

4 Affektivität im Metasystem Musik

Die vorausgehende Betrachtung verschiedener theoretischer Zugänge für die Emotionsforschung offenbarte ein heterogenes Feld, in dem die psychologischen, physiologischen und sozialen Aspekte von Emotionen disziplinspezifisch und selektiv behandelt werden. Beim Versuch der Bestimmung affektiver Grundbegriffe sowie im Zuge der Gegenüberstellung verschiedener Konzeptionen des Verhältnisses von Emotion und Kognition wurde zudem deutlich, dass Emotionen auf verschiedene Weise definiert werden. Im Falle musikalischer Emotionen herrscht schließlich Uneinigkeit darüber, welches Potential, Emotionen auszudrücken oder auszulösen, Musik zugestanden werden kann, welche Mechanismen dabei wirksam sind und wie dementsprechend Musik und musikalische Emotionen konzeptualisiert werden sollen. Angesichts ihrer Komplexität und der damit verbundenen definitorischen Probleme erscheinen musikalische Emotionen als Ausgangspunkt für die Untersuchung musikalischer Affektivität wenig geeignet.

Um den damit angesprochenen Herausforderungen zu begegnen, soll im Folgenden ein Ansatz entwickelt werden, der die psychologischen, physiologischen und sozialen Aspekte von Emotionen in Bezug auf psychische, biologische und soziale Systemreferenz reformuliert und über den Begriff der strukturellen Kopplung in ihrem Zusammenhang beschreibt. Als systemspezifische affektive Zustände können diese dann im Metasystem Musik beobachtet und in ihrer Wechselwirkung analysiert werden. Die affektive Ausdeutung des metasystemischen Musikbegriffs bietet damit eine Perspektive für eine transdisziplinäre affektive Musikforschung.

Vor einer Betrachtung musikalischer Affektivität auf Metasystem-Ebene sind jedoch die möglichen Anknüpfungspunkte innerhalb von Luhmanns allgemeiner Systemtheorie zu betrachten und zu den verschiedenen emotionstheoretischen Ansätzen in Beziehung zu setzen.¹ Hier wird sich zeigen, dass der Gefühlsbegriff Luhmanns für die aktuelle Emotionsdebatte ansprechbar ist und mit dem Konzept der affektiven

1 Für Ansätze, die sich nicht auf Luhmanns Theorieentwurf, sondern auf die Theorie komplexer dynamischer Systeme und deren Ableger beziehen, siehe bspw. Marc D. Lewis und Isabela Granic (Hg.), *Emotion, Development, and Self-Organisation: Dynamic Systems Approaches to Emotional Development*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000; Walter Ludwig Bühl, »Zum Aufbau und zur Dynamik der Gefühle: Versuch einer katastrophentheoretischen Darstellung«, in: Roswitha Schumann und Franz Stimmer (Hg.), *Soziologie der Gefühle. Zur Rationalität und Emotionalität sozialen Handelns*, München: Sozialforschungsinstitut München, 1987, S. 106–138.

Intentionalität verknüpft werden kann. Mithilfe des so gewonnenen Gefühlsbegriffs lassen sich verschiedene Arten musikalischer Gefühle im Hinblick auf die ihnen zugrunde liegende Intentionalitätsstruktur differenzieren. Neben musikalischen Gefühlen, als affektiven Zuständen psychischer Systeme, werden, anknüpfend an die vorausgegangene Betrachtung der Physiologie und Sozialität von Emotionen, affektive Körperveränderungen biologischer Systeme und affektive Kommunikation in sozialen Systemen beschrieben. Im Zuge der Betrachtung der strukturellen Kopplung dieser systemspezifischen affektiven Zustände kann Affektivität schließlich als relational konstituiert aufgefasst werden. Diese Konzeption von Affektivität lässt sich dann im Verhältnis zu verschiedenen Ansätzen einer situierten Affektivität diskutieren.

Die abschließende Betrachtung der Affektivität musikalischer Handlung überführt die vorausgegangenen Analysen auf die Metasystem-Ebene und beleuchtet dabei die Einbindung affektiver Prozesse in musikalische Handlungen sowie das affektive Potential musikalischer Handlung. Hierbei soll schließlich herausgearbeitet werden, wie Musik und Affektivität zusammenwirken.

4.1 Emotionen und Systemtheorie

Für eine kritische Betrachtung des Luhmann'schen Emotionsbegriffs ist neben der Frage, inwieweit Affekte im Rahmen der Ausarbeitung seiner Theorie sozialer Systeme behandelt werden, insbesondere die Frage nach der damit verbundenen Zielsetzung von Belang. Die Textstellen, in denen Emotionen thematisiert werden, nehmen in Luhmanns Gesamtwerk nur einen geringen Raum ein. Auch wenn sich diese auf verschiedene Veröffentlichungen verteilen, lassen sich zentrale Aussagen im Rahmen seiner Betrachtung der »Individualität psychischer Systeme« innerhalb seiner Monographie »Soziale Systeme« entnehmen.²

Einen geeigneten Einstiegspunkt in das Luhmann'sche Theoriegebäude für die Auseinandersetzung mit dem darin verbauten Emotionsbegriff, bildet der Begriff der *Erwartung*, der für psychische und soziale Systeme gleichermaßen von Bedeutung ist.³ Psychische und soziale Systeme

2 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, insb. S. 362ff. Für eine knappe und kritische Gesamt-schau der Texte, die Emotionen thematisieren, siehe Luc Ciompi, »Ein blinder Fleck bei Niklas Luhmann? Soziale Wirkungen von Emotionen aus Sicht der fraktalen Affektlogik«, in: *Soziale Systeme* 10 (2004), Nr. 1, S. 21–49, hier: S. 25ff.

3 Für eine eingehendere Betrachtung dieses für die Systemtheorie so wichtigen Begriffs siehe Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 135ff., S. 362ff. und S. 396ff.; Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 134ff., sowie zusammenfassend Claudio Baraldi, »Erwartungen«, in: Claudio

operieren im Medium Sinn. Jeweils aktuelle Gedanken oder Kommunikationen stehen immer im Kontext kontingenter Sinnverweisungen, führen das Nicht-Gedachte und Nicht-Gesagte beständig mit. Erwartungen sind Verdichtungen von Sinnverweisungen oder Begrenzungen des Möglichkeitshorizonts, an denen sich jeder weitere Gedanke oder jede weitere Kommunikation orientieren können.⁴ Sie bilden damit die Strukturen psychischer und sozialer Systeme.⁵ Das Erfüllen und Enttäuschen von Erwartungen strukturiert die Möglichkeiten weiterer Kommunikationen und Vorstellungen.⁶ Für die Betrachtung von Emotionen innerhalb der Systemtheorie ist nun der Umgang mit Erwartungsenttäuschungen und Erwartungserfüllungen in psychischen Systemen interessant und dies vor allem dann, wenn psychische Systeme auf eine besondere Weise in Erwartungen engagiert sind:

Erwartungen lassen sich zu *Ansprüchen* verdichten. Das geschieht durch Verstärkung der Selbstbindung und des Betroffenseins, die man in die Differenz Erfüllung/Enttäuschung hineingibt und damit aufs Spiel setzt. Auch dies ist [ebenso wie das Bilden von Erwartungen, C. S.] nahezu voraussetzungslos möglich, allerdings nur mit entsprechend gesteigertem Risiko. Entsprechend ist der Prozeß interner Anpassung an Erfüllungen bzw. Enttäuschungen komplexer und erscheint im System als *Gefühl*. Im Übergang von Erwartungen zu Ansprüchen erhöht sich die Chance und Gefahr der Gefühlsbildung, so wie man umgekehrt Gefühle abdämpfen kann, wenn man sich auf bloßes Erwarten zurückzieht.⁷

Hiermit führt Luhmann einen »funktionalen Gefühlsbegriff« ein, der zwar auf psychische Systeme bezogen ist, den er jedoch nicht als »undefinierbare Erlebnisqualität« verstanden wissen will, »sondern als *interne* Anpassungen an *interne* Problemlagen psychischer Systeme«.⁸ Dabei drückt sich die Anpassungsdynamik in einer Instabilität der jeweiligen Gefühlszustände aus. Zudem können psychische Systeme zu einem

Baraldi, Giancarlo Corsi und Elena Esposito, *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 45–49; Katharina Seßler, »Erwartung«, in: Oliver Jahraus et al. (Hg.), *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012, S. 79–81.

4 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 135ff., insb. S. 139. Vgl. auch Kap. 2.2.4, Anm. 328, S. 94.

5 »Strukturen fassen die offene Komplexität der Möglichkeit, jedes Element mit jedem anderen zu verbinden, in ein engeres Muster »geltender«, üblicher, erwartbarer, wiederholbarer oder wie immer bevorzugter Relationen. Sie können durch diese Selektion weitere Selektionen anleiten, indem sie die Möglichkeiten auf jeweils überschaubare Konstellationen reduzieren.« A. a. O., S. 74.

6 Vgl. A. a. O., S. 363.

7 A. a. O., S. 363f., Hervorhebungen im Original.

8 A. a. O., S. 364, Anm. 27, Hervorhebungen im Original.

bestimmten Umgang mit ihren internen Problemlagen disponiert sein.⁹ In Bezug auf ihre Funktionalität vergleicht Luhmann Gefühle mit Immunsystemen:

[S]ie scheinen geradezu die Immunfunktion des psychischen Systems zu übernehmen. Sie sichern angesichts von auftretenden Problemen den Weitervollzug der Autopoiesis – hier nicht des Lebens, sondern des Bewußtseins – mit ungewöhnlichen Mitteln, und sie verwenden dazu vereinfachte Diskriminierverfahren, die Entscheidungen ohne Rücksicht auf Konsequenzen erlauben.¹⁰

Gefühle sind demnach eine Einrichtung zur Aufrechterhaltung der Autopoiesis psychischer Systeme.¹¹

Luhmann geht zudem davon aus, »daß es sich bei allen Gefühlen um ein im wesentlichen einheitliches, gleichartiges Geschehen handelt.«¹² Er sieht diese These in ihrer ausgeprägten wechselseitigen Abhängigkeit mit körperlichen Prozessen begründet.¹³ Zudem wirken Gefühle gegenüber der Vielfalt möglicher Störungen in der Umwelt psychischer Systeme komplexitätsreduzierend, nicht für jede denkbare Störung werde ein entsprechendes Gefühl bereitgehalten. Die damit verbundene Einheitlichkeit sei zudem auch biochemisch nachvollziehbar, ohne dass sich Gefühle dadurch reduktiv erklären ließen:¹⁴ »Die bekannte Vielfalt unterschiedlicher Gefühle kommt demnach erst sekundär, erst durch kognitive und sprachliche Interpretation zustande; sie ist also, wie aller Komplexitätsaufbau psychischer Systeme, sozial bedingt.«¹⁵

Setzt man den hier vorgeführten Gefühlsbegriff in Beziehung zu den Überlegungen und Ergebnissen der allgemeinen Emotionsforschung, so erweist sich dieser gleich in mehrfacher Hinsicht als problematisch. Er stellt zumindest eine Herausforderung dar, sofern man ihn nicht unbefragt ablehnen möchte.

In seiner Konzeption von Gefühlen innerhalb psychischer Systeme verweist Luhmann auf deren operative Geschlossenheit. Auch wenn

⁹ Vgl. für beide Aspekte a. a. O., S. 371.

¹⁰ Ebd. Ein in der Alltagssprache geläufiger Freispruch von dem Vorwurf, in diesem Sinne rücksichtslos gehandelt zu haben, lautet: »Für seine Gefühle kann man nichts.«

¹¹ Vgl. a. a. O., S. 370f.

¹² A. a. O., S. 371f.

¹³ Vgl. a. a. O., S. 372. Luhmann verweist an dieser Stelle sowohl auf William James als auch auf Stanley Schachter und Jerome E. Singer, »Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state«, in: *Psychological Review* 69 (1962), Nr. 5, S. 379–399.

¹⁴ Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 372.

¹⁵ Ebd. Für Michael Urban wird die Ausdifferenzierung psychischer Systeme und damit deren Komplexitätsaufbau jedoch von vier Dimensionen bestimmt, die neben der Kommunikation in sozialen Systemen auch vorsprachliche Interaktion, körperliche Erfahrung sowie Reflexion umfassen. Siehe hierzu unten, S. 212.

Gefühle dann auftreten, wenn die Aufrechterhaltung der Autopoiesis des Bewusstseins gefährdet ist, sind sie »keine umweltbezogenen Repräsentationen, sondern *interne* Anpassungen an *interne* Problemlagen psychischer Systeme«. ¹⁶ Folgt man hingegen der Sichtweise kognitivistischer Emotionstheorien, so haben Emotionen durchaus einen evaluativ-repräsentationalen Inhalt. ¹⁷ Die Frage ist nun, ob sich hieraus ein Widerspruch ergibt oder ob beide Ansätze auf völlig unterschiedlichen Begriffsebenen operieren, die nicht aufeinander zu beziehen sind. Auf dem Weg zu möglichen Antworten ist das Verhältnis zwischen dem Luhmann'schen und den in philosophischen und empirischen Ansätzen verwendeten Emotionsbegriffen zu betrachten.

Luhmann entscheidet sich für den Begriff des Gefühls (und nicht etwa für ›Emotionen‹ ¹⁸ oder ›Affekte‹) und verortet diesen innerhalb psychischer Systeme, allerdings nicht ohne auf deren strukturelle Kopplung mit biologischen und sozialen Systemen zu verweisen. So bezieht er beispielsweise den Körper in seine Betrachtung mit ein: »Gefühle kommen auf und ergreifen Körper *und* Bewußtsein, *wenn* die Autopoiesis des *Bewußtseins* gefährdet ist.« ¹⁹ Demnach wäre die Gefährdung der Autopoiesis psychischer Systeme die notwendige Bedingung für das Auftreten von Gefühlen. Das psychische Ereignis ginge gleichsam der physiologischen Reaktion voraus. ²⁰ Im Zusammenhang mit seiner These zur Einheitlichkeit der Gefühle, die sich auch »aus der gesteigerten Interdependenz mit körperlichem Geschehen, *an dem* man die Gefühle erlebt« ²¹ ergebe, verweist Luhmann jedoch auf William James, der Gefühle auf körperliche Veränderungen zurückführt. Auf den ersten Blick erscheint diese Argumentation als inkonsistent, da mal dem Bewusstsein, mal dem Körper das Primat zugesprochen wird. Dieser Widerspruch lässt sich

¹⁶ A. a. O., S. 371, Hervorhebungen im Original.

¹⁷ Vgl. Kap. 3.2, S. 134.

¹⁸ Im Register von *Liebe als Passion* verweist der Eintrag ›Emotion‹ auf ›Gefühl‹, im Register von *Soziale Systeme* taucht der Eintrag ›Emotion‹ hingegen gar nicht erst auf.

¹⁹ A. a. O., S. 370, Hervorhebungen von mir, C. S.

²⁰ Für eine entsprechende Interpretation des Luhmann'schen Gefühlsbegriffs siehe Paul Stenner, »Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic? Luhmann and the Socio-Psychology of Emotions«, in: *Soziale Systeme* 10 (2004), Nr. 1, S. 159–185, hier: S. 163.

²¹ Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 372, Hervorhebungen von mir, C. S. Für den Hinweis auf William James siehe a. a. O., Anm. 45. Zur Position von William James siehe Kap. 3.2.2, S. 149f. Luhmanns Hinweis auf James bezieht sich jedoch vermutlich auf dessen Postulat eines grundsätzlichen Zusammenhangs von körperlicher Veränderung und Gefühl und weniger auf die These, dass Gefühle diese körperlichen Veränderungen seien. Vgl. auch Peter Fuchs, *Die Psyche. Studien zur Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2005, S. 78.

jedoch auflösen, wenn nicht von einer Kausalbeziehung, sondern von einer strukturellen Kopplung biologischer und psychischer Systeme ausgegangen wird.²² Körper und Bewusstsein irritieren sich in diesem Sinne gegenseitig und verarbeiten dies jeweils als Selbstirritation²³, die als körperliche Veränderung oder als Gefühl auftritt. Auf ähnliche Weise können auch soziale Systeme psychische Systeme irritieren:

Vor allem ist an die Erfüllung und Enttäuschung von Erwartungen und Ansprüchen zu erinnern, über die das Bewußtsein sozial dirigiert werden kann, obwohl (und gerade weil) es selbst die Erwartungen ansetzt, um sich zu orientieren. Auf diese Weise kann zum Beispiel eine Art gewußte Sicherheit des Urteilens und Fühlens entstehen, auch so etwas wie Geschmack, der sich an den Objekten und an der sozialen Resonanz des Urteilens zugleich bewährt.²⁴

Im Kontext der operativen Geschlossenheit psychischer Systeme und deren struktureller Kopplung mit biologischen und sozialen Systemen entwickelt Luhmann einen funktionalen Gefühlsbegriff. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sich dieser gegen die Aufnahme von Erlebnisqualitäten sperrt, die ihm im Rahmen einer allgemeinen Emotionstheorie üblicherweise zugesprochen werden.²⁵ Vielmehr weist der Gefühlsbegriff bei Luhmann über die klassische Definition von Gefühlen als subjektiver Erlebnisgehalt einer Emotion hinaus, indem er im Rahmen der operativen Geschlossenheit über die Unterscheidung des Erfüllens und Enttäuschens von Ansprüchen einen Weltbezug herstellt. Diese Art des Weltbezugs, die systemtheoretisch nicht als Repräsentation verstanden werden kann, ergibt sich bereits auf der Ebene der Erwartungserfüllung und Erwartungsenttäuschung: »Die unbestimmbare Umwelt, die im geschlossenen Operieren der reinen Autopoiesis gar nicht vorkommt, wird in dieser Form dazu gebracht, sich in einer Weise zu äußern, die das System verstehen und operativ verwenden kann, indem es projiziert und dann registriert, ob das Erwartete eintrifft oder nicht.«²⁶

22 Für eine vergleichbare Idee, nach der Emotionen als *stream* aufgefasst werden können, in dem Kognition, Körperreaktion, Gefühl etc. in einem dynamischen Wechselverhältnis stehen, so dass die Festlegung einer zeitlichen Abfolge als willkürlich erscheint, siehe Phoebe C. Ellsworth, »William James and Emotion. Is a Century of Fame Worth a Century of Misunderstanding?« in: *Psychological Review* 101 (1994), S. 222–229, hier: S. 228. Ich komme auf einen entsprechenden Ansatz zurück, wenn es darum geht, den Emotionsbegriff metasystemisch zu verankern, vgl. Kap. 4.3, S. 281ff.

23 Vgl. Kap. 2.2.4, S. 96f.

24 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 370.

25 Vgl. Kap. 3.1, S. 129f., Kap. 3.2, S. 134 sowie Kap. 3.2.2, S. 148ff.

26 A. a. O., S. 363. Eine vergleichbare Konzeption, die sich als Formulierung eines Weltbezugs interpretieren ließe, findet sich bei Heinz von Foerster im Begriff des Eigenverhaltens, vgl. Heinz von Foerster, »Gegenstände: greifbare Symbole für

Hierdurch wird deutlich, dass die Zurückweisung der Repräsentationalität von Gefühlen durch Luhmann, im Vergleich zum Postulat einer evaluativen Repräsentationalität innerhalb klassischer kognitivistischer Emotionstheorien, nicht auf den dort formulierten prinzipiellen Unterschied von ›Gefühlen‹ und ›Emotionen‹ zurückzuführen ist, nachdem nur Emotionen ein intentionaler Gehalt und evaluativ-repräsentationale Eigenschaften zugesprochen werden können. Vielmehr ist dieser konzeptionelle Unterschied erkenntnistheoretisch fundiert. Das psychische System

hat auf der Ebene seiner elementaren Selbstreproduktion [...] nicht mehr als zwei Referenzen zur Verfügung: sich selbst und die Umwelt. Es kann daher gar nicht der Versuchung ausgesetzt sein, die Komplexität der Umwelt adäquat in sich selbst abzubilden, sondern es oszilliert *statt dessen* zwischen den beiden möglichen Referenzrichtungen. Es ist dadurch strukturell über extreme Reduktion von Komplexität zum Aufbau eigener Komplexität gezwungen. Daher sieht für jedes psychische System die Welt anders aus.²⁷

Die Form psychischer (und auch sozialer) Systeme ist nach Luhmann dann die Differenz von Selbstreferenz (System) und Fremddferenz (Umwelt).²⁸ Im Hinblick auf diesen erweiterten Kontext des Luhmann'schen Gefühlsbegriffs bietet sich die Möglichkeit, diesen zum Konzept der *affektiven Intentionalität* in Beziehung zu setzen. Im Sinne einer affektiven Intentionalität werden Gefühle als »*Erfahrungen von etwas*«²⁹ konzeptualisiert und sind demnach im *Verhältnis von Selbstbezug und Weltbezug* aufgehoben. Aus systemtheoretischer Sicht liegt die Versuchung nahe, dieses Verhältnis auf die Differenz von Selbstreferenz und Fremddferenz zu beziehen.³⁰ Hierdurch könnte der Begriff der affektiven Intentionalität in einen systemtheoretischen Kontext gestellt und der Luhmann'sche Gefühlsbegriff an den aktuellen emotionstheoretischen Diskurs auch außerhalb der Soziologie angeschlossen werden.

(Eigen-)Verhalten«, in: ders.; Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 103–115.

27 Niklas Luhmann, »Die Form ›Person‹«, in: *Soziale Welt* 42 (1991), Nr. 2, S. 166–175, hier: S. 168, Hervorhebung im Original.

28 Vgl. a. a. O., S. 167. Der Formbegriff ist auch hier im Sinne Luhmanns zu verstehen und mit Bezug auf George Spencer-Brown, *Laws of Form*, 5., revidierte Auflage, Leipzig: Bohmeier, 2009.

29 Achim Stephan, Sven Walter und Jan Slaby, »Einleitung«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011, S. 9–21, hier: S. 9, Hervorhebung im Original. Vgl. Kap. 3.2.2, S. 153f.

30 Für einen entsprechenden Ansatz siehe Kap. 4.2.1, S. 216ff.

Jedoch erscheint gerade aus Sicht der aktuellen Emotionsforschung die Gefühlskonzeption Luhmanns als angreifbar. Insbesondere die Auffassung, dass unterschiedliche Gefühle in ihren wesentlichen Eigenschaften vergleichbar oder gar identisch sind³¹, ist fragwürdig. Luhmann sieht seine These zwar empirisch bestätigt, verweist jedoch auf die klassische Veröffentlichung von Schachter und Singer, die selbst vielfach kritisiert wurde.³² Auch wenn der Versuch, affektive Zustände anhand der mit ihnen auftretenden Veränderungen des vegetativen Nervensystems zu differenzieren, zu widersprüchlichen Ergebnissen führt, bedeutet dies nicht, dass es sich bei Emotionen um vegetativ gleiche Zustände handelt.³³ Was die äußerlich sichtbaren Körperzustände betrifft, so gelingt es zumindest, einige grundlegende Emotionen anhand des mit ihnen verbundenen Gesichtsausdrucks zu unterscheiden, auch wenn daraus kein direkter Zusammenhang zwischen subjektivem Erlebniszustand und emotionalem Ausdruck abgeleitet werden kann.³⁴ Schließlich zeigt die neurophysiologische Forschung von LeDoux, dass an verschiedenen Emotionen jeweils andere neuronale Schaltkreise beteiligt sind, so dass die Benennung eines funktional und regional definierten Bereichs als »emotionales Gehirn« einer groben Vereinfachung und Verzerrung gleichkommt. Somit sind affektive Zustände auch aus neurophysiologischer Sicht nicht einheitlich, sondern vielmehr heterogen. Diese Heterogenität zeigt sich auch in der wissenschaftlichen Diskussion um die Frage, welche und wie viele Emotionen überhaupt grundlegend differenziert werden können und anhand welcher Kriterien dies erfolgen sollte. Luhmanns Auffassung, dass Gefühle ein einheitliches und gleichartiges Geschehen seien, ist auf einer systemtheoretischen Perspektive begründet, die grundsätzlich vergleichbare Aspekte bei unterschiedlichen Beobachtungsgegenständen in den Blick nimmt.³⁵ In ihrer Bezugnahme auf »körperliche[s] Geschehen« und den »biochemischen Bereich« bleibt diese Auffassung jedoch unbefriedigend und wird der Komplexität der zugrunde liegenden Prozesse nicht gerecht.³⁶

Die nur spärliche und zudem in Teilen sachlich falsche Darstellung von Gefühlen bei Luhmann wurde von Ciompi als »blinder Fleck« innerhalb

31 Vgl. oben, S. 204.

32 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 372, Anm. 45 mit dem Verweis auf Schachter und Singer, »Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state«. Für eine kritische Betrachtung von Luhmanns These mit Seitenblick auf die Rezeption der Veröffentlichung von Schachter und Singer siehe Stenner, »Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic?«, S. 164f.

33 Siehe hierzu und für das Folgende auch Kap. 3.2.3, S. 154ff.

34 Siehe hierzu Kap. 3.2.3, S. 155ff.

35 Siehe hierzu Kap. 2, S. 31.

36 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 372.

der Systemtheorie kritisiert.³⁷ Das geringe Interesse an Gefühlen lässt sich jedoch mit Luhmanns Fokussierung auf die Ausarbeitung seiner Gesellschaftstheorie begründen, zu deren Zuständigkeitsbereich – nach seiner Auffassung – *Gefühle als psychische Phänomene* nicht zählen:

In der Tat entzieht sich der Tatbestand direkter soziologischer Behandlung. Die Soziologie könnte sich allenfalls mit der Kommunikation von Gefühlen, mit ihrem Stimulieren, Beobachten, Prozessieren, Abkühlen usw. in sozialen Systemen befassen, aber nicht mit den Gefühlen selbst.³⁸

So wird Liebe im Rahmen der Theorie sozialer Systeme nicht als *Gefühl*, sondern als *symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium* thematisiert.³⁹ Wie sich anhand von Gefühlen exemplarisch zeigt, »zielt die Form der Thematisierung psychischer Systeme in erster Linie darauf, das Tor zu markieren, durch das das Psychische aus der Soziologie verwiesen werden soll.«⁴⁰ Die theorieimmanente Unterscheidung zwischen psychischen und sozialen Systemen setzt jedoch gleichzeitig deren strukturelle Kopplung voraus und damit ist auch die Autopoiesis sozialer Systeme auf psychische Systeme als relevante Umwelt angewiesen. Gefühle, als Einrichtung psychischer Systeme für die Aufrechterhaltung der eigenen Autopoiesis, bleiben damit eine Herausforderung für die soziologische Systemtheorie.⁴¹ Dies gilt insbesondere für die Beobachtung der Kommunikation von Gefühlen, sofern nicht ausgeschlossen werden kann, dass dabei »Gefühle nicht nur stimuliert, sondern auch prozessiert werden.«⁴²

Der Ansatz von Peter Fuchs, das Psychische und damit auch Gefühle systemtheoretisch zu thematisieren, beginnt mit einer Unterscheidung zwischen psychischem System und Bewusstsein.⁴³ Fuchs begreift psychische Systeme als das »Prozessieren von Wahrnehmungen«, die vom Bewusstsein, gleichsam als »*System-im-System*«, selektiv in Anspruch

37 Ciompi, »Ein blinder Fleck bei Niklas Luhmann?«.

38 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 370, Anm. 39.

39 Vgl. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982; Niklas Luhmann; André Kieserling (Hg.), *Liebe. Eine Übung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. Zum Begriff des symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums siehe Kap. 2.1.2, S. 44f.

40 Michael Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, in: Annette Schnabel und Rainer Schützeichel (Hg.), *Emotionen, Sozialstruktur und Moderne*, Wiesbaden: Springer VS, 2012, S. 93–111, hier: S. 95.

41 Vgl. Fuchs, *Die Psyche*, S. 80.

42 Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, S. 96.

43 Für eine Kritik an dieser Konzeption siehe Oliver Jahraus, »Psychisches System«, in: ders. et al. (Hg.), *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012, S. 111–113, hier: S. 113.

genommen werden.⁴⁴ Dabei operieren psychisches System und Bewusstsein ebenso wie soziale Systeme unhintergebar im Medium Sinn⁴⁵:

Die Konsequenz ist, daß Gefühle für Sinnsysteme nur die Form von Sinn annehmen können, nur in dieser Form bearbeitbar und beobachtbar werden. Niemand könnte Gefühle fühlen, etwas über Gefühle wissen, kein Gespräch könnte über Gefühle laufen – ohne diese Form.⁴⁶

Das bewusste Beobachten von Wahrnehmungen, das heißt die Operationsweise von Bewusstsein, basiert zudem auf »Zeichengebrauch, insofern es beobachtet, also be-*zeichnet* und unterscheidet«.⁴⁷ Die Operation des Beobachtens kommt dabei einer Reduktion der möglichen sinnhaften Verweisungen auf ein spezifisches Beobachtungsschema gleich.⁴⁸ Wird das Bewusstsein nun mit Wahrnehmungen konfrontiert, die sich nicht eindeutig bezeichnen lassen, kommt diese »Differenz von sinnförmiger Wahrnehmung/bezeichneter Wahrnehmung«⁴⁹ – das heißt der Unterschied zwischen Wahrnehmungen, die auch (anders) möglich sind, und Wahrnehmungen, die mit dem dem Bewusstsein zur Verfügung stehenden Beobachtungsschema unterschieden und bezeichnet werden können – als Irritation zum Tragen. An dieser Stelle setzt Fuchs' Gefühlsbegriff an: »Für dieses Mitwahrnehmen des Nicht-Bezeichneten der Wahrnehmung steht die Bezeichnung *Gefühl* zur Verfügung.«⁵⁰ Somit ist Gefühl »der Ausdruck (die Bezeichnung) für die mitlaufende Registrierung des Sinnverlustes, der sich einstellt, wenn Wahrnehmungen durch Beobachtung auf Markierungen im Rahmen von Unterscheidungen reduziert werden.«⁵¹

Durch diese Konzeption von »Gefühl« als »Moment der Autopoiesis des Bewußtseins«⁵², dessen Operation der Beobachtung (Unterscheidung und Bezeichnung) von Wahrnehmungen als *zeichenhafter* Prozess interpretiert wird, kann Fuchs Gefühle als *sozial konstituiert* reformulieren. Denn nach seiner Auffassung ist »[d]ie Bedingung der Möglichkeit von Zeichengebrauch [...] sozial, sie ist nicht individuell oder idiosynkratisch«.⁵³ Auf diese Weise können Gefühle als »die kommunikative Bezeichnung des nicht bezeichnenbaren Surplus der

44 Fuchs, *Die Psyche*, S. 84, Hervorhebungen im Original.

45 Auch hier bezeichnet Sinn die Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität. Siehe hierzu Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 92ff.

46 Fuchs, *Die Psyche*, S. 81.

47 A. a. O., S. 85, Hervorhebung im Original.

48 Vgl. a. a. O., S. 89.

49 Peter Fuchs, »Wer hat wozu und wieso überhaupt Gefühle?« in: *Soziale Systeme* 10 (2004), Nr. 1, S. 89–110, hier: S. 98.

50 Fuchs, *Die Psyche*, S. 90, Hervorhebung im Original.

51 A. a. O., S. 91.

52 Ebd.

53 A. a. O., S. 85.

Wahrnehmung«⁵⁴, beispielsweise in ihrer Funktion innerhalb der modernen Gesellschaft, einer soziologischen Analyse zugeführt werden.

Michael Urban erkennt in diesem Ansatz von Fuchs die »Tendenz zu einer stärkeren Gewichtung von kognitiven gegenüber emotionalen oder auch von sprachlichen Bewusstseinsprozessen gegenüber unbewussten oder vorsprachlichen psychischen Prozessen«.⁵⁵ Für die Erfassung »auch nicht-sprachlicher Formen psychischen Erlebens«, die eine systemtheoretische Beschreibung psychischer Prozesse für eine interdisziplinäre Emotionsforschung zugänglich machen könnte, sieht er die Notwendigkeit, einen entsprechenden spezifischen Operationsmodus psychischer Systeme zu konzeptionalisieren.⁵⁶ Dieser müsse »so allgemein gehalten sein, dass damit differente Beschreibungen psychischer Prozesse als Affekte und Emotionen, als unbewusste Operationen, als Wahrnehmungen oder als komplexere Kognitionen wie beispielsweise Lernen, Erinnerung oder Denken rekonstruiert werden können«.⁵⁷ Während Luhmann Gedanken als basale Operationsweise psychischer Systeme ausweist, schlägt Urban an dieser Stelle den Begriff der *Erfahrung* vor, »als operative Konkatination von Formen in psychischen Systemen«.⁵⁸ Erfahrungen unterscheiden und bezeichnen psychisches Erleben und grenzen es damit von einem nicht bezeichneten Zustand sowie von anderem Erleben ab. Erfahrung bedient sich dabei also der Operation der Beobachtung. Eine Trennung zwischen den Wahrnehmungen des psychischen Systems und deren Beobachtung durch das Bewusstsein, das dafür sozial konstituierte Zeichen involvieren muss, wie dies bei Fuchs zu finden ist, wird damit nicht vollzogen. Die Verkettung von Form-Operationen des Unterscheiden-und-Bezeichnens führt zu einer »Vernetzung der einzelnen Erlebensfragmente, die wiederum zurückwirkt auf die Möglichkeit der psychischen Formoperationen«.⁵⁹ Der hierdurch angedeutete Zusammenhang zwischen verschiedenen »Fragmenten des Erlebens«, die auf die gleiche Weise mit gleichartigen Formoperationen aktualisiert werden, verdichtet sich zu einer »psychischen Symbolisierung« und wird mit dem Begriff der Erfahrung (und nicht durch ›Gedanken‹ oder ›Erleben‹) zum

54 A. a. O., S. 98.

55 Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, S. 99.

56 Ebd.

57 Michael Urban, *Form, System und Psyche. Zur Funktion von psychischem System und struktureller Kopplung in der Systemtheorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 134. Die Begriffe ›Affekt‹ und ›Emotion‹ werden hier jedoch nicht im Sinne der in Kap. 3.1, S. 122ff. vorgenommenen Differenzierung, sondern eher unspezifisch verwendet, vgl. Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, S. 94, Anm. 1.

58 A. a. O., S. 100.

59 A. a. O., S. 101.

Ausdruck gebracht.⁶⁰ Damit wird der Gebrauch sprachlicher und sozial konstituierter Zeichen in psychischen Systeme nicht ausgeschlossen, sondern ergänzt um den Aspekt nicht-sprachlicher Symbolzusammenhänge, die vor allem für die Beschreibung emotionaler Prozesse bedeutsam sind.⁶¹

Für die Betrachtung von Emotionen schlägt Urban nun eine Perspektive vor, die die Psychogenese als Ausdifferenzierung psychischer Systeme, zum Beispiel auf der Basis von deren strukturellen Kopplung mit Umweltsystemen, in den Blick nimmt. Hierzu differenziert er vier Dimensionen, die psychogenetisch wirksam sind und die Ausdifferenzierung psychischer Systeme beeinflussen:

Diese Dimensionen resultieren erstens aus der Bezogenheit psychischer Erfahrung auf die Beobachtung des Körpersystems, zweitens aus der Bezogenheit auf die Beobachtung der Prozesse in der noch vorsprachlichen frühen Interaktion und drittens aus der Bezogenheit auf die Beobachtung der Prozesse in den Kommunikationssystemen, die mit dem Spracherwerb psychisch realisierbar wird. Eine vierte Dimension der Ausdifferenzierung psychischer Strukturen entsteht aus einer reflexiven Beobachtung des psychischen Systems selbst.⁶²

Dabei dominieren die Beobachtung des Körpersystems und die der vorsprachlichen Interaktion die Frühphase der Psychogenese. In dieser »psychischen Bearbeitung von aus dem Körperlichen stammenden und ganz überwiegend auf die betreuenden Personen bzw. die Prozesse der frühen Interaktion gerichteten Bedürfnissen« beschreibt Urban psychische Erfahrung als grundlegend emotional, »als ein Prozessieren von körperlich generierten und objektbezogenen Gefühlen«.⁶³ Erst im weiteren Verlauf der Psychogenese entwickelt sich die Beobachtung der Kommunikation in sozialen Systemen und die damit verbundene Integration sprachlicher Zeichen in die Formoperationen psychischer Systeme als dominierende Dimension, während die anderen Dimensionen der Psychogenese auch weiterhin mitgeführt werden.⁶⁴ Dies hat auch Auswirkungen auf die Emotionalität psychischer Erfahrung: »Sobald sich die Autopoiesis des psychischen Systems primär auf sprachliche Formen stützt, eignet sich das psychische System kommunikativ konstruierte Muster der

60 Ebd.

61 Vgl. a. a. O., S. 102.

62 A. a. O., S. 103.

63 A. a. O., S. 105.

64 Vgl. a. a. O., S. 106. Für eine ganz ähnliche Auffassung, allerdings auf der Basis einer evolutionär-phylogenetischen Analyse, siehe Manfred Wimmer, »Gestörtes Gleichgewicht, symbolische Ordnung: Biologische und soziokulturelle Dimensionen der Interaktion von Emotion und Kognition«, in: *Soziale Systeme* 10 (2004), Nr. 1, S. 50–72.

Emotionalität an.«⁶⁵ Im Zusammenwirken der affektiven Erlebnisqualitäten vorsprachlicher Interaktion und Körpererfahrung einerseits und der Integration sozial konstituierter Sprachzeichen andererseits entstehen dann »komplexere Formen psychischer Erfahrung«.⁶⁶ Sollen nun die kommunikativen Prozesse sozialer Systeme, die Emotionen thematisieren und die von psychischen Systemen in Anspruch genommen werden können, beobachtet werden, gilt es, die unterschiedlichen Typen sozialer Systeme, das heißt Interaktionen, Organisationen und verschiedenen Funktionssysteme der Gesellschaft, zu differenzieren.⁶⁷ So ist beispielsweise die Bezugnahme auf Emotionen im Kunst- oder im Rechtssystem auf ganz unterschiedliche Art und Weise ausgeprägt.⁶⁸

Nach Urban ließe sich auf dieser Basis ein Forschungsprogramm entfalten, welches das Verhältnis von psychischen und sozialen Systemen sowie deren wechselseitige Relevanz in Bezug auf affektive Phänomene in den Blick nimmt.⁶⁹ Ein solches Unternehmen könnte zu einem weitreichenderen Verständnis des Konzepts der strukturellen Kopplung beitragen und so auf die allgemeine Entwicklung der Systemtheorie zurückwirken.⁷⁰

Fuchs und Urban entwickeln die Luhmann'sche Theoriekonstruktion auf eine Weise weiter, die es ermöglichen soll, Emotionen mit den Mitteln der Systemtheorie zu thematisieren. Während der Ansatz von Fuchs in erster Linie darauf abzielen scheint, Gefühle als sozial konstituierte Phänomene auszuweisen und auf diese Weise einer soziologischen Analyse zuzuführen, versucht Urban, auf der Basis einer strikten Trennung zwischen psychischen und sozialen Systemen und deren spezifischer Operationsweise (Erfahrung beziehungsweise Kommunikation), Emotionen in dem von diesen Systemen gestifteten Zusammenhang zu betrachten. Damit öffnet er den Blickwinkel, ausgehend von einer Betrachtung

65 Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, S. 106.

66 A. a. O., S. 107.

67 Vgl. ebd.

68 Vgl. ebd. Fritz B. Simon stellt die in diesem Zusammenhang interessante These auf, »dass die gesellschaftlich strukturierende Wirkung von Emotionen darin besteht, die Entwicklung spezialisierter Funktionssysteme zu fördern, die es wahrscheinlicher machen, dass *nicht* emotional kommuniziert wird«. Fritz B. Simon, »Zur Systemtheorie der Emotionen«, in: *Soziale Systeme* 10 (2004), Nr. 1, S. 111–139, hier: S. 123f., Hervorhebung im Original. So vertrauen wir zum Beispiel auf die Rechtsprechung, in Ablehnung affekt-gesteuerter Selbstjustiz.

69 Für mögliche Fragestellungen siehe Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, S. 108.

70 Vgl. a. a. O., S. 109. Im Rahmen eines Ansatzes, der Musik als Metasystem konzipiert und dabei auf dem Prinzip der strukturellen Kopplung aufbaut, erscheint es somit auch notwendig, Emotion, als mit diesem Prinzip in engster Verbindung stehend, zu thematisieren. Siehe hierzu auch Kap. 1.3, S. 26.

der *Emotionen einer (soziologischen) Systemtheorie*, in Richtung einer umfassenderen *Systemtheorie der Emotionen*. Dabei wird jedoch, auch wenn beide Autoren körperliche Aspekte zumindest ansprechen, die Relevanz biologischer Systeme, auch in ihrer Wechselwirkung mit psychischen und sozialen Systemen, unzureichend erfasst. Für eine Erweiterung der Perspektive im Sinne einer transdisziplinären Affektforschung gilt es hingegen, biologische, psychische und soziale Systemreferenzen gleichermaßen zu berücksichtigen und miteinander in Beziehung zu setzen.⁷¹

4.2 Systemtheorie der (musikalischen) Affektivität

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, Affekte auf eine Weise systemtheoretisch zu rekonzeptualisieren, die es erlaubt, die verschiedenen Aspekte, die aus der Perspektive spezifischer Forschungsdisziplinen beobachtbar sind, abzubilden. Auf dieser Basis lassen sich dann Affekte und affektive Prozesse im Metasystem Musik beobachten und eine etwaige Spezifik musikalischer Affekte herausarbeiten.

Die kognitiven, phänomenalen, (neuro-)physiologischen und sozialen Aspekte, die von den verschiedenen Disziplinen der Affektwissenschaft bestimmt werden, beziehen sich auf verschiedene Systemreferenzen oder gegebenenfalls mehrere Systemreferenzen gleichzeitig, so dass die Möglichkeit von Affekten innerhalb von biologischen, psychischen und sozialen Systemen zu beobachten ist. Durch die Fokussierung einer Systemreferenz sind nicht grundsätzlich Affekte, sondern *affektive Zustände von Systemen* angesprochen.⁷² Kognitive Bewertungen, Gefühle, neuronale Erregungsmuster oder soziale Rollen sind dann beobachtbare Aspekte

71 Ein Ansatz, der Affekte in Bezug auf psychische, soziale und biologische Systeme betrachtet, wird insbesondere von Luc Ciompi im Rahmen seiner »Affektlogik« verfolgt. Siehe hierzu grundsätzlich Luc Ciompi, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*, 2., durchgesehene Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999. Für einen Überblick im Verhältnis zu Luhmanns Ansatz siehe Ciompi, »Ein blinder Fleck bei Niklas Luhmann?«. Für einen soziokybernetischen Ansatz zur Betrachtung von Freude und Glück, der ebenfalls diese drei Systemreferenzen berücksichtigt, siehe Bernd R. Hornung, »Happiness and the pursuit of happiness. A sociocybernetic approach«, in: *Kybernetes* 35 (2006), Nr. 3/4, S. 323–346, vgl. Katharina Scherke, *Emotionen als Forschungsgegenstand der deutschsprachigen Soziologie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 117.

72 Der Begriff des Zustands ist hier nicht auf etwas Statisches und Unbewegliches beschränkt, sondern schließt auch dynamische Prozesse mit ein. Für einen Hinweis auf eine entsprechende Begriffsverwendung innerhalb der Philosophie des Geistes siehe Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel, »Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte«, in: dies. (Hg.), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu*

systemspezifischer affektiver Zustände. Eine solche Mehrfachfundierung von Affekten erfordert jedoch die Bestimmung der Einheit der Differenz. Wie können Affekte wie Emotionen systemtheoretisch als Einheit definiert werden, wenn doch nur einzelne Aspekte, als systemspezifische affektive Zustände, zugänglich sind? Diese Frage stellt sich nicht nur aus systemtheoretischer Sicht, sondern auch, wenn Emotionen im Rahmen einer Komponententheorie konzeptualisiert werden:

Wie ihr Name schon sagt, besteht eine offenkundige Schwäche solcher Komponententheorien darin, daß völlig dunkel bleibt, inwiefern die verschiedenen Komponenten eine auf den Begriff zu bringende Emotion konstituieren. Um zeigen zu können, daß sie dies tun, darf der Emotionstheoretiker sie gerade nicht als bloß kontingenterweise gemeinsam auftretende Komponenten betrachten. Vielmehr muß er erklären, inwiefern sie in dieser Weise notwendig miteinander verbunden sind, daß ihre Synthese die Emotion ergibt. Inwiefern aber ist dann noch plausibel, anzunehmen, daß die Komponenten bei einer solchen Synthese als solche erhalten bleiben, statt daß die Verbindung einen Einfluß auf ihre Beschaffenheit nimmt?⁷³

Der hier thematisierte Widerspruch innerhalb der Konzeption eines notwendigen Zusammenhangs einzeln beobachtbarer Komponenten lässt sich mit dem Begriff der strukturellen Kopplung überwinden. Hierzu müssen die Komponenten als Strukturen von Systemen aufgefasst werden, die über strukturelle Kopplungen miteinander in Beziehung treten, ohne dabei ihre Systemintegrität aufzugeben. Der Einfluss, den die Systeme hierüber aufeinander ausüben, wird dabei ausschließlich systemintern verhandelt.⁷⁴ Die Einheit der Systeme, die verschiedene affektive Zustände reproduzieren, definiert sich in ihrer Differenz zu einer Umwelt, die selbst wieder Systeme enthält, die affektive Zustände reproduzieren. Die Beobachtung eines affektiven Zustands in Bezug auf eine spezifische Systemreferenz kann diesen daher immer nur als systemintern und gleichzeitig im Verhältnis zu einer relevanten Umwelt konzeptualisieren. Während *Emotionen* systemtheoretisch nur als Kommunikationen über Emotionen aufgefasst werden können, lassen sie sich ausgehend von einer metasystemtheoretischen Perspektive als spezifischer Kopplungszusammenhang der affektiven Zustände biologischer, psychischer und sozialer Systeme auffassen. Auf dieser Basis können Affekte zu den

einer philosophischen Kontroverse, Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 7–37, hier: S. 12, Anm. 6.

73 Sabine A. Döring, »Allgemeine Einleitung: Philosophie der Gefühle heute«, in: dies. (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 12–65, hier: S. 31.

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

Elementen des Metasystems Musik in Beziehung gesetzt und schließlich die Affektivität musikalischer Handlung thematisiert werden.

Zunächst gilt es jedoch, Affekte auf eine geeignete Weise systemtheoretisch zu reformulieren und hier bietet der Gefühlsbegriff Luhmanns einen Ausgangspunkt. Die Auffassung von Gefühlen als Einrichtung für die Aufrechterhaltung der Autopoiesis psychischer Systeme sowie die ihnen zugeschriebene Immunfunktion setzen Gefühle als affektives Phänomen zur Umwelt psychischer Systeme in Beziehung.⁷⁵ Auch wenn Luhmann mehrfach darauf verweist, dass Gefährdungen der Autopoiesis psychischer Systeme »interne Problemlagen«⁷⁶ darstellen, sind diese doch in ihrem Verhältnis zum Irritationspotential der Umwelt und der strukturellen Kopplung mit biologischen und sozialen Systemen zu betrachten. Folglich beschreibt Urban neben der Reflexion, die selbst die Differenz von System und Umwelt in den Blick nimmt, auch die Beobachtung von Körperprozessen, frühsprachlicher Interaktion und Kommunikation als Dimensionen der Psychogenese.⁷⁷ Gefühle sind dann in ihrer Bedeutung für die Aufrechterhaltung der Autopoiesis psychischer Systeme häufig auch Symptome der strukturellen Kopplung mit biologischen und sozialen Systemen. Dieses operativ wirksame Spannungsverhältnis von Selbstreferenz und Fremdreferenz lässt sich dann für die Beobachtung affektiver Zustände in biologischen und sozialen Systeme abstrahieren. So können im Folgenden mit Gefühlen, affektiven Körperveränderungen und affektiver Kommunikation drei verschiedene Arten affektiver Zustände mit Bezug auf eine jeweils spezifische Systemreferenz differenziert werden. Die Frage ist dann, wie sich die affektiven Zustände in den verschiedenen Systemen manifestieren, welche Funktionalität sie erfüllen und wie das jeweilige Verhältnis von Fremdreferenz und Selbstreferenz im Einzelnen spezifiziert werden kann. Im Anschluss daran kann der Blick auf die systemspezifischen affektiven Zuständen um jenen auf die Bedeutung ihrer wechselseitigen strukturellen Kopplung erweitert werden.

4.2.1 *Gefühle*

Auch wenn der Gefühlsbegriff Luhmanns als Anhaltspunkt für eine systemtheoretische Beschreibung dienen kann, scheint es notwendig, diesen Begriff zu spezifizieren und insbesondere zur aktuellen Emotionsdebatte ins Verhältnis zu setzen. Gefühle sind grundsätzlich affektive Zustände

75 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 370f., sowie Kap. 4.1, S. 202ff.

76 A. a. O., S. 364, Anm. 27 und S. 371.

77 Vgl. Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, S. 103 sowie Kap. 4.1, S. 212.

psychischer Systeme. Damit stellt sich die Frage, was hier unter dem Zustand eines Systems – im Besonderen eines psychischen Systems – zu verstehen ist und was einen solchen Zustand als affektiv auszeichnet.

Allgemein lässt sich ein affektiver Zustand als Disposition zu bestimmten Gedanken, Wahrnehmungen oder Handlungen begreifen. Bin ich wütend, hat dies ganz bestimmte Folgen: ich bringe meine Wut durch Schreien zum Ausdruck und ›mache mir Luft‹; ich reagiere mich an einem Gegenstand ab, indem ich ihn zerstöre und beispielsweise eine Fotografie des geliebten Menschen, der mich verlassen hat, zerreiße; oder: ich kann mich beruhigen. Trotz der Möglichkeit, sich gegen ein Gefühl zu wehren, sind die Optionen des Denkens, Wahrnehmens und Handelns eingeschränkt. Das Gefühl legt dabei jedoch nicht fest, was gedacht, wie etwas wahrgenommen oder wie gehandelt wird und kann daher auch nicht selbst als Gedanke, Wahrnehmung oder Handlung identifiziert werden. Verschiedene affektive Zustände disponieren denjenigen, der sie empfindet, auf ganz unterschiedliche Weise und stellen damit auch jeweils andere Optionen bereit, während sie andere ausschließen. In der Euphorie hat man den Eindruck, dass alle Möglichkeiten offen stehen, in der Depression hingegen scheinen sie einem verwehrt.⁷⁸ Mit Jan Slaby lassen sich Gefühle somit als »Situierungen in Möglichkeitsräumen« beschreiben:⁷⁹ »Ein Gefühl zu erleben, bedeutet demnach, dass sich ganz bestimmte Möglichkeiten unmittelbar aufdrängen, während anderes, was eigentlich auch möglich ist oder sein müsste, eigentümlich abgeblendet oder sogar ganz aus dem Bereich des überhaupt Erwägbareren verschwunden ist.«⁸⁰ Dieser von Slaby vorgeschlagene Begriff eines affektiven Möglichkeitsraums wird im Folgenden noch weiter ausgedeutet und in seiner Dimensionalität beschrieben werden.⁸¹ Zunächst gilt es jedoch, diesen Befund systemtheoretisch zu interpretieren.

78 Im Laufe der weiteren Betrachtung werde ich jedoch die Hypothese formulieren, dass Depressionen möglicherweise auch mit einer unzureichenden Einschränkung und insofern mit einem Überschuss an Möglichkeiten in Verbindung gebracht werden können, siehe S. 223f. in diesem Kapitel.

79 Jan Slaby, »Affektive Intentionalität – Hintergrundgefühle, Möglichkeitsräume, Handlungsorientierung«, in: ders., Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011, S. 23–48, hier: S. 32. Im Gegensatz zum Möglichkeitsraum Musik, den ich zunächst unabhängig von dessen Zugänglichkeit als grundlegende Potentialität von Musik eingeführt habe, um dessen Beschränkungen dann unter anderem als Constraints beobachten zu können, konzipiert Slaby die Möglichkeitsräume, die sich in einem affektiven Zustand eröffnen, als hochdynamisch und in Abhängigkeit von eben diesem affektiven Zustand.

80 Ebd.

81 Siehe hierzu S. 144ff.

Mit der Zuspitzung auf die Selektivität affektiver Zustände, in Bezug auf mögliche Anschlussoperationen, rückt der Strukturbegriff Luhmanns als möglicher Anknüpfungspunkt ins Blickfeld. Während Maturana und Varela noch von einem Strukturbegriff ausgehen, der sich über die aktuellen Relationen der Elemente eines Systems definiert⁸², bestehen für Luhmann Strukturen in der »Einschränkung der im System zugelassenen Relationen«⁸³. Strukturen selektieren einige Relationen aus einer »Vielzahl von kombinatorischen Möglichkeiten«, so dass nicht jedes Element mit jedem anderen verknüpft werden kann.⁸⁴ Eine Struktur, als Auswahl der Relationen, ist dabei nicht auf die Konstanz von Elementen angewiesen, sondern kann auch mit neuen Elementen reproduziert werden. Dadurch können Strukturen auch dann aufrecht erhalten werden, wenn die Elemente, die über mögliche Relationen in Beziehung treten können, Ereignisse und damit flüchtig sind, wie dies insbesondere bei psychischen und sozialen Systemen, mit Gedanken und Kommunikationen als Letztelementen, der Fall ist.⁸⁵ Der Strukturbegriff Luhmanns bezeichnet in psychischen Systemen die dynamische Festlegung eines Möglichkeitsbereichs für die Verknüpfung von Gedanken mit anderen Gedanken und lässt sich damit auf den allgemeinen Begriff des affektiven Zustands beziehen.⁸⁶ Analog zu der Auffassung, dass Gefühle nicht Gedanken, Wahrnehmungen oder Handlungen *sind*, sondern zu spezifischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen *disponieren*, schlage ich vor, Gefühle nicht als *Elemente*, sondern als *Strukturveränderungen* von psychischen Systemen zu begreifen. Im Folgenden sollen daher die angesprochenen Strukturen und die Art und Weise ihrer Veränderung bestimmt werden.

Affektive Strukturen psychischer Systeme

Für Luhmann sind die Strukturen psychischer und auch sozialer Systeme *Erwartungsstrukturen*. Auch Erwartungen stellen als Strukturen die Einschränkung eines Möglichkeitsspielraums dar – »Das, was

82 Vgl. Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela, »Autopoietische Systeme: Eine Bestimmung der lebendigen Organisation«, in: Humberto R. Maturana, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2., durchgesehene Auflage, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, 1985, S. 170–235, hier: S. 183.

83 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 384, Hervorhebung im Original.

84 Ebd.

85 Vgl. ebd. Siehe hierzu auch Kap. 2.1.3, Anm. 207, S. 66.

86 Aus psychotherapeutischer Sicht gehen Hölzer und Kächele davon aus, dass sich psychische Strukturen, die sie mithilfe einer Frame-Analyse spezifizieren, nur im Verhältnis zu einem Emotionsbegriff sinnvoll definieren lassen, vgl. Michael Hölzer und Horst Kächele, »Emotion und psychische Struktur«, in: Achim Stephan und Henrik Walter (Hg.), *Natur und Theorie der Emotion*, 2., unveränderte Auflage, Paderborn: mentis, 2004, S. 164–183.

übrig bleibt, wird dann eben erwartet; ihm kommt der Verdichtungsgewinn zugute.«⁸⁷ Erwartungen bilden somit die Form, in der sich ein psychisches oder auch soziales System einer kontingenten Umwelt stellen kann.⁸⁸ Die Umwelt kann dann, als Erwartungserfüllung oder -enttäuschung, systemintern konzeptualisiert werden.⁸⁹ Die Fähigkeit psychischer Systeme, Erwartungen zu *Ansprüchen* zu verdichten, ist durch die Möglichkeit der »Verstärkung der Selbstbindung und des Betroffenseins« gegeben.⁹⁰ Ansprüche markieren damit eine Struktur psychischer Systeme, die im Zuge ihrer Erfüllung oder Enttäuschung nicht nur die systeminterne Rekonzeptualisierung einer Umwelt ermöglicht, sondern diese auch zum System selbst – und damit zum Bewusstsein – in ein Verhältnis setzt. Insbesondere Enttäuschungen stellen eine Störung dar, auf die das System mit einer Strukturveränderung – und dies bedeutet hier, mit einer Modifikation des Anspruchs – reagieren kann. Eine solche Strukturveränderung psychischer Systeme, in die Bewusstsein in besonderer Weise involviert ist, oder auch eine entsprechende Strukturerhaltung gegenüber gesteigertem Änderungsdruck können dann als Gefühl aufgefasst werden.⁹¹

In dieser Gefühlskonzeption zeigt sich eine »intentionale Doppelstruktur«⁹², die im Rahmen der Betrachtung affektiver Intentionalität Gefühlen grundsätzlich zugesprochen wird. In diesem Sinne sind Gefühle nicht nur, als Gefühle *von etwas*, auf die Welt gerichtet und lassen damit eine Situation auf eine bestimmte Art und Weise erscheinen, sondern sie setzen auch denjenigen, der das Gefühl hat, über sich selbst in Kenntnis: »*Etwas* betrifft uns in einer gewissen Weise, und dadurch fühlen wir *uns* (durch dieses) in spezifischer Weise betroffen. Dabei sind die beiden Evaluationsaspekte konstitutiv miteinander verbunden – den einen kann es nicht ohne den anderen geben.«⁹³

Verschiedene Arten von Gefühlen lassen sich dann in Bezug auf ihren intentionalen Gehalt auf eine allgemeine Form bringen: »Jemand *fühlt sich* in einer bestimmten Weise *im Hinblick auf* oder *gegenüber*

87 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 397.

88 Vgl. a. a. O., S. 362.

89 Vgl. a. a. O., S. 363 sowie Kap. 4.1, S. 206.

90 Ebd.

91 Vgl. a. a. O., S. 363f. sowie Kap. 4.1, S. 203.

92 Achim Stephan und Jan Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011, S. 206–229, hier: S. 211. Wenn hier von Doppelstruktur die Rede ist, findet ein allgemeiner Strukturbegriff Verwendung, der nicht – wie bei Luhmann – auf die Selektivität in Bezug auf mögliche Relationen von Systemelementen zugespielt ist.

93 A. a. O., S. 210, Hervorhebungen im Original.

von etwas.«⁹⁴ Das affektive Potential von Ansprüchen, das diese auch gegenüber Erwartungen kennzeichnet, liegt in ihrem Weltbezug, der sich im Zuge ihrer Erfüllung oder Enttäuschung offenbart, bei gleichzeitig gesteigertem Selbstbezug. Psychische Systeme treten im Zuge affektiver Strukturveränderungen nicht nur in Kontakt zur Welt⁹⁵, sondern auch zu sich selbst und offenbaren damit affektive Intentionalität als »eine wichtige Dimension von Selbstbewusstsein«.⁹⁶

Dimensionen affektiver Möglichkeitsräume⁹⁷

Nachdem im vorangehenden Abschnitt Ansprüche als die Strukturen ausgewiesen wurden, die auf eine bestimmte Art und Weise in affektive Zustände involviert sind, kann nun die Strukturveränderung, über die Gefühle identifiziert werden sollen, betrachtet werden. Infolgedessen soll herausgearbeitet werden, wie sich Gefühle in Bezug auf die Differenz von Strukturveränderung und Strukturhaltung differenzieren lassen. Hierbei geht es jedoch nicht nur um die Unterscheidung von verschiedenen akuten Gefühlen, die sich beispielsweise als Wut, Trauer, Freude oder Furcht zeigen, sondern auch um die Möglichkeit einer Differenzierung gegenüber den vielfältigen Arten von Hintergrundgefühlen, wie zum Beispiel Melancholie oder Langeweile.⁹⁸

Eine erste Differenzierung affektiver Zustände in psychischen Systemen kann anhand des Grades der Ausprägung einer Struktur als Anspruch erfolgen und orientiert sich demnach an der Differenz von Erwartung und Anspruch. Der Übergang zwischen diesen beiden Strukturen kann als fließend aufgefasst werden und manifestiert sich in einem schwächeren oder stärkeren Selbstbezug.⁹⁹ Die Enttäuschung von Erwartungen oder von Ansprüchen und die dadurch unter Umständen

94 Ebd., Hervorhebungen im Original.

95 Dieses ›In-Kontakt-Treten‹ geschieht für Systeme grundsätzlich auf der Basis operativer Geschlossenheit.

96 A. a. O., S. 209.

97 Mit dem Zusatz ›affektiv‹ sollen die hier angesprochenen Möglichkeitsräume in ihrer von Slaby beschriebenen dynamischen Konzeption markiert werden, vgl. Anm. 79, S. 217 in diesem Kapitel.

98 Für eine Betrachtung von Hintergrundgefühlen und deren Bedeutung als »existenzielle Gefühle« siehe bspw. Slaby, »Affektive Intentionalität – Hintergrundgefühle, Möglichkeitsräume, Handlungsorientierung«; Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«; Matthew Ratcliffe, »Existenzielle Gefühle«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur weiterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011, S. 144–169.

99 Für die Auffassung eines fließenden Übergangs zwischen Erwartung und Anspruch, vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 363f.

provozierte Strukturveränderung führen zu verschiedenen affektiven Zuständen. Die resultierenden Gefühle unterscheiden sich dann dadurch, wie stark sich derjenige, der sie empfindet, in eine bestimmte Situation involviert sieht oder wie stark er von einem Umstand betroffen ist. Es ist vorstellbar, dass sich der Übergang von Erwartung zu Anspruch und der damit verbundene stärkere Selbstbezug in einer größeren Intensität des affektiven Erlebens niederschlagen kann.¹⁰⁰ Ein solcher Übergang kann sich dabei auch innerhalb einer Situation vollziehen. Schlägt der erste Versuch, eine Schraube zu befestigen, durch das Herunterfallen der Schraube fehl, kann dies zunächst einfach registriert werden. Bei wiederholtem Scheitern kann sich jedoch Ärger einstellen, da man *selbst* es irgendwie nicht hinbekommt, weil man *selbst* auch noch andere Dinge zu erledigen hat oder weil man sich *selbst* doch eigentlich für einen versierten Handwerker hält. Die Betroffenheit kann dabei also verschiedene Quellen haben und eventuell auch sozial mitkonstituiert sein.

Eine weitere Möglichkeit der Differenzierung eröffnet die Beobachtung psychischer Systeme in ihrem Umgang mit der Erfüllung oder Enttäuschung von Ansprüchen oder von Strukturen, die sich im Kontinuum zwischen Erwartung und Anspruch bewegen. In vergleichbarer Weise unterscheidet Luhmann verschiedene Möglichkeiten des Umgangs mit Erwartungsenttäuschungen in sozialen Systemen. Wird die Erwartung trotz der Enttäuschung beibehalten, bezeichnet er dies als *normativen Erwartungsstil*, bei einer Korrektur der Erwartung in Anbetracht der Enttäuschung, geht er hingegen von einem *kognitiven Erwartungsstil* aus.¹⁰¹ Da Luhmann an dieser Stelle genau auf diese Unterscheidung abzielt, geht er der Möglichkeit anderer Erwartungsstile und auch dem Umgang mit Erwartungserfüllung nicht weiter nach, sondern verweist lediglich darauf, dass »keineswegs alle Erwartungen in dieser Weise vorklassifiziert werden«.¹⁰² Im Rahmen einer hieran angelehnten Betrachtung des Umgangs psychischer Systeme mit der Erfüllung und Enttäuschung von Ansprüchen, sind für eine mögliche Differenzierung verschiedener affektiver Zustände hingegen mehrere Möglichkeiten in Betracht zu ziehen. Dabei spielt es zunächst jedoch keine Rolle, ob die Vorstellung¹⁰³,

100 Die Betrachtung von Hintergrundgefühlen wird jedoch zeigen, dass ein ausgeprägter Selbstbezug auch mit einer geringen Gefühlsintensität einhergehen kann. Die Intensität lässt sich damit nicht exklusiv auf die Differenz von Erwartung und Anspruch beziehen, vgl. S. 224 in diesem Kapitel.

101 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 137f. Luhmann knüpft an diese Unterscheidung an, um Recht und Wissen zu spezifizieren, vgl. a. a. O., S. 138.

102 Ebd.

103 Für den Begriff der Vorstellung als beobachteten Gedanken siehe Niklas Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, in: *Soziale Welt* 36 (1985), Nr. 4, S. 402–446, hier: S. 407.

als beobachteter Gedanke, mit der ein Anspruch in Konflikt gerät, auf Wahrnehmungen, Phantasien, Urteilen oder Annahmen¹⁰⁴ beruht oder inwiefern Ansprüche mit anderen Strukturen psychischer Systeme, wie Gedächtnisstrukturen, wechselwirken.¹⁰⁵ Im Folgenden gilt es lediglich, die basalen Differenzierungsmechanismen in psychischen Systemen zu skizzieren.

Der Enttäuschung von Ansprüchen können psychische Systeme auf verschiedene Weise begegnen. Wird der Anspruch trotz der Enttäuschung nicht in Frage gestellt und gegenüber der Störung, welche die Enttäuschung provoziert, zum Beispiel als Anspruch auf Anspruch verteidigt, äußert sich dies als Ärger oder Wut. Streng genommen handelt es sich hierbei nicht um eine Strukturveränderung, auf die Gefühle ja bezogen wurden, sondern um die Aufrechterhaltung der Struktur (des Anspruchs) gegenüber einem gesteigerten Änderungsdruck. Die damit verbundene Stabilisierungsleistung lässt sich als Strukturveränderung interpretieren. Die Enttäuschung kann gegenüber dem Anspruch jedoch auch so gravierend ausfallen, dass dieser entsprechend modifiziert oder sogar negiert werden muss. In diesem Fall stellt sich beispielsweise das Gefühl der Furcht oder der Scham ein. Als Trauer lässt sich eine Konstellation beschreiben, in der es besonders schwer fällt, den Anspruch aufzugeben, weil die Option einer Korrektur nicht gegeben ist.

Mit der Erfüllung von Ansprüchen sind hingegen eher positive Gefühle verbunden. Sie geht mit einer Verringerung des Änderungsdrucks und der damit verbundenen Stabilitätsanforderungen einher, die sich wiederum als potentielle Strukturänderung interpretieren lässt, und erscheint im psychischen System als Gefühl der Zufriedenheit. Dieses steigert sich zur Freude und zur positiv gefärbten Überraschung, wenn dem Anspruch mit Übererfüllung begegnet wird und sich damit der Änderungsdruck umkehrt. Die Struktur des Anspruchs kann dann auf verschiedene Weise

104 Unter dem für ihre Untersuchung von fiktionalen Gefühlen wichtigen Begriff der ›Annahme‹ versteht Ingrid Vendrell Ferran kontemplative Erlebnisse, die auf ein Objekt gerichtet sind, ohne eine Überzeugung von dessen realer Existenz zu implizieren, vgl. Ingrid Vendrell Ferran, »Literarische Fiktion und fiktionale Gefühle«, in: Gertrud Koch, Martin Vöhler und Christiane Voss (Hg.), *Die Mimesis und ihre Künste*, München: Wilhelm Fink, 2010, S. 91–108, hier: S. 100. Grundsätzlich betrachtet sie »Wahrnehmungen, Phantasien, Erinnerungen, Erwartungen, Urteile und Annahmen« als mögliche kognitive Basis von Emotionen, a. a. O., S. 99.

105 Hier zeigt sich die Notwendigkeit und das Potential einer Unterscheidung zwischen den Elementen und Strukturen psychischer Systeme, vgl. Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 418ff. Dem hier vertretenen Ansatz zufolge, ließen sich Erwartungen und Gedächtnis, als Strukturen psychischer Systeme, von Wahrnehmungen, Erinnerungen, Phantasien, Urteilen oder Annahmen, als Elemente (Gedanken) psychischer Systeme unterscheiden.

angepasst werden: durch eine weitere Verdichtung und Einschränkung möglicher Relationen, die ein ›Weiter-So‹ nach erhaltener Bestätigung etabliert (*Konservierung*), oder durch eine Ausweitung der verfügbaren Relationen, weil man sich nun mehr erlauben kann (*Expansion*).¹⁰⁶ Beide Strategien schützen nicht vor künftiger Enttäuschung.

Wird die Erfüllung von Ansprüchen zur Routine, löst sich das Spannungsverhältnis von Änderungsdruck und Stabilisierung auf. Irritationen der Umwelt psychischer Systeme können dann im System nicht mehr affektiv verarbeitet werden und der sich im Irritationspotential äußernde Weltbezug wird gehemmt.¹⁰⁷ Im Extremfall kann dies dazu führen, dass auf jeglichen Anspruch verzichtet und das psychische System nicht ausreichend strukturiert wird. Jeder Gedanke ist dann möglich und in Anbetracht eines solchen Überangebots bleibt die Wahl aus. Durch die damit ausgedrückte Unfähigkeit zur Selektion sind auch bestehende Optionen nicht zugänglich. Der affektive Möglichkeitsraum kann dann als nahezu vollständig eingeschränkt erlebt werden und dies äußert sich im psychischen System als Langeweile oder als Depression.¹⁰⁸ Dabei ist jedoch die Frage, inwieweit bei diesen affektiven Zuständen von einer Strukturveränderung ausgegangen werden kann, da doch eher ein Mangel an Veränderung vorzuliegen scheint. Allerdings weist Slaby darauf hin, dass Depressive zwar für sich selbst keine Handlungsoption sehen, diese aber anderen durchaus zuschreiben.¹⁰⁹ Eine Strukturveränderung ist hier also als Differenz des eigenen affektiven Möglichkeitsraums gegenüber dem

106 Siehe hierzu auch Abb. 3, S. 323.

107 Im Umkehrschluss weist Luhmann darauf hin, dass »das Individuum sich in stärkerem Maße eigenen Gefühlen ausgesetzt findet, wenn die Ansprüche *nicht* routinisiert werden können. Von da her ist die moderne Gesellschaft mehr, als man gemeinhin denkt, durch Emotionalität gefährdet«. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 365, Hervorhebung von mir, C. S. Insofern ist nachzuvollziehen, dass es die Gesellschaft darauf anlegt, Ansprüche zu routinisieren und dafür zum Beispiel Recht, Wirtschaft oder Politik als Funktionssysteme bereitstellt. Vgl. hierzu die These von Fritz B. Simon, dass Emotionen die Ausdifferenzierung von Funktionssystemen provozieren, in denen gerade nicht emotional kommuniziert wird, Simon, »Zur Systemtheorie der Emotionen«, S. 123.

108 Vgl. Slaby, »Affektive Intentionalität – Hintergrundgefühle, Möglichkeitsräume, Handlungsorientierung«, S. 33f. Patienten, die unter einer Depression leiden, schildern zudem einen verminderten Weltbezug und erleben sich als »unter einer Käseglocke gefangen, oder wie in Watte verpackt«, in: Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 218f. Grundsätzlich möchte ich hier jedoch nicht behaupten, dass eine routinisierte Erfüllung von Ansprüchen zwangsläufig und als einzige Ursache zu Depressionen führt. So kann beispielsweise auch ein als überfordernd empfundener Leistungsdruck den affektiven Möglichkeitsraum entsprechend einschränken.

109 Vgl. Slaby, »Affektive Intentionalität – Hintergrundgefühle, Möglichkeitsräume, Handlungsorientierung«, S. 36.

Handlungsspielraum anderer, hinter dem eine entsprechende psychische Strukturierung vermutet werden kann, auszumachen.

Die vorausgehende Betrachtung des Umgangs mit der Enttäuschung und Erfüllung von Ansprüchen zeigt, dass sich hierüber Gefühle zumindest grob und hinsichtlich ihrer Valenz differenzieren lassen. Fraglich bleibt jedoch, wie akute Gefühle von Hintergrundgefühlen unterschieden werden können. Im Rahmen der Differenzierung auf der Basis des Umgangs mit verschiedenen Anlässen zu Strukturveränderung stehen akute Gefühle, wie Freude, und Hintergrundgefühle, wie Zufriedenheit, nebeneinander. Jedoch auch die Berücksichtigung der Ausprägung des Selbstbezugs innerhalb des Übergangs von Erwartung zu Anspruch bietet kein ausreichendes Differenzierungspotential. Denn gerade Hintergrundgefühle, insbesondere die von Ratcliffe beschriebenen existenziellen Gefühle, weisen, trotz einer vergleichsweise geringen Intensität, einen ausgeprägten Selbstbezug auf, so dass Stephan und Slaby in ihnen »eine Form von Selbstbewusstsein« sehen.¹¹⁰ Hingegen fehlt Hintergrundgefühlen ein konkreter Weltbezug, der akute Gefühle wie Wut oder Furcht typischerweise auszeichnet.¹¹¹ Somit kann versucht werden, Gefühle und Hintergrundgefühle über die Ausprägung des Weltbezugs als konkret oder allgemein zu differenzieren. Damit sind psychische Systeme im Verhältnis zu ihrer Umwelt und der strukturellen Kopplung mit biologischen und sozialen Systemen angesprochen und es stellt sich die Frage, inwieweit verschiedene Weisen des Weltbezugs anhand von spezifischen strukturellen Kopplungen identifiziert werden können.

Für die Beschreibung der besonderen kommunikativen Anforderungen in Intimbeziehungen, zum Beispiel in Familien, führt Luhmann eine Möglichkeit zur Differenzierung von strukturellen Kopplungen ein: »Strukturelle Kopplungen funktionieren im Normalfalle für beide beteiligten Systeme nahezu geräuschlos – also für das Bewußtsein unbemerkt und für soziale Systeme, ohne daß Kommunikation darauf gerichtet werden müßte.«¹¹² Auch Intimbeziehungen bauen auf dieser strukturellen Kopplung auf, gehen jedoch über sie hinaus, indem sie die Kopplung selbst thematisieren:

Gerade wenn und weil die strukturelle Kopplung funktioniert, kann man mehr Geräusche zulassen, das heißt: sich Gedanken darüber zu machen und sogar darüber zu kommunizieren, wie der andere denkt;

110 Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 223.

111 Vgl. a. a. O., S. 226.

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

ob er verstehen kann, was man sagt; ja, ob er überhaupt zuhört oder schon abgeschaltet hat und mit der Vorbereitung seiner Erwiderung beschäftigt ist.¹¹³

Im Zuge ›geräuschvoller‹ struktureller Kopplung wird die Irritation *als Irritation* beobachtet und dabei »nicht länger dem Zufall überlassen, sondern als Lernanlaß produziert und dann auch reflektiert«.¹¹⁴

Während Luhmann diese Art der strukturellen Kopplung auf Intimbeziehungen beschränkt und die Folgen der resultierenden »Dauerirritation«¹¹⁵ für die Kommunikation im Sozialsystem Familie beobachtet, bezieht Harry Lehmann die Differenz von geräuschloser und geräuschvoller struktureller Kopplung auf die von ihm getroffene Unterscheidung von Kommunikationsmedien und Humanmedien. Demnach werden Gedanken, Wahrnehmungen, Erfahrungen oder Gefühle¹¹⁶, als Operationen psychischer Systeme, in den Kommunikationszusammenhang der Humanmedien Kunst, Glaube, Liebe und Philosophie einbezogen.¹¹⁷ Auch wenn Lehmann damit den theoretischen Nutzen der Unterscheidung zwischen geräuschloser und geräuschvoller struktureller Kopplung beträchtlich erweitert, konzentriert auch er sich in erster Linie auf die Effekte in sozialen Systemen, die aufgrund ihrer geräuschvollen strukturellen Kopplung mit Bewusstsein zu beobachten sind. Im Zuge der Betrachtung von Gefühlen ist jedoch die ›Geräuscentwicklung‹ in psychischen Systeme zu thematisieren und dies in Bezug auf die strukturelle Kopplung mit sozialen und mit biologischen Systemen.

Auch psychische Systeme sind in der Lage, Irritationen zu beobachten und sich in ihrem eigenen Operieren auf Kommunikationen und Körperveränderungen zu beziehen. Strukturen wie Ansprüche können – oder müssen – dann konkret auf die Irritationen reagieren, die sie sozialen Systemen oder dem Körper zuschreiben. So kann man im Falle der Thematisierung von Kommunikation beispielsweise die mögliche Mitteilung des anderen bedenken, das heißt verstehen, ehe sie mitgeteilt wurde, und

113 Ebd.

114 A. a. O., S. 220.

115 A. a. O., S. 223.

116 Lehmann behandelt hier Gefühle auf der gleichen Ebene wie Gedanken und damit als Letztelemente psychischer Systeme. Ich schlage hingegen in der vorliegenden Arbeit vor, Gefühle auf der Ebene von Strukturveränderungen zu konzeptualisieren, die psychische Systeme auf eine spezifische Weise disponieren.

117 Vgl. Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München: Wilhelm Fink, 2006, S. 156ff.; Harry Lehmann, »Smalltalk, Flirt, Wissenschaft und Kunst. Zur strukturellen Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation«, in: Christian Filk und Holger Simon (Hg.), *Kunstkommunikation: »Wie ist Kunst möglich?« Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, Berlin: Kadmos, 2010, S. 37–53, hier: insb. S. 52f. sowie Kap. 2.1.2, S. 47f.

sein Urteil darüber fällen. Die Kommunikation, die dann folgt, führt so oder so zur Verärgerung, wenn nicht sogar zu Scham über ein Fehlurteil. Werden hingegen Irritationen thematisiert, die dem eigenen Körper zugeschrieben werden, kann sich dies in Körpergefühlen, wie Schmerzen oder Hungergefühlen, äußern. Hier ließe sich vielleicht auch von einem konkreten *Körper*bezug statt von einem *Welt*bezug sprechen. Doch aus der Sicht psychischer Systeme ist auch mit dem Körper grundsätzlich eine andere Systemreferenz angesprochen, die im psychischen System nur als Fremdreferenz behandelt werden kann.¹¹⁸ Jenseits eines systemtheoretischen Beschreibungsrahmens lässt sich die Bezugnahme des psychischen Systems auf den Körper hingegen auf eine Weise thematisieren, die deren Qualität und grundlegende Bedeutung betont. So ist dieser Körperbezug mit einer Komplexitätsreduktion verbunden, für die dann Bezeichnungen wie *Leib*, als »erlebten und gespürten Körper«¹¹⁹, *lived body*, als »the medium of an agent's acting in the world and resistance to the world«¹²⁰, oder auch *Körperschema*, bestehend »aus einem vorbewussten System sensomotorischer Fähigkeiten«¹²¹, gefunden werden können. Der damit umschriebene basale Körperbezug ist jedoch keineswegs an eine Thematisierung konkreter Irritationen, im Zuge einer geräuschvollen strukturellen Kopplung zwischen psychischen und biologischen Systemen, gebunden. Vielmehr handelt es sich dabei um ein ganzheitliches Körpergefühl¹²², so dass beispielsweise das angesprochene Körperschema als »Teil der Hintergrundstruktur des Bewusstseins als dasjenige Medium, in dem oder durch das eine Person etwas Bedeutsames in der Welt erlebt«¹²³, verstanden werden kann.¹²⁴

Im Falle einer geräuschvollen strukturellen Kopplung des Bewusstseins mit biologischen oder sozialen Systemen wird jedoch ein konkreter Weltbezug hergestellt, der insbesondere bei akuten Gefühlen auszumachen

118 So weist Luhmann darauf hin, dass »der eigene Leib [...] vom Bewußtsein als bewußtseinsextern, als Gegenstand des Bewusstsein erlebt« wird, Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 19f. Siehe hierzu auch die ausführlichere Zitierung der entsprechenden Passage in Kap. 2.2.2, S. 75.

119 Christoph Demmerling und Hilge Landweer, *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2007, S. 21, mit Verweis auf die Phänomenologie von Hermann Schmitz.

120 Jan Slaby, »Affective Self-Construal and the Sense of Ability«, in: *Emotion Review* 4 (2012), Nr. 2, S. 151–156, hier: S. 153.

121 Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 214.

122 Vgl. Demmerling und Landweer, *Philosophie der Gefühle*, S. 21f.

123 Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 215, Hervorhebungen im Original.

124 Für eine in diesem Zusammenhang wichtige Einordnung des »Unbewussten« in eine systemtheoretische Konzeption von Bewusstsein als psychischem System siehe Kap. 2.2.4, S. 95ff.

ist. Die systeminterne Thematisierung der Irritation erlaubt es zudem, einen intentionalen Gehalt zu bestimmen, über den sich die entsprechenden Gefühle differenzieren lassen. So können sich beispielsweise Ärger oder Scham auf eine bestimmte Kommunikation beziehen, die als ärgerlich oder peinlich *empfunden*¹²⁵ wird, während Schmerzen auf den Körper gerichtet sind.

Hintergrundgefühle entsprechen hingegen dem *Normalfall*¹²⁶ geräuschloser struktureller Kopplung und weisen keinen konkreten Weltbezug auf. Auch hier sind Irritationen durchaus wirksam, werden jedoch nicht systemintern als solche thematisiert. Hintergrundgefühle sind somit nicht auf etwas Spezifisches in der Welt gerichtet.¹²⁷ Die Anpassung und Aufrechterhaltung von Ansprüchen geschieht dann ohne Aufsehen zu erregen. Dabei besteht jedoch grundsätzlich die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit auf die eigenen Hintergrundgefühle zu richten.¹²⁸ Dies erlaubt es, auch Hintergrundgefühle im Hinblick auf den ihnen zugrunde liegenden Kopplungszusammenhang zu differenzieren. Ein grundlegendes Zugehörigkeitsgefühl oder ein Gefühl des Willkommen-Seins, beziehungsweise im Gegensatz dazu, ein Gefühl der Ablehnung oder Isolation, bezieht sich in unspezifischer Weise auf die soziale Umwelt des psychischen Systems. Sich gesund und frisch oder krank und müde zu fühlen, weist sich hingegen über einen ebenfalls unspezifischen Bezug auf den Körper aus.¹²⁹ Es ist vorstellbar, dass die geringe Spezifität des Weltbezugs in höherem Maße zu Fehlattributionen und zu einer wechselseitigen Durchdringung von körperlichen und sozialen Aspekten führen kann.

125 In Abgrenzung gegenüber kognitivistischen Emotionstheorien findet an dieser Stelle bewusst das Verb ›empfinden‹ und nicht etwa ›bewerten‹ Verwendung.

126 Vgl. Luhmann, »Glück und Unglück der Kommunikation in Familien«, S. 219.

127 Vgl. Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 223. Wichtig ist an dieser Stelle jedoch eine Unterscheidung zwischen der Spezifität des Weltbezugs und jener der strukturellen Kopplung. Auch wenn die strukturelle Kopplung im Falle einer geräuschlosen strukturellen Kopplung im psychischen System nicht als Irritation beobachtet wird, sondern lediglich als solche wirkt, eignet strukturellen Kopplungen selbst eine gewisse Spezifität, insofern sie »die Anlässe vorselegieren, auf die das System überhaupt reagieren kann«. Niklas Luhmann, »Gleichzeitigkeit und Synchronisation«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*, 2. Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, S. 95–130, hier: S. 104.

128 Vgl. Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 224.

129 Diese Beispiele sind der grundlegenden Differenzierung verschiedener Hintergrundgefühle von Stephan und Slaby entnommen und entsprechen dort den *nicht-basalen existenziellen Hintergrundgefühlen*, vgl. a. a. O., S. 216ff., insb. das Schema auf S. 221.

Wenn geräuschlose strukturelle Kopplung und damit Hintergrundgefühle als Normalfall ausgewiesen werden, entspricht dies der Auffassung von Stephan und Slaby, dass vor allem existentielle Hintergrundgefühle »für fast alle anderen affektiven Zustände, insbesondere die Emotionen, Hintergrund und Basis zugleich« sind.¹³⁰

Mit der Unterscheidung von geräuschloser und geräuschvoller struktureller Kopplung lassen sich Gefühle und Hintergrundgefühle differenzieren. Die Berücksichtigung der jeweils systemintern thematisierten Systemreferenz erlaubt es zudem, Körpergefühle von anderen akuten Gefühlen zu unterscheiden. In Verbindung mit der Unterscheidung von Erwartung und Anspruch sowie der Beobachtung des Umgangs mit Erfüllung und Enttäuschung bieten sich somit drei Kriterien für die Differenzierung affektiver Zustände in psychischen Systemen an. Während beim Umgang mit Erfüllung und Enttäuschung eher diskrete Konstellationen beobachtbar sind, kann der Übergang von Erwartung zu Anspruch (bei zunehmendem Selbstbezug) sowie der von geräuschloser zu geräuschvoller struktureller Kopplung (im Sinne einer Konkretisierung des Weltbezugs) als fließend aufgefasst werden. In diesem Sinne lassen sich diese Differenzierungskriterien als Dimensionen interpretieren, die den affektiven Möglichkeitsraum aufspannen, in dem wir, der These Slabys zufolge, mit unseren Gefühlen auf spezifische Weise situiert sind. Dennoch scheint dieser Möglichkeitsraum damit nicht hinreichend ausgeleuchtet zu sein. Hierzu bedarf es der Berücksichtigung der sozialen Konstituierung sowie der körperlichen Fundierung von Gefühlen.¹³¹ In beiden Fällen muss sich die Beobachtung jedoch einer anderen Systemreferenz bedienen und sich zudem den Kopplungsverhältnissen zwischen biologischen, psychischen und sozialen Systemen widmen.

Die Betrachtung von Gefühlen als affektive Zustände psychischer Systeme, die sich an Strukturveränderungen vollziehen, deutet jedoch bereits auf die Schlüsselrolle hin, die Gefühlen für ein Verständnis von Affektivität zukommt. Über die strukturelle Kopplung mit sozialen und biologischen Systemen, die im psychischen System verarbeitet wird, weisen Gefühle einen umfassenden Weltbezug auf, der beständig und unausweichlich gegeben ist und zwar auch dann, wenn die resultierenden

¹³⁰ A. a. O., S. 226.

¹³¹ Für Jan Slaby ist der Weltbezug von Gefühlen selbst schon ein »umfassendes ›leiblich-seelisches‹ Geschehen [...], dessen Natur wir verfehlen würden, wenn wir es als aus separierbaren Elementen zusammengesetzt betrachteten«, Jan Slaby, *Gefühl und Weltbezug. Die menschliche Affektivität im Kontext einer neo-existenzialistischen Konzeption von Personalität*, Paderborn: mentis, 2008, S. 290. Eine systemtheoretische Konzeption von Affektivität, die sich in Bezugnahme auf das konstitutive Verhältnis von System und Umwelt und auf das Prinzip der strukturellen Kopplung von Komponententheorien absetzt, steht dieser Auffassung nicht unvereinbar entgegen, vgl. hierzu auch Kap. 4.2, S. 214f.

Irritationen nicht als solche thematisiert werden. Gemeinsam mit Luhmanns Gleichsetzung von psychischem System und Bewusstsein steht eine solche Gefühlskonzeption im Einklang mit der Auffassung, dass »emotionale Mechanismen, die die menschliche Affektivität adäquat erfassen sollen, mit Bewusstsein einhergehen [müssen], mehr noch: mit einem Bewusstsein, das nicht nur körperliche Veränderungen registriert, sondern unmittelbar auf wichtige Vorgänge in der Außenwelt gerichtet ist«. ¹³²

4.2.2 *Musikalische Gefühle*

Auf der Grundlage des im Vorangegangenen umrissenen Gefühlsbegriffs kann nun ein Versuch zur Sondierung musikalischer Gefühle unternommen werden. Als musikalische Gefühle hatte ich, in Anlehnung an die in der Fachliteratur zu findenden Arbeitsdefinitionen, Gefühle bezeichnet, die auf eine nicht näher bestimmte Weise von Musik ausgelöst oder beeinflusst werden. ¹³³ Mithilfe der bisher erarbeiteten Differenzierungskriterien affektiver Zustände psychischer Systeme, können nun auch musikalische Gefühle, unter Einbeziehung der verschiedenen Ansätze zur Erklärung musikalischer Gefühle, betrachtet werden. ¹³⁴ In den Blick geraten damit mögliche affektive Zustände psychischer Systeme, die sich im Zuge von deren Beteiligung an der (Re-)Aktualisierung von Instanzen musikalischer Handlung einstellen können. Diese umfassen nicht nur akute musikalische Gefühle, sondern auch musikalische Hintergrundgefühle sowie die affektiven Zustände im Zuge der Wahrnehmung musikalischen Ausdrucks oder auch der nicht-reflexiven Musikwahrnehmung. Da der Prozess musikalischer Handlung, an dem auch psychische Systeme in konstitutiver Weise beteiligt sind, als dynamisch ausgewiesen wurde, sind auch die affektiven Zustände psychischer Systeme dieser Dynamik unterworfen. Die Strukturen psychischer Systeme, das heißt die Erwartungen und Ansprüche, sind, zumindest in ihrer Feinstrukturierung, als Momentanzustände aufzufassen. Affektives Musikerleben ist somit hochdynamisch und weist einen prozesshaften Charakter auf. ¹³⁵ Die Gefühle, die Musik auslöst, lassen sich nicht in ähnlicher

¹³² Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 213.

¹³³ Vgl. Kap. 3.4, S. 181.

¹³⁴ Für die verschiedenen Theorieansätze zur Erklärung musikalischer Emotionen, siehe Kap. 3.4, S. 181ff.

¹³⁵ Um diesem Umstand zu begegnen, bedient sich die Musikpsychologie seit einiger Zeit verstärkt Methoden, die die Selbstauskunft affektiven Erlebens zeitlich kontinuierlich zu erfassen bemüht sind. Für einen kritischen Überblick siehe Emery Schubert, »Continuous Self-Report Methods«, in: Patrik N. Juslin und John A.

Weise fixieren, wie zum Beispiel die Furcht vor einer Schlange. Vielmehr fluktuieren mehrere affektive Erlebniskomponenten, während sich über einen gewissen Zeitraum ein komplexes musikalisches Gefühl etablieren kann. Dabei ist davon auszugehen, dass sich der zugrunde liegende strukturelle Wandel auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig vollzieht. Im Hinblick auf die sowohl von Seiten der Philosophie als auch der Musikpsychologie postulierten Auslösemechanismen musikalischer Gefühle haben Robinson sowie Juslin und Västfjäll darauf hingewiesen, dass diese gleichzeitig und sich gegenseitig beeinflussend aktiv sind oder sein können.¹³⁶ Dies bedeutet, dass nicht nur die Intensität und die hedonische Valenz musikalischer Gefühle zeitlichen Veränderungen unterworfen sind, sondern auch die Aktivität und der Einfluss verschiedener möglicher Auslösemechanismen.

Den sich damit ergebenden Anforderungen an die Beschreibung und Differenzierung musikalischer Gefühle soll im Folgenden mithilfe der bereits erarbeiteten Differenzierungskriterien für verschiedene affektive Zustände psychischer Systeme begegnet werden. Diese Differenzierungskriterien, als Dimensionen eines affektiven Möglichkeitsraums, bieten sich an, da zumindest die Dimension der Ausprägung des Selbstbezugs sowie die Dimension der Spezifität des Weltbezugs selbst als kontinuierlich konzipiert wurden. Die verschiedenen Gefühle, die sich während der (Re-)Aktualisierung einer Instanz musikalischer Handlung einstellen, können dann als Situierungen in einem kontinuierlich dynamischen affektiven Möglichkeitsraum aufgefasst werden.

Es ist jedoch grundsätzlich zu fragen, ob die damit zur Verfügung stehenden Differenzierungskriterien bei musikalischen Gefühlen in gleicher Weise anwendbar sind. Insbesondere der Aspekt des Selbstbezugs scheint diesbezüglich problematisch zu sein und so gilt es, diesen hier eingehender zu betrachten. Achim Stephan und Jan Slaby weisen darauf hin, dass das Fühlen einer Emotion sich nicht nur auf einen Gegenstand oder eine Situation bezieht, sondern dass wir uns auch gleichzeitig als in dieser Situation oder im Verhältnis zu diesem Gegenstand auf eine spezifische Art und Weise erleben. In der Furcht begegnet man somit nicht nur der Gefahr, sondern auch der eigenen Verletzlichkeit; Trauer umfasst neben dem Verlust eines Menschen auch das Gefühl, dass dieser einem entrisen wurde.¹³⁷ »Unserem Bewusstsein offenbart sich zugleich etwas über *uns selbst*, genauer noch: Unsere Befindlichkeit zu diesem Zeitpunkt in

Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 223–253.

136 Vgl. Kap. 3.4, S. 197f.

137 Vgl. Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 206f. und S. 210.

dieser Gegebenheit, unsere aktuelle existenzielle Situation, fühlt sich in einer bestimmten Weise an.«¹³⁸

Bei musikalischen Gefühlen ist jedoch fraglich, ob diese uns in einem vergleichbaren Sinne unsere aktuelle *existenzielle Situation* offenbaren. Im Zusammenhang mit kognitivistischen Erklärungsversuchen wurde ja gerade deshalb in Frage gestellt, dass Musik als intentionales Objekt fungieren kann, da es schlichtweg keinen Grund zu geben scheint, sich vor Musik zu fürchten, wegen Musik oder über Musik zu trauern oder auch Freude (etwa auf der Basis der Einschätzung gute Fortschritte in Bezug auf das Erreichen eines Zieles zu machen¹³⁹) zu empfinden.¹⁴⁰ Ein Verweis auf die Studie von Anne Blood und Robert Zatorre, die darauf hindeuten scheint, dass starke positive musikalische Gefühle (*musical chills*) mit der Aktivierung neuronaler Strukturen einhergehen, die auch mit Nahrungsaufnahme, sexueller Aktivität oder Drogenkonsum in Verbindung gebracht werden, hilft an dieser Stelle nicht weiter.¹⁴¹ Zwar lässt sich hiermit auf neuronaler Ebene ein gewisser existenzieller Charakter musikalischen Erlebens illustrieren. Damit wird jedoch lediglich festgestellt, was eine schlüssige Theorie musikalischer Gefühle erst noch erklären muss. Zudem lassen sich trotz dieses Befundes existenzielle Stimuli von musikalischen Stimuli, die das allgemeine Wohlbefinden steigern, unterscheiden.¹⁴² Hingegen berichtet Alf Gabrielsson von intensiven musikalischen Erfahrungen (*strong experiences with music* oder kurz *SEM*), die für diejenigen, die diese empfunden hatten, durchaus von existenzieller Bedeutung waren oder die zumindest die aktuelle existenzielle Situation auf eine Weise erscheinen ließen, die eine neue Einstellung dieser gegenüber ermöglicht hat:

SEM may also convey a sense of special presence in life, an intense feeling of living, just here, just now. On such rare occasions, the only thing that matters is simply to ›just be‹, to let all worries and ›musts‹ sink away

138 A. a. O., S. 207.

139 Entsprechend definiert Lazarus das *core relational theme* für *happiness*, vgl. Jesse J. Prinz, *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2004, S. 16. Siehe auch Kap. 3.2.1, S. 143, Anm. 112.

140 Vgl. Kap. 3.4, S. 186f.

141 Vgl. Anne J. Blood und Robert J. Zatorre, »Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion«, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 98 September (2001), Nr. 20, S. 11818–11823.

142 »The ability of music to induce such intense pleasure and its putative stimulation of endogenous reward systems suggest that, although music may not be imperative for survival of the human species, it may indeed be of significant benefit to our mental and physical well-being.« A. a. O., S. 11823.

and to enjoy the privilege of existing and receiving what the world and life may offer.¹⁴³

Solche intensiven Momente scheinen jedoch eher die Ausnahme zu bilden. Zudem wird mit dieser Aussage wieder nur festgestellt, was es eigentlich zu erklären gilt.

Die Untersuchung der Frage, ob man im Zusammenhang mit Musik von *Selbstbezug* sprechen kann, erfordert die Betrachtung der Situation, in der wir uns befinden, wenn wir Musik rezipieren, interpretieren oder komponieren oder auch einfach nur wahrnehmen. In einer Situation, die maßgeblich von Musik geprägt ist, kann auch unser existentielles Gefühl¹⁴⁴, als kontinuierliches Hintergrundgefühl, das unsere aktuelle existentielle Situation auszeichnet, durch diese Musik beeinflusst werden. Ein Boxer, der die Arena betritt und dabei seine martialisch stampfende Einlaufmusik hört, kann sich als unbesiegbar fühlen und damit seiner eigenen Potenz bewusst werden. In der gleichen Situation könnte Zirkusmusik oder ein Trauermarsch eine gegenteilige Wirkung entfalten und das Gewährwerden der eigenen Potenz mindern. Diese Musik könnte vom Boxer jedoch auch einfach als unpassend empfunden werden, da sie eben nicht mit dem aktuellen existentiellen Gefühl korrespondiert. Musik ist bezogen auf dieses Beispiel nicht die Ursache für das Gefühl der aktuellen existenziellen Situation, kann dieses aber modulieren. Auch wenn damit nicht grundsätzlich von einem Selbstbezug im engeren Sinne gesprochen werden kann, so ist dies zumindest dann gerechtfertigt, wenn das durch die musikalische Situation modulierte existentielle Gefühl – zum Beispiel jenes der gesteigerten oder verminderten physischen Potenz – von demjenigen, der dieses Gefühl hat, nicht angezweifelt wird.

Der Selbstbezug musikalischer Gefühle lässt sich auch beschreiben anhand des Beispiels einer konzentrierten Rezeptionssituation, die sich auf das Erfassen von Sinnzusammenhängen richtet.¹⁴⁵ Alexander Becker zeigt in seiner Analyse musikalischer Erfahrung, dass diese nicht allein durch ihren Gegenstand bestimmt ist, sondern »sowohl die Vertrautheit mit stilistischen Konventionen als auch nicht selten den Rekurs auf musikfremde Vorstellungen« voraussetzt.¹⁴⁶ Gemeinsam mit einem

143 Alf Gabrielsson, »Strong Experiences with Music«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 547–574, hier: S. 562.

144 Vgl. Ratcliffe, »Existentielle Gefühle«.

145 Vgl. Alexander Becker, »Wie erfahren wir Musik?«, in: ders. und Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 265–313, hier: S. 269ff. Auch die Musikproduktion schließt das Erfassen von Sinnzusammenhängen mit ein. Somit gilt das Folgende allgemein für musikalische Handlung.

146 A. a. O., S. 274.

»Komplex von Verhaltensweisen, zu dem eine bestimmte Emotion dispo-
niert«, bilden diese die Möglichkeit einer nachvollziehenden Wahrneh-
mung, die die bloße Wahrnehmung eines Musikstücks zu einer musika-
lischen Erfahrung vervollständigt.¹⁴⁷ Der damit angesprochene Aspekt
des Nachvollzugs ist für die Affektivität musikalischer Handlung von
grundlegender Bedeutung.¹⁴⁸ An dieser Stelle ist jedoch zunächst zu klä-
ren, was sich hieraus für die Frage des Selbstbezugs musikalischer Ge-
fühle ergibt. Die »Vertrautheit mit stilistischen Konventionen« sowie au-
ßermusikalische Vorstellungen, die Becker als Voraussetzungen für eine
musikalische Erfahrung beschreibt, bilden hierfür einen Ausgangspunkt.
Denn diese Voraussetzungen zeugen nicht nur von der soziokulturellen
Fundierung musikalischer Erfahrung, sondern auch von einem konstitu-
tiven Beitrag des Erfahrenden. Vertrautheit und Vorstellung sind einge-
lassen in die vielschichtige Ausformulierung eines ›Selbst‹ und dadurch
bedingt von dessen Geschichte und dessen Eingebettet-Sein in eine sozi-
ale Umwelt. Musik setzt das Investieren dieses ›Selbst‹ voraus, um über-
haupt *erfahren* werden zu können. Im direkten Vergleich zu den Gefüh-
len der Trauer oder der Angst erscheint die Annahme eines Selbstbezugs,
der uns Auskunft über unsere existenzielle Situation gibt, zwar weniger
zwingend. Dennoch ist ein Selbst~~sein~~bezug konstitutiv für musikalische
Erfahrung. In dieser Einbeziehung liegt womöglich das Potential einer
Resonanz zwischen Selbst und musikalischem Gefühl, die eine quasi-
existenzielle Qualität annehmen kann. Ausschlaggebend hierfür scheint
dann, inwieweit das zum Nachvollzug Eingesetzte – und nach Becker ist
dies kontingent¹⁴⁹ – für den Nachvollziehenden von Bedeutung ist, das
heißt mit Bezug auf einen systemtheoretischen Ansatz, in welchem Maße
die zugrunde liegende Struktur des psychischen Systems zu einem An-
spruch verdichtet ist. Im Verhältnis zu einem komplexen Netzwerk aus
soziokultureller Situierung und eigener Geschichte des In-der-Welt-Seins
kann man sich dann gegenüber Musik auf eine spezifische Weise gewahr
werden. Hierzu bedarf es nicht einer bewussten Vergewisserung, etwa
dass man sich auf vertrautem Terrain befindet. Der Zugang zur Musik
durch ein aktives Erschließen positioniert mich zugleich in diesem Mo-
ment auf eine bestimmte Art und Weise in der Welt. Ich setzte mich af-
fektiv zur Musik ins Verhältnis und im Austarieren dieses Verhältniss-
es setzte ich mich über mich selbst in Kenntnis. Auch hier mag diese
Erkenntnis nur selten in einem strengen Sinne existentiell sein, jedoch
kann ich mich im Verhältnis zu Musik auf eine Art und Weise erleben,

147 A. a. O., S. 295, vgl. S. 285.

148 Ich werde darauf zurückkommen, siehe Kap. 4.4, S. 305ff., insb. S. 311ff.

149 Vgl. a. a. O., S. 291. Alexander Becker schlägt beispielsweise Nachspielen oder
Nachsingen, bloße Vorstellung oder auch Bezugnahme auf Außermusikalisches,
wie Gesten oder eine narrative Struktur, als Techniken des Nachvollzugs vor.

die mir üblicherweise nicht zugänglich ist.¹⁵⁰ So kann etwa die lustvolle Begegnung mit einer Musik, die eigentlich nicht dem eigenen Musikgeschmack entspricht und der man grundsätzlich ablehnend gegenüber eingestellt ist, einen affektiven Zustand provozieren, der gleichermaßen lustvoll wie unangenehm ist und in dem sich alte Verkrampfungen zugunsten einer offenen Grundhaltung lösen, die auch grundsätzlich die aktuelle Situation zu bestimmen scheint. Diese Möglichkeit des Selbstbezugs setzt den hier beschriebenen Selbsteinbezug voraus, um sich dann auf der Basis eines Anspruchs, der die Bedeutsamkeit des Nachvollzugs markiert, zu entfalten. Vor diesem Hintergrund schlage ich vor, auch bei musikalischen Gefühlen von einem (durch einen Selbsteinbezug vermittelten) Selbstbezug zu sprechen.

Musikrezeption

Die nachstehende Betrachtung verschiedener Arten musikalischer Gefühle basiert auf der Verwendung von Weltbezug und Selbstbezug als kontinuierlichen Bezugsachsen und ist deshalb nicht als eine Kategorisierung zu verstehen. Vielmehr handelt es sich bei den hier differenzierten musikalischen Gefühlen um charakteristische Situierungen in einem affektiven Möglichkeitsraum, die eine eingehendere Betrachtung erlauben. Zunächst sollen dabei jene Gefühle thematisiert werden, die sich im Zuge der Musikrezeption einstellen können. Zu diesem Zweck werden die affektiven Zustände, die innerhalb der gängigen Ansätze und Erklärungsmodelle musikalischer Gefühle beschrieben werden, in den affektiven Möglichkeitsraum projiziert, um diese anhand ihrer Intentionalitätsstruktur zu differenzieren. Dabei ist es tatsächlich sinnvoll, zwischen den Gefühlen bei der Musikrezeption und jenen bei der Musikproduktion zu unterscheiden, denn eine entsprechende Differenzierung erlaubt es, diesen Ansatz zu den Bemühungen der Musikphilosophie und der empirischen Emotionsforschung ins Verhältnis zu setzen. Mit diesem Vorgehen wird jedoch nicht die grundsätzliche Haltung in Frage gestellt, Musik von einer Abstraktionslage aus beschreiben zu wollen, die zunächst von Akteur-Beobachtern und musikalischer Handlung ausgeht und nicht von Komponisten, Interpreten und Rezipienten. Hier wird vielmehr deutlich, dass das, was an Gefühlen möglich ist, ebenso wie das, was an Musik möglich ist, auch aktuellen körperlichen und soziokulturellen Beschränkungen unterliegt.¹⁵¹ Somit sind die hier beschriebenen markanten Situierungen im affektiven Möglichkeitsraum unweigerlich vor dem Hintergrund eines aktuellen westlichen Musikverständnisses zu verstehen und

150 Vgl. hierzu Joel W. Krueger, »Affordances and the musically extended mind«, in: *Frontiers in Psychology* 4 (2014), Artikel 1003, S. 1–13.

151 Siehe hierzu insb. Kap. 4.2.5, S. 269ff.

damit weder kulturübergreifend noch ahistorisch.¹⁵² Sie bilden lediglich Beispiele einer Analyse anhand der hier vorgeschlagenen Dimensionen eines affektiven Möglichkeitsraums, über die grundsätzlich – von dem so gesetzten Beobachtungspunkt aus gesehen – auch entlegenere Regionen zu erreichen sind.

Erschließende musikalische Gefühle

Mit dem Begriff der erschließenden musikalischen Gefühle sollen jene Gefühle bezeichnet werden, die sich beim Erschließen der musikalischen Struktur einstellen und die dieses leiten.¹⁵³ Sie basieren einerseits auf einem stark ausgeprägten Selbstbezug, und andererseits auf einem spezifischen Weltbezug, der als Werkbezug¹⁵⁴ gegeben ist. Der spezifische affektive Weltbezug besteht in diesem Fall also in der ästhetischen Wahrnehmung selbst.¹⁵⁵ So kann ich beispielsweise von einem monumentalen

152 Siehe bspw. Anm. 157, unten.

153 Demnach sind die von Scherer und Coutinho beschriebenen *aesthetic emotions* und *epistemic emotions*, die nach Auffassung der Autoren auf eine Bewertung hinsichtlich der ästhetischen Qualitäten bzw. des Informationsgehaltes zurückgeführt werden können, typischerweise mit erschließenden musikalischen Gefühlen verbunden, Klaus R. Scherer und Eduardo Coutinho, »How music creates emotion: a multifactorial approach«, in: Tom Cochrane, Bernardino Fantini und Klaus R. Scherer (Hg.), *The Emotional Power of Music. Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*, Oxford: Oxford University Press, 2013, S. 121–145, hier: Tab. 10.1, S. 126.

154 An dieser Stelle kann von Werkbezug gesprochen werden, da der Werkbegriff innerhalb von psychischen und sozialen Systemen, ganz ähnlich dem Begriff der Person, die Bedeutung hat, der gegenseitigen strukturellen Kopplung zu dienen, vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 80, sowie Luhmann, »Die Form ›Person‹«, S. 174. Mit Blick auf das Metasystem Musik handelt es sich dabei jedoch um Instanzen musikalischer Handlung, vgl. Kap. 2.2.3, S. 89ff.

155 Ich verwende an dieser Stelle bewusst den Begriff der ästhetischen *Wahrnehmung* und nicht etwa den Begriff der ästhetischen *Erfahrung*. Der hier betrachtete affektive Werkbezug ist nach meiner Auffassung ein Bestandteil ästhetischer Erfahrung. Dies bedeutet nicht, dass ästhetische Erfahrungen grundsätzlich mit intensiven Gefühlen einhergehen müssen. Die *Möglichkeit* von Affektivität im Zuge ästhetischer Erfahrung ist aber fest mit dieser verbunden. Insofern kann an dieser Stelle lediglich die ästhetische Wahrnehmung betrachtet werden, um nachzuvollziehen, wie diese im Zuge einer ästhetischen Erfahrung affektiv aufgeladen wird. Für eine aktuelle Diskussion des Begriffs der ästhetischen Erfahrung, siehe die Beiträge in Deines, Liptow und Seel, *Kunst und Erfahrung*. Als markante Position ist die minimalistische Auffassung von Noël Carroll hervorzuheben, nach der »ästhetische Erfahrung eine Form der verstehenden Aufmerksamkeit für die Art und Weise ist, wie der Sinn und Zweck eines Kunstwerks verkörpert und präsentiert wird«. Noël Carroll, »Neuere Theorien ästhetischer Erfahrung«, in: Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (Hg.), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu*

Orchesterklang überwältigt sein und mich dabei klein und unbedeutend oder aber auch als Teil von einem größeren Ganzen fühlen. Demgegenüber bedarf ein einzelner Klang im Pianissimo der Obhut des konzentrierten Hörens, für die ich mich selbst engagieren muss. Zudem führen beispielsweise formale oder kontrapunktische Konstruktionen im Spannungsfeld von Komplexität und Fasslichkeit immer wieder vor, dass Ordnung trotz Kontingenz möglich ist.¹⁵⁶ Im Erschließen entsprechender Sinnzusammenhänge bin ich selbst auf spezifische Weise mit einbezogen. Das Beobachten von Formen und Formenkombinationen im Werk, das heißt das Beobachten des Umgangs mit der Differenz von Medium und Form, ist dann mit Gefühlserlebnissen verbunden.¹⁵⁷ Hierzu muss diese Musikbeobachtung – oder ästhetische Wahrnehmung – durch einen Anspruch disponiert sein, der sie zur Einbeziehung musikalischer Gefühle befähigt. Dies lässt sich beispielsweise anhand der von Meyer und auch Huron beschriebenen Gefühle, die mit der Enttäuschung oder Erfüllung von Hörerwartungen einhergehen, verdeutlichen.¹⁵⁸ Die Hörerwartung – als Vorstellung¹⁵⁹ des psychischen Systems – ist dabei im Rahmen einer Struktur gegeben, die sich als *Anspruch auf Folgerichtigkeit* fassen lässt. So werden bestimmte Wahrnehmungen mit einer höheren Wahrscheinlichkeit favorisiert und als Vorstellung antizipiert. Mit der Erfüllung oder Enttäuschung der Hörerwartung wird auch der Anspruch auf Folgerichtigkeit bestätigt oder in Frage gestellt und die resultierende Strukturveränderung äußert sich beispielsweise als Befriedi-

einer philosophischen Kontroverse, Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 61–90, hier: S. 90. Jerrold Levinson definiert ästhetische Erfahrung im Gegensatz dazu als »eine Erfahrung, deren Kern eine in der ästhetischen Aufmerksamkeit gegenüber einem Gegenstand gegründete ästhetische Wahrnehmung dieses Gegenstands bildet und die eine positive lustvolle, affektive oder evaluative Reaktion auf diese Wahrnehmung selbst oder den Gehalt dieser Wahrnehmung enthält«. Jerrold Levinson, »Unterwegs zu einer nichtminimalistischen Konzeption ästhetischer Erfahrung«, in: Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (Hg.), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 38–60, hier: S. 56, Hervorhebung im Original.

156 Vgl. hierzu Luhmanns Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion der Kunst, Kap. 2.1.2, S. 45f.

157 Für die entsprechende Beobachtung zweiter Ordnung im Rahmen von Kunstbeobachtung siehe Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 92ff. Da Luhmann diese Form der Kunstbeobachtung an die Ausdifferenzierung eines Funktionssystems Kunst in der Gesellschaft bindet, könnten die hier beschriebenen musikalischen Gefühle eine Errungenschaft der Moderne sein.

158 Vgl. Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1956; David Huron, *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, Massachusetts: A Bradford Book. MIT Press, 2007 sowie Kap. 3.4, S. 190.

159 Vgl. Kap. 4.2.1, S. 221, Anm. 103.

gung, Überraschung, Verwirrung oder Unruhe.¹⁶⁰ Im Standardbeispiel für einen musikalischen Überraschungseffekt, Joseph Haydns »Symphonie mit dem Paukenschlag«, mag zwar der Fortissimo-Akkord im Tutti schon allein auf einer basalen Ebene, beispielsweise über einen *brain stem reflex*¹⁶¹, eine gewisse Wirkung entfalten. Verstärkt wird diese jedoch durch die Einbettung in einen spezifischen musikalischen Kontext, der, um in die Irre zu führen und die Überraschung entsprechend vorzubereiten, die Vertrautheit mit epochen- oder werkspezifischen Stilmerkmalen voraussetzt.¹⁶² David Huron vertritt zudem im Rahmen seiner ITPRA-Theorie die Auffassung, dass eine erfüllte Hörerwartung als gelungene Prädiktion mit positiven Gefühlen der Belohnung einhergeht, wohingegen die mit falschen Prädiktionen verbundenen negativen Gefühle zu einer Optimierung der Prädiktion anregen.¹⁶³ Insbesondere die positiven Gefühle, die sich aufgrund des Erfüllens einer Hörerwartung einstellen, könnten – so Huron – fälschlicherweise der Musik selbst zugeschrieben werden.¹⁶⁴ Diese Auffassung ließe sich auch dahingehend interpretieren, dass musikalische Gefühle nicht auf die musikalische Struktur reduziert werden können. Auch wenn sich erschließende musikalische Gefühle im Zuge der ästhetischen Wahrnehmung musikalischer Strukturen – oder der Beobachtung von Formen – einstellen, sind sie nicht etwa durch den Trugschluss oder den Paukenschlag gegeben. Sie entwickeln sich im Zuge eines Anspruchs auf Folgerichtigkeit im Verhältnis zur zeitlichen Entwicklung der Musik. Dies geschieht auf mehreren Ebenen gleichzeitig und in Abhängigkeit von dem spezifischen Anspruch des psychischen Systems.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Vgl. Kap. 3.4, S. 190ff.

¹⁶¹ Vgl. Kap. 3.4, S. 192f.

¹⁶² David Huron bespricht dieses Beispiel als *dynamic surprise*: »[T]he music is constructed so that the work itself sets up some work-specific expectation that is then violated.« A. a. O., S. 278.

¹⁶³ Huron fächert im Rahmen seiner ITPRA-Theorie den psychologischen Mechanismus der Erfüllung und Enttäuschung von Hörerwartungen zeitlich auf und betrachtet verschiedene Phasen, die er als *imagination response*, *tension response*, *prediction response*, *reaction response* und *appraisal response* bezeichnet. Jedem dieser Bestandteile von Erwartungen schreibt er ein affektives Potential zu, das sich im spezifischen Zusammenwirken verstärken oder abschwächen kann, vgl. a. a. O., insb. S. 15ff.

¹⁶⁴ Vgl. a. a. O., S. 361.

¹⁶⁵ Eine vergleichbare Auffassung vertreten auch Juslin et al. im Zuge ihrer Betrachtung von musical expectancy, als Mechanismus, über den Musik Gefühle auslösen kann: »[A] musical piece may evoke several different musical expectations at different levels of the music, and these expectations may also be different for different listeners.« Patrik N. Juslin, Simon Liljeström, Daniel Västfjäll und Lars-Olov Lundqvist, »How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook*

Ein weiteres Beispiel für erschließende musikalische Gefühle lässt sich vor dem Hintergrund der von Kivy beschriebenen musikalischen Emotionen herausarbeiten, die auf die musikalische Schönheit eines Werkes gerichtet sind.¹⁶⁶ Kivy formuliert diesen Auslösemechanismus auf der Basis eines kognitivistischen Ansatzes und betrachtet die resultierenden Emotionen als die einzigen, die auf Musik selbst gerichtet sind und die damit überhaupt von Musik ausgelöst werden können. John Sloboda schlägt zudem vor, dass auch Virtuosität Gegenstand von *cognitive appraisals* sein kann, die zu vergleichbaren Emotionen führen.¹⁶⁷ Neben dem für Kivy vorausgesetzten Urteil der Wertschätzung musikalischer Schönheit, lässt sich jedoch auch der damit verbundene Gefühlsaspekt im Hinblick auf die Vorstellung einer affektiven Intentionalität betrachten und die intentionale Doppelstruktur entsprechend formulieren.¹⁶⁸ Tatsächlich gehören Schönheit sowie Freude und Vergnügen zu den positiven Aspekten, die am häufigsten in Verbindung mit *strong experiences with music* berichtet werden.¹⁶⁹ Entsprechend intensive musikalische Erlebnisse können durchaus eine existenzielle Qualität haben und vom Gefühl, dass das eigene Leben einen Sinn hat, begleitet sein oder vom Gefühl der Dankbarkeit für ein solches Erlebnis, das auch dem eigenen Tod den Schrecken nimmt – »now I can pass away happy«. ¹⁷⁰ Der Selbstbezug entfaltet sich hier beispielsweise in Verbindung mit einem *Anspruch auf musikalische Schönheit*, während der spezifischen Weltbezug über

of Music and Emotion: Theory, Research, Applications, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 605–642, hier: S. 623. Die Erwartungen des Hörers, die hier systemtheoretisch als Anspruch psychischer Systeme formuliert sind, werden auf der Basis der strukturellen Kopplung mit biologischen und sozialen Systemen gebildet und sind somit körperlich und soziokulturell geformt. Für die Betrachtung der spezifischen affektiven strukturellen Kopplung siehe Kap. 4.2.5, S. 269ff.

166 Vgl. Peter Kivy, »Experiencing the Musical Emotions«, in: ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Clarendon Press, 2001, S. 92–118 sowie Kap. 3.4, S. 187f.

167 Hierauf verweisen Patrik N. Juslin und Renee Timmers, »Expression and Communication of Emotion in Music Performance«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 453–489, hier: S. 477.

168 Für Kivy haben jedoch nur Emotionen und nicht etwa Gefühle ein intentionales Objekt, vgl. Kap. 3.4, Anm. 325, S. 187f.

169 Gabrielsson führt in diesem Zusammenhang *joy, happiness, enjoyment, delight, sweetness* und *beauty* an. Er weist zudem darauf hin, dass »*beauty*« zwar eine ästhetische Qualität bezeichne, dieser Begriff im Rahmen der von ihm gesammelten Berichte zu *strong experiences with music* jedoch synonym zu »*enjoyment*« verwendet wurde, vgl. Gabrielsson, »Strong Experiences with Music«, S. 559f.

170 Vgl. a. a. O., S. 562.

das entsprechende Erfüllungs- und Enttäuschungspotential des Werkes gegeben ist. Der Anspruch fokussiert somit nicht nur Einzelaspekte der musikalischen Struktur, wie dies bei den von Meyer beschriebenen Gefühlen der Fall ist, sondern kann sich auch auf die Gesamtstruktur eines Werkes beziehen.

Grundsätzlich ist das psychische System jedoch nicht bedingungslos der Erfüllung und Enttäuschung von Ansprüchen ausgeliefert. Es besteht auch die Möglichkeit, dass der Anspruch gegenüber der ästhetischen Wahrnehmung verteidigt wird. Dies kann, je nach Fokussierung des Anspruchs, die Ablehnung einer überraschenden Interpretation oder eines ganzen Werkes zur Folge haben.¹⁷¹

Vermittelte musikalische Gefühle

Grundsätzliche Eigenschaften vermittelter musikalischer Gefühle sowie zugrunde liegende Auslösemechanismen können am folgenden Beispiel illustriert werden: *Zufällig höre ich seit langer Zeit einmal wieder ein Musikstück, das für mich in meiner Jugend von besonderer Bedeutung war. Unmittelbar schießen mir zahlreiche Erinnerungen durch den Kopf und das damalige Lebensgefühl ist wieder präsent. Gleichzeitig wird mir bewusst, wie sehr sich seitdem nicht nur mein Musikgeschmack, sondern auch mein Leben verändert hat. Dies vor Augen empfinde ich Zufriedenheit darüber, wie sich alles gefügt hat, oder ich bin frustriert, weil ich das Gefühl habe, etwas verpasst zu haben.*

Da das in diesem Beispiel beschriebene Gefühl der Zufriedenheit oder das Gefühl der Frustration an die Situation der Musikrezeption gebunden ist und nur durch diese Vergangenes oder – mittels einer anderen Vermittlungsoption – Assoziiertes auf eine spezifische Weise zugänglich ist, scheint es durchaus berechtigt, von einem *musikalischen* Gefühl zu sprechen. Ein entsprechendes musikalisches Gefühl weist ebenfalls einen starken Selbstbezug und einen spezifischen Weltbezug auf. Im Gegensatz zu den erschließenden musikalischen Gefühlen ist hier der Weltbezug jedoch nicht als Werkbezug gegeben, sondern wird als durch das Werk evoziert auf dieses zurückgeführt. Der spezifische affektive Weltbezug wird dabei über die ästhetische Wahrnehmung hergestellt und besteht nicht im Akt der ästhetischen Wahrnehmung selbst. Damit wird ein affektiver Bezug auf einen Vermittler eingerichtet, der im psychischen System unter dem Einfluss der Musik gebildet wurde und der als Assoziation bezeichnet werden kann. Mit Bezugnahme auf die von Juslin et al.

¹⁷¹ Die musikalische Handlung ist damit jedoch nicht beendet. Eine aus der Ablehnung resultierende Instanz musikalischer Handlung kann, sozial verhandelt, eine starke Wirkung als Constraint sozialer Systemreferenz entfalten, beispielsweise zunächst als Sprungbrett für die Avantgarde und schließlich für diese auch als Bestätigung ihrer eigenen Revolutionarität.

vorgeschlagenen Auslösemechanismen *visual imagery* und *episodic memory* können beispielsweise visuelle Vorstellungen oder Erinnerungen als solche Vermittler wirken, auf die dann affektiv reagiert wird oder die die affektive Reaktion beeinflussen.¹⁷² Innerhalb des als *evaluative conditioning* beschriebenen Mechanismus fungiert ein affektiv wirksamer Stimulus als Vermittler, indem er seine affektiven Eigenschaften, bei häufiger Simultanrezeption, mittels Konditionierung auf den musikalischen Stimulus überträgt.

Vermittelte musikalische Gefühle sind jedoch nicht allein auf die vermittelnde Assoziation gerichtet. Sie sind nicht lediglich affektive Reaktion auf eine visuelle Vorstellung, eine Erinnerung oder einen nichtmusikalischen Stimulus. Diese Assoziationen entstehen im Zuge der ästhetischen Wahrnehmung von Musik und sind fest an diese gekoppelt. Ihre affektive Wirkung entfalten sie nicht allein, sondern im Verhältnis zur Musik.¹⁷³ Die zugrunde liegenden Ansprüche beziehen sich auf dieses Verhältnis und sind entsprechend komplex. Dies gilt insbesondere dann, wenn Ansprüche mit anderen psychischen Strukturen, beispielsweise der Erinnerung, interagieren.

Empathische musikalische Gefühle

Wie die erschließenden und die vermittelten musikalischen Gefühle, weisen auch empathische musikalische Gefühle sowohl einen ausgeprägten Selbstbezug als auch einen spezifischen Weltbezug auf. Der Weltbezug wird in diesem Fall über einen Akt der Einfühlung hergestellt, der wiederum ein affektives Involviertsein und damit einen ausgeprägten Selbstbezug voraussetzt. Empathische musikalische Gefühle entstehen als Gefühlsreaktion auf den musikalischen Ausdruck.¹⁷⁴ Der musikalische Ausdruck kann dabei jedoch, wie beispielsweise Davies feststellt, nicht als intentionales Objekt verstanden werden: »The listener responds to the music, though the response is not *about* the music.«¹⁷⁵ Um die affektive Reaktion auf den musikalischen Ausdruck dennoch zu erklären,

172 Für die von Juslin et al. beschriebenen Auslösemechanismen siehe Juslin et al., »How does music evoke emotions?«, S. 618ff., sowie Kap. 3.4, S. 190ff. In Bezug auf *visual imagery* weisen die Autoren auf die Bedeutung von körperlicher Erfahrung hin, vgl. a. a. O., S. 622f.

173 Diese Auffassung wird von Juslin et al. zumindest in Bezug auf visuelle Vorstellungen vertreten, siehe a. a. O., S. 622.

174 Zu den Möglichkeiten der Wahrnehmung des musikalischen Ausdrucks siehe die entsprechende Beschreibung im nachfolgenden Abschnitt.

175 Stephen Davies, »Infectious Music: Music-Listener Emotional Contagion«, in: Amy Coplan und Peter Goldie (Hg.), *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford: Oxford University Press, 2011, S. 134–148, hier: S. 137, Hervorhebung im Original.

beschreibt er sie als eine Art der emotionalen Ansteckung.¹⁷⁶ Ein anderes Erklärungsmodell besteht darin, dem Rezipienten zu unterstellen, dass er den affektiven Ausdruck der Musik einer Person zuschreibt. Als möglicher Adressat käme hier, neben dem Komponisten oder dem Interpreten, auch die von Levinson postulierte *music's persona* in Frage.¹⁷⁷ Musikalische Gefühle treten jedoch nicht auf der Basis einer Bewertung der Situation auf, in der sich der Komponist, der Interpret oder eine imaginierte Person angesichts der von ihnen ausgedrückten Emotionen möglicherweise befinden. Wir bedauern nicht den Komponisten, der traurige Musik schreibt, wie wir beispielsweise Anna Karenina in ihrer Situation bedauern können, da der musikalische Ausdruck, im Gegensatz zum Ausdruck einer literarischen Figur, nichtpropositional ist.¹⁷⁸ Empathische musikalische Gefühle stellen sich somit nicht auf der Basis eines Mitgefühls, sondern im Zuge der Einfühlung in den Interpreten, Komponisten oder in eine imaginierte Person ein.¹⁷⁹ Wir machen uns dabei

¹⁷⁶ Vgl. Kap. 3.4, S. 188f.

¹⁷⁷ Vgl. Kap. 3.4, S. 189. Mit Peter Rinderle ließen sich hier auch »biographischen Theorien«, die sich auf den affektiven Zustand des Komponisten oder Interpreten beziehen, von »Persona-Theorien«, bei denen einer imaginierten Person die von der Musik ausgedrückten Emotionen zugeschrieben werden, differenzieren, Peter Rinderle, *Die Expressivität von Musik*, Paderborn: mentis, 2010, S. 118. Für eine ausführliche Betrachtung entsprechender Theorienansätze siehe a. a. O., S. 118ff. sowie Tom Cochrane, »Using the Persona to Express Complex Emotions in Music«, in: *Music Analysis* 29 (2010), Nr. 1–3, S. 264–275.

¹⁷⁸ Vgl. Jerrold Levinson, »Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression«, in: ders., *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press, 2006, S. 91–108, hier: S. 102f. Für eine Kritik an diesem Argument siehe Rinderle, *Die Expressivität von Musik*, S. 127. Im Hinblick auf die Gefühle, die wir in Anbetracht einer sich narrativ entfaltenden Situation oder gegenüber einer literarischen oder filmischen Figur empfinden, wird der Begriff der *fiktionalen Gefühle* diskutiert, siehe hierzu Vendrell Ferran: »Literarische Fiktion und fiktionale Gefühle«. Wichtig ist hier die Unterscheidung zwischen einer zentralen Perspektive, von der aus wir uns in eine Person einfühlen können, und einer azentralen Perspektive, von der aus die imaginierte Person beobachtet wird, vgl. Rinderle, *Die Expressivität von Musik*, S. 169ff. Rinderle hält auch im Zusammenhang mit Musik beide Perspektiven für möglich und somit auch die, von Levinson abgelehnte, azentrale Position, von der aus die imaginierten Person beispielsweise bedauert werden kann.

¹⁷⁹ Tom Cochrane weist darauf hin, dass die konkrete Ausgestaltung der Einfühlung von einem situativen Kontext und dem Rezipienten abhängt. So könnte ein Musiker dazu tendieren, sich in den Interpreten einzufühlen, ein interessierter Laie könnte hingegen seine Kenntnis biographischer Anekdoten in seine Einfühlung in den Komponisten einbringen, vgl. Cochrane, »Using the Persona to Express Complex Emotions in Music«, S. 266f.

gleichsam deren affektiven Blick auf die Welt zu eigen.¹⁸⁰ Die Frage ist jedoch, *was* dabei in den Blick genommen wird. Hier bieten empathische musikalische Gefühle die Option einer Selbstwahl des entsprechenden intentionalen Objekts. Wenn wir Beethovens »*Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*«¹⁸¹ hören, können wir uns in die ausgedrückte Trauer einfühlen, indem wir sie beispielsweise als die Trauer des Interpreten interpretieren. Der Held, den es zu beweinen gilt, ist jedoch nicht definiert, und wir haben über den eigentlichen Akt der Einfühlung hinaus die Möglichkeit, unser empathisches musikalisches Gefühl selbst auf etwas auszurichten: auf einen geliebten Menschen, auf die eigene ausweglose Situation oder auf das Leid in der Welt.¹⁸² Auf diese Weise können wir uns auf besondere Weise von der Musik verstanden fühlen und dies könnte *ein* Grund für den ästhetischen Genuss von Musik sein, die negative Gefühle auslöst. Zudem bietet sich hierdurch auch eine Erklärungsmöglichkeit für das Auftreten unterschiedlicher affektiver Reaktionen auf denselben musikalischen Stimulus.¹⁸³ Der Mechanismus der Einfühlung beschränkt sich jedoch nicht nur auf ein so plakatives Beispiel wie einen Trauermarsch, sondern greift auch im Zusammenhang mit kurzen Passagen, denen ein bestimmter musikalischer Ausdruck zugeschrieben wird. Peter Rinderle weist zudem darauf hin, dass Musik auch einen expliziten musikalischen Ausdruck verweigern kann, wodurch er jedoch in konzentrierter Form umso eindringlicher zutage tritt.¹⁸⁴

In Bezug auf die Strukturänderung, die dem affektiven Erleben zugrunde liegt, scheint im Falle der empathischen musikalischen Gefühle denkbar, dass der Anspruch nicht nur mit der ästhetischen Wahrnehmung in Konflikt gerät oder von dieser bestätigt wird, sondern dass sich die eigene psychische Struktur auch nach der Strukturierung des

180 Rinderle weist jedoch mehrfach darauf hin, dass wir durchaus auch eine kritische Distanz zum wahrgenommenen affektiven Ausdruck einnehmen können, vgl. Rinderle, *Die Expressivität von Musik*, bspw. S. 138.

181 So der Titel des dritten Satzes seiner Klaviersonate Nr. 12 op. 26.

182 Hier eröffnet sich eine Querverbindung zum Mechanismus, der von Juslin et al. als *episodic memory* bezeichnet wurde, da die hier beschriebene Selbstwahl auch Erinnerungen einbeziehen kann.

183 Dies gilt auch grundsätzlich für Persona-Theorien, vgl. a. a. O., S. 123.

184 Rinderle nennt die Musik von Anton Webern, John Cage, Morton Feldman und Salvatore Sciarrino als Beispiele für eine solche Ausdrucksverweigerung, vgl. a. a. O., S. 153f. Wird in diesem Zusammenhang, angeregt durch den reduzierten musikalischen Ausdruck, eine kontemplative Hörweise eingenommen, kann der Weltbezug an Spezifität verlieren. Hier könnte sich ein Übergang des affektiven Erlebens hin zu musikalischen Hintergrundgefühlen ereignen. Siehe hierzu die Beschreibung musikalischer Hintergrundgefühle im entsprechenden Abschnitt, S. 244ff.

musikalischen Ausdrucks respektive nach der möglichen dahinter liegenden psychischen Struktur einer Person ausrichtet.

Wahrnehmung musikalischen Ausdrucks

Die Grundlage für empathische musikalische Gefühle bildet die Möglichkeit der Wahrnehmung musikalischen Ausdrucks. Ausgedrückte und ausgelöste Gefühle oder Emotionen werden in jüngerer Zeit aus gutem Grund getrennt voneinander untersucht, da sich beispielsweise die Valenz einer wahrgenommenen Emotion von jener der ausgelösten Emotion unterscheiden kann.¹⁸⁵ Im Rahmen dieser Betrachtung gilt es jedoch die jeweils zugrunde liegenden phänomenalen affektiven Zustände zu fokussieren. Diese lassen sich als Extrempunkte vor dem Hintergrund eines Kontinuums zwischen Erwartung und Anspruch auffassen, das sich über die unterschiedliche Ausprägung des Selbstbezugs entfaltet.¹⁸⁶ Der affektive Zustand bei der Wahrnehmung musikalischen Ausdrucks unterscheidet sich von empathischen musikalischen Gefühlen grundlegend durch den nur gering ausgeprägten Selbstbezug. Das Moment der Einfühlung, auf der Basis eines gesteigerten Involviertseins, bleibt hier aus. So kann ich das Einfügen eines Trauermarsches in eine Klaviersonate schlicht als einen dramaturgischen Kunstgriff Beethovens auffassen, dem weitere Beispiele aus der Musikgeschichte gegenübergestellt werden können. Hierzu bedarf es nicht einer Einfühlung oder eines Sich-selbst-ins-Verhältnis-Setzens. Auch hierbei kann die Kenntnis gewisser stilistischer Konventionen die Bedingung für das Erkennen eines spezifischen musikalischen Ausdrucks im Zuge einer nachvollziehenden Wahrnehmung sein. Das, was dabei für den Nachvollzug herangezogen wird, ist in diesem Fall jedoch nicht in eine psychische Struktur eingebunden, die zu einem Anspruch verdichtet ist.¹⁸⁷

Es existieren verschiedene Ansätze, die zu erklären versuchen, auf welche Weise Musik einen wahrnehmbaren affektiven Ausdruck entfalten kann.¹⁸⁸ Insbesondere Davies vertritt die These, dass die Ausdrucksfähigkeit von Musik auf der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Bewegungscharakter der Musik und menschlichen Körperhaltungen und -bewegungen beruht.¹⁸⁹ Andere Ansätze sehen die Notwen-

185 Vgl. John A. Sloboda und Patrik N. Juslin, »At the interface between the inner and outer world«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 74–97, hier: S. 82ff.

186 Für die Unterscheidung zwischen induzierten und wahrgenommenen musikalischen Gefühlen siehe Kap. 3.4, Anm. 306, S. 182.

187 Vgl. hierzu Kap. 4.2.2, S. 232ff.

188 Vgl. hierzu Kap. 3.4, S. 181ff.

189 Vgl. Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994, S. 229.

digkeit logischen Schlussfolgerns, um den musikalischen Ausdruck zu ergründen.¹⁹⁰ Levinson hingegen kritisiert beide Ansätze, da zum einen für ihn keine klingend repräsentierten affektiven Eigenschaften (*emotion-characteristics-in-sound*) identifizierbar seien, über die sich eine Ähnlichkeitsbeziehung manifestieren könnte, und zum anderen, da musikalischer Ausdruck nicht mittels Inferenz, sondern nur über ein qualifiziertes Hören zugänglich sei.¹⁹¹ Demzufolge vertritt er die These, dass Musik genau dann einen affektiven Ausdruck hat, wenn ein qualifizierter Hörer diesen Ausdruck als den affektiven Ausdruck einer imaginierten Person hört.¹⁹² Folgt man dieser Auffassung, so liegt den empathischen musikalischen Gefühlen und der Wahrnehmung musikalischen Ausdrucks prinzipiell der gleiche Mechanismus zugrunde. Auch aus dieser Perspektive ergibt sich demnach die Möglichkeit der Differenzierung über die Betrachtung der Ausprägung des Selbstbezugs. Diese ist dabei vom situativen Kontext sowie von der Wechselwirkung mit anderen Ausdrucks- und Auslösemechanismen abhängig.

Musikalische Hintergrundgefühle

Im Rahmen der Betrachtung verschiedener Erscheinungsformen affektiver Intentionalität kommt den Hintergrundgefühlen eine besondere Bedeutung zu, da sie die eigene affektive Situation mit ihren Implikationen für das Wahrnehmen und Handeln beschreiben und auch andere Gefühlsarten entscheidend beeinflussen.¹⁹³ Entsprechende Hintergrundgefühle lassen sich auch im Zusammenhang mit Musik beschreiben: Eine ungeliebte Tätigkeit, wie beispielsweise das eigene Zimmer aufzuräumen, scheint mit einer geeigneten Musik leichter von der Hand zu gehen. Das lästige Aufräumen wird zur Choreographie, die anfänglich trotzig Haltung ist einer beschwingten Grundstimmung gewichen. Wenn Musik die aktuelle Situation in der wir uns befinden auf eine maßgebliche Art und Weise beeinflusst oder gestaltet, können durch sie auch die auf diese Situation bezogenen Hintergrundgefühle moduliert werden.¹⁹⁴ In diesem Fall erscheint es angemessen von *musikalischen* Hintergrundgefühlen zu sprechen.

Musikalische Hintergrundgefühle weisen einen stark ausgeprägten Selbstbezug auf, sind in ihrem Weltbezug aber unspezifisch. Durch eine

190 Für eine kritische Betrachtung entsprechender Ansätze siehe Levinson, »Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression«, S. 100ff.

191 Vgl. a. a. O., S. 96ff. und 100ff.

192 Vgl. das entsprechende Zitat in Kap. 3.4, S. 183.

193 Vgl. Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 220.

194 Siehe hierzu auch das Beispiel des Boxers, der begleitet von der von ihm ausgewählten martialischen Musik den Ring betritt und sich dabei seiner physischen Potenz gewahr wird, Kap. 4.2.2, S. 232.

geräuschlose strukturelle Kopplung mit Umweltsystemen werden keine spezifischen musikalischen Eigenschaften, etwa plötzliche strukturelle Veränderungen oder musikalische Gesten, im psychischen System thematisiert, während eine beständige Irritation in unspezifischer Weise aufrechterhalten bleibt. Beispiele für musikalische Hintergrundgefühle sind die affektiven Zustände beim beiläufigen Musikhören oder beim Tanzen zu Musik.¹⁹⁵ In beiden Fällen kann die Aufmerksamkeit auch kurzzeitig auf einen spezifischen Aspekt der Musik gelenkt werden, etwa auf den Takt, jedoch wird Musik hier grundsätzlich auf eine eher unspezifische und ganzheitliche Weise wahrgenommen.¹⁹⁶ Dennoch entfaltet Musik hierüber ein spezifisches affektives Potential: wir fühlen uns beispielsweise gelöst, motiviert oder gestresst, wenn wir eine bestimmte Musik hören, und wir können unsere Hintergrundgefühle über die Musikauswahl beeinflussen.¹⁹⁷ Die affektiv-regulierende Wirkung lässt sich jedoch auch in diesem Fall nicht direkt auf die Ausprägung bestimmter musikalischer Parameter zurückführen, sondern scheint von soziokulturellen Faktoren abzuhängen. Denn je nachdem, welche Musik in der eigenen Sozialisation präsent war oder eine Rolle gespielt hat, können ganz unterschiedliche Musiken eine beispielsweise entspannende oder beruhigende Wirkung entfalten, und dieser ›Musikgeschmack‹ kann sich im Laufe eines Lebens ändern. Jedoch wird insbesondere von Jenefer Robinson grundsätzlich die Möglichkeit gesehen, dass Musik über einen direkten Einfluss auf körperliche Veränderungen affektiv wirken kann.¹⁹⁸ Innerhalb des hier vorgeschlagenen Theorierahmens lässt sich dieser Mechanismus wie folgt interpretieren¹⁹⁹: Ein musikalischer Stimulus besitzt aufgrund seiner akustischen Eigenschaften ein spezifisches Irritationspotential für biologische Systeme.²⁰⁰ Die interne Verarbeitung dieser Irritation

195 Insbesondere das Tanzen zu Musik stellt einen spezifischen komplexen Stimulus dar, der an dieser Stelle, im Rahmen einer Fokussierung auf musikalische Aspekte, nur unzureichend erfasst werden kann.

196 Auch der Übergang zwischen geräuschloser und geräuschvoller struktureller Kopplung wurde als kontinuierlich beschrieben, vgl. Kap. 4.2.1, S. 228.

197 Dieser Aspekt wird zumeist, mit der Bezugnahme auf Stimmungen, als *mood regulation* oder *mood management* thematisiert, vgl. Vladimir J. Konečni, »The influence of affect on music choice«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 697–723, hier: S. 714ff.; Suvi Saarikallio und Jaakko Erkkilä, »The role of music in adolescents' mood regulation«, in: *Psychology of Music* 35 (2007), Nr. 1, S. 88–109.

198 Vgl. Kap. 3.4, S. 192ff.

199 An dieser Stelle ist ein Vorgriff auf die Betrachtung der affektiven Zustände biologischer Systeme sowie der affektiven strukturellen Kopplung notwendig. Siehe hierzu Kap. 4.2.3, S. 259ff., bzw. Kap. 4.2.5, S. 269ff.

200 Juslin et al. schlagen in diesem Zusammenhang *brain stem reflex* und *rhythmic entrainment* als mögliche Irritationsmechanismen vor, vgl. Kap. 3.4, S. 192f.

führt zu einem affektiven körperlichen Zustand, der selbst wiederum, über eine geräuschlose strukturelle Kopplung, ein Irritationspotential für psychische Systeme bereitstellt. Die Irritation des psychischen Systems kann dann zu einer Strukturveränderung führen. Das resultierende Gefühl weist dabei keinen spezifischen Weltbezug auf, ist jedoch gleichzeitig mit einer bestimmten Qualität verbunden, über die man sich selbst auf eine bestimmte Weise erlebt: zum Beispiel als freudig oder traurig, als ruhelos oder gelassen.²⁰¹ Die von Robinson beschriebenen durch einen direkten Einfluss auf körperliche Veränderungen ausgelösten Gefühle, lassen sich demnach als musikalische Hintergrundgefühle auffassen.²⁰²

Auch in Bezug auf *musikalische* Hintergrundgefühle ist davon auszugehen, dass diese nicht nur für andere musikalische Gefühle, sondern auch ganz allgemein für unser gesamtes affektives Leben von grundlegender Bedeutung sind.²⁰³

Nicht-reflexive Musikwahrnehmung

Neben dem bereits beschriebenen affektiven Zustand im Zuge der Wahrnehmung eines spezifischen musikalischen Ausdrucks ist auch eine nicht-reflexive Art und Weise der Musikwahrnehmung, als ein Extrempunkt innerhalb dieser Betrachtung, zu thematisieren. Mit dem Begriff der nicht-reflexiven Musikwahrnehmung lässt sich ein psychischer Zustand benennen, der keinen ausgeprägten und von Musik provozierten Selbstbezug aufweist und auch nicht in spezifischer Weise auf die Welt oder auf musikalische Aspekte gerichtet ist. Ein entsprechender psychischer Zustand ist zum Beispiel während des nicht-reflexiven Rezipierens von Kaufhausmusik gegeben.²⁰⁴ In der Praxis ist dieser Zustand jedoch von musikunabhängigen Hintergrundgefühlen überlagert, die – beispielsweise im Falle gereizter Müdigkeit – dazu führen können, dass man die Musik im Kaufhaus gerade nicht ertragen kann, obwohl man sie normalerweise nicht beachtet hätte.

201 Vgl. Jenefer Robinson, *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art*, Oxford: Clarendon Press, 2005, S. 392.

202 Robinson selbst betrachtet die über den *Jazzercise Effect* ausgelösten Affekte als Stimmungen (*moods*), vgl. ebd.

203 Vgl. hierzu die entsprechende Auffassung in Bezug auf Hintergrundgefühle bei Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 220.

204 Siehe hierzu Adrian C. North und David J. Hargreaves, »Music and consumer behaviour«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 481–490; Reebee Garofalo, »Politics, Mediation, Social Context, and Public Use«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 725–754, hier: S. 745ff.

Musikalische affektive Zustände psychischer Systeme lassen sich hinsichtlich ihrer Ausgestaltung einer intentionalen Doppelstruktur differenzierend beobachten. Erschließende, vermittelte und empathische musikalische Gefühle zeichnen sich durch einen ausgeprägten Selbstbezug und einen spezifischen Weltbezug aus. Sie beziehen sich beispielhaft auf konkurrierende Erklärungsansätze für die Möglichkeit von Musik, Gefühle auszulösen, die sich über die Art und Weise der Konkretisierung des Weltbezugs differenzieren lassen – mittels ästhetischer Wahrnehmung, durch eine vermittelnde Assoziation oder über einen Akt der Einfühlung. Während sich ein gegenüber diesen musikalischen Gefühlen zurückgenommenes Involviert-Sein, bei Verringerung des Selbstbezugs, als Wahrnehmung musikalischen Ausdrucks fassen lässt, ist der affektive Zustand bei einer Generalisierung des Weltbezugs als musikalisches Hintergrundgefühl zu beschreiben. Weist der affektive Zustand hingegen in beiden Intentionalitätsdimensionen des affektiven Möglichkeitsraums eine Veränderung entgegen der musikalischen Gefühle auf, ist im Extremfall die musikalische Affektivität weitgehend neutralisiert und ein Stadium nicht-reflexiver Musikwahrnehmung erreicht. Die spezifische Strukturveränderung im psychischen System, das heißt das resultierende Gefühl im Verhältnis zu einem entsprechenden Irritationszusammenhang, ist damit nicht festgelegt und wird von Moment zu Moment im psychischen System verhandelt: als Reaktion auf die Erfüllung oder Enttäuschung von psychischen Strukturen zwischen Anspruch und Erwartung. Ein musikalisches Hintergrundgefühl kann so mit einer Erinnerung verknüpft werden und sich dadurch zu einem vermittelten musikalischen Gefühl, bei ausgeprägterem Selbstbezug, entwickeln. Die Erinnerung kann sich jedoch auch soweit verselbstständigen, dass das musikalische Hintergrundgefühl zu einer nicht-reflexiven Musikwahrnehmung verblasst, wobei jedoch ein spezifisch-musikalisches affektives Potential erhalten bleibt. Es ist zudem davon auszugehen, dass die Mechanismen, die den hier differenzierten Momentanzuständen des affektiven Möglichkeitsraums zugrunde liegen, gleichzeitig aktiv sind und sie sich wechselseitig beeinflussen oder aufeinander aufbauen können.²⁰⁵ So sind nicht nur fließende Zustandsveränderungen in Bezug auf die Ausgestaltung von Selbstbezug und Weltbezug denkbar, sondern auch Querverbindungen zwischen affektiven Zuständen auszumachen.²⁰⁶ Die hier vorgeschlagenen Begriffe können die Beobachtung affektiver Möglichkeitsräume zwar strukturieren, sind jedoch immer in ihrer Gesamtdynamik zu betrachten. Hierfür müssen auch die affektiven Zustände von biologischen und sozialen Systemen und darauf aufbauend die struktu-

205 Vgl. hierzu die entsprechende Auffassung von Robinson sowie Juslin und Västfjäll, Kap. 3.4, S. 197f.

206 Siehe hierzu bspw. Anm. 182 und 184, S. 242.

rellen Kopplungen von psychischen mit biologischen und sozialen Systemen in die Untersuchung einbezogen werden.²⁰⁷

Musikproduktion

Nach der Betrachtung von affektiven Zuständen psychischer Systeme, die im Zuge der Musikrezeption auftreten können, ist nun zu fragen, ob sich hiervon spezifische musikalische Gefühle differenzieren lassen, die mit der Produktion von Musik, beispielsweise durch einen Komponisten oder Interpreten, verbunden sind.²⁰⁸ Auch wenn Musikproduktion nicht ohne Musikrezeption zu denken ist, Musizieren immer ein Mithören impliziert und auch die Musikrezeption aktive körperliche Aspekte mit einschließt, lassen sich entsprechende musikalische Handlungen differenzieren und nach den ihnen zugrunde liegenden affektiven Zuständen befragen. So können innerhalb der Musikproduktion nichtlineare Arbeitsprozesse ablaufen, die sich erheblich vom mehr oder minder dem zeitlichen Verlauf der Musik folgenden Rezipieren unterscheiden können. Beispielsweise kann auch Musik, die mittels nichtlinearer Kompositionstechniken, wie Collagetechniken oder aleatorischem Kontrapunkt, erstellt wurde oder als geschnittene Tonaufnahme vorliegt, durch eine nachvollziehende Wahrnehmung im Zuge der Rezeptionen zu einem kohärenten Ganzen rekonstruiert werden, obwohl sie zuvor nur als Vorstellung und in Bruchstücken existierte.²⁰⁹ Schon allein die Möglichkeit von voneinander abweichenden zeitlichen Prozessen bei der Produktion und Rezeption von Musik erfordert eine differenzierende Betrachtung der jeweiligen diese Prozesse möglicherweise begleitenden oder sogar beeinflussenden Gefühle. Im Folgenden sollen nun musikalische Gefühle in Verbindung mit verschiedenen Aspekten der Musikproduktion betrachtet werden. Angesprochen wird dabei der Belohnungsaspekt, der zum

207 Siehe hierzu Kap. 4.2.3, S. 259ff. und Kap. 4.2.4, S. 265ff. und im Anschluss daran Kap. 4.2.5, S. 269ff.

208 Auch wenn bei der folgenden Betrachtung vorwiegend Begriffe und Beispiele verwendet werden, die einen starken Bezug zur westlich-traditionellen Kunstmusik aufweisen, ist dabei grundsätzlich jede Erscheinungsform von Musikproduktion impliziert.

209 Vgl. hierzu das Hörexperiment von Glenn Gould, das sich gegen die ablehnende Haltung gegenüber dem Tonbandschnitt richtete, vgl. Glenn Gould, »In den Outtakes ist das Gras immer grüner: Ein Hörexperiment«, in: ders., *Vom Konzertsaal zum Tonstudio*, München, Zürich: Piper, 1987, S. 167–182. Interessanterweise hält Gould die Sorge um einen Verlust der Kohärenz einer Interpretation im Zuge des Tonbandschnitts auch deshalb für unbegründet, weil er davon ausgeht, »daß die Funktion des Künstlers auch die Fähigkeit erfordern könnte, auf Bestellung den emotionalen Tenor jedes Moments, in jeder Partitur, zu jeder Zeit aufzurufen«. A. a. O., S. 169.

Musizieren und Komponieren motiviert, die Bedeutung eigener Gefühle für den musikalischen Ausdruck, affektive Strategien in der Musikproduktion sowie die globale affektive Haltung gegenüber zu erschließender oder zu komponierender Musik. Die damit aufgespannten Perspektiven sind jedoch nicht, wie im Fall der Musikrezeption, hinsichtlich ihrer intentionalen Struktur differenziert. Insbesondere der Aspekt des Selbstbezugs weist vielmehr eine gewisse Variabilität auf und ist in Hinsicht auf die verschiedenen musikalischen Gefühle während der Musikproduktion im Einzelfall zu betrachten.

Musikpraktische Gefühle

Musizieren ist mit Gefühlserlebnissen verbunden. Musikpraktische Gefühle bezeichnen hierbei jene affektiven Zustände, die sich durch den Akt des Musizierens oder Komponierens einstellen.²¹⁰ Die meisten Musikerinnen und Musiker geben die positiven Gefühle beim Musizieren als ein Motiv für ihre Tätigkeit an.²¹¹ Grundsätzlich ist Musizieren von einer – gegebenenfalls auch nur vorgestellten – Mitrezeption begleitet. Somit können die für die Musikrezeption differenzierten affektiven Zustände auch während der Musikproduktion, beispielsweise als positive Gefühle, auftreten.²¹² Ein soeben produzierter Klang kann in seiner Schönheit überwältigen oder eine Passage mit einem bestimmten Harmoniewechsel immer wieder einen angenehmen Schauer auslösen. Der besondere Reiz, der vom Musizieren ausgeht, lässt sich mit dem Mitrezipieren allein jedoch nicht erklären. Mögliche Gründe für eine größere Befriedigung bei der Musikproduktion gegenüber ihrer Rezeption liegen in einem stärkeren mentalen und körperlichen Eingebunden-Sein und in der grundsätzlichen Möglichkeit, eine erfolgreiche Musikproduktion, beispielsweise die Entfaltung eines überwältigenden Klangs, den eigenen Fähigkeiten

210 Das Gefühl der Auftrittsangst, das Geltungsbedürfnis oder Gefühle innerhalb von Konkurrenzsituationen, die im Zuge der Konzertpraxis auftreten können, sind hier außer Acht gelassen. Siehe hierzu bspw. Robert H. Woody und Gary E. McPherson, »Emotion and Motivation in the Lives of Performers«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 401–424; Roland S. Persson, »The Subjective World of the Performer«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2001, S. 275–289.

211 Vgl. a. a. O., S. 277.

212 Dies schließt auch jene affektiven Zustände mit ein, die in einem nur geringen Maße auf die Musik gerichtet sind. Während eines rein manuellen Übens oder auch während eines Konzertes können die Gedanken abschweifen und im Extremfall kann das Musizieren mit einer nicht-reflexiven Musikwahrnehmung einhergehen. Für die verschiedenen affektiven Zustände bei der Musikrezeption siehe Kap. 4.2.2, S. 234ff.

zuzuschreiben. Auf dieser Basis können *Flow*-Erlebnisse auftreten, die mit der eigenen Tätigkeit im Verhältnis zu den angetroffenen Anforderungen verbunden sind.²¹³ Mihály Csikszentmihályi definiert ein *Flow*-Erlebnis – er bezeichnet dies auch als eine »optimale Erfahrung« – als »ein Gefühl, daß die eigenen Fähigkeiten ausreichen, eine gegebene Herausforderung in einem zielgerichteten, regelgebundenen Handlungssystem zu bewältigen, das deutliche Rückmeldung bietet, wie gut man dabei abschneidet«.²¹⁴ Musik ist in diesem Sinne als regelgebundenes Handlungssystem²¹⁵ aufzufassen, in dem Musizieren und Komponieren als zielgerichtete Handlungen ausgeführt werden.²¹⁶ Immer dann, wenn die Anforderungen und die Fähigkeiten in einem günstigen Verhältnis zueinander stehen, und insbesondere dann, wenn sowohl Anforderungen als auch Fähigkeiten im Vergleich zu früheren Situationen als besonders ausgeprägt empfunden werden, kann es zu *Flow*-Erlebnissen kommen: *Ein Musiker betritt die Bühne und beginnt sich nach einigen Takten in einen regelrechten Rausch zu spielen. Auch die schwierigsten Passagen, mit denen er viele Stunden intensiven Übens verbracht hat, gelingen wie von selbst und er fühlt sich eins mit der Musik. Eine Komponistin brütet seit Wochen über ihrer Partitur, der Abgabetermin drängt, doch vor ihr befinden sich lediglich Bruchstücke, die auf komplexe Art und Weise miteinander zusammenhängen. Getrieben vom Zeitdruck und dem eigenen Anspruch erreicht sie plötzlich einen Zustand, in dem alles auf seinen Platz fällt und das Werk sich geradezu von selbst zu komponieren scheint.* Die Protagonisten dieser Beispiele gehen jeweils vollkommen in ihrer Tätigkeit auf. Laut Csikszentmihályi ist dieser Zustand mit einem Verlust des »Selbstgefühls« verbunden.²¹⁷ Man fühlt sich selbst nicht

213 Vgl. Woody und McPherson, »Emotion and Motivation in the Lives of Performers«, S. 403f.

214 Mihály Csikszentmihályi, *Flow: Das Geheimnis des Glücks*, 15. Auflage, Stuttgart: Klett-Cotta, 2010, S. 103.

215 Ein Handlungssystem bezeichnet hier ein spezifisches Anforderungsprofil in der Umwelt, mit mehr oder minder reglementierten Handlungsmöglichkeiten, zu dem man seine eigenen Fähigkeiten durch Handlungen in Beziehung setzt, vgl. bspw. a. a. O., S. 276f. Dieser Begriff wird von Csikszentmihályi ohne direkte Bezugnahme auf system- oder handlungstheoretische Begriffstraditionen verwendet.

216 Csikszentmihályi weist darauf hin, dass auch das Rezipieren von Musik mit *Flow*-Erlebnissen verbunden sein kann, vgl. a. a. O., S. 149ff.

217 Da dieser Begriff etwas missverständlich ist, erscheint es sinnvoll, einen längeren Abschnitt zu zitieren: »Die Abwesenheit des Selbst aus dem Bewußtsein bedeutet nicht, daß jemand in *flow* die Kontrolle über seine psychische Energie aufgegeben hat oder nicht wahrnimmt, was im Körper oder Verstand passiert. [...] [O]ptimale Erfahrung bedeutet tatsächlich eine sehr aktive Rolle für das Selbst. Eine Geigerin muß sich jeder Bewegung ihrer Finger bewußt sein wie auch der Töne, die an ihr Ohr dringen; sie muß das Stück als Ganzes im Bewußtsein haben, sowohl analytisch, Note für Note, als auch als Gesamtstruktur. [...] Das

mehr als Akteur seiner eigenen Handlungen, erlebt jedoch gleichzeitig ein ›Hochgefühl‹, in dem man sich als Teil von einem größeren Ganzen oder auf besondere Weise befähigt fühlt. Dieser Zustand lässt sich somit auch als ein *komplexes existenzielles Hintergrundgefühl* beschreiben, das sich nicht auf etwas Spezifisches in der Welt bezieht.²¹⁸ Würde der Musiker seine Aufmerksamkeit auf die Schwierigkeit der folgenden Passage richten oder die Komponistin sich am Problem der Instrumentierung eines bestimmten Akkords ›festbeißen‹, fiel das *Flow*-Erlebnis wieder in sich zusammen. Diese Probleme und Herausforderungen tauchen vielmehr »unter die Wahrnehmungsschwelle«²¹⁹, sind aber prinzipiell zugänglich, wenn sie im Zuge einer reflektierenden Wahrnehmung fokussiert werden.²²⁰ *Flow*-Erlebnisse als existenzielle Hintergrundgefühle mit einem ausgeprägten Selbstbezug und einem unspezifischen Weltbezug sind damit mögliche affektive Zustände innerhalb der affektiven Dynamik, die der Musikproduktion zugrunde liegt.

Ein weiterer Aspekt, der ebenfalls einen Anreiz zum Musizieren bietet, ist die Möglichkeit der Gruppenidentifikation und das Gefühl der Verbundenheit, beispielsweise von Lehrer und Schüler sowie innerhalb einer Band oder einem Ensemble.²²¹ Im Vergleich zu anderen gemeinschaftlichen Aktivitäten, wie Sporttreiben, kann gemeinsames Musizieren eine sehr intime Erfahrung sein, was sich beispielsweise im synchronisierten Atmen, einer übereinstimmenden Tempogestaltung, klanglicher Balance oder einer stimmigen Improvisation zeigt. Die einzelnen Mitglieder eines Ensembles wachsen dann zu einem ›Klangkörper‹ zusammen. Musik fungiert hierbei als eine Referenz, über die sich die Musiker aufeinander beziehen können und über die sich somit Verbundenheit als existenzielles Hintergrundgefühl entfalten kann.²²²

Selbstgefühl verlieren bedeutet also nicht, das Selbst zu verlieren und ganz gewiß nicht einen Verlust des Bewußtseins, sondern einen Verlust der Bewußtheit von sich selbst. Die Vorstellung vom Selbst taucht unter die Wahrnehmungsschwelle, die Information, die wir benutzen, um uns als das darzustellen, was wir sind.«
A. a. O., S. 93, Hervorhebung im Original.

218 Vgl. Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 216ff. und S. 223.

219 Siehe das Zitat in Anm. 217 oben.

220 Vgl. a. a. O., S. 224.

221 Dies wird am zweithäufigsten als Grund für das Spielen eines Instruments angegeben, vgl. Persson, »The Subjective World of the Performer«, S. 277.

222 Hieran anknüpfend ließe sich dann fragen, ob es sich bei dieser Verbundenheit um ein kollektives Gefühl handelt. Siehe hierzu bspw. H. Andrés Sánchez Guerrero, »Gemeinsamkeitsgefühle und Mitsorge: Anregungen zu einer alternativen Auffassung kollektiver affektiver Intentionalität«, in: Jan Slaby, Achim Stephan,

Ausgedrückte musikalische Gefühle

Die Gefühle beim Musizieren werden nicht nur als motivierende Begleiterscheinungen positiver Valenz angesehen, sondern gelten als Voraussetzung für ein expressives Spiel, das sowohl von Musikstudierenden als auch von Lehrenden grundsätzlich als erstrebenswert angesehen wird.²²³ Schon Carl Philipp Emanuel Bach ging davon aus, dass ein *Musicus* selbst die Affekte empfinden müsse, die er in seinen Zuhörern erregen will. Bringe er nicht eigene Werke oder Improvisationen, sondern Werke anderer Komponisten zu Gehör, müsse »er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte«. ²²⁴ Demzufolge müsste nicht nur im Zuge der Interpretation, sondern auch beim Komponieren jeweils das empfunden werden, was ausgedrückt werden soll. Auch Musikstudierende und Lehrende im Instrumental- und Gesangsbereich sind vorwiegend der Auffassung, dass das Auslösen bestimmter Gefühle beim Publikum voraussetzt, selbst die entsprechenden Gefühle beim Spielen zu empfinden.²²⁵ Dabei sind sie sich jedoch auch der Gefahr bewusst, dass eine starke affektive Erregung mit Kontrollverlusten einhergehen kann, die sich direkt körperlich in negativer Weise auf technische Aspekte des Spiels auswirken können.²²⁶ Zudem kann es unter dem Einfluss eigener Gefühle zu Fehleinschätzungen im Zuge der hörenden Kontrolle der selbstproduzierten Klänge kommen.²²⁷ Insofern ist davon auszugehen, dass Interpreten die Fähigkeit besitzen oder zumindest anstreben, authentische Gefühlserfahrungen sowohl beim Erschließen und Erarbeiten eines Werkes (imaginierte musikalische Gefühle) als auch bei dessen Darbietung (dargestellte

Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011, S. 252–282.

- 223 Vgl. Erik Lindström, Patrik N. Juslin, Roberto Bresin und Aaron Williamson, »Expressivity comes from within your soul: A questionnaire study of music students' perspectives on expressivity«, in: *Research Studies in Music Education* 20 (2003), S. 23–47; Petri Laukka, »Instrumental music teachers' view on expressivity: a report from music conservatoires«, in: *Music Education Research* 6 (2004), Nr. 1, S. 45–56.
- 224 Carl Philipp Emanuel Bach; Wolfgang Horn (Hg.), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. 2. Auflage, Kassel: Bärenreiter, 2003, Erster Teil, S. 122.
- 225 Vgl. Lindström et al.: »Expressivity comes from within your soul«; Laukka: »Instrumental music teachers' view on expressivity«.
- 226 Vgl. Anemone G. W. Van Zijl und John A. Sloboda, »Emotions in Concert: Performers' Experienced Emotions on Stage«, in: Geoff Luck und Olivier Brabant (Hg.), *Proceedings of the 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3)*, University of Jyväskylä, Department of Music, 11.–15. Juni 2013.
- 227 Vgl. Woody und McPherson, »Emotion and Motivation in the Lives of Performers«, S. 41 ff.

musikalische Gefühle) strategisch, innerhalb des Rahmens von eigener Erregung und Kontrolle, einzusetzen.

Beim Komponieren sind die manuellen Anforderungen, beispielsweise für die Bedienung eines Notensatzprogramms oder das Schreiben von Hand, weitaus geringer. Eine zu starke affektive Erregung kann jedoch auch hier die Tätigkeit negativ beeinflussen.²²⁸ Zudem lässt sich fragen, ob ein Komponist das, was er affektiv darstellen möchte (falls er dies überhaupt beabsichtigt), auch wirklich empfinden muss.²²⁹ Für einen überzeugenden musikalischen Ausdruck könnte es auch ausreichen, die entsprechenden Gefühle und die geeigneten musikalischen Mittel zu kennen, um diese ausdrücken zu können.²³⁰ Schließlich erstreckt sich der Kompositionsprozess zumeist über einen längeren Zeitraum und umfasst eine Vielzahl rationaler Entscheidungen sowie verschiedene Prozesse der Überarbeitung, wodurch der Bezug zu *einem* akuten affektiven Zustand verloren geht.²³¹ Es ist daher unwahrscheinlich, dass ein Komponist auch stets das Gefühl erlebt, das er gerade in einer bestimmten Passage zum Ausdruck bringen möchte. Vielmehr greift er dabei auf Erinnerungen und Wissen über Gefühle zurück.²³² Auch hier ist vorstellbar, dass das Involviert-Sein in die im Kompositionsprozess investierten imaginierten musikalischen Gefühle einer Dynamik unterliegt, die sich in

228 So könnten ein intensives Involviert-Sein in die Melancholie und Trauer, die in einem Werk zum Ausdruck gebracht werden sollen, dazu führen, dass der Komponist auch in seinem Blick auf die Welt von düsteren Gefühlen begleitet wird, bis er schließlich außerstande ist zu komponieren.

229 Letztlich bleibt es dem einzelnen Komponisten überlassen, ob er Gefühle ausdrücken möchte und wie stark er in seine Arbeit affektiv involviert ist. Generelle Aussagen sind damit gegenüber Einzelbetrachtungen zu relativieren. Entsprechende Einblicke bietet bspw. Tom Cochrane, »Composing the expressive qualities of music. Interviews with Jean-Claude Risset, Brian Ferneyhough, and Carter Burwell«, in: ders., Bernardino Fantini und Klaus R. Scherer (Hg.), *The Emotional Power of Music. Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*, Oxford: Oxford University Press, 2013, S. 23–40. Siehe hierzu auch die Betrachtung dargestellter musikalischer Gefühle, S. 256.

230 Eine entsprechende Auffassung vertrat Charles Batteux im 18. Jahrhundert, vgl. Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, S. 164.

231 Vgl. Davies, *Musical Meaning and Expression*, S. 170ff.; Vladimír J. Konečni, »Composers' creative process: The role of life-events, emotion and reason«, in: David J. Hargreaves, Dorothy E. Miell und Raymond A. R. MacDonald (Hg.), *Musical Imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*, Oxford: Oxford University Press, 2012, S. 141–155, hier: S. 146ff.

232 Vgl. a. a. O., S. 184. Die Erinnerung an ein Gefühl oder an eine Situation, die mit einem bestimmten affektiven Zustand verknüpft war, kann jedoch einen möglicherweise damit korrespondierenden affektiven Zustand evozieren.

einem wechselnden Selbstbezug äußert. Zudem besteht die Möglichkeit, dass beim Komponieren bereits in einem frühen Stadium eine affektive Haltung gegenüber dem zu komponierenden Werk eingenommen wird, welche dieses zwar nicht in Ausdrucksdetails, aber doch als einen affektiven Komplex beschreibt (*Big-Picture-Feelings*).²³³

Schließlich kann Musizieren oder Komponieren als ein Medium oder ›Ventil‹ fungieren, über das die eigenen Gefühle ausgedrückt werden. Spezifische Aspekte des eigenen komplexen Gefühlshaushalts, der auch Außermusikalisches umfasst, können dabei an geeigneter Stelle mit der Musik in eine Wechselbeziehung treten. Die dabei entstehenden Interpretationen, beispielsweise eines Trauermarschs, können dann traurig, beseelt, wütend oder auch ironisch klingen.²³⁴ Umgekehrt kann die Spielweise des Interpreten dessen affektiven Zustand beeinflussen. Für Tom Cochrane ist der körperliche Aspekt einer affektiven Spielweise vergleichbar mit den Körpergefühlen beim Weinen oder bei Freuden-sprüngen und kann somit auch die entsprechenden Gefühle hervorrufen. Hierdurch bietet sich dem Interpreten die Möglichkeit, die selbst produzierten Klänge mit den eigenen Gefühlen zu identifizieren.²³⁵ Musikpraktische Gefühle und ausgedrückte musikalische Gefühle stehen dabei in einem engen Wechselverhältnis. Darüber hinaus wirken auch allgemeine Hintergrundgefühle oder akute Gefühle und musikalischer Ausdruck modulierend aufeinander ein.

Strategische musikalische Gefühle

Affektive Zustände können, wie bereits angedeutet, auch strategisch im Zuge der Musikproduktion, auf der Basis einer Selbst-Induktion, eingesetzt werden.²³⁶ Eine mögliche Differenzierung kann sich daran orientieren, worauf sich die Strategie jeweils bezieht, das heißt, wie der entsprechende affektive Zustand eingesetzt wird.

Imaginierte musikalische Gefühle bezeichnen jene Gefühle, die Interpreten als Komplexitätsreduktion für komplexe interpretatorische

233 Siehe hierzu den entsprechenden Abschnitt, S. 256ff.

234 Der Interpretation kann jedoch auch die kognitive Entscheidung vorausgegangen sein, den Trauermarsch entsprechend zu charakterisieren. Für die Umsetzung der Interpretation können dann *strategische musikalische Gefühle* eingesetzt werden. Siehe hierzu den folgenden Abschnitt.

235 »To strike or blow the notes gently or aggressively directly arouses the corresponding bodily feeling. More importantly though, the resemblance between music and emotion potentially allows the musician to identify the sounds she produces as part of her emotional feeling.« Tom Cochrane, »Expression and Extended Cognition«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66 (2008), Nr. 4, S. 329–340, hier: S. 336. Cochrane diskutiert dieses Beispiel im Rahmen seiner Überlegungen zu *extended emotions*. Siehe zu diesem Thema auch Kap. 4.3, S. 290ff.

236 Vgl. hierzu Persson, »The Subjective World of the Performer«, S. 281ff.

Entscheidungen verwenden oder Komponisten, um aus dramaturgischen Gründen einen bestimmten affektiven Ausdruck zu treffen. Imaginierte musikalische Gefühle sind damit ein Hilfsmittel zur Erschließung eines zu interpretierenden Werkes oder zur Ausformulierung einer Passage in einer Komposition. Häufig werden visuelle Vorstellungen oder ein bewusstes Hervorrufen von Erinnerungen eingesetzt, um einen geeigneten affektiven Zustand zu erreichen.²³⁷ Dieser steht dann in Beziehung zu einer Vielzahl musikalischer Parameter oder körperlicher Prozesse. So kann die Vorstellung des Verhaltens und der Äußerungen einer kecken Person intuitiv mit einer bestimmten Artikulation und den für sie nötigen Körperbewegungen verknüpft werden; das Gefühl, eine attraktive Person umwerben zu wollen, wiederum mit ganz anderen. Komplexe und parallel ablaufende musikalische und körperliche Prozesse werden dabei über einen integrierenden affektiven Zustand angesprochen. Es ist anzunehmen, dass das Verhältnis von affektivem Zustand und musikalischen Parametern in erster Linie von einem angeborenen vokalen Ausdruckscode, der mit Basisemotionen assoziiert werden kann sowie von Lernprozessen in sozialen Situationen bestimmt wird.²³⁸ Auf dieser Basis – oder diese bewusst unterlaufend – kann sich dann eine situationsbezogene Korrelation zwischen einem affektiven Zustand und musikalischen Ausdrucksparametern etablieren.

Insbesondere in der Musikausbildung, bei der Kommunikation zwischen Lehrern und Schülern, spielen imaginierte musikalische Gefühle eine wichtige Rolle. Ob die vom Lehrenden vorgeschlagene visuelle Vorstellung und das mit ihr verbundene musikalische Gefühl auf naive Weise imitiert oder kognitiv in eine spezifische Behandlung musikalischer Parameter und entsprechende Spielanweisungen umgesetzt werden, hängt wohl vom individuellen Entwicklungsstand ab. Erfahrene Musiker hingegen können auf einen automatisierten Übersetzungsprozess und ihr Gefühlsrepertoire zurückgreifen, um geeignete imaginierte musikalische Gefühle im Zuge einer musikalischen Handlung einsetzen zu können.²³⁹ In welchem Umfang ein Musiker die imaginierten musikalischen Gefühle auch selbst empfindet ist damit noch nicht festgelegt. Dies hängt davon ab, inwieweit die aktuelle Situation, eine visuelle Vorstellung oder eine herbeigeführte Erinnerung für den Musiker bedeutsam sind sowie von der individuellen affektiven Praxis. Imaginierte musikalische Gefühle sind damit auf spezifische Vorstellungen oder Erinnerungen in deren

237 Dies gilt zumindest für das Musizieren, vgl. a. a. O., S. 278ff.

238 Vgl. Juslin und Timmers, »Expression and Communication of Emotion in Music Performance«, S. 47of.

239 Vgl. Robert H. Woody, »Musicians' Cognitive Processing of Imagery-Based Instructions for Expressive Performance«, in: *Journal of Research in Music Education* 54 (2006), Nr. 2, S. 125–137 und Woody und McPherson, »Emotion and Motivation in the Lives of Performers«, S. 412.

Verhältnis zur Musik gerichtet und bilden das produktive Gegenstück zu den vermittelten musikalischen Gefühlen.²⁴⁰ Die Ausprägung des Selbstbezugs unterliegt jedoch einer gewissen Variabilität. Unbestimmt bleibt auch, ob die beim Musizieren oder Komponieren imaginierten musikalischen Gefühle im jeweils konkreten Fall vom Rezipienten nachempfunden werden können.

Der Rezipient wird im Zuge der Musikproduktion über *dargestellte musikalische Gefühle* adressiert. Damit sollen jene Gefühle bezeichnet werden, die Komponisten oder Musiker versuchen darzustellen, gegebenenfalls, um beim Rezipienten entsprechende Gefühle auszulösen. Dabei müssen die dargestellten musikalischen Gefühle von demjenigen, der sie darstellen möchte, nicht zwangsläufig empfunden werden, das heißt, die dargestellten musikalischen Gefühle müssen nicht gleichzeitig auch ausgedrückte musikalische Gefühle sein.²⁴¹ Gerade wenn Musik eine unterstützende Funktion einnimmt, ist die Darstellung musikalischer Gefühle vergleichsweise routinisiert und auch ohne ein ausgeprägtes Gefühlserleben im Zuge der Musikproduktion zu erreichen. Stummfilm-Pianisten konnten auf *cue sheets* mit passender Musik für verschiedene Szenen zurückgreifen; ein erfahrener Filmkomponist kann sich eines gewissen Repertoires bedienen, das ihm auch in einem affektiv-neutralen Zustand oder einem affektiven Zustand, der der darzustellenden Emotion zuwiderläuft, zur Verfügung steht. Doch besteht grundsätzlich die Möglichkeit, dass imaginierte und dargestellte musikalische Gefühle zusammenfallen und dass zudem, unter Ausnutzung der damit verbundenen Komplexitätsreduktion, in eigene Gefühle investiert wird.

Big-Picture-Feelings

Bereits in einer Frühphase des jeweiligen Arbeitsprozesses können Komponisten und Interpreten eine vergleichsweise globale affektive Vorstellung von dem zu komponierenden oder zu erarbeitenden Werk haben. Entsprechende Vorstellungen stehen in Verbindung zu dem ersten spontanen Interpretationsansatz, der auf einem »künstlerischen Gesamtbild« (*»Big Picture«*) basiert.²⁴² Interpretatorische Details sind hierbei noch nicht bewusst festgelegt, aber zu einem gewissen Teil implizit vorhanden. Entsprechend sollen mit dem Begriff der *Big-Picture-Feelings* die affektiven Beziehungen bezeichnet werden, die beim Komponieren oder

240 Vgl. Kap. 4.2.2, S. 239f.

241 Siehe hierzu die Betrachtung ausgedrückter musikalischer Gefühle, S. 252ff.

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

Musizieren zum zu bearbeitenden Gegenstand aufgebaut werden. Diese sind zwar konkret auf ein vorgestelltes oder zu erarbeitendes Werk gerichtet, jedoch nicht auf dessen expressive Details. Ohne kompositorische oder interpretatorische Einzelheiten festzulegen, können entsprechende Gefühle bereits charakteristische Eigenschaften implizieren – immer mit der Option, diese im Zuge der musikalischen Handlung wieder zu verwerfen. Ein brachialer Beginn, der zu einem sanft verklingenden Schluss geführt wird, fühlt sich in diesem Stadium anders an als ein schleichender Beginn mit einem furiosen Finale. Verschiedenen Werken mit einem vergleichbaren »musikalischen Gesamtgestus« kann hingegen ein recht ähnliches werkbezogenes Gefühl zugrunde liegen.²⁴³ Dieser Vergleich und ebenso das werkbezogene Gefühl lassen die jeweilige Realisierung des Gesamtgestus außer Acht. Der Weltbezug dieser Gefühle ist auf eine spezifische Weise unspezifisch. Sie verweisen auf eine Leerstelle vor dem Hintergrund eines ›Noch-Nicht‹. Die Intentionalität dieser *Big-Picture-Feelings*, insbesondere jener im Zuge eines Kompositionsprozesses, teilt diese Eigenschaft mit der Intentionalität bestimmter *epistemischer Gefühle*. Das Gefühl, etwas zu wissen (*feeling of knowing*), irgendetwas vergessen zu haben (*feeling of forgetting*) oder dass man das Wort, nach dem man gerade sucht, bereits ›auf der Zunge‹ hat (*tip-of-the-tongue phenomenon*), sind epistemische Gefühle, die auf etwas gerichtet sind, ohne dass demjenigen, der diese Gefühle hat, zugänglich ist, auf *was* sie gerichtet sind.²⁴⁴ Dennoch sind diese Gefühle nicht auf irgendetwas Beliebiges gerichtet. So ist es durchaus möglich anzugeben, was man nicht vergessen hat, indem man beispielsweise eine Liste im Kopf abarbeitet. Ebenso können die Begriffe, die von einem Gesprächspartner vorgeschlagen werden, um die Suche nach dem Begriff ›auf der Zunge‹ zu unterstützen, zurückgewiesen werden, wenn sie diesem nicht entsprechen, da bestimmte charakteristische Eigenschaften des gesuchten Begriffs – der Anfangsbuchstabe, das semantische Feld, oder der Klang des Wortes – doch bekannt sein können.²⁴⁵ In ähnlicher Weise kann auf der Basis eines *Big-Picture-Feeling* eine Vorstellung für die nächste zu komponierende Passage reifen. Einige Aspekte können bereits festgelegt sein, ohne dabei den ausstehenden Klang vollständig zu

243 Herbert Brün sieht eine entsprechende Beziehung des Anfangs von Gustav Mahlers 9. Symphonie und dem ersten der Drei Orchesterstücke von Alban Berg. Er betrachtet mit seinem Vergleich jedoch nicht affektive Aspekte des Komponierens, sondern musikalischen Gestus als »Hauptagenten musikalischer Kommunikation«, Herbert Brün, *Über Musik und zum Computer*, Karlsruhe: G. Braun, 1971, S. 20.

244 Vgl. Ronald de Sousa, »Epistemic Feelings«, in: *Mind & Matter* 7 (2009), Nr. 2, S. 139–161, hier: S. 147; Santiago Arrango-Muñoz, »The nature of epistemic feelings«, in: *Philosophical Psychology* 27 (2014), Nr. 2, S. 1–19, hier: S. 3f.

245 Vgl. a. a. O., S. 4.

determinieren. Der Prozess der Formenkombination²⁴⁶ in einem Medium ist somit mit epistemischen Gefühlen verbunden, die auf diesen Prozess einwirken. Dem Komponisten zugänglich ist dabei nicht das Objekt des Gefühls – die angestrebte feste Kopplung von Elementen zu einer Form, beispielsweise zu einem Klang, einer Tonfolge oder einem strukturellen Einschnitt –, sondern lediglich dessen affektive Qualität.²⁴⁷ Das Gefühl zu wissen, wie es weitergehen muss, ohne dies materialisieren zu können, erzeugt eine Spannung, die auch körperlich als Widerstand spürbar wird und die mithilfe von Konzepten, der Verwendung bestimmter Kompositionstechniken oder persönlichen Ritualen abgebaut werden kann.²⁴⁸ Von epistemischen Gefühlen wird angenommen, dass sie in spezifischer Weise zwischen den automatisierten, nicht-reflexiven und intuitiven und den analytischen, regel- oder sprachbasierten kognitiven Prozessen unseres *two-track-mind* vermitteln können.²⁴⁹ Dies zeigt sich auch im Kompositionsprozess.

Im Zuge der Musikproduktion treten musikalische Gefühle auf verschiedenen Ebenen auf. Sie können das Musizieren oder Komponieren begleiten und dabei auch zu *Flow*-Erlebnissen führen. Sie können aber auch strategisch eingesetzt werden, um die musikalischen Parameter einer Komposition oder Interpretation bei der Erarbeitung oder bei der Darbietung zu kontrollieren. In diesem Fall reduzieren Gefühle musikalische Komplexität, indem sie verschiedene musikalische Parameter integrieren. In ähnlicher Weise können musikalische Gefühle in einer Frühphase des Arbeitsprozesses gewisse Aspekte eines zu erarbeitenden Werkes oder einer zu erstellenden Komposition vermitteln und dabei auch kognitive Prozesse musikalischer Handlung beeinflussen. Auch wenn hier versucht wurde, diese verschiedenen Aspekte differenzierend zu betrachten, sind sie nicht isoliert zu beobachten, sondern wechselseitig aufeinander bezogen. Dies gilt jedoch nicht nur für die musikalischen Gefühle, die innerhalb Musikproduktion auftreten. Grundsätzlich stehen die musikalischen Gefühle von Rezipienten, Musikern und Komponisten in einem komplexen Zusammenhang. Die Vorstellung von musikalischen Gefühlen, die vom Komponisten in die Musik hineingelegt, vom

246 Siehe hierzu Luhmanns Konzeption des Verhältnisses von Medium und Form als Medium der Kunst, Kap. 2.2.1, S. 71.

247 Vgl. a. a. O., S. 9. Arrango-Muñoz verwendet im Rahmen seiner Darstellung epistemischer Gefühle an dieser Stelle den Begriff der Valenz. Ich ziehe es jedoch vor diesen Aspekt mit dem Begriff der affektiven Qualität etwas weiter zu fassen und auf das spezifische affektive Potential eines noch nicht artikulierten musikalischen Gesamtgestus zu beziehen.

248 Vgl. hierzu die Beschreibung körperlicher Aspekte musikalischer Handlung als Aktion, Kap. 2.2.3, S. 83ff.

249 Vgl. de Sousa, »Epistemic Feelings«, S. 145f. und S. 158.

Musiker vermittelt und vom sensiblen Hörer schließlich empfunden werden, vereinfacht und verzerrt diesen Umstand beträchtlich. Zudem zeigt das komplexe Beziehungsgeflecht vielfältiger musikalischer Gefühle mit unterschiedlichen intentionalen Strukturen, dass es unzureichend ist, den affektiven Gehalt von Musik allein auf deren akustische Eigenschaften zurückzuführen.²⁵⁰ Affektivität entfaltet sich vielmehr im Umgang mit Musik: im nachvollziehenden Erschließen, im Ausbalancieren von spontaner Erregung und strategischer Kontrolle sowie in einer daraus resultierenden situationsbezogenen Korrelation zwischen affektivem Zustand und musikalischen Ausdrucksparametern. Dieser Umgang findet jedoch nicht nur auf einer psychischen Ebene statt, sondern ist auch körperlich verfasst und sozial eingebunden. Um ein vollständigeres Bild musikalischer Affektivität zu zeichnen, soll deshalb im Folgenden die Untersuchung der affektiven Zustände psychischer Systeme um die Betrachtung der affektiven Zustände biologischer und sozialer Systeme und schließlich um deren Wechselverhältnis erweitert werden.

4.2.3 Affektive Körperveränderungen

Affektive Zustände psychischer Systeme wurden auf Strukturveränderungen zurückgeführt. In ähnlicher Weise sollen nun die affektiven Zustände biologischer Systeme anhand von affektiven Körperveränderungen beschrieben werden. Auch hier ist die Frage, welche Strukturveränderungen in biologischen Systemen auszumachen sind und wodurch diesen eine affektive Qualität zugeschrieben werden kann. Maturana und Varela beschreiben beispielsweise eine Steigerung oder Reduktion der Effektivität synaptischer Verbindungen oder die Kontraktion von Muskelfasern als Strukturveränderungen in biologischen Systemen.²⁵¹ Anhand dieser beiden Beispiele wird bereits deutlich, dass es sich im Falle des Organismus um eine Vielzahl interagierender biologischer Systeme handelt, die entsprechend unterschiedliche Möglichkeiten der

250 Das *extended lens model* von Patrik N. Juslin und Erik Lindström für die Betrachtung der Kommunikation von Emotionen in Musik versucht deshalb, die Interaktion zwischen Komponisten und Musikern sowie die unterschiedliche Gewichtung der akustischen Eigenschaften bei der affektiven Kommunikation im Zuge der Produktion und der Rezeption zu berücksichtigen, vgl. Juslin und Timmers, »Expression and Communication of Emotion in Music Performance«, S. 469ff., insb. Abb. 17.5, S. 476.

251 Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, 3. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010, S. 182ff.

Strukturveränderung bereitstellen.²⁵² Für eine grobe Differenzierung eignet sich ein Zugang mittels der von Pugmire getroffenen Unterscheidung verschiedener Ebenen, auf denen physiologische Veränderungen stattfinden können.²⁵³ Strukturveränderungen, die sich an der Körperoberfläche zeigen, betreffen vor allem die Kontraktion von spezifischen Muskelfasern, die sich im Gesichtsausdruck, als Piloerektion (»Gänsehaut«), in der Körperhaltung, in der Stimme und in den zu einer Handlung gehörenden Bewegungen niederschlägt. Im Körperinnern können Strukturveränderungen des vegetativen Nervensystems beobachtet werden, zum Beispiel anhand von Veränderungen der Herzfrequenz, des Blutdrucks, des Hautleitwiderstandes oder der Atmung. Schließlich lassen sich auch auf neuronaler Ebene verschiedene physiologisch oder funktional eingrenz- bare Areale oder Zustände der koordinierten Aktivierung verteilter Neuronenverbände differenzieren und über entsprechende Erregungsmuster Rückschlüsse auf jeweils zugrunde liegende Strukturveränderungen ziehen.²⁵⁴ Auf allen drei Ebenen besteht somit die Möglichkeit von Veränderungen innerhalb ganz unterschiedlicher Strukturen. Es bleibt jedoch die Frage, welche Strukturveränderungen wie mit affektiven Zuständen in Verbindung gebracht werden können.

Innerhalb psychischer Systeme entfaltet sich das affektive Potential im Zuge einer Verdichtung von Erwartungsstrukturen. Auch in Bezug auf körperliche Strukturen scheint es möglich, den Begriff der Verdichtung anzusetzen, da affektive Zustände nur einem begrenzten Repertoire an Körperveränderungen zugeschrieben werden. Nicht jede mögliche Muskelkontraktion wird mit einem affektiven Zustand in Verbindung

252 Siehe hierzu das Zitat aus Niklas Luhmann, »Wahrnehmung und Kommunikation sexueller Interessen«, in: Rolf Gindorf und Erwin J. Haeberle (Hg.), *Sexualitäten in unserer Gesellschaft. Beiträge zur Geschichte, Theorie und Empirie*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1989, Schriftenreihe Sozialwissenschaftliche Sexualforschung 2, S. 127–138, hier: S. 129 in Kap. 2.2.2, S. 75.

253 Vgl. David Pugmire, »Emotionen und ihre empirische Untersuchung«, in: Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 327–359, hier: S. 329. Siehe hierzu und für das Folgende auch Kap. 3.2.3, S. 154ff.

254 Für die Beschreibung der Informationsverarbeitung im Gehirn existieren verschiedene Ansätze und die identifizierbaren Strukturveränderungen hängen von dem jeweiligen Beschreibungsrahmen ab. Aus einer klassischen Perspektive wird von einer mehr oder minder hierarchischen Organisation von physiologisch oder funktional spezifizierbaren Hirnarealen ausgegangen. Demgegenüber werden in jüngerer Zeit vermehrt Ansätze aus der systemischen Neurowissenschaft populär, die das Gehirn als ein selbstorganisiertes komplexes System auffassen und die die Informationsverarbeitung in ihrer nichtlinearen Dynamik zu beschreiben versuchen. Für einen Überblick über die jüngsten Entwicklungen und die sich daraus ergebenden Hypothesen siehe Wolf Singer, »Cortical dynamics revisited«, in: *Trends in Cognitive Sciences* 17 (2013), Nr. 12, S. 616–626.

gebracht, sondern beispielsweise spezifische und charakteristische Kontraktionen der Gesichtsmuskeln.²⁵⁵ Auf ähnliche Weise lassen sich die körperlichen Veränderungen im Rahmen affektiver Zustände im vegetativen Nervensystem und im Gehirn auf der Basis einer Verdichtung auf spezifische Strukturen begreifen. Auch wenn bislang keine eindeutigen oder nur widersprüchliche emotionsspezifische Veränderungsmuster im vegetativen Nervensystem nachgewiesen werden konnten²⁵⁶, sind affektive Zustände grundsätzlich beispielsweise mit einer erhöhten Herzfrequenz oder einem veränderten Blutdruck verbunden, so dass zumindest ein verdichtetes Potential körperlicher Veränderungen angenommen werden kann. Auf neuronaler Ebene können ebenfalls spezifische in die Verarbeitung affektiver Stimuli involvierte Hirnareale, wie die Amygdala, oder funktional spezialisierte Schaltkreise, beispielsweise zur Furchtverarbeitung, bestimmt werden.²⁵⁷ Somit lässt sich auf allen drei von Pugmire unterschiedenen Ebenen eine Verdichtung möglicher Strukturveränderungen innerhalb affektiver Zustände feststellen. Allenfalls metaphorisch könnten diese Verdichtungen als ›Affekt-Programme‹ bezeichnet werden.²⁵⁸ Damit bleibt jedoch offen, worauf diese Verdichtungen zurückzuführen sind. Während einige Arten affektiver Struktureselektion als phylogenetische Errungenschaft gelten können – so etwa auf neuronaler Ebene: »hard-wired reactions to danger signals«²⁵⁹ –, bilden sich andere im Zuge von Lernprozessen im Verhältnis zur Umwelt und unter dem Einfluss soziokultureller Faktoren aus. Dabei stehen die verschiedenen Strukturen, sowohl innerhalb einer der hier differenzierten Ebenen als auch über diese hinweg, in einer Wechselbeziehung. Einer beobachtbaren Strukturveränderung oder -erhaltung können demnach verschie-

255 Siehe hierzu die Besprechung der Arbeiten zum affektiven Gesichtsausdruck von Paul Ekman, Kap. 3.2.3, S. 155ff. Für einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand siehe David Matsumoto et al., »Facial Expression of Emotion«, in: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.), *Handbook of Emotions*, 3. Auflage, New York: The Guilford Press, 2010, S. 211–234.

256 Vgl. Jeff T. Larsen, Gary G. Berntson, Kirsten M. Poehlmann, Tiffany A. Ito und John T. Cacioppo, »The Psychophysiology of Emotion«, in: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.), *Handbook of Emotions*, 3. Auflage, New York: The Guilford Press, 2010, S. 180–195, hier: S. 189. Siehe auch Kap. 3.2.3, S. 175f.

257 Während einige Autoren in diesem Zusammenhang auf das limbische System verweisen, lehnt Joseph LeDoux diese Bezeichnung ab und betrachtet stattdessen basale Lebenserhaltungsmechanismen. Siehe hierzu Kap. 3.2.3, S. 159ff.

258 Vgl. Kap. 3.2.3, Anm. 188, S. 158.

259 Joseph E. LeDoux und Elizabeth A. Phelps, »Emotional Networks in the Brain«, in: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.), *Handbook of Emotions*, 3. Auflage, New York: The Guilford Press, 2010, S. 159–179, hier: S. 165.

dene andere Strukturveränderungen zugrunde liegen, die sich gegenseitig verstärken oder aufheben. So berichten Larsen et al., dass im Zuge einer Abwehrreaktion sowohl das sympathische als auch das parasympathische Nervensystem aktiviert werden und in Abhängigkeit von deren momentanen Kräfteverhältnis zu einer beschleunigten, verlangsamen oder gar gleichbleibenden Herzfrequenz führen können.²⁶⁰ Gerade in Bezug auf die Herzfrequenzvariabilität wurden in der Vergangenheit zudem Modelle einer neuroviszeralen Integration vorgeschlagen, die versuchen, das zentrale Nervensystem und das autonome Nervensystem in ihrem Zusammenhang zu betrachten.²⁶¹ Grundsätzlich scheint geboten, neben der Untersuchung verschiedener biologischer Systeme, wie zum Beispiel dem somatischen, vegetativen und zentralen Nervensystem, dem Immunsystem oder dem endokrinen System, deren komplexe Wechselverhältnisse zu berücksichtigen.²⁶² Dabei ist anzunehmen, dass die Verdichtungen auf mögliche Strukturveränderungen im Rahmen affektiver Zustände nicht nur die jeweiligen Systemstrukturen betreffen, sondern auch mit einer selektiven Inanspruchnahme möglicher Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Körpersystemen einhergehen. In Anbetracht dieses komplexen Zusammenhangs scheint es wenig aussichtsreich, affektive Zustände psychischer Systeme direkt kausal auf spezifische affektive Zustände biologischer Systeme zurückzuführen.²⁶³ Jeder Stimulus trifft den Körper in einem anderen (affektiven) Momentanzustand mit einer spezifischen Verdichtung von Strukturen und möglichen Wechselwirkungen innerhalb einer komplexen Systemdynamik an.²⁶⁴ Die Frage

260 Vgl. Larsen et al., »The Psychophysiology of Emotion«, S. 189.

261 Vgl. a. a. O., S. 190 sowie Julian F. Thayer und Richard D. Lane, »Claude Bernard and the heart–brain connection: Further elaboration of a model of neurovisceral integration«, in: *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 33 (2009), Nr. 2, S. 81–88; Dirk Hagemann, Shari R. Waldstein und Julian F. Thayer, »Central and autonomic nervous system integration in emotion«, in: *Brain and Cognition* 52 (2003), Nr. 1, S. 79–87; Julian F. Thayer und Richard D. Lane, »A model of neurovisceral integration in emotion regulation and dysregulation«, in: *Journal of Affective Disorders* 61 (2000), Nr. 3, S. 201–216.

262 Vgl. Larsen et al., »The Psychophysiology of Emotion«, S. 190.

263 Dass dies selbst für den Zusammenhang von affektivem Gesichtsausdruck und dem diesem jeweils zugrunde liegenden Gefühl gilt, zeigt Linda A. Camras, »Surprise! Facial Expressions Can be Coordinative Motor Structures«, in: Marc D. Lewis und Isabela Granic (Hg.), *Emotion, Development, and Self-Organisation: Dynamic Systems Approaches to Emotional Development*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, S. 100–124.

264 Nach Craig besitzt der Mensch durch einen spezifischen »homeostatic sensory afferent pathway« die Fähigkeit, die damit angesprochene Homöostase als »the material me« zu fühlen. Die entsprechenden Gefühle bezeichnet er als »homeostatic emotions«, vgl. A. D. Craig, »Interoception and Emotion. A Neuroanatomical Perspective«, in: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa

ist nun, inwieweit musikalische Stimuli diese Systemdynamik modulieren können, das heißt, welche körperlichen Reaktionen in Bezug auf Musik auszumachen sind und in welchem Verhältnis diese zu den affektiven Körperveränderungen stehen.

Musik stellt einen komplexen Stimulus dar, der auf verschiedenen Ebenen mit Körperveränderungen in Verbindung gebracht werden kann. In Bezug auf das vegetative Nervensystem wurden beispielsweise Veränderungen der Herzfrequenz, des Hautleitwiderstandes, des Blutdrucks, der Atmung, der Körpertemperatur oder der Muskelspannung beobachtet.²⁶⁵ Zudem konnten Effekte auf die Hormonausschüttung registriert werden.²⁶⁶ Auf neuronaler Ebene werden gemeinhin Verarbeitungszentren für verschiedene Aspekte musikalischer oder akustischer Stimuli sowie spezifische Reaktionsmuster, die beispielsweise als ereigniskorrelierte Potenziale (EKP, bzw. englisch ERP) im Rahmen einer Elektroenzephalographie (EEG) beobachtbar sind, unterschieden.²⁶⁷ Das Zusammenwirken der verschiedenen Reaktionsebenen zeigt sich schließlich auch in messbaren Handlungsvorbereitungen oder sichtbaren Körperreaktionen wie Klopfen, Tanzen oder Singen bis hin zu durch musikalische Stimuli ausgelösten instrumentenspezifischen Körperbewegungen.²⁶⁸ Diese

Feldman Barrett (Hg.), *Handbook of Emotions*, 3. Auflage, New York: The Guilford Press, 2010, S. 272–288.

265 Vgl. Donald A. Hodges, »Bodily responses to music«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 121–130, hier: S. 122ff.

266 Ebd. Für einen Ansatz zur Betrachtung von Dopamin als Vermittler musikalischen Vergnügens im Zuge von Antizipationsleistungen des Hörers siehe Line Gebauer und Peter Vuust, »The Reward of Music Listening. The Role of Midbrain Dopamine in Musical Anticipation«, in: Steven M. Demorest, Steven J. Morison und Patricia S. Campbell (Hg.), *Proceedings of the 11th International Conference on Music Perception and Cognition*, Seattle, Washington, USA, 23.–27. August 2010, S. 419–424.

267 Vgl. bspw. Isabelle Peretz und Robert J. Zatorre, »Brain organization for music processing«, in: *Annual Review of Psychology* 56 (2005), S. 89–114; Stefan Koelsch und Walter A. Siebel, »Towards a neural basis of music perception«, in: *Trends in Cognitive Science* 9 (2005), Nr. 12, S. 578–584.

268 Vgl. a. a. O., S. 581f. Koelsch und Siebel nehmen in diesem Zusammenhang an, dass die neuronalen Aktivitäten, die mit den späten Phasen der musikalischen Reizverarbeitung verbunden sind, mit jenen in Verbindung mit den frühen Stadien der Handlungsplanung überlappen. Für Untersuchungen zum gedanklich oder motorisch ausgeführten »Mitspielen« eines auditiven Stimulus bei Pianisten siehe Jens Hauelsen und Thomas R. Knösche, »Involuntary Motor Activity in Pianists Evoked by Music Perception«, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 13 (2001), Nr. 6, S. 786–792. Entsprechende neuronale Aktivitäten sind auch bei Nichtpianisten zu beobachten, wenn die entsprechende Passage zuvor eingeübt wurde, vgl. Amir Lahav, Elliot Saltzman und Gottfried Schlaug, »Action Representation

verschiedenen mit Musik einhergehenden Körperveränderungen werden zudem im Rahmen therapeutischer Anwendungen genutzt, um mithilfe von Musik gezielt spezifische Strukturveränderungen zu provozieren oder zu unterstützen.²⁶⁹

Musik besitzt damit ein Irritationspotential für biologische Systeme, das verschiedene Ebenen gleichzeitig anspricht und zudem hochspezifisch ist. Auch wenn ein musikalischer Stimulus, aufgrund der operativen Geschlossenheit biologischer Systeme, nicht festlegen kann, welche Körperstrukturen sich wie verändern, so ist die Spezifität des von ihm gestifteten Irritationszusammenhangs als Einschränkung möglicher Strukturveränderungen biologischer Systeme aufzufassen. Diese Einschränkungen können langfristig wirken, dies zeigen beispielsweise Untersuchungen zur neuronalen Plastizität bei Musikern²⁷⁰, oder auch spontan spezifische motorische Handlungen wie Tanzen oder instrumentenspezifische Fingerbewegungen provozieren.²⁷¹ Die verschiedenen Einschränkungen können sich dabei auch überlagern und gegenseitig verstärken oder abschwächen.

Für die Betrachtung affektiver Körperveränderungen in Bezug auf musikalische Stimuli ergibt sich damit die Notwendigkeit, die affektive Verdichtung von Strukturen und die möglichen Wechselwirkungen biologischer Systeme zum selektiven Irritationspotential von Musik ins Verhältnis zu setzen. Musikspezifische affektive Körperreaktionen ergeben sich im Zuge der Wechselwirkung der affektiven Verdichtung von Körperveränderungen mit der Spezifität der musikalischen Irritation. Dabei bleiben sie jedoch Strukturveränderungen biologischer Systeme, die ausschließlich einer Systemdynamik unterliegen, welche auf dem Zusammenspiel der Autopoiesen der beteiligten biologischen Systeme basiert.

In diesem Zusammenhang lässt sich – allerdings mit einem hier auf biologische Systeme beschränkten Blick – der Frage nachgehen, inwiefern musikalische Emotionen als Beispiel für ästhetische Emotionen *sui generis* aufgefasst werden können. Betrachtet man die (neuro-)physiologische

of Sound: Audiomotor Recognition Network While Listening to Newly Acquired Actions», in: *Journal of Neuroscience* 27 (2007), Nr. 2, S. 308–314.

269 Vgl. Corene Hurt-Thaut, »Clinical Practice in music therapy«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 503–514; Anne Kathrin Leins, Ralph Spintge und Michael Thaut, »Music therapy in medical and neurological rehabilitation settings«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 526–535 sowie Kap. 2.3, S. 114f.

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

271 Vgl. Anm. 268, oben.

Realisierungsbasis, so zeigt sich, dass diese mögliche Strukturveränderungen und Wechselwirkungen im Rahmen einer affektiven Verdichtung bereitstellt. Diese Strukturveränderungen und auch die affektiven Verdichtungen ergeben sich im Verhältnis zu einer Umwelt, in der auch Musik vorkommen kann. Musik irritiert die biologischen Systeme, im Vergleich zu anderen möglichen Stimuli, auf eine spezifische Art und Weise, die sich längerfristig auf die möglichen Strukturveränderungen und deren affektive Verdichtung auswirken kann und die kurzfristig auf eben diese dann möglichen Strukturveränderungen trifft. Insofern ergibt sich hier eine spezifische Wechselbeziehung, die sich von der Wechselbeziehung zwischen biologischen Systemen und nicht-musikalischen Stimuli unterscheidet und innerhalb der sich ein musikspezifisches ›affektives Milieu‹ ausbilden kann. Allerdings ist, zumindest aus der Sicht biologischer Systeme, der Übergang zwischen musikalischen und akustischen Stimuli fließend.²⁷² Auch wenn sich an biologischen Systemen bereits wichtige Aspekte beobachten lassen, scheint es doch notwendig, auch psychische und soziale Systeme zu betrachten, um musikalische Emotionen eigener Art begrifflich zu fixieren oder zu verwerfen.²⁷³

4.2.4 *Affektive Kommunikation*

Nachdem die affektiven Zustände psychischer und biologischer Systeme im Zuge der Betrachtung von Gefühlen und affektiven Körperveränderungen skizziert wurden, ist im Folgenden der Möglichkeit von Affektivität in sozialen Systemen nachzugehen, bevor die verschiedenen Systemtypen in ihrer Wechselwirkung betrachtet werden können. Die Ausgangslage ist hier jedoch unweit schwieriger, scheint die soziologische Systemtheorie – insbesondere im Anschluss an Luhmann – doch gerade darauf bedacht, psychische Phänomene aus dem Forschungsbereich der Soziologie – und damit aus sozialen Systemen – zu verbannen.²⁷⁴ Damit wird auch eine systemtheoretische Konzeption genuin sozialer Affektivität eher verhindert als gefördert und stellt eine Herausforderung für

²⁷² Hier zeigt sich der Bedarf für eine eigene Untersuchung, die sich dem Verhältnis dieser beiden Begriffe widmet. An dieser Stelle muss die These genügen, dass ein Stimulus dann als musikalischer Stimulus bezeichnet werden kann, wenn aus ihm durch die Ankopplung einer musikalischen Handlung eine Instanz musikalischer Handlung entsteht. Vor dem Hintergrund der Konzeption von musikalischer Handlung als bio-psycho-sozialer Prozess wird deutlich, dass sich diese Frage nicht allein mit Bezugnahme auf eine biologische Systemreferenz verhandeln lässt.

²⁷³ Siehe hierzu Kap. 4.4, S. 317f.

²⁷⁴ Vgl. das Zitat von Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, S. 95 in Kap. 4.1, S. 209 sowie Stenner, »Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic?«, S. 182.

die soziologische Systemtheorie dar.²⁷⁵ Im Zuge der folgenden Betrachtung soll es jedoch lediglich darum gehen, die affektiven Zustände sozialer Systeme so zu formulieren, dass sich Anschlussmöglichkeiten im Rahmen des hier angestrebten Theoriekonzepts eröffnen.

Die bisherige Vorgehensweise bestand darin, affektive Zustände von Systemen über eine spezifische Verdichtung von Systemstrukturen zu beschreiben, die den Möglichkeitsbereich für Gedanken und Wahrnehmungen in psychischen Systemen, beziehungsweise von Veränderungen biologischer Systeme, einschränken. Somit stellt sich die Frage, ob auch in sozialen Systemen Strukturen auffindbar sind, die das Potential einer affektiven Verdichtung aufweisen, welche die Kommunikationsmöglichkeiten auf eine spezifische Weise einschränkt. Eine entsprechende affektive Kommunikation müsste dann sowohl auf der Ebene von Interaktionen als auch in Bezug auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge konzeptualisiert werden können. Im Hinblick auf die affektive Zuspitzung und Selektivität der Kommunikation ergibt sich zudem die Möglichkeit, Affekte als Medien aufzufassen, die unwahrscheinliche Kommunikation in wahrscheinliche Kommunikation transformieren.²⁷⁶

Nach Luhmann sind Strukturen sozialer Systeme grundsätzlich *Erwartungsstrukturen*.²⁷⁷ Da soziale und psychische Systeme somit den gleichen Strukturtyp aufweisen, scheint sich hier auf den ersten Blick die Möglichkeit zu bieten, affektive Zustände sozialer Systeme in Analogie zu den affektiven Zuständen psychischer Systeme zu beschreiben. Dies birgt jedoch die Gefahr, »die Beobachtung von Erwartungen in der Form der Kommunikation [...] mit ihrer Beobachtung in der Form

275 Hierzu Michael Urban: »Gerade diese Form der Fragestellung, die nach der Relevanz von Emotionen für soziale Systeme und nach der Relation von psychischen und sozialen Systemen im Hinblick auf emotionale Phänomene fragt, ist aber die, die sich bislang im Kontext des systemtheoretischen Paradigmas noch am schwierigsten stellen lässt.« Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, S. 108. Auch Helmut Staubmann bemängelt »die Unfähigkeit, Emotionen als soziale Phänomene zu sehen«, Helmut Staubmann, »Der affektive Aufbau der sozialen Welt«, in: *Soziale Systeme* 10 (2004), Nr. 1, S. 140–158, hier: S. 142, Hervorhebung im Original. Siehe in diesem Zusammenhang auch die in Kap. 4.1, S. 209ff. beschriebenen Ansätze von Peter Fuchs und Michael Urban. Einen Überblick über weitere systemtheoretische Konzeptionen bietet Scherke, *Emotionen als Forschungsgegenstand der deutschsprachigen Soziologie*, S. 112f.

276 Vgl. Dirk Baecker, *Form und Formen der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 206ff. Für Luhmanns Medienbegriff siehe auch Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 216ff. sowie Kap. 2.1.2, S. 44f. Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung werde ich Affektivität als ein Medium betrachten, in dem sich affektive Zustände biologischer, psychischer und sozialer Systeme herausbilden können, siehe Kap. 4.3, S. 281ff.

277 Vgl. a. a. O., S. 396ff. sowie Kap. 4.2.1, S. 218ff.

des Bewusstseins [zu] verwechseln«. ²⁷⁸ Zudem beschreibt Luhmann die Möglichkeit der Verdichtung zu Ansprüchen, über die Erwartungsstrukturen erst ihr affektives Potential entfalten, lediglich im Zusammenhang mit psychischen Systemen. Dadurch verbietet sich eine einfache Übertragung der affektiven Verdichtungen in psychischen Systemen auf die Strukturen sozialer Systeme. Hingegen lässt sich versuchen zu beobachten, wie mit den affektiven Strukturveränderungen in psychischen Systemen kommunikativ umgegangen wird und wie die sich daran orientierenden sozialen Strukturen auf die Formulierung von Ansprüchen in psychischen Systemen zurückwirken. ²⁷⁹ Paul Stenner schlägt in diesem Zusammenhang vor, Erwartungen und Ansprüche psychischer Systeme zu Recht, als normativen Erwartungsstil in sozialen Systemen, ins Verhältnis zu setzen. ²⁸⁰ Über den Anspruch auf Recht kann ein psychisches System damit rechnen, dass sein Recht – sei es moralisch oder gesetzlich – sozial akzeptiert wird, oder dass bei dennoch eintretender Rechtsverletzung gesellschaftliche Maßnahmen der Rehabilitierung greifen. ²⁸¹ Umgekehrt strukturiert Recht nicht nur die dann möglichen Kommunikationen, sondern auch mögliche Wünsche, Erwartungen und Ansprüche psychischer Systeme. ²⁸² Dieser wechselseitige Zusammenhang zwischen Anspruch und Recht erfordert die Betrachtung eines *emotions/ rights complex*, um zu beobachten, wie beispielsweise eine zunehmende Individualisierung und die Formulierung von Persönlichkeitsrechten im Zuge des Umbaus von einer stratifikatorischen zu einer funktionalen Differenzierung der Gesellschaft, sowohl eine andere Art der Kommunikation als auch eine andere Art von Ansprüchen (und damit auch Gefühlen) ermöglicht. ²⁸³ Dabei zeigt sich das Verhältnis von Anspruch und Recht als eines gleichermaßen von Nähe wie Distanz. So können zwar

²⁷⁸ Baecker, *Form und Formen der Kommunikation*, S. 89.

²⁷⁹ Für entsprechende Überlegungen siehe a. a. O., S. 96ff. Allerdings verwischt Baecker die Beobachtungsgrenzen wenn er schreibt: »Gefühle sind Kommunikationen, die denjenigen, der sie hat, zur Situation machen, in der er sich befindet.« A. a. O., S. 97.

²⁸⁰ Vgl. Stenner, »Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic?«, S. 174ff. Zur Unterscheidung zwischen kognitivem und normativem Erwartungsstil in sozialen Systemen siehe beispielsweise Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 137f. sowie Kap. 4.2.1, S. 221.

²⁸¹ Vgl. Stenner, »Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic?«, S. 174.

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Vgl. a. a. O., S. 176ff. Luhmann zeichnet in diesem Sinne die Evolution einer Liebessemantik nach, vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*. Grundsätzlich zeigt sich hier die historische Dimension von (musikalischen) Emotionen. Das Gefühlsrepertoire über das psychische Systeme verfügen ist ebenso einem historischen Wandel unterworfen wie dessen Thematisierung in sozialen Systemen. Siehe hierzu auch Ute Frevert, »Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?« in: *Geschichte und Gesellschaft* 35 (2009), Nr. 2, S. 183–208, hier: insb. S. 202ff. sowie speziell

die Ansprüche psychischer Systeme in Kommunikationsstrukturen eingebettet werden, aber genau dadurch bietet sich die Möglichkeit, nicht-emotional zu kommunizieren.²⁸⁴ Interessant ist dann zu beobachten, wie in verschiedenen Funktionssystemen, insbesondere im Kunst- oder Musiksystem, mit dieser Möglichkeit umgegangen wird. Auch wenn in der Politik oder in der Wirtschaft beispielsweise Wähler oder Käufer oft emotional angesprochen und auf diese Weise mobilisiert werden sollen, folgt die Kommunikation innerhalb dieser Funktionssysteme ausschließlich der spezifischen Codierung des Habens/Nicht-Habens im Medium Macht beziehungsweise im Medium Geld.²⁸⁵ Innerhalb eines funktional ausdifferenzierten Kunstsystems scheint jedoch die Möglichkeit *affektiver Kommunikation* gegeben, das heißt nicht nur der Kommunikation *über* Affekte – nur in diesem Sinne lässt sich der komplexe Begriff ›Emotion‹ auf Systemebene behandeln: als *Kommunikation* über Affekte –, sondern auch *von* Affekten. Insbesondere mit einem auf Musik gerichteten Blick lässt sich dies beobachten. Einem Anspruch auf Schönheit²⁸⁶ und den mit ihm verbundenen erschließenden musikalischen Gefühlen steht beispielsweise ein Kommunikationsrepertoire gegenüber, das von Gesten der Entzückung bei Erwartungserfüllung bis hin zu Protest bei Erwartungsenttäuschung reicht. Das musikalische Gefühl bleibt nicht privat, sondern wird auf spezifische Weise zum Ausdruck gebracht – als Szenenapplaus oder als demonstratives Verlassen des Konzertsaals während einer Uraufführung. So kann eine empörte Ablehnung das Abgelehnte erst recht als Instanz musikalischer Handlung bestätigen und damit die Kommunikation fortführen.²⁸⁷ Zu Kunst als symbolisch ge-

für musikalische Emotionen Walter Ludwig Bühl, *Musiksoziologie*, Bern: Peter Lang, 2004, S. 155ff.

284 Hierzu Dirk Baecker: »Die etwa von Luc Ciampi zur Diskussion gestellte Vermutung, dass Gefühle Energien sind, ohne die kein Sozialsystem funktionieren würde, nimmt gesellschaftlich die Form eines Verdachts an, gegen den sich jedes Sozialsystem wehren können muss, wenn es in der Lage sein will, gesellschaftliche Akzeptanz für das Rekrutieren weiterer Kommunikation zu erhalten.« Baecker, *Form und Formen der Kommunikation*, S. 221. Siehe auch die Hinweise auf die hierzu passende These von Fritz B. Simon, Anm. 68, S. 213 und Anm. 107, S. 223.

285 Für einen schematischen Überblick über verschiedene Funktionssysteme siehe Niels Werber, »Niklas Luhmanns Kunst der Gesellschaft – ein einführender Überblick«, in: Niklas Luhmann; Niels Werber (Hg.), *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 438–476, hier: S. 448.

286 Mit Bezug auf die Reformulierung des Kunstcodes, ausgehend von ›schön/hässlich‹ und hin zu ›passt/passt nicht‹, könnte man auch von einem *Anspruch auf Passung* sprechen. Darin ließe sich gleichzeitig ein *Anspruch auf Folgerichtigkeit* integrieren, vgl. Kap. 4.2.2, S. 235ff. Zu Luhmanns Formulierung eines Kunstcodes siehe Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 310ff. sowie Kap. 2.1.2, S. 44f., insb. Anm. 75, S. 45.

287 Vgl. in: Brün, Über Musik und zum Computer, S. 9 sowie Kap. 2.3, S. 111.

neralisiertem Kommunikationsmedium tritt somit Affektivität als ein weiteres Medium hinzu, wodurch die Kommunikationsmöglichkeiten beträchtlich erweitert werden können.²⁸⁸ Der hierdurch gegebene kommunikative Spielraum für musikalische Wertschätzung kann dabei auch die Möglichkeiten psychischer Systeme strukturieren, Ansprüche zu formulieren und mit deren Erfüllung oder Enttäuschung umzugehen. In diesem wechselseitigen Zusammenhang entfaltet sich jedoch nicht nur ein affektiver Habitus von Rezipienten, sondern genauso jener von Interpreten sowie auch kompositorische Möglichkeiten eines musikalischen Ausdrucks. Die damit angesprochene Überlagerung von Musikkommunikation und affektiver Kommunikation manifestiert sich dann beispielsweise in hohen Streicherclustern, der Aufforderung ›heiter‹ oder ›klagend‹ zu spielen, einer Mimik des Ergriffen-Seins oder kreischenden Teenagern. Somit lässt sich auch in sozialen Systemen neben einer musikspezifischen zugleich eine affektive Verdichtung von Systemstrukturen beobachten.

4.2.5 Affektive strukturelle Kopplung

Im Zuge der Differenzierung affektiver Zustände von psychischen, biologischen und sozialen Systemen wurde bereits deutlich, dass Affekte mithilfe reduktionistischer Ansätze nicht erklärt werden können, sondern dass dabei grundsätzlich verschiedene Systemreferenzen und die jeweiligen Verhältnisse von System und Umwelt zu berücksichtigen sind.²⁸⁹ Auch wenn es sich bei affektiven Zuständen von Systemen aufgrund von deren operativer Geschlossenheit um systeminterne Zustände handelt, stehen die jeweiligen affektiven Verdichtungen von Systemstrukturen in einem engen Verhältnis zu dem, was in der Umwelt gleichzeitig möglich ist und im System als Irritation erscheint. Dies zeigt sich zum Beispiel im Weltbezug von Gefühlen und sowohl im Verhältnis von Stimulus und affektiver Körperveränderung als auch in jenem von Ansprüchen psychischer Systeme und affektiver Kommunikation. Dabei ist jeweils ein spezifischer Irritationszusammenhang angesprochen, der als strukturelle Kopplung verschiedener Systeme, beispielsweise von Körper und Bewusstsein oder von Bewusstsein und Gesellschaft, beschrieben werden kann. Dem Prinzip der strukturellen Kopplung kommt somit eine fundamentale Bedeutung für ein tiefergehendes Verständnis von Affektivität

²⁸⁸ Dirk Baecker betrachtet Affekte im Anschluss an Talcott Parsons als Erfolgsmedien, vgl. Baecker, *Form und Formen der Kommunikation*, S. 220f. In ähnlicher Weise schlägt Fritz B. Simon vor, Emotionen als symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien aufzufassen, vgl. Simon, »Zur Systemtheorie der Emotionen«, S. 122ff.

²⁸⁹ Vgl. hierzu auch Stenner, »Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic?«, S. 172f.

zu.²⁹⁰ Im Gegenzug besteht die Hoffnung, den Begriff der strukturellen Kopplung im Rahmen einer systemtheoretischen Betrachtung von Affektivität weiterzuentwickeln und dies nicht nur hinsichtlich einer spezifischen affektiven strukturellen Kopplung, sondern auch in einer für den allgemeinen Theorieaufbau gewinnbringenden Weise.²⁹¹ Die damit angesprochene Bedeutung von Affektivität für den Begriff der strukturellen Kopplung erlaubt es zudem, diese auch auf einer theoriebautechnischen Ebene für die Konzeption eines Metasystems Musik zu berücksichtigen, welches selbst auf dem Prinzip der strukturellen Kopplung begründet ist. Bevor nun verschiedene Arten einer affektiven strukturellen Kopplung betrachtet und differenziert werden können, ist die theoretische Ausgangslage zu begutachten und dabei insbesondere die Zeitstruktur systemspezifischer Operationsweisen zu thematisieren.

Systemrelative Gleichzeitigkeit

Psychische, biologische und soziale Systeme haben als operativ geschlossene autopoietische Systeme »auf der Ebene ihres Operierens *keinen Umweltkontakt*«. ²⁹² Deshalb sind auch die affektiven Zustände dieser Systeme *endogene* Zustände, die nicht direkt auf Ereignisse in der Umwelt zurückgeführt werden können. Dennoch können sich diese Systeme, wie auch die Betrachtung der affektiven Zustände verschiedener Systeme zeigt, von dem, was jenseits ihrer Systemgrenzen stattfindet irritieren lassen, wenn beispielsweise eine Erwartung (als Struktur psychischer oder sozialer Systeme) nicht erfüllt wird. Der Begriff der strukturellen Kopplung versucht nun zu erklären, wie eine solche Beziehung zur Systemumwelt, bei gleichzeitiger Wahrung der vollen Autonomie (mit Ausnahme der Möglichkeit der Zerstörung des Systems), unterhalten werden kann.

Strukturelle Kopplungen sind spezifisch, indem sie die Irritationsmöglichkeiten der Umwelt einschränken, unabhängig davon, ob sie geräuschvoll oder geräuschlos vonstattengehen, das heißt, ob sie im System als Irritation beobachtet werden oder nicht.²⁹³ Dabei schließen sie andere Möglichkeiten der Irritation aus und die Umwelt kann dann allen-

290 Vgl. hierzu Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, S. 109; Stenner, »Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic?«, S. 166ff.; Ciompi, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens*, S. 89ff.

291 Vgl. Urban, »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, S. 109.

292 Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 92, Hervorhebung im Original.

293 Vgl. Kap. 4.2.1, Anm. 127, S. 227. Ein Beispiel für die Beschränkung des Umweltausschnitts, der über strukturelle Kopplung zugänglich ist, sieht Luhmann in der »physikalischen Schmalspurigkeit von Augen und Ohren«, a. a. O., S. 107, vgl. auch S. 102.

falls noch »destruktiv auf das System einwirken«. ²⁹⁴ Über den selektiven Anschluss an die Umweltkomplexität ist das System in der Lage, mit der ihm zur Verfügung stehenden autopoietischen Operationsweise, das heißt: mittels biochemischer Prozesse, Gedanken oder Kommunikationen, die eigene Systemkomplexität aufzubauen und zu sichern. ²⁹⁵ Diese spezifische Relation, die »mit allen autopoietisch möglichen Strukturentwicklungen der Systeme kompatibel« ²⁹⁶ ist, verleiht der strukturellen Kopplung selbst eine hohe Stabilität und sorgt dafür, dass das System immer schon an seine Umwelt angepasst ist. ²⁹⁷ Dies bedeutet aber auch, dass ein Ausfall der strukturellen Kopplung im System nicht kompensiert werden kann. ²⁹⁸ So setzt Bewusstsein die strukturelle Kopplung mit dem Nervensystem und darüber mit einer Vielzahl lebender Systeme voraus, die selbst wiederum eine physikalische Welt voraussetzen; Kommunikation hingegen ist auf die strukturelle Kopplung mit Bewusstsein angewiesen. ²⁹⁹ Ist diese Minimalvoraussetzung nicht gegeben, kann das jeweilige System die eigene Autopoiesis nicht aufrechterhalten. Von einer hiermit angedeuteten Voraussetzungshierarchie lässt sich jedoch nicht ableiten, dass Kommunikation oder Bewusstsein auf neuronale Prozesse reduziert werden können – soziale Systeme und psychische Systeme reproduzieren sich autopoietisch über Kommunikationen beziehungsweise Gedanken und nicht über neuronale Prozesse. In Anschluss an Luhmann wurde bereits darauf hingewiesen, dass strukturelle Kopplung »keine kausale Verknüpfung von Umwelt und System« darstellt, sondern ein Verhältnis, das auf *Gleichzeitigkeit* beruht. ³⁰⁰ Jede mögliche Kausalattribution muss hingegen Ursache und Wirkung innerhalb eines Schemas vorher/nachher beobachten und gegebenenfalls Simplifizierungen in Kauf nehmen. ³⁰¹ Ausgehend vom Prinzip der strukturellen Kopplung wurde auch der bio-psycho-soziale Irritationszusammenhang musikalischer Handlung im Rahmen eines Metasystems Musik beschrieben und

294 A. a. O., S. 107, siehe auch S. 103 und S. 113f.

295 Vgl. a. a. O., S. 107. Die »Realitätsbasis« struktureller Kopplung muss dabei auch »Material« zur Verfügung stellen, das die strukturell gekoppelten Systeme nicht intern abbilden und somit, im Falle psychischer und sozialer Systeme, nicht erwarten können, vgl. a. a. O., S. 102, insb. auch Anm. 133.

296 A. a. O., S. 102.

297 Vgl. a. a. O., S. 101 sowie Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 29.

298 Vgl. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 102f.

299 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 43f.; Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 114. Betrachtet man über diese Minimalvoraussetzung hinaus auch die Evolution von Bewusstsein, so ist auch diese auf Kommunikation angewiesen, vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 38, insb. auch Anm. 41.

300 Vgl. a. a. O., S. 58.

301 Vgl. ebd. sowie S. 39.

im Anschluss daran eine evolutive Gleichzeitigkeit der dieses Metasystem konstituierenden Systeme konstatiert.³⁰² Der Aspekt der Gleichzeitigkeit kann dabei nicht auf einen verschiedenen Systeme überspannenden Zeitverlauf ausgerichtet werden, sondern es ist vielmehr die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu berücksichtigen und damit mehrere parallel ablaufende Zeitschichten.³⁰³ Dies gilt in grundsätzlicher Weise für jede strukturelle Kopplung von Systemen, »denn obwohl für jedes System die Welt gleichzeitig existiert, bilden Gehirne, Bewußtseinssysteme und Kommunikationssysteme unterschiedliche Ereignissequenzen und damit auch unterschiedliche Operationsgeschwindigkeiten«. ³⁰⁴ Das was im System als gleichzeitig erscheint, ist für jedes System, in Abhängigkeit der spezifischen Operationsweise, etwas anderes, so dass die Gleichzeitigkeit, auf der strukturelle Kopplung basiert, als *systemrelative Gleichzeitigkeit* aufzufassen ist.³⁰⁵ Dieser Umstand ist insbesondere dann zu berücksichtigen, wenn davon ausgegangen wird, dass Affekte auf der Basis struktureller Kopplungen realisiert werden und dass somit die affektiven Zustände verschiedener Systeme, die spezifische Anschlussoperationen zulassen und andere ausschließen, in ihrem Verhältnis zueinander betrachtet werden sollen.³⁰⁶

302 Vgl. Kap. 2.2, S. 68ff.

303 Reinhart Koselleck bedient sich im Rahmen seiner differenzierten Betrachtung des Zeitbegriffs einer geologischen Metapher und prägt den Begriff der »Zeitschichten«. Er beobachtet verschiedene Wiederholungsstrukturen in unterschiedlichen Lebens- und Handlungsbereichen, die sich zwar auf eine zugrunde liegende Chronologie beziehen lassen, dabei jedoch unterschiedliche Veränderungsgeschwindigkeiten aufweisen, vgl. bspw. Reinhart Koselleck, »Zeitschichten«, in: ders., *Zeitschichten: Studien zur Historik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 19–26.

304 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 115.

305 So weist auch Armin Nassehi darauf hin, »daß Gleichzeitigkeit eine systemrelative Konstruktion von System und Umwelt ist und keine Superstruktur über den autopoietischen Verläufen«. Armin Nassehi, *Die Zeit der Gesellschaft: auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, S. 178, Anm. 56. Damit entkräftet er auch die Luhmann-Kritik von Sigrid Brandt. Diese ist der Auffassung, dass Luhmann seine Theoriekonstruktion an einer Realzeit ausrichte und diese somit, entgegen konstruktivistischer Grundannahmen, auf einer »latenten, selbstevidenten strukturellen Realitätsunterstellung« basiere, Sigrid Brandt, »Systemzeit und Zeit sozialer Systeme. Zeitverständnis des Common sense als evidenzsichernde Größe?«, in: Werner Krawietz und Michael Welker (Hg.), *Kritik der Theorie sozialer Systeme. Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 162–177, hier: S. 177.

306 In diesem Zusammenhang lässt sich, freilich in einer systemtheoretischen Interpretation, an Phoebe Ellsworth anknüpfen, wenn sie schreibt, dass »[d]ebates about the primacy of cognition, bodily responses, or feelings make little sense

Psycho-somatische Kopplung

Während die affektiven Zustände des Organismus durch das wechselseitige Zusammenwirken verschiedener biologischer Systeme, denen jeweils unterschiedliche Operationsgeschwindigkeiten unterstellt werden müssen, realisiert werden, ist das Bewusstsein über das Nervensystem strukturell an den Körper gekoppelt.³⁰⁷ Dies bedeutet nicht, dass dem Bewusstsein neuronale Zustände in irgendeiner Form direkt zugänglich sind – auch und gerade mittels struktureller Kopplung wird die »*autoepistemic limitation*«³⁰⁸ nicht überwunden, sondern bestätigt. Das Bewusstsein nutzt die eigene Operation der Wahrnehmung, um das, was von ihm aus gesehen gleichzeitig im Nervensystem geschieht und als Irritation oder Stimulation erscheint, systemintern zu verarbeiten. Die vielfältigen Operationen des Organismus, die auf verschiedenen zeitlichen Ebenen ablaufen, werden im Bewusstsein im Zuge einer drastischen Komplexitätsreduktion als ›Leib‹ konstruiert, der dann in Differenz zur übrigen Welt beobachtet werden kann.³⁰⁹ Die intentionale Doppelstruktur des Sich-Fühlens-gegenüber-etwas gründet damit auch auf der strukturellen Kopplung von Nervensystem und Bewusstsein.³¹⁰ Diese ist, trotz der angesprochenen Voraussetzungshierarchie, der zufolge das Bewusstsein

when emotions are considered as a stream«, vgl. Ellsworth, »William James and Emotion«, S. 228.

307 Infolge der Auffassung, dass die affektiven Zustände des Organismus auf einer komplexen Systemdynamik beruhen, in die verschiedenste biologische Systeme involviert sind, erscheint es dennoch sinnvoll, von psycho-somatischer Kopplung und nicht etwa von psycho-neuronaler oder psycho-zerebraler Kopplung zu sprechen. Die mit dem Begriff der ›*embodied emotions*‹ notwendig werdende Unterscheidung möglicher extracraneller körperlichen Faktoren oder Konstituenten von Emotionen gegenüber neuronalen Aktivitäten erscheint an dieser Stelle, mit dem Verweis auf die auch für das Nervensystem geltende Einheit der Differenz von System und Umwelt, weniger triftig. Siehe hierzu auch die entsprechenden Ausführungen in Kap. 4.3, S. 286ff. Zum problematischen Begriff der ›*embodied emotions*‹ siehe grundsätzlich Wendy Wilutzky, Sven Walter und Achim Stephan, »Situerte Affektivität«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011, S. 283–320, hier: S. 287ff.

308 Zum Begriff der »autoepistemic limitation« als »the inability of directly experiencing our own brain states as brain states from the first-person perspective« siehe Georg Northoff und Kristina Musholt, »How Can Searle Avoid Property Dualism? Epistemic-Ontological Inference and Autoepistemic Limitation«, in: *Philosophical Psychology* 19 (2006), Nr. 5, S. 589–605, hier: S. 590, Hervorhebung im Original.

309 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 19f. sowie Kap. 4.2.1, S. 225f.

310 Siehe hierzu Kap. 4.2.1, S. 219f.

sein auf die strukturelle Kopplung mit dem Nervensystem angewiesen ist, durchaus wechselseitig zu denken. Psychische Systeme setzen neuronale Aktivität als Ereignisse des Nervensystems voraus. Hingegen kann das Nervensystem »nur körpereigene Zustände diskriminieren und operiert deshalb ohne Bezug auf die Umwelt«. ³¹¹ Es ist auf Bewusstsein angewiesen, um diese Beschränkung zu kompensieren. ³¹² In Bezug auf Affektivität lässt sich dieses Verhältnis von Nervensystem und Bewusstsein als eines der gegenseitigen Ermöglichung beschreiben. So entwickelt die Piloerektion erst im Verhältnis zum Gefühl – über die intra-organisierende strukturelle Kopplung mit dem Nervensystem – ihr affektives Potential und ist mehr als nur Körperreaktion. ³¹³ Umgekehrt ist das mit ihr verbundene spezifische Gefühl eben auf diese körperliche Reaktion angewiesen, sei es als Gegenstand eines Körpergefühls oder aufgehoben in komplexeren *musical chills*. Im letzteren Fall tritt die Gänsehaut als mögliche Körperreaktion im Rahmen einer affektiven Verdichtung zu einem komplexen körperlichen Zustand hinzu, der im Bewusstsein irritierend oder stimulierend wirkt und im Verhältnis zu Erwartungen oder Ansprüchen als ein affektiver Zustand bestimmter Qualität erlebt wird. ³¹⁴

311 A. a. O., S. 19. Luhmanns Aussage steht nicht im Widerspruch zu Georg Northoffs Auffassung, dass im Nervensystem interozeptive und exterozeptive Stimuli, das heißt Nervenimpulse aus dem Körperinnern und solche, die der (sozialen) Umwelt zugerechnet werden können, in ihrem Verhältnis zueinander kodiert werden, Georg Northoff, »From emotions to consciousness – a neuro-phenomenal and neuro-relational approach«, in: *Frontiers in Psychology* 3 (2012), Artikel 303, S. 1–17. Der Begriff der Kodierung bezeichnet dabei die Umsetzung eines Stimulus in neuronale Aktivität und setzt die operative Geschlossenheit des Nervensystems voraus, vgl. Humberto R. Maturana, »Kognition«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 89–118, hier: S. 98f. Northoffs Aussage – »[t]he body stands in direct contact with the environment via its sensorimotor functions« – gilt damit nur für einen Beobachter, der beide Systeme beobachtet, und hat für das Nervensystem selbst einen eher metaphorischen Charakter, Northoff, »From emotions to consciousness – a neuro-phenomenal and neuro-relational approach«, S. 1.

312 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 19.

313 In diesem Sinne kann auch William James erst vor dem Hintergrund der eigenen Erfahrung von Traurigkeit die Auffassung formulieren, dass wir traurig seien, weil wir weinen. Jan Slaby arbeitet phänomenologische Aspekte in James' Denken heraus, die vermuten lassen, dass sich James dieser »bedeutsamkeitser-schließenden und -konstituierenden Funktionen« von Emotionen durchaus bewusst war, Jan Slaby, »James: Von der Physiologie zur Phänomenologie«, in: Hilge Landweer und Ursula Renz (Hg.), *Klassische Emotionstheorien*, Berlin: De Gruyter, 2008, S. 549–567, hier: S. 564.

314 In vergleichbarer Weise kann eine künstliche Stimulation der Gesichtsmuskeln die Rezeption von Comics beeinflussen, vgl. Fritz Strack, Leonard L. Martin und Sabine Stepper, »Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile: A

Auch der von Jenefer Robinson beschriebene *Jazzercise-Effect* nimmt diese psycho-somatische Kopplung in Anspruch. Musikalische Stimuli besitzen eine intrinsische Spezifität, die im Organismus und schließlich im Nervensystem als Irritation anfällt und die mit den dem System zur Verfügung stehenden Mitteln innerhalb eines affektiven Zustands verarbeitet wird. Das, was dann über den schmalen Grat der strukturellen Kopplung gleichzeitig im Bewusstsein wahrgenommen werden kann, trifft auf einen affektiven Zustand, um diesen gegebenenfalls zu modulieren, während gleichzeitig andere Wahrnehmungen, Assoziationen oder Einfühlungen ihrerseits den affektiven Zustand des psychischen Systems über die Erfüllung oder Enttäuschung von Ansprüchen mitkonstituieren.

Die affektiven Zustände biologischer und psychischer Systeme sind in diesem Sinne aufeinander verwiesen. Nur im Verhältnis zum Bewusstsein können spezifische körperliche Veränderungen eine affektive Erlebnisqualität erhalten. Im Gegenzug ist Bewusstsein dabei auf spezifische körperliche Veränderungen angewiesen. Auch wenn affektive Zustände als spezifische Verdichtung von Strukturen operativ geschlossener Systeme beschrieben werden können, entfalten sie ihr affektives Potential erst im Verhältnis zueinander. Im Fall von psychischen und biologischen Systemen wird dieses Verhältnis über eine affektive psycho-somatische strukturelle Kopplung hergestellt. Bevor nun der berechtigten Frage nachgegangen werden kann, was diese strukturelle Kopplung als *affektiv* auszeichnet, ist zunächst das Verhältnis der affektiven Zustände psychischer und sozialer Systeme und jenes der affektiven Zustände biologischer und sozialer Systeme zu skizzieren.

Psycho-soziale Kopplung

Die strukturelle Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation ist grundlegend für die Möglichkeit der Entstehung sozialer Systeme: »Ohne Bewußtsein ist Kommunikation unmöglich«, da »weder mündliche noch schriftliche Kommunikation ohne Wahrnehmungsleistungen funktionieren könnte«.³¹⁵ Auch wenn nur Kommunikation – und nicht etwa der Mensch – kommunizieren kann, setzt Kommunikation Bewusstsein voraus und lässt sich von den Gedanken psychischer Systeme über das gemeinsame Medium der Sprache irritieren.³¹⁶ Aber auch psychische Systeme lassen sich durch die wahrnehmende Teilnahme an Kommunikation

Nonobtrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis«, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 54 (1988), Nr. 5, S. 768–777.

³¹⁵ Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 103.

³¹⁶ Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 31 und S. 47.

irritieren und müssen dies bewusstseinsintern verarbeiten.³¹⁷ Langfristig kann dies durchaus die Struktur psychischer Systeme beeinflussen und damit das, was überhaupt gedacht werden kann.³¹⁸ Psychische und soziale Systeme stehen dabei in einem besonders intensiven Kopplungsverhältnis, das Oliver Jahraus zugespitzt charakterisiert:³¹⁹

Das Bewußtsein kommt nur zu sich via Kommunikation, und Kommunikation kommt nur zu sich via Bewußtsein. [...] Denn Bewußtsein und Kommunikation können sich nur als mit sich selbst identisch konstituieren, wenn sie sich in einem doppelten Re-entry hier und dort in sich vom jeweils anderen System mittels des jeweils anderen Systems unterscheiden, ohne sich jemals selbst zu verlassen.³²⁰

Die von Stenner vorgeschlagene Betrachtung eines *emotions/rights complex* machte bereits deutlich, dass die strukturelle Kopplung von

317 Vgl. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 103, Anm. 134.

318 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 38 einschließlich Anm. 41 und S. 165.

319 Für Jahraus liegt die Besonderheit der strukturellen Kopplung zwischen psychischen und sozialen Systemen gegenüber biologischen Systemen darin, dass letztere sich materiell reproduzieren, während »psychische und soziale Systeme als autopoietische ausschließlich als der Prozeß, in dessen Verlauf sie sich selbst reproduzieren« existieren, Oliver Jahraus, »Bewußtsein und Kommunikation. Zur Konzeption der strukturellen Kopplung«, in: ders. und Nina Ort (Hg.), *Bewußtsein – Kommunikation – Zeichen*, Tübingen: Max Niemeyer, 2001, S. 23–47, hier: S. 26. Dies habe zur Folge, dass biologische Systeme auch ohne die von ihnen vorausgesetzte strukturelle Kopplung beobachtbar sind, während sich psychische und soziale Systeme nur als strukturell gekoppelt beobachten lassen. Diese Differenzierungsmöglichkeit mag dazu führen, dass nur selten der Kopplungszusammenhang von psychischen, sozialen und biologischen Systemen thematisiert wird. So stellt sich auch Jahraus die Frage, »ob denn Bewußtsein und Kommunikation, auch wenn sie faktisch nicht ohne gleichzeitige Kopplung mit Lebewesen beobachtbar sind, nicht doch ohne die Notwendigkeit einer solchen Kopplung konzipiert werden könnten«. Ebd. Im Zuge der hier angestrebten transdisziplinären Perspektive und mit Musik und Affektivität als Forschungsgegenständen, bietet sich diese Möglichkeit meiner Meinung nach nicht. Dies schließt nicht aus, psycho-soziale Kopplung – zum Beispiel an dieser Stelle der Untersuchung – zu fokussieren.

320 A. a. O., S. 37. Mit dem Begriff des »Re-entry« bezeichnet Luhmann in Anlehnung an Spencer-Brown die Möglichkeit von Systemen, die Unterscheidung von System und Umwelt wieder in das System einzuführen. So kann beispielsweise das Wissenschaftssystem die Unterscheidung wahr/unwahr, über die es sich reproduziert, in das Wissenschaftssystem einführen und eine Wissenschaftstheorie als Reflexionstheorie entwickeln, vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 83ff. und S. 479ff. sowie Elena Esposito, »Re-entry«, in: Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi und Elena Esposito, *GLU*, S. 152–154. Siehe auch Spencer-Brown, *Laws of Form*, S. 57ff.

psychischen und sozialen Systemen auch für die Ausgestaltung der affektiven Zustände dieser Systeme von grundlegender Bedeutung ist.³²¹ So lassen sich kommunikative Einrichtungen beobachten, die in der Lage sind, affektive Irritationen, die von Gefühlen in psychischen Systemen ausgehen, in sozialen Systemen zu verarbeiten und dies auf eine Weise, die Affektivität unterbindet, wie dies beispielsweise im Rechtssystem der Fall ist, oder die das kommunikative Repertoire affektiv anreichert und es damit erweitert, was eher für das Kunstsystem zuzutreffen scheint.³²² Affektiven Zuständen psychischer Systeme eignet damit ein über strukturelle Kopplung vermitteltes Irritationspotential für die Strukturen sozialer Systeme. In diesem Zusammenhang lassen sich *soziale Funktionen* und *soziale Effekte* differenzieren. Agneta Fischer und Antony Manstead sehen die soziale Funktion von Affekten (»emotions«) in der Unterstützung der Annäherung und Distanzierung innerhalb der Interaktion von Personen oder Gruppen. Diese Funktionen seien als interaktionsspezifische Zielsetzungen in die zu einer Emotion gehörenden Bewertungsprozesse und Handlungstendenzen eingeschrieben: Wut impliziere beispielsweise die Bestrebung den Interaktionspartner zu beeinflussen, Liebe sich diesem zu nähern, Verachtung hingegen jene, ihn aus dem sozialen Umfeld auszuschließen.³²³ Soziale Effekte seien hingegen vom sozialen und kulturellen Kontext abhängig indem eine Emotion zum Ausdruck gebracht wird.³²⁴ Eine daran anschließende Möglichkeit der Differenzierung bietet die Betrachtung der Ausprägung der jeweils zugrunde liegenden psycho-sozialen Kopplung. Soziale Funktionen von Affekten gehen mit einer zielgerichteten kommunikativen Verwendung des Impetus von Gefühlen einher, während die Irritation durch soziale Effekte unspezifisch bleibt. Demnach lassen sich soziale Funktionen mit einer geräuschvollen, soziale Effekte hingegen mit einer geräuschlosen strukturellen Kopplung in Verbindung bringen.³²⁵

Ausgehend vom Begriff der affektiven psycho-sozialen strukturellen Kopplung lassen sich jedoch nicht nur die von Gefühlen provozierten Irritationen in sozialen Systemen in den Blick nehmen, sondern auch umgekehrt Gefühle in ihrem Irritiert-Sein durch die soziale Umwelt beobachten. Hierbei können auch theoretischen Perspektiven hilfreich sein, die den Zusammenhang fokussieren und dabei über ein Vokabular

321 Vgl. Kap. 4.2.4, S. 265ff.

322 Siehe hierzu ebenfalls die Ausführungen in Kap. 4.2.4, S. 265ff.

323 Vgl. Agneta H. Fischer und Antony S. R. Manstead, »Social Functions of Emotion«, in: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.), *Handbook of Emotions*, 3. Auflage, New York: The Guilford Press, 2010, S. 456–468, hier: S. 457.

324 Ebd.

325 Für die Unterscheidung von geräuschvoller und geräuschloser struktureller Kopplung aus der Sicht psychischer Systeme siehe Kap. 4.2.1, S. 224ff.

verfügen mit dem beschrieben werden kann, inwieweit Gefühle auf einen sozialen Kontext ausgerichtet und dabei von diesem geformt werden. Insbesondere Paul Griffiths und Andrea Scarantino haben darauf hingewiesen, dass Emotionen *sozial situiert* sind, da beispielsweise der affektive Ausdruck nicht als passive Gefühlsreaktion, sondern vielmehr als eine strategische Handlung aufzufassen ist, die zum Ziel hat, den weiteren Verlauf der affektiven Situation – und damit auch der affektiven Kommunikation – zu beeinflussen.³²⁶ Dabei ›stützen‹ – die Autoren sprechen von einem »cultural scaffolding«³²⁷ – sich Gefühle auf die (soziale) Umwelt, die somit situationsbezogen auf das aktuelle Gefühl aber auch langfristig auf die Herausbildung eines Gefühlsrepertoires zurückwirkt. Aus systemtheoretischer Sicht können sowohl die strategische Ausrichtung von Gefühlen auf Kommunikation als auch der soziokulturelle Kontext nicht auf das jeweils andere System durchgreifen. Jedoch kann das, was jeweils gleichzeitig zu einem kommunikativen oder psychischen Ereignis geschieht, Irritationen auslösen, die dann systemintern verhandelt werden. Das damit angesprochene wechselseitige Verhältnis von Gefühlen und sozialer Umwelt lässt sich auch im Zusammenhang mit musikalischen Handlungen beobachten. Die Gefühlswelt des Musikers, zum Beispiel Ergriffenheit oder Pathos umfassend, und jene des Rezipienten, die sich in Entzückung oder auch Melancholie ausdrücken kann, sind fest an ein ausdifferenziertes Funktionssystem Musik der Gesellschaft gebunden und gegebenenfalls auf ein spezifisches Subsystem ausgerichtet.³²⁸ Außerhalb des Konzertsaals könnte eine externalisierte Ergriffenheit ebenso auf Unverständnis stoßen wie Entzückung in einem Konzert der ›Schwarzen Szene‹.³²⁹ Zudem könnte die Vorstellung einer wechselseitigen Beeinflussung der affektiven Zustände psychischer und sozialer Systeme im Zuge ihrer strukturellen Kopplung gerade für die Erklärung von kollektiven Gefühlserlebnissen bei der Musikausübung oder -rezeption einen möglichen Ansatzpunkt bieten. Nicht zufällig be-

326 Vgl. Paul E. Griffiths und Andrea Scarantino, »Emotions in the Wild: The Situated Perspective on Emotion«, in: Philip Robbins und Murat Aydede (Hg.), *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 2009, S. 437–453. Siehe auch Kap. 3.2.4, S. 173f.

327 A. a. O., S. 442.

328 An dieser Stelle wird also eine funktionale Differenzierung der Gesellschaft vorausgesetzt. In vormodernen Gesellschaften ist demnach von einem anderen Verhältnis von Gefühl und Gesellschaft auszugehen, verbundenen mit einem anderen Gefühlsrepertoire und auch anderen Möglichkeiten affektiver Kommunikation. Siehe hierzu auch Kap. 4.2.4, Anm. 283, S. 267f.

329 Werner Helsper bezeichnet die in entsprechenden Subkulturen vorherrschende Lebenseinstellung als »Gothic-feeling«, vgl. Werner Helsper, *Okkultismus – die neue Jugendreligion?: Die Symbolik des Todes und des Bösen in der Jugendkultur*, Opladen: Leske und Budrich, 1992, S. 272f.

dienen sich Hans Bernhard Schmid und H. Andrés Sánchez Guerrero bei ihrer jeweiligen Behandlung der Frage nach der Möglichkeit *kollektiver affektiver Intentionalität* der Situation der Erstaufführung einer Symphonie als Beispiel und Betrachten die Gefühle der dort Anwesenden – der Komponistin, ihres Vaters im Publikum, der ausführenden Musiker und des Dirigenten.³³⁰ Die Beteiligten »registrieren die fröhliche Atmosphäre, die im Theater herrscht und sind sich bewusst, dass sie an dieser emotional bindenden Situation *teilnehmen* und zu dieser mit ihren je eigenen Emotionen auch *beitragen*«. ³³¹ Damit ist eben dieses Wechselverhältnis der affektiven Zustände von sozialen Systemen (die Atmosphäre im Theater, die dort herrschenden Rituale und Gepflogenheiten) und von psychischen Systemen (die Gefühlszustände der Anwesenden oder der an der Aufführung Beteiligten) angesprochen, das als affektive psychosoziale strukturelle Kopplung aufgefasst werden kann.

Körper und Kommunikation

In den meisten Fällen wird die Interaktion zwischen biologischen und sozialen Systemen über deren jeweilige strukturelle Kopplung mit psychischen Systemen vermittelt. Dennoch sind Situationen vorstellbar, in denen Körperlichkeit für soziale Prozesse von besonderer Relevanz ist. Bevor die Psyche im Laufe des 18. Jahrhunderts sozial ansprechbar wurde, diente die Beobachtung von verfeinerten Gesten und Körpersprache als Ersatz für Einsichten in die mitmenschliche Psyche.³³² Konnte man sich damals noch mit einer Ohnmacht einer unliebsamen Kommunikation entziehen und galt der Kniefall als standardisierte Liebesbekundung, haben diese Gesten in der Folge ihre kommunikative Symbolik weitgehend eingebüßt.³³³ Körperhaltungen wie die stolzgeschwellte Brust oder hängende Schultern werden nun vielmehr in Bezug auf einen möglichen psychischen Zustand interpretiert, was sich dann wiederum kommunikativ auswirken kann. Eine auch in der heutigen Gesellschaft relevante Möglichkeit, den Körper in sozialen Kontexten als Körper einzusetzen besteht darin, »über Körperlichkeit eine Feinabstimmung und ein Tempo der Verhaltenskoordination zu erreichen, das über bewußte Kontrollen nicht möglich wäre«. ³³⁴ Besonders deutlich wird dies beim Tanz oder beim Musizieren. Die Einführung des koordinierten Bogenstrichs bei den Streichern und das gemeinsame Atmen in Holz- oder Blechbläsergruppen innerhalb eines Orchesters sind Beispiele für sozial koordinierte Kör-

330 Vgl. Sánchez Guerrero, »Gemeinsamkeitsgefühle und Mitsorge«.

331 A. a. O., S. 264, Hervorhebungen im Original.

332 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 334f.

333 Vgl. für diese Beispiele a. a. O., S. 334 und S. 562.

334 A. a. O., S. 336.

perbewegungen. Diese dienen nicht nur der Bewältigung von künstlerischen und technischen Anforderungen, sondern auch der Interaktion in einer anspruchsvollen sozialen Umwelt. Die soziale Dimension offenbart sich, wenn beispielsweise ein Hornist sich durch das ständige zu späte Atmen seines Kollegen irritiert fühlt und diesem deshalb eine böse Absicht unterstellt. Auf diese Weise kann die körperliche Koordination das Sozialsystem entlasten, bietet aber gleichzeitig ein spezifisches Medium für Kommunikation: dem ungeliebten Tanzpartner kann eine mühelose Koordination verweigert werden; ein zu spätes Atmen, das den motivierten Praktikanten am Horn in Bedrängnis bringt, kann diesem die unumstößlichen Machtverhältnisse im Orchester verdeutlichen.

Auch der affektive Habitus von Musikern und Rezipienten kann als Einsatz von Körperlichkeit in kommunikativen Strukturen interpretiert werden.³³⁵ Beim exaltierten Kreischen eines Teenagers bei der Ankunft des vergötterten Pop-Stars ist der Körper hochgradig in die Etablierung und Repräsentation sozialer Strukturen involviert. Die körperlichen Reaktionen in dieser Situation können nicht nur auf affektive Körperveränderungen oder mögliche zugrunde liegende Gefühle der Bewunderung zurückgeführt werden. Sie sind ebenso Bestandteil von sozialen Rollen, die sich in der Interaktion und wechselseitigen Verdichtung von körperlichen und sozialen Strukturen herausgebildet haben. Ein anderer soziokultureller Kontext wirkt sich über diese Wechselbeziehung auch auf das Rollenverhalten aus: in einem klassischen Konzert könnte man sich allenfalls zu Bravo-Rufen und zur Initiierung von stehenden Ovationen hinreißen lassen.³³⁶

Im Zuge der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft wirken zudem spezifische körperliche Aspekte, die einen Bestandteil der Umwelt sozialer Systeme bilden, als Bezugsproblem und als Grundlage für die Ausdifferenzierung.³³⁷ In diesem Verhältnis bilden sich nach Luhmann spezifische *symbiotische Mechanismen* oder *symbiotische Symbole*, die den Irritationszusammenhang von Kommunikation und Körperlichkeit ordnen.³³⁸ Verschiedene symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien nutzen dabei spezifische symbiotische Symbole: so bedient sich wis-

335 Vgl. hierzu Kap. 4.2.4, S. 268f.

336 Sven Oliver Müller legt dar, wie sich ein entsprechendes Publikumsverhalten, das aufmerksames Schweigen und zurückgenommene Begeisterung zum Ideal erklärt, erst zwischen 1820 und 1860 herausgebildet hat, vgl. Sven Oliver Müller, »Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), Nr. 1, S. 48–85.

337 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 337.

338 Luhmann führt im Zuge dieser Überlegungen zunächst den Begriff »symbiotische Mechanismen« ein, verwendet später jedoch den Begriff »symbiotische Symbole«, vgl. Niklas Luhmann, »Symbiotische Mechanismen«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, Opladen:

senschaftliche Wahrheit der Wahrnehmung, Liebe der Sexualität, Macht der physischen Gewalt, während sich Eigentum und Geld körperlicher Bedürfnisse bedienen.³³⁹ Für Kunst gibt Luhmann kein spezifisches symbiotisches Symbol an. Dies mag daran liegen, dass Kunst verschiedene symbiotische Symbole anderer Kommunikationsmedien thematisieren und dabei kommentieren, übersteigern, hinterfragen oder umdeuten kann.³⁴⁰

4.3 Affektivität struktureller Kopplung und situierte Affektivität

Nachdem die affektiven Zustände psychischer, biologischer und sozialer Systeme sowie die verschiedenen Arten affektiver struktureller Kopplung untersucht wurden, können nun die entsprechenden Einzelanalysen zusammengeführt werden. Ziel dabei ist es, die Affektivität struktureller Kopplung herauszuarbeiten und begrifflich zu präzisieren. Daran anschließend kann der hier vorgeschlagene Ansatz innerhalb der aktuellen Debatte zur ›situierten Affektivität‹ positioniert werden.

Affektivität als ›Medium‹

Nach den vorangegangenen Betrachtungen lässt sich zusammenfassend die Auffassung vertreten, dass verschiedene Systeme spezifische affektive Zustände annehmen können, dass sich Affektivität aber grundsätzlich in der Wechselbeziehung dieser Systeme offenbart. Psychischen, biologischen und sozialen Systemen eignet ein affektives Potential, das diese im Zuge ihrer Interaktion dynamisch aushandeln und entfalten. Ein errötetes Gesicht kann beispielsweise auf sportliche Aktivität oder auch auf einen affektiven Zustand biologischer Systeme zurückgeführt werden,

Westdeutscher Verlag, 1981, S. 228–244; Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 337ff. und für die spätere Entwicklung Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 378ff.

339 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 337ff.; Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 378ff.

340 Die installative Performance »Clamor« von Allora & Calzadilla, in der Bläser aus den Schießscharten eines bunkerähnlichen Baus musizieren, und die damit die Beziehung von Musik und Militarismus thematisiert, bietet hierfür ein Beispiel; ein weiteres die Aktion »product placements« von Johannes Kreidler, bei der der Komponist 70200 musikalische Zitate aus fremden Werken innerhalb seiner 33 Sekunden dauernden Komposition bei der GEMA anmeldete und damit das Bedürfnis zu komponieren dem im Urheberrecht manifestierten Anspruch auf Eigentum gegenüberstellte.

dabei mit einem Gefühl der Erschöpfung, Scham oder Wut einhergehen und schließlich als die Mitteilung ›Ich schäme mich‹ oder ›Ich bin wütend‹ interpretiert werden. Der an William James angelehnten Auffassung, dass wir uns schämen, weil wir erröten, ließe sich demnach die Behauptung gegenüberstellen, dass diejenige, die gerade errötet, nicht in der Lage ist, ihre Scham zu verbergen oder dass sie lediglich die in diesem Moment erforderliche soziale Rolle bedient. Auch wenn wir ein intensives Gefühl erleben, können wir uns nicht sicher sein, ob wir dieses Gefühl auf der Basis eigener Ansprüche oder aufgrund von Forderungen der sozialen Umwelt haben.³⁴¹ Damit erscheint es als fragwürdig, die sich offenbarende Affektivität dem affektiven Zustand eines bestimmten Systems zuzuschreiben. Die Symptome affektiver Zustände sind vielmehr Ausdruck einer zugrunde liegenden spezifischen bio-psycho-sozialen Interaktion. Affektive strukturelle Kopplung bewirkt die Verdichtung von Systemstrukturen, umgekehrt erhält die strukturelle Kopplung ihre affektive Bedeutsamkeit durch eben diese affektive Verdichtung der Strukturen der gekoppelten Systeme.

Hiervon ausgehend kann Affektivität zumindest metaphorisch als eine Art Medium beschrieben werden, in dem psychische, biologische und soziale Systeme ihre affektiven Zustände als Formen herausbilden.³⁴² Aber wie ließe sich ein entsprechendes Medium charakterisieren und wie muss es beschaffen sein, wenn psychische, biologische und soziale Systeme gleichermaßen auf dessen Elemente zugreifen können müssen, um je eigene Formen, das heißt spezifische affektive Zustände, zu generieren? Nach Luhmanns Auffassung operieren psychische und soziale Systeme im Medium Sinn, das als die Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität gegeben ist.³⁴³ Sinn ist damit nicht nur auf die konkrete Manifestation eines Gedankens oder einer Kommunikation gerichtet, sondern auch auf die Welt mit den in ihr möglichen anderen Gedanken und Kommunikationen. Biologische Systeme können hingegen nicht im Medium Sinn operieren, da sie ihre Systemgrenzen und die Umwelt nicht in ihre Strukturen und Prozesse einbeziehen können.³⁴⁴ Um für alle Systemtypen ansprechbar zu sein, muss das Medium der Affektivität deshalb auf eine Weise konzeptualisiert werden, die zwischen Sinnssystemen und biologischen Systemen vermitteln kann. Eine Möglichkeit

341 Hierzu passt die Auffassung von Paul Griffiths und Andrea Scarantino, nach der Gefühle mit der sozialen Umwelt in einer Wechselbeziehung stehen und somit Gefühle auch strategisch auf eine soziale Situation ausgerichtet werden können, um diese zu beeinflussen. Siehe Kap. 3.2.4, S. 173ff. und Kap. 4.2.5, S. 278f.

342 Bei der Formulierung dieses Gedankens beziehe ich mich auf Luhmanns Betrachtung der Differenz von Medium und Form, vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 165ff. Siehe auch Kap. 2.2.1, S. 71.

343 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 92ff.

344 Vgl. a. a. O., S. 64.

hierzu bietet sich im Zuge einer Zuspitzung des Mediums auf sinnbezogene und strukturelle Verdichtungen. Affektivität bezieht sich demnach auf *Sinnmomente* und nicht auf die grundsätzliche Zugänglichkeit von Sinn. Sinnmomente bezeichnen dabei den Wechsel auf die andere Seite einer den Sinndimensionen zugrunde liegenden Unterscheidung, beispielsweise von *diesem* zu *anderen* in der Sachdimension oder von *Dissens* zu *Konsens* in der Sozialdimension und beides im Zuge eines Jetzt, das den Übergang von *vorher* zu *nachher* in der Zeitdimension markiert.³⁴⁵ Das, was gerade noch dieses war, ist jetzt jenes, das, was gerade noch Konsens war, ist jetzt Dissens, weil eine weitere Meinung berücksichtigt werden muss. Des Weiteren gingen die bisherigen Überlegungen davon aus, dass Affektivität eng mit der Verdichtung von Systemstrukturen verbunden ist. Werden diese beiden Aspekte der Verdichtung, das heißt die Einschränkung von Sinn auf Sinnmomente sowie die Verdichtung von Systemstrukturen, zusammengeführt, kann das Medium der Affektivität als *Nicht-Nachhaltigkeit verdichteter Strukturen* beschrieben werden und damit als die *Kontingenzerfahrung einer verdichteten Aktualität*.³⁴⁶ Die Nicht-Nachhaltigkeit aktualisierter Strukturen provoziert deren Stabilisierung oder Modulation, daran anknüpfend erfordert die Nicht-Nachhaltigkeit der dann modifizierten Strukturen eine weitergehende Stabilisierung oder Modulation. Diese rekursive Operation wird durch die Wechselwirkung von psychischen, biologischen und sozialen Systemen – das heißt durch deren wechselseitige Verdichtung sowie aufgrund der Stabilisierungs- und Modifikationsanforderungen der relativen System/Umwelt-Verhältnisse – angetrieben und aufrechterhalten. Affektivität bewirkt und stabilisiert eine bio-psycho-soziale Interaktion und wird umgekehrt durch eben diese Interaktion ermöglicht. Ausgehend von seinem Konzept der relationalen Kodierung vertritt Georg

345 Zu Luhmanns Sinnbegriff und zu den von ihm unterschiedenen Sinndimensionen siehe a. a. O., S. 92ff.; Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 44ff. Siehe ferner Claudio Baraldi, »Sinn« und Giancarlo Corsi, »Sinndimensionen« in: Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi und Elena Esposito, *GLU*, S. 170–173, bzw. S. 173–176; Christian Kirchmeier, »Sinn«, in: Oliver Jahraus et al. (Hg.), *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012, S. 117–119.

346 Es ist durchaus fraglich, inwieweit biologischen Systemen eine entsprechende Kontingenzerfahrung *als Kontingenzerfahrung* und nicht nur als interne Irritation zugänglich ist. Die Herausbildung verschiedener Rezeptoren im Zuge der phylogenetischen Entwicklung und die damit verbundene Differenzierung des internen Zustandsniveaus biologischer Systeme ermöglichen und erfordern für die Aufrechterhaltung eines optimalen Zustands jedoch ein Abwägen von Optionen, vgl. Wimmer, »Gestörtes Gleichgewicht, symbolische Ordnung: Biologische und soziokulturelle Dimensionen der Interaktion von Emotion und Kognition«, insb. S. 58ff.

Northoff die hierzu passende Auffassung, dass Emotionen und Gefühlen in Bezug auf den Zusammenhang von Gehirn, Körper und Umwelt eine Bindungsfunktion eignet.³⁴⁷ Aufgrund dieses Potentials kann sich Affektivität maßgeblich an der Aufrechterhaltung der xenopoietischen Reproduktionsweise des Metasystems Musik beteiligen und dessen Organisation stabilisieren. Die vielbeschworene enge Bindung von Musik und Affektivität lässt sich damit auch auf Metasystem-Ebene konzeptualisieren und dabei Affektivität als eine Bedingung von Musik ausweisen.³⁴⁸

Zu dem damit bestimmten Begriff der Affektivität lässt sich nun auch der Begriff der Emotion ins Verhältnis setzen. Ausgangspunkt der systemtheoretischen Untersuchung von Affektivität war die Feststellung, dass aus der eingenommenen Perspektive eben nicht Emotionen, sondern affektive Zustände von Systemen beobachtet werden können. Nach der näheren Bestimmung der affektiven Zustände biologischer, psychischer und sozialer Systeme und deren Wechselwirkung, können Emotionen nun als *resonanzartige Komplexe der dynamischen Interaktion dieser affektiven Zustände* begriffen werden. Der Rückbezug des Emotionsbegriffs auf das Zusammenwirken autonomer Systeme rückt diesen Ansatz zunächst in die Nähe von Komponententheorien.³⁴⁹ Aus systemtheoretischer Perspektive werden jedoch nicht kognitive, physiologische und phänomenale Aspekte kausal gekoppelter Komponenten betrachtet, sondern der Zusammenhang strukturell gekoppelter autopoietischer Systeme. Zudem weist dieser Ansatz, im Gegensatz zu Komponententheorien, kognitiven Bewertungen keine vorrangige Stellung zu. Musikalische Emotionen gewinnen ihre Spezifität als resonanzartige Komplexe der dynamischen Interaktion von eben solchen affektiven Zuständen biologischer, psychischer und sozialer Systeme, die sich im Verhältnis zur Spezifität musikalischer Stimuli und auf der Basis einer wechselseitigen Verdichtung zu einem ›affektiven Milieu‹ herausbilden.³⁵⁰

347 »Emotions and emotional feelings may [...] be considered, metaphorically speaking, the bridge or glue between brain, body, and environment.« Northoff, »From emotions to consciousness – a neurophenomenal and neuro-relational approach«, S. 14. Northoff verwendet hier allerdings nicht den neutraleren Begriff der Affektivität. Da ich »emotional feelings« als affektive Zustände psychischer Systeme auffasse und sie damit nicht auf Metasystem-Ebene konzeptualisiere, kann ich ihnen auch nicht eine entsprechende verbindende Wirkung zuschreiben. Für die Einordnung von »emotions« in diesem Zusammenhang siehe die folgende Diskussion.

348 Diese These wird hier explizit für Affektivität – im Sinne der im Rahmen dieser Arbeit vorgeschlagenen Konzeption – vertreten, nicht etwa für akute Emotionen.

349 Siehe hierzu auch Kap. 4.2, S. 214ff.

350 Siehe hierzu auch die Überlegung zu den affektiven Zuständen biologischer Systeme in Kap. 4.2.3, S. 264f.

Situiertere Affektivität

Der hier vertretene Begriff der Affektivität, der sowohl körperliche Aspekte als auch die soziale Umwelt mit einbezieht, soll nun im Verhältnis zu verschiedenen Ansätzen betrachtet werden, die unter dem Begriff der situierten Affektivität subsumiert werden. Entsprechende Ansätze lassen sich als eine Übertragung von Ideen, die im Rahmen der Philosophie der Kognition entwickelt wurden, auf die Emotionsforschung verstehen. Gemäß der Begriffsdifferenzierung von Wendy Wilutzky, Sven Walter und Achim Stephan betonen Anhänger einer *Situated Cognition* die Körpergebundenheit kognitiver Prozesse (*Embodied Cognition*) oder deren Eingebundensein in eine (soziale) Umwelt (*Embedded Cognition*) und fassen diese daher als sich über die Körpergrenzen hinaus in die Umwelt erstreckend (*Extended Cognition*) oder sogar als erst in der Interaktion mit der Umwelt entstehend (*Enacted Cognition*) auf.³⁵¹ Für eine Emotionsforschung, die ihren Gegenstand in der Vergangenheit im Verhältnis zu kognitiven Prozessen verhandelt oder im Falle kognitivistischer Theorien sogar auf diese zurückgeführt hat, ergeben sich durch eine solche Neuformulierung des Kognitionsbegriffs Herausforderungen sowie Möglichkeiten für neue Einsichten.³⁵² Entsprechend wurden verschiedene Ansätze entwickelt, die Emotionen als *embodied*, *embedded*, *extended* oder *enacted* betrachten.³⁵³ Im Folgenden sollen diese verschiedenen Positionen zur vorangegangenen Untersuchung der strukturellen Kopplung der affektiven Zustände autopoietischer Systeme in Beziehung gesetzt werden.³⁵⁴ Eine vergleichende Betrachtung kann dabei nicht nur den hier vertretenen metasytemtheoretischen Ansatz mit der aktuellen Emotionsdebatte verknüpfen, sondern auch, im Zuge der Benennung von Überschneidungen und Inkompatibilitäten, zu einer wechselseitigen Befruchtung und Präzisierung beitragen.

Ein grundlegender Unterschied besteht offensichtlich bereits in Bezug auf das, was jeweils beobachtet wird. Während systemtheoretische Ansätze verschiedene Arten autopoietischer Reproduktion und damit biologische, psychische und soziale Systeme unterscheiden, beziehen sich situiertere Ansätze auf Gehirn, Körper und Umwelt. Die verschiedenen Ansätze fokussieren dabei den Körper, die Umwelt oder ein Gehirn,

351 Vgl. Wilutzky, Walter und Stephan, »Situiertere Affektivität«, S. 285. Aufgrund der nur unzureichenden Übersetzbarkeit der Schlagworte *embodied*, *embedded*, *extended* und *enacted* behalten die Autoren die englischen Ausdrücke bei, vgl. ebd., Anm. 5. Ich schließe mich dem an.

352 Siehe hierzu auch Kap. 3.2.1, S. 137ff.

353 Siehe hierzu Kap. 3.2.1, S. 144f.; Kap. 3.2.4, S. 173ff. und Kap. 4.2.5, S. 277ff.

354 Ich beziehe mich hierbei weitgehend auf die kritische und systematische Analyse sowie begriffliche Differenzierung der verschiedenen Ansätze zur situierten Affektivität von Wendy Wilutzky, Sven Walter und Achim Stephan, vgl. a. a. O.

Körper und Umwelt umfassenden Kreislauf in ihrem Einfluss auf oder in ihrer konstitutiven Bedeutung für kognitive beziehungsweise für affektive Prozesse. Vor diesem Hintergrund erscheint der hier angestrebte Vergleich zunächst als problematisch. Aber gerade aus dem Nachzeichnen dieser Unterschiede und in der Rückverfolgung zu deren Wurzeln lassen sich möglicherweise weitergehende Erkenntnisse gewinnen.

Embodied Affectivity

Die vordergründige Unverträglichkeit systemtheoretischer und situierter Ansätze zeigt sich bereits im Kontext der Thesen einer *embodied affectivity*. Vertreter dieser Position gehen davon aus, dass Emotionen von körperlichen Prozessen abhängen oder sogar von diesen konstituiert sind. Die körperlichen Prozesse, die damit angesprochen und betont werden, umfassen jedoch sinnvollerweise lediglich extracranielle Prozesse, da sich mit einem Verweis auf neuronale Prozesse der Begriff des *embodiment* nicht substantiell gegenüber kognitivistischen Ansätzen abgrenzen lassen würde. Denn diese bestreiten ja nicht, dass kognitiven Bewertungen neuronale Prozesse zugrunde liegen.³⁵⁵ *Embodiment*-Thesen basieren damit auf einer grundlegenden Unterscheidung und konzeptuellen Trennung von Körper und Gehirn. Im Gegensatz dazu vollzieht die Betrachtung biologischer Systeme eine solche Trennung nicht, sondern fokussiert gerade die autopoietische Organisation als gemeinsame Eigenschaft durchaus verschiedener biologischer Strukturen.³⁵⁶ Damit scheint es zunächst schwierig, eine Verbindung zwischen beiden Ansätzen herzustellen. Allerdings wurde im Zuge der Beschreibung psycho-somatischer Kopplung bereits darauf hingewiesen, dass das Bewusstsein über das Nervensystem an den Körper gekoppelt ist.³⁵⁷ Verbunden mit der Auffassung, dass hiermit, wenn auch nicht zwingend der extracranielle

355 Vgl. a. a. O., S. 296f.

356 Geht man hingegen von einem engeren und materialistischen Autopoiesisbegriff aus, wie dies zum Beispiel bei Ezequiel Di Paolo oder Evan Thompson und Mog Stapleton der Fall ist, gelten nur Zellen, nicht aber das Immunsystem oder das Nervensystem als autopoietische Systeme, vgl. Evan Thompson und Mog Stapleton, »Making Sense of Sense-Making: Reflections on Enactive and Extended Mind Theories«, in: *Topoi* 28 (2009), Nr. 1, S. 23–30, hier: S. 24 sowie Ezequiel A. Di Paolo, »Extended Life«, in: *Topoi* 28 (2009), Nr. 1, S. 9–21. Siehe hierzu auch den Abschnitt zu *enacted affectivity*, S. 300ff.

357 Vgl. Kap. 4.2.5, S. 273ff. Luhmann selbst präzisiert die strukturelle Kopplung zwischen psychischen und biologischen Systemen für eine weiterführende Betrachtung nur unzureichend. So kann das Bewusstsein für ihn »nur in ständiger struktureller Kopplung mit [...] *zahlreichen lebenden Systemen* arbeiten«, wobei jedoch vor allem »Körperprozesse [...] *des Gehirns*« eine Rolle spielen, Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 43. An anderer Stelle spricht er hingegen von der strukturellen Kopplung des Bewusstseins »an das *Nervensystem*«, a. a. O., S. 19f., alle Hervorhebungen von mir, C. S.

Körper, doch zumindest der nicht-neuronale Körper aus der Betrachtung dieses Kopplungszusammenhangs ausgeschlossen wird, könnte dies als eine Zurückweisung der *Embodiment*-These interpretiert werden. Eine entsprechende Auslegung berücksichtigt jedoch nicht, dass das Nervensystem nicht nur mit dem Bewusstsein, sondern auch mit anderen biologischen Systemen in ständiger struktureller Kopplung steht.³⁵⁸ Zudem ignoriert diese Interpretation die wichtige Definition des Systembegriffs als Einheit der Differenz von System und Umwelt.³⁵⁹ Das wechselseitige Verhältnis von System und Umwelt ist für Luhmann konstitutiv – es gibt weder Systeme ohne Umwelten noch Umwelten ohne Systeme.³⁶⁰ In den Umwelten von Systemen können wiederum Systeme vorkommen, so dass diese Umwelten Komplexe aus System/Umwelt-Verhältnissen darstellen. Grundsätzlich ist das Verhältnis von Nervensystem und anderen biologischen Systemen und auch das Verhältnis von Körper und Bewusstsein ein solches System/Umwelt-Verhältnis. Der extracraniale und nicht-neuronale Körper – als »Agglomerat lebender Systeme«³⁶¹ – ist damit sowohl Teil der Umwelt des Nervensystems als auch Teil der Umwelt psychischer Systeme. Die Aussage Luhmanns, dass die Einheit der Differenz von System und Umwelt konstitutiv ist, setzt somit auch den extracranialen und nicht-neuronalen Körper und Bewusstsein in ein konstitutives Verhältnis. Es bleibt jedoch durchaus fraglich, ob sich die über das Nervensystem und über das System/Umwelt-Verhältnis vermittelte Beziehung zwischen psychischen und biologischen Systemen als Konstitution affektiver Zustände von psychischen Systemen durch den Körper interpretieren lässt. Auf den ersten Blick könnte hier die insbesondere auf die Ansätze zur *extended cognition* bezogene Kritik von Frederick Adams und Kenneth Aizawa greifen und eine entsprechende Ar-

358 Im Rahmen seines »intero-exteroceptive relational model of neural coding« weist Georg Northoff darauf hin, dass durch die kontinuierliche Präsenz interozeptiven Inputs für das Nervensystem eine beständige Interaktion von Gehirn und extracraniallem Körper gegeben ist, vgl. Northoff, »From emotions to consciousness – a neuro-phenomenal and neuro-relational approach«, S. 11. Northoff sieht diese »rest-intero interaction« als funktionales Äquivalent zu Russels »Core Affect«, da hierbei unabhängig von exterozeptiven Stimuli der aktuelle Körperzustand im Verhältnis zum aktuellen Zustand des zentralen Nervensystems einer »non-affective-affective transformation« unterzogen wird (siehe zu Russels »Core Affect« auch Kap. 3.3, S. 178f.). Grundsätzlich geht es Northoff jedoch um das Modell einer relationalen Kodierung interozeptiver und exterozeptiver Stimuli, das die *Embodiment*-These mit der Überzeugung, dass Emotionen auch *embedded* sind, zu einem Ansatz verbindet, der als eine Spielart des Enaktivismus aufgefasst werden könnte. Für eine entsprechende Interpretation siehe Wiltzky, Walter und Stephan, »Situierter Affektivität«, S. 313.

359 Vgl. Kap. 2.1.1, S. 33f.

360 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 41.

361 Siehe das entsprechende Luhmann-Zitat, Kap. 2.2.2, S. 75.

gumentation als *coupling-constitution fallacy* entkräftet werden.³⁶² Ein solcher Trugschluss liegt für die Autoren dann vor, wenn von der Beobachtung kausaler Zusammenhänge zwischen Kognition, Körper und Umwelt, die häufig als *coupling* bezeichnet werden, darauf geschlossen wird, dass Körper und Umwelt ein *Bestandteil* kognitiver Prozesse sind. Auf strukturelle Kopplungen trifft diese Kritik jedoch nicht zu, denn diese beschreiben keine kausalen Relationen, sondern beruhen auf Gleichzeitigkeit. Zudem bewahren die gekoppelten Systeme ihre Autonomie.³⁶³ Hiervon ausgehend lässt sich jedoch auch eine systemtheoretisch fundierte Zurückweisung der möglichen Auffassung formulieren, dass affektive Zustände psychischer Systeme durch den Körper ko-konstituiert werden. Denn aus einer Luhmann'schen Sichtweise ist lediglich das *Verhältnis* von Bewusstsein und körperlicher Umwelt konstitutiv. Dies ist nicht gleichbedeutend mit der These, dass körperliche Aspekte einen spezifischen Bewusstseinszustand, beispielsweise ein bestimmtes Gefühl, ko-konstituieren. Mit Verweis auf die operative Geschlossenheit von Bewusstsein und biologischen Systemen müsste ausgehend von systemtheoretischen Prämissen eine entsprechende Konstitutionsthese und auch eine Abhängigkeitsthese, sofern sie ein Durchgreifen vom einen auf das andere System impliziert, zurückgewiesen werden. Doch auch wenn Körper und Bewusstsein systemtheoretisch auf einer operativen Ebene überschneidungsfrei konzeptualisiert werden müssen, finden die systemspezifischen Operationen in einem Milieu der wechselseitigen Ermöglichung statt.³⁶⁴ Aus einer metasystemtheoretischen Perspektive, die gerade die Kopplungsverhältnisse von Systemen zum Ausgangspunkt ihrer Betrachtung nimmt, bieten sich somit weitreichendere Anschlussmöglichkeiten an das Konzept des *Embodiment*. Die Auffassung, dass ›Emotionen‹³⁶⁵ durch körperliche Prozesse ko-konstituiert sind, ließe sich demnach als ein Aspekt eines komplexeren affektiven Zusammenhangs begreifen, in dem sich affektive Zustände von Systemen erst in ihrem Verhältnis zueinander entfalten können.³⁶⁶ Die grundlegende Bedeutung des Körpers

362 Vgl. Frederick Adams und Kenneth Aizawa, *The bounds of cognition*, Malden: Blackwell, 2008, S. 88ff.

363 Siehe zur Diskussion um die *hypothesis of extended cognition* auch den entsprechenden Abschnitt zu *extended affectivity*, S. 290ff.

364 Siehe hierzu Kap. 4.2.5, S. 273ff.

365 An dieser Stelle den Begriff ›Emotionen‹ zu verwenden ist eine Konzession an das gebräuchliche Vokabular der Debatte. Hier ist jedoch auf eine grundlegende Differenz hinzuweisen. Da ich Emotionen als einen Komplex strukturell gekoppelter affektiver Zustände auffasse, setze ich deren Ko-Konstitution durch den Körper und die Umwelt bereits voraus. Insofern entspricht die starke *Embodiment*-These im Rahmen meines Ansatzes eher der Auffassung, dass *affektive Zustände psychischer Systeme* durch körperliche Prozesse ko-konstituiert sind.

366 Siehe hierzu Kap. 4.3, S. 281ff.

für Affektivität, wird somit sowohl durch die Thesen einer *embodied affectivity* als auch innerhalb einer metasystemtheoretischen Konzeption zum Ausdruck gebracht. Diese gemeinsame Tendenz lässt sich jedoch erst im Zusammenhang mit der Diskussion enaktivistischer Ansätze zur Deckung bringen.³⁶⁷

Embedded Affectivity

Die Behauptung, dass Emotionen *embedded* sind, thematisiert einen Aspekt, der auch aus systemtheoretischer Sicht von Bedeutung ist: die Umwelt und damit das, was außerhalb des Körpers stattfindet. Dabei geht es jedoch nicht lediglich darum, dass Gefühle und Emotionen von der Umwelt abhängen. Auch im Rahmen kognitivistischer Ansätze führt ein anderer Umweltreiz – in dem einen Fall eine Schlange, im anderen Fall eine attraktive Person – zu einer unterschiedlichen kognitiven Bewertung und damit auch zu einer anderen Emotion. Im Gegensatz dazu geht es bei *embedded affectivity* – in Anlehnung an die Überlegungen zu einer *embedded cognition* – gerade nicht darum, dass Ereignisse oder Objekte in der Umwelt mit internen Repräsentationen abgeglichen werden, sondern um die Annahme, dass die Umwelt als eine Art Gerüst (*scaffold*) dient, auf das wir uns soweit stützen können, dass interne Repräsentationen nicht notwendig sind. Hierzu bedarf es nicht nur der langfristigen Ausbildung eines affektiven Repertoires im Zuge der Sozialisation – Griffiths und Scarantino nennen dies *diachronic scaffolding*³⁶⁸ –, sondern insbesondere eines unmittelbaren Verhältnisses von Emotion und Umwelt. Im Sinne eines *synchronic scaffolding* wirkt die Umwelt auf eine affektive Situation und legt damit bestimmte Gefühlserlebnisse oder affektive Reaktionen nahe – so können ein prachtvoll ausgestattetes Opernhaus und das reduzierte Licht kurz vor Vorstellungsbeginn eine freudige Erwartung und angespannte Ruhe provozieren. Zudem besteht die Möglichkeit, die Umwelt auch selbst aktiv zu strukturieren und so den Rahmen für eine bestimmte affektive Situation zu schaffen, zum Beispiel indem man für eine geeignete ›Lichtstimmung‹ und etwas Ordnung sorgt, bevor man sich seiner Lieblingsaufnahme widmet. Affektives Handeln und Erleben findet damit in einer Umwelt statt, die langfristig und in einer bestimmten Situation affektive Möglichkeiten bereithält, die zudem durch

367 Siehe unten, S. 300ff.

368 Siehe hierzu und zum Begriff des *synchronic scaffolding* Griffiths und Scarantino, »Emotions in the Wild«, S. 443. Die Autoren verwenden jedoch nicht den Begriff *embedded emotions*, sondern sprechen davon, dass Emotionen sozial situiert sind. Inhaltlich lässt sich ihr Ansatz jedoch durchaus als ein Beitrag zu *embedded emotions* interpretieren, zumal sie ihn auch gegenüber der Vorstellung, dass Emotionen *extended* sind, abgrenzen, vgl. a. a. O., S. 448.

eine aktive Strukturierung der Umwelt in einem gewissen Maße provoziert werden können.³⁶⁹

Aus systemtheoretischer Perspektive wird mit diesem Ansatz nicht etwa die Umwelt in unspezifischer Weise adressiert, sondern es geht vielmehr um die Bedeutung der sozialen Umwelt für Affektivität und das Verhältnis von Kommunikation und affektiven Prozessen psychischer Systeme. Auch hier kann mit Verweis auf die operative Geschlossenheit nicht von einer Durchgriffskausalität gesprochen werden. Ausgehend von der Untersuchung von affektiven psycho-sozialen Kopplungen und der strukturellen Kopplung von Körper und sozialen Systemen könnte ein metasytemtheoretischer Ansatz jedoch im Sinne einer *embedded affectivity* interpretiert werden.³⁷⁰ Ein klassisches Konzert und ein Rockkonzert bieten unterschiedliche Möglichkeiten affektiven Erlebens und provozieren ein jeweils anderes Repertoire körperlichen Ausdrucks. Die Ausgestaltung psychischer und körperlicher affektiver Zustände findet immer im Verhältnis zu einer sozialen Umwelt statt und könnte demnach als in diese *embedded* aufgefasst werden.

Mit Blick auf die Konstitutionsthese im Zusammenhang mit *embodied affectivity*, könnte auch in Bezug auf die Umwelt möglicherweise sogar für eine Position plädiert werden, die Affektivität nicht nur als auf eine besonders unmittelbare Weise von der gegebenenfalls aktiv strukturierten Umwelt abhängig betrachtet, sondern die diese vielmehr durch diese Umwelt konstituiert sieht. Innerhalb der Kognitionswissenschaft wird eine entsprechende Konstitutionsthese unter dem Begriff der *extended cognition* diskutiert. Hieran anknüpfend lässt sich die Frage formulieren, ob auch Affektivität in diesem Sinne als *extended* verstanden werden könnte und inwieweit eine entsprechende Auffassung auch ausgehend von einer metasytemtheoretischen Position vertreten werden könnte.

Extended Affectivity

Im Verhältnis zu den breiter akzeptierten Überlegungen zu *embedded cognition* wird die These, dass kognitive Prozesse *extended* sind, heftig diskutiert und erfordert an dieser Stelle eine ausführlichere Behandlung.³⁷¹ Ob die mit dieser These verbundene Auffassung, dass kogniti-

369 Diese affektive Strukturierung der Umwelt ist jedoch ein Aspekt, der insbesondere innerhalb enaktivistischer Ansätze betont wird. Siehe hierzu unten, S. 300ff.

370 Vgl. Kap. 4.2.5, S. 275ff. und S. 279ff.

371 Dennoch kann im Folgenden nur auf einzelne Aspekte der umfangreichen Debatte um *extended cognition* eingegangen werden. Für einen näheren Einblick siehe beispielsweise Robert D. Rupert, »Challenges to the Hypothesis of Extended Cognition«, in: *Journal of Philosophy* 101 (2004), Nr. 8, S. 389–428; Richard Menary, »Attacking the Bounds of Cognition«, in: *Philosophical Psychology* 19 (2006), Nr. 3, S. 329–344; Adams und Aizawa, *The bounds of cognition*;

ve Prozesse – und entsprechend auch Affekte – durch außerkörperliche Prozesse konstituiert sein können, mit dem hier vertretenen metasytemtheoretischen Ansatz vereinbar ist, hängt davon ab, was sich genau hinter der *hypothesis of extended cognition* verbirgt und wie für diese argumentiert wird.

Andy Clark und David Chalmers geht es grundsätzlich darum, die Vorstellung zu überwinden, dass kognitive Prozesse ausschließlich im Kopf lokalisiert sind. Hierfür entwickeln sie das sogenannte Paritätsprinzip, nach dem kognitive Prozesse unter bestimmten Bedingungen auch über den Körper hinaus in die Welt ausgreifen können: »If, as we confront some task, a part of the world functions as a process which, *were it done in the head*, we would have no hesitation in recognizing as part of the cognitive process, then that part of the world *is* (so we claim) part of the cognitive process.«³⁷² Damit ein entsprechender Bestandteil der Welt – beispielsweise ein bestimmtes Artefakt³⁷³ – auch ein Bestandteil eines kognitiven Prozesses sein kann, muss dieser bestimmte Kriterien erfüllen, die als *conditions of glue and trust* diskutiert werden.³⁷⁴ So muss das Artefakt dauerhaft vorhanden und leicht zugänglich sein und zudem sollte das, was mit dessen Hilfe erschlossen wurde, nicht angezweifelt werden.³⁷⁵ Das Standardbeispiel hierfür ist der Alzheimerpati-

Frederick Adams und Kenneth Aizawa, »The value of cognitivism in thinking about extended cognition«, in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 9 (2010), Nr. 4, S. 579–603; Sven Walter, »Cognitive Extension: the parity argument, functionalism, and the mark of the cognitive«, in: *Synthese* 177 (2010), Nr. 2, S. 285–300; Michael Wheeler, »Is Cognition Embedded or Extended? The Case of Gestures«, in: Zdravko Radman (Hg.), *The Hand, an Organ of the Mind. What the Manual Tells the Mental*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013, S. 269–301 sowie die Beiträge in Richard Menary (Hg.), *The Extended Mind*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010.

372 Andy Clark und David Chalmers, »The Extended Mind«, in: *Analysis* 58 (1998), Nr. 1, S. 7–19, hier: S. 8, Hervorhebungen im Original.

373 Grundsätzlich wird dieser Ansatz, nicht zuletzt wegen des häufig bemühten Beispiels des Alzheimerpatienten Otto und dessen Notizbuch (siehe unten), eher mit Artefakten als kognitiven Erweiterungen in Verbindung gebracht. Robert Wilson und Andy Clark weisen jedoch darauf hin, dass die Strukturen der Umwelt, die in kognitive Prozesse produktiv einbezogen werden können, nicht darauf beschränkt sind: »These structures may be natural, sociocultural, or technological, or any combination thereof.« Robert A. Wilson und Andy Clark, »How to Situate Cognition: Letting Nature Take Its Course«, in: Philip Robbins und Murat Aydede (Hg.), *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 2009, S. 55–77, hier: S. 74, vgl. auch S. 62ff.

374 Vgl. Andy Clark, »Coupling, Constitution, and the Cognitive Kind: A Reply to Adams and Aizawa«, in: Richard Menary (Hg.), *The Extended Mind*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010, S. 81–99, hier: S. 83.

375 Vgl. Clark und Chalmers, »The Extended Mind«, S. 17.

ent Otto, der alles was er vergessen könnte in ein Notizbuch schreibt, um so beispielsweise die Adresse des Museum of Modern Art bei Bedarf nachlesen zu können. Das Notizbuch, so die Vertreter dieses Ansatzes, ist dann ein Bestandteil der kognitiven Prozesse von Otto, da ein Eintrag darin für ihn dieselbe Funktion hat, wie für andere Menschen eine bestimmte Erinnerung.³⁷⁶

Die von Clark und Chalmers vorgeschlagene Begründung ihres *Extended*-Ansatzes ist durchaus problematisch. Di Paolo kritisiert, dass das Paritätsprinzip zwar entwickelt wurde, um die Vorstellung, dass kognitive Prozesse ausschließlich im Kopf lokalisiert sind, zu überwinden, aber dass es genau diese Annahme methodisch impliziere. Um einen externen Prozess in diesem Sinne als Bestandteil eines kognitiven Prozesses identifizieren zu können, muss ein funktional vergleichbarer kognitiver Prozess im Kopf stattfinden können. Die Argumentation für *extended cognition* stützt sich damit paradoxerweise auf einen klassischen internalistischen Kognitionsbegriff und die Manifestation der Unterscheidung von internen und externen Prozessen, die Clark und Chalmers mit ihrem Ansatz eigentlich überwinden wollten.³⁷⁷ Der Eindruck, dass *Extended*-Ansätzen möglicherweise eine internalistische Positionen zugrunde liegt, wird auch durch die Auffassung von Mark Rowlands gestützt, nach der *extended cognition* mit einer internalistischen Konzeption von Kognition verträglich ist und diese sogar noch ergänzt.³⁷⁸ Dennoch wird die Idee der *extended cognition* gerade von Internalisten wie Frederick Adams und Kenneth Aizawa kritisiert, die deren Vertretern das Begehen einer *coupling-constitution fallacy* vorwerfen. Nach ihrer Ansicht liegt ein entsprechender Trugschluss vor, wenn ausgehend von der Beobachtung einer kausalen Kopplung von internen und externen Prozessen ein konstitutiver Zusammenhang abgeleitet wird: »The point of the coupling-constitution fallacy is that causally coupling a process X to a cognitive process Y is not sufficient to make the X process into a cognitive process nor does it make the entire X-Y process into a cognitive

376 A. a. O., S. 12ff.

377 Vgl. Di Paolo, »Extended Life«, S. 10f.

378 »EM [the thesis of the extended mind, C. S.] claims that some, but not all, cognitive processes are ones partly and contingently composed of processes of environmental manipulation, exploitation, and transformation. Thus, contrary to popular belief, EM is compatible with the possibility of a brain in a vat. It is just that, if EM is true, the mental life exhibited by the brain would be somewhat truncated.« Mark Rowlands, »Enactivism and the Extended Mind«, in: *Topoi* 28 (2009), Nr. 1, S. 53–62, hier: S. 54. Von einer solchen schwachen These ausgehend verliert dieser Ansatz jedoch an Aussagekraft, vgl. Rupert, »Challenges of the Hypothesis of Extended Cognition«, S. 392f.

process.«³⁷⁹ Diese Kritik richtet sich auch gegen den integrationistischen Ansatz von Richard Menary, der betont, dass es ihm nicht darum ginge, interne kognitive Prozesse zu externalisieren: »We are not just coupling artifacts to pre-existing cognitive agents; the organism becomes a cognitive agent by being coupled to the external environment.«³⁸⁰ Er argumentiert, dass durch den manipulativen Umgang mit einem außerkörperlichen Artefakt – beispielsweise Ottos Notizblock – ein hybrides Gesamtsystem entsteht, das eine neue Funktionalität – Ottos Möglichkeit des »Erinnerns« – entfaltet, die weder allein als biologisches Gedächtnis noch als reine Manipulation externer Repräsentationen beschrieben werden kann.³⁸¹ Adams und Aizawa weisen auch diese Überlegung zurück, weil für sie der Prozess der Erinnerung ausschließlich in Ottos Gehirn stattfindet, nicht aber in einem hybriden System, das Gehirn und Notizbuch umfasst.³⁸² Ausgehend von unterschiedlichen Grundannahmen, insbesondere bezüglich der Frage, was man unter Kognition verstehen sollte, stehen sich die Positionen innerhalb dieser Debatte unversöhnlich gegenüber.³⁸³ Die Frage ist nun, wie, im Hinblick auf die argumentativen Begründungen der *hypothesis of extended cognition* einerseits und in Anbetracht des aktuellen Diskussionsstandes andererseits, die Möglichkeit einer *extended affectivity* ausformuliert werden könnte und ob entsprechende Überlegungen auch für die Debatte um *extended cognition* fruchtbar sein könnten.

Giovanna Colombetti und Tom Roberts vertreten die Auffassung, dass, sobald man die Idee einer *extended cognition* befürworte, es keinen Grund gebe, die Vorstellung einer *extended affectivity* abzulehnen.³⁸⁴

379 Adams und Aizawa, »The value of cognitivism in thinking about extended cognition«, S. 595.

380 Menary, »Attacking the Bounds of Cognition«, S. 342.

381 A. a. O., S. 333f.

382 Vgl. Adams und Aizawa, »The value of cognitivism in thinking about extended cognition«, S. 594ff., insb. S. 597.

383 Ein Grundproblem der Debatte scheint zu sein, dass die verschiedenen Positionen von einem voneinander abweichenden Kognitionsbegriff ausgehen, ohne diesen aber auf eine geeignete Weise spezifizieren zu können. Sven Walter weist darauf hin, dass eine triftige Argumentation für *extended cognition* aber einen solchen Kognitionsbegriff benötige, vgl. Walter, »Cognitive Extension«. Für einen entsprechenden Versuch siehe Mark Rowlands, »Extended cognition and the mark of the cognitive«, in: *Philosophical Psychology* 22 (2009), Nr. 1, S. 1–19.

384 Vgl. Giovanna Colombetti und Tom Roberts, »Extending the extended mind: the case for extended affectivity«, in: *Philosophical Studies* 172 (2015), Nr. 5, S. 1243–1263, hier: S. 1244. Dementgegen wurde von anderer Seite jedoch darauf hingewiesen, dass der Versuch Affekte als *extended* auszuweisen selbst bei Befürwortern der *hypothesis of extended cognition* auf Widerstand stoßen könnte, vgl. Wilutzky, Walter und Stephan, »Situierete Affektivität«, S. 303ff.; Jan Slaby, »Emotions and the Extended Mind«, in: Christian von Scheeve und

Grundsätzlich könnten sowohl akute Emotionen (*emotional episodes*) und Stimmungen (*moods*) als auch längerfristige affektive Dispositionen (*dispositional emotions, sentiments, temperaments* oder auch *personality traits*) Prozesse, Artefakte oder Vehikel in der Umwelt auf eine Weise in Anspruch nehmen, die es nahelegt, sie als *extended* zu bezeichnen. Um diesen Ansatz in Bezug auf affektive Dispositionen zu plausibilisieren, entwickeln sie ein Beispiel, das mit Ottos Nutzung seines Notizbuches vergleichbar ist³⁸⁵: *Eve hegt eine ablehnende Haltung gegenüber ihren Eltern. Vorkommnisse, die zu dieser Ablehnung geführt haben oder die diese bestätigen, hält sie in ihrem Tagebuch fest. Auch wenn Eve nicht immer diese Ablehnung akut empfindet, wird diese für sie wieder spürbar, sobald sie in ihrem Tagebuch liest. Selbst Jahre später, obwohl sie zwischenzeitlich glücklich verheiratet und mit ihrer aktuellen Situation zufrieden ist, kann Eve ihr Gefühl der Ablehnung durch das Lesen in ihrem Tagebuch aktualisieren.* Würde sie ihr Tagebuch nicht auf diese Weise nutzen, wäre ihre Ablehnung möglicherweise nicht auf diese Weise ausgeprägt. Das Tagebuch könnte somit als Teil eines Gesamtsystems beschrieben werden, das die affektive Disposition Eves zur Ablehnung ihrer Eltern konstituiert. Auch hier erfolgt die Begründung über das Paritätsprinzip und unter der Voraussetzung, dass Eve das Tagebuch immer zugänglich ist und die Eintragungen von ihr nicht hinterfragt werden.³⁸⁶

Aber auch Musik könnte in diesem Sinne als ein Vehikel wirken, über das sich eine affektive Lebenseinstellung in die Umwelt erstreckt und durch diese konstituiert wird. Ein Mitglied der Gothic-Szene kann sich nicht nur bei Konzerten und unter Gleichgesinnten einem spezifischen ›Gothic-feeling‹ hingeben, sondern beispielsweise eine damit verbundene objektivierte Traurigkeit in den Alltag integrieren und diesen damit affektiv strukturieren.³⁸⁷ Die regelmäßige und mit der heutigen Technologie beständig zugängliche Rezeption geeigneter Musik kann dazu beitragen, den entsprechenden affektiven Zustand immer wieder zu re-aktualisieren und andere mögliche affektive Zustände zu verdrängen.³⁸⁸ Die Musik wäre demnach, gemeinsam mit einem Bekleidungsstil und der

Mikko Salmela (Hg.), *Collective Emotions*, Oxford: Oxford University Press, 2014, S. 32–46, hier: S. 32f.

385 Vgl. Colombetti und Roberts, »Extending the extended mind«, S. 1253.

386 Es ist aber durchaus vorstellbar, dass bei Eve im Laufe der Jahre und nach Erfahrungen mit eigenen Kindern das Verständnis für das Verhalten der Eltern in ihrer Kindheit zugenommen hat und die ablehnende Haltung einer neutraleren Einstellung gewichen ist. Siehe unten für eine sich daraus ergebende Kritik an den *glue-and-trust*-Kriterien.

387 Vgl. Helsper, *Okkultismus – die neue Jugendreligion?*, S. 272f. sowie Kap. 4.2.5, S. 277ff.

388 Dieses Beispiel erhebt nicht den Anspruch, die angesprochene Subkultur in zutreffender oder angemessener Weise zu beschreiben. Es geht mir lediglich um die

Nutzung von Symbolen, konstitutiver Bestandteil einer affektiven Lebenseinstellung, die dann als *extended* bezeichnet werden könnte.³⁸⁹ Da auch hier das Paritätsprinzip zugrunde liegt und damit eine beständige und auch unkritische Verwendung des externen Vehikels vorausgesetzt wird, funktioniert dies nur so lange, wie die Musik und ihre Wirkung nicht hinterfragt werden. Dadurch ergibt sich bei beiden Beispielen ein grundsätzliches Problem: Sie beschreiben letztlich Sonderfälle, in denen die Bedingungen für eine *extended affectivity* erfüllt sind. Jedes dieser Szenarien lässt sich jedoch so abwandeln, dass es gerade nicht die geforderten Kriterien erfüllt. Denn ebenso wie sich Otto über einen Eintrag in seinem Notizbuch wundern könnte, kann Eve einen reflektierten Abstand zu ihren Tagebucheinträgen gewinnen oder kann sich der Musikgeschmack, der den affektiven Alltag mitbestimmt hat, radikal ändern.³⁹⁰ In diesem Fall geht die *extension* auf ein ›Normalniveau‹ zurück und es ist nicht klar, wie dieses definiert ist.³⁹¹ Gerade im Zusammenhang mit dem Paritätsprinzip liegt aber der Verdacht nahe, dass dann

Entwicklung eines fiktiven Szenarios, in dem affektive Dispositionen im Sinne einer *extended affectivity* aufgefasst werden können.

389 In ähnlicher Weise kann Musik in der Kirche auch ein konstitutiver Bestandteil der Andacht als affektiver Disposition sein. Monique Scheer hat eine vergleichende Studie verschiedener Praktiken und affektiven Verhaltens in protestantischen und charismatischen Gemeinden vorgelegt, Monique Scheer, »Protestantisch fühlen lernen. Überlegungen zur emotionalen Praxis der Innerlichkeit«, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 15 (2012), Nr. 1, Supplement, S. 179–193. Darauf aufbauend hat sie einen Ansatz entwickelt, der, von Bourdieus Begriff des Habitus ausgehend, Emotionen als kulturelle Praktiken begreift, vgl. Monique Scheer, »Are emotions a kind of practice (and what makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding emotions«, in: *History and Theory* 51 (2012), Nr. 2, 193–220.

390 Vgl. Anm. 386, S. 294. Bei Otto besteht diesbezüglich aufgrund seiner Alzheimer-Erkrankung jedoch eine geringere Möglichkeit als dies bei den Beispielen für *extended affectivity* der Fall ist.

391 An dieser Stelle ließen sich jedoch zwei mögliche Einwände gegen diese Argumentation erheben. Geht man davon aus, dass Eve, beispielsweise aufgrund ihrer Erfahrung mit eigenen Kindern, ihre früheren Tagebucheinträge relativiert und dass dadurch ihre frühere Ablehnung einer respektvollen Anerkennung gewichen ist, so könnte man argumentieren, dass sich nicht nur die Extension des Affekts, sondern auch das Gefühl selbst geändert habe. Aber auch hier ist die Frage, wie dieses neue Gefühl zu beschreiben ist und ob es nicht – gemäß des Ansatzes von Clark und Chalmers, jedoch in Gegenbewegung – im Kopf zu lokalisieren wäre. Betont man jedoch den Umstand, dass für dieses neue Gefühl die Tagebucheinträge neu bewertet werden müssen und dass deren damit verbundene Relativierung ein maßgeblicher Aspekt dieses Gefühl ist, dann könnte man auch dieses neue Gefühl als *extended* bezeichnen. Damit würde der Begriff der *extended affectivity* jedoch so weit überdehnt, dass nahezu jedes Gefühl als *extended* zu bezeichnen wäre.

ein klassisches internalistisches Verständnis von Kognition und Affektivität oder eine konservative These bezüglich deren Situietheit zum Tragen kommt.³⁹² Ebenso könnte jedoch dafür plädiert werden, Kognition und auch Affektivität in diesen Fällen als in einem radikaleren Sinne situiert oder vielleicht sogar als *enacted* aufzufassen.³⁹³ Selbst wenn also Beispiele gefunden werden können, die die geforderten Kriterien erfüllen und die damit als *extended* aufgefasst werden könnten, werden dadurch weder der Begriff der Kognition noch der Begriff der Affektivität auf eine gesicherte Grundlage gestellt. So spannend diese Beispiele für *extended affectivity* auch sind und so wichtig die mit ihnen verbundene Diskussion auch ist, für die Frage, wie Kognition und Affektivität sinnvollerweise aufzufassen sind, tragen sie nur eingeschränkt bei.

Die damit durchaus problematischen *glue-and-trust*-Kriterien sind für die Betrachtung von Beispielen für akute affektive Zustände grundsätzlich ungeeignet. Colombetti und Roberts orientieren sich stattdessen an Clarks Konzept der *self-stimulating loops*.³⁹⁴ Mit diesem Konzept werden jene Fälle beschrieben, in denen ein Organismus einen Output generiert und in die Umwelt aussendet, um die dadurch entstandene neue Situation und Information dann selbst wieder als Input zu verwenden und damit den kognitiven Prozess voranzutreiben. Der entsprechende Output kann dabei zum Beispiel Sprache, Gesten, expressive Bewegungen oder geschriebene Wörter umfassen.³⁹⁵ Eine Musikerin mit ihrem Instrument könnte man als einen solchen *self-stimulating loop* betrachten und in besonderer Weise gilt dies für Tom Cochranes Beispiel einer Jazzimprovisation.³⁹⁶ Cochrane ist der Auffassung, dass in diesem Fall das Spielen des Instruments als kognitive Erweiterung des Musikers im

392 Darauf deutet bspw. die Kritik von Di Paolo hin, siehe oben.

393 Gerade bei Giovanna Colombetti ist im Hinblick auf die von ihr vertretene Auffassung einer *enacted affectivity* wohl von Letzterem auszugehen, vgl. Giovanna Colombetti und Evan Thompson, »The Feeling Body: Toward an Enactive Approach to Emotion«, in: Willis F. Overton, Ulrich Müller und Judith L. Newman (Hg.), *Developmental Perspectives on Embodiment and Consciousness*, New York: Lawrence Erlbaum Associates, 2008, S. 45–68; Giovanna Colombetti, »Enaction, Sense-Making, and Emotion«, in: John Stewart, Olivier Gapenne und Ezequiel A. Di Paolo (Hg.), *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge, London: The MIT Press, 2010, S. 145–164 sowie Kap. 3.2.1, S. 144ff.

394 Vgl. Colombetti und Roberts, »Extending the extended mind«, S. 1256ff.

395 Vgl. Wheeler, »Is Cognition Embedded or Extended?«, S. 288. Um dieses Konzept zu plausibilisieren, bedient sich Clark des Turboladers als Beispiel. Hier wird der Output dem Gesamtsystem wieder zugeführt, um den Wirkungsgrad zu erhöhen. Für eine kritische Betrachtung des Konzepts der *self-stimulating loops* als Begründung für *extended cognition* siehe a. a. O., S. 284ff.

396 Vgl. Cochrane, »Expression and Extended Cognition«, Colombetti und Roberts, »Extending the extended mind«, S. 1258ff.

Zuge eines kreativen Prozesses verstanden werden kann.³⁹⁷ Die Jazzmusikerin produziert Töne, ihrer inneren Vorstellung folgend, ist dabei aber nicht nur von den Möglichkeiten des Instruments abhängig, sondern auch von den weiteren musikalischen Möglichkeiten, die die gerade entstandene Musik bietet.³⁹⁸ Da während des Spiels nicht immer alle musikalischen Parameter kontrolliert werden können – nicht zuletzt, weil sie auf komplexe Weise zusammenwirken –, kann die erklingende Musik Möglichkeiten der Fortführung eröffnen, die nicht intendiert waren, und dagegen andere verwehren, worauf die Musikerin wiederum reagieren kann. Diese Überlegungen bilden für Cochrane den Ausgangspunkt für seine These, dass auch der affektive Ausdruck und damit letztlich die Emotion der Musikerin *extended* sind. Er begründet dies in Anlehnung an das Paritätsprinzip: »an improvised performance can partially constitute an emotional state because the music can fulfill the same role for the musician as the behavioral expression of emotion.«³⁹⁹ Dabei argumentiert er jedoch, von einem neo-jamesianischen Emotionsbegriff ausgehend, über den ›Umweg‹ affektiver Körperveränderungen. Ein aggressives Spiel kann direkt ein entsprechendes Körpergefühl auslösen und die möglicherweise resultierenden aggressiven Klänge können von der Musikerin mit den eigenen Gefühlen assoziiert werden.⁴⁰⁰ Veränderungen in der Musik wären demnach funktional äquivalent zu den körperlichen Veränderungen, die Bestandteil der Emotion sind. Cochranes Argumentation ließe sich dann folgendermaßen zusammenfassen: Wenn man die These befürwortet, dass Emotionen (in einem starken Sinne) *embodied* sind, und akzeptiert, dass musikalische Veränderungen die gleiche funktionale Rolle wie Körperveränderungen einnehmen können, dann gilt auch, dass die Musik die physiologischen Bedingungen für die Gefühle der Musikerin mitkonstituiert.⁴⁰¹ Entsprechend formuliert Cochrane: »So we may say that the emotion is constituted by the entire system of bodily map in the brain, bodily changes, bodily actions, the activity of the instrument, and the patterns in the music.«⁴⁰²

Bei dieser Argumentation ist jedoch fraglich, ob dieses Beispiel tatsächlich einen Fall von *extended affectivity* behandelt. Die Interpretation hängt davon ab, welche Emotionstheorie man vertritt. Denn nur wenn man akzeptiert, dass das Auftreten spezifischer körperlicher Veränderungen die *hinreichende* Bedingung für Emotionen ist, kann Cochranes

397 »[P]laying the instrument cognitively extends the musician's creation of the music.« Cochrane, »Expression and Extended Cognition«, S. 333.

398 An dieser Stelle sei an Luhmanns Begriff der Formenkombination erinnert, vgl. Kap. 2.1.2, S. 46.

399 A. a. O., S. 336.

400 Vgl. Kap. 4.2.2, S. 254, insb. Anm. 235.

401 Vgl. A. a. O., S. 337.

402 Ebd.

Argumentation das Beispiel als *extended affectivity* ausweisen. Auch wenn er darauf hinweist, dass die Musikerin ihren affektiven Zustand zumindest teilweise in *musikalischer Form erlebt*⁴⁰³, sind es seiner Ansicht nach letztlich doch die affektiven Körperveränderungen, die *extended* sind.⁴⁰⁴

Im Gegensatz dazu vertritt Jan Slaby die Auffassung, dass nur dann von einer vollwertigen »emotional extension« gesprochen werden kann, wenn eine affektive Erfahrung in ihren phänomenalen Eigenschaften auf eine unmittelbare Weise von der Umwelt geformt ist.⁴⁰⁵ Dies geschieht im Zuge einer affektiven phänomenalen Kopplung, als »the direct, online engagement of an agent's affectivity with an environmental structure or process that itself manifests affect-like, expressive qualities«.⁴⁰⁶ Eine solche phänomenale Kopplung kann beispielsweise zwischen einem Rezipienten und der Ausdrucksqualität eines Musikstückes oder auch im Zuge sozialer Interaktion entstehen und dabei eine »Resonanz« erzeugen, die das normalerweise verfügbare affektive Repertoire übersteigt.⁴⁰⁷ Auch hier spielt, wie bei Cochrane, die körperliche Interaktion eine wichtige Rolle, diese ist jedoch eingebettet in die phänomenale Körpererfahrung des *lived body* als Basis eines affektiven Welterschließens.⁴⁰⁸

Auch Joel Krueger geht davon aus, dass uns auf der Basis eines relationalen Verhältnisses von Musik und Hörer zumindest zeitweise Erfahrungen- und Ausdrucksmöglichkeiten als »musically scaffolded«⁴⁰⁹ gegeben sind, die uns sonst nicht zugänglich wären. Der zeitlichen Dynamik von Musik eignet ein spezifischer Anforderungscharakter (*musical affordances*) mit Anschluss- und Rückkopplungsmöglichkeiten für die körperliche Interaktion, Aufmerksamkeitssteuerung und Affektregulation. Die Annahme, dass Musik als externe Ressource für kognitive und

403 Cochrane sieht in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, dass sich die Vorstellung der Musikerin an das affektive Potential der Musik angleicht und dabei eins mit der Musik wird: »Alignment may occur either because the musician finds that her emotional intentions are immediately realized in music or because she gives up trying to control the music and simply affirms the progression of the music as it happens.« A. a. O., S. 338. Für Csikszentmihalyis hierzu passendes Konzept des *Flow* siehe Kap. 4.2.2, S. 249ff.

404 Vgl. a. a. O., S. 337 und S. 338.

405 Slaby, »Emotions and the Extended Mind«, S. 41.

406 Ebd.

407 Beim gemeinsamen Musizieren sind beide Aspekte miteinander verbunden.

408 Unter »lived body« versteht Slaby ein »medium of an agent's acting in the world and resistance to the world«, Slaby, »Affective Self-Construal and the Sense of Ability«, S. 153.

409 Krueger, »Affordances and the musically extended mind«, S. 8.

affektive Prozesse fungieren kann, fasst Krueger unter dem Begriff des *musically extended mind*.⁴¹⁰

Nachdem nun einige Vorschläge betrachtet wurden, wie Ansätze zu einer *extended affectivity* formuliert werden könnten, lassen sich diese zu dem im Rahmen dieser Untersuchung entwickelten metasystemtheoretischen Ansatz ins Verhältnis setzen. Ich komme damit auf die Frage zurück, inwieweit die These einer extrakörperlichen Konstituierung von Emotionen mit diesem Ansatz vereinbar ist. Auch wenn das aus systemtheoretischer Sicht konstitutive Verhältnis von System und Umwelt zunächst eine Nähe zur *hypothesis of extended cognition* suggeriert, zeigt sich bei eingehenderer Betrachtung eine grundsätzliche Differenz. Mit dem *Extended*-Ansatz – und insbesondere mit dem Paritätsprinzip – ist die Auffassung verbunden, dass sich kognitive oder affektive Prozesse, die nach unserem Alltagsempfinden im Kopf lokalisiert sind, auch in die extrakörperliche Umwelt erstrecken. Der Konflikt mit der systemtheoretischen Sichtweise wird dann deutlich, wenn man versucht, das zu benennen, was auf diese Weise als *extended* aufzufassen ist. Prozesse, die ›im Kopf‹ lokalisiert sind, sind Prozesse biologischer Systeme, beispielsweise affektive Körperveränderungen auf neuronaler Ebene. Sind damit metaphorisch psychische Prozesse und etwa Gefühle angesprochen, so basieren diese auf affektiven Zuständen psychischer Systeme. In beiden Fällen sind die jeweiligen Prozesse Resultat der autopoietischen Organisation der jeweiligen Systeme und können nicht außerhalb dieser Systeme existieren. Ebenso scheint es aus metasystemtheoretischer Perspektive nicht sinnvoll, Affektivität oder Emotionen als *extended* zu bezeichnen. Affektivität wurde als eine Art Medium beschrieben, in dem biologische, psychische und soziale Systeme affektive Zustände ausbilden können, und Emotionen entsprechend als ein resonanzartiger Komplex interagierender affektiver Zustände.⁴¹¹ Affektivität und auch Emotionen haben folglich keinen ›Ort‹, den sie extendieren oder den sie verlassen könnten, um einen anderen zu beziehen.

Die Auffassung, dass Affektivität und auch Kognition nicht lokalisiert sind, wird auch von Enaktivisten vertreten. Di Paolo bringt dies für Kognition folgendermaßen zum Ausdruck:

[C]ognition is always a process that occurs in a relational domain. Unlike many other such processes (e.g., getting wet in the rain) its cognitive character is given normatively and asymmetrically by the self-constituted identity that seeks to preserve its mode of life in such engagements. As relational in this strict sense, *cognition has no location*.⁴¹²

410 Vgl. a. a. O.

411 Vgl. Kap. 4.3, S. 284.

412 Di Paolo, »Extended Life«, S. 19, Hervorhebung im Original.

Da im Rahmen enaktivistischer Ansätze Kognition und Affektivität als vollständig integriert betrachtet werden, kann die Feststellung, dass Kognition nicht lokalisierbar ist, auch auf Affektivität übertragen werden. In der damit verbundenen – zumindest vorläufigen⁴¹³ – Zurückweisung der *hypothesis of extended cognition* zeigt sich bereits eine Verwandtschaft zwischen einer Systemtheorie der Affektivität und dem Enaktivismus, die im Folgenden näher untersucht werden soll.

Enacted Affectivity

Die Überlegungen zu einer *enacted affectivity* wurden bereits im Zuge der Betrachtung verschiedener emotionstheoretischer Zugänge und der Debatte über das Verhältnis von Emotion und Kognition vorgestellt.⁴¹⁴ Dabei war deutlich geworden, dass aus Sicht des Enaktivismus Emotion und Kognition untrennbar miteinander verknüpft sind und eine Betrachtung kognitiver oder affektiver Einzelaspekte damit fragwürdig ist. Emotion und Kognition entstehen diesem Ansatz zufolge in einer kontinuierlichen und wechselseitigen Interaktion von Körper, Gehirn und Umwelt.⁴¹⁵ Dabei handelt es sich jedoch nicht einfach um eine Kombination von *embodied* und *embedded affectivity*. Vielmehr fokussiert der enaktivistische Ansatz den relationalen Prozess eines *sense-making*, als »behaviour or conduct in relation to environmental significance and valence, which the organism itself enacts or brings forth on the basis of its autonomy«.⁴¹⁶ Im Zentrum der Betrachtung steht damit der Organismus als autonomes System in seiner aktiven Welterschließung.

Der hier vertretene metasyystemtheoretische Ansatz steht einer enaktiven Konzeption von Emotionen sehr nahe: Emotionen basieren auf der dynamischen Interaktion biologischer, psychischer und sozialer Systeme, die in ihrem Verhältnis zueinander affektive Zustände ausbilden, welche dann als Symptome ebendieser dynamischen Interaktion beobachtbar sind. Auch hier werden Emotionen – und auch Affektivität – nicht allein auf körperliche oder psychische Prozesse oder auf Ereignisse in der Umwelt bezogen, sondern auf relationale Prozesse. Diese offensichtliche Verwandtschaft lässt sich auf gemeinsame ideengeschichtliche Wurzeln zurückführen. Sowohl der Enaktivismus als auch Luhmanns allgemeine Systemtheorie greifen auf den Begriff der Autopoiesis von Maturana und Varela zurück.⁴¹⁷ Die mit diesem verbundenen Konzepte wie operative Geschlossenheit, strukturelle Kopplung oder Autono-

⁴¹³ Ich komme unten (S. 304f.) noch einmal auf diese Idee zurück, als Möglichkeit der Beschreibung von Kopplungsverhältnissen besonderer Intensität.

⁴¹⁴ Vgl. Kap. 3.2.1, S. 144ff.

⁴¹⁵ Vgl. bspw. Colombetti und Thompson, »The Feeling Body«, S. 56.

⁴¹⁶ Thompson und Stapleton, »Making Sense of Sense-Making«, S. 25.

⁴¹⁷ Siehe hierzu Maturana, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*; Maturana und Varela, *Der Baum der Erkenntnis*.

mie spielen in beiden Ansätzen eine wichtige Rolle. Doch gerade in der jeweiligen Bezugnahme auf diesen gemeinsamen Ursprung zeigen sich wichtige Unterschiede. Während Enaktivisten an einer materialistischen Konzeption der Autopoiesis – mit dem Zellstoffwechsel als Standardbeispiel – festhalten, schlägt Luhmann einen funktionalistischen Autopoiesisbegriff vor, in dem er verschiedene Arten der Autopoiesis aufgrund ihrer spezifischen Operationsweise unterscheidet.⁴¹⁸ Eine autopoietische Organisation ist demzufolge nicht an biochemische Prozesse gebunden, sondern kann sich auch als Organisationsform psychischer oder sozialer Systeme manifestieren. Für Enaktivisten sind das Nervensystem, das Immunsystem oder auch soziale Systeme hingegen keine autopoietischen Systeme, da nach ihrer Auffassung Autopoiesis unter anderem voraussetzt, dass sich das zugrunde liegende operativ geschlossene Netzwerk als ein »*spatially bounded system*« realisiert.⁴¹⁹ Im Rahmen eines enaktivistischen Ansatzes werden entsprechende Systeme als *autonome Systeme* bezeichnet, die von ihren biologischen autopoietischen Konstituenten abhängig sind.⁴²⁰

Einig sind sich Systemtheorie und Enaktivismus jedoch in ihrer Auffassung, dass der Begriff der Autopoiesis allein nur ein geringes Erklärungspotential besitzt. Für Luhmann legt die Autopoiesis lediglich fest, welche Operationen zu beobachten sind, sie spezifiziert jedoch nicht den Zustand eines Systems zu einem gegebenen aktuellen oder historischen Zeitpunkt.⁴²¹ Für die Analyse von Systemzuständen bedient er sich deshalb zum Beispiel der Differenztheorie und der Evolutionstheorie. Innerhalb der enaktivistischen Theoriebildung wird der Begriff der Autopoiesis in seiner ursprünglichen Fassung als unzureichend empfunden, um Kognition zu erklären. So ließen sich beispielsweise die zielgerichteten Interaktionen mit der Umwelt eines autonomen Agenten nicht allein von der Prämisse der Aufrechterhaltung der Autopoiesis ableiten.⁴²² Grundlage für Kognition und *sense-making* bildet stattdessen eine »adaptive

418 Ich bezeichne an dieser Stelle lediglich Luhmanns Konzeption des Autopoiesisbegriffs als funktionalistisch, nicht aber die Systemtheorie. Denn das, was innerhalb eines operativ geschlossenen Systems geschieht, kann gerade nicht auf eine andere Weise geschehen. Diese Auffassung wird auch von Enaktivisten vertreten. Davon ausgehend distanziert Di Paolo enaktivistische Ansätze nicht nur vom Funktionalismus, sondern auch von den sich auf diesen stützenden *Extended*-Ansätzen, Di Paolo, »Extended Life«, S. 16, siehe dort auch Anm. 5.

419 Thompson und Stapleton, »Making Sense of Sense-Making«, S. 24, Hervorhebung von mir, C. S.

420 Siehe hierzu auch die frühe Kritik an Luhmanns Übertragung des Autopoiesisbegriffs auf psychische und soziale Systeme, vgl. Kap. 2.1.1, S. 35ff.

421 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 65ff.

422 Vgl. Di Paolo, »Extended Life«, S. 12.

autonomy«. ⁴²³ Während der Zustand der Autopoiesis nur als binäre Opposition der Systemerhaltung oder Systemdesintegration formuliert werden kann, erlaubt die Fähigkeit der Adaptivität auch graduelle Verbesserungen der Bedingungen für die Lebenserhaltung durch das Operieren in Bezug auf selbstgenerierte Normen. ⁴²⁴ Der weiter gefasste Begriff der Autonomie schließt im Gegensatz zur Autopoiesis auch komplexe Lebewesen, die ein Nervensystem aufweisen, mit ein. ⁴²⁵

Da der Autopoiesisbegriff sowohl der Systemtheorie als auch dem Enaktivismus als Ausgangspunkt, nicht aber als Erklärungsmodell dient, führt dessen unterschiedliche Ausformulierung nicht zur generellen Unvereinbarkeit der beiden Ansätze. Enaktivisten verknüpfen auch die Identität autonomer Systeme, wie beispielsweise die von sozialen Systemen, mit der Eigenschaft der operativen Geschlossenheit, so dass diese – bei einer jedoch grundlegend anderen Einordnung in die Gesamtarchitektur des Ansatzes – prinzipiell die gleichen Eigenschaften besitzen, wie die von Luhmann konzipierten sozialen Systeme. Allerdings wird durch dessen Differenzierung verschiedener Formen der Autopoiesis der autonome Agent, der im Zentrum enaktivistischer Überlegungen steht, abstrahiert. Soziale Systeme sind dann nicht als »Metazeller« ⁴²⁶ auf biologische Systeme zurückzuführen, sondern selbst autonome Agenten mit Kommunikation als der ihnen zur Verfügung stehenden Operation. Ebenso wird Bewusstsein in der Form psychischer Systeme adressierbar, die ebenfalls – mit Denken als spezifischer Operationsweise – als operativ geschlossen konzipiert sind. Ausgehend von der Differenzierung autopoietischer Systeme gibt es für Luhmann »mehrere empirische Grundlagen für Kognitionsprozesse, die jeweils eine operative Schließung ihres eigenen Systems voraussetzen«. ⁴²⁷ In diesem Sinne sind biologische, psychische und soziale Systeme als kognitive Systeme aufzufassen. Zudem hatte ich in vorangegangenen Teilen der hier vorliegenden Untersuchung für alle drei Ebenen autopoietischer Reproduktion die Möglichkeit struktureller Verdichtungen beschrieben, über die sich das Spektrum möglicher Systemzustände zwischen Systemerhaltung und -desintegration weiter differenzieren lässt. Der vom Enaktivismus formulierten Forderung, auch die adaptiven Fähigkeiten von Systemen

423 Vgl. Thompson und Stapleton, »Making Sense of Sense-Making«, S. 25.

424 Vgl. Di Paolo, »Extended Life«, S. 14. Ein häufig genanntes Beispiels hierfür ist die Bewegung eines Bakteriums in Richtung einer höheren Zuckerkonzentration, vgl. S. 13.

425 Vgl. Thompson und Stapleton, »Making Sense of Sense-Making«, S. 23ff.

426 Den Begriff »Metazeller« verwenden Maturana und Varela für Anhäufungen autopoietischer Systeme und damit für autopoietische Systeme zweiter Ordnung, wie beispielsweise Organismen oder Gesellschaft, Maturana und Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, S. 98.

427 Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 523.

zu berücksichtigen, wird durch die Konzeption einer systemübergreifenden Affektivität, als Nicht-Nachhaltigkeit der verdichteten Systemstrukturen, nachgekommen.⁴²⁸

Die Ansprechbarkeit dreier autonomer Systemtypen als Basis für jeweils inkompatible kognitive Prozesse und die damit verbundene Differenzierung der im Rahmen der jeweiligen spezifischen Operationsweise realisierten affektiven Zustände scheinen im Widerspruch zur Betrachtung einer Kognition und Emotionen konstituierenden relationalen Dynamik aus enaktivistischer Perspektive zu stehen. Doch sind diese Systeme prinzipiell im Verhältnis zu ihrer Umwelt zu denken und damit auch im Verhältnis zu anderen Systemen, die in dieser Umwelt vorkommen. Zudem wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich die affektiven Zustände von Systemen – Gefühle, affektive Körperveränderungen sowie affektive Kommunikation – nur im Verhältnis zueinander und im gemeinsamen Medium der Affektivität herausbilden können.⁴²⁹ Affekte werden demzufolge als relationaler Prozess dieser affektiven Zustände aufgefasst. Die separate Beobachtbarkeit affektiver Zustände steht somit nicht im Widerspruch zur Konzeption einer *enacted affectivity*. Vielmehr lässt sich eine Systemtheorie der Affektivität, trotz der auszumachenden Differenzen, zumindest in der Nähe enaktivistischer Positionen verorten. Ein systemtheoretischer Ansatz kann jedoch neben der ganzheitlichen Betrachtung auch die Autonomie der Reproduktion der phänomenalen, biologischen und sozialen Aspekte von Affekten und deren Wechselwirkung thematisieren. Dies bietet die Möglichkeit, den Prozess des *sense-making* feiner aufzulösen und an verschiedene Forschungspraktiken anzuschließen, um schließlich zwischen holistischen und analytischen Zugängen zu vermitteln.⁴³⁰ Umgekehrt kann ein systemtheoretischer Ansatz durch die Aneignung einer enaktivistischen Perspektive auch den Aspekt des aktiven Be-Greifens der (Um-)Welt stärker in den Blick nehmen, sowohl im Zuge der Beobachtung von Akteur-Beobachtern als ›autonomen Agenten‹ auf Metasystem-Ebene als auch, ausgehend von deren Abstraktion, in Bezug auf verschiedene Systemreferenzen. Systemtheorie und Enaktivismus können sich somit gegenseitig dazu anregen, einerseits die eigene Perspektive zu erweitern und andererseits, in Anbetracht offenkundiger Differenzen, die eigenen Voraussetzungen kritisch zu hinterfragen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die metasystemische Konzeption von Musik aus einer enaktivistischen Perspektive betrachten.

428 Siehe hierzu die Ausformulierung eines Mediums der Affektivität, Kap. 4.3, S. 281ff.

429 Siehe hierzu Kap. 4.3, S. 281ff.

430 So ließe sich dieser systemtheoretische Ansatz als vermittelnde Position zwischen den Auffassungen von Lewis einerseits und Colombetti und Thompson andererseits begreifen, vgl. Kap. 3.2.1, S. 144ff.

Akteur-Beobachter, hier verstanden als *autonome Agenten*, investieren Intentionen und Aktionen und beteiligen sich an Kommunikationen, um Instanzen musikalischer Handlung zu bilden.⁴³¹ Musikalische Handlung ist in diesem Sinne als ein *musical sense-making* aufzufassen.⁴³² Ob es sich um die Virtuosa an ihrem Instrument, das in ehrfürchtiger Stille lauschende Publikum, den mitwippenden Besucher eines Jazzclubs, den die ihn umgebenden Naturklänge für sich als Musik entdeckenden Wanderer oder die über Kopfhörer akustisch von ihrer Außenwelt entkoppelte Schülerin in der Straßenbahn handelt: Musik entsteht für einen autonomen Agenten im Zuge einer für ihn bedeutsamen Interaktion mit seiner Umwelt. Dieser Prozess des aktiven Erschließens und Aktualisierens einer genuinen Instanz musikalischer Handlung kommt zum Ausdruck in der hier vorgeschlagenen Konzeptualisierung von Musik als *Einheit der Differenz von Möglichkeitsraum Musik und Instanz musikalischer Handlung*. Durch die Setzung von Constraints psychischer Systemreferenz und durch die Selektion von Constraints sozialer Systemreferenz generiert der Akteur-Beobachter Normen, mithilfe derer er seine Umwelt strukturiert.⁴³³ Ästhetische Präferenzen oder die Kenntnis stilistischer Konventionen und subkultureller Codes – und darauf aufbauend, deren Annahme oder Ablehnung – selektieren relevante Umwelten. Dies befähigt den Akteur-Beobachter zu einem adaptiven Verhalten, auf dessen Basis überhaupt erst von einem *sense-making* gesprochen werden kann.⁴³⁴ Die Möglichkeiten der Adaption werden zudem immens erweitert, wenn affektive Prozesse in musikalische Handlungen einbezogen werden.⁴³⁵ Der Begriff des *musical sense-making* bietet also durchaus die Möglichkeit, eine metasystemische Konzeption von Musik auf fruchtbare Weise mit dem Enaktivismus zu verbinden. Dadurch lässt sich der Aspekt der zielgerichteten Interaktion im Zuge musikalischer Handlungen fokussieren und im Gegenzug die systemspezifische Fundierung der Prozesse des *sense-making* näher beleuchten.

Ausgehend von der Überzeugung, dass es sich bei Affekten um einen dynamischen relationalen Prozess handelt, der Gehirn, Körper und Umwelt umfasst beziehungsweise – aus systemtheoretischer Sicht

431 Siehe hierzu Kap. 2.2.3, S. 78ff.

432 Für einen entsprechenden Ansatz siehe Mark Reybrouck, »Musical Sense-Making and the Concept of Affordance: An Ecossemiotic and Experiential Approach«, in: *Biosemiotics* 5 (2012), Nr. 3, S. 391–409.

433 Vgl. oben (S. 301f.). Siehe hierzu auch Di Paolo, »Extended Life«, S. 13 und zusammenfassend Miriam Kyselo, »Enaktivismus«, in: Achim Stephan und Sven Walter (Hg.), *Handbuch Kognitionswissenschaft*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2013, S. 197–201, hier: S. 199.

434 Vgl. Thompson und Stapleton, »Making Sense of Sense-Making«, S. 25; Kyselo, »Enaktivismus«, S. 199.

435 Siehe hierzu Kap. 4.4, S. 305ff.

– biologische, psychische und soziale Systeme referenziert, kann auch die Idee der *extended affectivity* erneut betrachtet werden. Dabei geht es jedoch nicht um Fragen der Lokalisation affektiver Prozesse oder Zustände, sondern um die Möglichkeit einer besonders intensiven Kopplung als Einbeziehung von Artefakten in den bestehenden relationalen Prozess oder als dessen Einbindung in soziale Prozesse. In der Interaktion eines Musikers mit seinem Instrument oder im Zusammenspiel eines Streichquartetts können zum Beispiel spezifische affektive Milieus entstehen, die affektive Zustände mitkonstituieren, die sonst nicht möglich wären. Über den Ansatz der *extended affectivity* hinausgehend lassen sich jedoch verschiedene Kopplungsverhältnisse differenzieren und spezifizieren – psycho-soziale und psycho-somatische Kopplungen sowie mögliche Kopplungen zwischen Körper und Gesellschaft. Die im Zusammenhang mit der *hypothesis of extended affectivity* sowie die im Kontext der *distributed affectivity* diskutierten Beispiele können somit auch in einem systemtheoretischen Ansatz konzeptualisiert werden und als Ausgangspunkt für eine empirische Exploration dienen.

4.4 Affektivität musikalischer Handlung

Im Anschluss an die Beschreibung von Gefühlen, affektiven Körperveränderungen und affektiver Kommunikation als affektive Zustände psychischer, biologischer und sozialer Systeme und nach der Analyse der spezifischen strukturellen Kopplungen dieser affektiven Zustände, konnte ein systemtheoretischer Begriff der Affektivität formuliert und zum Begriff der situierten Affektivität in Beziehung gesetzt werden. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen sollen nun die affektiven Prozesse im Metasystem Musik in den Blick genommen werden. Den Ausgangspunkt hierfür bildet die Frage nach dem Verhältnis von Affektivität und musikalischer Handlung und damit die Frage, an welcher Stelle und auf welche Weise affektive Prozesse in musikalische Handlungen einbezogen werden. In einem zweiten Schritt soll herausgearbeitet werden, warum musikalische Handlung in der Lage ist, affektive Zustände von Systemen einzubeziehen und ihnen die Möglichkeit der Entfaltung zu bieten. Mittels dieser Doppelperspektive, die versucht, das Verhältnis von musikalischer Handlung und Affektivität von beiden Seiten in den Blick zu nehmen, kann dieses als ein Milieu musikalischer Affektivität untersucht werden. In diesem, so die abschließende These, bilden sich Instanzen musikalischer Handlung und musikalische Affekte auf der Basis einer affektiven Stabilisierung heraus.

Es kann an dieser Stelle nicht darum gehen, eine erschöpfende Erklärung für die affektive Wirkung von Musik zu liefern oder die ihr zugrundeliegenden Mechanismen umfassend zu beschreiben. Vielmehr gilt es,

die Komplexität des Zusammenhangs von Musik und Affektivität sowie die Notwendigkeit der Betrachtung dieses komplexen Zusammenhangs darzulegen, um simplifizierende Erklärungsmodelle zu überwinden. Die zu diesem Zweck entwickelten Beobachtungsinstrumente sollen schließlich in ihrem Zusammenhang dargestellt werden. Anknüpfend an diese Überlegungen lassen sich dann, im Anschluss an dieses Kapitel, Ansätze für die empirische Erforschung musikalischer Affektivität diskutieren.

Die Affektivität von Aktion/Intention/Kommunikation

Für eine Untersuchung der affektiven Prozesse im Zuge musikalischer Handlung bietet der Rückbezug der systemspezifischen Aspekte musikalischer Handlung auf die affektiven Zustände der entsprechenden Systemtypen einen geeigneten Ausgangspunkt. Die Beteiligung biologischer, psychischer und sozialer Systeme am Prozess musikalischer Handlung wurde mit den Begriffen Aktion, Intention und Kommunikation spezifiziert.⁴³⁶ Diese bilden nun die zu beobachtenden Schnittstellen von Affektivität und musikalischer Handlung.

Im Rahmen der Betrachtung affektiver Körperveränderungen im Verhältnis zu Musik wurde darauf hingewiesen, dass sich diese im Zuge der Wechselbeziehung einer affektiven Verdichtung von Körperveränderungen und der Spezifität des musikalischen Stimulus herausbilden.⁴³⁷ Innerhalb dieser Wechselbeziehung kann die Aktion einer musikalischen Handlung affektive Körperveränderungen mit einbeziehen. Der Körper, der konstitutiv an musikalischer Handlung beteiligt ist, kann dann als *affektiver Körper* bezeichnet werden. Aktionen einer musikalischen Handlung sind üblicherweise nicht auf eine Weise existenziell, die es erlaubt, die Funktionalität der Beteiligung des affektiven Körpers auf die Aktivierung basaler Lebenserhaltungsmechanismen zu reduzieren.⁴³⁸ Zwar ließen sich die reflexartige Reaktion des relevanten Innenohrmuskels auf zu große, das Gehör möglicherweise schädigende Schallpegel⁴³⁹, oder die Adrenalinausschüttung bei drohendem Kontrollverlust während des Musizierens auf der Bühne, als basale Schutzfunktionen interpretieren. Und ebenso ist nicht auszuschließen, dass musikalische Handlungen einen existenziellen Charakter annehmen können, beispielsweise

436 Siehe Kap. 2.2.3, S. 82ff.

437 Siehe Kap. 4.2.3, S. 264f.

438 Für eine Beschreibung basaler Lebenserhaltungsmechanismen auf neuronaler Ebene siehe Joseph E. LeDoux, »Rethinking the Emotional Brain«, in: *Neuron* 73 (2012), Nr. 4, S. 653–676 sowie Kap. 3.2.3, S. 165ff.

439 Zum damit angesprochenen Stapediusreflex siehe bspw. Hans Hermann Wickel und Theo Hartogh, *Musik und Hörschäden: Grundlagen für Prävention und Intervention in sozialen Berufsfeldern*, Weinheim, München: Juventa, 2006, S. 34.

innerhalb eines spezifischen Lebensentwurfs⁴⁴⁰, in den auch der Körper im Sinne eines Eigenverhaltens⁴⁴¹ einbezogen ist, oder auch nur kurzzeitig, im Rahmen von *strong experiences with music*⁴⁴². Dennoch erlaubt die Aktion einer musikalischen Handlung dem affektiven Körper die Loslösung von der Rigidität basaler Lebenserhaltungsmechanismen. Affektive Körperveränderungen können in einem musikalisch-somatischen Milieu eine andere Zuweisung erhalten. In dem damit gewonnenen Freiraum bietet sich die Möglichkeit zur Herausbildung neuer Funktionen. So kann der Körper, unter Ausnutzung seiner affektiven Dimension, differenzierter und mit einem erhöhtem Rückkopplungspotential in musikalische Handlungen einbezogen werden, wodurch beispielsweise eine auf körperliche Rückmeldung basierende Aktionskontrolle verbessert werden kann.⁴⁴³ Der affektive Körper bietet dabei die Realisierungsbasis für die affektiven Zustände psychischer Systeme und steht mit diesen über eine affektive psycho-somatische strukturelle Kopplung in Wechselbeziehung. Psychische Systeme können dann im Zuge ihrer Beteiligung an musikalischer Handlung auch Körpergefühle mit einbeziehen. Der dem affektiven Körper zur Verfügung stehende Freiraum kann jedoch auch kommunikativ genutzt werden, beispielsweise durch die Etablierung affektiv aufgeladener Verhaltungen oder Gesten der Musikdarbietung oder -rezeption.⁴⁴⁴

Bereits im Zuge der Skizzierung der Intention musikalischer Handlung wurde die Möglichkeit angesprochen, dass die Operationen psychischer Systeme mit Strukturveränderungen einhergehen können, die sich als affektive Zustände manifestieren. Im weiteren Verlauf der Untersuchung wurden diese Strukturveränderungen als Verdichtungen in einem Kontinuum von Erwartung und Anspruch ausgewiesen. Neben dem Grad der Verdichtung von Erwartungen zu Ansprüchen – das heißt der Ausprägung eines Selbstbezugs – und der Möglichkeit der Erfüllung oder Enttäuschung von Erwartungen/Ansprüchen wurde auch die Spezifität des Weltbezugs herangezogen, um die im Verhältnis zu Musik auftretenden

440 Für jemanden, der seinen Alltag, seine Wahrnehmungen, sein Erleben und sein Verhalten zu seiner aktuellen Musikrezeption und seinem Musikgeschmack ins Verhältnis setzt und entsprechend strukturiert – beispielsweise innerhalb einer musikalischen Subkultur –, können die damit verbundenen musikalischen Handlungen eine existentielle Bedeutung in diesem Sinne annehmen.

441 Vgl. von Foerster, »Gegenstände: greifbare Symbole für (Eigen-)Verhalten«.

442 Siehe hierzu Gabrielsson: »Strong Experiences with Music« und Kap. 4.2.2, S. 23 ff.

443 Dies gilt natürlich nur, solange die affektiven Körperveränderungen eine bestimmte Intensitätsschwelle nicht überschreiten, jenseits der negative Auswirkungen auf die Aktion musikalischer Handlung zum Tragen kommen, die sich beispielsweise als Kontrollverlust äußern können.

444 Siehe hierzu Kap. 4.2.5, S. 279 ff.

affektiven Zustände psychischer Systeme zu differenzieren.⁴⁴⁵ Die Affektivität der Intention musikalischer Handlung ist damit hinsichtlich des der Intention zugrunde liegenden Selbstbezugs und der Ausrichtung auf den Möglichkeitsraum Musik oder eine Instanz musikalischer Handlung zu fassen. Der Selbstbezug wurde in Anlehnung an das Nachvollzugsmodell von Alexander Becker als über einen Selbstbezug vermittelt interpretiert und so als Voraussetzung für musikalische Erfahrung ausgewiesen.⁴⁴⁶ Ist nun dieser Selbstbezug, der beispielsweise auf Vertrautheit und Vorstellungen begründet ist, auf eine Weise ausformuliert, die sich systemtheoretisch als *Anspruch* bezeichnen lässt, entfaltet sich das affektive Potential der Intention musikalischer Handlung. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn der Aspekt der Vertrautheit, über stilistische Konventionen hinaus, mit Präferenzen, die sich zu individuierten Konventionen verfestigen können, in Verbindung steht und mit affektiv aufgeladenen »außermusikalischen«⁴⁴⁷ Vorstellungen angereichert wird. Das in die musikalische Handlung investierte »Selbst« äußert sich dann als Anspruch, der erfüllt oder enttäuscht werden kann.

Im erweiterten Kontext musikalischer Handlung kommt das affektive Potential der Intention musikalischer Handlung bei der Setzung von Constraints psychischer Systemreferenz zum Tragen.⁴⁴⁸ Der Einbezug affektiver Zustände in die Setzung von Primärdifferenzen für die Beobachtung des Möglichkeitsraums Musik bietet den Vorteil, dass aus der Vielzahl möglicher Differenzen, die unterschieden und bezeichnet werden könnten, einige als *Präferenzen* selektiert werden, die dann – bei aller Variabilität – auch langfristig zur Verfügung stehen. Diese gründen dabei auf einem ausgeprägten Selbstbezug, sie werden aber zudem in Ausrichtung auf den Möglichkeitsraum Musik oder eine Instanz musikalischer Handlung gesetzt und besitzen damit auch einen mehr oder minder spezifischen Weltbezug. Die Präferenz, als Gefühl einer ästhetischen Entscheidung, das heißt als Gefühl für eine Differenz und für die »richtige« Seite dieser Differenz, setzt damit den Akteur-Beobachter zum Möglichkeitsraum Musik oder eine Instanz musikalischer Handlung ins Verhältnis.⁴⁴⁹ Dies verweist einerseits auf die von Achim Stephan und Jan Slaby beschriebene intentionale Doppelstruktur des Sich-Fühlens-gegenüber-Etwas⁴⁵⁰, andererseits aber auch auf die von Becker konstatierte Span-

445 Siehe hierzu Kap. 4.2.1, S. 216ff.

446 Siehe hierzu Kap. 4.2.2, S. 232ff.

447 Entsprechende Vorstellungen, etwa Assoziationen, sind konstitutiv für eine spezifische ästhetische Erfahrung und damit deren Bestandteil.

448 Zu Constraints psychischer Systemreferenz siehe Kap. 2.2.4, S. 95ff.

449 Bei Komponisten oder Musikern könnte man hier zum Beispiel von einem »künstlerischen Selbstverständnis« sprechen.

450 Vgl. Stephan und Slaby, »Affektive Intentionalität, existenzielle Gefühle und Selbstbewusstsein«, S. 209ff. und Kap. 4.2.1, S. 219f.

nung zentripedaler und zentrifugaler Tendenzen ästhetischer Erfahrung, die den Umstand beschreibt, dass Musikerfahrung sowohl die Musik fokussieren als auch Nicht-Musikalisches einbeziehen muss.⁴⁵¹

Der Einbezug von Affektivität in die Intention musikalischer Handlung beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Setzung von Constraints. Bei der Ausrichtung musikalischer Handlung an Constraints psychischer oder sozialer Systemreferenz können Gefühle – so zum Beispiel imaginierte musikalische Gefühle – in struktureller Kopplung mit affektiven Körperveränderungen komplexitätsreduzierend auf die vielfältigen Anforderungen wirken.⁴⁵² Komplexe kognitive und körperliche Prozesse können somit über ein Gefühl adressiert werden, über das dann auch kommuniziert werden kann.

Musik als Funktionssystem der Gesellschaft bietet jenseits der Kommunikation über Affekte jedoch auch die Möglichkeit, affektiv zu kommunizieren.⁴⁵³ Die affektive Kommunikation musikalischer Handlung ermöglicht dabei nicht nur, affektive Aktionen und Intentionen musikalischer Handlung zu thematisieren, sondern auch, diese *in ihrer affektiven Dimension* kommunikativ zu verhandeln und schließlich als Constraints sozialer Systemreferenz zu etablieren, die dann auf jede weitere musikalische Handlung einwirken können. Die affektiven Zustände psychischer und biologischer Systeme werden dabei nicht einfach auf Kommunikationen übertragen, sondern die spezifische Irritation sozialer Systeme durch diese affektiven Zustände provoziert eine Kommunikation im Medium der Affektivität, das heißt in Bezug auf die Nicht-Nachhaltigkeit verdichteter Strukturen.⁴⁵⁴ So ist die Kommunikation beim emphatischen Streichquartettspiel extrem verdichtet, bleibt dabei aber der affektiven Irritation ausgesetzt und erfordert so eine kontinuierliche Stabilisierung oder Modifikation. Grundsätzlich wird das Repertoire der Musikkommunikation durch die Einbeziehung von Affektivität erweitert. Auch durch die damit mögliche Verbreitung und die über Constraints und affektive strukturelle Kopplung manifestierte Rückwirkung auf musikalische Handlung, kann Affektivität zu dem unablässbaren Bestandteil musikalischer Handlung werden, der ihr sowohl vom Alltagsverständnis als auch von Seiten der Wissenschaft zugeschrieben wird.

Die Betrachtung der Einbeziehung affektiver Zustände in die Aktion, Intention und Kommunikation musikalischer Handlung verdeutlicht, in welchem Maße die verschiedenen Aspekte musikalischer Handlung davon profitieren. So kann der Körper differenzierter und mit höherer

451 Vgl. Becker, »Wie erfahren wir Musik?«, bspw. S. 268. Siehe hierzu auch Kap. 4.2.2, S. 232ff.

452 Siehe hierzu Kap. 4.2.2, S. 254ff.

453 Siehe hierzu Kap. 4.2.4, S. 265ff.

454 Siehe hierzu Kap. 4.3, S. 281ff.

Sensibilität in Aktionen musikalischer Handlung eingebunden werden und bietet dabei zusätzliche Ankopplungsmöglichkeiten für psychische und soziale Systeme. Gefühle reduzieren die Komplexität des Problems der Möglichkeit musikalischer Handlung und erleichtern die Setzung von Constraints.⁴⁵⁵ Affektive Kommunikation macht nicht nur Constraints psychischer Systemreferenz, sondern grundsätzlich auch alle affektiven Zustände biologischer und psychischer Systeme kommunikativ zugänglich. Zum Beispiel in der Form von Constraints sozialer Systemreferenz können diese dann langfristig auf musikalische Handlung zurückwirken und infolgedessen wiederum auch die möglichen affektiven Zustände biologischer und psychischer Systeme irritieren. Winfried Menninghaus kommt im Rahmen seiner sich auf Darwins Evolutionstheorie beziehenden Analyse der Funktionalität von Kunst zu dem Schluss, dass Kunst unter anderem »die Einübung, Prägung, Verfeinerung und Infragestellung alter und neuer kultureller Affektskripte« sowie eine »intensivierte Selbstwahrnehmung, emotionale Selbstregulation [...] und Verbesserung von Selbstklarheit durch den ›Gebrauch‹ der Künste für das Wecken, Steigern, Beruhigen, simulative Ausagieren und reflexive Deuten von Gefühlen« ermöglicht.⁴⁵⁶ Im Hinblick auf die vorausgegangenen Überlegungen lässt sich diese Auffassung um die These ergänzen, dass auch umgekehrt in der Musik – und in den Künsten allgemein – durch die Einbeziehung von Affektivität weitaus differenziertere ästhetische Handlungen möglich sind. Die spezifische Ankopplung affektiver Zustände durch musikalische Handlung und die Wechselwirkung dieser affektiven Zustände im Rahmen musikalischer Handlung ermöglichen zudem, dass sich das Metasystem Musik trotz seiner immensen Komplexität und bei aller Variabilität der zugrunde liegenden körperlichen, psychischen und kommunikativen Strukturen, kontinuierlich reproduzieren kann. Wenn auch im Anschluss an die Betrachtung der Affektivität von Aktion, Intention und Kommunikation musikalischer Handlung darauf hinzuweisen ist, dass musikalische Handlung grundsätzlich als die Einheit eines bio-psycho-sozialen Prozesses aufgefasst werden muss, so kann der Blick auf die systemspezifischen Aspekte musikalischer Handlung jedoch verdeutlichen, wie Affektivität mit dazu beiträgt, diese Einheit zu stiften.

455 Die *Möglichkeit musikalischer Handlung* wurde als Bezugsproblem von Musik ausgewiesen, das sich biologischen, psychischen und sozialen Systemen gleichermaßen stellt, siehe Kap. 2.3, S. 112ff.

456 Winfried Menninghaus, *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 260f.

Das affektive Potential musikalischer Handlung

Die Betrachtung der strategischen Punkte, an denen Affektivität in musikalische Handlung eingebunden werden kann, erklärt noch nicht die Umstände, die dazu führen, dass musikalische Handlung in diesem starken Maße für Affektivität zugänglich ist. Offen bleibt damit die Frage, welche Aspekte musikalischer Handlung die Voraussetzung oder sogar die Notwendigkeit bieten, die Möglichkeit von Affektivität in dieser Ausprägung in die Aktionen, Intentionen und Kommunikationen musikalischer Handlung mit einzubeziehen. Die Frage nach der affektiven Wirkung von Musik kann auf der Basis der hier entwickelten theoretischen Grundlagen umformuliert und präzisiert werden. Thematisiert werden können dann die Bedingungen im Metasystem Musik, die dazu beitragen, dass affektive Zustände von Systemen und musikalische Handlung in eine wechselseitige Resonanz treten können.

Während Hanslick in Bezug auf das Verhältnis von Musik und Gefühl lediglich bereit ist, eine »Analogie der Bewegung« zuzugestehen, ist Bühl der Auffassung, dass es kaum etwas gäbe, »was so gut wie der *Fluss der Musik* geeignet ist, die Bewegung der menschlichen Gefühle wiederzugeben«. ⁴⁵⁷ Der sich zeitlich entfaltende dynamische Wandel akustischer Zustände und der damit verbundene »Wechsel von Variation und Wiederkehr, von Entwicklung und Permanenz« kann sowohl körperlich – man denke hier an *rhythmic entrainment* und *brain stem reflexes* oder an Robinsons *Jazzercise-Effect* – als auch »projektiv« – das heißt systemtheoretisch: unter Bezugnahme auf Sinn – Ankopplungsmöglichkeiten für affektive Zustände bereitstellen. ⁴⁵⁸ Gleichzeitig führt dieser *Fluss der Musik* auch zu dem Umstand, dass Musik keine dauerhafte Erfahrung bieten kann, hier verstanden als *Widerfahrnis* oder *Irritation* für biologische, psychische und soziale Systeme gleichermaßen. Zwar muss jeder musikalische Moment ⁴⁵⁹ die vergangenen und die zukünftigen Momente immer mitaktualisieren und gleichsam präsent halten, um die Spezifität der Formenkombinationen zu offerieren und damit das, was die Musik zu *dieser* Musik macht. ⁴⁶⁰ Dennoch bleibt der

⁴⁵⁷ Bühl, *Musiksoziologie*, S. 142, Hervorhebung im Original.

⁴⁵⁸ Ebd. Zu den Auslösemechanismen *rhythmic entrainment* und *brain stem reflex* und zu dem von Robinson postulierten *Jazzercise-Effect* siehe Kap. 3.4, S. 192ff.

⁴⁵⁹ Mit dem Begriff des musikalischen Moments soll hier eine musikalische Erfahrung bezeichnet werden, die sich in Abhängigkeit von einem gegebenen situativen Kontext auf die kleinste aktuell erfahrene musikalische Einheit bezieht.

⁴⁶⁰ Einen entsprechenden Gedanken formuliert Georg Stenger, in behutsamer Ausweitung von Husserls Überlegungen zur Melodiewahrnehmung, indem er festhält, »dass jedes Jetzt (Tonjetzt) *jedesmal* rückwärts wie vorwärts das jeweils ›Ganze‹ des bisherigen Ganges (mit)interpretiert, so dass daraus überhaupt erst die ›Melodie‹, *diese* Melodie, dieses Musikstück möglich werden«. Georg Stenger,

musikalische Moment prinzipiell flüchtig; ebenso muss der Zusammenhang der Momente, das heißt die Einheit der Differenz von Moment zu Moment, immer wieder aufs Neue gestiftet werden. In Bezug auf musikalische Handlung wurde dies durch die Feststellung zum Ausdruck gebracht, dass Instanzen musikalischer Handlung in ihrem Entstehen schon wieder vergehen und durch die Ankopplung von musikalischen Handlungen beständig re-aktualisiert werden müssen.⁴⁶¹ Instanzen musikalischer Handlung sind damit verdichtete und nicht-nachhaltige Strukturen des Metasystems Musik. Um das affektive Potential von Instanzen musikalischer Handlung zu untersuchen, ist deren nicht-nachhaltige Verdichtung auf Metasystem-Ebene zu der Nicht-Nachhaltigkeit verdichteter systemspezifischer Strukturen ins Verhältnis zu setzen. Auf diese Weise lässt sich Affektivität mit der Eigenschaft der Temporalisierung von Komplexität in Verbindung bringen, die Instanzen musikalischer Handlung, in Übertragung dieses Luhmann'schen Theoriebausteins auf die Metasystem-Ebene, zugeschrieben wurde.⁴⁶² Die Temporalisierung der Komplexität, die sich je nach Skalierung der Beobachtung in der Abfolge musikalischer Momente sowie in der Aktualisierung und Reaktualisierung ›musikalischer Werke‹ offenbart, wird durch die Nicht-Nachhaltigkeit von Instanzen musikalischer Handlung ermöglicht.⁴⁶³ Diese provoziert schließlich auch ›Nicht-Nachhaltigkeitserfahrungen‹ in den die entsprechende musikalische Handlung konstituierenden Systemen. Das temporalisierte Irritationspotential musikalischer Handlung ist dann mit körperlichen Veränderungen, der Enttäuschung oder Übererfüllung von Erwartungen und Ansprüchen sowie mit der Aktualisierung von Zustimmung oder Ablehnung verbunden. Jede Instanz musikalischer Handlung muss und kann damit aufs Neue bio-psycho-sozial ausgehandelt werden. Sie begegnet dabei verdichteten Systemstrukturen, die mit Modifikation oder Stabilisierung auf Veränderungen reagieren. Insbesondere für psychische Systeme bietet sich damit die Möglichkeit, verdichtete Strukturen und damit Ansprüche zu etablieren und in den aufgrund der Nicht-Nachhaltigkeit von Instanzen musikalischer Handlung immer wieder neu erforderlichen Nachvollzug mit einzubeziehen. In diesem Verhältnis von Nicht-Nachhaltigkeit und Nachvollzug von In-

»Dynamik der Zeit. Zur phänomenologischen Kritik an der Systemtheorie«, in: Jaromir Brejda, Reinhold Esterbauer, Sonja Rinofner-Kreidl und Hans Rainer Sepp (Hg.), *Phänomenologie und Systemtheorie*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 127–146, hier: S. 130, Hervorhebungen im Original.

461 Siehe hierzu Kap. 2.2.3, S. 89ff.

462 Siehe hierzu Kap. 2.2.3, S. 90f.

463 Damit ist jedoch nicht in Frage gestellt, dass Instanzen musikalischer Handlung über Constraints sozialer Systemreferenz auch nachhaltig – beispielsweise als Werkkanon – auf musikalische Handlung wirken können. Siehe hierzu Kap. 2.2.4, S. 98ff.

stanzen musikalischer Handlung entfaltet Musik das Potential, uns affektiv anzusprechen und dies in verschiedenen situativen Kontexten, bei unterschiedlicher musikalischer Vorbildung und auf der Basis mannigfaltiger Formenkombinationen. Innerhalb dieses Rahmens können individuelle Ansprüche, auch durch den Rückhalt psycho-sozialer Kopplung, jedoch so stabil sein, dass wenige Formenkombinationen selektiert und nur bestimmte Formen von Musik akzeptiert werden. Grundsätzlich erlaubt jedoch die durch die Nicht-Nachhaltigkeit von Instanzen musikalischer Handlung kontinuierlich gebotene und eingeforderte Möglichkeit ihres Nachvollzugs sowie ihres körperlichen und kommunikativen Erschließens, spezifische affektive Strukturen in musikalische Handlungen einzubeziehen.⁴⁶⁴

Im Hinblick auf den *Fluss der Musik* lassen sich jedoch nicht nur die Temporalisierung der Komplexität von Instanzen musikalischer Handlung und die damit verbundene permanente Möglichkeit eines Nachvollzugs thematisieren, sondern auch die zeitlich aufgefächerten Formenkombinationen. Neben einer gewissen Bewegungsanalogie, die der zeitlichen Folge von Formen im akustischen Medium unterstellt werden könnte, bietet diese auch ein *Assoziationspotential*, welches Musik ermöglicht, für verschiedenste Strukturen affektiv anschlussfähig zu sein. So kann dem plötzlichen Aufhellen der Klangfarbe eine positive Valenz oder dem formalen Aufbau eine narrative Struktur zugeschrieben werden. Zunächst unentschieden und nicht zwangsläufig relevant ist, ob entsprechende Assoziationen und Analogiebildungen dem »musikalischen Werk« gerecht werden – dies wird gegebenenfalls im Einzelfall unter Bezugnahme auf Constraints sozialer Systemreferenz verhandelt. Wichtig ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass sich durch das Assoziationspotential von Musik flexible Anschlussmöglichkeiten für affektive Zustände eröffnen. Während insbesondere kognitivistische Emotionstheorien gerade in Bezug auf die Abstraktheit von Musik Schwierigkeiten haben zu formulieren, warum und worauf wir emotional reagieren, lässt

464 Matthias Vogel vertritt im Rahmen seiner Überlegungen zum Zusammenhang von Nachvollzug und ästhetischer Erfahrung die Auffassung, dass das Gelingen eines Nachvollzugs mit ästhetischer Lust verbunden sein kann, sofern »der jeweils gefundene Nachvollzug noch den Charakter einer Herausforderung hat, wenn er also noch vor der Alternative des Gelingens und Scheiterns steht, und uns das Musikstück nicht erscheint, als seien alle seine Aspekte in unseren Nachvollzug integriert«. Matthias Vogel, »Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns«, in: Alexander Becker und ders. (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 314–368, hier: S. 363. Das Gelingen eines Nachvollzugs setzt für Vogel gewisse »Nachvollzugskompetenzen« voraus, zu denen auch basale körperliche Reaktionen auf Musik gehören, so dass wir unter Umständen auch Musik (körperlich) nachvollziehen können, deren kultureller Kontext uns fremd ist, vgl. a. a. O., S. 362f.

sich im Rahmen des hier vorgeschlagenen Ansatzes dafür plädieren, im Abstraktsein von Musik ein grundlegendes Charakteristikum zu sehen, über das diese affektiv zugänglich ist. Das Assoziationspotential umfasst dabei jedoch nicht nur die Möglichkeit der bewussten Bildung von Assoziationen, sondern auch basale Resonanzen von Formenkombinationen und affektiven Zuständen.⁴⁶⁵

Mit der *Temporalisierung der Komplexität von Instanzen musikalischer Handlung*, der *Möglichkeit und Notwendigkeit eines Nachvollzugs für die Aktualisierung und Reaktualisierung von Instanzen musikalischer Handlung* und dem *Assoziationspotential von Formenkombinationen* werden drei Aspekte angesprochen, über die sich das affektive Potential musikalischer Handlung entfalten kann. Die über Nachvollzüge vermittelte ästhetische Erfahrung und das Assoziationspotential von Musik ermöglichen die Einbeziehung der affektiven Zustände psychischer und sozialer Systeme in die Intentionen und Kommunikationen musikalischer Handlung. Hingegen ist die Temporalisierung von Komplexität nicht auf Sinn, sondern lediglich auf Sinnmomente angewiesen und kann damit auch affektiven Körperveränderungen Anschlussmöglichkeiten eröffnen.⁴⁶⁶ Auch wenn diese drei Aspekte des affektiven Potentials musikalischer Handlung damit in Bezug auf ihre Zugänglichkeit für affektive Zustände verschiedener Systeme differenziert werden können, haben sie in der Zeitlichkeit von Musik einen gemeinsamen Ursprung. Der Zusammenhang und die charakteristische Ausprägung dieser Gesichtspunkte verleiht Musik ein spezifisches affektives Potential, das sich gegenüber jenem anderer Kunstformen abhebt – und zwar auch solcher, die wie Musik zeitbasiert sind.⁴⁶⁷ Dieser Auffassung folgend, ließen sich möglicherweise körperbezogene, psychische und soziale Krite-

465 Das Assoziationspotential von Musik könnte auch für die Evolution ihrer kommunikativen Funktion und entsprechender Bindungsqualitäten von Bedeutung sein. Eine vergleichbare Auffassung vertritt Ian Cross: »[M]usic's powers of entrainment, together with its ›floating intentionality‹, fit it for use as a medium for communicative interactions in which meanings are under-determined to the extent that participants are free to develop their own interpretations of the significance of their own, and others', contributions to the collective musical behaviour.« Ian Cross, »Music and cognitive evolution«, in: R. I. M. Dunbar und Louise Barrett (Hg.), *The Oxford Handbook of Evolutionary Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 649–667, hier: S. 660. Mit dem Begriff der ›floating intentionality‹ bezeichnet Cross seine Auffassung, dass die Bedeutung von Musik nicht nur vom sozialen Kontext ihrer Rezeption, sondern auch von den individuellen Interpretationen der Teilnehmer einer musikalischen Handlung abhängt, vgl. a. a. O., S. 655.

466 Siehe hierzu die Überlegungen zum Medium der Affektivität, Kap. 4.3, S. 281ff.

467 In vergleichbarer Weise geht Joel Krueger davon aus, dass die zeitbasierte Dynamik von Musik – »cyclical patterns of rhythmic or melodic accentuation, goal-directed tonal movements, modulation of volume, intensity, cadence, or tempo,

rien entwickeln, um das affektive Potential im Hinblick auf die *aesthetic affordances* verschiedener Kunstformen zu differenzieren.⁴⁶⁸

Affektive Stabilisierung

Den Schlussstein für die hier vorgelegten Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Affektivität bildet nun die Zusammenschau der Einbeziehung affektiver Zustände in musikalische Handlung und des affektiven Potentials musikalischer Handlung vor dem Hintergrund eines systemtheoretisch pointierten Affektivitätsbegriffs. Erst in der gemeinsamen Betrachtung dieser Aspekte erschließen sich die Komplexität und der wechselseitig verstärkende Charakter des Zusammenwirkens von Musik und Affektivität. Aufgrund ihrer zwangsläufigen Linearität muss die folgende Beschreibung dieses Zusammenwirkens jedoch simplifizierend erscheinen.

Im Zuge des Versuchs, einen offenen und prozessorientierten Musikbegriff zu formulieren, der für verschiedene wissenschaftliche Disziplinen und Methoden zugänglich ist und zudem die entsprechenden Forschungsbemühungen zueinander ins Verhältnis setzen kann, wurde Musik als Metasystem beschrieben. Dabei war der Begriff der musikalischen Handlung formuliert worden, um zu erklären, wie sich das Metasystem Musik – unter Ausnutzung der Autopoiesen biologischer, psychischer und sozialer Systeme – xenopoietisch reproduziert. Musikalische Handlung ist an die strukturelle Kopplung biologischer, psychischer und sozialer Systeme gebunden. Daher ergibt sich die Frage, wie dieser beständige Kopplungsbedarf gedeckt und damit das Metasystem Musik aufrechterhalten werden kann. In der Betrachtung der Prozesse im Metasystem Musik, aus der Perspektive einer Systemtheorie der Affektivität, wird nun ersichtlich, dass musikalische Handlung auf einem grundlegenden bio-psycho-sozialen Zusammenhang aufbaut, der affektiv befördert wird. Affektive Zustände von Systemen können sich nur im Verhältnis zueinander auf der Basis von strukturellen Kopplungen im gemeinsamen Medium der Affektivität entfalten. Nicht zuletzt aufgrund der Unentrinnbarkeit struktureller Veränderungen, die sich auf Metasystem-Ebene in der temporalisierten Komplexität von Instanzen musikalischer Handlung manifestiert und über die Affektivität, in Verbindung mit der Verdichtung von Strukturen, erst herausgefordert wird, kann sich musikalische Handlung an affektiv etablierte strukturelle Kopplungen

etc.« – eine synchronisierte Interaktion einfordert, die auch affektiv wirksam ist, Krueger, »Affordances and the musically extended mind«, S. 4.

⁴⁶⁸ Für eine Betrachtung verschiedener *musical affordances* siehe W. Luke Windsor und Christophe de Bézenac, »Music and affordances«, in: *Musicae Scientiae* 16 (2012), Nr. 1, S. 102–120.

angliedern.⁴⁶⁹ Musikalische Handlung nutzt dabei die Bindungsqualitäten von Affektivität, um sich – und damit das Metasystem Musik – zu stabilisieren und um sich darüber hinaus weiter zu differenzieren. Musikalische Handlung ist aufgrund ihrer intrinsischen Nicht-Nachhaltigkeit und ihres Assoziationspotentials in besonderer Weise für affektive Zustände zugänglich. Diese können dann passgenau oder auch gewaltsam in die Aktionen, Intentionen und Kommunikationen musikalischer Handlung »einrasten« und auf die Möglichkeit musikalischer Handlung zurückwirken. Die dadurch angeregte affektive Differenzierung musikalischer Handlung trägt zu einer weiteren Stabilisierung bei. So kann auch die Ablehnung einer Instanz musikalischer Handlung weitere Instanzen provozieren und die ebenfalls mögliche Gleichgültigkeit von einer anderweitig verfügbaren, gegebenenfalls affektiv ansprechbaren Instanz aufgehoben werden. Auch hier spielen körperliche, psychische und soziale Faktoren gleichermaßen eine Rolle.

In Abbildung 2 ist der Zusammenhang von Metasystem Musik und Affektivität schematisch dargestellt und damit das musikalisch-affektive Milieu, in dem sich musikalische Handlung und musikalische Affektivität herausbilden.⁴⁷⁰ Den Ausgangspunkt bildet die affektive strukturelle Kopplung biologischer, psychischer und sozialer Systeme. Der Akteur-Beobachter, dessen affektive Körperveränderungen und Gefühle über eine psycho-somatische Kopplung miteinander verknüpft sind, steht sowohl über eine psycho-soziale Kopplung als auch im Zuge der Interaktion von Körper und Kommunikation mit affektiver Kommunikation in wechselseitiger Beziehung. In diesem Sinne sind sämtliche Prozesse im Metasystem Musik – zum Beispiel die Setzung und Kommunikation von Constraints und die darüber initiierten Rückkopplungen – affektiv angereichert.⁴⁷¹ Gleichzeitig eignet diesen Prozessen eine musikalische Spezifität, die wiederum ihrerseits auf die in Anspruch genommenen affektiven Prozesse zurückwirkt. Musikalische Handlung und musikalische Affektivität bilden sich somit im Verhältnis zueinander aus und tragen wechselseitig zu ihrer Differenzierung bei.⁴⁷² Ergebnis dieser musikalisch-affektiven Handlung ist die Bildung einer Instanz musikalischer Handlung sowie eines auf eben diese Instanz musikalischer Handlung bezogenen

469 Siehe hierzu die Überlegungen zum affektiven Potential musikalischer Handlung, S. 203ff.

470 Siehe im Vergleich auch Abb. 1, S. 109.

471 Diese These vertrete ich unter Inanspruchnahme der im Rahmen dieser Untersuchung vorgeschlagenen basalen Konzeption von Affektivität. Siehe hierzu Kap. 4.3, S. 281ff. Damit ist nicht etwa die Auffassung verbunden, dass Musik grundsätzlich mit starken Gefühlen verbunden sei oder diese gar voraussetze.

472 Siehe hierzu die entsprechenden Überlegungen von Winfried Menninghaus und die auf ein wechselseitiges Verhältnis abzielende Ergänzung meinerseits, S. 310.

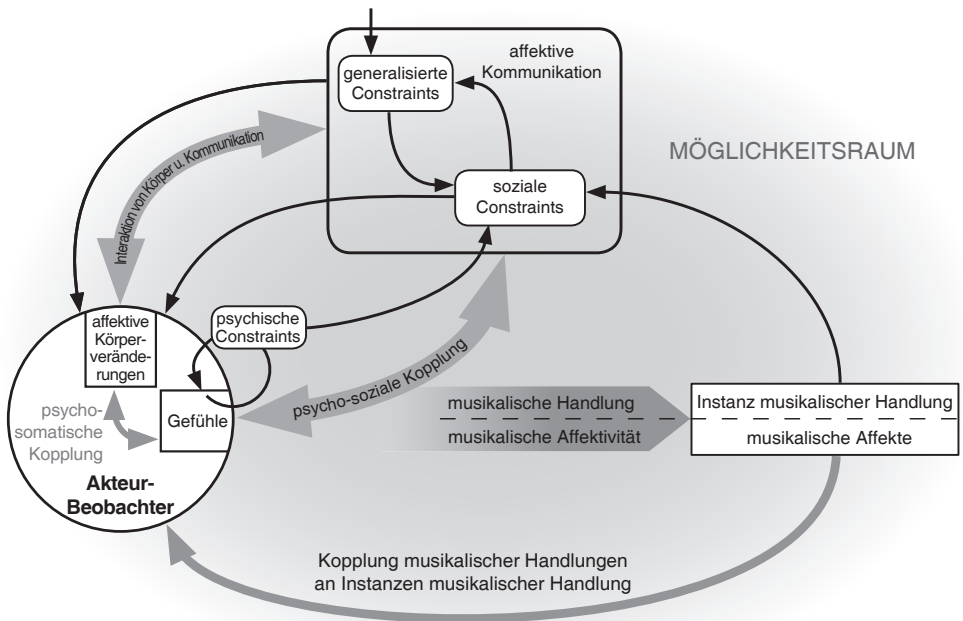


Abbildung 2

musikalischen Affekts, der sich beispielsweise als komplexe musikalische Emotion manifestiert.

In Anbetracht dieser wechselseitigen Ausformulierung und Ausdifferenzierung einer musikalischen Affektivität kann nun noch einmal aus musikspezifischer Sicht der Frage nachgegangen werden, ob von ästhetischen Emotionen als Emotionen *sui generis* gesprochen werden kann. Die Idee, ästhetische Emotionen von alltäglichen Emotionen abzugrenzen, setzt entsprechende Unterscheidungskriterien voraus und damit auch die Konzeption von Trägern spezifischer Merkmale, auf die diese Unterscheidungskriterien angewendet werden können. Dies mag dazu verleiten, die Überlegungen zu ästhetischen Emotionen eigener Art mit der Vorstellung spezifischer, voneinander unabhängiger und diskret beobachtbarer Gefühle oder Emotionen zu verbinden. Der hier vorgeschlagene Ansatz impliziert jedoch, dass die Beobachtbarkeit spezifischer affektiver Momentanzustände von Systemen nicht darüber hinwegtäuschen sollte, dass musikalischer Affektivität prinzipiell dynamische biopsychosoziale Prozesse zugrunde liegen. Die Konzeption von Musik als *die Einheit der Differenz von Möglichkeitsraum Musik und Instanz musikalischer Handlung* sowie von Emotionen als *resonanzartige Komplexe*

der *dynamischen Interaktion affektiver Zustände* bringen diese Auffassung zum Ausdruck.⁴⁷³ Auf Systemebene hat die Konzeption von musikspezifischen affektiven Zuständen dennoch ihre Berechtigung.⁴⁷⁴ Sowohl das Verhältnis von affektiven Körperveränderungen und Aktionen musikalischer Handlung als auch jenes von affektiver Kommunikation und der Kommunikation musikalischer Handlung ist hochspezifisch. In diesem Sinne treten auch musikalische Gefühle nur in Bezug auf ›Musik‹ auf, das heißt im Rahmen von Intentionen musikalischer Handlung. Referenzpunkt für ein musikalisches Gefühl ist dabei aber nicht nur ein sozial verhandeltes und akzeptiertes ›musikalisches Werk‹, sondern eine unter Umständen privat bleibende Instanz musikalischer Handlung.⁴⁷⁵ Doch auch diese musikalische Handlung und das entsprechende musikalische Gefühl entstehen im Metasystem Musik, im Rahmen eines affektiv angereicherten Netzwerks von Constraints psychischer und sozialer Systemreferenz sowie biologischer Disposition. In Anbetracht dieser Überlegungen stellt die Übertragung der Konzeption musikspezifischer affektiver Zustände von Systemen auf die Metasystem-Ebene, verbunden mit der entsprechenden Zuschreibung auf den Begriff der musikalischen Emotion, eine grobe Vereinfachung dar. Neben der Spezifität musikalisch-affektiver Zustände von Systemen sind auch mögliche musikspezifische Eigenheiten der Interaktion von Systemen zu berücksichtigen. Die Ausformulierung der Idee musikbezogener ästhetischer Emotionen *sui generis* kann damit nicht auf der obersten Begriffsebene erfolgen, sondern erfordert eine weitreichende Exploration der den musikalischen Emotionen zugrunde liegenden affektiven Mechanismen. Erst dann kann sich zeigen, ob sich affektive Prozesse im Zuge der ästhetischen Erfahrung von Musik auf einen gemeinsamen und sinnvoll abgrenzbaren Begriff bringen lassen. Vielleicht ist jedoch ab einer höheren Komplexität der Betrachtung jeder Emotion eine Spezifität eigen, die die Vorstellung von Emotionen eigener Art inflationiert? Die Untersuchung der entsprechenden affektiven Mechanismen sowie die Entwicklung und Überprüfung von Modellen musikalischer Affektivität fallen in den Auf-

473 Siehe hierzu Kap. 2.3, S. 110 bzw. Kap. 4.3, S. 284.

474 Für entsprechende Überlegungen im Rahmen der Betrachtung affektiver Körperveränderungen siehe Kap. 4.2.3, S. 264f.

475 So zum Beispiel die in der Einleitung beschriebene, unter dem akustischen Eindruck fließenden Wassers gebildete Instanz musikalischer Handlung, siehe hierzu Kap. 1, S. 7. Clive Bell, der grundsätzlich die Auffassung vertritt, dass ästhetische Emotionen von Kunstwerken ausgelöst werden begegnet dieser Möglichkeit indem er einräumt, dass im Einzelfall auch Naturphänomene so empfunden werden können, als wären sie ein Kunstwerk, vgl. Catrin Misselhorn, »Gibt es eine ästhetische Emotion?«, in: Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (Hg.), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 120–141, hier: S. 126f.

gabenbereich der empirischen Musikforschung. Vor diesem Hintergrund stellt sich nun die Frage, inwieweit die im Rahmen des hier vorgeschlagenen transdisziplinären Ansatzes definierten Beobachtungsinstrumente für die Betrachtung der in spezifischer Weise auf Musik bezogenen körperlichen, psychischen und sozialen Prozesse einer empirischen Exploration zugänglich sind.

