

5 Empirische Affektforschung als Musikforschung zwischen Systemen

Nach der Untersuchung der Möglichkeit und Funktion von Affektivität im Metasystem Musik sollen nun die entsprechenden Überlegungen zu den systemspezifischen affektiven Zuständen und deren Zusammenwirken zur empirischen Praxis der Erforschung musikalischer Affektivität ins Verhältnis gesetzt werden. Die Motivation hierfür ist mehrfach begründet: Grundsätzlich kann im Zuge dieser Betrachtung überprüft werden, inwieweit das hier formulierte Modell musikalischer Affektivität dem eigenen transdisziplinären Anspruch gerecht wird und sich auch für empirische Zugänge eignet; des Weiteren lässt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach der Möglichkeit der empirischen Überprüfung der Thesen zum Verhältnis von Metasystem Musik und Affektivität stellen; schließlich ergeben sich aus den vorstehenden theoretischen Überlegungen auch Konsequenzen und mögliche Fragestellungen für die empirische Erforschung musikalischer Affektivität, die es zu diskutieren gilt. Die folgende Betrachtung entwickelt sich damit aus dem Spannungsverhältnis, das sich zwischen der Möglichkeit empirischer Überprüfung von Theorie einerseits und der theoretischen Implikationen für empirische Forschung andererseits aufbaut.

In Rückschau auf die bisherige Betrachtung der verschiedenen Ansätze zur Affektforschung sowie zur Exploration musikalischer Affekte lassen sich zwei verschiedene Herangehensweisen feststellen: Auf der einen Seite wird die Notwendigkeit betont, den Beobachtungsgegenstand auf einzelne spezifische Probleme zuzuspitzen und dabei basale Lebenserhaltungsmechanismen oder differenzierbare Mechanismen zur Auslösung musikalischer Affekte zu adressieren, die dann nicht mehr mittels alltagssprachlicher Bezugnahmen auf affektive Zustände zu fassen sind¹. Andererseits wird jedoch darauf verwiesen, dass diese getrennt voneinander betrachteten Mechanismen auch interagieren können – oder sogar grundsätzlich interagieren – und dass Affektivität nur auf der Ebene der Betrachtung der entsprechenden Wechselwirkungen verstanden werden kann.² Die damit jeweils eingenommenen Perspektiven müssen jedoch

- 1 Vgl. Joseph E. LeDoux, »Rethinking the Emotional Brain«, in: *Neuron* 73 (2012), Nr. 4, S. 653–676; Patrik N. Juslin und Daniel Västfjäll, »Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 31 (2008), Nr. 5, S. 559–621, hier: S. 573. Siehe auch Kap. 3.2.3, S. 165ff. und Kap. 3.4, S. 196ff.
- 2 Vgl. 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; Juslin und Västfjäll, »Emotional responses to music«, S. 572; Jenefer

nicht als gegensätzlich aufgefasst werden, sie können sich vielmehr auch auf fruchtbare Weise ergänzen. Vor dem Hintergrund einer systemtheoretisch orientierten Konzeption von Affektivität lässt sich das gleichzeitige und aufeinander bezogene Verfolgen beider Ansätze als Forderung an die empirische Affektforschung im Allgemeinen und die empirische Erforschung musikalischer Affektivität im Speziellen formulieren.³ Nun gilt es zu zeigen, inwiefern die hier vorgeschlagene metasystemische Konzeption des Zusammenhangs von Musik und Affektivität Möglichkeiten für die Erforschung musikalischer Affektivität bereitstellt oder zumindest Anregungen dafür liefert, dieser Forderung nachzukommen. Zu diesem Zweck soll zunächst eine systemspezifische Perspektive eingenommen werden, um die Notwendigkeit der Berücksichtigung der Ausprägung der intentionalen Doppelstruktur affektiver Zustände psychischer Systeme zu diskutieren. Im Anschluss daran wird diese Perspektive mithilfe einer systemischen Relationalisierung geöffnet, um den metasystemischen Zusammenhang in den Blick zu nehmen. Dabei wird sich zeigen, dass eine systemspezifische und eine metasystemische Betrachtungsweise die jeweilige Gegenperspektive implizieren müssen.

5.1 Die Intentionalitätsstruktur musikalischen Erlebens

Für die Betrachtung musikalischer Gefühle, insbesondere jener bei der Musikrezeption, wurden verschiedene affektive Zustände angesprochen, die im Zuge des musikalischen Erlebens auftreten und auf dynamische Weise interagieren können. Die Beschreibung dieser affektiven Zustände spiegelte zwar auch die Unterscheidung von Gefühlen, Stimmungen und Ausdruck sowie verschiedener Auslösemechanismen, wie beispielsweise die Enttäuschung von Erwartungshaltungen, die Einfühlung in Komponisten oder Interpreten oder die Bildung von Assoziationen wieder, die Differenzierung erfolgte jedoch auf der Basis der dem jeweiligen affektiven Zustand zugrunde liegenden Struktur affektiver Intentionalität.

Die theoretische Betrachtung musikalischer affektiver Zustände soll nun in ein Modell überführt werden, das sich für eine weiterführende empirische Exploration eignet und auf dessen Basis Forschungsfragen formuliert werden können. In Abbildung 3 sind die beschriebenen

Robinson, »Emotional Responses to Music: What Are They? How Do They work? And Are They Relevant to Aesthetic Appreciation?«, in: Peter Goldie (Hg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 651–680, hier: S. 675. Sie hierzu auch Kap. 3.3, S. 175ff. und Kap. 3.4, S. 196ff.

3 Siehe hierzu auch Kap. 3.3, S. 179f.

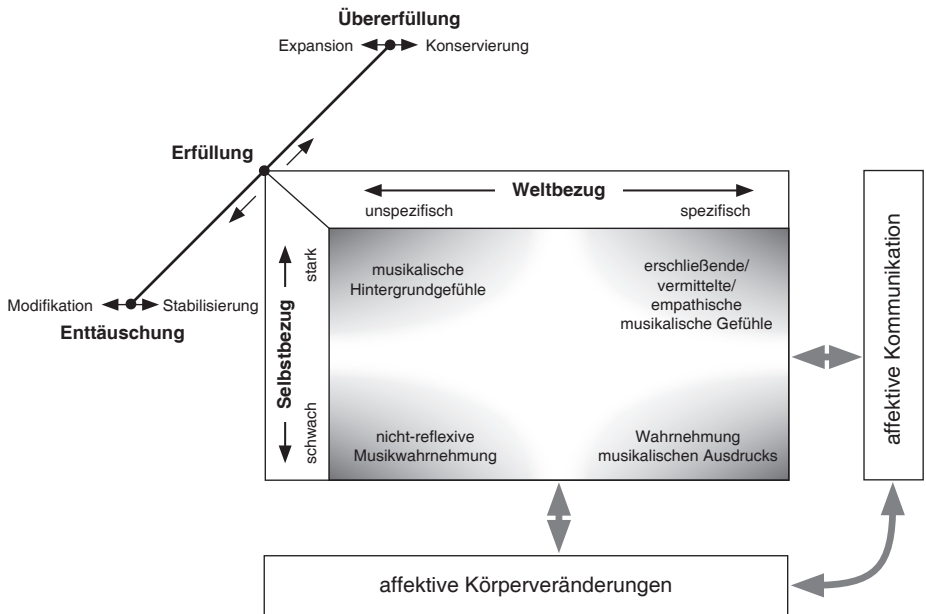


Abbildung 3

Aspekte musikalischer affektiver Zustände psychischer Systeme in ihrem Zusammenhang dargestellt.⁴ Über die Ausprägung des Selbstbezugs und die Spezifität des Weltbezugs werden zwei Dimensionen aufgespannt, innerhalb derer sich das Potential verschiedener musikalischer affektiver Zustände gemäß der Ausgestaltung ihrer Intentionalitätsstruktur verorten lässt. Auf dieser Basis können musikalische Gefühle, musikalische Hintergrundgefühle sowie affektive Zustände im Zuge der Wahrnehmung musikalischen Ausdrucks und der nicht-reflexiven Musikwahrnehmung differenziert werden.⁵ Das Potential eines affektiven Zustands ist, je nach Ausprägung des Selbstbezugs, mit der Formulierung von Erwartungen oder Ansprüchen verbunden, die dann erfüllt, übererfüllt oder enttäuscht werden können. Im Umgang mit der Erfüllung, Übererfüllung oder Enttäuschung dieser Ansprüche oder Erwartungen wird der affektive Zustand aktualisiert. Hierbei bieten sich mehrere Optionen: Während die Erfüllung eine geringere Stabilisierungsleistung erfordert, die Übererfüllung hingegen die Möglichkeit der Konservierung oder gar der

4 Für eine detailliertere Beschreibung und die Erklärung der hierfür notwendigen Begriffe siehe Kap. 4.2.1, S. 216ff.

5 Siehe hierzu und für eine weitere Differenzierung verschiedener musikalischer Gefühle in Bezug auf die Art und Weise, wie jeweils der spezifische Weltbezug hergestellt wird, Kap. 4.2.2, S. 229ff.

Expansion des Anspruchs bietet, erfordert die Enttäuschung schließlich eine Stabilisierung, wenn nicht sogar eine Modifikation des Anspruchs. Extreme Ausprägungen der Übererfüllung oder Enttäuschung können wiederum auf die dem affektiven Zustand zugrunde liegende Intentionalitätsstruktur zurückwirken, indem sie beispielsweise einen starken Selbstbezug provozieren.⁶ Der aktualisierte affektive Zustand entfaltet sich schließlich im Verhältnis zu affektiven Körperveränderungen und affektiver Kommunikation auf der Basis struktureller Kopplungen.

Nach dem hier vorgeschlagenen Modell musikalischer affektiver Zustände, bildet die Frage nach der Intentionalität des affektiven Erlebens den Ausgangspunkt der Untersuchung von musikalischen Affekten. Gerade vor dem Hintergrund der Überzeugung, dass ein musikalischer Stimulus und eine affektive Reaktion nicht in einer direkten Beziehung zueinander stehen, sondern dass die persönliche Einstellung sowie die Ziele des Hörers oder des Musikers, die Eigenschaften des musikalischen Stimulus und der jeweilige situative und mediale Kontext der Hörsituation in ihrem Zusammenhang betrachtet werden müssen, um musikalische affektive Zustände umfassend zu beschreiben und zu verstehen, erscheint eine stärkere Berücksichtigung der jeweils aktuellen Intentionalitätsstruktur musikalischen Erlebens als notwendig.⁷ Das Kontinuum

6 So kann eine Musik, die gerade beiläufig gehört wird, zum Beispiel plötzlich in ihrer Schönheit überwältigen, eine überraschende Wendung nehmen oder eine Assoziation oder Erinnerung auslösen und auf diese Weise sogleich mit entsprechenden musikalischen Gefühlen verbunden sein. Dabei ist nicht das Überschreiten einer ästhetischen Schwelle ausschlaggebend, sondern die Intensivierung des Selbstbezugs und die damit verbundene Verdichtung der Struktur psychischer Systeme. Im Rahmen seiner Erweiterung des BRECVEM-Modells zur Beschreibung verschiedener Auslösemechanismen um den Aspekt der ästhetischen Beurteilung geht Patrik Juslin hingegen davon aus, dass ästhetische Urteile nur dann eine Emotion auslösen, wenn der Reiz eine ästhetische Schwelle überschritten hat, vgl. Patrik N. Juslin, »From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions«, in: *Physics of Life Reviews* 10 (2013), Nr. 3, S. 235–266, hier: S. 255. Für eine Beschreibung der Auslösemechanismen des BRECVEM-Modells siehe Kap. 3.4, S. 190ff.

7 Vgl. hierzu 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. 90ff. sowie das von Hargreaves, Miell und MacDonald vorgeschlagene *reciprocal feedback model of musical response*, welches die Eigenschaften der Musik, jene des Hörers sowie die Hörsituation als Determinanten einer spezifischen Reaktion auf einen gegebenen musikalischen Stimulus beschreibt, David J. Hargreaves und Adrian C. North, »Experimental Aesthetics and Liking for 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. 515–546, hier: S. 518ff.; Adrian C. North und David J.

zwischen musikalischer Wahrnehmung und affektivem Erleben ließe sich dann differenzierter ausleuchten. So könnte beispielsweise das affektive Erleben eines Studienteilnehmers dahingehend untersucht werden, wie sich dieser gegenüber einer Musik in einer gegebenen Situation fühlt und in welcher Weise dieses Gefühl auf diese Musik gerichtet ist. Um den möglichen Nutzen der Berücksichtigung der Intentionalitätsstruktur musikalischer Affektivität herauszuarbeiten, soll im Folgenden dieses Modell im Verhältnis zu einigen Aspekten der empirischen Praxis der Erforschung musikalischer Affektivität betrachtet werden.

Im Rahmen der Ermittlung wahrgenommener oder erlebter musikalischer Emotionen mithilfe von Selbstauskünften der Studienteilnehmer, haben sich insbesondere drei verschiedene Ansätze etabliert:⁸

(1) *Kategoriale Modelle* gehen von diskreten affektiven Zuständen aus und ordnen musikalisches Erleben verschiedenen Basisemotionen zu. Häufig wird hierfür die klassische Liste der Basisemotionen modifiziert, indem im Zusammenhang mit Musik weniger relevante Basisemotionen wie ›Ekel‹ (*disgust*) durch vermeintlich passendere Kategorien wie ›Zartheit‹ (*tenderness*) oder ›Friedlichkeit‹ (*peacefulness*) ersetzt werden.⁹ Zwar können mit einem kategorialen Emotionsmodell auch widersprüchliche Gefühle erfasst werden, nämlich solche, die zugleich traurig und fröhlich sind und die insbesondere bei der Rezeption von Musik auftreten können.¹⁰ Dennoch ist fraglich, ob kategoriale Modelle, die auf

Hargreaves, *The Social and Applied Psychology of Music*, New York: Oxford University Press, 2008, S. 123ff.

8 Eine umfassende Überblicksarbeit zur empirischen Forschungspraxis im Forschungsfeld Musik und Emotionen bieten Tuomas Eerola und Jonna K. Vuoskoski, »A Review of Music and Emotion Studies: Approaches, Emotion Models, and Stimuli«, in: *Music Perception* 30 (2013), Nr. 3, S. 307–340.

9 Vgl. a. a. O., S. 311. Dies ist nach Meinung von Eerola und Vuoskoski vor dem Hintergrund zu sehen, dass musikalischen Emotionen grundsätzlich eine positive hedonische Valenz eignet als den Emotionen, die in unserem alltäglichen Leben auftreten und dort die Funktion übernehmen, uns beispielsweise vor bedrohlichen Situationen zu schützen. Hier ließe sich einwenden, dass im alltäglichen Umgang mit Musik, durchaus starke Ablehnungsreaktionen, beispielsweise gegenüber als unpassend, unangenehm oder kitschig empfundener Musik, auftreten können, die sich auch über physiologische Reaktionen äußern können. In Bezug auf die nicht-standardisierte Anpassung kategorialer Modelle an den jeweiligen Forschungsgegenstand merken Eerola und Vuoskoski kritisch an, dass die Vergleichbarkeit der entsprechenden Studien dadurch stark beeinträchtigt wird, a. a. O., S. 311f.

10 Vgl. Marcel R. Zentner und Tuomas Eerola, »Self-Report Measures and Models«, 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. 187–221, hier: S. 197.

Basisemotionen aufbauen, in der Lage sind, die Vielfalt der in Verbindung mit Musik möglichen affektiven Zustände umfassend abzubilden.

(2) Eine feinere Auflösung ließe sich möglicherweise durch den Einsatz *dimensionaler Emotionsmodelle* erreichen. Obwohl in der Vergangenheit verschiedene Varianten dimensionaler Modelle vorgeschlagen wurden, hat sich das von James Russell entwickelte *circumplex model* mit *valence* und *arousal* als Dimensionen weitgehend durchgesetzt.¹¹ Die hedonische Valenz affektiver Zustände ist bei diesem Modell bipolar konzipiert, wodurch jedoch die im Zusammenhang mit Musik möglicherweise auftretenden widersprüchlichen Gefühle, die etwa traurig und schön zugleich sind, nicht erfasst werden können. Ein weiterer Kritikpunkt an diesem Modell ist, dass einige affektive Zustände, wie die Hintergrundgefühle Langeweile oder Melancholie, nur unzureichend differenziert werden können. Die kontinuierlichen Dimensionen dieses Emotionsmodells führen somit nicht zwangsläufig zu einem besseren Auflösungs- und Differenzierungsvermögen. Vielmehr bestimmt die Benennung und Anzahl der verwendeten Dimensionen den Nutzen des jeweiligen kontinuierlichen Modells.¹²

(3) Um den Eigenarten musikalischer affektiver Zustände besser gerecht zu werden, wurden *musikspezifische Modelle* entwickelt, unter denen die von Zentner, Grandjean und Scherer vorgeschlagene *Geneva Emotional Music Scale* (GEMS) einen ambitionierten Ansatz darstellt. Dieses Erhebungsinstrument bietet eine Liste von 45 affektiven Begriffen, zum Beispiel *moved*, *inspired*, *melancholic*, *animated* oder *sad*, die häufig für die Beschreibung der eigenen musikalischen Gefühle verwendet werden und mithilfe derer musikalische Gefühle nach der Auffassung der Autoren zuverlässiger differenziert werden können, als dies unter Verwendung von Basisemotionen oder dimensional Modellen der Fall ist.¹³ Da die Begriffsliste mithilfe mehrerer Vorstudien auf der Basis von

11 Vgl. Eerola und Vuoskoski, »A Review of Music and Emotion Studies«, S. 312.

12 Für eine Kritik dimensionaler Modelle siehe bspw. Sloboda und Juslin, »At the interface between the inner and outer world«, S. 76f.; Zentner und Eerola, »Self-Report Measures and Models«, S. 198ff.; Eerola und Vuoskoski, »A Review of Music and Emotion Studies«, S. 312.

13 Vgl. Marcel R. Zentner, Didier Grandjean und Klaus R. Scherer, »Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement«, in: *Emotion* 8 (2008), Nr. 4, S. 494–521, hier: insb. Abb. 2, S. 507. Diese Begriffe lassen sich neun verschiedenen Kategorien zuordnen: *wonder*, *transcendence*, *tenderness*, *nostalgia*, *peacefulness*, *power*, *joyful activation*, *tension* und *sadness*. Als aktuelle Weiterentwicklung und Ergänzung der GEMS wurde kürzlich von Klaus Scherer und Eduardo Coutinho die *Geneva Music-Induced Affect Checklist* (GEMIAC) vorgestellt. Statt der neun Hauptkategorien der GEMS bietet diese 14 Items und soll insbesondere für die schnelle Erhebung musikalischer Affekte in natürlichen Umgebungen geeignet sein, vgl. Klaus R. Scherer und

Befragungen ermittelt wurde, bietet dieser Ansatz eine gewisse Nähe zum Alltagssprachlichen Umgang mit musikalischen Gefühlen. Allerdings ist die ausgeprägte Spezifität dieser Begriffe auch mit einer größeren Abhängigkeit vom kulturellen Kontext und der individuellen Begriffsverwendung verbunden.¹⁴ Musikalische Gefühle wie ein ›*feeling of transcendence*‹ oder ein ›*feeling of spirituality*‹ könnten schon allein deshalb als ›bisher nicht erlebt‹ bewertet werden, weil sie für den Studienteilnehmer aufgrund eines spezifischen Selbstverständnisses, das mit einer charakteristischen Hörhaltung verbunden ist, auf eine Weise konnotiert sein können, die bei ihm Ablehnung hervorrufen könnte.¹⁵ Es ist also denkbar, dass aus einer solchen subjektiven Hörhaltung heraus nicht alle affektiven Zustände gleichermaßen zugänglich sind. Davon zu unterscheiden ist der Umstand, dass Studienteilnehmer ihre affektiven Zustände möglicherweise auch nur mit einem eingeschränkten Vokabular beschreiben können oder wollen. Damit ist die grundsätzliche Nützlichkeit der von der GEMS zur Verfügung gestellten oder davon abgeleiteten Kategorien musikalischen Erlebens allerdings nicht in Frage gestellt. Vielmehr zeigt sich auch hier, dass der individuellen Beschreibung des musikalischen Erlebens auf der Basis eines umfassenden Begriffsrepertoires ein komplexer Zusammenhang von musikalischem Stimulus, Hörer und situativem Kontext zugrunde liegt.

Im Vergleich zu diesen gängigen Emotionsmodellen lassen sich Unterschiede zu dem im Rahmen dieser Untersuchung vorgeschlagenen Ansatz benennen und, darauf aufbauend, Möglichkeiten für eine sinnvolle wechselseitige Ergänzung herausarbeiten. Grundsätzlich zeigt sich, dass die affektive Intentionalität musikalischen Erlebens von den genannten Ansätzen nur unzureichend berücksichtigt wird. Für eine sich an Basisemotionen orientierende Befragung kann zwar bereits im Vorfeld festgelegt werden, ob ein Studienteilnehmer seine musikalischen Gefühle oder den wahrgenommenen musikalischen Ausdruck kategorisieren soll. Dennoch lässt die von dieser Aufgabenstellung provozierte Angabe des

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: S. 127f.

14 Der in der einschlägigen Forschungsliteratur häufiger auftretende englische Begriff ›*awe*‹, der in diesem Kontext das Gefühl der ehrfürchtigen und demütigen Wertschätzung und Bewunderung von Musik beschreibt, kommt innerhalb der Begriffsliste nicht vor, da die Daten, die die Grundlage für GEMS bilden, im französischen Sprachraum erhoben wurden und im Französischen keine Entsprechung für ›*awe*‹ existiert, vgl. Zentner, Grandjean und Scherer, »Emotions Evoked by the Sound of Music«, S. 514.

15 Im Zuge der Entwicklung der *Geneva Music-Induced Affect Checklist* (GEMIAC) wurde die Kategorie *transcendence* jedoch gestrichen, vgl. Anm. 13.

Studienteilnehmers, dass er bei der Darbietung eines musikalischen Stimulus Freude empfunden hat oder er diesem einen traurigen Ausdruck zuschreibt, nur eingeschränkt Rückschlüsse darauf zu, worauf sich diese Auskunft bezieht und wie sie im Verhältnis zum musikalischen Stimulus und zum Studienteilnehmer selbst zu verstehen ist. Des Weiteren scheint die Festlegung auf eine beschränkte Anzahl basaler Emotionsbegriffe für die Beschreibung musikalischer affektiver Zustände oder der Ausdrucksqualität von Musik als problematisch, nicht zuletzt im Hinblick auf die Vielfalt und Dynamik möglicher musikalischer affektiver Zustände.

Dimensionale Emotionsmodelle werden dieser affektiven Dynamik weitaus besser gerecht. Grundsätzlich ist jedoch zu fragen, in welchem Verhältnis die Dimensionen des Standardmodells – *valence* (*pleasure/displeasure*) und *arousal* (*activation/deactivation*) – zu den Dimensionen des hier vorgeschlagenen Modells stehen. So wird am Beispiel der musikalischen Hintergrundgefühle deutlich, dass ein ausgeprägter Selbstbezug nicht zwangsläufig mit einer starken Erregung verbunden ist.¹⁶ Wird das dimensionale Modell nach Russell für die Differenzierung des wahrgenommenen Emotionsausdrucks verwendet, scheint es zudem problematisch, beide Modelle sinnvoll zueinander ins Verhältnis zu setzen: Während sich *valence* und *arousal* in diesem Fall auf die affektiven Qualitäten beziehen, die der Studienteilnehmer der Musik zuschreibt, charakterisiert der eher schwach ausgeprägte Selbstbezug, verbunden mit einem spezifischen Weltbezug, das affektive Erleben des Studienteilnehmers bei der Wahrnehmung des musikalischen Ausdrucks. Dabei geraten diese beiden Modelle jedoch nicht in Widerspruch. Da sie verschiedene Aspekte ansprechen – erlebte oder wahrgenommene affektive Qualitäten gegenüber der Intentionalitätsstruktur affektiven Erlebens – bietet sich vielmehr die Möglichkeit zur gegenseitigen Ergänzung. So ließe sich die Zuschreibung von Ausdrucksqualitäten auch im Zusammenhang mit dem Verhältnis von hedonischer Valenz und Erregung des eigenen Erlebens zur Intentionalitätsstruktur verschiedener affektiver Zustände betrachten. Eine Studie von Hauke Egermann und Stephen McAdams deutet einen entsprechenden Zusammenhang zwischen der Intentionalität und Qualität des affektiven Musikerlebens und den der Musik zugeschriebenen Ausdrucksqualitäten an. Bei Studienteilnehmern, die angaben, dass sie mit den Musikern eines dargebotenen musikalischen Stimulus mitfühlten, konnte eine größere Ähnlichkeit zwischen den musikalischen Gefühlen und dem wahrgenommenen musikalischen Ausdruck festgestellt werden, als bei jenen Studienteilnehmern, die berichteten, nicht mitzufühlen.¹⁷

¹⁶ Vgl. Kap. 4.2.1, S. 224.

¹⁷ Vgl. Hauke Egermann und Stephen McAdams, »Empathy and Emotional Contagion as a Link Between Recognized and Felt Emotions in Music Listening«, in: *Music Perception* 31 (2013), Nr. 2, S. 139–156.

Nach Auffassung der Autoren zeigt dieser Befund, dass gefühlte und wahrgenommene musikalische Emotionen über *empathy* vermittelt werden, wobei Musikpräferenz, situativer Kontext und individuelle Faktoren die Möglichkeit der Einfühlung beeinflussen. Es ist zwar durchaus fraglich, ob das Mitfühlen mit den Musikern als *Einfühlung* bezeichnet werden kann¹⁸, dennoch wird hier über die Musiker nicht nur ein spezifischer Weltbezug hergestellt, sondern der Studienteilnehmer setzt sich auch selbst zu diesen Musikern ins Verhältnis. Diese spezifische Intentionalitätsstruktur des affektiven Zustands des Studienteilnehmers könnte somit in die Vermittlung zwischen Gefühl und zugeschriebenen Ausdruck involviert sein.

Während die kategorialen und dimensional Emotionsmodelle für die Bestimmung sowohl musikalischer Gefühle als auch des wahrgenommenen Ausdrucks eingesetzt werden, wurde die *Geneva Emotional Music Scale* für die Erfassung des affektiven Erlebens entwickelt und bezieht sich damit auf affektive Zustände mit einem ausgeprägteren Selbstbezug. In welcher Weise sich das musikalische Erleben auf die Musik bezieht, bleibt dabei jedoch unbestimmt. Somit ist nicht klar, ob ein Studienteilnehmer musikalische Gefühle oder musikalische Hintergrundgefühle mithilfe der ihm zur Verfügung stehenden Begriffe bezeichnet.¹⁹

18 Die entsprechende an die Studienteilnehmer gerichtete Frage lautete: »Haben Sie mit den soeben [sic!] gehörten Musikern mitgeföhlt?«, vgl. a. a. O., S. 144. Diese Frage ist Studienteilnehmern möglicherweise zugänglicher als die explizite Frage nach der *Einfühlung in* die Musiker. Allerdings wird damit vermutlich eher die *Sympathie* als die *Empathie* des Studienteilnehmers abgefragt. Denn um hier von einer genuinen Empathie sprechen zu können, müsste typischerweise davon ausgegangen werden können, dass der Hörer die Perspektive der Musiker einnimmt und dabei *Dasselbe wie diese* empfindet, vgl. Henrik Walter, »Social Cognitive Neuroscience of Empathy: Concepts, Circuits, and Genes«, in: *Emotion Review* 4 (2012), Nr. 1, S. 9–17, hier: S. 9ff. Doch gerade in Bezug auf die affektive Isomorphie bleibt die an die Studienteilnehmer gerichtete Frage mehrdeutig, und somit ist nicht klar, in welcher Weise sich ein Studienteilnehmer auf die Musiker bezieht und wie diese Bezugnahme zu interpretieren ist.

19 In der dritten von insgesamt vier Studien, die für Entwicklung der *GEMS* von Zentner, Grandjean und Scherer durchgeführt wurden, lautete die Anweisung an die Studienteilnehmer »to focus on a piece, excerpt, or passage that had affected them«, vgl. Zentner, Grandjean und Scherer, »Emotions Evoked by the Sound of Music«, S. 503. Für die abschließende Studie wurden den Studienteilnehmern hingegen 16 Ausschnitte von Werken westlich-traditioneller Kunstmusik mit einer Dauer von jeweils 2 Minuten dargeboten, vgl. a. a. O., S. 508f. Während im ersten Fall ein gewisser affektiver Welt- oder gar Werkbezug durch die Anweisung provoziert wurde, könnten im zweiten Fall die Laborsituation und der Präsentationsmodus die Intentionalitätsstruktur des affektiven Zustands entsprechend beeinflussen haben. In einer vorbereitenden zweiten Studie zur Ermittlung der jeweiligen musikalischen Relevanz der präsentierten affektiven Begriffe bezog sich die

Die Berücksichtigung der affektiven Intentionalität könnte dazu beitragen, musikalisches Erleben zu differenzieren und charakteristische Formen des musikalischen Erlebens zu identifizieren. Zu fragen wäre in diesem Zusammenhang, ob sich die von der *GEMS* angebotenen Begriffe zur Beschreibung musikalischer Gefühle spezifischen Formen des affektiven Erlebens zuordnen lassen: Bezeichnen einige der Begriffe musikalische Gefühle, andere eher musikalische Hintergrundgefühle? Inwieweit erscheint die Verwendung der affektiven Begriffe nur innerhalb affektiver Zustände mit einer spezifischen Intentionalitätsstruktur als passend oder sogar möglich? Auf dieser Basis ließe sich eingehender untersuchen, *wer welche Musik auf welche Weise* erlebt.

Die Möglichkeit, bestehende Ansätze zur Erfassung musikalischer Affektivität über die Bestimmung von Emotionskategorien, von affektiven Qualitäten oder mittels musikspezifischer Beschreibungen um den Aspekt der affektiven Intentionalität zu erweitern, setzt jedoch voraus, dass die Ausprägung des Selbstbezugs und die Spezifität des Weltbezugs, über die die Intentionalitätsstruktur affektiver Zustände charakterisiert werden kann, empirisch zugänglich sind. Erst dann können die im Rahmen der systemtheoretischen Betrachtung musikalischer Gefühle formulierten Hypothesen empirisch überprüft werden. Lässt sich empirisch bestätigen, dass akute musikalische Gefühle gegenüber musikalischen Hintergrundgefühlen über einen spezifischeren Weltbezug und gegenüber der Wahrnehmung musikalischen Ausdrucks über einen ausgeprägteren Selbstbezug differenziert werden können?

Selbstbezug und Weltbezug affektiver Zustände sind an Gedanken als Basisoperationen psychischer Systeme gebunden. Als ein geeigneter Ansatzpunkt für deren empirische Exploration sind, zumindest nach dem gegenwärtigen Stand der zur Verfügung stehenden Forschungsmethoden, die Selbstauskünfte von Studienteilnehmern prädestiniert, die gegebenenfalls um behaviorale, physiologische und neurofunktionelle Indikatoren sinnvoll ergänzt werden können.²⁰ Hiervon ausgehend erscheint es jedoch sinnvoll, sich eines breit gefächerten methodischen Repertoires zu bedienen, das sowohl qualitative als auch quantitative Ansätze für die Erfassung und Analyse von Selbstauskünften einbezieht.

Bewertung hingegen allgemein auf vergangene Hörerlebnisse innerhalb einer zuvor ermittelten Musikrichtung, vgl. a. a. O., S. 498.

- 20 Verfahren des *brain reading*, die auf der Basis der Interpretation der Hirnaktivität mittels Mustererkennungsverfahren Rückschlüsse auf die Inhalte zumindest einfacher Gedanken einer Person erlauben sollen, sind wohl noch weit davon entfernt, Einblicke in die Intentionalität affektiver Zustände zu ermöglichen, vgl. John-Dylan Haynes, »Brain reading«, in: Achim Stephan und Sven Walter (Hg.), *Handbuch Kognitionswissenschaft*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2013, S. 510–514. Aus systemtheoretischer Sicht müsste ein entsprechendes Verfahren die jeweilige operative Geschlossenheit von Bewusstsein und Nervensystem berücksichtigen.

Die grundsätzliche Herausforderung liegt darin, die Ausprägung des Selbstbezugs und die Spezifität des Weltbezugs als Merkmale der affektiven Intentionalität musikalischen Erlebens auf eine geeignete Weise zu operationalisieren. Für die Erarbeitung von Lösungsansätzen erscheint es zunächst notwendig, eine möglichst große Bandbreite an Beschreibungen musikalischen Erlebens zu erfassen, um diese einer Inhaltsanalyse zuzuführen. Den Ausgangspunkt können hierbei freie schriftliche oder transkribierte mündliche Äußerungen zum musikalischen Erleben oder Transkriptionen von Interviews bilden, die sich auf das musikalische Erleben des Befragten im Allgemeinen oder hinsichtlich eines definierten Stimulus beziehen.²¹ Im Anschluss an die bisherigen Überlegungen zur Intentionalität musikalischen Erlebens kann der entsprechende Textkorpus mittels einer theoriegeleiteten Inhaltsanalyse untersucht werden. Um die Möglichkeit der Differenzierung von Gefühlen anhand ihrer intentionalen Doppelstruktur für den Kontext musikalischen Erlebens zu erschließen, erschien es notwendig, den der Intentionalitätsstruktur immanenten Selbstbezug als über einen Selbststeinbezug vermittelt zu konzeptualisieren. Dieser Selbststeinbezug, der als konstitutiv für musikalische Erfahrung ausgewiesen wurde, äußert sich beispielsweise als Einbeziehung von außermusikalischen Vorstellungen oder in einer Vertrautheit mit stilistischen Konventionen.²² Hiervon ausgehend ließe sich die Ausprägung des Selbstbezugs möglicherweise erfassen anhand von sprachlichen Bezugnahmen auf Assoziationen, Erinnerungen, ästhetischen oder moralischen Wertvorstellungen, Geschmack oder durch sonstige, auf Außermusikalisches oder auf ein spezifisches Musikverständnis verweisende Äußerungen. Die Spezifität des Weltbezugs könnte hingegen über die Dichte und den Detailreichtum der Beschreibung sowie über die Bezugnahme auf spezifische (musikalische) Aspekte bei der Beschreibung des musikalischen Erlebens zum Ausdruck kommen. Ließe sich die Intentionalitätsstruktur auf diese Weise erfassen, wäre zu fragen, inwieweit diese mit der Beschreibung des jeweiligen Erlebniszustandes korrespondiert.

- 21 Bezieht sich das Interview auf einen konkreten Stimulus, kann die von Robert Merton und Patricia Kendall entwickelte Methode des fokussierten Interviews angewendet werden, vgl. Robert K. Merton und Patricia L. Kendall, »Das fokussierte Interview«, in: Christel Hopf und Elmar Weingarten (Hg.), *Qualitative Sozialforschung*, 3. Auflage, Stuttgart: Klett-Cotta, 1993, S. 171–204. Um produktives Interviewmaterial zu erhalten, schlagen die Autoren unter anderem das Kriterium der Tiefgründigkeit vor, nach dem der Interviewer dazu angehalten ist, die affektiven Reaktionen eines Studienteilnehmers vertiefend zu erörtern. Entsprechend ließen sich die Gefühle des Studienteilnehmers in Bezug auf den musikalischen Stimulus fokussieren, um die Ausprägung der affektiven Intentionalität seines musikalischen Erlebens herauszuarbeiten.
- 22 Für die entsprechende, sich auf das Nachvollzugsmodell musikalischer Erfahrung von Alexander Becker beziehende Argumentation siehe Kap. 4.2.2, S. 232ff.

Wird vom Studienteilnehmer ein akutes musikalisches Gefühl beschrieben, ein musikalisches Hintergrundgefühl oder ein neutralerer affektiver Zustand, in dem lediglich der musikalische Ausdruck registriert wird? Die Zuordnung des beschriebenen Erlebniszustandes zu einem spezifischen affektiven Zustand kann sich dabei an der Sättigung verschiedener Kategorien eines geeigneten Beschreibungssystems orientieren, die die physiologischen Reaktionen sowie perzeptive, kognitive und affektive Zustände oder Veränderungen kennzeichnen.²³ Die Kodierung der Aussagen der Studienteilnehmer mittels eines an den Untersuchungsgegenstand angepassten Kategoriensystems ermöglicht auch, quantitative Methoden in die Analyse mit einzubeziehen. Auf der Basis entsprechender Studien und weiterer Vorarbeiten ließen sich idealerweise Items für einen standardisierten Fragebogen entwickeln, mithilfe dessen die Intentionalitätsstruktur des musikalischen Erlebens, in Ergänzung zur Qualität oder zum Charakter des affektiven Zustands, relativ zeitnah zum musikalischen Stimulus erfasst werden könnte. Ein entsprechendes Erhebungsinventar böte auch die Möglichkeit, die Intentionalitätsstruktur zu anderen gleichzeitig erfassten Merkmalen, beispielsweise den personalen und situativen Aspekten der gegebenen Rezeptionssituation, in Beziehung zu setzen.²⁴ Fraglich ist, ob einzelne aussagekräftige Items isoliert werden können, mithilfe derer die Aspekte der Intentionalitätsstruktur des musikalischen Erlebens, im Rahmen der Erhebung kontinuierlicher Selbstauskünfte, bereits während der Stimuluspräsentation abgefragt werden könnten.²⁵

23 Ein Beschreibungssystem, das entsprechende Kategorien bereitstellt, wurde von der Forschungsgruppe um Alf Gabrielsson im Rahmen des Projektes zu *strong experiences with music* entwickelt, vgl. Alf Gabrielsson und Siv Lindström Wik, »Strong experiences related to music: A descriptive system«, in: *Musicae Scientiae* 7 (2003), Nr. 2, S. 157–217. Das SEM *descriptive system* umfasst sieben Kategorien (*general characteristics; physical reactions, behaviours; perception; cognition; feelings/emotions; existential and transcendental aspects; personal and social aspects*), die über Subkategorien weiter differenziert werden.

24 Siehe hierzu bspw. die von Behne entwickelte Itembatterie zur Erfassung verschiedener Hörertypologien, Klaus-Ernst Behne, *Hörertypologien: Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*, Regensburg: Bosse, 1986; Klaus-Ernst Behne, »The Development of ›Musikerleben‹ in adolescence: How and why young people listen to music«, in: Irène Deliège und John Sloboda (Hg.), *Perception and Cognition of Music*, Hove, East Sussex: Psychology Press, 1997, S. 134–149. Daran anknüpfend hat Lehmann Einstellungen und konkrete Verhaltensweisen bei der Musikrezeption untersucht, Andreas C. Lehmann, »Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören im interkulturellen Vergleich«, in: *Jahrbuch Musikpsychologie* 10 (1994), S. 38–55.

25 Für einen kritischen Überblick über Methoden zur Messung kontinuierlicher Selbstauskünfte siehe Emery Schubert, »Continuous Self-Report Methods«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion:*

Die Erfassung der affektiven Intentionalität musikalischen Erlebens ist mit einigen methodischen Herausforderungen verbunden. Sie böte jedoch die Möglichkeit, das Differenzierungspotential bestehender Ansätze zur Erfassung musikalischer Affekte zu erhöhen. Daran anknüpfend ließen sich mithilfe des hier vorgeschlagenen Modells Hypothesen darüber formulieren, welche Strategien psychische Systeme im Umgang mit der Enttäuschung, Erfüllung oder Übererfüllung von Ansprüchen und Erwartungen anwenden und in welchem Verhältnis diese zur Qualität des affektiven Erlebens stehen. Die damit angesprochenen affektiven Zustände psychischer Systeme sind vor dem Hintergrund einer metasystemischen Perspektive schließlich im Verhältnis zu entsprechenden physiologischen Reaktionen und dem sozialen Kontext zu betrachten und damit auch in Bezug auf die strukturelle Kopplung mit affektiven Körperveränderungen und affektiver Kommunikation.

5.2 Systemische Relationalisierung

Neben Gefühlen, affektiver Körperveränderung oder affektiver Kommunikation sind auch die im Rahmen empirischer Untersuchungen erfassten systemspezifischen Merkmale dieser affektiven Zustände auf einen metasystemischen Zusammenhang zu beziehen. Wenn auch in einen anderen Theoriekontext eingebettet, entspricht diese Auffassung der insbesondere innerhalb der Sozialpsychologie der Musik formulierten Forderung, empirische Beobachtungen nicht allein auf musikalische Eigenschaften des Stimulus zurückzuführen, sondern diese zu der Einstellung und Disposition des Hörers und dem situativen und medialen Kontext ins Verhältnis zu setzen.²⁶ Durch eine entsprechende Gegenüberstellung ergeben sich Möglichkeiten für die Interpretation der erhobenen Daten und für eine weiterführende Hypothesenbildung. Bei der Relationalisierung empirischer Beobachtungen sind zwei Bezugspunkte zu unterscheiden: Im Zuge einer *intrasystemischen Relationalisierung* wird der affektive Zustand eines Systems im Verhältnis zur affektiven Disposition desselben Systems betrachtet; die *intersystemische Relationalisierung* berücksichtigt hingegen die strukturelle Kopplung verschiedener Systemtypen und bringt eine systemspezifische Beobachtung in den jeweiligen Kopplungszusammenhang. Ein entsprechendes Vorgehen kann im Folgenden skizziert werden, ausgehend von der zuvor thematisierten Beobachtung der Intentionalitätsstruktur musikalischen Erlebens, als ein Aspekt des affektiven Zustands psychischer Systeme. Diese

Theory, Research, Applications, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 223–253.

²⁶ Vgl. hierzu Anm. 7, S. 324f.

Beschreibung sollte jedoch nicht im Sinne des Abschreitens einer Kausalkette verstanden werden, über das affektiven Zuständen psychischer Systeme ein Primat zugewiesen werden könnte. Im Zuge der vorausgehenden Betrachtung wurde herausgearbeitet, dass musikalische Handlung und Affektivität über bio-psycho-soziale Prozesse aufeinander zu beziehen sind. Vor diesem Hintergrund hängt der Ausgangspunkt einer systemischen Relationalisierung allein vom erfassten oder zu erfassenden systemspezifischen Merkmal ab. In Abbildung 4 sind die damit angesprochenen Aspekte musikalischer Affektivität, die in ihrer Wechselwirkung zu betrachten sind, zusammenfassend dargestellt.

Die gegenüberstellende Betrachtung der affektiven Intentionalität musikalischen Erlebens und verschiedener Emotionsmodelle machte bereits deutlich, dass aktualisierte affektive Zustände psychischer Systeme auf komplexe Weise bestimmt sind. So ist die Ausformung der Intentionalitätsstruktur, die durch die Ausprägung des Selbstbezugs, die Spezifität des Weltbezugs sowie durch die Art und Weise der jeweiligen Bezugnahme gegeben ist, zur phänomenalen Qualität des affektiven Erlebens ins Verhältnis zu setzen. Die phänomenale Qualität kann über die Selbstauskunft bezüglich der hedonischen Valenz und des Aktivierungsgrades, die Zuordnung zu Basisemotionen oder – wie im Falle der *GEMS* – über den Abgleich mit einem standardisierten Begriffskorpus erfolgen. Diese Merkmale affektiver Zustände psychischer Systeme sind intrasystemisch in Relation zur affektiven Disposition und zu den Constraints psychischer Systemreferenz zu betrachten.²⁷ Damit sind beispielsweise Persönlichkeitsmerkmale, die musikalische Vorbildung, musikalische Präferenzen und Musikgeschmack sowie die musikalische Identität²⁸ angesprochen.

Die Selbstauskünfte bezüglich affektiver Zustände lassen jedoch nicht nur Rückschlüsse auf psychische Strukturen zu, sondern sind auch als sprachliche Äußerungen in sozialen Systemen aufzufassen. Sie verweisen so auf psycho-soziale Kopplungen, die im Zuge einer intersystemischen

27 Zum Begriff der Constraints psychischer Systemreferenz und ihrer Funktion im Metasystem Musik siehe Kap. 2.2.4, S. 95 ff.

28 Hargreaves, Miell und MacDonald betrachten die Entwicklung einer *musical identity* ausgehend von Veranlagungen, die durch soziale Interaktion mit Einzelpersonen, Gruppen oder Institutionen geformt werden, vgl. North und Hargreaves, *The Social and Applied Psychology of Music*, S. 337. Siehe hierzu auch Raymond A.R. MacDonald, David J. Hargreaves und Dorothy E. Miell, »Musical Identities«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 462–470; David J. Hargreaves, Dorothy E. Miell und Raymond A.R. MacDonald, »What are musical identities, and why are they important?« in: Raymond A.R. MacDonald, David J. Hargreaves und Dorothy E. Miell (Hg.), *Musical Identities*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2002, S. 1–20.

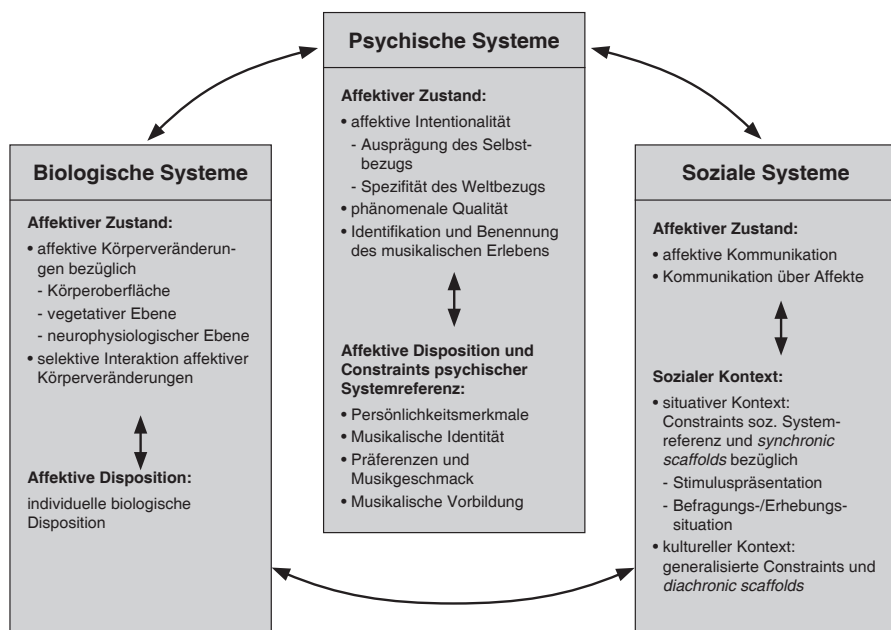


Abbildung 4

Relationalisierung zu berücksichtigen sind. In Bezug auf den affektiven Zustand sozialer Systeme ist zu fragen, ob die Selbstausskunft eines Studienteilnehmers als Kommunikation über Affekte oder als affektive Kommunikation verstanden werden kann und inwieweit hier die gewählte Erhebungsmethode auf die Kommunikation einwirkt.²⁹ So bietet ein offenes Interview, das beispielsweise die Erinnerung an ein intensives musikalisches Erlebnis thematisiert, die Möglichkeit zur affektiven Kommunikation, während beim Ausfüllen eines standardisierten Fragebogens die Kommunikation so stark reglementiert ist, dass ein affektives Kommunizieren weitgehend unterdrückt wird. Die Erhebungsmethode bildet somit einen situativen Aspekt des sozialen Kontexts, vor dessen Hintergrund die Kommunikation über Affekte und die affektive Kommunikation zu betrachten sind.

Auch das musikalische Erleben selbst ist eingebettet in eine soziale Umwelt. In dieser wirken kommunikative Strukturen wie Ästhetiken, Stile oder sozial verhandelte Instanzen musikalischer Handlung sowie kulturelle und subkulturelle Konventionen als Constraints sozialer

²⁹ Für eine Differenzierung von Kommunikation über Affekte und affektiver Kommunikation siehe Kap. 4.2.4, S. 265ff. sowie Kap. 4.4, S. 309.

Systemreferenz auf die Rezeptionssituation.³⁰ Für psychische Systeme fungieren der situative und der kulturelle Kontext als *synchronic* respektive als *diachronic scaffolds*, an denen sie sich affektiv orientieren können.³¹ Im Verhältnis zur jeweiligen Ausprägung der Intentionalitätsstruktur ist zu bestimmen, ob beispielsweise die Atmosphäre eines Konzertsaals oder eines Jazzclubs das musikalische Erleben präfigurieren oder ob die Musik selbst, etwa während einer Hochzeitszeremonie oder einer Trauerfeier, die für die jeweilige Situation »angemessenen« affektiven Zustände provoziert. Grundsätzlich ist der situative Kontext der Stimuluspräsentation vom situativen Kontext der Befragung oder Datenerhebung zu differenzieren. Dies gilt insbesondere dann, wenn die Einflussnahme der jeweiligen situativen Kontexte zeitlich konvergiert und dadurch Wechselwirkungen auftreten können. Eine kontinuierliche Erhebung der Selbstauskunft des musikalischen Erlebens ist daher mit dem doppelten Problem behaftet, durch die Erhebung vom musikalischen Erleben abzulenken und bei einem hohen Aktivierungsgrad durch intensives musikalisches Erleben, mit einer unzuverlässigeren Bewältigung der mit der Selbstauskunft verbunden kognitiven Aufgabe rechnen zu müssen.³²

Neben den affektiven Zuständen und der affektiven Disposition psychischer Systeme sowie der Kommunikation in sozialen Systemen und den sich darüber manifestierenden situativen und kulturellen Kontexten sind schließlich auch die affektiven Zustände und die affektive Disposition biologischer Systeme in die systemische Relationalisierung einzu beziehen. Affektive Zustände biologischer Systeme etablieren sich dynamisch auf der Basis affektiver Körperveränderungen, die beispielsweise als Ausdrucksverhalten oder über peripherphysiologische und neurophysiologische Merkmale erfasst werden können.³³ Hier ist zu fragen, wie diese affektiven Körperveränderungen im Zuge eines spezifischen affektiven Zustands interagieren und in welchem Verhältnis der aktualisierte affektive Zustand zur individuellen biologischen Disposition steht. Die damit beschriebene Affektivität biologischer Systeme steht über die psycho-somatische strukturelle Kopplung sowie die Kopplung von Körper und Kommunikation in einem intersystemischen Zusammenhang.³⁴

30 Siehe hierzu Kap. 2.2.4, S. 98ff.

31 Siehe hierzu 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, hier: S. 442ff. sowie Kap. 4.2.5, S. 277ff. und Kap. 4.3, S. 289f.

32 Für eine Betrachtung kontinuierlicher Erhebungsmethoden siehe Schubert: »Continuous Self-Report Methods«.

33 Siehe hierzu Kap. 4.2.3, S. 259ff.

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

Die Beobachtung einer affektiven Körperveränderung ist somit im Verhältnis zu den affektiven Zuständen psychischer und sozialer Systeme zu interpretieren.

Die konsequente Betrachtung der bio-psycho-sozialen Fundierung musikalischer Affektivität ist jedoch mit einigen Schwierigkeiten verbunden. Insbesondere die Untersuchung der strukturellen Kopplung der beteiligten Systeme erfordert aufgrund der dieser zugrunde liegenden systemrelativen Gleichzeitigkeit die Berücksichtigung der verschiedenen Operationsgeschwindigkeiten der gleichzeitig ablaufenden Prozesse.³⁵ Zudem sind diese Prozesse in den einzubeziehenden Forschungsdisziplinen möglicherweise auf unterschiedliche Weise differenziert und konzeptionalisiert. Die im Rahmen dieser Untersuchung vorgeschlagene Möglichkeit, verschiedenste systemspezifische Aspekte über eine gemeinsame theoretische Grundlage aufeinander zu beziehen, kann jedoch einen Ausgangspunkt für eine transdisziplinäre Forschungspraxis bieten, die imstande ist, die Komplexität musikalischer Affektivität zu erfassen. Die vorausgegangene Betrachtung macht deutlich, dass dabei theoretische und verschiedene empirische Ansätze miteinander verknüpft werden müssen. Angesprochen ist damit das Ideal einer auf methodische Vielfalt setzenden Forschungspraxis, die beispielsweise Ansätze zwischen Experiment und Feldforschung oder quantitativen und qualitativen Verfahren, auf natürliche Weise miteinander verbindet.

³⁵ Siehe hierzu Kap. 4.2.5, S. 270ff.

