

Christoph Seibert

Musik und Affektivität

Systemtheoretische Perspektiven für eine
transdisziplinäre Musikforschung

**VELBRÜCK
WISSENSCHAFT**

Christoph Seibert
Musik und Affektivität
Systemtheoretische Perspektiven für eine
transdisziplinäre Musikforschung

Christoph Seibert

Musik und Affektivität

Systemtheoretische Perspektiven für eine
transdisziplinäre Musikforschung

**VELBRÜCK
WISSENSCHAFT**

Erste Auflage 2016
© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2016
www.velbrueck-wissenschaft.de
Printed in Germany
ISBN 978-3-95832-091-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhalt

1	Einleitung: Musik und Musikforschung	7
1.1	Musikbegriff und Wissen über Musik	8
1.2	Transdisziplinäre Musikforschung	15
1.3	Musik und Affektivität	24
2	Musik und System(e)	31
2.1	Systemreferenzen	32
2.1.1	Systeme	33
2.1.2	Kunstsysteme	42
2.1.3	Metasystem	62
2.2	Bestimmung der ›Elemente‹	68
2.2.1	Möglichkeitsraum	69
2.2.2	Akteur-Beobachter	74
2.2.3	Musikalische Handlung	78
2.2.4	Constraints: Beschränkungen des Möglichkeitsraums	92
2.3	Metasystem ›Musik‹	107
3	Musik und ›Emotionen‹	119
3.1	Affektive Grundbegriffe	122
3.2	Theoretische Zugänge	133
3.2.1	Emotion und Kognition	137
3.2.2	Phänomenologie der Emotionen und affektive Intentionalität	148
3.2.3	Physiologie der Emotionen	154
3.2.4	Emotionen und Sozialität	168
3.3	Emotionsforschung	175
3.4	Musikalische Emotionen	181

4	Affektivität im Metasystem Musik.	201
4.1	Emotionen und Systemtheorie.	202
4.2	Systemtheorie der (musikalischen) Affektivität.	214
4.2.1	Gefühle.	216
4.2.2	Musikalische Gefühle.	229
4.2.3	Affektive Körperveränderungen.	259
4.2.4	Affektive Kommunikation.	265
4.2.5	Affektive strukturelle Kopplung.	269
4.3	Affektivität struktureller Kopplung und situierte Affektivität.	281
4.4	Affektivität musikalischer Handlung.	305
5	Empirische Affektforschung als Musikforschung zwischen Systemen.	321
5.1	Die Intentionalitätsstruktur musikalischen Erlebens.	322
5.2	Systemische Relationalisierung.	333
6	Fazit und Ausblick.	339
	Danksagung.	344
	Literaturverzeichnis.	346
	Abbildungsverzeichnis.	375

1 Einleitung: Musik und Musikforschung

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

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

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

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

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

1 Für einige vergleichbare Beispiele siehe Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998, S. 1f.; Wolfgang Fuhrmann, »Toward a Theory of Socio-Musical Systems: Reflections on Niklas Luhmann's Challenge to Music Sociology«, in: *Acta Musicologica* 83 (2011), Nr. 1, S. 135–159, hier: S. 135.

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

1.1 Musikbegriff und Wissen über Musik

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

2 Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 124.

3 Nicolas Cook und Laudan Nooshin einigten sich nach einer Debatte um einen geeigneten Begriff, der die Annäherung zwischen *musicology* und *ethnomusicology* in geeigneter Weise zum Ausdruck bringen könnte, auf *music studies*, vgl. Nicolas Cook, »We are all (Ethno)musicologists Now«, in: Henry Stobart (Hg.), *The New (Ethno)musicologies*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2008, S. 48–70, hier: S. 65ff. In Deutschland ist der vergleichbare Begriff der Musikforschung durchaus vertreten, am prominentesten durch die »Gesellschaft für Musikforschung«. Fraglich ist jedoch, ob der Begriff immer so weit gefasst ist, wie ich es hier vorschlage.

4 Ein Beispiel hierfür sind die Forschungsarbeiten von Stefan Koelsch, der selbst darauf hinweist, dass er das Gehirn mithilfe von Musik untersuche und nicht Musik mithilfe neurowissenschaftlicher Methoden, vgl. Stefan Koelsch, *Brain and Music*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, S. xiii.

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

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

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

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

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

8 Christian Kaden macht dies deutlich, indem er die *musiké techné* der griechischen Antike im Verhältnis zu den indischen und chinesischen Musikbegriffen *sangita* und *yüeh* betrachtet, vgl. Christian Kaden, »›Was hat Musik mit Klang zu tun?!‹ Ideen zu einer Geschichte des Begriffs ›Musik‹ und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32 (1989), S. 34–75, hier: insb. S. 48ff.

9 Kaden weist darauf hin, dass der Umstand, keine Musik zu haben, auch in einer anderen Gesellschaftsordnung begründet sein kann, vgl. Christian Kaden, »Musik bei denen, die keine ›Musik‹ haben«, in: Michael Beiche und Albrecht Riethmüller (Hg.), *Musik – Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, Stuttgart: Franz Steiner, 2006, S. 57–72, hier: S. 67.

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

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

10 Vgl. Bruno Nettl, »Was ist Musik? Ethnomusikologische Perspektive«, in: Michael Beiche und Albrecht Riethmüller (Hg.), *Musik – Zu Begriff und Konzepten*. Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Franz Steiner, 2006, S. 9–18, hier: S. 17f.

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

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

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

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

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

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

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

17 Vgl. Christian Filk und Holger Simon, »Wie ist Kunst möglich? – Zur Konstruktion von Kunstkommunikation«, in: dies. (Hg.), *Kunstkommunikation: »Wie ist Kunst möglich?« Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, Berlin: Kadmos, 2010, S. 17–35, hier: S. 17.

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

19 Small, *Musicking*, S. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Transdisziplinäre Musikforschung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49 Ebd.

50 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

61 Vgl. Andrew Pickering, »Ontology and Antidisciplinarity«, in: Andrew Barry und Georgina Born (Hg.), *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the social and the natural sciences*, London, New York: Routledge, 2013, S. 209–225. Ein Beispiel für einen antidisziplinären Ansatz ist das Vorwort von Stafford Beer zu Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela, »Autopoietische Systeme: Eine Bestimmung der lebendigen Organisation«, in: Humberto R. Maturana, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2., durchgesehene Auflage, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, 1985, S. 170–235, hier: S. 170ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

71 Siehe hierzu die kritische Betrachtung der Luhmann-Rezeption in Jahraus et al. (Hg.), *Luhmann Handbuch*, S. 33 fff. sowie de Berg und Schmidt, *Rezeption und Reflexion*.

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

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

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

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

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

1.3 Musik und Affektivität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Musik und System(e)

Ziel dieses Kapitels ist die Formulierung eines Musikbegriffs, der sich durch größtmögliche Offenheit und seine Anschlussfähigkeit für verschiedene Disziplinen der Musikforschung auszeichnet. Musik soll dabei nicht als Gegenstand aufgefasst, sondern auf der Basis von musikalischen Handlungen beschrieben werden. Grundsätzlich sind dabei die physiologischen, psychologischen und sozialen Bedingungen von Musik zu berücksichtigen. Damit ist ein wichtiges Teilziel dieser Untersuchung anvisiert, das gleichzeitig die Grundlage für die spätere Betrachtung des Verhältnisses von Musik und Affektivität darstellt.

Den theoretischen Ausgangspunkt für diese Untersuchung bildet die Systemtheorie Niklas Luhmanns, die dieser im Zuge der Ausarbeitung einer umfangreichen Gesellschaftstheorie entwickelt hat. Von besonderem Interesse ist dabei jener Theorieteil, der es überhaupt erst ermöglicht, die Gesellschaft als soziales System aufzufassen und den man als *Allgemeine Systemtheorie* bezeichnen kann.¹ Die Grundidee² dabei ist, ausgehend von einem definierten Systembegriff, durch den festgelegt ist, was als System bezeichnet werden kann und was nicht, verschiedene Arten von Systemen zu differenzieren. Somit können gemeinsame Aspekte an verschiedenen Gegenständen und Unterschiede innerhalb eines gemeinsamen Struktur- oder Organisationsprinzips beobachtet werden. In Luhmanns Systemtheorie geht es um Systeme, die sich gegenüber ihrer Umwelt abgrenzen und die diese Grenze – und damit ihre Identität und Autonomie – mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln aufrechterhalten. Zudem können Systeme ihre Umwelt nur auf der Basis ihrer eigenen Operationen beschreiben, wodurch die systeminterne Beschreibung der Umwelt nie so komplex sein kann wie die Umwelt selbst. Indem somit einerseits das System seine Grenzen selbst festlegt und andererseits eine Punkt-zu-Punkt-Beziehung zwischen einem System und seiner Umwelt sowie die Steuerung eines Systems von außen ausgeschlossen werden, knüpft dieses Theorieprogramm auf eigenständige Weise an konstruktivistische Positionen an.

1 Für eine Begründung, an diesem Punkt des Theoriegebäudes anzusetzen, siehe Kap. 1.2, S. 23f.

2 An dieser Stelle geht es mir lediglich darum, Lesern, die nicht mit der Luhmann'schen Systemtheorie vertraut sind, den Einstieg ein wenig zu erleichtern. Der Fokus liegt dabei auf jenen Aspekten, die für den weiteren Verlauf der Untersuchung von besonderer Bedeutung sind. Zwangsläufig ist dies an dieser Stelle nur unter Inkaufnahme grober Vereinfachungen und Verkürzungen zu leisten, die mir die systemtheoretisch versierteren Leser nachsehen mögen.

Verschiedene Systemtypen – Organismen, psychische und soziale Systeme – lassen sich hinsichtlich der spezifischen Operationsweisen unterscheiden, über die sie ihre Systemgrenzen definieren und aufrecht erhalten: biologische Prozesse, gedankliche Operationen oder Kommunikationen. Soziale Systeme können so über Kommunikationen definiert werden, während biologische und psychische Systeme in deren Umwelt zu verorten sind, ohne dass dabei die Relevanz von Körper und Bewusstsein für soziale Systeme in Frage gestellt würde. Dies erlaubt es schließlich zu beobachten, wie sich die Gesellschaft als soziales System reproduziert und intern ausdifferenziert. An dieser Stelle setzt Luhmanns Analyse verschiedener Funktionssysteme der Gesellschaft an, die in völliger Autonomie eine spezifische Funktion erfüllen oder ein spezifisches Problem der Gesellschaft behandeln und deren Kommunikation hierzu auf eine charakteristische Form der binären Schematisierung zurückgreift – im Wissenschaftssystem beispielsweise auf die Unterscheidung wahr/falsch.

Mit der Möglichkeit der Differenzierung von Systemtypen und verschiedener Funktionssysteme der Gesellschaft stellt sich die Frage nach dem Zusammenwirken dieser Systeme. Insbesondere die Beziehungen zwischen biologischen, psychischen und sozialen Systemen werden im Verlauf dieser Untersuchung eine wichtige Rolle spielen.

Für einen Ansatz, der versucht, Musik mit systemtheoretischen Mitteln zu beschreiben, ist zunächst zu klären, wie Luhmann den Systembegriff spezifiziert und mit welcher Art von Systemen wir es bei der Beschäftigung mit Musik zu tun haben. Hiervon ausgehend kann dann eine Position gegenüber Luhmanns Systemtheorie eingenommen werden, von der aus die Beschreibung eines ›Musiksystems‹ als sinnvoll erscheint.

2.1 Systemreferenzen

Die folgende Einführung in den Luhmann'schen Systembegriff und die Diskussion der Möglichkeit, diesen auf Musik anzuwenden, führt schließlich zu der Frage nach der Systemreferenz, von der aus Musik beobachtet werden soll. Die Betrachtung beginnt mit der Klärung systemtheoretischer Grundannahmen und deren Konsequenzen aus kunstsoziologischer und kunstphilosophischer Sicht. Die daran anschließende Diskussion der Luhmann-Rezeption innerhalb der Musikforschung, insbesondere der Musikwissenschaft, mündet schließlich im Vorschlag einer Forschungsperspektive, von der aus Musik als System von Systemen beschrieben werden kann.

2.1.1 Systeme

Nach Luhmann ist der Ausgangspunkt einer jeden Systembetrachtung die Differenz von System und Umwelt.³ Diese Auffassung ist verbunden mit der Abkehr von der klassischen reinen Strukturbeschreibung auf der Basis von Elementen und Relationen zu Gunsten einer differenztheoretischen Beschreibung von System/Umwelt-Verhältnissen.⁴ Die Umwelt ist dabei nicht einfach »eine Art Restkategorie«⁵, ein notwendiges Übel, das es stets bei der Systembetrachtung mitzuführen gilt. Das System kann erst in seiner Differenz zur Umwelt beobachtet und identifiziert werden, denn »Beobachten ist nichts weiter als das Handhaben einer Distinktion wie zum Beispiel System und Umwelt«.⁶ Somit lässt sich im Verhältnis von System und Umwelt keine Gewichtung und kein Primat ausmachen, »weder ontologisch noch analytisch ist das System wichtiger als die Umwelt; denn beides ist das, was es ist, nur im Bezug auf das jeweils andere«.⁷ Aber auch die Differenz selbst »ist keine ontologische [...]. Sie zerschneidet nicht die Gesamtrealität in zwei Teile: hier System und dort Umwelt«.⁸ Sie ist vielmehr als »systemrelativ«⁹ zu betrachten, denn jedes System ist Teil der Umwelt eines anderen Systems, und jede Umwelt enthält verschiedene Systeme, die ihrerseits füreinander Umwelten sind. Allerdings ist die Unterscheidung von System und Umwelt keine willkürliche Operation. Luhmann geht davon aus, »daß es Systeme gibt«¹⁰,

3 Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 35. Siehe auch S. 242ff.

4 Luhmann bezieht sich mit dieser Konzeption auf das Differenzkalkül von George Spencer-Brown, *Laws of Form*, 5., revidierte Auflage, Leipzig: Bohmeier, 2009. Die klassische Definition von Systemen als »sets of elements standing in interrelation«, findet sich bspw. in Ludwig von Bertalanffy, *General System Theory: Foundations, Developments, Applications*, 4., überarbeitete Auflage, New York: George Braziller, 1973, S. 38. Einen Überblick über verschiedene Systemdefinitionen bietet Charles François (Hg.), *International Encyclopedia of Systems and Cybernetics*, München: K. G. Saur, 1997, S. 342.

5 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 242.

6 A. a. O., S. 245.

7 A. a. O., S. 244.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 A. a. O., S. 30. Diese Aussage ist jedoch nicht ontologisch, sondern als eingebettet in den systemtheoretischen Gesamtzusammenhang mit dessen erkenntnistheoretischen Implikationen zu verstehen, vgl. auch Anm. 11. Dies wird spätestens dann deutlich, wenn Luhmann Wissenschaft mithilfe von Wissenschaft als ein System beschreibt. Siehe hierzu Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. Für eine eingehende Analyse der epistemologischen Implikationen dieser Aussage in Bezug auf den Luhmann'schen

das heißt, dass es bestimmte »Forschungsgegenstände gibt, die Merkmale aufweisen, die es rechtfertigen, den Systembegriff anzuwenden.«.¹¹ Ein entsprechendes Merkmal sieht er in der *autopoietischen Organisation* von Systemen und knüpft damit an die Arbeiten von Humberto Maturana an. Maturana entwickelte mit Francisco Varela den Begriff der Autopoiesis, um die spezifische Organisationsweise von Lebewesen zu beschreiben. Als *autopoietisch* sind Systeme zu bezeichnen, deren Bestandteile innerhalb eines Netzwerks von Prozessen der Produktion von Bestandteilen erzeugt werden, das durch jene Bestandteile konstituiert wird, die es selbst erzeugt und die es als Einheit definieren.¹² Die Bestandteile eines autopoietischen Systems sind demnach die Operationen, über die sich das System reproduziert und über die es sich gegenüber seiner Umwelt abgrenzt. Autopoietische Systeme erscheinen damit als *operativ geschlossen*: auch wenn das System beispielsweise auf einen energetischen Austausch mit der Umwelt angewiesen ist, beziehen sich alle Operationen des Systems auf Operationen des Systems und sind allein der Aufrechterhaltung der Autopoiesis verpflichtet.¹³

Luhmann übernimmt diesen Systembegriff für seine allgemeine Systemtheorie, weitet ihn jedoch gleichzeitig aus, indem er drei Arten selbstreferentieller Systeme unterscheidet: Organismen, psychische Systeme und soziale Systeme.¹⁴ Er fasst diese Systemarten als autopoietische Systeme auf und wendet diesen Begriff somit nicht nur im Sinne Maturanas

Theoriekontext siehe Armin Nassehi, »Wie wirklich sind Systeme? Zum ontologischen und epistemologischen Status von Luhmanns Theorie selbstreferentieller Systeme«, in: Werner Krawietz und Michael Welker (Hg.), *Kritik der Theorie sozialer Systeme. Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 43–70.

- 11 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 16. Jasmin Siri weist explizit darauf hin, dass die entsprechende Textstelle bei Luhmann nicht als Ausdruck eines ontologischen Systembegriffs fehlgedeutet werden solle, Jasmin Siri, »System/Umwelt«, in: Oliver Jahraus et al. (Hg.), *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012, S. 123–25, hier: S. 123.
- 12 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. 184f.
- 13 Siehe hierzu Humberto R. Maturana, »Die Organisation des Lebendigen: eine Theorie der lebendigen Organisation«, in: ders., *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2., durchgesehene Auflage, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, 1985, S. 138–156, hier: S. 142 mit dem Nervensystem als Beispiel für ein operativ geschlossenes System.
- 14 Vgl. u.a. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 15ff.; Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 28; Niklas Luhmann, »Selbstreferentielle Systeme«, in: Fritz B. Simon (Hg.), *Lebende Systeme. Wirklichkeitskonstruktionen in der systemischen Therapie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 69–77; Niklas Luhmann; Dirk

auf Leben an, sondern auch auf Bewusstsein¹⁵ und Kommunikation. Ihm geht es dabei nicht darum, soziale Phänomene und Bewusstsein aus der Autopoiesis des Lebens abzuleiten, sondern um die Unterscheidung von drei *verschiedenen Arten von Autopoiesis*.¹⁶ Organismen, psychische und soziale Systeme operieren aufgrund ihrer autopoietischen Organisation und operativen Geschlossenheit vollständig getrennt und überschneidungsfrei in einer je spezifischen Operationsweise.¹⁷ Eine solche spezifische Operationsweise der Autopoiesis, die nur dem jeweiligen Systemtyp eigen ist und die von keinem anderen verwendet wird, ist die Voraussetzung, dass man ein System als ein solches identifizieren kann. Denn der Begriff *Operation* bezeichnet zeitlich die Elemente, aus denen das autopoietische System besteht und die es durch das Netzwerk dieser Elemente selbst erzeugt.¹⁸ Im Falle von Organismen sind es biochemische Prozesse, die die Autopoiesis ermöglichen; psychische Systeme operieren (über Wahrnehmung) mit Gedanken und Gefühlen; soziale Systeme reproduzieren sich über Kommunikationen als »Letztelemente«.¹⁹ Die Gesellschaft (genau wie Organisationen und Interaktionen) wird also als ein System aufgefasst, das sich durch Kommunikation als Operation autopoietisch reproduziert und somit gegenüber der eigenen Umwelt abgrenzt.²⁰ Diese Theoriekonstruktion hat weitreichende Konsequenzen: Gesellschaft besteht nicht aus Menschen, sondern aus Kommunikation; Individuen, und somit Bewusstsein und Organismen, werden der relevanten Umwelt sozialer Systeme zugeordnet.²¹

Gegen die Übertragung des Prinzips der Autopoiesis auf psychische und soziale Systeme und die überschneidungsfreie Konzeption von Körper, Bewusstsein und Gesellschaft gab es Einwände und Alternativvorschläge, vor allem in Bezug auf die Trennung von Individuum und

Baecker (Hg.), *Einführung in die Systemtheorie*, 4. Auflage, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag, 2008, S. 257ff.

- 15 Luhmann selbst wählt den Begriff des Bewusstseins für psychische Systeme. Der Begriff der Psyche wäre hier weniger problematisch. Im Folgenden wird dennoch am Begriff des Bewusstseins festgehalten, um dem Problem einer systemtheoretischen Beschreibung nicht-bewusster Prozesse nicht vorzeitig aus dem Weg zu gehen. Siehe hierzu Kap. 2.2.4, S. 95ff.
- 16 Vgl. Luhmann, »Selbstreferentielle Systeme«, S. 70. Für das hier angesprochene Verhältnis von Vergleichbarkeit und Differenz siehe auch Kap. 2.1.3, S. 65ff.
- 17 Siehe hierzu Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 57ff.; Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 28.
- 18 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 65.
- 19 Vgl. Luhmann, »Selbstreferentielle Systeme«, S. 70f.
- 20 Vgl. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 81.
- 21 Hier sei noch einmal auf das nicht-hierarchische Verhältnis von System und Umwelt verwiesen, siehe oben.

Gesellschaft, die als gegenintuitiv erachtet wurde.²² So lehnt Maturana es ab, das Prinzip der Autopoiesis auf soziale Systeme zu übertragen und setzt die Beteiligung von Organismen an sozialen Phänomenen voraus.²³ Auch Peter Hejl sieht soziale Systeme als »Gruppe lebender Systeme«²⁴, die mit Bezug auf vergleichbare Zustände ihrer jeweiligen kognitiven Systeme interagieren. Soziale Systeme sind demnach durch *lebende Systeme* konstituiert, ihre Komponenten sind »auf dem Niveau ihres physischen Substrates [...] Zustände von Neuronengruppen«²⁵ und nicht Kommunikationen (oder Handlungen). Nach dieser Auffassung reproduzieren soziale Systeme ihre Elemente nicht selbst, sondern sie werden sozusagen »von außen« durch kognitive Systeme konstruiert und sind somit nicht als *autopoietisch* zu bezeichnen. Diese Position führt das Soziale auf das Biologische zurück.²⁶ Die Kritik von Maturana, Hejl und Roth ist zu einem gewissen Teil auf ein anderes Wissenschaftsverständnis, insbesondere auf die »an ein Erklärungsmodell zu stellenden Anforderungen«²⁷ und die voneinander abweichenden spezifischen Fragestellungen zurückzuführen. Des Weiteren gehen die Meinungen darüber auseinander, was man als *Prozesse der Produktion von Komponenten*²⁸ bezeichnen kann und ob auch grundlegend unterschiedliche

22 Diese Kontroverse hält bis heute an. Als aktuelleres Beispiel für eine kritische Diskussion der von Luhmann postulierten Trennung von psychischen und sozialen Systemen, neben den hier besprochenen, sei verwiesen auf die Beiträge von Rainer Greshoff, Wolfgang Ludwig Schneider und Ilja Srubar in *Zeitschrift für Soziologie*, 37 (2008), Nr. 6.

23 Vgl. 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. 195ff., sowie Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 113. Auch innerhalb der Soziologie wurde die Übernahme des Autopoiesis-Konzeptes kontrovers diskutiert. Siehe hierzu bspw. Walter Ludwig Bühl, »Grenzen der Autopoiese«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 39 (1987), S. 225–254; Wolfgang Lipp, »Autopoiesis biologisch, Autopoiesis soziologisch. Wohin führt Luhmanns Paradigmawechsel?«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 39 (1978), S. 452–470.

24 Peter M. Hejl, »Konstruktion der sozialen Konstruktion: Grundlinien einer konstruktivistischen Sozialtheorie«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 303–339, hier: S. 319.

25 A. a. O., S. 325.

26 Siehe diesbezüglich auch Gerhard Roth, *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*. Neue, vollständig überarbeitete Ausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 560ff.

27 Hejl, »Konstruktion der sozialen Konstruktion«, S. 323.

28 Vgl. Maturana und Varela, »Autopoietische Systeme«, S. 184ff.

Prozesse – beispielsweise biochemische und kommunikative – in diesem Sinne verstanden werden können.²⁹

Wil Martens hingegen stellt aus seiner Sicht nicht die Selbstreferenz sozialer Systeme in Frage, sondern versucht sich an einer Reformulierung des Luhmann'schen Kommunikationsbegriffs, um »den Menschen zu retten«³⁰ und die Emergenz sozialer Systeme zu beschreiben. Er postuliert eine »partielle Verschmelzung personaler und sozialer Systeme«, die auf der gemeinsamen Verwendung der gleichen Operationen von psychischen und sozialen Systemen beruht.³¹ Da Operationen als Elemente der autopoietischen Reproduktion jedoch nur von *einem* Systemtyp verwendet werden können, nämlich durch jenen, welcher sich durch diese spezifische Operationsweise reproduziert³², führt Martens die Unterscheidung von *Element* und *Komponente* ein: »Bestimmte psychische und körperliche Operationen – d.h. Elemente psychischer und organischer Systeme – fungieren zugleich als Komponenten der Elementareinheit sozialer Systeme. Der Unterschied von Element und Komponente basiert dabei auf dem Wechsel des Bezugspunktes. Die gleichen Operationen (Gedanken) sind für das *eine* (psychische) System die Elemente, die es konstituieren; für das *andere* (soziale) System dagegen sind sie die Komponenten, die in Zusammenhang mit anderen Komponenten die Elemente (Kommunikationen) gestalten. Auf spezifische Weise organisiert, konstituieren körperliche und psychische Operationen die Elemente sozialer Systeme.«³³

Martens nimmt dabei Bezug auf Luhmanns Konzeption von Kommunikation als Einheit der Selektion von Information, Mitteilung und Verstehen, betrachtet diese Komponenten jedoch als »Operationskomplexe psychischer und körperlicher Systeme«.³⁴ Elemente psychischer und organischer Systeme fungieren jeweils als Komponenten von Elementen »neuer Qualität«³⁵, welche die Elemente des Kommunikationssystems bilden. Auf diese Weise versucht Martens »an der unhaltbaren Trennung

29 Vgl. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 66ff.

30 So Luhmanns Einordnung der Kritik von Martens in Niklas Luhmann, »Wer kennt Wil Martens? Eine Anmerkung zum Problem der Emergenz sozialer Systeme«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 44 (1992), Nr. 1, S. 139–142, hier: S. 139.

31 Wil Martens, »Die Autopoiesis sozialer Systeme«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 43 (1991), Nr. 4, S. 625–646, hier: S. 635.

32 Diese tautologische Satzkonstruktion verweist auf den empirischen Charakter der Selbstreferenz bei Luhmann.

33 Ebd., Hervorhebungen im Original.

34 Ebd. für den Kommunikationsbegriff bei Luhmann siehe beispielsweise Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 191ff.

35 Wil Martens, »Die partielle Überschneidung autopoietischer Systeme«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 44 (1992), Nr. 1, S. 143–145, hier: S. 144.

von organischen, psychischen und sozialen Systemen vorbeizukommen und eine positive Bestimmung dieser Systeme zu erreichen«. ³⁶

Für Luhmann steht außer Frage, dass »Menschen an Kommunikation beteiligt sind und daß ohne Menschen keine Kommunikation zustandekäme [sic!]<«³⁷ Die Schwierigkeit liegt aber darin, die Bedeutung psychischer und biologischer Systeme für Kommunikation begrifflich im Rahmen der Theorieentwicklung so zu fixieren, dass sie nicht mit den Konsequenzen, die sich aus der Inanspruchnahme des Prinzips der Autopoiesis ergeben, in Widerspruch geraten. Und hier setzt Luhmanns Kritik an: Man kann der Argumentation Martens' folgen und Kommunikation allein auf der Basis psychischer und biologischer Phänomene beschreiben – dies aber nur unter Preisgabe der Autopoiesis sozialer Systeme.³⁸ Wenn soziale Systeme die Elemente (d.h. Kommunikationen), aus denen sie bestehen, nicht selbst erzeugen, sondern wenn diese Elemente durch psychische und biologische Systeme erzeugt werden, dann können soziale Systeme nicht als autopoietische Systeme betrachtet werden.³⁹ Jedoch, so Luhmann, müsse gerade die Autopoiesis sozialer Systeme beobachtet werden, um das Problem ihrer Emergenz zu lösen.⁴⁰

Die Abgrenzung von sozialen Systemen gegenüber der Umwelt und damit gegenüber biologischen und psychischen Prozessen sieht Luhmann auch durch Martens' Text selbst bestätigt.⁴¹ Entgegen der Behauptung, dass psychische und biologische Zustände als Komponenten der Kommunikation aufzufassen sind, lassen sich solche in dessen Text nicht finden – weder der Blutstrom, der das Gehirn des Autors durchblutete oder seine Muskelspannung, noch dessen Bewusstseinszustand: »Nichts Körperliches und nichts Psychisches findet Einlaß in das

36 A. a. O., S. 143f.

37 Luhmann, »Wer kennt Wil Martens?«, S. 139. Luhmann räumt sogar ein, dass es, »kausal gesehen, einen solchen Fremdurprung« sozialer Systeme gäbe, dieser könne aber nicht mitkommuniziert werden, Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 92, Anm. 123.

38 Vgl. Luhmann, »Wer kennt Wil Martens?«, S. 141f.; hierzu auch Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 38f.: »Man könnte geradezu sagen, daß das gesamte kommunikative Geschehen durch eine Beschreibung der beteiligten Mentalzustände beschrieben werden könnte – mit der einzigen Ausnahme der Autopoiesis der Kommunikation selber.«

39 Vgl. Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 262.

40 Vgl. Luhmann, »Wer kennt Wil Martens?«, S. 139ff. Für eine kritische Rekonstruktion von Luhmanns Emergenzbegriff siehe Simon Lohse, »Zur Emergenz des Sozialen bei Niklas Luhmann«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 40 (2011), Nr. 3, S. 190–207. Grundsätzliche Fragen zur Emergenz sozialer Phänomene diskutieren die Beiträge in Jens Greve und Annette Schnabel (Hg.), *Emergenz: Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen*, Berlin: Suhrkamp, 2011.

41 Er bezieht sich dabei auf Martens: »Die Autopoiesis sozialer Systeme«.

operativ geschlossene System der Kommunikation.«⁴² Dies bedeutet jedoch nicht, dass zwischen System und Umwelt keinerlei Beziehungen bestehen, »aber diese Beziehungen liegen auf anderen Realitätsebenen als die Autopoiesis selbst«.⁴³

Die Frage, wie ein System trotz seiner operativen Abgeschlossenheit gegenüber der Umwelt in der Lage ist, die Beziehung zu dieser Umwelt zu gestalten, wird mit dem Begriff der *strukturellen Kopplung* beantwortet.⁴⁴ Maturana führte diesen Begriff ein, um das Verhältnis eines Systems (»Einheit«) zu dessen Umwelt (»Milieu«) zu beschreiben.⁴⁵ So muss die Umwelt bestimmte Rahmenbedingungen erfüllen, Energie und Material bereitstellen, damit ein Organismus in der Lage ist, seine Autopoiesis aufrechtzuerhalten. Luhmann verwendet diesen Begriff insbesondere für das Verhältnis eines Systems zu einer *spezifischen* Umwelt, nämlich für die Beziehung zwischen autopoietischen Systemen.⁴⁶ Dies betrifft beispielsweise die Relationen verschiedener biologischer Systeme (zum Beispiel von Zellen und Gehirn) oder verschiedener sozialer Funktionssysteme⁴⁷ (wie etwa Wirtschaft und Politik), aber auch die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Systemtypen und damit das Verhältnis von Organismus, Bewusstsein und Gesellschaft.

Die Autonomie von Systemen beruht, wie gesehen, auf der Trennung der jeweiligen Netzwerke der Produktion von Elementen, das heißt, auf der je spezifischen Operationsweise der Systeme.⁴⁸ Ohne diese Autonomie in Frage zu stellen, können sich Systeme über strukturelle Kopplungen beeinflussen. Dabei spezifiziert ein System jedoch nicht etwa den Zustand eines anderen Systems, es kann dieses lediglich irritieren.⁴⁹ Eine solche Irritation mag von einem Beobachter zwar als Ursache für ein Ereignis bezeichnet werden – Martens' Muskelspannung als Ursache für seinen Text, Luhmanns Text als Ursache für eine erneute Muskelanspan-

42 Luhmann, »Wer kennt Wil Martens?«, S. 140, vgl. Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 261.

43 Niklas Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, in: *Soziale Welt* 36 (1985), Nr. 4, S. 402–446, hier: S. 403.

44 Vgl. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 100.

45 Vgl. Maturana und Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, S. 85ff.

46 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 290.

47 Für Luhmanns Begriff des Funktionssystems siehe Kap. 2.1.2, S. 42ff.

48 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 37.

49 Wenn hier und im weiteren Verlauf im Zusammenhang von operativer Geschlossenheit und struktureller Kopplung von »Irritation« die Rede ist, so erfolgt dies in Anlehnung an die von Luhmann gewählte Terminologie. Maturana hingegen wähle hierfür den Begriff der »Perturbation«, vgl. Maturana und Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, siehe insbesondere die Anm. des Übers., S. 27. Um die negative Konnotation, die beiden Begriffen innewohnt, zu umgehen, böte sich auch der Begriff der Modulation an.

nung auf Seiten Martens⁵⁰, oder auch: Hundegebell als Ursache für die Bratschenstimme einer Vivaldi-Partitur, eine Akkordverbindung als Ursache für ein Überraschungsmoment. Dieser Beobachter übersieht dabei aber, dass Irritation immer ein systemeigener Zustand ist, »für den es in der Umwelt des Systems keine Entsprechung gibt«.⁵¹ Ein externes Ereignis provoziert eine Irritation im System, wie das System aber damit umgeht, hängt allein von dem jeweiligen System ab. Des Weiteren unterschlägt eine vereinfachende Kausalattribution den Umstand, dass System und Umwelt »kontinuierlich-gleichzeitig«⁵² existieren und somit das System auf Veränderungen, die in der Umwelt anfallen, erst in einem nächsten Schritt reagieren kann, wobei dieser Schritt dann bereits in einen anderen Momentanzustand der Systemzusammenhänge eingebettet ist.⁵³ Strukturelle Kopplung bezeichnet also kein Kausalverhältnis, sondern ein Verhältnis der Gleichzeitigkeit.⁵⁴ Und dieses ist hochselektiv und nicht etwa beliebig. Nicht alle Systeme sind fähig, sich aneinander strukturell zu koppeln, findet eine solche Kopplung jedoch statt, markiert sie jeweils einen spezifischen Umweltausschnitt, für den das System dann besonders sensibel ist.⁵⁵ Die damit verbundenen Einschränkungen sind Voraussetzung für den Aufbau eigener Komplexität durch das System.⁵⁶ So ist das Nervensystem nicht global an die Umwelt gekoppelt, sondern selektiv über die Sinnesorgane und legt auf dieser Basis operativ seine aktuelle Struktur fest. Kommunikation lässt sich nicht direkt durch organische Prozesse irritieren, sie ist dafür auf Wahrnehmung angewiesen, das heißt auf die strukturelle Kopplung mit Bewusstseinsystemen.⁵⁷ Dabei setzt die Autopoiesis des Bewusstseins die strukturelle Kopplung mit dem Organismus voraus: »Das Bewußtsein prozessiert die ihm verfügbare Gedankenaktualität in einer bestimmten Sequenz, während gleichzeitig zahlreiche Körperprozesse ablaufen, vor allem solche des Gehirns, die Bewußtsein ermöglichen, ohne Bewußtsein zu sein.«⁵⁷

50 Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 40, Hervorhebung im Original.

51 A. a. O., S. 39.

52 Vgl. a. a. O., S. 164.

53 Vgl. a. a. O., S. 39. Diesbezüglich verweist Luhmann an anderer Stelle auf Whitehead, vgl. a. a. O., S. 58, Anm. 57. Bei ihm liest man: »Dieses Mißverständnis [d.h. die Verwechslung von reiner Potentialität und Wirklichkeit, C. S.] wird noch durch die Vernachlässigung des Prinzips gefördert, daß, soweit es um physische Relationen geht, gleichzeitige Geschehnisse in *kausaler* Unabhängigkeit voneinander auftreten.«, Alfred North Whitehead, *Prozeß und Realität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 129, Hervorhebung im Original.

54 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 41.

55 Vgl. a. a. O., S. 41 und 45.

56 Vgl. a. a. O., S. 41.

57 A. a. O., S. 43.

Psychische und soziale Systeme stehen in einem besonderen Verhältnis struktureller Kopplung, indem sie wechselseitig aufeinander angewiesen sind, um zu existieren – in diesem Fall spricht Luhmann auch von *Interpenetration*.⁵⁸ Die Möglichkeit einer solchen wechselseitigen und stabilen strukturellen Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation ist durch Sprache gegeben.⁵⁹

Luhmann beschreibt also Organismus, Bewusstsein und Gesellschaft (biologische, psychische und soziale Systeme) als selbstreferentielle Systeme, die ihre Autopoiesis durch eine je spezifische Operationsweise (biochemische Prozesse, Gedanken, Kommunikation) realisieren. Ihr Verhältnis wird nicht, wie bei Martens, als partielle Überschneidung beschrieben, sondern als strukturelle Kopplung, die nicht im Widerspruch zur vollständig getrennten Operationsweise der Systeme steht, sondern den Aufbau dieser Systeme erst ermöglicht.⁶⁰

Ausgehend von dem hiermit skizzierten Systembegriff soll nun im Folgenden der Versuch unternommen werden, Musik als System zu konzeptualisieren. Hierzu muss zunächst festgelegt werden, in Bezug auf welche Systemreferenz dies erfolgen soll. Es ist also die Frage, ob Musik ausgehend vom biologischen, psychischen oder sozialen System zu beschreiben ist und was sich davon ausgehend in Bezug auf eine spezifische Operationsweise (das heißt: die Elemente des Systems als zeitliches Ereignis aufgefasset) feststellen lässt. Verschiedene Perspektiven der Musikforschung werden, je nach ihrer fachlichen Nähe zu Biologie, Psychologie oder Soziologie, für unterschiedliche Systemreferenzen optieren, sofern sie sich überhaupt auf den Systembegriff einlassen. Die Herausforderung interdisziplinärer Musikforschung⁶¹ zeigt sich hier also in einer anderen Form – als Problem der (Entscheidung für eine) Systemreferenz.

58 Vgl. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 108; Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 286ff. Für die nicht unproblematische Begriffsgeschichte siehe Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 264f. Die ausgewiesene Stellung der strukturellen Kopplung psychischer und sozialer Systeme beschreibt auch 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. Siehe hierzu auch Kap. 4.2.5, S. 275ff.

59 Vgl. Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 47; Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 108.

60 Luhmann beschreibt Interpenetration bspw. als »wechselseitige Ermöglichung«, Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 294, Hervorhebung im Original.

61 Siehe hierzu Kap. 1.2, S. 15ff.

2.1.2 Kunstsysteme

Um sich ein Bild von den Möglichkeiten und Konsequenzen zu verschaffen, die mit der Wahl einer spezifischen Systemreferenz verknüpft sind, ist es sinnvoll, Luhmanns Kunstsoziologie daraufhin zu untersuchen. Die Betrachtung von Kunst als Funktionssystem der Gesellschaft erfordert die Benennung eines spezifischen Bezugsproblems und einer entsprechenden Funktion als Lösung dieses Bezugsproblems. Diese Funktionszuweisung ist im Folgenden kritisch zu beleuchten und es ist dabei auch nachzuzeichnen, welcher argumentative Aufwand betrieben werden muss, um Kunst als Funktionssystem in die Theoriearchitektur einzubinden. Im Zuge eines Perspektivenwechsels sollen der systemtheoretischen Funktionsbestimmung verschiedene Funktionszuweisungen aus Sicht der Kunstphilosophie gegenübergestellt werden, um mögliche Differenzen aufzuzeigen.

Nach einer Diskussion verschiedener Aneignungen der Luhmann'schen Systemtheorie innerhalb der Musikwissenschaft soll schließlich herausgearbeitet werden, wie dort jeweils Musik als System konzeptualisiert wird und welche Systemreferenzen dabei explizit und implizit in Anspruch genommen werden.

Die Kunst der Gesellschaft und ihre Funktionen

Auf die Frage, an welcher Stelle die Kunst bei der Arbeit an seiner Gesellschaftstheorie rangiere, antwortet Luhmann:

[S]ie müsste formal unter dem Gesichtspunkt eines Teilsystems behandelt werden, wenn es um die Theorie der Differenzierung geht, und sie müsste formal unter dem Gesichtspunkt eines besonderen Kommunikationsmediums behandelt werden, wenn es um die Fragen der Effektivität von Kommunikation, von unwahrscheinlicher Kommunikation geht.⁶²

Hierbei lenkt er eine offenkundig auf eine etwaige Hierarchisierung und Nachordnung der Kunst im Rahmen seiner Gesellschaftstheorie abzielende Frage um, indem er »Stelle« nicht in Bezug auf eine Rangordnung, sondern in Bezug auf eine funktionale Position innerhalb seiner Theoriekonstruktion deutet. Im Zuge der Entwicklung seiner Gesellschaftstheorie hat Luhmann diese beiden Teilaspekte von Kunst behandelt: Kunst als *Funktionssystem* der Gesellschaft und Kunst als *symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium*, also einerseits Kunst als ein soziales System und andererseits als spezifische Kommunikation und somit

62 So im Interview mit Georg Stanitzek in Niklas Luhmann; Dirk Baecker und Georg Stanitzek (Hg.), *Archimedes und wir. Interviews*, Berlin: Merve, 1987, S. 75.

als die Operationsweise, welche die Reproduktion des autopoietischen Kunstsystems erst ermöglicht. In Bezug auf die Frage, im Hinblick auf welche Systemreferenz Kunst (und damit auch Musik) betrachtet werden soll, lässt sich also feststellen, dass sich Luhmann für Kunst – im Rahmen seiner Systemtheorie – als eine Erscheinungsform in der Gesellschaft interessiert und bei seiner Kunstbetrachtung konsequenterweise von Kunst als einem sozialen System ausgeht. Dabei entgeht ihm jedoch nicht, dass sowohl die Kunstproduktion als auch die Kunstkommunikation eine relevante Umwelt voraussetzen, in der auch psychische und biologische Systeme vorkommen. Von der sozialen Systemreferenz auszugehen

[...] heißt selbstverständlich nicht, daß Kunstkommunikation ohne Gesellschaft, ohne Bewußtsein, ohne Leben, ohne Material zustandekommen könnte. Aber wenn man herausbekommen will, wie die Autopoiesis von Kunst möglich ist, muß man das Kunstsystem selbst beobachten und von da aus alles andere als Umwelt ansehen.⁶³

Das, was Luhmann hier als »alles andere« bezeichnet, wird damit keinesfalls abqualifiziert – die Umwelt eines Systems ist für eben dieses konstitutiv und umgekehrt.⁶⁴ Dennoch hat dies die Konsequenz, dass im Kunstsystem, wie auch in der Gesellschaft, keine Individuen (d.h. Künstler, Rezipienten) vorkommen – weder als Bewußtsein, noch als Körper oder gar als »ganzer Mensch«.⁶⁵

Der Möglichkeit, Kunst als ein eigenständiges, selbstreferentielles und operativ geschlossenes System zu betrachten, geht die These voraus, dass sich die Gesellschaft im Zuge ihrer Evolution funktional ausdifferenziert hat.⁶⁶ Dieser Prozess der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft hat sich nach Luhmanns Auffassung nachhaltig im 18. Jahrhundert vollzogen und markiert den Beginn der Moderne. Als Folge dieser Entwicklung ist Kunst, neben Wissenschaft, Wirtschaft, Politik und Recht, ein Funktionssystem der Gesellschaft mit einem spezifischen

63 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 87; vgl. hierzu Luhmanns Äußerung bezüglich der Betrachtung der Emergenz sozialer Systeme, Anm. 40.

64 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 289.

65 Ulrich Tadday erhebt in Anbetracht dieser Konzeption den Einwand, dass sich Musik nicht selbst komponiere, vgl. Ulrich Tadday, »Systemtheorie und Musik. Luhmanns Variante der Autonomieästhetik«, in: *Musik & Ästhetik* 1 (1997), Nr. 1/2, S. 13–34, hier: S. 30f. Dies wird jedoch von Luhmann selbst nicht behauptet, vgl. obiges Zitat Anm. 63, sowie Simone Mahrenholz, »Musik als Autopoiesis. Musikalische Zeitlichkeit und Bewußtsein bei Luhmann und Hegel«, in: *Musik & Ästhetik* 2 (1998), Nr. 5, S. 62–84, hier: S. 82f. Die sich hier andeutende Debatte ähnelt jener zwischen Luhmann und Martens, siehe Kap. 2.1.1, S. 37ff.

66 Für verschiedene Formen der Systemdifferenzierung siehe Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 609. Speziell für die funktionale Ausdifferenzierung von Gesellschaft siehe a. a. O., S. 707.

»Bezugsproblem«⁶⁷, das Gesellschaft nur durch Kunst lösen kann. Für Wissenschaft, Wirtschaft, Politik und Recht hat Luhmann diese Bezugsprobleme klar definiert:

In der ausdifferenzierten Wissenschaft geht es um Forschung, um Aktualisierung noch unbekannter Wahrheiten bzw. Unwahrheiten, also um Strukturierung des Bereichs von möglichen Aussagen mit Hilfe des Codes wahr/unwahr und auf ihn bezogener Entscheidungsprogramme (Theorien, Methoden); und zugleich auch um Potentialisierung von zur Zeit unwahrscheinlichen oder abgelehnten Perspektiven als Reservoir für möglicherweise dann doch haltbare Erkenntnisse. In der Wirtschaft geht es darum, Versorgungssicherheit auch für einen ausreichenden (aber prinzipiell unbegrenzten) Zukunftszeitraum sicherzustellen, obwohl gegenwärtig nur auf der Basis von aktuellen Gegebenheiten operiert werden kann. In der Politik möchte man über kollektiv bindende Entscheidungen sicherstellen, daß auch andere an solche Entscheidungen gebunden sind, selbst wenn sie nicht zugestimmt haben oder ihre Zustimmung widerrufen können. Im Recht schließlich, will man Erwartungssicherheit schaffen, die auch dann noch hält und soziale Unterstützung in Aussicht stellt, wenn den Erwartungen zuwidergehandelt wird.⁶⁸

Diese Bezugsprobleme wirkten im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklung als »Katalysatoren«⁶⁹ für die Ausdifferenzierung der Gesellschaft in Funktionssysteme. Für die Lösung dieser Bezugsprobleme bedienen sie sich eines spezifischen Unterscheidungscode in einem *symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium*. Medien sind Einrichtungen, welche prinzipiell unwahrscheinliche Kommunikation wahrscheinlicher machen.⁷⁰ Während Sprache sicherstellt, dass eine Kommunikation verstanden wird und Verbreitungsmedien dafür sorgen, dass die Kommunikation auch Adressaten erreicht, die nicht unmittelbar anwesend sind, erhöhen beide Medien das Problem der Unwahrscheinlichkeit des Erfolgs der Kommunikation. Gerade dann, wenn die Kommunikation den Adressaten erreicht und von diesem verstanden wird, kann er sie ablehnen. Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien verwenden »Generalisierungen [...], um den Zusammenhang von Selektion und Motivation zu symbolisieren, das heißt: als Einheit darzustellen«⁷¹ und erhöhen so die Annahmewahrscheinlichkeit: »Man kann eine zugemutete Kommunikation annehmen, wenn man weiß, daß ihre Auswahl bestimmten Bedingungen gehorcht«.⁷² So selektiert Wissenschaft ihre Kommunikationen im Medium Wahrheit mit der Unterscheidung wahr/

67 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 223.

68 A. a. O., S. 225f.

69 A. a. O., S. 216.

70 Siehe hierzu und für das Folgende Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 216ff.

71 A. a. O., S. 222.

72 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 321.

falsch; weitere symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien sind nach Luhmann Geld, Macht, Recht, aber auch Liebe, religiöser Glaube, Werte und Kunst.⁷³ Als Leitunterscheidung der Kunst gibt er die Differenz schön/hässlich an⁷⁴, versteht diese Unterscheidung jedoch als ein »zusammenfassendes Urteil über stimmig/unstimmig«.⁷⁵

Ausgehend von der prinzipiellen Vergleichbarkeit der Funktionssysteme und ihrer symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien kann man nun nach dem spezifischen Bezugsproblem von Kunst und der entsprechenden Funktion des Kunstsystems fragen.⁷⁶ Zunächst geht Luhmann von der Feststellung aus,

daß die Kunst grundsätzlich Wahrnehmung in Anspruch nehmen muß und damit das Bewußtsein bei seiner Eigenleistung, bei der Externalisierung⁷⁷ packt. So gesehen, wäre es die Funktion der Kunst, etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen.⁷⁸

73 Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 222.

74 Niklas Luhmann, »Ist Kunst codierbar?« in: ders.; Niels Werber (Hg.), *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 14–44.

75 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 317. Die Leitunterscheidung von Kunst an den Schönheitsbegriff zu binden, führte zwangsläufig zu Kritik. Siehe hierzu die entsprechende Diskussion in Luhmann, *Schriften zu Kunst und Literatur*, S. 45–101. Nicht zuletzt der eingeschränkte Geltungsbereich für einen bestimmten historischen Zeitraum lässt diese Begriffswahl als ungünstig erscheinen. In Bezug auf Musik hat beispielsweise Carl Dahlhaus den Übergang von einer »Ästhetik des Schönen« zu einer »Poetik des Wahren« im 19. und 20. Jahrhundert dargestellt, vgl. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985, S. 156–167. Die Differenz stimmig/unstimmig erscheint in dieser Hinsicht als weniger problematisch. Niels Werber weist jedoch darauf hin, dass sich Kunst durch eine an der Stimmigkeit orientierten Kodierung nicht von anderen Funktionssystemen wie Wissenschaft oder Wirtschaft unterscheiden ließe, vgl. 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. 460.

76 Eine ausführliche und kritische Auseinandersetzung mit der Funktionsbestimmung von Kunst durch Luhmann, an der sich die folgenden Überlegungen orientieren, bietet Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München: Wilhelm Fink, 2006. Für einen kürzeren Abriss siehe 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.

77 Mit »Externalisierung« ist hier jener Vorgang gemeint, durch den das Bewusstsein das Wahrgenommene konstruiert und so als »Objekt« oder »Außenwelt« verfügbar macht. Siehe hierzu Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 13ff.

78 A. a. O., S. 227.

Luhmann stellt jedoch selbst in Frage, ob sich die Funktion der Kunst hierdurch ausreichend beschreiben lässt, oder ob diese Funktion nicht darin liegt, wie sich Kunst in ihrer Realität zur Welt ins Verhältnis setzt.⁷⁹ Kunst generiert durch ihre Werke eine eigene »fiktionale Realität« und dies »im Bereich wahrnehmbarer Objekte« und erreicht so eine »Realitätsverdopplung«.⁸⁰ Die Funktion der Kunst – sofern man sie nicht lediglich im Dekorativen sucht – entfaltet sich dann, wenn die fiktionale Realität der realen Realität gegenübergestellt wird: »Anscheinend geht es also um Versuche, im Bereich des Möglichen mit zunehmenden Freiheitsgraden, mit zunehmender Distanz zu der sonst vorfindbaren Realität Ordnungsmöglichkeiten zu entdecken und zu realisieren.«⁸¹ Die gesellschaftliche Funktion der Kunst liegt demnach »im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen«.⁸² Mit »Ordnungszwängen« sind hier die Formenkombinationen, das heißt die mehrfache Verkettung von Selektion und Verknüpfung von Elementen zu Formen im Medium der Differenz von Medium und Form, gemeint, die im Kunstwerk beobachtet werden können.⁸³ Auch wenn diese Formenkombinationen nur möglich aber nicht notwendig sind, können sie zu Formen (Kunstwerken) führen, die nur so und nicht anders funktionieren. So zeigt sich für Luhmann am Beispiel der Kunst besonders deutlich,

daß die moderne Gesellschaft und, von ihr aus gesehen, die Welt nur noch polykontextural beschrieben werden kann. Die Kunst läßt insofern die ›Wahrheit‹ der Gesellschaft in der Gesellschaft erscheinen und zeigt zugleich (wenn sie es kann!), daß gerade unter dieser Bedingung Formzwänge entstehen, Stimmigkeit und Unstimmigkeit zum Problem werden und jedenfalls die so oft befürchtete Beliebigkeit des ›anything goes‹ nicht zu erwarten ist.⁸⁴

In dieser Argumentation zeigt sich Luhmanns Theoriestil, der sich für Niels Werber darin ausdrückt, »daß der systemtheoretische Rahmen zuallererst alle Gewißheiten verabschiedet und als kontingente und

79 Siehe a. a. O., S. 229; vgl. Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 24.

80 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 229f.

81 A. a. O., S. 232. Diese Überlegung wird wieder aufgegriffen werden, wenn es um den Begriff des Möglichkeitsraums geht. Siehe hierzu Kap. 2.2.1, S. 69ff.

82 A. a. O., S. 238, Hervorhebung im Original.

83 Siehe hierzu a. a. O., S. 165ff.; Niklas Luhmann, »Das Medium der Kunst«, in: ders.; Niels Werber (Hg.), *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 123–138 sowie Kap. 2.2.1, S. 70f.

84 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 494f. Angesichts dieser Bezugnahme auf Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang: Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976 und der dagegen gesetzten These, dass Ordnung trotz (und gerade wegen) Kontingenz möglich ist, bezeichnet Lehmann die Gesellschaftstheorie Luhmanns als ein »Programm zur Überwindung der Postmoderne«, Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 27.

selektive Operationen rekonstruiert«⁸⁵ und dies schlägt sich auch im Luhmann'schen Werkbegriff nieder. Das Kunstwerk, als künstlich hergestelltes und zweckfreies Objekt, kombiniert Selektionen, die nicht zufällig, aber auch nicht notwendig sind, zu einer Form, die eine »fiktionale Realität«⁸⁶ generiert und verweist so auf Ordnung trotz Kontingenz: »Das Kunstwerk führt an sich selbst vor, daß und wie das kontingent Hergestellte, an sich gar nicht Notwendige schließlich als notwendig erscheint, weil es in einer Art Selbstlimitierung sich selbst alle Möglichkeiten nimmt, anders zu sein.«⁸⁷

Harry Lehmann findet diese Funktionsbestimmung der Kunst, Ordnung im Bereich des Möglichen erscheinen zu lassen, problematisch. Denn wenn Kunst ihre Funktion darin hat zu zeigen, »wie das Kunstwerk funktioniert«, indem sie auf dessen Ordnungszwänge verweist, »dann werden die Kunstwerke zur Bestätigungsinstanz für Luhmanns Werktheorie degradiert«.⁸⁸ Lehmann schlägt stattdessen vor, die Funktion der Kunst in der »*Provokation einer Selbstbeschreibung*«, welche die latenten Orientierungsprobleme der Gesellschaft reflektiert«⁸⁹, zu sehen. Kunst ist demnach – und Lehmann stellt ihr hier Religion, Liebe und Philosophie an die Seite – nicht als Funktionssystem, sondern als *Reflexionssystem* zu betrachten.⁹⁰ Sie greift, über den Weg der Massenmedien, kritisch in den Prozess der Selbstbeschreibung der Gesellschaft ein, indem sie deren Probleme im Gesellschaftssystem reformuliert.⁹¹ Hieran anknüpfend entwickelt Lehmann eine *Theorie der Humanmedien*, die er anhand von Anomalien der Medien Kunst, Religion, Liebe und Philosophie in Bezug auf die von Luhmann ausgewiesenen Kommunikationsmedien verifiziert. So stellt schon Luhmann selbst fest, dass Liebe und Kunst im Gegensatz zu Medien wie Geld oder Macht »nicht technisierbar«⁹² seien und bescheinigt ihnen sogar den Verzicht auf

85 So Niels Werber in seinem Nachwort in Luhmann, *Schriften zu Kunst und Literatur*, S. 472.

86 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 229.

87 Niklas Luhmann, »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: ders.; Niels Werber (Hg.), *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 139–188, hier: S. 145.

88 Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 26. Lehmann kommt zu diesem Schluss nach einer Betrachtung der Luhmann'schen Funktionsbestimmung und Adornos normativer Ästhetik im Verhältnis zu Rüdiger Bubners Theorie ästhetischer Erfahrung.

89 A. a. O., S. 84, Hervorhebung im Original.

90 Vgl. a. a. O., S. 82.

91 Vgl. a. a. O., S. 79ff.

92 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 368, Hervorhebung im Original. Mit Technisierung ist hier die »Erleichterung des Übergangs von Wert zu Gegenwert und zurück« in einem Medium gemeint. Geld haben und nicht haben sind

»gesicherte Systembildungsfähigkeit«.⁹³ Auf der Basis dieser bei Luhmann an verschiedenen Stellen auszumachenden »*Mediendifferenz*«⁹⁴, stellt Lehmann den Kommunikationsmedien den Begriff der *Humanmedien* gegenüber. Humanmedien sind Medien, die »in einer ganz besonderen Art und Weise den *Menschen*, sprich sein individualisiertes Bewußtsein aktivieren und in Anspruch nehmen«⁹⁵ und darüber hinaus spezifische Strukturmerkmale aufweisen. Kunst und Liebe sind Medien, in denen »das Allgemeine am *Besonderen* betont wird – in der Liebe am besonderen Subjekt, in der Kunst am besonderen Objekt«.⁹⁶ Sie sind demnach – wie Religion und Philosophie –

anomale Kommunikationsmedien [...], an denen sich ein je reflexives Funktionssystem mit gedämpfter Systembildungsfähigkeit ausdifferenziert. Die Kommunikation in diesen Systemen läuft über einen je partikularen Bezugspunkt: ein Kunstwerk, eine Philosophie, einen individuellen Glauben (an Gott) oder eben eine konkrete Liebe (zu einem Mann oder zu einer Frau). Die Medien verfügen damit über Kristallisationskerne der Kommunikation, an denen die systeminterne Kommunikation zu »Kompaktkommunikationen« kontrahieren kann.⁹⁷

Ein weiteres von Lehmann identifiziertes Strukturmerkmal von Humanmedien betrifft die Art der strukturellen Kopplung von Kommunikation und Bewusstsein (und hiermit auch von Wahrnehmung) und dies ist gerade in Bezug auf die Frage nach der Systemreferenz von besonderer Bedeutung.⁹⁸ Auch für Luhmann »sucht die Kunst ein anderes, nicht-normales, irritierendes Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation, *und allein das wird kommuniziert*«.⁹⁹ Diese strukturelle Kopplung funktioniert normalerweise, »nahezu geräuschlos – also für das Bewußtsein unbemerkt und für soziale Systeme, ohne daß Kommunikation darauf gerichtet werden müßte«.¹⁰⁰ Dies ist die Voraussetzung für

direkt miteinander verknüpft; lieben und nicht lieben ist hingegen als qualitativer Unterschied gegeben. Siehe hierzu a. a. O., S. 366f., insb. auch Anm. 310.

93 A. a. O., S. 368.

94 Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 137, Hervorhebung im Original.

95 A. a. O., S. 138, Hervorhebung im Original.

96 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 368.

97 Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 147. Den Begriff der Kompaktkommunikation übernimmt Lehmann von Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 63.

98 Siehe für das Folgende Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 156ff.; Lehmann: »Smalltalk, Flirt, Wissenschaft und Kunst«.

99 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 42, Hervorhebung im Original.

100 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.

die Strukturdeterminiertheit der Systeme einerseits und für die Möglichkeit von Irritationen, die im Zuge der autopoietischen Reproduktion verarbeitet werden, andererseits.¹⁰¹ In Bezug auf Intimkommunikation innerhalb von Familien beschreibt Luhmann jedoch auch eine zweite Art struktureller Kopplung:

Über Anteilnahme an Bewußtsein, über geräuschvolle strukturelle Kopplung steht das System mithin unter Dauerirritation, die sowohl interne als auch externe Quellen hat. Irritation bleibt dabei eine interne Form, intern für alle miteinander verbundenen Systeme je für sich. Irritation ist also nicht etwas, was in der Umwelt als Zustand schon vorhanden ist und dann auf das System einwirkt. Sie entsteht vielmehr als system-interne Störung, wenn ein System, das in einer Umwelt zu existieren hat, dadurch Schwierigkeiten mit den eigenen Strukturen bekommt.¹⁰²

Das Sozialsystem ›Familie‹ wird also auf besondere Weise durch das Verhältnis von Bewusstsein und Kommunikation beeinflusst.¹⁰³ Störungen dieses Verhältnisses werden provoziert, um daraus zu lernen.¹⁰⁴ Intimität ist Kommunikation, »an der psychische Systeme teilnehmen, die in die Kommunikation einzubringen versuchen, was sie erleben, wenn sie an der Kommunikation teilnehmen«.¹⁰⁵ Die Möglichkeit *geräuschvoller struktureller Kopplung* ist für Lehmann jedoch eine grundlegende und exklusive Eigenschaft von Humanmedien allgemein, also nicht nur von Intimbeziehungen, sondern auch von Religion, Philosophie und Kunst.¹⁰⁶ Hierdurch fungieren sie in der Gesellschaft als »Störfelder für das Bewußtsein«.¹⁰⁷ Gerade Kunst verlangt eine interpretative Eigenleistung des Rezipienten und engagiert so das Bewusstsein im Kommunikationsprozess.¹⁰⁸ Kunst als Humanmedium schafft eine spezifische Form der strukturellen Kopplung – »Entkopplung und Neukopplung«¹⁰⁹ – von psychischen und sozialen Systemen.

101 Vgl. ebd.

102 A. a. O., S. 223.

103 Vgl. a. a. O., S. 222f. Luhmann führt hier aus, dass sich dieses Verhältnis zu einem »rekursiv sich verstärkenden Mechanismus« entwickelt, der sich als Eigenwert im Sinne von Heinz von Foerster manifestiert, vgl. Heinz von Foerster, »Gegenstände: greifbare Symbole für (Eigen-)Verhalten«, in: ders.; Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 103–115, hier: S. 103ff. Diese Erkenntnis drückt sich auch in der Praxis der Familientherapie aus, siehe hierzu Simon, *Lebende Systeme*.

104 Vgl. Luhmann, »Glück und Unglück der Kommunikation in Familien«, S. 220.

105 Ebd.

106 Vgl. Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst*, S. 157f.

107 A. a. O., S. 158.

108 Vgl. a. a. O., S. 158f.

109 A. a. O., S. 159, Hervorhebung im Original.

Im Zuge dieser Analyse der Luhmann'schen Funktionssysteme und deren Bezugsprobleme und mit dem Vorschlag einer Theorie der Humanmedien, soll schließlich die affirmative Gesellschaftsbeschreibung Luhmanns überwunden und auch für die Möglichkeit von Gesellschaftskritik, zum Beispiel durch die Kunst, auf der Basis einer in diesem Sinne »normativen Ästhetik«, geöffnet werden.¹¹⁰ Auch wenn ich Lehmann im Rahmen dieser Untersuchung hier nicht weiter folgen kann, macht seine kritische Betrachtung von Luhmanns Bestimmungen des Bezugsproblems von Kunst und der damit verbundenen Funktionszuweisung deutlich, dass Kunst nur widerwillig den ihr innerhalb der Systemtheorie zugewiesenen Platz einnimmt. Die Problematik, die sich hier offenbart und die Lehmann als Differenz auf der Ebene der Kommunikationsmedien zu fassen versucht, scheint zumindest eine besondere Konzeption der Art und Weise der strukturellen Kopplung von sozialen und psychischen Systemen einzufordern. Geht es also um Kunst, rückt die psychische Systemreferenz stärker ins Blickfeld, auch wenn Luhmann Kunst als Funktionssystem der Gesellschaft einordnet.

Um die Untersuchung verschiedener Funktionsbestimmungen von Kunst in ihrer Relevanz für das Problem der Systemreferenz fruchtbar zu machen, lohnt es sich, den Luhmann'schen Theorierahmen zu verlassen und aus kunstphilosophischer Perspektive ganz allgemein nach der Funktion von Kunst zu fragen. Durch einen solchen Perspektivenwechsel lassen sich möglicherweise Funktionsbestimmungen ausmachen, die neben sozialen auch körperliche und psychische Aspekte berücksichtigen. Von hier aus ließe sich – wiederum systemtheoretisch – auf Systemreferenzen schließen, die für diese Funktionen in Anspruch genommen werden.

Die Frage nach der Funktion der Kunst ist angesichts einer häufig postulierten Autonomieästhetik jedoch erklärungsbedürftig. Versteht man Kunst als Funktionssystem der Gesellschaft, bedingen sich Funktionalität und Autonomie gegenseitig: Erst ein spezifisches Bezugsproblem, das nur mit Kunst gelöst werden kann, provoziert die Ausdifferenzierung eines Funktionssystems Kunst und sichert so dessen Autonomie. Das Kunstwerk selbst behält jedoch auch hier den Status eines künstlich hergestellten und zweckfreien Objektes.¹¹¹ Geht man aber von Kunst als Gegenstand der Kunstphilosophie aus, muss die Frage nach ihrer Funktion gegenüber der Autonomiethese neu verhandelt werden.¹¹² Reinold Schmücker sieht in der Autonomiethese angesichts einer je spezifischen

110 Vgl. a. a. O., S. 63f. Der argumentativen Bogen, den Lehmann schlägt, kann an dieser Stelle nur stark verkürzt wiedergegeben werden.

111 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 227.

112 Vgl. Reinold Schmücker, »Funktionen der Kunst«, in: Bernd Kleimann und ders. (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, S. 13–33.

Thematisierung von Kunst in der Lebenswirklichkeit, in der Politik und in den Massenmedien lediglich »eine gezielte terminologische Übertreibung, die die relative Unabhängigkeit der Künstler von tradierten Normen und von den Vorgaben von Auftraggebern hervorzuheben vermag«. ¹¹³ Die Frage nach der Funktionalität von Kunst innerhalb der Kunstphilosophie zu stellen, ist somit für ihn legitim. Im Zuge einer Systematisierung unterscheidet er zwischen *generellen* Funktionen, die jedem Kunstwerk eigen sind, und *potentiellen* Funktionen, über die sich verschiedene Kunstwerke möglicherweise differenzieren lassen. ¹¹⁴ Vorausgesetzt, aber unspezifisch ist hier die Funktion, eine ästhetische Erfahrung auszulösen, das heißt, eine »kontemplative, auf einen bestimmten Wahrnehmungsgegenstand gerichtete Aufmerksamkeitskonzentration, die um der Gewahrung der Einheit dieses Gegenstandes willen erfolgt«. ¹¹⁵ Als konstitutiv bezeichnet Schmücker hingegen die »kunstästhetische Funktion, d.h. die Funktion, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen, die in ein Verstehen einmünden kann und will«. ¹¹⁶ Den Unterschied der ästhetischen Erfahrung eines Kunstwerks gegenüber beispielsweise einem Naturphänomen sieht er also darin, dass das Kunstwerk dazu auffordert, verstanden zu werden. ¹¹⁷ Darüber hinaus bestimmt er mehrere potentielle Funktionen, die entweder »kunstimmanenten Zwecken« ¹¹⁸ dienen, oder solchen, die außerhalb der Kunst wirksam sind. Als mögliche interne Funktionen benennt er »die *Traditionsbildungsfunktion*, die *Innovationsfunktion*, die *Reflexionsfunktion* und die *Überlieferungsfunktion*« ¹¹⁹; als externe Funktionen unterscheidet er »*kommunikative Funktionen*, *dispositive Funktionen*, *soziale Funktionen*, *kognitive Funktionen*, *mimetisch-mnestische Funktionen* und *dekorative Funktionen*«. ¹²⁰ Eine detaillierte Darstellung ist an dieser Stelle nicht notwendig, und man muss dieser Taxonomie der Funktionen von Kunst nicht unbedingt folgen, um dennoch anzuerkennen, dass diese vielfältigen Funktionalitäten – zumindest als Zuschreibungen – möglich sind. Auf dieser Ebene bilden sie das Motiv für verschiedene Forschungsdisziplinen, Musik zu ihrem Gegenstand zu machen. So interessiert sich die Musikpsychologie, und mit ihr in Wechselwirkung die (Neuro-)Physiologie, für die dispositiven

113 A. a. O., S. 20.

114 Vgl. a. a. O., S. 22.

115 A. a. O., S. 23.

116 A. a. O., S. 26.

117 Vgl. a. a. O., S. 24. Schmücker lässt an dieser Stelle offen, worauf diese Aufforderung zum Verstehen begründet ist. Es lässt sich jedoch vermuten, dass sie in der Eigenart des Kunstwerks liegt, künstlich aber ohne ersichtlichen Zweck hergestellt worden zu sein.

118 A. a. O., S. 26.

119 Ebd., Hervorhebungen im Original.

120 A. a. O., S. 27f., Hervorhebungen im Original.

Funktionen, die die Gefühlslage oder Verhaltensweise des Rezipienten auch in einem therapeutischen Sinne beeinflussen können; die Musiksoziologie hingegen kann Musik im Hinblick auf verschiedene soziale Funktionen – kulturelle, religiöse, politische, ökonomische oder identitätsbildende – untersuchen. Was von Schmücker als »intern« und »extern« beschrieben wird, lässt sich systemtheoretisch mit der Differenz von System und Umwelt fassen. Von dieser Perspektive aus zeigt sich, dass die hier zusammengetragenen potentiellen Funktionen zwar innerhalb des Kunstsystems selbst zu finden sind, aber auch, dass Kunst Funktionen – Luhmann spricht in diesem Fall von *Leistungen*¹²¹ – für andere Funktionssysteme, wie Religion, Politik und Wirtschaft, erfüllen kann.¹²² Darüber hinaus lassen sich Funktionen oder zumindest eine Bedeutung für psychische und biologische Systeme ausmachen. Gerade vor dem Hintergrund des Anspruchs, ein Musiksystem auf eine Art und Weise zu beschreiben, die für verschiedene Disziplinen ansprechbar ist, um eine Perspektive für transdisziplinäre Forschungsansätze zu eröffnen, scheint sich hier keine sinnvolle Präferenz für eine Systemreferenz anzubieten. Vielmehr rücken neben dem sozialen System auch biologische und psychische Systeme ins Blickfeld.

Bevor nun der Versuch unternommen werden soll, Musik als System zu beschreiben, erscheint es sinnvoll, die Rezeption der Systemtheorie innerhalb der Musikwissenschaft zu betrachten, um vielleicht dort Ansatzpunkte für die Wahl einer geeigneten Systemreferenz zu finden.

Musiksysteme

Vergleicht man verschiedene systemtheoretische Ansätze innerhalb der Musikforschung, so lassen sich zwei Bezugspunkte erkennen. Bei einigen Ansätzen zeigt sich eine Orientierung an Modellen und Ideen, die aus der Kybernetik, Komplexitäts- oder Chaosforschung stammen.¹²³ Diese

121 Siehe hierzu Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 355f. und S. 635ff.; Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 757ff.

122 Das, was im ersten Kapitel als »Superposition von ›Forschungsgegenständen« (s. S. 14) bezeichnet wurde, ist also im Fall von Kunst zumindest zum Teil auf die Beobachtung des Kunstsystems durch andere Systeme mit deren jeweils spezifischen und kunstfremden Codierung zurückzuführen, vgl. Gerhard Plumpe, *Epochen moderner Literatur: ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995, S. 51f.

123 Siehe bspw. R. Kh. Zaripov und J. G. K. Russell, »Cybernetics and Music«, in: *Perspectives of New Music* 7 (1969), Nr. 2, S. 115–154; Herbert Brün, *Über Musik und zum Computer*, Karlsruhe: G. Braun, 1971; Ervin Laszlo, »Cybernetics of Musical Activity«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1973), Nr. 3, S. 375–387; Cosmin Georgescu und Mario Georgescu, »A System Approach to Music«, in: *Interface. Journal of New Music Research* 19 (1990),

werden beispielsweise in der Computermusik auch aus einer künstlerischen Motivation heraus verfolgt.¹²⁴ Des Weiteren gibt es Arbeiten, die sich explizit mit der Systemtheorie Luhmanns auseinandersetzen.¹²⁵ Da sich die folgenden Ausführungen mit dem Problem der Systemreferenz beschäftigen, wie es sich angesichts der Theoriekonstruktion von Luhmann stellt, erscheint es sinnvoll, sich auf jene Ansätze zu konzentrieren, die sich an diese anlehnen.

In Bezug auf die Luhmann-Rezeption innerhalb der Musikwissenschaft fällt auf, dass die Einschätzungen inwieweit diese Theorie

- S. 15–52; Hans-Peter Reinecke, »Cybernetics and Musical Consciousness«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 24 June (1993), Nr. 1, S. 13–22; Christian de Lannoy, »Variationen im Metakontrapunkt. Eine systemtheoretische Analyse musikalischer Interaktionsprozesse«, in: Henk de Berg und Matthias Prangel (Hg.), *Kommunikation und Differenz: systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, S. 203–227.
- 124 Siehe bspw. Peter Beyls, »Chaos and Creativity: The Dynamic Systems Approach to Musical Composition«, in: *Leonardo Music Journal* 1 (1991), Nr. 1, S. 31–36; Miroslav Spasov, »Creative Mapping – Strange Attractors and ENACTIV«, in: George E. Lasker, Mine Doğan-Dack und John Dack (Hg.), *Music and Sonic Art: Practices and Theories, Symposium Proceedings – Volume 1*, 22nd International Conference on Systems Research, Informatics and Cybernetics, Baden-Baden, 2.–6. August 2010, S. 52–56.
- 125 Siehe bspw. Peter Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik – Eine Diskussionsanregung«, in: Dirk Baecker, Jürgen Markowitz, Rudolf Stichweh, Hartmann Tyrell und Helmut Willke (Hg.), *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 214–237; Peter Fuchs, »Musik und Systemtheorie – ein Problemaufriß«, in: Nina Polaschegg, Uwe Hager und Tobias Richtsteig (Hg.), *Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur*, Band 3, Regensburg: ConBrio, 1996, S. 49–55; Tadday, »Systemtheorie und Musik«, S. 13–34; Mahrenholz, »Musik als Autopoiesis«, S. 62–84; Birgitta Franzen, »Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie«, in: Werner Keil und Jürgen Arndt (Hg.), »Was Du nicht hören kannst, Musik«: *zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert*, Hildesheim: Georg Olms, 1999, S. 38–55; Bettina Schlüter, »Hugo Distler«: *Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung*, Stuttgart: Steiner, 2000; Tatjana Böhme-Mehner, *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?* Essen: Die Blaue Eule, 2003; Wolfgang Fuhrmann, »Toward a Theory of Socio-Musical Systems: Reflections on Niklas Luhmann's Challenge to Music Sociology«, in: *Acta Musicologica* 83 (2011), Nr. 1, S. 135–159. Einen Überblick bietet Rainer Prokop, *Wie klingt Systemtheorie? Zu Niklas Luhmanns und anderen mit systemtheoretischen Mitteln operierende Beobachtungen von Musik und deren Relevanz für die Musiksoziologie*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien, 2008, URL: http://othes.univie.ac.at/2096/1/2008-10-31_0048934.pdf. – Letzter Zugriff am 12. April 2016.

fruchtbar sein könnte, sehr unterschiedlich ausfallen. Walter Ludwig Bühl sieht hier grundsätzlich nur einen beschränkten Geltungsbereich:¹²⁶

Es ist schwer zu sagen, ob dieser [...] Systemansatz, der die Musik völlig in ihren Ereignischarakter auf der Mikroebene auflöst und keine Verbindung zu höheren strukturellen Ebenen und langfristigen Entwicklungen mehr herstellen kann oder will, nur theoretisch defizitär ist oder ob er eine adäquate Beschreibung gerade jener modernistischen Musik darstellt, die ›in der Konzentration auf den im Augenblick aktuellen Klang und in der Zerstörung jeder Möglichkeit des Erinnerns und Erwartens‹ auf ›die Aufhebung der Differenz von Musik und Nichtmusik‹ hinausläuft.¹²⁷

Auch Ulrich Tadday kritisiert Luhmanns Ansatz, insbesondere in Bezug auf die über die Selbstreferenz des Kunstsystems angesprochene Autonomieästhetik und bestreitet, »daß sich die ›Eigendynamik des Kunstsystems‹ so radikal entfaltet hat, wie es die Luhmannsche Systemtheorie plausibel machen will«.¹²⁸ Er versucht, die »eingeschränkte Leistungsfähigkeit dieser Ästhetik«¹²⁹ anhand einer Überprüfung von Luhmanns Thesen am Beispiel von Beethovens 3. Symphonie zu belegen.¹³⁰ Nach seiner Interpretation Luhmanns »wäre die ›Eroica‹ das Ergebnis einer mehr oder weniger zufälligen, nicht zielgerichteten musikgeschichtlichen Entwicklung und nicht das Ergebnis künstlerischer Arbeit, die Gefühl und Bewußtsein voraus- und umsetzt«.¹³¹ Für Tadday »erscheint diese Ansicht geradezu als absurd«.¹³² Mit Blick auf diese Argumentation lässt sich eine gewisse Nähe zwischen der Luhmann-Kritik von Tadday und jener von Bühl feststellen.

Während sich für Bühl und Tadday die beschränkte Reichweite von Luhmanns Konzeption gerade im Verhältnis zum klassischen Konzertrepertoire zeigt, setzen sich andere Ansätze explizit mit tradierten

126 Für die generelle Kritik Bühls an Luhmanns Systemtheorie siehe auch Bühl: »Grenzen der Autopoiesis«.

127 Walter Ludwig Bühl, *Musiksoziologie*, Bern: Peter Lang, 2004, S. 41. Bühl zitiert hier Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 477f.

128 Tadday, »Systemtheorie und Musik«, S. 33. Tadday bezieht sich hierbei auf Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 206.

129 Tadday, »Systemtheorie und Musik«, S. 29.

130 Vgl. a. a. O., S. 29ff.

131 A. a. O., S. 31.

132 Ebd. Allerdings verkennt Tadday die Tragweite der Tatsache, dass es Luhmann um die Entwicklung einer Gesellschaftstheorie geht und er deshalb folgerichtig seinen Gegenstandsbereich abgrenzt. Ich werde im weiteren Verlauf einen Ansatz entwickeln, der Luhmanns Konzeption ernst nimmt und dennoch versucht, die von Tadday angesprochenen Kritikpunkte zu berücksichtigen. Siehe hierzu Kap. 2.1.3. S. 62ff. Für eine Kritik an Taddays Luhmann-Rezeption siehe auch Mahrenholz, »Musik als Autopoiesis«, S. 82ff.

musikalischen Zeitstrukturen und Organisationsformen sowie der Binnenstruktur von Werken aus Sicht der Systemtheorie auseinander. So konzentriert sich Simone Mahrenholz bei ihrer Analyse aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive ganz bewusst auf tonale und absolute Musik¹³³ und Tatjana Böhme-Mehner widmet sich der Gattung Oper mit ihren Elementen Text, Musik und Darstellung.¹³⁴ Avantgarde wird hier wenn überhaupt, dann lediglich als ein Fall unter anderen besprochen. Aus diesem Grund bilden diese Ansätze eine Gegenposition zu Bühls Auffassung.¹³⁵

Ein vergleichsweise sehr breites und offenes Musikverständnis, das die Nutzung von Musik im Alltag sowie musikethnologische Beobachtungen mit einschließt, liegt der Luhmann-Rezeption von Wolfgang Fuhrmann zugrunde.¹³⁶ In Anbetracht verschiedenster Erscheinungsformen von Musik verweist er auf die Notwendigkeit einer präzisen theoretischen Beschreibung der sozialen Wirkung und Wirkweise von Musik, um letztlich auch der sozialen Realität ›absoluter Musik‹, fernab ihrer Reduktion auf beispielsweise autobiographische oder genderspezifische Aspekte, begegnen zu können.¹³⁷ Entsprechend betrachtet er Musik als ästhetische Kommunikation im Medium akustischer Differenzen und damit im Verhältnis von soziokulturell geformtem Informationspotential, institutionell kontextualisierter Mitteilung und dem Verstehen des Rezipienten.¹³⁸

Während Fuhrmann sich auf die soziale Systemreferenz bezieht, um *socio-musical systems* zu beschreiben, vollziehen andere Ansätze, die auf einer affirmativen Luhmann-Rezeption beruhen, den Schritt von *Musik als Funktionssystem der Gesellschaft* zu einem *Musiksystem mit akustischen Elementen*. Wenn eine Theorie von einer wissenschaftlichen Disziplin auf eine andere übertragen wird, führt dies fast zwangsläufig zu Anpassungsreaktionen.¹³⁹ Dies gilt auch für die Systemtheorie, die ja eigentlich an wissenschaftlichen Disziplinen orientiertes Denken überwinden will, und zwar dann, wenn sie sich von ihren allgemeinen Grundlagen ausgehend einem spezifischen Thema widmet – und in Luhmanns Systemtheorie ist dies eben die (Theorie der) Gesellschaft. Wenn hier nun also eine Theorie sozialer Systeme aus der Soziologie übernommen wird, lassen sich verschiedene Anpassungsreaktionen ausmachen. Für

133 A. a. O.

134 Böhme-Mehner, *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?*

135 Vgl. Anm. 127, S. 54.

136 Fuhrmann nimmt dabei u. a. Bezug auf Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

137 Vgl. Fuhrmann, »Toward a Theory of Socio-Musical Systems«, S. 137f.

138 Vgl. a. a. O., S. 146 und 151.

139 So auch im Falle des Autopoiesis-Konzepts, siehe Kap. 2.1.3, S. 65ff.

die Literaturwissenschaft stellt Niels Werber fest, dass auch systemtheoretische Literaturwissenschaft nach wie vor Literaturwissenschaft sei und nicht »Systemtheorie der Literatur«. ¹⁴⁰ Und dies sei auch notwendig, um das Spezifische an der literarischen Kommunikation herauszuarbeiten:

Man hat oft kritisch eingewendet, systemtheoretische Analysen der Literatur strotzten geradezu dann, wenn sie sich auf die Textebene begehen, von hermeneutischen, strukturalistischen, dekonstruktivistischen oder formalistischen Anleihen. Dies mag zutreffen, aber womöglich geht es nicht anders. Man könnte aber diesem ›Vorwurf‹ begegnen und umgekehrt behaupten, dass die Übernahme systemtheoretischer Denkfiguren und Problematisierungen das alte literaturwissenschaftliche Handwerkszeug modifiziert und ihren Benutzern neue Beobachtungen ermöglicht hat. ¹⁴¹

Anpassungsreaktionen sind hier also sowohl auf Seiten der Systemtheorie als auch auf Seiten der Literaturwissenschaft zu finden und man müsste im Einzelfall prüfen, ob eine Übernahme von »systemtheoretischen Bauteilen« ¹⁴² zur Beliebigkeit führt oder ob sich ein konsistenter Theorierahmen mit Anschlussmöglichkeiten nach außen ergibt.

Zu einer anderen Möglichkeit gelangt man, wenn man gewisse Prämissen der Luhmann'schen Systemtheorie schon frühzeitig verwirft. So geht Siegfried J. Schmidt explizit von einem analytischen Systembegriff ¹⁴³ aus, den er im Radikalen Konstruktivismus ¹⁴⁴ verankert. Erst auf

140 Vgl. Niels Werber (Hg.), *Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe, Methoden, Anwendungen*, Berlin, New York: De Gruyter, 2011, S. 5.

141 Ebd.

142 Ebd.

143 Vgl. Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. Luhmann selbst wendet sich gegen die Vorstellungen einer rein analytischen Systembetrachtung. Er überwindet vielmehr grundsätzlich die Unterscheidung von analytischer und konkreter Systemtheorie, die Unterscheidung zwischen einer Systemtheorie, die es »einem externen Beobachter überlässt, was er als System und was er als Umwelt ansieht« und einer, die »davon ausgeht, dass sich in der Realität selber Systeme bilden und der Systemtheoretiker diese Systeme so, wie sie sind, beschreiben muss«. Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 60. Die Auflösung dieser Unterscheidung ist auf die Verabschiedung des klassischen Subjektbegriffs als neutralen externen Beobachter zurückzuführen, vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 246. Gumbrecht bezeichnet Luhmanns Beobachter zweiter Ordnung jedoch als »ein Subjekt, wie es klassischer und alteuropäischer nicht sein könnte«. Hans Ulrich Gumbrecht, »›Alteuropa‹ und ›Der Soziologe‹. Wie verhält sich Niklas Luhmanns Theorie zur philosophischen Tradition?«, in: Wolfram Burckhardt (Hg.), *Luhmann Lektüren*, Berlin: Kadmos, 2010, S. 70–90, hier: S. 90.

144 Luhmann plädiert hingegen für einen »operativen Konstruktivismus«, siehe Niklas Luhmann, »Wie lassen sich latente Strukturen beobachten?«, in: Paul

der Basis einer in diesem Sinne reformulierten Systemtheorie widmet er sich seinem literaturwissenschaftlichen Thema. Auch hier zeigen sich Bemühungen um einen schlüssigen Theorierahmen, den man übernehmen kann oder nicht.

Schon im Ansatz problematisch wird es jedoch dann, wenn unter Inanspruchnahme eines analytischen Systembegriffs auf Luhmanns Theorie sozialer Systeme zugegriffen wird ohne deren erkenntnistheoretischen Grundlagen zu berücksichtigen oder neu zu verhandeln. So schreibt Böhme-Mehner:

[W]as wir als System ›Musik‹ betrachten wollen, ist zunächst abhängig vom Erkenntnisinteresse. Wollen wir uns also z.B. Fragen der Komponisten-Biographik zuwenden, so werden vor allem schriftlich fixierte Werke, ihre Schöpfer und deren soziales Umfeld eine Rolle innerhalb des Systems spielen.¹⁴⁵

Eine solche Vorgehensweise, die ignoriert, auf welche Art und Weise die beobachteten Systeme »die Unterscheidung von System und Umwelt in Bezug auf sich selbst handhaben«, mag durchaus zu interessanten Ergebnissen führen, ist allerdings »eine recht willkürliche Operation, die sich rechtfertigen muß, wenn sie behaupten will, trotzdem Erkenntnis zu leisten«.¹⁴⁶

Peter Fuchs hingegen wählt seine Übertragungsschritte mit Bedacht. Auch er fragt sich, wie man das Autopoiesis-Konzept auf Musik anwenden kann, wenn man nicht Musik als soziales System, sondern »nur jene akustischen Arrangements, die konsensuell als Musik identifiziert werden«¹⁴⁷ beobachtet. »Die Antwort kann *nicht* sein, Musik in diesem Sinne sei ein autopoietisches System. Sie wird schließlich immer betrieben und betreibt sich nicht selbst.«¹⁴⁸ Stattdessen geht Fuchs von der These aus, dass Musik »die *Form* der Autopoiesis«¹⁴⁹ habe und beschreibt eine »Isomorphie der Reproduktionsweise autopoietischer Systeme mit der inneren Motorik von Musik«.¹⁵⁰ Hierzu betrachtet er differenztheoretisch das Verhältnis der musikalischen Töne zueinander, das

Watzlawik und Peter Krieg (Hg.), *Das Auge des Betrachters*, München, Zürich: Piper, 1991, S. 61–74, hier: S. 68, sowie Anm. 20, S. 73 und grundsätzlich Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Zu seiner Kritik am Radikalen Konstruktivismus siehe beispielsweise a. a. O., S. 521ff.

145 Böhme-Mehner, *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?*, S. 37.

146 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 245.

147 Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik«, S. 218.

148 Ebd., Hervorhebung im Original.

149 Ebd., Hervorhebung im Original.

150 A. a. O., S. 221.

Fortschreiten von Ton zu Ton:¹⁵¹ »[D]er Sinn eines Tones ist durch die Differenz, in der er sich findet, bestimmt und *nicht an sich selbst*.«¹⁵² Ähnlich wie die operativen Elemente psychischer und sozialer Systeme (Gedanken beziehungsweise Kommunikationen) haben Töne die Eigenschaft, in ihrem Erklängen schon wieder zu verschwinden, um sich dennoch in ihrer Folge wechselseitig zu definieren.

Dieser Ansatz bildet den Ausgangspunkt für die Frage, wie Musik ihre »Relevanz für psychische und soziale Systeme [...] in den unterschiedlichsten Kontexten entfaltet.«¹⁵³ Fuchs beobachtet Musik in Bezug auf zwei verschiedenen Systemreferenzen und schreibt ihr eine Bedeutung für die Interpenetration¹⁵⁴ sozialer und psychischer Systeme zu. Dies impliziert die Vorstellung, dass sich die Ergebnisse der Analyse des Verhältnisses von Musik und Bewusstsein – genauer: der autopoiesis-isomorphen Struktur der Musik und der Autopoiesis des Bewusstseins – unter Berücksichtigung der je spezifischen Operationsweise auch auf soziale Systeme übertragen ließe.¹⁵⁵ Die Diskussion der »Funktionsbedingungen von Musik [...] am Beispiel der Funktionsweise psychischer Systeme«¹⁵⁶ führt ihn zu der These, dass »Musik nicht gehört werden kann, wenn man sie hören will.«¹⁵⁷ Mit dieser Paradoxie ist die Tatsache beschrieben, dass Bewusstsein, wenn es Musik beobachtet, diese nur als Gedanken formulieren kann. Wenn es aber versucht, Fremdreferenz – das ›Was‹ des Musikerlebens – in den Blick zu bekommen, verschiebt sich »die Eigenzeit des reflektierenden Bewußtsein [sic!] gegen die Zeitlichkeit des gerade laufenden Stückes.«¹⁵⁸ Im Gegensatz zur Sprache, die durch ihre Bedeutungsebene Anschlussmöglichkeiten garantiert, ist es bei Musik diese »musikinvolverte Zeitlichkeit selbst, die mit ihren komplizierten Strukturen und Prozessen, mit ihren durch jeden Ton aufgeblendeten Erwartungshorizonten die Anschlußselektivität [...] determiniert.«¹⁵⁹ Bewusstsein kann Musik also nur beobachten, wenn es seine autopoietische Reproduktion mit der Zeitlichkeit der Musik synchronisiert und »indifferent gegen die Unterscheidung von Fremdreferenz und Selbstreferenz«¹⁶⁰ arbeitet.

151 Im Zuge dieser Betrachtungsweise ist es unerheblich, »daß Intervalle nach herkömmlichem Verständnis horizontal oder vertikal auftreten können«. A. a. O., S. 219.

152 Ebd., Hervorhebung im Original.

153 A. a. O., S. 222.

154 Zum Begriff der Interpenetration siehe Kap. 2.1.1, S. 41, insb. Anm. 58.

155 Vgl. a. a. O., S. 224f.

156 A. a. O., S. 232.

157 A. a. O., S. 226.

158 A. a. O., S. 228.

159 Ebd.

160 A. a. O., S. 229f.

Die Grundlagen der Analyse von Fuchs – insbesondere seine differenztheoretische Musikbetrachtung – sind jedoch »hochvoraussetzungs voll«. ¹⁶¹ Dabei ist nicht nur die Enharmonik, die er als Beispiel für die »basale Selbstreferenz« ¹⁶² des musikalischen Tons angibt, Ausdruck eines ausdifferenzierten Kommunikationssystems »Musik«. Auch der musikalische Ton selbst und die Möglichkeit, ihn in ein Verhältnis zu setzen, weisen auf eine soziale und physiologische Disposition. Auch Fuchs beginnt also dort, »wo [in diesem Falle westliche, C. S.] Musik schon ist«. ¹⁶³ Damit bestätigt sich zwar die These, dass Musik eine Relevanz für psychische und soziale Systeme habe, gleichsam »Resonanz [...] erzeugt«. ¹⁶⁴ Hinzu kommt jedoch, dass man soziale und psychische Systeme in ihrer Wechselbezüglichkeit und somit gleichzeitig beobachten muss, um den jeweiligen Einfluss im Blick zu behalten. Dies ist angesprochen, wenn Fuchs davon ausgeht, »daß die Musik nicht Kommunikation ist, sondern mit Effekten komplexer Art, die durch Kommunikation über Musik zustandekommen, aufgeladen wurde und wird«. ¹⁶⁵ Musik ist – im Gegensatz zu Sprache – »sozial mit Bedeutung aufgeladen« ¹⁶⁶ und nicht selbst Bedeutungsträger. Das was als Beschreibungen und Bedeutungen an Musik herangetragen wird, ist dabei abhängig von den kulturellen und sozialen Randbedingungen, Hörgewohnheiten und den dadurch verursachten Verzerrungen, »die es uns heute unmöglich machen, gleichsam »nackt« jenseits von Bedeutungen Musik zu hören«. ¹⁶⁷ Musik und Kunst wurden und werden von der Gesellschaft vereinnahmt: als Ausdruck von religiösem Glauben oder Macht und im Gegenzug dann als Ehrerbietung und schließlich als Luxus, den man sich leisten kann. Musik nimmt Kommunikation mittels Musik (als Irritation) in sich auf und verändert sich infolgedessen.

Aus Fuchs' Beobachtung, dass Musik als »selbstreferentielle Prozedur« ¹⁶⁸ nicht sozial ist, sondern »primär mit Bewandtnissen des Bewußtseins zu tun hat« ¹⁶⁹, ergibt sich die Frage, wie und mit welchen Folgen

161 So Fuchs selbst in Bezug auf die Möglichkeit enharmonischer Verwechslung, a. a. O., S. 220.

162 A. a. O., S. 221.

163 A. a. O., S. 222. Für die These, dass der uns so vertraute musikalische Ton keineswegs als Allgemeingut eines universalen Musikbegriffs aufgefasst werden kann, siehe Christian Kaden, »Was hat Musik mit Klang zu tun?!« Ideen zu einer Geschichte des Begriffs »Musik« und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32 (1989), S. 34–75, hier: S. 51f.

164 Fuchs, »Vom Zeitzauber der Musik«, S. 222.

165 Fuchs, »Musik und Systemtheorie«, S. 52, Hervorhebung im Original.

166 Ebd., Hervorhebung im Original.

167 Ebd.

168 Ebd.

169 A. a. O., S. 53.

sich die sozialen Randbedingungen entwickelten und entwickeln. Hier sieht er die Aufgaben einer zukünftigen Musiksoziologie.¹⁷⁰ Fuchs geht bei seiner Konzeption eines Musiksystems mit akustischen Elementen also grundsätzlich von einer psychischen Systemreferenz aus und arbeitet von hier aus die Relevanz sozialer Systeme heraus. Diesem Ansatz zufolge müssen im Rahmen einer systemtheoretischen Betrachtung von Musik somit psychische *und* soziale Systeme berücksichtigt und insbesondere auch in ihrem Zusammenwirken erfasst werden.

Birgitta Franzen geht bei ihrer Musikbetrachtung hingegen zunächst von Musik als sozialem System aus und behandelt dabei musikalische Werke als Elemente dieses Systems:

Elemente von Kunstsystemen sind die in ihnen und von ihnen hervorgebrachten Kunstwerke. Natürlich wird beispielsweise ein musikalisches Werk durch einen Kompositionsvorgang hervorgebracht. Was aber Musik als Musik konstituiert, ist seine operationale Gebundenheit an das Musiksystem. Es gibt ein Musiksystem, weil es Musik gibt, und umgekehrt.¹⁷¹

Darüber hinausgehend überträgt sie diesen von Luhmann übernommenen System-Begriff auch auf das Werk selbst, um auf dieser Ebene die entsprechenden Elemente und Relationen zu betrachten und die Organisation der »Binnenkomplexität«¹⁷² der Werke zu analysieren. Hierbei geht sie, wie Fuchs, von musikalischen Ereignissen aus, die sofort wieder vergehen und erst im Nachhinein, durch Interrelationen zu anderen Elementen, selbst zu Elementen des Systems werden. Musik als Zeitkunst ist für sie somit ein besonderer Fall von *Temporalisierung von Komplexität*.¹⁷³

Simone Mahrenholz beobachtet Musik »unter Zuschreibung des ›Autopoiesis-Begriffs«¹⁷⁴ und nähert sich damit Fuchs' Gedanken einer Autopoiesis-Isomorphie von Musik an. Musik ist für sie wie Bewusstsein »nur als *System* denkbar, welches ebenso seine Bestandteile produziert, wie es von ihnen produziert wird«.¹⁷⁵ Sie gewinnt ihre interne Logik nur aus ihrer autopoietischen Operationsform:¹⁷⁶ »Das, was sie als ›Einheiten‹ produziert (je nach Betrachtungsebene ihre Töne, Takte, Phrasen, Taktgruppen, Themenblöcke, Sätze oder das ganze Stück – ferner die Ton-›Dimensionen‹ der Melodien, harmonischen Kadenzen, Rhythmen

170 Vgl. ebd.

171 Franzen, »Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie«, S. 45.

172 Ebd.

173 Zum Begriff der Temporalisierung von Komplexität siehe Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 76ff., sowie Kap. 2.1.3, S. 66f. und Kap. 2.2.3, S. 90f.

174 Mahrenholz, »Musik als Autopoiesis«, S. 73.

175 A. a. O., S. 70, Hervorhebung im Original.

176 Vgl. a. a. O., S. 73, Anm. 52.

etc.) ist ausschließlich Produkt dieser Einheiten des Stückes selber und trägt wiederum zu dessen Einheit bei.«¹⁷⁷

Dass »zum Verstehen eines Werkes Kenntnisse des zu jener Zeit in jener Kultur gültigen Musiksystems gehören, Kenntnisse des Stils gewissermaßen«¹⁷⁸, ist für Mahrenholz kein Einwand, sondern bestätigt das prinzipielle »Verhältnis von System und Ereignis-Element«¹⁷⁹ auf einer höheren Ebene. Das Werk ist für sie in diesem Fall ein Element des Systems ›Stil‹. Nach ihrer Auffassung sind sowohl musikalische Werke als auch eine musikalische Sprache als Systeme zu bezeichnen, »die rekursiv-zirkulär die Komponenten produzieren, aus denen sie bestehen, die sich also über die Herstellung ihrer Bestandteile selbst herstellen und erhalten«.¹⁸⁰

An dieser Argumentation von Mahrenholz lässt sich ersehen, dass die direkte Übertragung des Autopoiesis-Konzeptes von Musik als Funktionssystem der Gesellschaft auf Musik als klingendes Ereignis zu einem unkontrollierten Wechsel der Systemreferenz führen kann. Wird die autopoietische Reproduktion eines Werkes in dessen Erklären beschrieben, geschieht dies in Bezug auf psychische Systemreferenz. Der Umstand, dass die Elemente eines Werkes als dessen Elemente fungieren, ist dabei jedoch abhängig vom kulturellen Kontext im Allgemeinen und dem Stil im Speziellen, und beide Aspekte verweisen auf eine soziale Systemreferenz.¹⁸¹ Das Kunstsystem als Funktionssystem der Gesellschaft »reproduziert Kommunikation durch Kommunikation und nicht etwa über Zwischenoperationen, die aus Marmor oder Farbe, aus tanzenden Körpern oder aus Tönen bestehen«.¹⁸² Als autopoietisches und operativ geschlossenes System produziert das eigene Netzwerk der Produktion von Bestandteilen die Elemente, aus denen es besteht und ist nicht auf Elemente angewiesen, die in anderen Systemen produziert werden.¹⁸³ Es liegt durchaus auf der Hand, dass Musik eine Relevanz für psychische und soziale Systeme aufweist, die sich über strukturelle Kopplungen ausdrückt. Werden bei der Musikbeobachtung jedoch beide Reproduktionsweisen mit ihren je spezifischen Operationen vermischt – oder wird der Isomorphie-Gedanke zu einer ›Isomorphisierung‹ –, ergeben sich unter Umständen Zerrbilder und Fehlschlüsse, die darauf beruhen, dass Voraussetzungen als Gegebenheiten akzeptiert und auf ›Musik‹ zurückgeführt werden. Denn würde man pauschal von einem autopoietischen

177 A. a. O., S. 74.

178 Ebd.

179 Ebd.

180 Ebd.

181 Zum Stilbegriff bei Luhmann siehe Luhmann, »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, insb. S. 153ff.

182 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 131.

183 Vgl. ebd.; Maturana und Varela, »Autopoietische Systeme«, S. 184f.

Musiksystem ausgehen – das sich dann konsequenterweise durch eine spezifische Operationsweise ausweisen müsste (aber *wie* sollte diese aussehen?) –, ließe sich dieses nicht widerspruchsfrei zu psychischen oder sozialen Systemen in Beziehung setzen. Der Autopoiesis-Begriff verlöre an Kontur und konstruktivistische Prämissen würden unterlaufen.

In Anlehnung an die Analysen von Fuchs, Franzen und Mahrenholz ist jedoch festzuhalten, dass für eine adäquate Beschreibung musikalischer Prozesse psychische *und* soziale Systeme zu betrachten sind.¹⁸⁴ Biologische Systeme werden im Rahmen der hier vorgestellten Ansätze lediglich als relevante Umwelten behandelt. Eine solche Betrachtungsweise wird jedoch der wesentlichen Rolle, die der Körper für das Ausüben, Wahrnehmen und Erleben von Musik spielt, nicht gerecht.¹⁸⁵ In Bezug auf den Anspruch, einen umfassenden Musikbegriff für transdisziplinäre Musikforschung zu gewinnen, erscheint es somit unerlässlich, auch biologische Systeme zu berücksichtigen. Hierzu soll im Folgenden ein Ansatz vorgeschlagen werden, der auf der Betrachtung multipler Systemreferenz aufbaut und so die beschriebenen Problematiken zu umgehen versucht.

2.1.3 Metasystem

Die Anwendungsmöglichkeit der Luhmann'schen Systemtheorie wird im Rahmen der Musikforschung kontrovers diskutiert. Angesichts der überaus komplexen Theoriekonstruktion mit einer Vielzahl von Begriffen und einer die Rezeption zusätzlich erschwerenden inneren Verweisungsstruktur erscheint es auch fraglich, ob sich die Systemtheorie in der hier skizzierten Ausarbeitung Luhmanns für einen Ansatz eignet, der verschiedene Disziplinen, mit ihren unterschiedlichen Wissenschaftsauffassungen und einer jeweils eigenen Sprache zueinander in Beziehung zu setzen versucht. Im Zuge der Betrachtung der Kritik und des Desinteresses an Luhmanns Systemtheorie sowie der affirmativen Rezeption und wiederum deren Kritik im Rahmen von Musikforschung (und auch darüber hinaus) wird deutlich, dass vor allem die *Konsequenzen der Tatsache*, dass es sich bei dieser Systemtheorie um eine *soziologische*

184 Eine vergleichbare Problematik ergibt sich für Fragestellungen der Erziehungswissenschaften und der Psychotherapie, die ebenfalls die Beobachtung von psychischen und sozialen Systemen erfordern, vgl. Michael Urban, *Form, System und Psyche. Zur Funktion von psychischem System und struktureller Kopplung in der Systemtheorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 13. Für einen Versuch, die Luhmann'sche Systemtheorie entsprechend zu modifizieren, siehe a. a. O.

185 Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung werde ich die Bedeutung des Körpers herausarbeiten, siehe bspw. Kap. 2.2.3, S. 83ff.

Theorie handelt, vernachlässigt werden.¹⁸⁶ Luhmann behandelt Kunst im Hinblick auf die Ausarbeitung einer Theorie der Gesellschaft und somit als einen Teil von Gesellschaft. Er markiert dabei auch die relevanten Umwelten von Kunst als Sozialsystem, entwickelt unter Bezugnahme auf Fritz Heider eine spezifische Medientheorie¹⁸⁷ und entzieht der Auffassung, dass Kunst Kunst sei, ihr Selbstverständnis.¹⁸⁸ Gewonnen wird dadurch die Frage nach den gesellschaftlichen Bedingungen, die ermöglichen, dass Kunst überhaupt möglich ist. Die Beantwortung dieser Frage beinhaltet jedoch eine methodologisch bedingte¹⁸⁹ Ausklammerung von physischer Materialität, von Leben, Bewusstsein und den entsprechenden strukturellen Kopplungen, die den Aufbau eines Sozialsystems Kunst erst ermöglichen.¹⁹⁰ Luhmann selbst ist sich der Konsequenz seiner Ausklammerung – dass er sich dadurch »in eine riskante Distanz zum Objekt«¹⁹¹ begibt – durchaus bewusst: »Sicher kann man auch über Künstler als Menschen oder über Kunstwerke als materielle Artefakte sprechen; und man müsste es tun, wenn der Ehrgeiz auf eine vollständige Objektbeschreibung abzielte.«¹⁹²

Vollständigkeit kann im Rahmen dieser Untersuchung jedoch nicht das Ziel sein. Denn dies würde bedeuten, die Komplexität des zu beschreibenden Objektes zu unterschätzen und den stets vorhandenen blinden Fleck des eigenen Beobachtens zu ignorieren.¹⁹³ Wenn der Anspruch aber darin liegt, mit der Skizzierung eines Musiksystems wenigstens den Rahmen für die Möglichkeit einer umfassenden Beschreibung von Musik durch transdisziplinäre Musikforschung zu entwickeln, dann muss Luhmanns Einschränkung auf soziale Systemreferenz aufgehoben werden. Es ist also eine Perspektive einzunehmen, die biologische, psychische und soziale Systeme gleichermaßen berücksichtigt. Luhmann zufolge bedeutete dies aber, »der Beschreibung eine jeweils andere Systemreferenz

186 So auch Niels Werber in seinem Vorwort in Werber, *Systemtheoretische Literaturwissenschaft*, S. 3.

187 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 165ff.; Luhmann, »Das Medium der Kunst«.

188 Vgl. Werber, *Systemtheoretische Literaturwissenschaft*, S. 1.

189 Diese methodologischen Bedingungen in Bezug auf die Emergenz sozialer Systeme und die Frage nach der Autopoiesis von Kunst wurden bereits angesprochen, siehe Anm. 40, S. 38 und das entsprechende Luhmann-Zitat auf S. 43.

190 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 88.

191 Luhmann, »Ist Kunst codierbar?«, S. 14.

192 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 88; für eine Reflexion dieser Konsequenzen in Bezug auf Wissenschaft siehe Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 133f.

193 Zum blinden Fleck der Beobachtung siehe Heinz von Foerster, »On Constructing a Reality«, in: ders., *Observing Systems*, 2. Auflage, Seaside: Intersystems Publications, 1984, S. 287–309 und, daran anknüpfend, Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, bspw. S. 85f.

zu Grunde zu legen bzw. die Systemreferenzen der Beschreibungen ständig zu wechseln«. ¹⁹⁴ Die Herausforderung liegt also darin, den Wechsel der Systemreferenz zu koordinieren oder aber mehrere Systemreferenzen gleichzeitig präsent zu halten.

Der Ansatz, der dies ermöglichen soll, liegt nun darin, das Beobachtungsobjekt Musik ›zwischen‹ die Systeme zu platzieren. ¹⁹⁵ Ausgangspunkt der Betrachtung von Musik sind dann nicht spezifische Systemreferenzen, sondern *Systembeziehungen*. Musik ist also nicht System, sondern System von Systemen und in diesem Sinne ein *Metasystem*. ¹⁹⁶ Dies hat aber die Konsequenz, dass Musik, in diese Position gebracht, nicht mehr als autopoietisches System im Sinne Luhmanns identifizierbar ist. Denn wo sollte man mit der Differenz von System und Umwelt ansetzen? Leben, Bewusstsein und Kommunikation ließen sich nicht mehr eindeutig entweder einem solchen ›Musiksystem‹ oder dessen Umwelt zuordnen. Durch einen metasystemtheoretischen Ansatz ist keineswegs ausgeschlossen, Kunst als Funktionssystem der Gesellschaft zu beschreiben. Aber aus der Perspektive, die hier eingenommen wird, ist dies (nur) *eines* der Systeme, die in ihren für Musik konstitutiven Wechselbeziehungen beschrieben werden sollen. Gerade durch die gleichzeitige Inanspruchnahme mehrerer Systemreferenzen werden die Anschlussmöglichkeiten für verschiedene Disziplinen der Musikforschung erhöht. Dabei wird aber auch sichtbar, wo die Beschreibungs- und Beobachtungsgrenzen einer Disziplin liegen, in welchem Verhältnis diese zu anderen Disziplinen stehen und wie sie auf den Beschreibungsgegenstand zurückwirken.

194 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 88.

195 Mit der Positionsbestimmung »zwischen« sei hier lediglich der vollzogene Perspektivenwechsel metaphorisch beschrieben. Anhand des Begriffs der musikalischen Handlung im Zusammenhang mit struktureller Kopplung wird dieser ›Ort‹ näher bestimmt werden. Luhmann stellt in Bezug auf strukturelle Kopplung fest, »daß es sich nicht um Einrichtungen handelt, die gleichsam freischwebend ›zwischen‹ den Systemen existieren und keinem von ihnen angehören. Vielmehr sind es Einrichtungen, die von jedem System in Anspruch genommen werden, aber von jedem in unterschiedlichem Sinne [...]«, Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 787.

196 Dieser Begriff wird dem Begriff des ›Supersystems‹ vorgezogen, da hiermit nicht nur die Lage der Beschreibungsebene, sondern auch die theoriebautechnische ›Zwischenposition‹ markiert ist. Zudem wird durch diese Begriffswahl nicht der falsche Eindruck provoziert, es handle sich hierbei um ein Konzept, auf das verschiedene Systemreferenzen gemeinsam reduziert werden könnten. Auch Luhmann schließt dies für die Betrachtung psychischer und sozialer Systeme aus: »Es gibt [...] kein autopoietisches Supersystem, daß [sic!] beide als Einheit integrieren könnte: Kein Bewußtsein geht in Kommunikation auf und keine Kommunikation in einem Bewußtsein.«, Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 367.

Hier liegt das Potential für einen Qualitätssprung von einem interdisziplinären Miteinander zu einem transdisziplinären ›Durch-Einander‹.

Wenn Musik im Folgenden als Metasystem aufgefasst wird, erscheint ein Problem, das sich zuvor noch umgehen ließ. Der Kritik an der Übertragung des Autopoiesis-Konzepts auf soziale (und psychische) Systeme und der im Anschluss daran postulierten Vergleichbarkeit von biologischen, psychischen und sozialen Systemen, konnte entgegnet werden, dass sie einem grundlegend verschiedenen wissenschaftlichen Zugang zu dieser Thematik und anderen Anforderungen an ein Erklärungsmodell geschuldet sind.¹⁹⁷ Wenn hier nun aber eine Perspektive eingenommen wird, die sich der prinzipiellen Vergleichbarkeit verschiedener Systemtypen bedient, um einen metasystemtheoretischen Ansatz für eine verschiedene Disziplinen übergreifende Musikforschung zu entwickeln, bekommt diese Kritik zusätzliches Gewicht. Denn wenn schon die Prämissen dieses Ansatzes aus der Sicht so mancher Disziplin abgelehnt werden, eignet sich dieser nicht dazu, eben jenen Disziplinen Anknüpfungspunkte zu eröffnen. Die prinzipielle Vergleichbarkeit von biologischen, psychischen und sozialen Systemen ist also zu präzisieren und auf eine – wenn möglich – konsenzfähige Ebene zu bringen, so dass die Wahrscheinlichkeit erhöht wird, dass sich verschiedene Disziplinen darauf einlassen.

Das vor allem in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hitzig diskutierte Konzept der Autopoiesis wird von Luhmann auf grundlegende Weise verstanden und nicht etwa ideologisiert¹⁹⁸. Für ihn sind autopoietische Systeme eben solche, »*die die Elemente, aus denen sie bestehen, durch die Elemente, aus denen sie bestehen, selbst produzieren und reproduzieren*«.¹⁹⁹ Maturana und Varela hingegen entwickeln das Konzept der Autopoiesis aus der Fragestellung heraus, was allen Lebewesen gemeinsam sei, das sie als lebendig auszeichnet. Ihre Antwort ist: die autopoietische Organisation.²⁰⁰ Umgekehrt gehen sie davon aus, »daß die Kategorie der Autopoiesis notwendig und hinreichend ist, die Organisation eines lebenden Systems zu bestimmen«.²⁰¹ Andere Arten autopoietischer Systeme gäbe es demnach nicht. Luhmann abstrahiert den Begriff der Autopoiesis und nimmt ihm so den zwingenden Verweis auf lebende Systeme. In Maturanas Definition von Leben als »autopoietische Organisation in einem molekularen Raum«²⁰² sieht Luhmann die

197 Siehe Kap. 2.1.1, S. 36f.

198 So die Kritik von Bühl, »Grenzen der Autopoiesis«, S. 229.

199 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 403, Hervorhebung im Original.

200 Vgl. Maturana und Varela: »Autopoietische Systeme«.

201 A. a. O., S. 188.

202 Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 131; vgl. Maturana und Varela: »Autopoietische Systeme«.

Möglichkeit der Existenz anderer autopoietischer Systeme in anderen Räumen gegeben.²⁰³

Gerade der Begriff der Autopoiesis regt dazu an, nach autonomen Formen der Produktion und Reproduktion der Einheit eines Systems zu suchen, also zumindest die Möglichkeit nicht außer acht zu lassen, daß lebende Systeme, bewußte Systeme und soziale Systeme ihre je eigene Weise der Autopoiesis auf verschiedene Weise zustande zu [sic!] bringen.²⁰⁴

Diese funktionalistische Deutung des Autopoiesis-Konzepts ermöglicht ihm, gezielt nach einer spezifischen Operationsweise der Reproduktion zu fragen und von dort aus auf Leben, Bewusstsein oder Sozialität zu schließen.²⁰⁵ Leben setzt dann nicht nur autopoietische Organisation voraus, sondern auch eine spezifische Operationsweise der autopoietischen Reproduktion. In diesem Sinne wird der Begriff der Autopoiesis durch Luhmann nicht überdehnt, wie ihm häufig vorgeworfen wurde, sondern präzisiert.

Auf der Basis einer postulierten grundlegenden Vergleichbarkeit autopoietischer Systeme können Unterschiede herausgearbeitet werden.²⁰⁶ Als Merkmal psychischer und sozialer Systeme gegenüber lebenden Systemen stellt Luhmann beispielsweise eine zugespitzte *Temporalisierung* bis hin zur Ereignishaftigkeit der Systemelemente als Operationen (Gedanken, Kommunikationen) heraus.²⁰⁷ Kommunikationen und mehr noch Gedanken sind kurze Ereignisse, die »im Entstehen schon wieder vergehen«.²⁰⁸ Psychische und soziale Systeme sind in besonderem Maße

203 Vgl. Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 131.

204 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 402f.

205 Siehe hierzu auch die Gegenüberstellung der Verwendung des Autopoiesisbegriffs innerhalb der Systemtheorie und im Rahmen der Überlegungen zu *enacted cognition* und *enacted affectivity*, Kap. 4.3, S. 300ff.

206 Vgl. hierzu Lipp: »Autopoiesis biologisch, Autopoiesis soziologisch«.

207 Vgl. Luhmann: »Die Autopoiesis des Bewußtseins«; Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 76ff.; sowie Lipp, »Autopoiesis biologisch, Autopoiesis soziologisch«, S. 458. Jedoch können auch biologische Systeme aus Elementen von kurzer Dauer bestehen. Luhmann stellt dies zumindest für das Gehirn fest, dessen »elementare Einheiten [...] auf Ereignisse von sehr kurzer Dauer reduziert« seien, Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 524. Der Aspekt der Temporalisierung ist hier eher graduell. Substantiell hingegen ist die Ausschließlichkeit, mit der Bewusstsein und Kommunikation, im Gegensatz zu biologischen Systemen, ereignisbasiert operieren. Insofern scheint es angebracht, an dieser Stelle von zugespitzter Temporalisierung zu sprechen.

208 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 78.

auf »Dauerzerfall«²⁰⁹ als »notwendige Mitursache der Reproduktion«²¹⁰ angewiesen. Denn auf diese Weise kann sichergestellt werden, dass die »Ordnungskapazität des Systems«²¹¹ nicht durch ein Aufstauen gedanklicher Operationen überlastet wird.

Eine weitere Eigenschaft, die psychische und soziale Systeme gegenüber Organismen auszeichnet, ist ihr *sinnhaftes Operieren*.²¹² Sinn, als evolutionäre Errungenschaft psychischer und sozialer Systeme, wird beschrieben als die Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität. Sinn ist das Medium, in dem sich Gedanken und Kommunikationen formieren. Der aktuelle Gedanke, die aktuelle Kommunikation, verweisen gleichzeitig auf alles andere als Möglichkeitshorizont, auf den gegebenenfalls zurückgegriffen werden kann: »Sinn ermöglicht bei allen internen Operationen ein laufendes Mitführen von Verweisungen auf das System selbst und auf eine mehr oder weniger elaborierte Umwelt«. ²¹³ Somit sind psychische und soziale Systeme, im Gegensatz zu biologischen Systemen, dazu in der Lage, »Systemgrenzen und Umwelten in sinnhafte Strukturen und Prozesse« einzubeziehen.²¹⁴

Ausgehend von einer Verallgemeinerung des Autopoiesis-Begriffs können also spezifische Systemeigenschaften herausgearbeitet werden, anhand derer dann die Identität des Systems zu bestimmen ist. Diese Einheit von Differenz und Vergleichbarkeit eröffnet einen Spielraum, der es ermöglicht, auch innerhalb der Disziplingrenzen konsistent zu bleiben. Der Mehrwert der hier vorgeschlagenen Metasystem-Perspektive ist dann beispielsweise die Möglichkeit der Thematisierung von sozialen Aspekten ›innerhalb‹ einer biologischen Beschreibung, ohne hierfür der Kritik eines biologistischen Reduktionismus ausgesetzt zu sein. Des Weiteren können biologische oder psychologische Aspekte auf einem anderen Argumentationsniveau Eingang in die Beschreibung affektiver musikalischer Phänomene finden – man bleibt dann nicht bei ›Spannungsaufbau und -abbau«²¹⁵ oder der metaphorischen Beschreibung von ›Wirkungen‹ stehen. Umgekehrt können Ergebnisse empirischer Ansätze an eben solche Beschreibungen der phänomenalen Merkmale von Mu-

209 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 404, Hervorhebung im Original.

210 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 78.

211 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 404.

212 Siehe hierzu Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 64ff. und S. 92ff.; vgl. Lipp, »Autopoiesis biologisch, Autopoiesis soziologisch«, S. 459ff.

213 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 64.

214 Ebd.

215 Für eine Kritik an einer entsprechend eingeschränkten Betrachtungsweise siehe 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. 277.

sik rückgebunden werden. Damit deutet sich das vermittelnde Potential an, durch das sich dieser metasystemische²¹⁶ Ansatz als Perspektive für eine transdisziplinäre Musikforschung ausweist. Im Zuge der Analyse des Verhältnisses von Musik und Affektivität soll diese Potential zur Entfaltung kommen.²¹⁷

2.2 Bestimmung der ›Elemente‹

Nach der Bestimmung des Ortes, von dem aus Musik beobachtet werden soll, ist es nun möglich zu beschreiben, was von hier aus zu sehen ist. Der Blick richtet sich dabei nicht etwa auf klingende Bestandteile, die sich zu Musik formieren.²¹⁸ Ziel ist eine Beschreibung der Genese dessen, was wir allgemein ›Musik‹ nennen. Es geht somit um eine Beschreibung jener Prozesse, die *akustische* Elemente in *musikalische* transformieren²¹⁹ und darüber hinaus um die Bestimmung jener ›Elemente‹ des Metasystems Musik, die Musik erst möglich machen.

Innerhalb von Systemen werden Elemente als nicht weiter auflösbare Einheiten verstanden. Diese Betrachtungs- oder Erkenntnisgrenze verleiht dem Begriff des Elements jedoch weder analytische Willkür noch ontologische Gewissheit. Das System selbst definiert die Elemente, aus denen es besteht, als Einheit und es definiert sich durch die *Selektion* von Relationen, nicht durch den Gesamtvollzug aller möglichen Relationen.²²⁰ Das Verhältnis von System und Elementen ist daher kein analytisches Konstrukt, sondern konstitutiv für das System.²²¹ Und gerade deswegen ist der Begriff des Elements auch nicht substantiell oder ontologisch zu deuten. Als autopoietische Komponenten sind Elemente nur

216 Ich verwende die Begriffe ›metasystemtheoretisch‹ und ›metasystemisch‹ synonym, um mich auf die Konzeption des Metasystems zu beziehen. Hier böte sich durchaus eine Möglichkeit zur Differenzierung: im einen Falle könnte die spezifische Theoriekonstruktion angesprochen werden, im anderen jene Eigenschaften des Metasystems, die dessen Bestandteile nicht aufweisen und die damit *metasystemisch* sind. Die theoretische Konzeption des Metasystems und dessen Eigenschaften sind jedoch auf eine Weise miteinander verbunden, die eine entsprechende Differenzierung – zumindest im Rahmen dieser Untersuchung – obsolet werden lässt.

217 Siehe hierzu Kap. 4, S. 201ff.

218 Vgl. hierzu Brün, *Über Musik und zum Computer*, S. 17ff.

219 Vgl. a. a. O., S. 21. Hier sei jedoch einschränkend darauf hingewiesen, dass sich Musik nicht allein auf Klingendes reduzieren lässt, vgl. Kaden: »Was hat Musik mit Klang zu tun?!«.

220 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 66.

221 Vgl. a. a. O., S. 42.

auf das System selbst zu beziehen, nicht aber auf ›Welt‹ als Einheit von System und Umwelt.²²²

Für die hier vorgeschlagene Perspektive der Systembetrachtung ist der Begriff des Elements jedoch noch einmal zu überdenken und gegebenenfalls zu modifizieren. Wird Musik nicht als System, sondern als Metasystem betrachtet, stehen dessen ›Elemente‹ in Bezug auf verschiedene Systemreferenzen in verschiedenen Wechselbeziehungen. Bei den im Folgenden beschriebenen ›Elementen‹ handelt es sich also vielmehr um *Komplexbegriffe*, um Komponenten des Metasystems, die gegebenenfalls in Bezug auf eine spezifische Systemreferenz aufzulösen sind.

Der hier gewählte Ansatz erfordert es, zwischen verschiedenen Beschreibungsebenen zu unterscheiden. Ausgangspunkt ist die Beschreibung von Systembeziehungen auf Metasystem-Ebene, die jedoch im engen Verhältnis zur System-Ebene und der Beschreibung systemspezifischer Operationen steht. System-Ebene und Metasystem-Ebene werden im Rahmen dieser Untersuchung überlagert von einer Zuschreibungsebene, die Anschlussmöglichkeiten für Alltagsbeschreibungen und nicht-systemische wissenschaftliche Beschreibungen bieten soll. Unter Ausnutzung dieser verschiedenen Beschreibungsebenen – einer systemtheoretischen und meta-systemtheoretischen Konzeptionsebene einerseits und einer Zuschreibungsebene andererseits²²³ – kann die Beobachtung von Musik im Zuge von Musikforschung gleichsam ›skaliert‹ werden: von einer globalen Beschreibung von Verhältnissen bis hin zu detaillierten systemspezifischen Analysen. Auch wenn diese Beschreibungsebenen im Folgenden nicht durchgängig exponiert werden, sind sie in ihrem Zusammenwirken präsent und gedanklich auseinanderzuhalten.

2.2.1 Möglichkeitsraum

In der Einleitung dieser Untersuchung wurde auf die Problematik hingewiesen, die mit dem Versuch, Musik als Gegenstand zu erfassen und ihren ontologischen Status zu bestimmen, verbunden ist.²²⁴ Alternativ wurde vorgeschlagen, die Forschungsfragen auf die Möglichkeit von Musik zu richten. Ausgehend von einer systemtheoretischen Perspektive komme ich nun wieder auf diesen Ansatz zurück. Die Inanspruchnahme der erkenntnistheoretischen Grundlagen der Systemtheorie verweist gleichsam

222 Vgl. ebd.

223 Für die Notwendigkeit einer Unterscheidung von Konzeptions- und Zurechnungsebene siehe Jahraus, »Bewußtsein und Kommunikation. Zur Konzeption der strukturellen Kopplung«, S. 32f.

224 Vgl. Kap. 1.1, S. 10f.

auf einen »Perspektivenwechsel *vom Werk zum Beobachter*«. ²²⁵ Es geht also nicht um die Frage nach dem Wesen von Kunst, sondern um die Bedingungen der Möglichkeit ihres Sich-Ereignens. Der Ausgangspunkt dieser Betrachtung ist somit nicht Musik als Objekt, sondern die Potentialität von Musik.

Musikgenese wird im Folgenden ausgehend von einem *Möglichkeitsraum* beschrieben, in dem jede musikalische Handlung ²²⁶ gleich wahrscheinlich ist. Jedes geschriebene und noch nicht geschriebene Werk, jede vergangene oder zukünftige Interpretation, das erste Erklängen einer Knochenflöte, jedes Konzept einer zukünftigen Avantgarde ist Potential dieses Möglichkeitsraums. Erst ein solch offener Ansatz ermöglicht es, prinzipiell jede Art von Musik, auch solche, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt weder existent noch vorstellbar ist oder Musik aus unterschiedlichsten Kulturkreisen, miteinzubeziehen. ²²⁷ Dies muss ein Musikbegriff leisten können, wenn er ermöglichen soll, verschiedene Ansätze der Musikforschung miteinander in Beziehung zu setzen. Der Möglichkeitsraum bildet den Ausgangspunkt, von wo aus ein entsprechender Musikbegriff entfaltet werden soll. Erst im Zuge dessen wird sich jedoch zeigen, inwieweit und unter welchen Randbedingungen dieser Möglichkeitsraum selektiv erschlossen werden kann. ²²⁸

Die Konzeption eines Möglichkeitsraums Musik erinnert an Borges' Beschreibung der »Bibliothek von Babel«. Diese totale Bibliothek verzeichnet alles, was sich durch die Kombination der 25 in ihr verwendeten orthographischen Zeichen ausdrücken lässt. ²²⁹ Der Umfang dieser

225 Vgl. Christian Filk und Holger Simon, »Wie ist Kunst möglich? – Zur Konstruktion von Kunstkommunikation«, in: dies. (Hg.), *Kunstkommunikation: »Wie ist Kunst möglich?« Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, Berlin: Kadmos, 2010, S. 17–35, hier: S. 20, Hervorhebung im Original.

226 Zum Begriff der »musikalischen Handlung« siehe Kap. 2.2.3, S. 78ff.

227 Bereits in der Einleitung wurde ein entsprechendes Kriterium der größtmöglichen Offenheit skizziert, Kap. 1.1, S. 8ff.

228 Siehe hierzu Kap. 2.2.4, S. 92ff.

229 So etwa »die minutiöse Geschichte der Zukunft, die Autobiographien der Engel, den getreuen Katalog der Bibliothek, Tausende und Abertausende falscher Kataloge, den Nachweis ihrer Falschheit, den Nachweis der Falschheit des echten Katalogs, das gnostische Evangelium des Basilides, den Kommentar zu diesem Evangelium, den Kommentar zum Kommentar dieses Evangeliums, die wahrheitsgetreue Darstellung seines Todes, die Übertragung jeden Buches in sämtliche Sprachen, die Interpolationen jeden Buches in allen Büchern, den Traktat, den Beda hätte schreiben können (und nicht schrieb), über die Mythologie der Angelsachsen, die verlorenen Bücher des Tacitus«, Jorge Luis Borges, *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*, Band 5, Werke in 20 Bänden. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, 9. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004, S. 71. Da die Bibliothek als »Werk Gottes« beschrieben wird, ist vor allem der Hinweis auf Tacitus bemerkenswert – der Schöpfer schreibt sich seine eigenen

Bibliothek ist zwar unüberschaubar groß, jedoch nicht unendlich. Ihre Endlichkeit ergibt sich aus der festgelegten Anzahl von Zeichen und den daraus resultierenden kombinatorischen Möglichkeiten. Im Gegensatz dazu ist der Möglichkeitsraum Musik jedoch *präsymbolisch* zu denken. Es geht also nicht um mögliche Kombinationen von Noten oder Tönen, sondern um die Möglichkeit von Formenkombinationen auf der Basis von durch Unterscheiden-und-Bezeichnen formulierte Differenzen.²³⁰ Dies lässt sich auch mit Luhmanns Medienbegriff betrachten, in dem das Verhältnis von Medium und Form als lose beziehungsweise als feste Kopplung von Elementen aufgefasst wird.²³¹ Kunst verwendet diese Differenz von Medium und Form als Medium, um Formen zu gewinnen. Allerdings sind im Falle von Musik die zu koppelnden Elemente für Luhmann durchaus Töne.²³² Diese werden jedoch als Einheiten begriffen, »die von einem beobachtenden System konstruiert (unterschieden) werden«.²³³ Durch die präsymbolische Konzeption des Möglichkeitsraums richtet sich der Blick auf die entsprechenden Konstruktionsbedingungen. Die Frage ist nämlich, wie man zu Formenkombinationen kommen kann, wenn nichts vorgeformt ist, das man kombinieren könnte. Erst durch das Treffen einer Unterscheidung – durch Beobachtung des Möglichkeitsraums – kommt ein Prozess in Gang, in dem Symbole, Begriffe und ›Töne‹ entstehen, die dann zu kombinieren sind. Diesen Beobachtungsprozess gilt es bei der Betrachtung des Metasystems Musik zu fokussieren.

In seiner Offenheit verweist der Begriff des Möglichkeitsraums grundsätzlich auf alles und damit eher auf das allgemein Künstlerische als auf das spezifisch Musikalische. Vieles von dem hier Gesagten oder noch zu Sagenden ließe sich also auch auf ein allgemeines Metasystem der Kunst oder etwa ein spezielles Metasystem der bildenden Kunst übertragen, sofern es sich überhaupt thematisch zuspitzen lässt. Dem Vorwurf der Beliebigkeit kann hierbei entgegnet werden, dass die gewählte Offenheit erst dazu anhält, Grenzen zu benennen und Spezifika herauszuarbeiten und diese nicht als gegeben zu akzeptieren. Die Differenzierung verschiedener Metasysteme steht hier jedoch nicht im Mittelpunkt der Untersuchung und muss anderen Arbeiten überlassen bleiben.

Einige wichtige Eigenschaften des Möglichkeitsraums ergeben sich aus dessen Verhältnis zur ›Realität‹. Auch aus konstruktivistischer Sicht gibt

außerbiblischen Beweise. Mit einer vergleichbaren zirkulären Figur werde ich versuchen, ›das Musikalische‹ zu fassen, siehe Kap. 2.3, S. 110.

230 Dies im Sinne von Luhmanns Adaption des Differenzkalküls von Spencer-Brown, siehe Spencer-Brown, *Laws of Form*.

231 Siehe hierzu Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 165ff.; Luhmann, »Das Medium der Kunst«.

232 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 167.

233 Ebd.

es »ontische Beschränkungen unserer Erkenntnis [...]. Obwohl diese Beschränkungen festlegen können, was uns unmöglich ist, so legen sie doch nicht die Arten und Weisen unseres Handelns und Denkens fest, die wir innerhalb dieser Beschränkungen verwirklichen können.«²³⁴

Wir werden Zeuge dieser Beschränkungen, wenn sich eine Konstruktion unsererseits als – im Sinne Ernst von Glasersfelds – nicht *viabel* erweist.²³⁵ Dies befähigt uns nicht dazu, Aussagen über eine ontologische Realität zu treffen, und dies ist auch nicht nötig, um eine *viablen* Weltbild zu konstruieren. Das Scheitern einer individuellen Konstruktion veranlasst uns, der Konstruktion eine Realität entgegenzusetzen. Realität kann in diesem Sinne als Referenz betrachtet werden, an der sich die Differenz *viabel/nicht viabel* vollzieht. Wenn im Folgenden also von Realität die Rede ist, so ist diese »Realität« in einem konstruktivistischen Sinne gemeint.

Wird nun der Möglichkeitsraum Musik beobachtet, stellt sich die Frage, inwieweit ontische Beschränkungen bei der Bildung *viabler* Konstruktionen – das heißt: von »Musik« – wirksam sind. Hierzu ist es hilfreich, die »Viabilitätskriterien« des Möglichkeitsraums Musik mit jenen anderer Möglichkeitsräume, beispielsweise »Leben« und »Wirtschaft«, zu vergleichen. Der Begriff der Viabilität ist in diesem Zusammenhang, entgegen seiner ursprünglich rein kognitiven Fundierung, in Bezug auf verschiedene Systemoperationen zu erweitern. Die Frage nach spezifischen Viabilitätskriterien – man könnte hier auch von Bezugsproblemen²³⁶ sprechen – wird damit nicht nur für Funktionssysteme der Gesellschaft, sondern für Systeme ganz allgemein gestellt: Welches Problem irritiert ein spezifisches System, für das dieses dann passende, also *viablen* Lösungen finden muss? Für jedes Lebewesen zeichnet sich eine erfolgreiche Konstruktion dadurch aus, dass sie dessen Überleben sichert und seine Autopoiesis aufrechterhält; im Wirtschaftssystem ist beispielsweise Wachstum mit dem Ergebnis der Geldvermehrung das Kriterium für den Umgang mit dem spezifischen Bezugsproblem. Diesen Kriterien ist gemein, dass sie in ihrem jeweiligen Bezugsrahmen klar definiert sind. Unser alltägliches Verständnis von Leben reicht aus, um den Überlebenswillen zu sichern (oder willentlich zu unterlaufen); dem Wirtschaftssystem ist Beobachtung nur mithilfe des Codes Haben/Nicht-Haben im

234 Ernst von Glasersfeld, *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 96f., Anm. 15.

235 Für den Begriff der »Viabilität« siehe Ernst von Glasersfeld, »Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität«, in: Claus Pias, Joseph Vogel, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, 6. Auflage, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2008, S. 348–371, hier: S. 354ff.

236 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 223, sowie Kap. 2.1.2, S. 43ff.

symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium Geld möglich.²³⁷ Diese Definitionen ergeben sich zum einen in Bezug auf externe Referenz (die ontischen Beschränkungen) und zum anderen durch generalisierte Beschränkungen, die im Zusammenhang von *Constraints* noch eingehender betrachtet werden.²³⁸ Auch ein Künstler ist in Bezug auf seine biologischen Systeme gewillt zu überleben und vielleicht möchte er mit seiner Kunst erfolgreich sein. Beides zeichnet ihn jedoch noch nicht als Künstler aus. Beobachtung des Möglichkeitsraums Musik bedeutet Differenzbildung.²³⁹ Die Möglichkeit der (fortführbaren) Differenzbildung ist zunächst das einzige Bezugsproblem im Möglichkeitsraum Musik.²⁴⁰ Eine Konstruktion ist demnach viabel, wenn sie Anschlussmöglichkeiten für weitere Differenzbildungen eröffnet.

Systemtheoretisch ist der Vergleich zwischen Leben, Wirtschaft und Musik jedoch differenzierter zu betrachten, denn hier werden ganz unterschiedliche Systemarten angesprochen: Leben als Kopplung biologischer Systeme, Wirtschaft als Funktionssystem der Gesellschaft und Musik – dem hier vorgeschlagenen Ansatz gemäß – als Metasystem. Hierbei kann nur das biologische System direkt von ontischen Beschränkungen irritiert werden. Für den Möglichkeitsraum Musik bedeutet dies, dass er zunächst unabhängig von Beschränkungen konzipiert werden muss. Hiervon ausgehend können dann in Bezug auf die jeweiligen Systemreferenzen etwaige Beschränkungen ermittelt werden. Der Möglichkeitsraum lässt sich somit durch seine *Autonomie gegenüber externer Referenz* charakterisieren.

Die Unabhängigkeit des Möglichkeitsraums gegenüber ontischen Beschränkungen stellt jedoch nicht in Frage, dass diese auch für die Kunstproduktion fruchtbar gemacht werden können. Das Virtuositum macht ontische Beschränkungen und deren Überwindung zum Thema: etwa wenn ein Architekt die Statik seiner Entwürfe bis an die Grenzen

237 Siehe hierzu das »Schema der funktional differenzierten Gesellschaft«, in: Werber, »Niklas Luhmanns Kunst der Gesellschaft – ein einführender Überblick«, S. 448.

238 Siehe Kap. 2.2.4, S. 92ff.

239 Auch für Kunst als Funktionssystem geht es darum, Ordnungsmöglichkeiten im Bereich des nur Möglichen zu entdecken, vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 232, siehe hierzu auch Kap. 2.1.2, S. 45ff. So wird im Zuge der Evolution des Kunstsystems – Luhmann beschreibt diese ausgehend vom Ornament – schließlich um 1900 ein Punkt erreicht, an dem »Ornamentalität wirklich das geworden [ist], was es immer schon war: die sich selbst dirigierende Formenkombination, die Zeitlichkeit des Beobachtungsvollzugs, die in jedem erreichten Moment das sucht, was noch entscheidungsbedürftig ist«. A. a. O., S. 360.

240 Nach der weiteren Erkundung des Metasystems Musik wird sich das Bezugsproblem von Musik als Möglichkeit musikalischer Handlung formulieren lassen. Siehe hierzu Kap. 2.3, S. 112ff.

des Möglichen bringt, ein Tänzer der Schwerkraft zu entkommen scheint oder eine Pianistin ›eins mit dem Instrument‹ wird. Kunst kann sich auch kalkuliert diesen ontischen Beschränkungen ausliefern: beispielsweise durch Sonifikation wissenschaftlicher Daten als kompositorisches Mittel oder im Werden und Vergehen der organischen Skulpturen und Selbstbildnisse Dieter Roths. Doch finden diese Beschränkungen auch in diesem Fall niemals Eingang in die Kunst, sie werden dort nur reflektiert. Im Zuge der Verwendung ontischer Beschränkungen feiert die Kunst deren Überwindung. Sie stellen damit lediglich einen Bezugsrahmen zur Verfügung, in dem sich alles abspielt. Man kann auch diesen Bezugsrahmen selbst zum Thema machen und beispielsweise die Kultur des Vampirtintenfisches mit der unsrigen vergleichen.²⁴¹ Diese Thematik bezieht sich jedoch auf die ›Umwelt‹ des Möglichkeitsraums – wenn dieses Bild hier erlaubt ist – und wird in den das Metasystem konstituierenden Systemen verhandelt – beispielsweise als Kultur, als Wahrnehmung oder als physiologische Disposition.

An dieser Stelle kann bereits auf einen Aspekt verwiesen werden, der sich aus der Betrachtung des Möglichkeitsraums Musik in Bezug auf Luhmanns Sinnbegriff ergibt und der noch von Bedeutung sein wird. Sinn ist als Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität gegeben.²⁴² Der Möglichkeitsraum bezeichnet die *eine* Seite dieser Differenz: den Verweisungshorizont, die Möglichkeitsperspektiven, das nicht Aktualisierte. Der hier noch einseitige Zugriff auf den Sinnbegriff Luhmanns wird im weiteren Verlauf dieser Untersuchung mit dem Begriff der *Instanz musikalischer Handlung* um ein entsprechendes Gegenstück ergänzt und schließlich plausibilisiert werden.²⁴³ Aus dem sich daraus ergebenden Spannungsverhältnis lässt sich ein geeigneter Musikbegriff entwickeln.

2.2.2 Akteur-Beobachter

Der Möglichkeitsraum stellt zwar die Potentialität von Musik bereit, aber nur in ihrer Aktualität, als Selektion im Möglichkeitsraum durch *Beobachtung*, kann Musik *erschlossen* werden. Der Begriff des Beobachters ist bei Luhmann abstrakt formuliert, »als Operation des Unterscheidens und Bezeichnens« und nicht mit Begriffen wie ›Subjekt‹, ›Mensch‹ oder ›Individuum‹ gleichzusetzen.²⁴⁴ In dieser Begriffsdefinition bezieht

241 Vgl. Vilém Flusser und Louis Bec, *Vampyroteuthis infernalis*, Göttingen: European Photographie, 1987.

242 Vgl. Kap. 2.1.3, S. 67 und grundsätzlich Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 92ff.

243 Vgl. Kap. 2.2.3, S. 89ff.

244 Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 73.

sich Luhmanns Beobachter damit allgemein auf »ein *strukturiertes System* [...], das sich selbst aus seiner Umwelt ausdifferenziert.«²⁴⁵ Beobachtung setzt dabei also keineswegs Bewusstsein voraus, auch andere Systeme können beobachten. So kann das Nervensystem über die Spezifität der Operation Beobachtung vom Bewusstsein unterschieden werden:

Das Nervensystem ist eine Einrichtung zur Selbstbeobachtung des Organismus. Es kann nur körpereigene Zustände diskriminieren und operiert deshalb ohne Bezug auf die Umwelt. Das Bewußtsein kompensiert diese Beschränkung, es externalisiert, obwohl strukturell an das Nervensystem gekoppelt, das, was ihm als Eigenzustand des Körpers suggeriert wird; es kehrt sozusagen das Innen des Körpers nach außen, und selbst der eigene Leib wird vom Bewußtsein als bewußtseinsextern, als Gegenstand des Bewußtseins erlebt. Das Bewußtsein konstruiert auf der Grundlage der laufenden, geräuschlosen, unbemerkten Aktivität des Nervensystems eine Welt, in der es dann die Differenz des eigenen Körpers und der Welt im übrigen beobachten und auf diese Weise sich selbst beobachten kann.²⁴⁶

Das was früher als Subjekt begriffen wurde, wird hier als strukturelle Kopplung von biologischen und psychischen Systemen, von Körper und Bewusstsein, aufgefasst.²⁴⁷ Das Bewusstsein beobachtet und konstruiert den Körper dabei als Einheit – bei aller Möglichkeit, die Aufmerksamkeit selektiv beispielsweise auf einzelne Körperteile zu richten. Der Körper ist jedoch selbst als strukturelle Kopplung biologischer Systeme aufzufassen:

Als Agglomerat lebender Systeme gesehen ist der Organismus eine Symbiose zahlreicher autopoietischer Systeme mit gemeinsamem genetischen Programm – aber nicht das, was das Bewußtsein beobachtet, wenn es sich selbst oder andere in Unterscheidung von einer Umwelt beobachten und in der Welt lokalisieren will.²⁴⁸

²⁴⁵ A. a. O., S. 79, Hervorhebung im Original.

²⁴⁶ A. a. O., S. 19f.

²⁴⁷ Oliver Jahraus bringt dies auf die Formel: »*Wo das Subjekt war, da ist strukturelle Kopplung.*« Jahraus, »Bewußtsein und Kommunikation. Zur Konzeption der strukturellen Kopplung«, S. 40, Hervorhebung im Original. Siehe grundsätzlich hierzu auch S. 26ff. Jahraus bezieht sich dabei jedoch explizit auf die strukturelle Kopplung von Bewusstsein und Kommunikation, der er gegenüber der strukturellen Kopplung mit dem Organismus eine ausgewiesene Stellung zuschreibt, da Bewusstsein und Kommunikation, im Gegensatz zu Lebewesen, seiner Ansicht nach nur als strukturell gekoppelt beobachtet werden können. Siehe hierzu auch Kap. 4.2.5, S. 275ff.

²⁴⁸ 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

Beim Versuch, den Beobachter als Beobachter des Möglichkeitsraums Musik auf Metasystem-Ebene zu konzeptualisieren, gilt es auch hier, die entsprechenden Systembeziehungen zu berücksichtigen und den resultierenden Beobachterbegriff für Zuschreibungen und empirische Exploration gleichermaßen zugänglich zu machen. Als ›Beobachter‹ des Möglichkeitsraums Musik soll deshalb der Komplex der strukturellen Kopplung von psychischen und verschiedenen biologischen Systemen betrachtet werden. Um diesen ›Beobachter‹ auf Metasystem-Ebene von dem abstrakteren Luhmann'schen *Beobachter als System* zu unterscheiden, wird dieser im Folgenden als *Akteur-Beobachter* bezeichnet.²⁴⁹ Auch wenn dieser Beobachterbegriff sich auf mögliche Individuen als strukturelle Kopplung von Organismus und psychischem System bezieht, bedeutet dies nicht, dass der abstrakte Beobachterbegriff Luhmanns damit aufgegeben und Beobachten ausschließlich als bewusste Operation aufgefasst wird.²⁵⁰ Es handelt sich hierbei lediglich um eine, dem Untersuchungsgegenstand angepasste Vereinfachung auf Metasystem-Ebene, die Theoriekonstruktionen auf der Ebene der allgemeinen Systemtheorie nicht unterläuft, sondern voraussetzt. Der Begriff des Akteur-Beobachters präsentiert sich somit als ›Kippfigur‹, die mögliche Referenzierungen auf psychische oder biologische Systeme oder auch auf kommunikative Zuschreibungen in der Schwebe hält. Aufbauend auf seine systemtheoretische Fundierung wird der Begriff durch die Betonung des Handlungsaspekts für die Anbindung an das Konzept der musikalischen Handlung vorbereitet. Aus der Perspektive der Zuschreibungsebene ist der Akteur-Beobachter als Individuum zudem anschlussfähig für Begriffe wie ›Komponist‹, ›Interpret‹ oder ›Rezipient‹. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass diese Begriffe im Metasystem Musik immer als sozial verhandelte

de Gruyter, 1989, Schriftenreihe Sozialwissenschaftliche Sexualforschung 2, S. 127–138, hier: S. 129.

- 249 Anregung hierfür lieferte der Begriff des »Sprecher-Beobachters«, mit dem Mittelstaedt auf die Bedingtheiten des physikalischen Erkenntnis-Prozesses aufmerksam macht: »Genauer betrachtet, behandelt die Physik aber keine äußere Realität an sich, sondern sie beschreibt die Wirklichkeit, wie sie sich zeigt, wenn sie mit Begriffen erfaßt und mit Meßgeräten beobachtet wird, und wenn die Ergebnisse dieser Bemühungen in einer geeigneten Sprache formuliert werden.« Peter Mittelstaedt, *Philosophische Probleme der Modernen Physik*, 7., überarbeitete Auflage, Mannheim, Wien, Zürich: BI-Wissenschaftsverlag, 1989, S. 12. Für den Begriff des Sprecher-Beobachters, siehe S. 16ff.
- 250 Für Luhmann ist Individualität Ausdruck der selbstreferentiellen Reproduktionsweise psychischer Systeme, vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 357. Diese erfolgt jedoch auch in beständiger struktureller Kopplung mit dem eigenen Körper, vgl. Niklas Luhmann, »Die Form ›Person‹«, in: *Soziale Welt* 42 (1991), Nr. 2, S. 166–175, hier: S. 173. Der Begriff des Individuums sei hier deshalb als Umschreibung gestattet.

Zuschreibungen von Rollen²⁵¹, als »*Kondensate des Kommunikationssystems Kunst*«²⁵², aufzufassen und nicht als solche gegeben sind.²⁵³ Auf diese Weise lässt sich verhindern, dass ein bestimmtes – hier beispielsweise westlich-traditionelles – Musikverständnis generalisiert wird, um so die Möglichkeit aufrecht zu erhalten, die basalen Prozesse der Genese von Musik freizulegen. Dennoch sind durch den Begriff des Akteur-Beobachters auch andere Systemtypen referenzierbar, und damit »das physische Substrat, das Leben, das Bewußtsein oder auch die Gesamtheit struktureller Kopplungen« in ihrem Eingebunden-Sein in musikalische Handlung zugänglich.²⁵⁴ Eben diese gegen Luhmanns Zuspitzung auf soziale Systeme gesetzte Weitung der Perspektive ist für einen transdisziplinären Ansatz unumgänglich.

Der Hinweis darauf, dass der Begriff des Akteur-Beobachters verschiedene Zuschreibungen wie ›Komponist‹, ›Interpret‹ oder ›Rezipient‹ in sich aufnehmen kann, erklärt jedoch noch nicht die Begriffswahl. Diese soll nicht etwa eine Konzeption signalisieren, die eine vermeintliche Dichotomie von aktivem Musizieren und passivem Rezipieren überspannt. Auch Luhmanns Unterscheidung von Handeln und Erleben dient allein als Schema kommunikativer Zuschreibungspraxis für die Identifikation sozialer Voraussetzungen von Kunst.²⁵⁵ Mit dem Begriff des Akteur-Beobachters soll vielmehr verdeutlicht werden, dass jede ›Rolle‹²⁵⁶, die im Metasystem Musik eingenommen wird, mit einem aktiven Ausgreifen in die Welt verbunden ist.²⁵⁷ Der Beobachter des Möglichkeitsraums Mu-

251 Zu Differenzierung der Begriffe ›psychisches System‹, ›Person‹ und ›Rolle‹ siehe Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 428ff.

252 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 88, Hervorhebung im Original.

253 Vgl. hierzu auch 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. 653.

254 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 88.

255 Vgl. bspw. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 332ff. Luhmann weist durchaus darauf hin, dass für Künstler und Rezipienten als Beobachter, im Sinne eines »Handeln und Erleben übergreifenden Beobachtungsbegriffs«, eine »Gleichheit der Beteiligung an Kommunikation« auszumachen ist, Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 129. Der Begriff des Akteur-Beobachters formuliert diese prinzipielle Gleichheit bei allen sich auf dieser Grundlage ergebenden Differenzierungsmöglichkeiten jedoch für musikalische Handlungen und somit auch in Bezug auf biologische und psychische Systemreferenz. Siehe hierzu auch Kap. 2.2.3, S. 78ff.

256 In diesem Zusammenhang und auf Metasystem-Ebene ist der Begriff der Rolle nicht nur sozial, sondern auch körperlich und mental zu fassen.

257 Eine entsprechende am Enaktivismus angelehnte Position wird in Bezug auf Musik insbesondere von Joel Krueger und Mark Reybrouck vertreten, vgl. bspw. Joel W. Krueger, »Enacting Musical Experience«, in: *Journal of Consciousness Studies* 16 (2009), Nr. 2–3, S. 98–123; Joel W. Krueger, »Doing things with music«,

sik ist somit immer ein aktiv agierender, und dies unabhängig davon, ob ihm eine resultierende Unterscheidung beispielsweise als Komponist, Interpret oder Rezipient zugeschrieben wird. Eine entsprechende Begriffskonstruktion orientiert sich nicht nur an einem enaktivistischen Musikverständnis²⁵⁸, sondern trägt auch der Tatsache Rechnung, »dass in der Forschung die Trennung zwischen Komposition, Aufführung und Rezeption immer weiter an Bedeutung verliert«.²⁵⁹ Den damit verbundenen Anforderungen folgend bietet der Begriff des Akteur-Beobachters einen neutralen, jedoch systemtheoretisch informierten Zugriffspunkt für die Analyse des musikalisch Handelnden.

2.2.3 Musikalische Handlung

Der Akteur-Beobachter führt *musikalische Handlungen* aus, indem er den Möglichkeitsraum Musik beobachtet – durch Unterscheiden und Bezeichnen –, um schließlich das dann Unterschiedene und Bezeichnete zu erschließen und als Form, das heißt als feste Kopplung von Elementen, zu etablieren. Mögliche Beispiele für musikalische Handlungen sind etwa, sich den Beginn eines zu komponierenden Streichquartetts vorzustellen, die Modifizierung eines Algorithmus für die Berechnung von Strukturverläufen einer elektroakustischen Komposition, einem Straßenmusiker zu lauschen oder das Blockflötenspiel unter dem Weihachtsbaum, aber womöglich auch das aufmerksame Hören der Geräusche und Klänge in der freien Natur oder die bewusste Gestaltung von Rhythmen bei der Küchenarbeit. Der Begriff der musikalischen Handlung weist somit eine gewisse Nähe zu Christopher Smalls Begriff des *musicking* aus. Das Verb »to music« bedeutet für Small »to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing«.²⁶⁰ Entscheidend ist

in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 10 (2011), Nr. 1, S. 1–22; Joel W. Krueger, »Enacting Musical Content«, in: Riccardo Manzotti (Hg.), *Situated Aesthetics. Art Beyond the Skin*, Exeter: Imprint Academic, 2011, S. 63–85; Mark Reybrouck, »Musical Sense-Making and the Concept of Affordance: An Ecosemiotic and Experiential Approach«, in: *Biosemiotics* 5 (2012), Nr. 3, S. 391–409. Um verschiedene Arten und Weisen des Umgangs mit Musik zu erfassen, schlägt Reybrouck den Begriff des *music users* vor, vgl. a. a. O. Siehe hierzu auch die Betrachtung des Begriffs der musikalischen Handlung im nun folgenden Abschnitt.

258 Vgl. Anm. 257.

259 Sven Oliver Müller, »Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), Nr. 1, S. 48–85, hier: S. 51.

260 Small, *Musicking*, S. 9, Hervorhebung im Original.

für den Begriff der musikalischen Handlung jedoch nicht nur, dass dem Akteur-Beobachter verschiedene Rollen zugeschrieben werden können, die ihn als Komponierenden, Rezipierenden oder Tanzenden auszeichnen. Vielmehr geht es auch darum, was überhaupt als ›musikalisch‹ angesehen werden kann und auf welcher Basis sich mögliche Übereinkünfte oder auch Dispute bezüglich dieser Frage manifestieren.²⁶¹ Über die hier angedeutete Problematik wird noch einmal die Notwendigkeit der Formulierung eines umfassenden Musikbegriffs deutlich, der seine eigenen Bedingungen konzeptionell einbeziehen kann. Dies wird im Rahmen dieser Untersuchung durch die Beschreibung von Musik als Metasystem versucht, in dem die musikalische Handlung eine zentrale Position einnimmt.

Die Einführung eines musikalischen Handlungsbegriffs ist jedoch in mehrerer Hinsicht erklärungsbedürftig: zum einen in Bezug auf dessen generelle Nützlichkeit im Rahmen von Musikforschung und zum anderen in Bezug auf die Verwendung innerhalb einer an die Systemtheorie Luhmanns angelehnten Theoriekonstruktion.

Anwendungen von Handlungsbegriffen auf Musik sind vornehmlich in der Musiksoziologie zu finden. So versteht Kurt Blaukopf den Begriff des musikalischen Handelns als »das auf die Erzeugung von Schaller eignissen gerichtete Handeln mit einem auf das Verhalten anderer intendierten Sinn«.²⁶² Er selbst sieht es jedoch als problematisch an, dass diese Definition Sprache mit einschließt. Stattdessen erachtet er die Beobachtung musikalischer *Verhaltensweisen* als geeignetes Mittel, um »musikalische Praxis«²⁶³ als Gegenstand der Musiksoziologie zu beschreiben.²⁶⁴ Bühl kritisiert grundsätzlich handlungs- oder verhaltens-theoretische Ansätze, da sie entweder übersteigerte Vorstellungen an den

261 Wolfgang Fuhrmann weist auf die zirkuläre Definition von Small hin und fragt berechtigterweise, was eine »musical performance« als musikalisch auszeichne, vgl. in: Fuhrmann, »Toward a Theory of Socio-Musical Systems«, S. 142. Vor diesem Hintergrund formuliert er einen offenen Musikbegriff, der auf Luhmanns Kommunikationsbegriff aufbaut, um zu beschreiben, wie »das Musikalische« ausgehandelt wird. Ich werde im Zuge meiner Definition eines möglichen Musikbegriffs selbst auf eine vergleichbare Zirkularität stoßen, die sich innerhalb des Metasystems Musik jedoch nicht als vitiös, sondern als auf ähnliche Weise produktiv ausweisen lässt. Siehe hierzu Kap. 2.3, insb. S. 110.

262 Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, 2., erweiterte Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, S. 3.

263 A. a. O., S. 5. Für eine Gegenüberstellung des hier vorgeschlagenen Begriffs der musikalischen Handlung und eines möglichen praxistheoretischen Zugangs siehe unten, S. 87f.

264 Vgl. Bühl, *Musiksoziologie*, S. 104f.

musikalisch Handelnden richten²⁶⁵ oder »ein zeit- und situationsspezifisches ›Hörmodell‹ [...] über seinen tatsächlichen soziohistorischen Horizont hinaus«²⁶⁶ generalisieren.

Für eine gewinnbringende Anwendung des Handlungsbegriffs auf Musik wäre dieser auf eine neue Grundlage zu stellen, die über die ursprüngliche (musik-)soziologische Fundierung hinausweist. Dies versucht Rolf Großmann im Zuge seiner »Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen«, die auf Schmidts Ästhetiktheorie zur Grundlegung einer empirischen Literaturwissenschaft aufbaut.²⁶⁷ Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird hingegen ein musikalischer Handlungsbegriff vorgeschlagen, der auf einer Metasystem-Ebene situiert ist, das heißt mit Anschluss an biologische, psychische und soziale Systeme.

Jedoch gerade im Zusammenhang mit Luhmanns Theorie sozialer Systeme erscheint der Verweis auf Handlung als problematisch. Luhmann hat Kommunikation und nicht Handlung als konstitutives Letztelement sozialer Systeme definiert. Er bemängelt die geringe Spezifität des Handlungsbegriffs, die es nicht zulässt, Anfang und Ende einer Handlung sinnvoll zu definieren. Somit sei nicht eindeutig, »welche Folgen zum Handeln gehören und welche nicht« und was dann im Gegenzug als »Wirkung« gelten solle.²⁶⁸ Des Weiteren impliziert Handlung eine bestimmte Motivation als Voraussetzung und verweist damit auf psychische Systemreferenz. Für Luhmann operieren psychische und soziale Systeme jedoch getrennt voneinander und so scheidet Handlung als spezifische Operationsweise sozialer Systeme aus. Unter Beibehaltung ihrer operativen Geschlossenheit reproduzieren sich soziale Systeme über Kommunikation. Und dies hat entsprechende Konsequenzen für den Kommunikationsbegriff:

Kommunikation kann nicht gut als ›Übertragung‹ von Information von einem (operativ geschlossenen) Lebewesen oder Bewußtseinssystem auf ein anderes begriffen werden. Sie ist eine eigenständige Art der Formbildung im Medium von Sinn, eine emergente Realität, die zwar bewußtseinsfähige Lebewesen voraussetzt, aber auf keines dieser Lebewesen und auch nicht auf alle zusammen zugerechnet werden kann.²⁶⁹

265 Bühl verweist hier beispielsweise kritisch auf die Vorstellungen von Alfred Schütz, siehe Alfred Schütz, »Making Music Together: A Study in Social Relationship«, in: ders.; Arvid Brodersen (Hg.), *Collected Papers II – Studies in Social Theory*, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1971, S. 159–178, vgl. Bühl, *Musiksoziologie*, S. 105.

266 A. a. O., S. 106.

267 Siehe Rolf Großmann, *Musik als ›Kommunikation‹. Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen*, Braunschweig: Vieweg, 1991.

268 Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie*, S. 253.

269 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 20.

Die Betrachtung von Kommunikation als konstituierende Operation sozialer Systeme bedeutet jedoch keineswegs, dass der Handlungsbegriff im Zuge dieser Theoriebildung unbrauchbar geworden wäre:

Der elementare, Soziales als besonderer Realität konstituierende Prozeß ist ein Kommunikationsprozeß. Dieser Prozeß muß aber, um sich selbst steuern zu können, auf Handlungen reduziert, in Handlungen dekomponiert werden. Soziale Systeme werden demnach nicht aus Handlungen aufgebaut, so als ob diese Handlungen auf Grund der organisch-psychischen Konstitution des Menschen produziert werden und für sich bestehen könnten; sie werden in Handlungen zerlegt und gewinnen durch diese Reduktion Anschlußgrundlagen für weitere Kommunikationsverläufe.²⁷⁰

Handlung wird damit eine Bedeutung für die Selbstbeobachtung des Kommunikationssystems zugewiesen. Die prinzipielle Unzugänglichkeit von Kommunikation für Beobachtung wird dadurch kompensiert, dass sich das Kommunikationssystem als Handlungssystem »auslaggt«.²⁷¹ Die Möglichkeit, ein Artefakt – sei dies klingend oder, in negativer Ausnutzung des akustischen Mediums, das Klingende gerade verweigernd – beispielsweise einem Komponisten als dessen intentionale Handlung zuzuschreiben, erlaubt es, dieses Artefakt zu erleben und so als Mitteilung zu verstehen und nicht als Störgeräusch oder Stille aufzufassen oder gar zu ignorieren.²⁷²

Der hier vorgeschlagene Begriff musikalischer Handlung dient jedoch nicht allein der Beobachtung von Kommunikationssystemen, sondern auch der Beobachtung der Reproduktion des Zusammenhangs von biologischen, psychischen und sozialen Systemen. Auch Luhmann ist sich durchaus bewusst, »[d]aß es physische, chemische, thermische, organische, psychische Bedingungen der Möglichkeit von Handlung gibt«.²⁷³ Dennoch betrachtet er die Zurückrechnung von Handlungen auf Individuen als eine alltagsweltliche Komplexitätsreduktion, durch die Handlungsverläufe aber nur unzureichend erfasst werden können. Handlungsauswahl sei vielmehr abhängig von einem situativen Kontext, so dass die »Beobachtung von Handlungen oft, wenn nicht überwiegend, gar nicht dem Mentalzustand des Handelnden, sondern dem Mitvollzug der autopoietischen Reproduktion des sozialen Systems« gilt.²⁷⁴ Die Frage ›Was

270 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 193.

271 Vgl. a. a. O., S. 226.

272 Vgl. Irmhild Saake, »Erleben / Handeln«, in: Oliver Jahraus et al. (Hg.), *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012, S. 77–79, hier: S. 78 sowie grundsätzlich Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 332ff.

273 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 229.

274 Ebd.

hat sich der Künstler dabei gedacht« dient dann lediglich der Rückversicherung, dass ein Artefakt auch wirklich als Mitteilung zu verstehen ist.

Luhmann lässt bei seiner Begriffsdefinition »Psychisches außer Acht« und räumt selbst ein, »[d]aß dieser Handlungsbegriff keine ausreichende Kausalerklärung des Handelns vermittelt«. ²⁷⁵ Ihm geht es jedoch um die Relevanz von Handlung für den Kommunikationsprozess, das heißt, um die durch das Zurechnen von Handlungen auf Mitteilungen eröffneten Anknüpfungspunkte für weitere Kommunikationen. ²⁷⁶

Für eine Konzeption des Begriffs der musikalischen Handlung auf Metasystem-Ebene als Beschreibung der Reproduktionsweise des Metasystems Musik ist jedoch die rein soziologische Perspektive zu verlassen und die von Luhmann selbst angedeutete Relevanz psychischer und biologischer Systeme – neben der von sozialen Systemen – zu fokussieren. Hiervon ausgehend gilt es nun, den Begriff der musikalischen Handlung näher zu bestimmen und die jeweilige Relevanz der verschiedenen Systemtypen für diesen Begriff im Einzelnen herauszuarbeiten.

Systemspezifische Aspekte musikalischer Handlung

Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass musikalische Handlung gleichermaßen auf biologische, psychische und soziale Operationen aufbaut. Musikalische Handlung wird als eine bio-psycho-soziale Operation aufgefasst und beruht damit auf der strukturellen Kopplung von biologischen, psychischen und sozialen Systemen. Sie nimmt somit eine zentrale Stellung im Metasystem Musik ein. Dennoch ist dieses nicht als ein autopoietisches System aufzufassen, welches sich durch musikalische Handlung als spezifische Operationsweise reproduziert. Musikalische Handlung ist abhängig von den Autopoiesen der sie konstituierenden Systeme. Das Metasystem kann sich somit nicht aus sich selbst heraus reproduzieren. Demzufolge ist das Musiksystem nicht als autopoietisches System, sondern als *xenopoietisches Metasystem* zu denken. ²⁷⁷ Die Beiträge der konstituierenden autopoietischen Systeme sind differenziert zu betrachten und sollen nun im Einzelnen beschrieben werden.

²⁷⁵ A. a. O., S. 228.

²⁷⁶ Vgl. ebd.

²⁷⁷ Der Begriffstradition folgend, ließe sich hier auch von *allopoietischen* Systemen sprechen, vgl. Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela und Rafael Uribe, »Autopoiese: die Organisation lebender Systeme, ihre nähere Bestimmung und ein Modell«, in: Humberto R. Maturana, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2., durchgesehene Auflage, Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, 1985, S. 157–169, hier: S. 159. Ich setze mich hier jedoch von dieser Begriffsdefinition ab, um die spezifische Organisationsform auf der Metasystem-Ebene zu markieren.

Aktion

Der Anteil biologischer Systeme an musikalischer Handlung lässt sich begrifflich als *Aktion* auffassen. Mit diesem Begriff soll die Strukturveränderung biologischer Systeme als Voraussetzung musikalischer Handlung beschrieben werden. Mit Maturana und Varela ließe sich hier auch der Begriff der Zustandsveränderung verwenden, mit dem ausschließlich jene Strukturveränderungen angesprochen werden, »die eine Einheit [beispielsweise das Nervensystem, C. S.] ohne Veränderung ihrer Organisation erfahren kann, also unter Aufrechterhaltung der Klassenidentität«. ²⁷⁸ Strukturveränderungen sind in diesem Sinne beispielsweise die Variabilität der Effektivität synaptischer Interaktionen oder die Kontraktion von Muskelfasern. ²⁷⁹ Im Zuge musikalischer Handlung werden verschiedenste biologische Systeme angesprochen, von der einzelnen Zelle bis zum Nervensystem. Hierbei besitzt jedoch nur das Nervensystem – über Wahrnehmung – die Möglichkeit zur strukturellen Kopplung mit dem psychischen System. Der dennoch zu berücksichtigende Perturbationszusammenhang biologischer Systeme lässt sich grob entlang einer Achse, ausgehend von den Veränderungen an der Körperoberfläche, über viszerale Veränderungen bis hin zu Aktivitäten auf neuronaler Ebene differenzieren. ²⁸⁰ Alle drei Ebenen sind in musikalische Handlungen eingebunden, sowohl in Bezug auf aktuelle musikalische Handlungen als auch langfristig, im Zuge der Optimierung von Bewegungsabläufen durch Übung oder als musikspezifische neuronale Plastizität, mit entsprechenden Auswirkungen auf die Potentialität musikalischer Handlung. ²⁸¹

Anschaulicher lässt sich der Aspekt der Strukturveränderung biologischer Systeme mit Bezug auf die *Körperlichkeit musikalischer Handlung* beschreiben, auch wenn damit eine Perspektive eingenommen wird, die das Erleben im Verhältnis zum eigenen Körper adressiert und die somit die Systemgrenzen zwischen biologischen und psychischen Systemen überspannt. Gerade beim Musizieren scheint die Einbeziehung des Körpers offenkundig, da körperliche Bewegungen die Basis der Klangerzeugung bilden. Körperbeherrschung wird dann zum Beispiel als ein Zeugnis von Virtuosität angesehen. Jedoch auch das Komponieren kann als ein körperlicher Akt aufgefasst werden, der sich nicht allein auf Schreibbewegungen oder Anschläge auf einer Tastatur oder Klaviatur als

²⁷⁸ Maturana und Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, S. 108.

²⁷⁹ Vgl. a. a. O., S. 182ff.

²⁸⁰ 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. Pugmire nimmt diese Differenzierung in Bezug auf die körperlichen Aspekte von Emotionen vor. Siehe hierzu auch Kap. 3.2.3, S. 154ff.

²⁸¹ Die Möglichkeit neuronaler Plastizität kann umgekehrt auch als Beispiel dafür dienen, dass Musik Ausdifferenzierungsprozesse auf neuronaler Ebene moduliert, vgl. Kap. 2.3, S. 114.

Eingabe in ein Notensatzprogramm reduzieren lässt. Die Körperlichkeit des Komponierens wird auch grundsätzlich im Zuge eines beständigen Zugriffs auf Nichtvorhandenes, der in ähnlicher Weise auch *epistemischen Gefühlen*²⁸² zugrunde liegt, als *Widerstand* spürbar.²⁸³ Das Spüren dieses Widerstands als Körpergefühl erfolgt zwar im psychischen System, verweist dabei jedoch beispielsweise auf Sensomotorik und Muskeltonus als körperliche Aspekte. Schließlich lässt sich auch die vermeintlich passivere Rezeption von Musik als ein körperbezogenes Erschließen von Musik begreifen. So beschreibt Joel Krueger intensives, auf die Musik gerichtetes Hören (»deep listening«) als die erfahrene Verschmelzung des *inneren Raums* der kompositorischen Struktur mit der Räumlichkeit des Musikerlebens – dem *äußeren Raum* – als Erfahrung des In-der-Welt-Seins.²⁸⁴ Musik wird dabei auch sensomotorisch erschlossen, indem der Hörer in sie eintaucht (Krueger spricht von »to inhabit this [the musical, C. S.] structure« oder von »entering into the form«), um deren klangliche Topographie zu erkunden.²⁸⁵ An der Musik ausgerichtete Körperbewegungen können die Aufmerksamkeit auf spezifische musikalische Eigenschaften lenken und die Wahrnehmungskonstruktion – die Bildung einer Instanz musikalischer Handlung²⁸⁶ – unterstützen. Die Körperbewegungen begegnen dabei »sensorimotor contingencies«²⁸⁷ als Möglichkeiten der Interaktion, die Inhalt und Charakter der musikalischen Erfahrung festlegen sowie »musical affordances«²⁸⁸ als spezifischen Anforderungscharakter, der im Verhältnis der musikalischen Eigenschaften zur Möglichkeit ihres aktiven Erschließens gegeben ist. In diesem Sinne ist intensive Musikrezeption »a kind of skilled coping with a sonic world, a kind of listening with our muscles«.²⁸⁹ Darüber hinaus können mit Musizieren assoziierte instrumentenspezifische Körperbewegungen auch beim Rezipieren auftreten oder auf neuronaler Ebene

282 Epistemische Gefühle sind auf etwas gerichtet, das demjenigen, der dieses Gefühl hat, nicht explizit zugänglich ist, vgl. hierzu die Betrachtung von Gefühlen beim Komponieren, Kap. 4.2.2, S. 256ff.

283 Mit der hier angesprochenen Spürbarkeit des Körpers ist sogleich auf die strukturelle Kopplung von Körper und Bewusstsein verwiesen.

284 Vgl. Krueger, »Enacting Musical Experience«, S. 117f.

285 A. a. O., S. 118, Hervorhebungen im Original.

286 Zum Begriff der Instanz musikalischer Handlung siehe Kap. 2.2.3, S. 89ff.

287 A. a. O., S. 114f.

288 Krueger, »Doing things with music«, S. 4f. Für eine Untersuchung der Frage, inwieweit der von James J. Gibson eingeführte Begriff *affordance* auch auf Musik bezogen werden kann siehe W. Luke Windsor und Christophe de Bézenac, »Music and affordances«, in: *Musicae Scientiae* 16 (2012), Nr. 1, S. 102–120.

289 Krueger, »Enacting Musical Experience«, S. 120.

simuliert werden.²⁹⁰ Dies ist schließlich auch ein Hinweis auf die Überlagerung der körperlichen Aspekte bei verschiedenen Formen musikalischen Handelns. Grundsätzlich lässt sich die hiermit angesprochene basale Körperlichkeit musikalischen Handelns auf aktuelle oder mögliche Strukturveränderungen biologischer Systeme zurückführen und damit als Aktion oder als Aktionspotential beschreiben.²⁹¹

Intention

Die Beteiligung psychischer Systeme an musikalischer Handlung lässt sich mit dem Begriff der *Intention* charakterisieren. Dies stellt jedoch keine Einschränkung auf intentionale Handlungen im Sinne einer produktionsästhetischen Perspektive dar. Auch die ästhetische Erfahrung bei der Rezeption ist durch Aufmerksamkeitskonzentration auf einen bestimmten Beobachtungsgegenstand gerichtet.²⁹² Mit dem Begriff der Intention sollen vielmehr jene Operationen psychischer Systeme markiert werden, die im Zuge musikalischer Handlung selektiv auf den Möglichkeitsraum oder ein potentielltes Ergebnis der Handlung ausgerichtet sind. Entsprechende Operationen psychischer Systeme, wie Gedanken, Wahrnehmungen oder Vorstellungen, können dabei mit Strukturveränderungen einhergehen, die sich als affektive Zustände manifestieren. Affektive Zustände psychischer Systeme umfassen jedoch nicht nur akute (musikalische) Gefühle, sondern ein Kontinuum, das bis hin zur nicht-reflexiven Musikwahrnehmung reicht.²⁹³ Die Hervorhebung von Intention als psychischem Aspekt musikalischer Handlung stellt somit also nicht in Frage, dass im Metasystem Musik auch gehandelt werden kann ohne die Aufmerksamkeit bewusst auf Musik zu richten. Im Falle von Werbemusik werden entsprechende musikalische Handlungen in der Form nicht-reflexiver Wahrnehmung sogar vorausgesetzt und können, in Wechselwir-

290 Siehe hierzu bspw. Jens Haueisen 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. Dass dieser Effekt auch bei Nichtmusikern nach dem Erlernen der Ausführung einer kurzen Passage zu beobachten ist, zeigen Amir Lahav, Elliot Saltzman und Gottfried Schlaug, »Action Representation of Sound: Audiomotor Recognition Network While Listening to Newly Acquired Actions«, in: *Journal of Neuroscience* 27 (2007), Nr. 2, S. 308–314.

291 Für eine eingehendere Betrachtung affektiver Körperveränderungen, auch im Verhältnis zu Musik, siehe Kap. 4.2.3, S. 259ff.

292 Vgl. bspw. Schmücker, »Funktionen der Kunst«, S. 23. Siehe auch Kap. 2.1.2, S. 50.

293 Für eine ausführliche Behandlung von Gefühlen als affektive Zustände psychischer Systeme im Verhältnis zu den diesen zugrunde liegenden Strukturveränderungen siehe Kap. 4.2.1, S. 216ff. Der Begriff der Strukturveränderung schließt dabei auch eine Erhöhung des Stabilisierungsaufwands für die Strukturhaltung mit ein.

kung mit anderen Formen musikalischer Handlung, in die Reproduktion des Metasystems Musik einbezogen werden.

Das Verhältnis von Intention und Aktion ist nicht im Hinblick auf das Prinzip von Ursache und Wirkung zu verstehen, sondern als ein Verhältnis struktureller Kopplung und der wechselseitigen Ermöglichung. Mit dem Begriff der musikalischen Handlung wird somit eine relationale Dynamik psychischer und körperlicher Prozesse angesprochen, die sich in spezifischen Strukturveränderungen der beteiligten Systeme zeigt.

Kommunikation

Soziale Systeme beteiligen sich am Prozess der musikalischen Handlung mit *Kommunikation*. Spezifizierend lässt sich in diesem Zusammenhang auch von Kunstkommunikation oder Musikkommunikation sprechen. Dabei bezieht sich diese Zuspitzung nicht allein auf die funktionale Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft mit der Herausbildung eines autonomen Kunstsystems, sondern grundsätzlich auf den Umstand, dass es mit Musik schon immer Kommunikation durch und über Musik gegeben hat.²⁹⁴ Musikkommunikation ist das Verstehen von Unterscheidungen im akustischen Medium in einem institutionellen Kontext.²⁹⁵ Angesprochen ist damit zum einen die spezifische Fähigkeit von Kunst, »selbst präparierte Wahrnehmungen« als Formenkombinationen kommunikativ zur Verfügung zu stellen.²⁹⁶ Zum anderen bilden sich durch die Etablierung spezifischer kommunikativer Strukturen Anknüpfungspunkte für weitere Kommunikationen (zum Beispiel ›Werke‹, ›Komponisten‹, ›Interpreten‹ sowie ein auf diese Begriffe referenzierender Kanon).²⁹⁷ Darauf aufbauende Kommunikation kann dann nicht nur davon ausgehen, dass es um Musik geht, sondern auch verschiedene Realisierungen von Ordnungen im Bereich des nur Möglichen differenzieren und damit durch Musik kommunizieren.²⁹⁸ Musikalische Handlung findet immer in einem solchen Kommunikationszusammenhang statt und entsprechende Kommunikationen werden in musikalische Handlungen einbezogen. Dies gilt auch für das Musizieren zum ›Eigengebrauch‹, etwa einer Improvisation im ›stillen Kämmerlein‹.²⁹⁹ Musikalische Handlung kann deshalb nicht auf einzelne Bewusstseins zurückgerechnet werden.³⁰⁰

294 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 132.

295 Für einen entsprechenden, an Luhmanns Kommunikationsbegriff angelehnten Ansatz zur musikalischen oder ästhetischen Kommunikation siehe Fuhrmann, »Toward a Theory of Socio-Musical Systems«.

296 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 89.

297 Vgl. a. a. O., S. 87f.

298 Vgl. a. a. O., S. 238.

299 Vgl. a. a. O., S. 130f.

300 Für eine entsprechende Auffassung in Bezug auf Wissen siehe Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, S. 22.

Neben der Beteiligung von Kommunikation an musikalischer Handlung kann auch deren Einbettung in einen kommunikativen Kontext betrachtet werden. Aus dieser Perspektive lässt sich musikalische Handlung auch als *sozial situiert* auffassen. Offensichtlich ist dies im Falle sozialer Interaktion, wie zum Beispiel beim Musizieren mit Anderen oder vor Publikum.³⁰¹ Jenseits dieser direkten Interaktion, die für musikalische Handlung wesentlich ist, können sowohl Musiker als auch Publikum *Voraussetzungen* einbeziehen, die sozial verhandelt sind und die dann im Zuge der musikalischen Handlung sowohl bestätigt als auch unterlaufen werden können. Erst durch das kommunikative Bereithalten auch anderer Optionen erhalten musikalische Handlungen ihren (musikalischen) Sinn.³⁰²

Musikalische Handlung lässt sich als Zusammenhang von Aktion, Intention und Kommunikation beschreiben. Spezifische körperliche, psychische und kommunikative Strukturen und Strukturveränderungen bilden die konstitutive Basis musikalischer Handlung. Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein additives Verhältnis von Einzelkomponenten, sondern um einen auf strukturellen Kopplungen beruhenden relationalen Prozess, der das Metasystem Musik fortwährend reproduziert.³⁰³

Der Begriff der musikalischen Handlung wird nicht nur im Anschluss an Luhmann über den Rahmen der Handlungstheorie hinausgeführt, sondern weist auch über dessen Konzeption des Handlungsbegriffs hinaus. Da die Formulierung des Handlungsbegriffs auf Metasystem-Ebene nicht nur die Intentionalität von Handlung thematisiert, sondern Handlung zudem grundsätzlich als verkörpert und sozial situiert begreift, lässt sich durchaus fragen, ob hier der Begriff der *Praxis* nicht angebrachter wäre. Die Kritik der Praxistheorie an der Handlungstheorie bezieht sich

301 Dies zeigt sich auch in Bezug auf die Affektivität musikalischer Handlung. Paul Griffiths und Andrea Scarantino gehen bei der Darlegung ihrer Auffassung, dass Emotionen sozial situiert sind beispielsweise auf das Gefühl der Verlegenheit beim Singen vor Publikum ein und weisen darauf hin, dass ein entsprechendes Szenario mit klassischen psychologischen oder kognitivistischen Erklärungsmodellen nicht oder nur unzureichend erfasst werden könne, 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, hier: bspw. S. 438. Zu den sozialen Aspekten musikalischer Affektivität siehe auch Kap. 4.2.4, S. 265ff. und Kap. 4.2.5, S. 275ff.

302 Dies gilt insbesondere in Bezug auf Luhmanns Sinnbegriff als Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität. Siehe hierzu Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 92ff.

303 Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung werde ich mich mit der Bedeutung von Affektivität für den hier angesprochenen relationalen Prozess beschäftigen, siehe insb. Kap. 4.2.5, S. 269ff.

ja gerade auf deren Fokussierung auf einzelne zielgerichtete oder etwa regelgeleitete Handlungen, bei einer Vernachlässigung der Handlungsmöglichkeiten gemäß impliziten und verkörperten Wissens sowie des Eingebunden-Seins individueller Aktionen in einen kontextuellen Zusammenhang von Aktivitäten.³⁰⁴ Der innerhalb des Metasystems konzeptualisierte Handlungsbegriff beschreibt auch ein Handlungspotential, gleichsam ein »Aktivitätsbündel«³⁰⁵, das sich im Falle musikalischer Handlung beispielsweise als Komponieren, Musizieren oder Rezipieren manifestieren kann. Jede mögliche Manifestation musikalischer Handlung bezieht sowohl den Körper als auch die soziale Umwelt mit ein und wird durch diese mitkonstituiert. Musikalische Handlung ließe sich demnach auch als musikalische Praxis begreifen. Jedoch geht es bei diesem metasystemischen Handlungsbegriff nicht um eine Reformulierung des Sozialen – musikalische Handlung ist nicht sozial, sondern bio-psycho-sozial. Er dient damit nicht der Betrachtung des Aufbaus von Sozialität, sondern der Betrachtung von Metasystemen und speziell zur Beschreibung der Reproduktionsweise des Metasystems Musik. Dabei bietet der Begriff der Handlung die Möglichkeit der Interpunktion des Reproduktionsprozesses und damit der Analyse individueller Aktionen, Intentionen oder Kommunikationen im Verhältnis zur Potentialität musikalischer Handlung.

Einen weiteren Anknüpfungspunkt, der außerhalb der dem Begriff der musikalischen Handlung zugrunde liegenden Theoriekonstruktion liegt, bieten die von kognitionswissenschaftlichen Überlegungen ausgehend formulierten *situierten Ansätze*, die in unterschiedlicher Ausprägung sowohl die Rolle des Körpers als auch die der Umwelt im Zusammenhang mit Kognition, Affektivität oder auch Ästhetik fokussieren.³⁰⁶ Entsprechende Ansätze zur situierten Kognition beziehungsweise situierten Affektivität werden im Zuge der kritischen Betrachtung verschiedener emotionstheoretischer Ansätze sowie in Gegenüberstellung zu einer im

304 Vgl. Ingo Schulz-Schaeffer, »Praxis, handlungstheoretisch betrachtet«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 39 (2010), Nr. 4, S. 319–336. Insbesondere die praxistheoretische Auffassung, dass Handlung nicht auf Individuen zurückgerechnet werden kann, sondern in einem Kontext zu verorten ist, wird – freilich innerhalb eines grundverschiedenen Theorierahmens – auch von Luhmann vertreten, vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 229.

305 Für eine Beschreibung dieses Begriffs der Praxistheorie siehe Schulz-Schaeffer, »Praxis, handlungstheoretisch betrachtet«, S. 321ff.

306 Siehe hierzu beispielsweise Robbins und Aydede, *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*; Wendy Wilutzky, Sven Walter und Achim Stephan, »Situierete 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; Manzotti, *Situated Aesthetics*.

weiteren Verlauf zu entwickelnden Systemtheorie der Affektivität noch ausführlicher betrachtet werden.³⁰⁷

Jedoch auch im Verhältnis zu Luhmanns Theoriekonstruktion ergeben sich im Zuge der Formulierung des Begriffs der musikalischen Handlung weiterführende Fragen. Im Hinblick auf den für musikalische Handlung konstitutiven Zusammenhang biologischer, psychischer und sozialer Systeme sowie auf die Spezifität der an musikalischer Handlung beteiligten Strukturen lässt sich untersuchen, inwieweit das Prinzip der funktionalen Ausdifferenzierung nicht nur zur Beschreibung sozialer Systeme in der modernen Gesellschaft herangezogen werden kann, sondern auch dessen Übertragung auf biologische und psychische Systeme sinnvoll ist. Hieran anknüpfend ist dann zu fragen, ob es eine entsprechende auf verschiedene Systemtypen durchgreifende Ausdifferenzierung ist, die musikalische Handlung ermöglicht, oder ob umgekehrt musikalische Handlung eine entsprechende Ausdifferenzierung erst provoziert. Ich werde auf diesen Punkt zurückkommen.³⁰⁸

Instanz musikalischer Handlung

Die Ausführung einer musikalischen Handlung durch einen Akteur-Beobachter, durch die ein musikalisches Ereignis hervorgebracht oder beobachtet wird, resultiert in der Konstruktion einer *Instanz musikalischer Handlung*. Nur in seltenen Fällen lassen sich musikalische Handlungen jedoch als Einzelsequenz begreifen. Zumeist führt das Anstoßen und Aufrechterhalten eines Prozesses musikalischer Handlung zu einer beständigen Konstruktion von Instanzen musikalischer Handlung mit einer unbestimmten zeitlichen Ausdehnung. Instanzen musikalischer Handlung sind die Grundlage dafür, dass sich Musik *ereignet*, das heißt, dass sich das Metasystem Musik reproduziert.³⁰⁹ Dies geschieht jedoch nicht durch eine Übertragung von ›Musik‹ oder ›Musikwerken‹ von einem Akteur-Beobachter zu einem anderen, sondern über die Kopplung von Instanzen musikalischer Handlung. Natürlich kann man das, was wir alltagssprachlich ›Musik‹ nennen, auch einfach nur wahrnehmen oder darüber sprechen. Aber dann geht es eben um (musikalische) Wahrnehmung oder Kommunikation, aber nicht um Musik in dem hier zu beschreibenden umfassenden Sinne. Instanzen musikalischer Handlung fordern ihre *Re-Aktualisierung* durch die Ankopplung von musikalischen Handlungen, die, sofern dies erfolgt, zur Konstruktion (weiterer)

307 Siehe hierzu Kap. 3.2.1, S. 144ff. und Kap. 4.3, S. 281ff.

308 Siehe Kap. 2.3, S. 112ff.

309 Diese Reproduktion erfolgt jedoch nicht autopoietisch, sondern – gleichsam ›xenopoietisch‹ – unter Inanspruchnahme der Autopoiesen biologischer, psychischer und sozialer Systeme, vgl. Kap. 2.2.3, S. 82.

Instanzen musikalischer Handlung führt. Eine Instanz musikalischer Handlung kann demnach nie von zwei Akteur-Beobachtern konzeptualisiert werden – Instanzen musikalischer Handlung sind Originale.³¹⁰ Begriffen als Resultate eines bio-psycho-sozialen Prozesses sind Instanzen musikalischer Handlung sozial bedingte Konstruktionsleistungen von Akteur-Beobachtern. Eine Komposition, deren Aufführung in einem Konzert, die Rezeption der Interpretation in diesem Konzert, die Analyse der Partitur sind Beispiele für – in diesem Fall sich auf ein westlich-traditionelles Musikverständnis gründende – Zuschreibungen auf Instanzen musikalischer Handlung. Das dabei zum Ausdruck kommende Verhältnis von Komponist, Interpret und Rezipient, ist einem spezifischen Rollenverständnis geschuldet und nicht etwa auf ein gegebenes hierarchisches Instanzverhältnis zurückzuführen. Mit der Subsumierung möglicher oder nach bestimmten Kriterien ausgewählter Instanzen musikalischer Handlung unter einem Werkbegriff, der Musik als ein Objekt formuliert, auf das sich die Beobachtung im Rahmen von Musikforschung richten könnte, geraten jene Aspekte aus dem Fokus, die mitbestimmen, wie wir jeweils zu der uns eigenen Vorstellung von Musik kommen. Für einen Ansatz, der eben dies in den Blick nehmen will, ist ein entsprechender Werkbegriff ein Symptom spezifischer Randbedingungen der Prozesse musikalischer Handlung.

Instanzen musikalischer Handlung sind flüchtig. Indem sie durch musikalische Handlungen fortwährend *re-aktualisiert* werden können, bieten sie jedoch die Möglichkeit zur Kontinuität. Auch Partituren müssen betrachtet und innerlich ›verklanglicht‹, auch Tonträger müssen (mehr als nur) gehört werden, um als Instanz musikalischer Handlung zu erscheinen.³¹¹ Damit kann auf einen Aspekt der systemtheoretischen Betrachtung von Musik zurückgekommen werden, auf den bereits Fuchs

310 In vergleichbarer Weise stellt Ingarden die Identität musikalischer Werke infrage: »Vielleicht gibt es aber in Wahrheit keine Sonate op. 13 von Beethoven, sondern lediglich die einzelnen Ausführungen von ihr? Vielleicht irren wir sogar auch dann, wenn wir glauben, daß wir alle, die wir in einem Konzert versammelt sind, wirklich eine und dieselbe Ausführung eines bestimmten Werkes hören?«, Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen: Max Niemeyer, 1962, S. 6. Doch sieht er die Werkidentität letztlich aufgehoben im durch die Partitur fixierten Werkschema und den dazugehörigen potentiellen Aktualisierungen, vgl. a. a. O., S. 115ff. Für eine kritische Betrachtung hierzu siehe Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg: junius, 2014, S. 153ff.

311 »Denn einen musikalischen Gedanken zu denken, heißt, die Performance einer musikalischen medialen Konstellation zu imaginieren.« Matthias Vogel, »Medienphilosophie der Musik«, in: Mike Sandbothe und Ludwig Nagel (Hg.), *Systematische Medienphilosophie*, Berlin: Akademie Verlag, 2005, S. 163–178, hier: S. 178.

und – in Anschluss daran – Mahrenholz und Franzen verwiesen hatten³¹²: Musik mit ihren flüchtigen klingenden Ereignissen kann als Beispiel für die Temporalisierung von Komplexität aufgefasst werden. Dieser Aspekt soll hier jedoch nicht anhand der Binnenstruktur eines Werkes beschrieben, sondern in dessen Bedeutung für das Re-Aktualisieren von Instanzen musikalischer Handlung untersucht werden. Hierauf verweist auch Luhmann, jedoch in Bezug auf ›Kunstwerke‹: »Psychische und soziale Systeme bilden ihre operativen Elemente in der Form von extrem kurzzeitigen Ereignissen (Wahrnehmungen, Gedanken, Kommunikationen), die, sobald sie vorkommen, schon wieder verschwinden. Auch das Herstellen und Betrachten von Kunstwerken ist nur als ein Verlauf von Ereignissequenzen möglich.«³¹³

Die damit angesprochene Temporalisierung von Komplexität »führt zu einer selektiven Ordnung der Verknüpfung der Elemente im zeitlichen Nacheinander«.³¹⁴ Und dies bedeutet, dass »die Kapazität zu selektiver Relationierung [...] immens erweitert werden«³¹⁵ kann. So kann auch das Musiksystem die Möglichkeiten für musikalische Handlung vergrößern. Musik kann dadurch ausreichend komplex sein, um vielfach Anschlussmöglichkeiten zu bieten. Das heißt, nicht nur Musik allgemein, sondern auch das Re-Instanzieren musikalischer Handlung stellt ein Maß an Komplexität zur Verfügung, das gewährleistet, dass unterschiedliche Akteur-Beobachter zu verschiedenen Zeitpunkten in den unterschiedlichsten sozialen Kontexten daran teilhaben können und Musik für sie bedeutsam wird. Das Ankoppeln einer musikalischen Handlung an eine Instanz musikalischer Handlung kann dann zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen führen. Dies zeigt sich auch auf der Zuschreibungsebene in Anbetracht der Vielfalt und Varianz von Interpretationen und deren Kritiken. Dennoch bedeutet dies nicht, dass musikalische Handlung beliebig ist. Die Re-Aktualisierung ist an gewisse »Beobachtungsdirektiven«³¹⁶ gebunden, die im Zusammenhang mit *Constraints* erörtert werden.³¹⁷

Gerade angesichts der Betrachtung der Temporalisierung von Komplexität und der Flüchtigkeit von Instanzen musikalischer Handlung kann jedoch der Einwand erhoben werden, dass die Einführung eines entsprechenden Begriffs – neben dem Begriff der musikalischen Handlung – als überflüssig erscheinen kann. Durch den Begriff der Instanz musikalischer Handlung bietet sich jedoch ein zusätzliches Beobachtungsmoment, das heißt die Möglichkeit einer beobachtenden Interpunktion des Prozesses der musikalischen Handlung. Damit eröffnen sich

312 Siehe Kap. 2.1.2, S. 60ff.

313 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 252.

314 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 77.

315 Ebd.

316 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 116.

317 Siehe Kap. 2.2.4, S. 92ff.

Anschlussmöglichkeiten für Begriffe der Zuschreibungsebene und insbesondere auch für eine rezeptionsästhetische Perspektive auf den Werkbegriff.

Darüber hinaus lässt sich in der Betrachtung des Verhältnisses von Instanz musikalischer Handlung und Möglichkeitsraum ein Bezug zum Sinnbegriff Luhmanns herstellen. Der Möglichkeitsraum wurde als Gesamtheit möglicher Verweisungen aufgefasst, als *Potentialität* von Musik. Instanzen musikalischer Handlung können in Bezug auf Sinn hingegen als *Aktualität* begriffen werden, mit dem Möglichkeitsraum als Verweisungshorizont. Das Verhältnis von Möglichkeitsraum und Instanz musikalischer Handlung lässt sich aus dieser Metasystem-Perspektive also als *analog zu Sinn*, als Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität beschreiben. Hieran anknüpfend kann im weiteren Verlauf der Untersuchung ein Musikbegriff formuliert werden, der auf eben dieses Verhältnis Bezug nimmt und dabei ein dynamisches Beschreibungspotential entfaltet.³¹⁸ An dieser Stelle ergibt sich jedoch bereits die Möglichkeit einer Folgerung für den Umgang mit Problematiken der Autonomieästhetik angesichts ›musikalischer Wirklichkeit‹ und somit für das Verhältnis von Autonomie und Funktionalität: In ihrer Möglichkeit lässt sich Musik als autonom begreifen, in ihrer Aktualisierung und Re-Aktualisierung (als Instanz musikalischer Handlung) wird sie zwangsläufig funktional. Musik ist, sobald sie sich ereignet, »immer auch Repräsentation des Außerästhetischen (des Sozialen, des Politischen, des Psychischen und Psychopathischen)«. ³¹⁹ Innerhalb des Spannungsverhältnisses von Möglichkeitsraum Musik und Instanz musikalischer Handlung können Autonomie und Funktionalität der Kunst widerspruchsfrei und im Verhältnis zueinander beschrieben werden. Dies nicht nur im Hinblick auf einen auf funktionaler Ausdifferenzierung basierenden und damit Autonomie voraussetzenden Funktionsbegriff im Sinne Luhmanns, sondern auch in Bezug auf alltägliche Funktionszuweisungen wie Schmücker sie beschreibt.³²⁰

2.2.4 Constraints: Beschränkungen des Möglichkeitsraums

Musikalische Handlung wurde als ein bio-psycho-sozialer Prozess definiert, der Aktion, Intention und Kommunikation umfasst. Die Überlegungen blieben jedoch bei der Formulierung stehen, dass der Akteur-Beobachter musikalische Handlungen ausführe. Mit der Konzeption des Akteur-Beobachters als strukturelle Kopplung biologischer und

³¹⁸ Siehe Kap. 2.3, S. 110.

³¹⁹ Vgl. Bühl, *Musiksoziologie*, S. 99.

³²⁰ Siehe hierzu Kap. 2.1.2, S. 50ff.

psychischer Systeme, blieb die soziale Komponente musikalischen Handelns unspezifiziert. Die Rolle sozialer Systeme im Rahmen musikalischer Handlungen wurde als Kommunikation, im Sinne des Verstehens akustischer Unterscheidung in einem situativen oder institutionellen Kontext beschrieben.³²¹ Um den Prozess der musikalischen Handlung und insbesondere den Kontext, in dem diese situiert ist, untersuchen zu können, ist es notwendig, zusätzliche Beobachtungsinstrumente in die Konzeption des Metasystems zu integrieren.

Musikalische Handlung erfordert Selektion. Der Möglichkeitsraum kann – wie die »Bibliothek von Babel« auch – nicht als Ganzes beobachtet werden. Man muss auch dort von Raum zu Raum gehen, um dann aus einem der Regale ein Buch herauszunehmen. Um den Möglichkeitsraum beobachten zu können, muss dieser beschränkt und auf mögliche Selektionen zugespitzt sein. Im Hinblick auf das Medium der Kunst als Verhältnis von Medium und Form geht Luhmann davon aus, dass durch »Disziplinierung durch Form«, das heißt durch Beschränkungen wie zum Beispiel Tonalität, Musik »sehr viel mehr Geräusche möglich macht, als normalerweise zu erwarten waren«. ³²² Des Weiteren können Beschränkungen einen Kontext definieren, der das, was sich gerade ereignet, als Musik ausweist und nicht als Alltagsgeräusch: »[W]ährend man normalerweise Geräusche als Differenz zu Ruhe hört und dadurch auf sie aufmerksam wird, setzt die Musik diese Aufmerksamkeit schon voraus und zwingt sie zur Beobachtung einer zweiten Differenz: der von Medium und Form.« ³²³ In dieser Differenz von Medium und Form können dann auch Ruhe oder Alltagsgeräusche ihren Platz finden. Im Extremfall lässt es der Kontext nicht zu, dass Ruhe oder Alltagsgeräusche nicht musikalisch gedeutet werden. ³²⁴

Beschränkungen eröffnen die Möglichkeit zur Differenzierung, zur anschlussfähigen Selektion, und bilden so die Bedingung für musikalische Handlung. Dabei bleibt der Möglichkeitsraum trotz und wegen dieser Beschränkungen als Horizont präsent. Der Blick wird auf Bestimmtes freigegeben, dieses aber gleichzeitig als Selektion markiert, neben der auch Anderes möglich ist. Hier lässt sich wiederum der Sinnbegriff Luhmanns anschließen: »Sinn ist mithin – der Form, nicht dem Inhalt nach – Wiedergabe von Komplexität, und zwar eine Form der Wiedergabe, die punktuellen Zugriff, wo immer ansetzend, erlaubt, zugleich aber jeden solchen Zugriff als Selektion ausweist und, wenn man so sagen darf,

321 Siehe Kap. 2.2.3, S. 86f.

322 Luhmann, »Das Medium der Kunst«, S. 128. Mit ›Geräusch‹ ist hier nicht der Einbruch neuer Ausdrucksmöglichkeiten durch die Gleichberechtigung von Geräusch und Klang zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesprochen, sondern wohl die Gesamtheit möglicher akustischer Ereignisse.

323 Ebd.

324 Siehe hierzu Kap. 2.3, S. 110ff.

unter Verantwortung stellt.«³²⁵ Nur in Bezug auf den Möglichkeitsraum als Verweisungshorizont können sich Gedanken oder Kommunikationen als Beschränkungen manifestieren. Und nur aufgrund aktueller Selektionen – das heißt hier: Beschränkungen – erschließt sich der Möglichkeitsraum, ist alles auch anders denk- oder kommunizierbar.

Um entsprechende Beschränkungen auf Systemebene, als »Einschränkung der im System zugelassenen Relationen«³²⁶, zu beschreiben, verwendet Luhmann den Begriff ›Struktur‹.³²⁷ Für psychische und soziale Systeme spitzt er diesen weiter zu und spricht von *Erwartungsstrukturen* oder *Erwartungen*.³²⁸ Die Konzeptualisierung der sinnhaften Beschränkungen des Möglichkeitsraums im Metasystem Musik erfordert eine Perspektive, die über einen systemtheoretischen Rahmen und über Systemgrenzen hinaus die Systemzusammenhänge im Metasystem im Blick behält. Um diese Beschränkungen im Metasystem in inhaltlicher Anlehnung an Luhmanns Strukturbegriff bei gleichzeitiger Berücksichtigung der Differenzierung zwischen System- und Metasystem-Ebene zu bezeichnen, soll im Folgenden der Begriff ›Constraint‹ verwendet werden. Constraints umfassen dabei sozial verhandelte Beschränkungen ebenso wie Setzungen psychischer Systeme.³²⁹ Diese Konzeption ermöglicht, die Beziehung von psychischen und sozialen Systemen im Prozess

325 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 95.

326 A. a. O., S. 384, Hervorhebung im Original.

327 Vgl. a. a. O., S. 377ff.; Victoria von Groddeck, »Struktur«, in: Oliver Jahraus, Armin Nassehi, Mario Grizelj, Irmhild Saake, Christian Kirchmeier und Julian Müller (Hg.), *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012, S. 119–121.

328 »Erwartung entsteht durch Einschränkung des Möglichkeitsspielraums. Sie ist letztlich nichts anderes als diese Einschränkung selbst.« Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 397. Der Begriff der Erwartung ist als Verdichtung von Sinnverweisungen für psychische und soziale Systeme gleichermaßen von Bedeutung und bezeichnet nicht einen »innerpsychische[n] Vorgang«, a. a. O., S. 399. Jedoch gerade innerhalb der Musikpsychologie spielt der Begriff der Erwartung in Bezug auf die Erklärung musikalischer Emotionen eine wichtige Rolle und ist damit hier abweichend besetzt, siehe hierzu 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. Für die Betrachtung musikalischer Emotionen siehe Kap. 3.4, S. 181ff. Mit Blick auf die transdisziplinäre Ausrichtung und auch für eine Markierung des metasystemischen Zugangs scheint deshalb die Verwendung des neutraleren und alltagssprachlich weniger belasteten Begriffs *constraint* sinnvoll zu sein. Auf Luhmanns Begriff der Erwartung komme ich im Zuge meiner Betrachtung von Gefühlen wieder zurück, siehe Kap. 4.1, S. 202ff. und Kap. 4.2.1., S. 216ff.

329 Für Beschränkungen aufgrund biologischer Disposition siehe Kap. 2.2.4, S. 103ff.

der musikalischen Handlung zu analysieren, erfordert jedoch eine differenzierte Darstellung der verschiedenen Constraints.

Constraints psychischer Systemreferenz

Der Möglichkeitsraum Musik wurde als unabhängig von ontischen Beschränkungen definiert. Gleichzeitig wurde die Möglichkeit anschlussfähiger Differenzbildung als ein Kriterium für viable Konstruktionen im Möglichkeitsraum Musik aufgefasst. Offen bleibt damit jedoch, wie der Prozess der Differenzbildung in einem unbeschränkten Milieu, in dem theoretisch alles gleich wahrscheinlich ist, immer wieder in Gang kommen kann.³³⁰ Selektionsmöglichkeiten können durch ›Verknappung‹, das heißt durch das Einführen ›künstlicher Beschränkungen‹ eröffnet werden. Entsprechende Beschränkungen werden durch Setzungen psychischer Systeme eingeführt und sollen als *Constraints psychischer Systemreferenz* bezeichnet werden.

Im Hinblick auf die von Luhmann postulierte Identität von psychischem System und Bewusstsein müssen diese Constraints als *bewusste* Setzungen psychischer Systeme eingeführt werden.³³¹ Hier ist einzuwenden, dass an dieser Setzung – als ›kreative Entscheidung‹ – auch ›unbewusste Prozesse‹ beteiligt sind. Dass dies zumindest auf einer Zuschreibungsebene so ist, mag nicht bestritten werden. Die Frage ist jedoch, wie solche ›unbewussten Prozesse‹ in die hier vorgestellte Theoriekonstruktion integriert werden können, ohne zu Widersprüchen zu führen.

Aus neurowissenschaftlicher Perspektive ließe sich das ›Unbewusste‹ im biologischen System – das heißt hier: im Gehirn – verorten. Aber auch im Gehirn ist das ›Unbewusste‹ dort, wo das Bewusstsein nicht

330 Tatsächlich unterliegt die Differenzbildung im Zuge von musikalischen Handlungen zahlreichen Randbedingungen. Um diese jedoch sukzessive in ihrer Funktion für den Gesamtprozess der Musikgenese rekonstruieren zu können, wähle ich die unbeschränkte Potentialität von Musik als theoretischen Ausgangspunkt.

331 Peter Fuchs differenziert hingegen zwischen psychischem System und Bewusstsein, indem er das Bewusstsein als System im psychischen System begreift: »Im Rahmen des psychischen Systems differenziert ein System aus, dessen Medium Wahrnehmungen sind und dessen einzige Operation darin besteht, Wahrnehmungen in die Form von Beobachtungen zu bringen, die dann – wiewohl sie immer noch und niemals etwas anderes als Wahrnehmungen sind – nur noch als Beobachtungen miteinander verkettet werden, die man Gedanken, Vorstellungen, Intentionen etc. nennen könnte.« Peter Fuchs, »Das *Unbewusste* in der Systemtheorie«, in: Michael B. Buchholz und Günter Götde (Hg.), *Das Unbewusste in aktuellen Diskursen – Anschlüsse*, Band 2, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2005, S. 335–360, hier: S. 340.

ist – »außerhalb der assoziativen Großhirnrinde«.³³² Setzt man also das ›Unbewusste‹ mit neurophysiologischen Prozessen gleich, gilt dies für das Bewusstsein gleich mit. Betrachtet man die Operationen des Gehirns und des Bewusstseins jedoch systemtheoretisch, so sind hier zwei verschiedenen Weisen der autopoietischen Reproduktion anzunehmen:

Das, was die ›Wahrnehmung‹ dem Bewußtsein als ›Anschauung‹ gibt, ist denn auch nicht die Umwelt so, wie sie ist; vielmehr handelt es sich um neurophysiologisch präparierte Zufallsträger, wobei das Gehirn seinerseits als vorgeschaltetes autopoietisches System fungiert, und zwar, und das ist entscheidend, aufgrund einer völlig andersartigen Organisation autopoietischer Prozesse.³³³

Im Gehirn wird nicht gedacht und das Bewusstsein ist sich der konstitutiven neurophysiologischen Prozesse nicht bewusst.³³⁴ Im Sinne der Systemtheorie sind dies überschneidungsfrei operierende Systeme, die füreinander Umwelten sind und sich aus diesem Grunde irritieren können. Diese Auffassung ist nicht mit einem Rückfall in dualistische Denkweisen verbunden, sondern ermöglicht die Auflösung der »Problematik einer unüberbrückbaren Differenz von Ding an sich und transzendentelem Bewusstsein«.³³⁵ Ausgehend von Bewusstsein als psychischem System ist das ›Unbewusste‹ dann in dessen Umwelt auszumachen.³³⁶ Das, was wir

332 Roth, *Fühlen, Denken, Handeln*, S. 227. Dies ist einer von mehreren »Zuständen des Unbewussten«, die Roth beschreibt.

333 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 417. Die hier angesprochene Vorschaltung des Gehirns lässt sich neurowissenschaftlich durch Versuche bestätigen, die zeigen, dass das Bewusstsein dem Gehirn hinterherhinkt. Siehe hierzu Benjamin Libet, *Mind Time. Wie das Gehirn Bewusstsein produziert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 57ff. Für die Beschreibung der auf Gleichzeitigkeit und nicht auf Kausalität beruhenden strukturellen Kopplung von Nervensystem und Bewusstsein könnte diesbezüglich die Vorstellung einer zeitlich versetzten Gleichzeitigkeit hilfreich sein. Diese ließe sich mit Luhmanns Unterscheidung von Gedanke und Vorstellung (beobachteter Gedanke) übereinbringen, deren Pointe es ist, dass das Bewusstsein in ständiger Rückschau operiert, vgl. Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 407ff.

334 Diese Argumentation erinnert an Luhmanns Einwand gegenüber der Theoriekonzeption der partiellen Überschneidung autopoietischer Systeme von Martens, siehe Kap. 2.1.1, S. 37ff. Gerhard Roth sieht jedoch gerade hierdurch bestätigt, dass Bewusstsein vom Gehirn hervorgebracht wird – jedoch nicht durch das wirkliche Gehirn, das selbst Wirklichkeitskonstruktion ist, sondern durch das reale Gehirn, welches dem Erleben nicht zugänglich ist. »Dieser Vorgang kann von uns aber nur gedacht und erschlossen, nicht aber erlebnismäßig vollzogen werden, und daher erscheint das Entstehen von Geist im Gehirn als unvorstellbar.« Roth, *Fühlen, Denken, Handeln*, S. 255, Hervorhebung von mir, C. S.

335 Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 416.

336 Luhmann selbst schlägt vor, die Unterscheidung unbewusst/bewusst auf die Unterscheidung von Medium und Form zu beziehen, so »daß man Bewußtsein als

– und das heißt: aus Sicht des Bewusstseins – als das ›Unbewusste‹ bezeichnen, wäre dann als *Irritation des psychischen Systems* durch strukturelle Kopplung mit dessen Umwelt aufzufassen.³³⁷ In dieser Umwelt befinden sich – als mögliche Perturbatoren – biologische und soziale Systeme und man kann an dieser Stelle nicht für *einen* Systemtyp optieren: Nach Roth »sind für uns alle Vorgänge unbewusst, die im Gehirn stattfinden, während und solange die assoziative Großhirnrinde nicht aktiv ist«³³⁸; Fuchs hingegen beschreibt das Unbewusste als »das Soziale, eingeschrieben in das psychische System, also in die Organisation von Wahrnehmungen«.³³⁹ Aus Sicht des Bewusstseins ist beides Irritation und damit immer *Selbstirritation*.³⁴⁰

Unter Ausnutzung des hierdurch angedeuteten Kopplungszusammenhangs soll hier die Definition von Constraints psychischer Systeme als *bewusste Setzungen im Medium Sinn* beibehalten werden. Diese Setzungen bilden die psychische Referenz für musikalische Handlung. Auf einer Zuschreibungsebene können diese Constraints psychischer Systeme auch als ›subjektive‹ Constraints bezeichnet werden, die sich schließlich auch in einem Personalstil, einem spezifischen Interpretationsansatz³⁴¹

Medium (= ›unbewußt‹) und Bewußtsein als Form (= ›bewußt‹) unterscheidet. Als Medium wäre das Bewußtsein dann die lose Kopplung möglicher Bewußtseinszustände, die nur durch Grenzen der Kompatibilität von Sinn beschränkt wäre; als Form wäre Bewußtsein dann die strenge Kopplung aktualisierter Sinn-elemente, die als Gedanke ausgewählt und als Struktur erinnert wird«. Luhmann, »Die Form ›Person‹«, S. 169.

337 Fuchs wendet hingegen ein, dass »der Begriff des Unbewussten nicht einfach nur ein Begriff dafür ist, dass dem Bewusstsein etwas nicht zugänglich ist«, Fuchs, »Das Unbewusste in der Systemtheorie«, S. 345. Für weitergehende systemtheoretische Betrachtungen des Unbewussten siehe zudem Peter Fuchs, *Die Psyche. Studien zur Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2005, S. 119ff.; Peter Fuchs, *Das Unbewußte in Psychoanalyse und Systemtheorie. Die Herrschaft der Verlautbarung und die Erreichbarkeit des Bewußtseins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998; Thomas Khurana, *Die Dispersion des Unbewussten. Drei Studien zu einem nicht-substantialistischen Konzept des Unbewussten: Freud – Lacan – Luhmann*, Gießen: Psychosozial-Verlag, 2002.

338 Roth, *Fühlen, Denken, Handeln*, S. 228.

339 Fuchs, »Das Unbewusste in der Systemtheorie«, S. 344.

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

341 Beispielsweise als »Big Picture« bei der ersten Begegnung mit einem Werk, siehe 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, vgl. 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. 320ff.

oder dem Fokus der Aufmerksamkeit bei der Rezeption ausdrücken. Selbst wenn der Interpret in einen tranceartigen Zustand verfällt, in dem bewusstes Handeln in den Hintergrund tritt, »muss die Person eine Bereitschaft mitbringen, die jeweiligen kulturellen Körpertechniken von Musik, Gesang und Tanz kennen und intellektuell auf die Trance vorbereitet sein.«³⁴² Doch auch im Hinblick auf diese möglichen Attributionen werden ›subjektive‹ Constraints nicht im Sinne des Geniegedankens verstanden, sondern als basale Setzungen einer *Primärdifferenz* für die Beobachtung des Möglichkeitsraums Musik, also als eine der Referenzen, an der sich im Zuge musikalischer Handlung die Differenz viabel/nicht-viabel vollzieht. Als solche bieten sie die Möglichkeit für anschließende Differenzierungen und somit für die Aufrechterhaltung eines ›kreativen Prozesses‹.

Constraints sozialer Systemreferenz

Mit der Einführung von Constraints psychischer Systemreferenz ist der Anteil von Kommunikation am Prozess der musikalischen Handlung noch nicht erfasst. Sie bilden jedoch den Ausgangspunkt, um verschiedene Constraints sozialer Systemreferenz zu bestimmen und somit die sozialen Aspekte musikalischer Handlung sowie die Relevanz eines situativen Kontextes näher zu beschreiben.

Die Teilnahme von Bewusstsein an Kommunikation ermöglicht die Kommunikation subjektiver Constraints und *über* subjektive Constraints und verleiht diesen eine soziale Relevanz.³⁴³ Im Zuge dieser Kommunikation können *Constraints sozialer Systemreferenz* ausgehandelt werden. Diese sind nicht bewusste Setzungen, sondern Ergebnis des autopoietischen Reproduktionsprozesses sozialer Systeme. Als solche beschränken sie die Zugriffsmöglichkeiten auf den Möglichkeitsraum Musik und beteiligen sich am Prozess der musikalischen Handlung. Hieraus ergeben sich bestimmte »Beobachtungsdirektiven«³⁴⁴ für die (Re-)Aktualisierung von Instanzen musikalischer Handlung und damit Direktiven für die Reproduktion des Metasystems Musik. Auch hier ist nicht ausgeschlossen, dass ein Beobachter Constraints sozialer Systemreferenz als

342 Jörg Fachner, »Musik und veränderte Bewusstseinszustände«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008, S. 573–594, hier: S. 579.

343 Bezüglich der Teilnahme von Bewusstsein an Kommunikation siehe Niklas Luhmann, »Wie ist Bewußtsein an Kommunikation beteiligt?«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*, 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008, S. 38–54; Luhmann, »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, S. 404ff.

344 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 116. Siehe auch Kap. 2.2.3, S. 91.

»Kondensate des Kommunikationssystems«³⁴⁵ auf psychische Systeme zurückführt und dann Ästhetiken, Schulen oder Stile identifiziert.

Auch Instanzen musikalischer Handlung können als Constraints sozialer Systemreferenz wirken und so ein Potential entfalten, das beispielsweise als ›Inspiration‹ und – bei entsprechender Beständigkeit von Re-Selektion und Re-Aktualisierung – als ›Kanonbildung‹ beobachtet werden kann. Instanzen musikalischer Handlung bilden hier jedoch lediglich die Grundlage, auf der sich – in Rückkopplung mit generalisierten Constraints – ein ›Werkkanon‹ als Teilmenge möglicher Instanzen herausbilden und dynamisch erneuern kann.³⁴⁶

Als *generalisierte Constraints* können jene Strukturen bezeichnet werden, die sich im Zuge phylogenetischer Entwicklung durch Kommunikation von Constraints sozialer Systemreferenz herausbilden. Diese Constraints sind als generalisiert zu beschreiben, da Akteur-Beobachter keinen direkten Einfluss auf sie haben. Sie beschränken auf einer übergeordneten Ebene den Zugriff auf den Möglichkeitsraum Musik, indem sie bestimmte Constraints sozialer Systemreferenz selektieren und diese in einen Kommunikationszusammenhang bringen. Musikalische Handlung wird also auch in Bezug auf generalisierte Constraints vollzogen und Instanzen musikalischer Handlung entsprechend (re-)aktualisiert und kommuniziert. Generalisierte Constraints können als Kulturen oder Subkulturen beobachtet werden.³⁴⁷ Sie bieten jedoch auch Anschlussmöglichkeiten für andere Funktionssysteme wie Wissenschaft, Religion oder Politik, die hierüber ihr Irritationspotential entfalten können.

Die hier – durch die Verschriftlichung bedingte – aufeinander aufbauende Darstellung verschiedener Constraints musikalischer Handlung, lässt diese in Bezug auf deren Beziehungen zueinander zwangsläufig simplifizierend erscheinen. Die Kommunikation von Constraints psychischer Systemreferenz führt jedoch nicht geradewegs zu Constraints sozialer Systemreferenz, die dann etwa nach und nach generalisiert werden. Im Zuge von Kommunikation als spezifische autopoietische Operation sozialer Systeme finden Prozesse der Selektion und Transformation

345 A. a. O., S. 88.

346 Kanonisierungsprozesse in der Musik können an dieser Stelle nicht tiefergehend behandelt werden. Für eine ausführliche Betrachtung siehe Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München: edition text + kritik, 2013.

347 Die Begriffsgeschichte legt nahe, von »Kulturen grundsätzlich im Plural« zu sprechen, vgl. Ute Daniel, *Kompendium Kulturgeschichte*, 5., durchgesehene und ergänzte Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 445, Hervorhebung im Original. Luhmann hingegen bezeichnet ›Kultur‹ angesichts dieser Begriffsgeschichte, in der sie stets »ein Gegenstand für Seinsaussagen« blieb, als »einen der schlimmsten Begriffe, die je gebildet worden sind«. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 398.

statt und Constraints sind in ihrem Kommuniziert-Werden diesen Prozessen unterworfen. Zudem wirken Constraints als mögliche Kommunikationen oder Generalisierungen im sozialen System auf psychische Systeme zurück. So irritieren Constraints sozialer Systemreferenz psychische Systeme bei der Setzung von Constraints. Diese Form der Irritation von Bewusstsein kann dann – als *eine* mögliche ›Quelle‹ neben biologischen Systemen – dem ›Unbewussten‹ zugerechnet werden.³⁴⁸ Entsprechende ›unbewusste Prozesse‹, die an der bewussten Setzung von Constraints durch psychische Systeme beteiligt sind, können somit auch im Rahmen dieses Ansatzes konzeptualisiert werden.

Das Verhältnis verschiedener Constraints lässt sich also als eine zyklische Wechselbeziehung auffassen. Dies hat beispielsweise Konsequenzen für die Rezeptionsforschung und stellt jene Ansätze in Frage, die Rezeption »auf einen nur internen psychophysischen Wahrnehmungsprozess verkürzen«. ³⁴⁹ Ebenso lässt sich der Rezeptionsprozess nicht ausschließlich in Bezug auf die dabei gerade stattfindende Kommunikation begreifen oder – wie etwa im Falle eines Konzertes – auf die Interaktion. Vielmehr ist auch »die Funktion von latenten, aber dennoch für die Image- und Identitätsbildung, für die gemeinsame Normbildung wie auch für die soziale Differenzierung oder Distinktion entscheidenden Rahmen und Bezugsgruppen« einzubeziehen.³⁵⁰ Aus der hier vorgeschlagenen Metasystem-Perspektive wird deutlich, dass physiologische, psychologische und soziale Faktoren gleichermaßen und in ihrem Verhältnis zueinander zu berücksichtigen sind. Der Constraint-Begriff kann in diesem Zusammenhang als Beobachtungsinstrument für psychologische und soziale Aspekte dienen.³⁵¹ Eine detailliertere Beschreibung des Verhältnisses und der Wechselwirkung verschiedener Arten von Constraints im Allgemeinen und konkreter Constraints im Speziellen erfordert unter anderem kognitionswissenschaftliche, sozialpsychologische und soziologische Forschung. Diese kann jeweils über den Constraint-Begriff, unter Berücksichtigung systemtheoretischer Prämissen, an den metasystemischen Musikbegriff angeschlossen werden. In Bezug auf den »Zusammenhang von Kunstproduktion, Kunstgenuss und Stilentwicklung« schlägt Luhmann für empirische Untersuchungen eine Orientierung am Begriff der »*Abweichungsverstärkung*« vor:³⁵²

348 Siehe Kap. 2.2.4, S. 95ff.

349 Bühl, *Musiksoziologie*, S. 112.

350 Ebd. Bühl verweist hier auf Bourdieu, siehe Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 6. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 416ff.

351 Für die Möglichkeit der Beobachtung von physiologischen Faktoren im Metasystem Musik siehe Kap. 2.2.4, S. 103ff.

352 Luhmann, »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, S. 176, Hervorhebung im Original.

Wenn die Ausgangslage in der Form eines dominanten Stils (oder auch nur: irgendeiner Typik, von der man sich absetzen will) gegeben ist und wenn man in einzelnen Kunstwerken (sozusagen a conto des Einzelwerks) eine Neuerung erprobt und als Unterschied sichtbar macht, wird die Versuchung stark sein, die Abweichungstendenz fortzusetzen. Der erreichte künstlerische Erfolg macht es möglich und zugleich nötig. Auf diese Weise kann der einzelne Künstler durch ›hypercorrection‹ seinen ›persönlichen Stil‹ finden.³⁵³

Grundsätzlich ist dabei sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption die Frage, nach welchen Kriterien bestimmte Constraints im Prozess musikalischer Handlung selektiert werden. Diese Selektionskriterien sind abhängig vom jeweiligen sozialen Kontext, der hierdurch an der Bildung von Instanzen musikalischer Handlung mitwirkt und Einfluss darauf nehmen kann, welche Instanzen akzeptiert werden und damit reaktualisiert werden können. Bourdieu hat beispielsweise das Rezeptionsverhalten mit Bezug auf die Hochkultur im Frankreich der sechziger und siebziger Jahre untersucht und aus seinen Beobachtungen eine Theorie der Kunstwahrnehmung abgeleitet.³⁵⁴ Für ihn ist das Rezeptionsverhalten – das heißt zum einen, welche Werke rezipiert werden, und zum anderen, wie diese rezipiert werden – durch die Ausstattung mit kulturellem Kapital bedingt, die klassenspezifische Unterschiede reproduziert.³⁵⁵ Er unterscheidet hierbei zwischen institutionalisiertem Kulturkapital (Bildungstiteln), objektiviertem Kulturkapital (Kunstgegenständen, Büchern, Musikinstrumenten) und inkorporiertem Kulturkapital, das heißt »einverleibte[n] Fähigkeiten, Dispositionen und Fertigkeiten, welche eine Person z. B. zur Rezeption von Kunstwerken befähigen«.³⁵⁶ Kritik an diesem Ansatz wurde vor allem in Bezug auf dessen unzureichende Berücksichtigung von Formen der Populärkultur und das geringe Erklärungspotential von unterschiedlicher Ausstattung mit kulturellem Kapital für Unterschiede im Rezeptionsverhalten geübt.³⁵⁷ So spricht Jörg Rössel der Verteilung von kulturellem Kapital nur einen eingeschränkten Erklärungswert zu und stellt zudem fest, dass das Rezeptionsverhalten differenzierter ist, als es Bourdieus Theorie in ihrer Unterscheidung

353 A. a. O., S. 177.

354 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*.

355 Vgl. Jörg Rössel, »Kulturelles Kapital und Musikkrezeption. Eine empirische Überprüfung von Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung«, in: *Soziale Welt* 60 (2009), Nr. 3, S. 239–257, hier: S. 240ff

356 A. a. O., S. 240.

357 Vgl. a. a. O., S. 250; Jörg Rössel und Kathi Bromberger, »Strukturiert kulturelles Kapital auch den Konsum von Populärkultur?«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 38 (2009), Nr. 6, S. 494–512, hier: S. 506ff.; Adrian C. North und David J. Hargreaves, *The Social and Applied Psychology of Music*, New York: Oxford University Press, 2008, S. 102ff.

zwischen oberflächlichem und decodierendem Hören annimmt.³⁵⁸ Und diese Differenzierung schlägt sich nicht nur in verschiedenen Rezeptionsformen nieder – beispielsweise konzentriert und intellektuell, eskapistisch oder affektiv³⁵⁹ –, sondern auch darin, dass »legitime« und »populäre« Werke³⁶⁰ gleichermaßen rezipiert werden. So geht Bühl davon aus, dass die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse oder Schicht an Relevanz für die Auswahl der rezipierten Musik verloren hat und dass vielmehr »ein und dieselbe Person oder Gruppe an verschiedenen Musikkulturen teilnehmen oder diese auch ganz bewusst kontrastierend in ihren soziophysischen ›Haushalt‹ einbauen kann«.³⁶¹

Für das Rezeptionsverhalten kommen also höchst individuelle Einflussfaktoren zum Tragen, die zu berücksichtigen sind.³⁶² Wenn in Bezug auf eine klassische Konzertsituation, insbesondere aus historiografischer Perspektive, angenommen werden kann, dass der spezifische soziale Kontext und das Dispositiv der Spielstätten »die Künstler und das Publikum oft zu Gefangenen der musikalischen Aufführungen« machen können³⁶³, so entfaltet sich im Sinne einer von Bühl konstatierten »Polykontextualität«³⁶⁴ ein Netzwerk aus Abhängigkeiten und Einflussfaktoren, das in seiner Komplexität nur schwer zu erfassen ist. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche Rolle Affektivität bei der Setzung und Selektion entsprechender Constraints innerhalb dieses Netzwerks spielt.³⁶⁵ Angesprochen werden dabei jedoch nicht nur die Gefühle psychischer Systeme, sondern auch das affektive Potential von

358 Vgl. Rössel, »Kulturelles Kapital und Musikrezeption«, S. 250ff.

359 Vgl. a. a. O., S. 246ff.

360 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 36ff.

361 Bühl, *Musiksoziologie*, S. 112.

362 Siehe hierzu beispielsweise North und Hargreaves, *The Social and Applied Psychology of Music*, S. 75ff.; Alexandra Lamont und Alinka Greasley, »Musical preferences«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2009, S. 160–168.

363 Sven Oliver Müller und Jürgen Osterhammel, »Geschichtswissenschaft und Musik«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38 (2012), Nr. 1, S. 5–20, hier: S. 12.

364 Bühl, *Musiksoziologie*, S. 112. Bühl verweist dabei auf Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 494. Eine hierzu passende Textstelle bei Luhmann zitiere ich in Kap. 2.1.2, S. 46.

365 Für den Einfluss von Emotionen auf musikalische Vorlieben siehe bspw. Peter J. Rentfrow und Jennifer A. McDonald, »Preference, Personality and Emotion«, 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. 669–695; 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.

Kommunikation. Auf diese Frage werde ich im Zusammenhang mit der Betrachtung von Affektivität im Metasystem Musik noch zurückkommen.³⁶⁶

Eine erhebliche Relevanz für die Etablierung von Selektionskriterien und -direktiven muss zudem den Massenmedien zugeschrieben werden. Durch sie ist Musik nicht nur an jedem Ort und zu jeder Zeit zugänglich, wodurch die Möglichkeiten der Reaktualisierung von Instanzen musikalischer Handlung potenziert werden, sie bilden auch einen medialen Kontext in dem jede musikalische Handlung situiert ist.³⁶⁷

Auch wo noch eine primärgruppenhafte (›kammermusikalische‹) Rezeption zu beobachten ist, ist sie in Wirklichkeit getragen und eingebunden von einer komplexen und im Prinzip weltweiten Medienstruktur mit ihren Images und Standards, ihren Galavorstellungen und Sensationen, ihren Stimmungswellen und Geschmacksmoden, denen auch im intimen Kreis nicht mehr zu entkommen ist, bzw. in die einzutauchen für die meisten gerade der Zweck des Musikhörens ist.³⁶⁸

Der Einfluss der hier benannten Medienstruktur ist jedoch nicht nur auf den sozialen Aspekt der Wirkung von Massenmedien zu reduzieren. Im Zuge der Besprechung weiterer Beschränkungen des Möglichkeitsraums Musik sollen deshalb auch die spezifischen Formungsbedingungen *technischer* Medien angesprochen werden.³⁶⁹

Biologische Disposition und technische Dispositive

Der Begriff ›Constraint‹ wurde ausgehend von einer Definition des Möglichkeitsraums, die ihn als autonom gegenüber ontische Beschränkungen beschreibt, entwickelt. Des Weiteren wurde der Möglichkeitsraum als Verweisungshorizont, als nicht-aktualisierte Seite der Einheit der Differenz von Aktualität und Potentialität des Mediums Sinn aufgefasst. Auf dieser Grundlage wurden Constraints als sinnhafte Beschränkungen des Möglichkeitsraums Musik definiert. Biologische Systeme können nicht sinnhaft operieren, da sie – im Gegensatz zu psychischen und sozialen Systemen – die eigenen Systemgrenzen und die Umwelt nicht in ihre Prozesse mit einbeziehen können.³⁷⁰ Somit kann an dieser Stelle

³⁶⁶ Siehe Kap. 4, S. 201ff.

³⁶⁷ Die hier angesprochene, auch durch technische Medien ermöglichte Präsenz von Musik kann sich auch langfristig auf das Rezeptionsverhalten auswirken, beispielsweise auf die Bewertung der Angemessenheit von Musik in bestimmten Situationen, vgl. North und Hargreaves, *The Social and Applied Psychology of Music*, S. 96.

³⁶⁸ Bühl, *Musiksoziologie*, S. 112.

³⁶⁹ Siehe unten, S. 105ff.

³⁷⁰ Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 64.

nicht von biologischen oder (neuro-)physiologischen Constraints die Rede sein. Entsprechende Beschränkungen, die beispielsweise als relevante Umwelten psychischer Systeme wirksam sind, können auf die Disposition (Struktur) der verschiedenen biologischen Systeme zurückgeführt werden. Das Irritationspotential dieser biologischen Disposition ist über den Begriff des Akteur-Beobachters, als Komplex der strukturellen Kopplung von psychischen und verschiedenen biologischen Systemen sowie als Körperlichkeit musikalischer Handlung bereits als wichtiger Aspekt des Metasystems Musik eingeführt worden.³⁷¹ Auf eine Zusammenschau verschiedener, beispielsweise (neuro-)physiologischer Beschreibungen der biologischen Disposition, die nur lückenhaft und verkürzend sein könnte, wird an dieser Stelle verzichtet.³⁷² Stattdessen wird im Zuge der weiteren Betrachtung, insbesondere in Bezug auf die neurophysiologische Realisierungsbasis und die Körpergebundenheit von Emotionen, auf relevante Einzelaspekte eingegangen werden.³⁷³ Grundsätzlich ist zu beachten, dass biologische Disposition – in ihrem Irritationspotential einerseits und als Beschreibung (und wiederum mit deren Irritationspotential) andererseits – an verschiedenen Stellen im Metasystem Musik auszumachen ist. Wenn hier von biologischer Disposition in Bezug auf biologische Systemreferenz gesprochen wird, handelt es sich dabei um wissenschaftliche Beschreibungen, die »in einer geeigneten Sprache formuliert werden«.³⁷⁴ Die *Realität* biologischer Systeme, die konstitutiv für das Metasystem Musik ist, ist dem Bewusstsein oder dem Sozialsystem Wissenschaft nicht zugänglich. Sobald man also mit wissenschaftlichen Beschreibungen arbeitet, hat man es nicht mehr mit biologischen Systemen (oder psychischen Systemen, für die das Gleiche gilt) zu tun, sondern mit Kommunikationen. Diese können sich im Metasystem Musik verselbstständigen und als soziale Constraints wirken: Ein Komponist elektroakustischer Musik muss die zulässigen oder notwendigen Frequenzen nicht hörend überprüfen, wenn er über Wissen über den Hörbereich und die Lautstärkeempfindung verfügt; auch bei

371 Vgl. Kap. 2.2.2, S. 74ff. und Kap. 2.2.3, S. 83ff.

372 Siehe hierzu bspw. Isabelle Peretz und Robert J. Zatorre, *The cognitive neuroscience of music*, New York: Oxford University Press, 2003; Aniruddh D. Patel, *Music, language and the brain*, New York: Oxford University Press, 2008; Stefan Koelsch, *Brain and Music*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2012; Elvira Brattico und Marcus Pearce, »The Neuroaesthetics of Music«, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 7 (2013), Nr. 1, S. 48–61; Elvira Brattico, Brigitte Bogert und Thomas Jacobsen, »Toward a neural chronometry for the aesthetic experience of music«, in: *Front Psychol* 4 (2013), Artikel 206, S. 1–21.

373 Siehe hierzu bspw. Kap. 3.2.3, S. 154ff. und Kap. 4.2.3, S. 259ff.

374 Mittelstaedt, *Philosophische Probleme der Modernen Physik*, S. 12; vgl. Anm. 249, S. 76.

triftiger Widerlegung des ›Mozart-Effekts‹³⁷⁵, lässt sich mit diesem auf dem Tonträgermarkt Geld verdienen.

Eine weitere Form der Beschränkung des Möglichkeitsraums Musik, die mit dem Constraint-Begriff nicht erfasst wird, basiert auf den Formungsbedingungen technischer Medien.³⁷⁶ Bereits Max Bense weist darauf hin, dass der Einfluss von Technik auf Natur und Kultur eine geschichtliche Dimension hat:

Die perfekte technische Welt ist eine apparative Welt, sie tritt [...] als selbstständige Welt neben die der Natur und der Kultur, und es wird der Augenblick eintreten, wo unser Erbe nicht nur ein naturgeschichtliches und kulturgeschichtliches sein wird, sondern aber auch das Erbe eines technischen Fortschritts, d.h. Erbe einer fortschreitenden technischen Perfektion.³⁷⁷

Folgt man der Auffassung, dass der überwiegende Teil von Musik heute *Medienmusik* ist³⁷⁸, die »*einem durch spezifische technische Voraussetzungen geprägten Bereich musikalischen Handelns*«³⁷⁹ entstammt, dann ist Musik in besonderer Weise diesem technischen Erbe verpflichtet. Von der damit angesprochenen Präsenz technischer Medien werden alle Aspekte musikalischen Handelns beeinflusst. Eine begrifflich ökonomische Möglichkeit, diese Einflussnahme und die entsprechenden Zusammenhänge zu beschreiben, bietet der *Medienkompaktbegriff* von Siegfried

375 Unter dem Begriff ›Mozart-Effekt‹ wurde die fälschliche Annahme populär, dass das Hören der Musik Mozarts die Intelligenz – insbesondere das räumliche Vorstellungsvermögen – steigere. Für eine kritische Betrachtung siehe Reinhard Kopiez, »Wirkungen von Musik«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008, S. 525–547, hier: S. 538ff.

376 Für die Nutzbarmachung des Begriffs der Formungsbedingung für die Musikwissenschaft, allerdings nicht ausschließlich im Hinblick auf technische Medien, siehe Elena Ungeheuer, »Ist Klang das Medium von Musik?«, in: Holger Schulze (Hg.), *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, 2008, S. 57–76.

377 Max Bense, »Der geistige Mensch und die Technik«, in: ders., *Über Leibniz. Leibniz und seine Ideologie. Der geistige Mensch und die Technik*, Jena: Karl Rauch, 1946, S. 26–48, hier: S. 41.

378 Vgl. Hans Joachim Maempel, »Technologie und Transformation. Aspekte des Umgangs mit Musikproduktions- und -Übertragungstechnik«, in: Helga de la Motte-Haaber und Hans Neuhoﬀ (Hg.), *Musiksoziologie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* 4, Laaber: Laaber, 2007, S. 160–180, hier: S. 160.

379 Rolf Großmann, »Abbild, Simulation, Aktion – Paradigmen der Medienmusik«, in: Bernd Flessner (Hg.), *Die Welt im Bild: Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*, Freiburg: Rombach, 1997, S. 239–257, hier: S. 239, Hervorhebung im Original. Auch wenn damit nicht der im Rahmen dieser Untersuchung vorgeschlagene Begriff der musikalischen Handlung angesprochen wird, lässt sich diese Aussage dennoch auf diesen beziehen.

J. Schmidt, der *technische Dispositive* als eine wichtige Komponente spezifiziert.³⁸⁰ Diese lassen sich nicht auf die Rolle der technischen Voraussetzung für Produktion, Verbreitung und Rezeption reduzieren, sondern »entfalten strukturelle Effekte, ganz unabhängig von den Wirkungen, die die Inhalte von Medienangeboten auslösen können«.³⁸¹ Diese Effekte kommen bei jeder Mediennutzung zum Tragen und somit sind »[a]lle Nutzungsoptionen, die von einzelnen Aktanten gewählt oder entwickelt werden, [...] kategorial, ästhetisch-formal und inhaltlich-thematisch durch die jeweilige Medientechnologie bestimmt«.³⁸² Dies gilt auch für die Rezeptionssituation des klassischen Konzerts, die immer von der medientechnischen Präsenz des Repertoires oder des Interpreten mit dessen Eigenheiten begleitet ist.³⁸³ Auch die *unplugged*-Praxis ist nur im Verhältnis zu ihrem »Medienmusik-Original«³⁸⁴ zu denken und wird ganz selbstverständlich technisch reproduziert, um schließlich als Tonträger verfügbar zu sein. Nachdem der Musikwissenschaft ein Verschlafen des Medienwandels vorgeworfen wurde³⁸⁵, muss von einer transdisziplinären Musikforschung die Reflexion der medientechnischen Bedingungen von Musik eingefordert werden.

Die Bedeutung technischer Medien für das Metasystem Musik lässt sich kaum überschätzen. Dabei ist davon auszugehen, dass die Formungsbedingungen technischer Medien für biologische, psychische und soziale Systeme zwar gleichermaßen, aber auf eine je spezifische Weise wirksam sind. Insofern erscheint es sinnvoll, technische Dispositive nicht auf Metasystem-Ebene zu konzeptualisieren, sondern deren jeweiliges Irritationspotential bei systemspezifischen Analysen – das heißt

380 Neben Medientechniken als technisches Dispositiv vereint der Medienkompaktbegriff auch Kommunikationsinstrumente, institutionelle Einrichtungen und Medienangebote, wobei letztere in Abhängigkeit der anderen als »Prozessresultate« zu begreifen sind, vgl. Siegfried J. Schmidt, *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000, S. 93ff.; Siegfried J. Schmidt, »Der Medienkompaktbegriff«, in: Stefan Münker und Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 144–157.

381 A. a. O., S. 145f.

382 Schmidt, *Kalte Faszination*, S. 96.

383 Bereits 1917 veranstaltete die Violinistin Maud Powell ein »Record Recital«, in dem sie Werke darbot, die das Publikum zuvor aus ihrem Plattenkatalog wählen konnte, vgl. Mark Katz, *Capturing sound: how technology has changed music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, S. 33.

384 Hans Joachim Maempel bezeichnet Popmusik in Bezug auf die ihr eigene Klangästhetik, die sich »nicht am Ideal ›klanglicher Natürlichkeit‹ orientiert«, als »Medienmusik-Original«, Maempel, »Technologie und Transformation«, S. 167.

385 Vgl. Rolf Großmann, »Verschlafener Medienwandel. Das Dispositiv als musikwissenschaftliches Theoriemodell«, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 74 (2008), S. 6–9.

beispielsweise in Bezug auf neuronale Verarbeitung, Wahrnehmung oder Kommunikation – miteinzubeziehen. Selbst wenn im weiteren Verlauf dieser Untersuchung eine medientechnische Perspektive nicht weiter verfolgt werden kann, bietet die Konzeption des Metasystems Musik doch zumindest Anknüpfungspunkte für entsprechende Ansätze.

2.3 Metasystem ›Musik‹

Nach der Erarbeitung eines Metasystembegriffs für die systemtheoretische Betrachtung von Musik, wurden verschiedene Komponenten eines Metasystems ›Musik‹ und deren Wechselbeziehungen skizziert. Hiervon ausgehend sind nun die Konsequenzen zu betrachten, die sich aus dem damit verbundenen Musikbegriff ergeben.

Zunächst kann der Einwand erhoben werden, dass der Anspruch, ein Musiksystem zu modellieren, das prinzipiell jede Art von Musik zu beschreiben imstande ist, verfehlt wird, wenn der Terminus ›Musik‹, der bei weitem nicht in allen Kulturen Verwendung findet³⁸⁶, in dem hier geschehenen Maße generalisiert wird, um dann den Ausgangspunkt der Modellentwicklung zu bilden. Was in Bezug auf die ›westliche Musikkultur‹ stimmig ist, wird jenseits dieser kulturellen Begrenzung zu einer verzerrten Betrachtung führen.³⁸⁷ Das ganze Unternehmen könnte demnach als fragwürdig erachtet oder gar als konzeptueller Kolonialismus verurteilt werden.³⁸⁸ Diese Kritik hat jedoch nur Bestand, wenn die Vorstellung ei-

386 Vgl. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology*, Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1983, S. 19ff.; Christian Kaden, »Musik bei denen, die keine ›Musik‹ haben«, in: Michael Beiche und Albrecht Riethmüller (Hg.), *Musik – Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, Stuttgart: Franz Steiner, 2006, S. 57–72.

387 So musste Bruno Nettl immer wieder feststellen, dass seine Fragen – beispielsweise »ob dieses Lied [...] besser ist als das andere« – vom Gegenüber als ›dumm‹ bezeichnet wurden. Bruno Nettl, »Was ist Musik? Ethnomusikologische Perspektive«, in: Michael Beiche und Albrecht Riethmüller (Hg.), *Musik – Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, Stuttgart: Franz Steiner, 2006, S. 9–18, hier: S. 13. Christian Kaden zeichnet anhand von historischen Reiseberichten und den dort zu findenden Musikbeschreibungen »Entwicklungen europäischer Konzeptionen im Spiegel von Fremdkulturen« nach und liefert so den Nachweis für den »Vormarsch einer Idee auf sachlich denkbar ungeeignetem Boden, die Schärfung neuer Begrifflichkeiten am unangemessenen Gegenstand. Es ist die Steigerung von Selbstdarstellung im Zerrspiegel des inadäquaten Fremdstereotyps; es ist, begriffsgeschichtlich, ein starkes Stück«. Kaden, »Was hat Musik mit Klang zu tun?!«, S. 55 und 65.

388 Vgl. Fuhrmann, »Toward a Theory of Socio-Musical Systems«, S. 151. Wolfgang Fuhrmann begegnet einer entsprechenden Kritik mit der Feststellung, dass die Beobachtung kultureller Praktiken grundsätzlich nicht klären könne, ob diese

nes ontischen, substanziellen oder auch alltagssprachlichen Musikbegriffs in den Theoriekontext des Metasystems hineinprojiziert wird.³⁸⁹ Ein solcher Musikbegriff hat aus metasystemischer Perspektive jedoch keine Grundlage. Mit der systemtheoretischen Fundierung geht ein Perspektivenwechsel einher, so dass nicht das Werk, sondern der Beobachter den Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Beschreibung bildet.³⁹⁰ Fragt man dann nach dem, was vor jeder Beobachtung, das heißt vor jedem Unterscheiden-und-Bezeichnen liegt, so stößt man nicht etwa auf den Beobachtungsgegenstand, sondern auf einen unmarkierten Zustand, einen »unmarked state«³⁹¹. Ausgehend von diesem *unmarked state* kann ›Musik‹ nur in einem *marked state* vorkommen – genauer: als Möglichkeit der Unterscheidung zwischen *marked space* und *unmarked space*:

Wenn eine neue Operationsreihe mit einer Differenz beginnt, die sie selber macht, beginnt sie mit einem blinden Fleck. Sie steigt aus dem ›unmarked state‹, in dem nichts zu sehen ist und nicht einmal von ›Raum‹ gesprochen werden könnte, in den ›marked state‹ ein, und zieht, indem sie sie überschreitet, eine Grenze. Die Markierung erzeugt den Raum der Unterscheidung, die Differenz von ›marked space‹ und ›unmarked space‹. Sie wählt (irgendwie) aus unendlich vielen möglichen Unterscheidungen eine aus, um daran eine Beschränkung für den weiteren Aufbau des Kunstwerks zu finden.³⁹²

Konsequenterweise wurde Musik zunächst als Möglichkeitsraum bezeichnet, in dem im Prozess musikalischer Handlung Unterscheidungen und Bezeichnungen vorgenommen werden. Die Frage nach dem Beobachter wird somit zur Frage, wie Musik angesichts von Kontingenz möglich ist, und die Beobachtung des Beobachters ist die Beobachtung

Musik sind, da der Beobachter selbst keinen archimedischen Punkt einnehmen könne, sondern vielmehr das durch seine Beobachtung Unterschiedene als Musik bezeichne, vgl. ebd., insb. auch Anm. 41. Seine Argumentation entspricht damit der hier folgenden.

389 Ein vergleichbarer Übertragungsfehler wird auch dann begangen, wenn Luhmann vorgeworfen wird, dass der Mensch in seiner Gesellschaftstheorie nicht vorkomme. Auch wenn er auf einer Konzeptionsebene nicht vorkommt, da er im Rahmen der Systemtheorie begrifflich ganz anders zu fassen ist, kann er dennoch auf einer Zuschreibungsebene thematisiert werden, vgl. Jahraus, »Bewußtsein und Kommunikation. Zur Konzeption der strukturellen Kopplung«, S. 32f.

390 Vgl. Filk und Simon, »Kunstkommunikation«, S. 20, sowie Kap. 2.2.1, S. 69f.

391 »Wir wollen künftig [...] von unmarked state sprechen, wenn der unterscheidungslose Weltzustand gemeint ist, und von unmarked space, wenn der Gegenbegriff zu marked space gemeint ist.« So Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 51f., Anm. 63. Hiermit ergänzt Luhmann das begriffliche Instrumentarium des Differenzenkalküls von Spencer-Brown, vgl. Spencer-Brown, *Laws of Form*, S. 3f.

392 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 51f. Eben diese »Beschränkung« hatte ich als *Constraint psychischer Systemreferenz* bezeichnet, vgl. Kap. 2.2.4, S. 95ff.

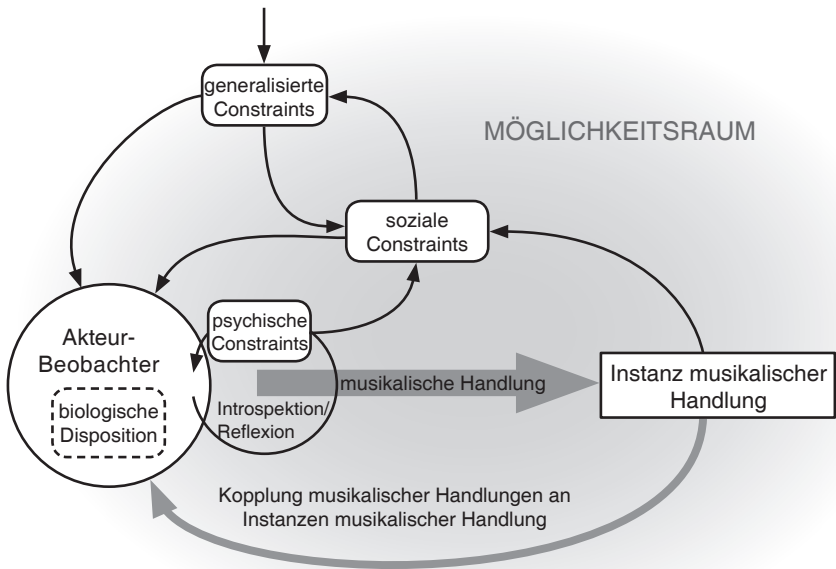


Abbildung 1

musikalischer Handlung. Musikalische Handlung wurde als bio-psycho-sozialer Prozess spezifiziert und damit als die Operation, über die sich das Metasystem Musik xenopoietisch reproduziert. Die verschiedenen Komponenten des Metasystems und deren Wechselbeziehungen sind in Abbildung 1 schematisch dargestellt. Darin sind verschiedene zirkuläre und gleichzeitig ablaufende Prozesse zu sehen. Der Akteur-Beobachter führt eine musikalische Handlung aus und bildet eine Instanz musikalischer Handlung. Durch das Ankoppeln einer musikalischen Handlung an eine Instanz musikalischer Handlung wird diese re-aktualisiert. Hierdurch schließt sich ein Kreisprozess, in dem die Instanz musikalischer Handlung, trotz und wegen ihrer Flüchtigkeit, reproduziert werden kann. Solange der Prozess musikalischer Handlung nicht unterbrochen wird, kann dieser Kreisprozess beständig durchlaufen werden. Aus der hier formulierten Perspektive ist es dabei unerheblich, ob es sich um ein und denselben Akteur-Beobachter handelt, um verschiedene oder um verschiedene in einem parallelen Prozess musikalischer Handlung.

Weitere rekursive Prozesse ergeben sich durch das Zusammenwirken verschiedener Constraints, die sich in psychischen und sozialen Systemen und durch wechselseitige Irritation über strukturelle Kopplung herausbilden. Durch Kommunikation von und über Instanzen musikalischer Handlung können auch diese als Constraints sozialer Systemreferenz

etabliert werden. Generalisierte Constraints bieten zudem Möglichkeiten für die Kopplung mit anderen Funktionssystemen der Gesellschaft.

Angesichts dieser Betrachtung des Prozesses musikalischer Handlung und dessen Randbedingungen lässt sich der Musikbegriff, der zunächst im Möglichkeitsraum aufgehoben wurde, nun präzisieren. Musik kann im Rahmen dieses Ansatzes, in Anlehnung an den Luhmann'schen Sinnbegriff, aufgefasst werden als *die Einheit der Differenz von Möglichkeitsraum Musik und Instanz musikalischer Handlung*. Diese Formulierung provoziert die Frage, was dann ›das Musikalische‹ an musikalischer Handlung sei. Musikalische Handlung erfordert die Setzung von Constraints psychischer Systemreferenz. Diese – ebenso Constraints allgemein – wirken wiederum auf den Prozess musikalischer Handlung zurück. Dies bedeutet, dass sich musikalische Handlung ihre eigenen Bedingungen schafft. Das Adjektiv ›musikalisch‹ ist in Bezug auf den Begriff ›musikalische Handlung‹ demnach als *Wert einer Variablen* zu betrachten, der durch den Prozess musikalischer Handlung selbst dynamisch gesetzt wird. Erst durch Beobachtung wird dieser Variablen ein *Momentanwert* zugeschrieben. Damit wird im Rahmen dieses Ansatzes nicht etwa ein westlich-traditioneller Musikbegriff generalisiert, um diesem dann sämtliche beobachteten musikalischen Phänomene unterzuordnen. Vielmehr wird der Musikbegriff als prinzipiell kontingent ausgewiesen.

Kritiker mögen an dieser Stelle einwenden, dass eine entsprechende Konzeption von Musik damit endgültig, ausgehöhlt und leblos, jeglicher Aussagekraft beraubt sei. Durch das hier getriebene Spiel mit Verweisungen sei der Kern der Musik nicht mehr zu erfassen. Ich optiere jedoch für einen gleichsam ›dezentralen‹ und relationalen Musikbegriff: der ›Kern‹ der Musik ist in einen dynamischen und komplexen Gesamtzusammenhang eingeschrieben. Gerade durch dessen Betrachtung in ausreichender Abstraktionslage kann ein Horizont des Universalen in den Blick kommen.³⁹³

Musik und Nicht-Musik

Wenn Musik als Begriff so offen gefasst ist, stellt sich jedoch die Frage, inwieweit sich Musik von anderen Phänomenen, beziehungsweise eine musikalische Handlung von einer nicht-musikalischen Handlung, unterscheiden lässt. Auch hier ist wieder der Beobachter in Betracht zu ziehen und damit derjenige, der diese Unterscheidung trifft.

393 »Universalgeschichte schreiben, muß nicht heißen, alles einem Einheitsablauf unterwerfen zu wollen; es kann bedeuten, die weltumspannende Vielheit menschlicher Lebensformen, die menschlichen Alternativen sich zu entdecken.« Kaden, »Was hat Musik mit Klang zu tun?!«, S. 44.

Es kann durchaus geschehen, dass an eine Instanz musikalischer Handlung keine musikalische Handlung anschließt, um sie zu re-aktualisieren. Es wird dann nicht zu einer kommunikativen Resituierung dieser Instanz als Constraint kommen. Die musikalische Handlung bleibt folgenlos. Andererseits können auch ›musikfremde‹ Handlungen zu Ergebnissen führen, die als Instanzen musikalischer Handlung aufgefasst werden können. Dies kann wohlkalkuliert und inszeniert sein – man denke an »Repertoire« aus »Staatstheater« von Mauricio Kagel oder an die »Compositions« von La Monte Young.³⁹⁴ Der spezifische soziale Kontext einer solchen Handlung – Kunst als Funktionssystem der Gesellschaft – lässt es vielmehr kaum zu, diese nicht-musikalisch zu deuten.³⁹⁵ Demzufolge wird, so Birgitta Franzen, »[j]eder Versuch, Irritation auszulösen, etwa durch die Behauptung, man mache gar keine Kunst oder versuche, die Mechanismen des Kunstbetriebs zu entlarven, [...] mit großer Wahrscheinlichkeit als eine besondere Subtilität des künstlerischen Ausdrucks aufgenommen werden«.³⁹⁶

Umgekehrt verbirgt sich hinter der heutzutage vielleicht mehr resignativ als offensiv getroffenen Aussage »Das ist keine Musik! [...] eine protestierende Antwort auf die wohlverstandene Mitteilung des Werkes, die lautet: ›Das ist jetzt Musik!‹«³⁹⁷. Und selbst im Alltag können unspezifische Ereignisse – beispielsweise ein vom Wind verursachtes Geräusch oder das Quietschen rangierender Güterwaggons – die Aufmerksamkeit binden und eine scheinbar erkennbare Ordnung im Zufälligen eine musikalische Handlung provozieren, auch wenn die resultierende Instanz privat bleibt.

Was Musik ist und was nicht – oder eher: Was wir als Instanzen musikalischer Handlung auffassen und was nicht – wird im Metasystem Musik innerhalb dynamischer Prozesse verhandelt – tagtäglich, schon immer und für alle Zeiten. Diese Prozesse finden vielfach parallel statt, mal unabhängig voneinander, mal sich kreuzend und wechselseitig modulierend. Dabei ist anzunehmen, dass sich die Veränderung lokaler Momentanwerte keinesfalls geradlinig, sondern schubweise, mit

394 Ein entsprechendes Beispiel aus der Bildenden Kunst sind die Ready-mades von Marcel Duchamp.

395 Dennoch gilt es für Künstler, »gegenstrukturell zu arbeiten, also stets den Punkt zu suchen, wo sich das Kunstwerk allen Programmen der Kunst entzieht«. Lehmann, »Smalltalk, Flirt, Wissenschaft und Kunst«, S. 52. Denn »[f]ür die Kunst [...] ist es ›keine Kunst‹, sondern ein Zeichen für Kommerz, Kitsch und Phantasielosigkeit, wenn sich die Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst eindeutig treffen lässt«. A. a. O., S. 51.

396 Franzen, »Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie«, S. 53.

397 Brün, *Über Musik und zum Computer*, S. 9.

Richtungswechseln oder zeitweiligem Stillstand vollzieht.³⁹⁸ Es mag unbefriedigend erscheinen, eine Definition dessen, was noch als Musik zu akzeptieren oder benennen ist, auf diese Weise vor sich herzuschieben. Natürlich können Hilfskriterien in Anspruch genommen werden, die sich von der Funktionalität der das Metasystem Musik konstituierenden Systeme ableiten lassen: Was wird in einem bestimmten Kommunikationszusammenhang als Musik anerkannt, welche Wahrnehmungseindrücke sind mit der so definierten Musik verbunden und welche neuronalen Aktivitäten? Eine so gewonnene Musikauffassung bildet jedoch einen Momentanzustand des Metasystems ab, der sich nur mit Einschränkungen für jedes der konstituierenden Systeme unterschiedlich und mit jeweils anderen Toleranzbereichen generalisieren lässt.

Jede Musikbeobachtung muss sich demnach fragen, an welche Voraussetzungen sie gebunden ist oder sich binden möchte. Und die damit verbundenen Schwierigkeiten sind letztlich auch der Grund, weshalb der Musikbegriff sich immer wieder einer genaueren Festlegung entzieht. Mithilfe der hier vorgeschlagenen metasystemischen Perspektive soll eine entsprechende Fixierung gar nicht erst versucht werden, sondern es soll gleichsam beobachtet werden können, welche Formen Musik auf welche Weise und unter welchen Bedingungen annehmen kann.

Ausdifferenzierung

Im Zusammenhang mit der soeben angesprochenen Funktionalität jener Systeme, die das Metasystem Musik konstituieren, kann auf die Frage zurückgekommen werden, inwieweit die von Luhmann in Bezug auf Gesellschaft beobachtete funktionale Ausdifferenzierung auch bei biologischen und psychischen Systemen auszumachen ist. Die Ausdifferenzierung eines Kunstsystems der Gesellschaft zeigt sich für Luhmann anhand einer zunehmenden Spezifizierung des Verhältnisses zur Umwelt, die sich schließlich in einer Komplexitätsreduktion äußert. Während einige Umweltaspekte an Relevanz gewinnen, werden andere nahezu unsichtbar.³⁹⁹ Eine Verknappung wirtschaftlicher Güter kann keine *arte povera* provozieren. Hingegen zeigt sich am Kunstmarkt die strukturelle Kopplung von Kunst und Wirtschaft, die jedoch trotz ihres Irritationspotentials nichts daran ändert, dass es im Kunstsystem um Kunst und im Wirtschaftssystem um Geld geht. Die Einbettung von Kunst *als Kunst* in eine eigene gesellschaftliche Struktur setzt somit voraus, »daß die Autopoiesis bereits etabliert, also für die Kunst bereits feststellbar ist, um was

398 Beide Aspekte – Parallelität und Nichtlinearität – zeigen sich auch im Rahmen einer begriffsgeschichtlichen Analyse, vgl. Kaden, »Was hat Musik mit Klang zu tun?!,« S. 50.

399 Vgl. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 256.

es ihr geht«. ⁴⁰⁰ Die Möglichkeit einer an Kunst oder Musik orientierten Ausdifferenzierung des psychischen Systems und verschiedener biologischer Systeme ist damit darauf angewiesen, dass die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst (oder von ästhetisch und nicht-ästhetisch) im Zuge von deren autopoietischer Reproduktion an Relevanz gewinnt. Erst wenn ein Gedanke als ästhetischer Gedanke gedacht und beobachtet werden kann und sich damit von anderen Gedanken unterscheidet, können sich spezifische Erwartungsstrukturen herausbilden, die dann auch nur auf spezifische Weise enttäuscht werden können. ⁴⁰¹ Biologische Systeme können diese Unterscheidung nicht treffen, da sie nicht sinnhaft operieren. Dennoch kann vom Körper gefordert werden, diese Unterscheidung reproduzieren zu können – ›Kunst kommt von Können.‹ Und dabei geht es um ein spezifisches Kunstkönnen, das mit der Anforderung verbunden sein kann, körperliche Sensibilität zu steigern oder auch eine zu routinierte Könnerschaft gekonnt zu unterbinden.

Ausschlaggebend für den Vollzug einer Ausdifferenzierung ist jedoch das Vorhandensein eines Bezugsproblems, das »so weit abstrahiert [wird], daß vorgefundene Einrichtungen als Problemlösung darstellbar und zugleich funktional äquivalente Problemlösungen erkennbar werden«. ⁴⁰² Bezugsproblem und Funktionalität befinden sich dabei in einem zirkulären Verhältnis, denn »[d]ie Markierung von Bezugsproblemen geschieht in dem System, das mit ihrer Hilfe Problemlösungen sucht, und geschieht nur dann, wenn Problemlösungen sich anbieten. Insofern erzeugt die Lösung das Problem, das mit ihrer Hilfe gelöst wird«. ⁴⁰³

Im Zuge der Betrachtung des Kunstsystems wurde mit Luhmann die gesellschaftliche Funktion von Kunst darin gesehen, zu zeigen, dass sich trotz Kontingenz Ordnungszwänge herausbilden können. ⁴⁰⁴ Franzen beschreibt im Hinblick auf ein Musiksystem ein entsprechendes Bezugsproblem als die

Existenz von Artefakten, deren Zweck und Verwendungskontext nicht ersichtlich ist. Die Existenz autonomer Kunstwerke erfordert das Vorhandensein eines Systems, innerhalb dessen sie Sinn haben. Das

400 Ebd. Für die historische Entwicklung hin zu einer Autopoiesis der Kunst siehe a. a. O., S. 256ff. sowie Niklas Luhmann, »Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems«, in: ders.; Niels Werber (Hg.), *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 316–352.

401 Vgl. hierzu Kap. 2.2.4, S. 94, Anm. 328. Zu Luhmanns Begriff der Erwartung und insb. der Möglichkeit der Enttäuschung oder Erfüllung von Erwartungen und dem damit verbundenen affektiven Potential siehe Kap. 4.1, S. 202ff.

402 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 225.

403 A. a. O., S. 223.

404 Vgl. Kap. 2.1.2, S. 42ff.

Musiksystem ermöglicht es, die zweckfreie Organisation klanglicher Ereignisse als künstlerische Äußerung zu akzeptieren.⁴⁰⁵

Für die Beobachtung von Ausdifferenzierungsprozessen im Metasystem ist das Bezugsproblem jedoch so zu formulieren, dass es sich nicht nur für soziale Systeme, sondern auch für psychische und biologische Systeme stellt. Das von Franzen für gesellschaftliche Systeme beschriebene Bezugsproblem der Möglichkeit zweckfrei geordneter klanglicher Ereignisse lässt sich mit Hilfe des Begriffs der musikalischen Handlung jedoch auch auf psychische und biologische Systeme beziehen. Demzufolge kann die *Möglichkeit musikalischer Handlung* als Bezugsproblem betrachtet werden, das die Ausdifferenzierung der das Metasystem Musik konstituierenden Systeme provoziert. Im Zuge der Gleichzeitigkeit biologischer, psychischer und sozialer Systeme erscheint musikalische Handlung als spezifischer Irritationszusammenhang, auf den jedes dieser Systeme mit den ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten reagieren muss. Aspekte der Spezifizierung und Ausdifferenzierung müssten demnach in jedem dieser Systeme zu beobachten sein, also auch in biologischen und psychischen Systemen.

Als Beispiel für biologische Systeme kann das Gehirn und insbesondere dessen Eigenschaft der Neuroplastizität Zeugnis für entsprechende Ausdifferenzierungsprozesse ablegen. Die Arbeiten von Gottfried Schlaug zu veränderten Gehirnstrukturen bei Musikern können beispielsweise Hinweise dafür liefern, wie das Gehirn als biologisches System mit musikalischer Handlung als Irritation umgeht.⁴⁰⁶ Im Zuge der von Schlaug untersuchten und angewendeten melodischen Intonationstherapie zur Behandlung von Aphasie-Patienten werden solche Irritationen geradewegs provoziert, um eine gewünschte Veränderung der Aktivierung spezifischer Hirnregionen beim Sprechen herbeizuführen und damit geschädigte Hirnareale zu umgehen.⁴⁰⁷

Musiktherapeutische Ansätze, die sich der Behandlung von sowohl psychischen als auch biologischen Systemen widmen können, beruhen

405 Franzen, »Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie«, S. 52. Die ausschließliche Berücksichtigung klanglicher Ereignisse ist jedoch auch in Bezug auf Musik keinesfalls unproblematisch, vgl. Kaden: »Was hat Musik mit Klang zu tun?!«.

406 Siehe hierzu bspw. 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.

407 Vgl. Andrea Norton, Laura Zipse, Sarah Marchina und Gottfried Schlaug, »Melodic Intonation Therapy. Shared Insights on How It Is Done and Why It Might Help«, in: *Annals of the New York Academy of Sciences* (2009), Nr. 1169, S. 431–436. In einem therapeutischen Zusammenhang erscheint der Begriff der »Irritation« mit seiner negativen Konnotation besonders unpassend. Die Autoren

häufig auf musikalischer Handlung als Irritation.⁴⁰⁸ Auch wenn die antike Idee der ordnenden, strukturierenden und emotionsregulierenden Wirkung von Musik grundsätzlich noch Bestand hat, ist das Selbstverständnis musiktherapeutischer Ansätze nicht mehr auf der Annahme begründet,

dass eine Verwandtschaft zwischen musikalischen Phänomenen und physiologischen und psychologischen Prozessen im Menschen besteht und dass Musik durch ihre melodischen, harmonischen und rhythmischen Eigenheiten spezifisch auf Denken, Fühlen und Wollen des Menschen wirkt. Die Wirkung der Musik entfaltet sich vielmehr im Rahmen einer (gemeinsamen) musikalischen Aktivität innerhalb einer therapeutischen Beziehung.⁴⁰⁹

Im Rahmen der Überlegungen und Erklärungsmodelle zur affektiven Wirkung von Musik werden jedoch durchaus spezifische musikalische Aspekte als mögliche oder ergänzende Auslöse- und Modulationsmechanismen diskutiert. Bestimmten musikalischen Eigenschaften wird dabei ein gewisser Einfluss auf affektive physiologische und psychologische Prozesse zugesprochen.⁴¹⁰

verwenden – dies allerdings in einem ganz anderen Theorierahmen – das Verb *to engage*, a. a. O., S. 435. Siehe bezüglich der Verwendung des Begriffs der ›Irritation‹ innerhalb dieser Arbeit auch Anm. 49, S. 39.

408 Für einen Überblick über verschiedene musiktherapeutische Ansätze siehe Christine Plahl, »Musiktherapie – Praxisfelder und Vorgehensweisen«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008, S. 630–652; 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. Für mögliche heilbringende Effekte des Musikmachens siehe auch Koelsch, *Brain and Music*, S. 235ff.

409 Plahl, »Musiktherapie – Praxisfelder und Vorgehensweisen«, S. 638.

410 So schlagen Juslin et al. beispielsweise *rhythmic entrainment* als einen emotions-induzierenden Mechanismus vor und Robinson beschreibt die direkte, drogen-ähnliche Wirkung von Musik als »Jazzercise Effect«, vgl. 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 of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 605–642, hier: S. 621 bzw. Jenefer Robinson, *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art*, Oxford: Clarendon Press, 2005, S. 391ff. Für eine ausführlichere Betrachtung musikalischer Emotionen, siehe Kap. 3.4, S. 181ff.

In Bezug auf psychische Systeme liefert auch die Möglichkeit, veränderte Bewusstseinszustände wie Trance mit Musik herbeizuführen, Hinweise auf psychische Reaktionen auf Irritation durch musikalische Handlungen. Doch auch hier ist Musik, neben Motivation und kultureller Bedeutung, nur *ein* Faktor, der Bedingungen kreiert, »welche den Einsatz von Trance begünstigen, die die Form und den Ablauf regulieren und damit vorhersehbarer bzw. kontrollierbarer machen«. ⁴¹¹

Anhand dieser Beispiele deutet sich bereits an, dass Musik zwar einen wichtigen und spezifischen Einfluss auf die Ausdifferenzierung psychischer und biologischer Systeme ausüben kann, dabei aber in einem Wechselverhältnis zu anderen kulturellen oder systemeigenen Faktoren steht. Somit ist fraglich, ob in diesem Zusammenhang grundsätzlich von einer Ausdifferenzierung der Systeme *aufgrund* der Möglichkeit musikalischer Handlung als Irritation gesprochen werden kann oder ob sich diese Irritation nicht vielmehr im Verhältnis zu einer komplexen Umwelt einstellt, in der auch musikalische Handlungen vorkommen können. Demnach müsste die Behauptung, dass musikalische Handlung die Ausdifferenzierung der das Metasystem Musik konstituierenden Systeme provoziert, abgemildert werden zu der These, dass sie vorhandene oder sich entwickelnde Ausdifferenzierungsprozesse moduliert. Es ist dabei anzunehmen, dass biologische, psychische und soziale Systeme jeweils sehr unterschiedlich auf Irritation durch musikalische Handlung reagieren. In diesem Irritiert-Sein wirken sie auf musikalische Handlung als bio-psycho-sozialen Prozess zurück. So erzeugt auch hier die Lösung das Problem – und dies immer wieder aufs Neue. ⁴¹² Hiermit sind Entwicklungsprozesse angesprochen, die gleichzeitig, aber jeweils verschieden in biologischen, psychischen und sozialen Systemen ablaufen. Vor diesem Hintergrund ist musikalische Handlung sowohl bezüglich der Wechselbeziehung ihres Modulierens von Ausdifferenzierungsprozessen dieser Systeme und ihrem Konstituiert-Sein durch diese Systeme zu beschreiben als auch im Hinblick auf eine *evolutive Gleichzeitigkeit* (die »Co-Evolution strukturell gekoppelter, autopoietischer Systeme« ⁴¹³). ⁴¹⁴

Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung wird das Verhältnis von musikalischer Handlung und systemspezifischen Operationen betrachtet

411 Fachner, »Musik und veränderte Bewusstseinszustände«, S. 577.

412 Vgl. oben, S. 113.

413 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 427.

414 Im Zuge der Verwendung des Begriffs der evolutiven Gleichzeitigkeit muss an dieser Stelle offen bleiben, inwieweit und auf welche Art und Weise die Komponenten der Evolution – Variation, Selektion und Restabilisierung – jeweils auf Komponenten der Autopoiesis biologischer, psychischer und sozialer Systeme zu beziehen sind und welche Querbezüge sich auf der Ebene der Evolution zwischen diesen Systemtypen herstellen lassen. Siehe hierzu Rainer Walz, »Theorien sozialer Evolution und Geschichte«, in: Frank Becker (Hg.), *Geschichte und*

und dabei insbesondere hinsichtlich der affektiven Prozesse analysiert, die diesem Verhältnis zugrundeliegen und dieses ausgestalten. Hierzu wird im Anschluss zunächst der nun erarbeitete Theorierahmen verlassen, um, ausgehend von einer Darstellung der emotionsphilosophischen und emotionspsychologischen Forschungsstände, den Zusammenhang von Musik und Emotionen zu betrachten. Darauf aufbauend können dann, wieder aus einer metasystemtheoretischen Perspektive, systemspezifische affektive Prozesse in ihrem Verhältnis zu musikalischer Handlung untersucht werden, um schließlich die Bedeutung musikalischer Affektivität auf Metasystem-Ebene herauszuarbeiten.

Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien, Frankfurt am Main, New York: Campus, 2004, S. 29–75, hier: S. 48f., insb. Anm. 107. Für eine Anwendung evolutionstheoretischer Terminologie auf soziale Systeme siehe Niklas Luhmann, »Geschichte als Prozeß und die Theorie sozio-kultureller Evolution«, in: Karl-Georg Faber und Christian Meier (Hg.), *Historische Prozesse*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978, S. 413–440; Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 451ff.

3 Musik und ›Emotionen‹

Die Auffassung, dass Musik und Emotionen auf besondere Weise miteinander verbunden sind, bezeichnet einen Allgemeinplatz: Musikhören und Musizieren werden nicht nur als emotionale Erlebnisse aufgefasst, sondern auch als Möglichkeit, die eigenen Gefühle auszudrücken; die ›gefühlvolle Stimme‹ oder das ›ausdrucksvolle Spiel‹ eines Interpreten werden gelobt; eine bestimmte Musik wird ausgewählt, um für die richtige ›Stimmung‹ zu sorgen. Diese damit angedeutete Verbindung zwischen Musik und Emotionen verführte häufig zu der Aussage, dass Musik die Sprache der Emotionen sei.¹ Insbesondere Eduard Hanslick kritisierte eine solche Auffassung, jedoch ohne dabei die prinzipielle affektive Wirkung von Musik in Frage zu stellen.²

Bereits in der griechischen Antike wird die Wirkung von Musik auf den Menschen thematisiert.³ So schreibt Platon⁴ verschiedenen Tonarten einen spezifischen affektiven Ausdruck zu und Aristoteles weist darauf hin, dass der Hörer durch die Verschiedenheit der Tonarten »bei jeder von ihnen anders und nicht in gleicher Weise gestimmt wird.«⁵ Von

1 So beispielsweise C. F. Michaelis, vgl. Eduard Hanslick; Dietmar Strauß (Hg.), *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Band 1, Historisch-kritische Ausgabe, Mainz: Schott, 1990, S. 39. Für weitere Aussagen, welche die Auffassung einer besonderen Nähe zwischen Musik und Emotionen illustrieren, siehe a. a. O., S. 39f.

2 »So besitzt denn die Wirkung der Musik auf das Gefühl weder die *Nothwendigkeit*, noch die *Stetigkeit*, noch endlich die *Ausschließlichkeit*, welche eine Erscheinung aufweisen müßte, um ein ästhetisches Princip begründen zu können. Die starken Gefühle selbst, welche Musik aus ihrem Schlummer wachsingt, und all' die süßen, wie schmerzlichen Stimmungen, in die sie uns Halbträumende einlullt, wir möchten sie nicht um Alles unterschätzen. Zu den schönsten, heilsamsten Mysterien gehört es ja, daß die Kunst solche Bewegungen ohne irdischen Anlaß, recht von Gottes Gnaden hervorzurufen vermag. Nur gegen die unwissenschaftliche Verwerthung dieser Thatsachen für *ästhetische Prinzipien* legen wir Verwahrung ein.« A. a. O., S. 36f., Hervorhebungen im Original gesperrt.

3 Vgl. hierzu den geschichtlichen Abriss, der sowohl die Praxis der florentiner Camerata im 16. Jahrhundert als auch die Entwicklungen der Ästhetik in der griechischen Antike sowie bei Schopenhauer und Hanslick thematisiert, in Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press, 2002, S. 14ff. Für eine kritische, jedoch ausschnitthafte Zusammenstellung relevanter Texte eines großen Zeitraums siehe auch Werner Keil (Hg.), *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2007.

4 Platon, *Der Staat*. Deutsch von August Horneffer, 11., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner, 2011, S. 91ff. (398c–399d).

5 Aristoteles, *Politik*. Übers. von Eugen Rolfes, Band 4, Philosophische Schriften, Hamburg: Meiner, 1995, Achtes Buch, 5. Kapitel, S. 239 (1340 a 41-b 5).

Beginn der uns zugänglichen musikalischen Theoriebildung an bildet die Betrachtung der affektiven Wirkung von Musik einen wichtigen Bestandteil der Überlegungen.

Die Thematisierung des Verhältnisses von Musik und Emotionen, nicht nur innerhalb der Musikpraxis, sondern auch im Rahmen der theoretischen Betrachtung von Musik, deutet auf die Schlüsselrolle hin, die den Emotionen für das Verständnis von Musik zugewiesen wird. Im Rahmen einer Untersuchung der Frage, wie Musik eigentlich möglich ist, und welche Randbedingungen wie wirken, damit sich Musik ereignen kann, erscheint es auf dem Weg zu möglichen Antworten oder auch nur zu richtigen Fragen als notwendig, auch das Verhältnis von Musik und Emotionen in den Blick zu nehmen.

Der Begriff ›Emotion‹ ist mit ähnlichen Problemen behaftet wie der Begriff ›Musik‹. Auf einer Alltagssprachlichen Ebene können beide Begriffe einigermaßen problemlos verwendet werden, geht es aber um eine wissenschaftliche Definition, so treten auch in Bezug auf Emotionen verschiedene Konflikte auf, die auf unterschiedliche wissenschaftliche Perspektiven und Zugriffe zurückzuführen sind. Es ist vorstellbar, dass sich diese Problematik noch potenziert, wenn beide Begriffe in ihrem Verhältnis zueinander betrachtet werden und somit der Komplex ›Musik und Emotionen‹ zum Thema wird.

Aufgrund der hier nur angedeuteten Problematik und angesichts eines stark gestiegenen Interesses an dieser Thematik in den letzten Jahren, erscheint es zunächst sinnvoll, die verschiedenen Verwendungsweisen und Definitionen von Emotionsbegriffen sowie deren theoretische Fundierung kritisch zu betrachten. Dies geschieht im Folgenden zunächst bewusst in Bezug auf einen allgemeinen Emotionsbegriff und nicht im Hinblick auf spezifisch musikalische oder durch Musik induzierte Emotionen. Bei dieser Betrachtung ist es nicht das Ziel, einen allgemein gültigen Emotionsbegriff anzubieten, sondern vielmehr auf definitorische Probleme sowie die Herausforderungen der Heterogenität affektiver Phänomene und emotionstheoretischer Ansätze hinzuweisen. Um diesen zu begegnen, wird die Möglichkeit und Notwendigkeit integrativer Ansätze diskutiert. Auf dieser Basis soll dann in einem anschließenden Kapitel versucht werden, Emotionen in den bisher vorgestellten Theorienansatz zu integrieren und schließlich die Funktionalität von Affektivität im Metasystem Musik zu betrachten.⁶

Innerhalb wohl aller Disziplinen, die sich grundsätzlich mit der Erforschung von Emotionen beschäftigen, ist das Interesse an diesem Forschungsfeld in den letzten Jahren stark gestiegen. Dies lässt sich auch anhand der Zunahme einschlägiger Publikationen, insbesondere von Handbüchern oder der Gründung von Fachzeitschriften und

6 Siehe hierzu Kap. 4, S. 201ff.

Fachgesellschaften nachvollziehen.⁷ Sabine A. Döring berichtet, dass eine solche Zunahme des Interesses an Emotionen innerhalb der Philosophie seit fast sechzig Jahren zu verzeichnen sei und dass zudem um die Jahrtausendwende insbesondere die Arbeiten von Peter Goldie der Theorieentwicklung neue Impulse gegeben haben.⁸ Goldie selbst sieht die Gründe für eine solche Renaissance in einer gestiegenen Beachtung der Relevanz von Emotionen für philosophische Probleme wie Willensschwäche (*Akrasia*) und Forschungsfragen der Entscheidungstheorie, Ethik und Ästhetik, aber auch in einer stärkeren Bezugnahme auf Ergebnisse der empirischen Wissenschaften.⁹ Hierzu zählen beispielsweise die Arbeiten von Paul Ekman zum emotionalen Gesichtsausdruck, welche die Grundlage für den Versuch einer kulturübergreifenden Identifikation grundlegender Emotionen bildeten und bis heute anhaltende Bemühungen um eine Beschreibung von Basisemotionen anregten.¹⁰ Auch die Arbeiten von Neurowissenschaftlern wie Antonio Damasio und Joseph LeDoux wurden nicht nur breit rezipiert, sondern fanden auch in der philosophischen Theoriebildung ihre Berücksichtigung.¹¹

Während in Bezug auf die Einschätzung der Wichtigkeit emotionaler Aspekte bei verschiedensten Fragestellungen große Übereinstimmung herrscht, ist die konkrete Ausgestaltung der damit verbundenen Forschungsbemühungen in den verschiedenen Disziplinen nur schwer zu überschauen oder aufeinander zu beziehen.

Eine wichtige Frage innerhalb der philosophischen Debatte ist die nach dem *intentionalen Gehalt* von Gefühlen oder Emotionen, also die Frage nach deren Gegenstand oder Inhalt.¹² Für Emotionen, die im Zusammenhang mit Musik auftreten oder eventuell sogar von Musik ausgelöst werden, impliziert die Frage nach deren intentionalem Gehalt auch die Frage nach dem grundsätzlichen Verhältnis von Musik und

7 Beispiele hierfür sind die Gründung der Zeitschrift *Emotion Review* im Jahre 2009 und die Gründung der *European Philosophical Society for the Study of Emotions* im Jahre 2014.

8 Vgl. 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. 21.

9 Vgl. Peter Goldie (Hg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 1ff.

10 Zum Begriff der Basisemotionen siehe Kap. 3.1, S. 126ff.

11 Siehe bspw. Paul E. Griffiths, *What Emotions Really Are*, Chicago, London: University of Chicago Press, 1997; Jesse J. Prinz, *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2004; Jenefer Robinson, *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art*, Oxford: Clarendon Press, 2005.

12 Zur Unterscheidung von Begriffen wie Emotionen oder Gefühlen siehe Kap. 3.1., unten.

Emotionen.¹³ Hingegen ist in den empirischen Wissenschaften Musik als Stimulus für die Erforschung von Emotionen fest etabliert.¹⁴ Das Verhältnis einer Philosophie der Emotionen und einer empirischen Emotionsforschung ist damit sowohl grundsätzlich als auch in der Zuspitzung auf das Forschungsfeld ›Musik und Emotionen‹ zu problematisieren. Zu diesem Zweck werden zunächst einige affektive Grundbegriffe differenziert, um dann verschiedene Aspekte von Emotionen und entsprechende Theoriekonzepte einander gegenüberzustellen. Hiervon ausgehend kann dann die Schwierigkeit der Beschreibung des Verhältnisses von Musik und Emotionen in den Blick genommen werden, um schließlich auf der Basis einer methodenkritischen Betrachtung Anhaltspunkte für das weitere Vorgehen zu gewinnen.

3.1 Affektive Grundbegriffe

Schon in der Alltagssprache werden verschiedene affektive Grundbegriffe voneinander unterschieden oder nebeneinander verwendet. So kann man ›im Affekt handeln‹ und dabei die Gefühle eines anderen ›verletzen‹ oder auch ›nicht in Stimmung‹, vielleicht sogar ›emotional aufgewühlt‹ sein. Dabei handelt es sich jeweils um bestimmte affektive Zustände und es stellt sich die Frage nach gemeinsamen Aspekten, aber auch nach der Möglichkeit ihrer Differenzierung. Dies ist eine Grundvoraussetzung für die wissenschaftliche Exploration von affektiven Phänomenen. Jedoch zeigt sich, dass nicht nur zwischen verschiedenen Disziplinen – was in Anbetracht der grundsätzlichen Problematik interdisziplinärer Forschung vielleicht zu erwarten wäre¹⁵ –, sondern auch innerhalb einer Disziplin und Methodologie uneinheitlich mit Begriffen umgegangen wird. Verschiedene Sachverhalte werden mit den gleichen Begriffen belegt oder vergleichbare Sachverhalte mit unterschiedlichen Begriffen.¹⁶ Selbst in Bezug auf die Benennung eines Oberbegriffs scheint Uneinigkeit zu herrschen und so werden mal ›Affekte‹, mal ›Emotionen‹

13 Vgl. Jenefer 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. 655.

14 Für die Vor- und Nachteile von Musik als Stimulus für die Erforschung neuronaler Korrelate von Emotionen siehe Stefan Koelsch, *Brain and Music*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, S. 203.

15 Siehe hierzu Kap. 1.2, S. 15 ff.

16 Vgl. Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, »Introduction: Aims, Organization, and Terminology«, in: dies. (Hg.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 3–12, hier: S. 9.

als ein solcher verwendet¹⁷ oder es wird sogar grundsätzlich angezweifelt, sämtliche affektiven Phänomene unter einem Begriff subsumieren zu können.¹⁸ Erschwerend kommt hinzu, dass die hier erwähnten affektiven Grundbegriffe in verschiedenen Sprachen unterschiedlich verwendet werden.¹⁹

Dennoch lässt sich mittlerweile erkennen, dass sich trotz der Differenzen in Bezug auf präzise Definitionen einzelner affektiver Phänomene, zumindest in den empirischen Wissenschaften, eine einheitliche Abgrenzung verschiedener affektiver Grundbegriffe durchzusetzen beginnt.²⁰

17 Vgl. Luc Ciompi, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*, 2. durchgesehene Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, S. 65, sowie Paul R. Kleinginna und Anne M. Kleinginna, »A Categorized List of Emotion Definitions, with Suggestions for a Consensual Definition«, in: *Motivation and Emotion* 5 (1981), Nr. 4, S. 345–379, hier: S. 346. Demmerling und Landwehr verwenden sogar ›Gefühl‹ neben einer spezifischeren Bedeutung auch als Oberbegriff, vgl. Christoph Demmerling und Hilge Landwehr, *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2007, S. 5.

18 So Amélie Rorty und Paul E. Griffiths, vgl. Sabine A. Döring, »Einleitung zu Teil III: Theorie ›der‹ Emotionen?«, in: dies. (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 227–235.

19 Dies lässt sich schon anhand der Übersetzung von Buchtiteln nachvollziehen. Siehe beispielsweise Joseph E. LeDoux, *Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen*, 4. Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006 (engl. Originaltitel: *The Emotional Brain: The Mysterious Underspinings of Emotional Life*); Aaron Ben-Ze'ev, *Die Logik der Gefühle. Kritik der emotionalen Intelligenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009 (engl. Originaltitel: *The Subtlety of Emotions*).

James A. Russell, Erika L. Rosenberg und Marc D. Lewis weisen ebenfalls auf diese Problematik hin, allerdings im Zusammenhang mit der Benennung einzelner Basisemotionen, indem sie bei der Konzeption einer *Special Section* zum Thema *Basic Emotion Theory* in *Emotion Review* 3 (2011), Nr. 4 die Autoren baten u. a. auch folgende Frage zu beantworten: »If your list of basic emotions is a set of English terms, how do you respond to the claim that some languages lack equivalent terms for those emotions but include emotion terms that differ in meaning from English terms? What is the relation between your basic emotions and the everyday folk language people use to talk about their emotions?«.

20 Siehe bspw. die von den Herausgebern des »Handbook of Music and Emotion« erstellte Liste von Arbeitsdefinitionen, die auch die Grundlage für die hier folgende Begriffsdifferenzierung bildet, Juslin und Sloboda, »Introduction: Aims, Organization, and Terminology«, S. 10. Während bei Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hg.), *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1994 die Abgrenzung von Emotionen zu anderen affektiven Begriffen in einem die Publikation strukturierenden Fragenkatalog aufgenommen ist, nehmen Russell, Rosenberg und Lewis, die sich am selben Fragenkatalog orientierten, dieses Thema in ihren eigenen Fragenkatalog nicht auf, vgl. *Emotion*

Der Anspruch, sich im Rahmen dieser Untersuchung auch zum Begriff der Emotionen einen transdisziplinären Zugang zu verschaffen, erlaubt es jedoch nicht, nur einer empirischen oder philosophischen Begriffstradition zu folgen, sondern erfordert gerade, auf Begriffsverwirrungen hinzuweisen. Insofern soll im Folgenden zunächst jene grundlegende Differenzierung nachvollzogen werden, die sich zumindest in Teilen der empirischen Wissenschaften abzuzeichnen beginnt, um sie später zu den Überlegungen und Begriffsanalysen innerhalb der Philosophie der Emotionen und der auf der empirischen Emotionsforschung aufbauenden Theoriebildung ins Verhältnis setzen zu können.²¹

Affekte

Der Begriff Affekt wird mittlerweile von einigen Autoren, zumindest innerhalb der empirischen Wissenschaften, als Oberbegriff für sämtliche affektiven Phänomene angesehen.²² Mit Blick auf die Begriffsgeschichte ist eine entsprechende Verwendungsweise jedoch durchaus erklärungsbedürftig, da sich hier eine Differenzierung von Affekten als passiv empfangene Einwirkungen durch die Außenwelt gegenüber inneren Rührungen und Leidenschaften feststellen lässt.²³ Diese Bedeutung einer Einwirkung von außen, derer man sich nicht entziehen kann und die das eigene Handeln beherrscht, hat sich in der Alltagssprache (z.B. in

Review 3 (2011), Nr. 4. Dies könnte darauf hindeuten, dass die Herausgeber affektive Grundbegriffe als ausreichend differenziert ansehen. Allerdings kann auch die in dieser Ausgabe vorgenommene thematische Zuspitzung auf Basisemotionen und entsprechende Theoriewentwicklungen hierfür der Grund sein.

- 21 Im Rahmen der vorliegenden Arbeit muss ich mich auf ein im Zuge kulturwissenschaftlicher Methodenerweiterung vielfach kritisierendes, selektives ›Abschreiten des intellektuellen Höhenkamms‹ beschränken. Für eine Betrachtung der Verfügbarkeit, Nutzung und Ausdeutung affektiver Begriffe in einem breiteren gesellschaftlichen Rahmen anhand von Lexikonartikeln siehe Ute Frevert, Monique Scheer, Anne Schmidt, Pascal Eitler, Bettina Hitzer, Nina Verheyen, Benno Gammerl, Christian Bailey und Margrit Pernau, *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*, Frankfurt am Main, New York: Campus, 2011.
- 22 Für eine entsprechende Einordnung des Begriffs Affekt innerhalb der Affektwissenschaften siehe Giovanna Colombetti und Achim Stephan, »Affektwissenschaft (affective science)«, in: Achim Stephan und Sven Walter (Hg.), *Handbuch Kognitionswissenschaft*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2013, S. 501–510. Siehe hingegen aber Kleinginna und Kleinginna, »A Categorized List of Emotion Definitions, with Suggestions for a Consensual Definition«, S. 346, die noch ›emotion‹ als einen solchen Oberbegriff bevorzugen.
- 23 Vgl. Hartmut Grimm, »Affekt«, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, Band 1: Absenz – Darstellung, Stuttgart: J. B. Metzler, 2000, S. 16–49, hier: insb. S. 18f.

der oben erwähnten Formulierung *im Affekt* zu handeln) erhalten.²⁴ Die dennoch feststellbare zunehmende Nutzung des Affektbegriffs oder des Begriffs der Affektivität als Oberbegriff könnte damit erklärt werden, dass Gefühlen mittlerweile durchaus ein Weltbezug zugesprochen wird²⁵ und dass affektive Prozesse vermehrt vor dem Hintergrund des wechselseitigen Verhältnisses zwischen Personen oder autonomen Agenten und einer relevanten Umwelt betrachtet werden und damit eine Unterscheidung zwischen innerer Rührung (Gefühl) und Affizierung von außen kritisiert wird oder sogar obsolet geworden ist.²⁶ Mit einer dadurch möglichen Rekonzeptualisierung von ›Affekt‹ lassen sich Emotionen, Gefühle, Stimmungen, Empfindungen aber auch Vorlieben und vielleicht sogar spirituelle Erfahrungen unter diesen Begriff fassen.²⁷ Dies ist auch durch die Begriffsdefinition ausgedrückt, die Luc Ciompi liefert: »*Ein Affekt ist eine von inneren oder äußeren Reizen ausgelöste, ganzheitliche psycho-physische Gestimmtheit von unterschiedlicher Qualität, Dauer und Bewußtseinsnähe.*«²⁸ Aus dieser Definition lassen sich bereits Kriterien ablesen, nach denen sich verschiedene affektive Zustände voneinander unterscheiden lassen. So sind das Ausmaß der Erregung, die Dauer des affektiven Zustands und die Involvierung von Bewusstsein und von kognitiven Fähigkeiten mögliche Unterscheidungskriterien. Zudem wird hier, nun aber im Sinne einer begriffsinternen Differenzierung, die Ursache eines Affekts dahingehend unterschieden, ob sie im Körperinnern oder in der Umwelt zu verorten ist. Vor diesem Hintergrund lassen sich verschiedene mögliche Auslöser eines Affektes differenzieren, die, wie Veränderungen auf hormoneller oder neuronaler Ebene, biologischer

- 24 Diese Verwendungsweise beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Alltagssprache. Beispielsweise für Traue und Kessler sind Affekte »emotionale Zustände großer Intensität, die kurzfristig und mit großer Heftigkeit eine Person vollständig ergreifen und beherrschen«. Vgl. Harald C. Traue und Henrik Kessler, »Psychologische Emotionskonzepte«, in: Achim Stephan und Henrik Walter (Hg.), *Natur und Theorie der Emotion*, 2., unveränderte Auflage, Paderborn: mentis, 2004, S. 20–33, hier: S. 23.
- 25 Für den hierfür wichtigen Begriff der affektiven Intentionalität siehe Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011 sowie Kap. 3.2.2, S. 148ff.
- 26 Für eine Besprechung entsprechender Ansätze siehe Kap. 3.2.1, S. 144ff. und Kap. 4.3, S. 300f.
- 27 Bennett und Hacker verwenden den Begriff Affektionen (*affections*) als Oberbegriff und differenzieren diesen in Emotionen, Erregungen und Stimmungen, vgl. Maxwell R. Bennett und Peter M. S. Hacker, *Die philosophischen Grundlagen der Neurowissenschaften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010, S. 266ff.
- 28 Ciompi, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens*, S. 67, Hervorhebung im Original.

Natur sind oder, wie etwa Gedanken, visuelle Vorstellungen oder Erinnerungen, in der Psyche zu verorten sind. Die Definition von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda verweist hingegen auf einen Aspekt, der allen affektiven Zuständen gemeinsam sein soll. Der Begriff Affekt bezeichnet demnach alle Zustände, die einen evaluativen Charakter und damit eine Wertigkeit (beispielsweise positiv/negativ) aufweisen.²⁹ Emotionen, Stimmungen und andere affektive Zustände sind demnach also auch als Bewertung einer gegebenen Situation aufzufassen.

Dieser Definition von Affekten als Oberbegriff für affektive Phänomene aller Art steht jedoch der Umstand gegenüber, dass das entsprechende Forschungsgebiet, auch wenn man von ›*affective sciences*‹ und entsprechend von ›Affektwissenschaften‹³⁰ spricht, in erster Linie mit dem Begriff der Emotion in Verbindung gebracht wird.³¹ So tragen gerade die einschlägigen englischsprachigen Handbücher und Zeitschriften, die ein großes Spektrum an Fragestellungen zu verschiedensten affektiven Phänomenen bearbeiten, eben nicht den Begriff ›*affect*‹, sondern den Begriff ›*emotion*‹ im Titel.³² Dies führt zu der paradoxen Situation, dass man als Autor oder Herausgeber unter Umständen gegen den selbst gesetzten begrifflichen Rahmen agieren muss, um sich innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft breitenwirksam Gehör zu verschaffen.³³

Emotionen

Für den Begriff der Emotionen bedeutet dies, dass zumindest zwei Verwendungsweisen existieren: eine eher unspezifische, die eine gewisse Menge affektiver Phänomene umschreibt, und eine spezifischere,

29 Vgl. Juslin und Sloboda, »Introduction: Aims, Organization, and Terminology«, S. 10.

30 Vgl. Colombetti und Stephan, »Affektwissenschaft (*affective science*)«, S. 501–510.

31 Vgl. Juslin und Sloboda, »Introduction: Aims, Organization, and Terminology«, S. 11.

32 Siehe bspw. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.), *Handbook of Emotions*, 3. Auflage, New York: The Guilford Press, 2010; Juslin und Sloboda, *Handbook of Music and Emotion*; Goldie, *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*. Bei deutschsprachigen Publikation wird hingegen eher der Begriff ›Gefühl‹ bevorzugt, häufig jedoch auch ›Emotion‹ verwendet oder es werden beide Begriffe im Titel geführt. In Antonio R. Damasio, *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, 4. Auflage, Berlin: List Taschenbuch, 2006, S. I weist eine Anmerkung des Übersetzers darauf hin, dass in der früheren Praxis ›*emotion*‹ und ›*feeling*‹ mit ›Gefühl‹ bzw. ›Empfindung‹ übersetzt wurden, sich mittlerweile jedoch die Übersetzung ›Emotion‹ bzw. ›Gefühl‹ durchgesetzt habe.

33 So entschieden sich Juslin und Sloboda entgegen ihrer Definition für den Titel »Handbook of Music and Emotion« statt »Handbook of Music and Affect«, vgl. Juslin und Sloboda, »Introduction: Aims, Organization, and Terminology«, S. 11.

welche die Randbedingungen und Charakteristika bestimmter affektiver Zustände bezeichnet. Es ist jedoch anzunehmen, dass in der wissenschaftlichen Praxis beide Verwendungsweisen häufig vermischt werden und auch alle möglichen Zwischenstufen zu finden sind.³⁴ Für eine Abgrenzung des Begriffs der Emotion von Gefühlen oder Stimmungen geht es hier zunächst nicht um die Frage, was Emotionen sind, sondern lediglich darum, welche Phänomene und Beobachtungen mit Emotionen einhergehen, anhand derer sie sich eingrenzen lassen. Beispielsweise jene Aspekte, die empirisch zugänglich sind, können dann genutzt werden, um verschiedene Emotionen voneinander und von anderen affektiven Phänomenen abzugrenzen. Juslin stellt fest, dass, wenn auch keine Einigkeit über eine präzise Definition von Emotionen besteht, es doch eine gewisse Übereinstimmung in Bezug auf einige grundlegende Eigenschaften gibt.³⁵ So werden Emotionen als relativ kurz – das heißt Minuten bis wenige Stunden – anhaltende, aber intensive Reaktionen auf externe oder interne Veränderungen aufgefasst. Sie sind zudem mit kognitiven Bewertungen, subjektiven Empfindungen, physiologischer Erregung, Ausdruck, Handlungstendenzen und Regulationsprozessen verknüpft.³⁶ Verschiedene Emotionstheorien stellen dabei jeweils unterschiedliche Aspekte ins Zentrum: das subjektive Erleben einer Emotion³⁷, die mit Emotionen einhergehenden Bewertungen³⁸

34 Dies könnte zumindest die sich über 11 Kategorien erstreckende Bandbreite an Definitionen für den Begriff der Emotion erklären, die Kleinginna und Kleinginna in der psychologischen Fachliteratur vorgefunden haben. Allerdings gehen die Autoren dabei noch von Emotionen als Oberbegriff aus, vgl. Kleinginna und Kleinginna, »A Categorized List of Emotion Definitions, with Suggestions for a Consensual Definition«.

35 Patrik N. Juslin, »Emotional 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. 131–140, hier: S. 131.

36 Vgl. ebd.; Juslin und Sloboda, »Introduction: Aims, Organization, and Terminology«, S. 10.

37 Entsprechende Ansätze werden häufig als Feeling-Theorien bezeichnet und mit William James in Verbindung gebracht, auch wenn dieser sich speziell auf das subjektive Erleben körperlicher Veränderungen bezieht, vgl. William James, »What is an Emotion?« in: *Mind* 9 (1884), Nr. 34, S. 188–205.

38 Siehe bspw. Martha C. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, New York, NY: Cambridge University Press, 2001; Robert C. Solomon, *The Passions: Emotions and the Meaning of Life*, Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, 1993. Für eine Neubewertung und Neuformulierung der kognitivistischen Position durch Solomon siehe Robert C. Solomon, »Emotionen, Gedanken und Gefühle: Emotionen als Beteiligung an der Welt«, in: Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 148–168.

oder die physiologischen Prozesse³⁹. Andere Ansätze versuchen, diese verschiedenen Aspekte als Subkomponenten von Emotionen in ihrem Zusammenwirken zu betrachten.⁴⁰ Jedoch ist gerade die Frage nach dem Zusammenspiel und der Reihenfolge der verschiedenen Aspekte Thema anhaltender Diskussionen.⁴¹ Grundsätzlich gilt wohl jene Theorie als tragfähig, über die sich verschiedene Emotionen voneinander und zu anderen affektiven Phänomenen eindeutig unterscheiden lassen. Für die empirische Emotionsforschung besonders interessant und dementsprechend weit verbreitet sind jene Ansätze, die die Existenz von Basisemotionen postulieren. Unter Basisemotionen versteht man physiologisch determinierte, diskrete, automatisch ablaufende und universell – das heißt kulturübergreifend – gültige emotionale Reaktionen auf spezifische Reize. Beispiele hierfür sind Freude, Traurigkeit, Furcht, Wut oder Ekel.⁴² Basisemotionen treten plötzlich auf und gehen mit charakteristischen Körperveränderungen und Gesichtsausdrücken einher.⁴³ Sie stellen eine

39 Siehe bspw. Antonio R. Damasio, *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen*, 2. Auflage, Berlin: List Taschenbuch, 2005; Damasio, *Descartes' Irrtum*; LeDoux, *Das Netz der Gefühle*. Beide Autoren berufen sich dabei auf die Arbeiten von William James, siehe bspw. James, »What is an Emotion?«. Für eine kritische Betrachtung dieser Standard-Lesart siehe Jan Slaby, »James: Von der Physiologie zur Phänomenologie«, in: Hilge Landweer und Ursula Renz (Hg.), *Klassische Emotionstheorien*, Berlin: De Gruyter, 2008, S. 549–567; 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.

40 Vgl. Klaus R. Scherer, »What are emotions? And how can they be measured?« in: *Social Science Information* 44 (2005), Nr. 4, S. 695–729.

41 Vgl. Ellsworth, »William James and Emotion«, S. 227; Juslin, »Emotional responses to music«, S. 131.

42 Ekman und Cordaro ergänzen diese Auflistung um die Basisemotionen Missachtung und Überraschung, vgl. Paul Ekman und Daniel Cordaro, »What is Meant by Calling Emotions Basic«, in: *Emotion Review* 3 (2011), Nr. 4, S. 364–370. Für davon abweichende Aufzählungen siehe bspw. Jessica L. Tracy und Daniel Randles, »Four Models of Basic Emotions: A Review of Ekman and Cordaro, Izard, Levenson and Panksepp und Watt«, in: *Emotion Review* 3 (2011), Nr. 4, S. 397–405, hier: S. 399. Prinz kritisiert die klassischen Listen von Basisemotionen grundlegend, da sie die Möglichkeit der Überlagerung von Emotionen (*blending*) und der spezifischen Ausprägung (*calibration*) nicht berücksichtigen und liefert eine eigene spekulative Liste von Basisemotionen, vgl. Prinz, *Gut Reactions*, S. 150ff.

43 Für eine vollständige Auflistung der Kriterien für Basisemotionen siehe Ekman und Cordaro, »What is Meant by Calling Emotions Basic«, S. 365 und davon abweichend Eva-Maria Engelen, Hans J. Markowitsch, Christian van Scheve, Birgitt Röttger-Rössler, Achim Stephan, Manfred Holodynski und Marie Vandekerckhove, »Emotions as Bio-cultural Processes: Disciplinary Debates and an Interdisciplinary Outlook«, in: Birgitt Röttger-Rössler und Hans J. Markowitsch (Hg.), *Emotions as Bio-cultural Processes*, New York, NY: Springer, 2009, S. 23–53, hier: S. 25ff.

ontogenetisch frühe Errungenschaft dar und bilden sich, im Zuge neuronaler Degeneration, verhältnismäßig spät wieder zurück.⁴⁴ Engelen et al. weisen zudem darauf hin, dass Basisemotionen kein Bewusstsein oder Selbstbild voraussetzen, ein solches jedoch involvieren können.⁴⁵ Die verschiedenen Charakteristika von Basisemotionen werden zumeist metaphorisch als durch ›Affektprogramme‹ gesteuert beschrieben. Hierbei handelt es sich um im Zuge der Phylogenese erworbene und gegebenenfalls ontogenetisch modifizierte Prädispositionen auf neuronaler Ebene.⁴⁶

Auch wenn bei verschiedenen Theorieansätzen zu Basisemotionen eine Übereinstimmung konstatiert wird⁴⁷, lassen sich auch grundlegende Unterschiede feststellen. Während manche Autoren nicht weiter auflösbare Basisemotionen von zusammengesetzten, komplexen Emotionen unterscheiden⁴⁸, betrachten Ekman und Cordaro nur Basisemotionen als Emotionen und differenzieren diese von allen anderen affektiven Phänomenen, die jedoch Basisemotionen beinhalten können.⁴⁹ Die Existenz verschiedener voneinander abweichender Listen von Basisemotionen ist ein häufiger Kritikpunkt an entsprechenden Emotionsmodellen.⁵⁰

Gefühle

Die Hoffnung, durch die bisherigen begrifflichen Festlegungen auch den möglichen definitorischen Rahmen für den Begriff der Gefühle weitgehend eingeschränkt zu haben, erfüllt sich zunächst nicht. Hierfür scheint vor allem der deutsche Sprachgebrauch verantwortlich zu sein, in dem der Begriff ›Gefühl‹ auch als deutsche Entsprechung von ›emotion‹ fungiert und damit die Verwendungsweisen dieses Begriffs übernimmt. So werden Gefühle neben einer spezifischeren Verwendung auch als Oberbegriff gebraucht, was sich wiederum an den Titeln von Publikationen nachvollziehen lässt, die ein breites Spektrum affektiver Phänomene zum Gegenstand haben.⁵¹ Christoph Demmerling und Hilge Landwehr weisen darauf hin, den Begriff Gefühl auf zweierlei Arten zu verwenden. Zum einen beziehen sie sich mit ihm »auf die gesam-

44 Vgl. a. a. O., S. 27.

45 Vgl. a. a. O., S. 27f.

46 Vgl. Ekman und Cordaro, »What is Meant by Calling Emotions Basic«, S. 366ff.; Engelen et al., »Emotions as Bio-cultural Processes: Disciplinary Debates and an Interdisciplinary Outlook«, S. 25ff.

47 Vgl. Tracy und Randles: »Four Models of Basic Emotions«.

48 Vgl. Engelen et al.: »Emotions as Bio-cultural Processes: Disciplinary Debates and an Interdisciplinary Outlook«, S. 25.

49 Vgl. Ekman und Cordaro, »What is Meant by Calling Emotions Basic«, S. 365.

50 Vgl. Joseph E. LeDoux, »Rethinking the Emotional Brain«, in: *Neuron* 73 (2012), Nr. 4, S. 653–676, hier: S. 654.

51 So beispielsweise Döring, *Philosophie der Gefühle*; Demmerling und Landwehr, *Philosophie der Gefühle*.

te Klasse der affektiven Phänomene« und zum anderen spitzen sie den Begriff zu auf »diejenigen Phänomene, die in der philosophischen und wissenschaftlichen Diskussion häufig auch mit dem Ausdruck ›Emotion‹ bezeichnet werden«. ⁵² Es ist jedoch fraglich, ob mit einer Gleichsetzung von Gefühl und Affekt einerseits und Gefühl und Emotion andererseits begriffliche Klarheit erreicht werden kann.

Ein anderes Bild ergibt sich, wenn man sich am englischen Begriff ›*feeling*‹ orientiert. Juslin und Sloboda verstehen darunter die subjektive Erfahrung von Emotionen oder Stimmungen. ⁵³ Demnach bezeichnet der Begriff der Gefühle im engeren Sinne das subjektive Empfinden während eines affektiven Zustands. Als solches stellen Gefühle den phänomenalen Aspekt einer Emotion dar, das heißt die Qualität, wie diese sich anfühlt. Damit soll an dieser Stelle das Verhältnis von Emotionen und Gefühlen noch nicht spezifiziert werden. So bleibt bei dieser Definition zunächst offen, ob Gefühle als eine Komponente neben anderen, als ein auf kognitive Bewertungen folgendes affektives Phänomen oder als konstitutive Eigenschaft von Emotionen aufzufassen sind. ⁵⁴ Dennoch lassen sich mit dieser Definition Gefühle von Emotionen unterscheiden und erst hierdurch wird es möglich, diese beiden Begriffe zueinander in ein Verhältnis zu setzen.

Stimmungen

Während es bei den Begriffen Affekt, Emotion und Gefühl schon allein aufgrund eines unterschiedlichen Sprachgebrauchs zu definitorischen Überschneidungen und Vermischungen kommt, scheint es wenig Zweifel daran zu geben, dass es sich bei Stimmungen (und entsprechend auch bei ›*moods*‹) um ein eigenständiges oder zumindest spezifisch abgrenzbares affektives Phänomen handelt. So wird zumeist zwischen Emotionen und Stimmungen unterschieden, dabei jedoch auch auf deren Verhältnis zueinander verwiesen. ⁵⁵ Gegenüber Emotionen heben sich Stimmungen durch eine andere Ausgestaltung der grundlegenden Unterscheidungskriterien affektiver Phänomene ab. Dies betrifft vor allem die Dauer und Qualität des affektiven Zustands. So gelten Stimmungen als weniger intensive, aber über mehrere Stunden oder Tage andauernde af-

52 A. a. O., S. 5.

53 Vgl. Juslin und Sloboda, »Introduction: Aims, Organization, and Terminology«, S. 10.

54 Dies ist Thema anhaltender philosophischer Debatten, siehe hierzu Kap. 3.2.2, S. 148ff.

55 Vgl. Ekman und Davidson, *The Nature of Emotion*, S. 94. Auffallend sei jedoch, dass diese Unterscheidung bislang nicht durch empirische Daten gestützt sei, sondern eher auf Meinungen von Wissenschaftlern basiere, so Christopher J. Beedie, Peter C. Terry und Andrew M. Lane, »Distinctions between emotion and mood«, in: *Cognition & Emotion* 19 (2005), Nr. 6, S. 847–878, hier: S. 849.

fektive Zustände.⁵⁶ Zudem werden sie nicht von einem unmittelbar ersichtlichen Reiz hervorgerufen und sind damit weniger objektbezogen als Emotionen.⁵⁷ Schließlich sind Stimmungen im Gegensatz zu Emotionen auch nicht anhand spezifischer Gesichtsausdrücke identifizierbar.⁵⁸ Beedie, Terry und Lane haben Alltagssprachliche Aussagen zur Unterscheidung zwischen Emotionen und Stimmungen im Hinblick auf darin enthaltene Unterscheidungskriterien ausgewertet und mit Aussagen in akademischen psychologischen Veröffentlichungen verglichen.⁵⁹ Innerhalb der wissenschaftlichen Forschungsgemeinschaft werden Dauer und Intentionalität, gefolgt von Verursachung und Auswirkung am häufigsten als Unterscheidungskriterien genannt oder verwendet; in den ermittelten Alltagssprachlichen Definitionen waren Verursachung, Dauer und Kontrollierbarkeit die am häufigsten verwendeten Kriterien.⁶⁰ Auffallend

56 Vgl. Juslin und Sloboda, »Introduction: Aims, Organization, and Terminology«, S. 10. Für Kritik an der Betrachtung von Dauer als Unterscheidungskriterium siehe jedoch Richard Lazarus, »The Stable and the Unstable in Emotion«, in: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hg.), *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1994, S. 79–85, hier: S. 83.

57 Vgl. Juslin, »Emotional responses to music«, S. 132; Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl, »Begriffsbestimmungen«, in: Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl (Hg.), *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Psychologie Verlags Union, 2000, S. 11–19, hier: S. 13. Juslin und Sloboda stellen diesbezüglich fest, dass Stimmungen (*moods*) kein »clear ›object‹« haben, Juslin und Sloboda, »Introduction: Aims, Organization, and Terminology«, S. 10. Dies verweist auf die philosophische Debatte um die Intentionalität von verschiedenen affektiven Phänomenen und speziell von Stimmungen. Siehe hierzu beispielsweise Matthew Ratcliffe, »The Phenomenology of Mood and the Meaning of Life«, in: Peter Goldie (Hg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 349–371 unter Berücksichtigung seiner Verwendungsweise des Begriffs der Intentionalität, Anm. 2, S. 354.

58 Vgl. Paul Ekman, »Moods, Emotions, and Traits«, in: ders. und Richard J. Davidson (Hg.), *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1994, S. 56–58, hier: S. 57.

59 Vgl. Beedie, Terry und Lane: »Distinctions between emotion and mood«.

60 Bei der Auflistung dieser Kriterien durch die Autoren ist jedoch fraglich, ob gerade in Bezug auf Alltagssprachliche Aussagen eine Differenzierung zwischen Verursachung und Intentionalität überhaupt sinnvoll ist. So wurden entsprechende Aussagen gegebenenfalls beiden Kategorien zugeordnet. Grundsätzlich ist in diesem Zusammenhang nach der jeweiligen Auffassung von Intentionalität zu fragen. Nico Frijda beispielsweise unterscheidet Emotionen als intentionale Zustände von Stimmungen als nicht-intentionale Zustände, indem er Intentionalität als Bezug auf ein bestimmtes Objekt begreift und deshalb »die Welt als Ganzes« nicht als intentionales Objekt betrachtet, vgl. Nico H. Frijda, »Varieties of Affect: Emotions and Episodes, Moods, and Sentiments«, in: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hg.), *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York:

ist, dass der Aspekt der Intensität für beide Gruppen keine hervorgehobene Bedeutung zu haben scheint. Auch wenn die Kriterien unterschiedlich stark gewichtet werden oder auch teilweise, wie das Kriterium der Kontrollierbarkeit, nur alltagssprachliche Bedeutung haben, sehen die Autoren eine breitere Übereinstimmung in der relativen Einschätzung der Unterscheidungskriterien in Bezug auf Emotionen und Stimmungen. So gelten Stimmungen im Verhältnis zu Emotionen als weniger intensiv, länger andauernd und damit weniger flüchtig, zudem seien sie nicht auf etwas Bestimmtes gerichtet oder davon verursacht und nicht von spezifischen physiologischen Aspekten begleitet.⁶¹

Trotz einer solchen grundlegenden Übereinstimmung in Bezug auf die Differenzierung von Emotionen und Stimmungen, bleibt die Frage nach dem (kausalen) Verhältnis dieser beiden affektiven Phänomene offen. Unklar ist, ob es sich dabei um völlig eigenständige und voneinander unabhängige Phänomene handelt oder ob diese als Pole zu betrachten sind, zwischen denen sich konkrete affektive Zustände manifestieren.⁶² Grundsätzlich scheint jedoch zwischen beiden Phänomenen ein Zusammenhang zu bestehen: Stimmungen senken die Erregungsschwelle für bestimmte Emotionen; auch finden Emotionen meistens *in einer Stimmung* statt. Befindet man sich zum Beispiel bereits in einem gereizten Zustand, kann man sich auch leichter über etwas ärgern.⁶³

Diese Differenzierung zwischen Affekten, Emotionen, Gefühlen und Stimmungen bietet einen ersten Orientierungspunkt und soll als sprachliche Grundlage für die weitere Betrachtung dienen. Allerdings wurde bereits deutlich, dass ein solcher Differenzierungsversuch bisher keine zufriedenstellend breite Basis hat und sich häufig mit widersprüchlichen Aussagen konfrontiert sieht. Grundsätzlich ist zu bedenken, dass sich die hier vorgeschlagene Differenzierung auf Fachbegriffe bezieht, während die Alltagssprache hiervon abweicht.⁶⁴ Soll nun jedoch beispielswei-

Oxford University Press, 1994, S. 59–67, hier: S. 59ff. Für eine andere Sichtweise, die Stimmungen durchaus Intentionalität zuspricht, siehe Slaby et al., *Affektive Intentionalität. Beiträge zur weiterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Einleitung, S. 9.

61 Für eine vollständige Auflistung siehe Beedie, Terry und Lane, »Distinctions between emotion and mood«, S. 871.

62 Vgl. a. a. O., S. 874 sowie aus philosophischer Sicht Döring, »Philosophie der Gefühle heute«, S. 18f.

63 Vgl. Ekman, »Moods, Emotions, and Traits«, S. 57. Diese Formulierung macht deutlich, dass auch sprachlich Emotionen mit einem Objekt versehen werden, Stimmungen jedoch nicht. Dies betrifft wiederum die Frage nach der Intentionalität von Affekten. Siehe auch Anm. 60, oben.

64 Vgl. Jean Moritz Müller und Sabine A. Döring, »Einleitung zu Teil IV: Philosophie der Emotionen und empirische Wissenschaft«, in: Sabine A. Döring (Hg.),

se – wie in einer Studie von Beedie, Terry und Lane – die Alltagspsychologie Gegenstand der wissenschaftlichen Betrachtung sein, so kann dies zu Verzerrungen führen oder zumindest mühselige Übersetzungsprozesse erforderlich machen.⁶⁵

Eine vergleichbare Problematik ist jedoch auch innerhalb der affektiven Wissenschaften zu erwarten. Verschiedene, sich teilweise einander aufhebende Definitionen, werden zum Teil innerhalb einer Forschungsdisziplin und sogar über verschiedene Disziplinen hinweg gebildet. Dies ist unter anderem auf einen unterschiedlichen Sprachgebrauch oder verschiedene Zugänge und deren theoretische Fundierung zurückzuführen. Es ergeben sich daher jeweils andere Fragestellungen und definitorische Bedürfnisse, wenn ein empirischer, (begriffs-)analytischer oder phänomenologischer Zugang zu Affekten gewählt wird. Nach einer ersten Begriffsdifferenzierung erscheint es daher sinnvoll, verschiedene theoretischen Zugangsweisen in den Blick zu nehmen und zueinander ins Verhältnis zu setzen.

3.2 Theoretische Zugänge

Im Zuge der Differenzierung affektiver Grundbegriffe zeigten sich bereits einige Aspekte, die im Rahmen einer weiteren Betrachtung berücksichtigt werden müssen: zum Beispiel die Intentionalität und die evaluativen Eigenschaften von Affekten, das Verhältnis von Emotionen zu Gefühlen oder auch zu Stimmungen sowie das Verhältnis der physiologischen zu den phänomenalen Aspekten von Emotionen. In den verschiedenen theoretischen Ansätzen zur Beschreibung und Erklärung von Affekten werden diese Fragen thematisiert und kontrovers diskutiert. Dabei beziehen sich die Überlegungen häufig auf Emotionen, aber auch auf deren Verhältnis zu Gefühlen und Stimmungen. Auch im von Sabine A. Döring herausgegebenen Band zur »Philosophie der Gefühle« werden in erster Linie verschiedene Aspekte von *Emotionen* thematisiert. Döring verwendet den Begriff ›Emotionen‹ und – abgrenzend gegenüber dessen alltagssprachlicher Bedeutung – auch ›emotionale Gefühle‹ in einem spezifischen Sinne als Fachbegriff für solche Affekte, die »auf etwas in der Welt gerichtet sind und es als in bestimmter Weise seiend repräsentieren«.⁶⁶ Als Beispiele gibt sie »Furcht, Ärger, Empörung,

Philosophie der Gefühle, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 295–301, hier: S. 301.

65 Vgl. Beedie, Terry und Lane: »Distinctions between emotion and mood«.

66 Döring, »Philosophie der Gefühle heute«, S. 14. Der Begriff des emotionalen Gefühls (*emotional feeling*) findet auch innerhalb der affektiven Neurowissenschaften Verwendung, vgl. bspw. LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 324; Jaak Panksepp,

Neid, Trauer, Bewunderung, Scham oder Stolz« an.⁶⁷ Insofern stimmt ihr Begriff des emotionalen Gefühls grundsätzlich mit Emotionen im engeren Sinne, gemäß der ersten Begriffsdifferenzierung, überein. Jedoch spitzt Döring ihren Emotionsbegriff im Hinblick auf zwei Aspekte zu: nämlich auf die intentionalen und auf die evaluativ-repräsentationalen Eigenschaften von Emotionen. Durch diese unterscheiden sich Emotionen von nicht-emotionalen Gefühlen und damit zum Beispiel von »reinen« Gefühlen (*feelings*).⁶⁸ Diese Unterscheidung schließt jedoch nicht aus, dass Emotionen auch eine bestimmte Erlebnisqualität besitzen, das heißt, dass sie sich jeweils auf eine bestimmte Art und Weise anfühlen.⁶⁹ Somit lassen sich mit Döring drei grundlegende Eigenschaften von Emotionen benennen⁷⁰:

- (1) Emotionen haben einen *repräsentationalen Inhalt*, das heißt, sie stellen die Welt als in bestimmter Weise seiend dar, wobei der repräsentationale Inhalt der Emotionen einer Bewertung des Repräsentierten entspricht.
- (2) Emotionen haben einen *intentionalen Gehalt*, das heißt, sie besitzen einen grundlegenden Weltbezug.
- (3) Emotionen besitzen *phänomenale Eigenschaften* und haben damit eine bestimmte Erlebnisqualität.

Die hier genannten Eigenschaften werden jedoch nicht von allen Autoren in der gleichen Weise auf Emotionen bezogen. Die Frage nach der konkreten Ausprägung dieser Charakteristika von Emotionen ist Thema anhaltender Kontroversen. Eine umfassende und befriedigende Theorie der Emotionen müsste demnach beispielsweise folgende Fragen thematisieren und Lösungen für sie anbieten⁷¹: In welchem Zusammenhang stehen Emotion und Kognition? Gibt es eine spezifische Intentionalität von Affekten und insbesondere von Gefühlen gegenüber den intentionalen Gehalten von Urteilen oder Wahrnehmungen? Was ist die Ursache der

»The Affective Brain and Core Consciousness: How Does Neural Activity Generate Emotional Feelings?« in: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.), *Handbook of Emotions*, 3. Auflage, New York: The Guilford Press, 2010, S. 47–67.

67 Döring, »Philosophie der Gefühle heute«, S. 13.

68 Vgl. a. a. O., S. 14.

69 Vgl. ebd. An Dörings Terminologie ist grundsätzlich problematisch, dass durch die Unterscheidung zwischen emotionalen und nichtemotionalen Gefühlen, der Begriff Gefühl den Status eines Oberbegriffs erhält, gleichzeitig jedoch auch die Erlebnisqualität eines affektiven Zustands bezeichnet. Im Sinne der oben vorgeschlagenen Begriffsdifferenzierung wäre der Begriff »emotionale Affekte« oder schlichtweg »Emotionen« vorzuziehen. Zu den Beweggründen Dörings siehe Döring, »Theorie ›der« Emotionen?».

70 Vgl. für die folgende Auflistung Döring, »Philosophie der Gefühle heute«, S. 15.

71 Siehe hierzu auch a. a. O., S. 20f.

phänomenalen Eigenschaften von Emotionen? Sind es, William James folgend, Wahrnehmungen von körperlichen Zuständen, also Körpergefühle, oder Empfindungen eigener Art? Die verschiedenen Herangehensweisen an diese Fragestellungen und die mit ihnen verbundenen Theorieangebote thematisieren jedoch nicht alle strittigen Fragen im gleichen Maße. Vielmehr entfalten sie sich von einer bestimmten Fragestellung aus, die sie schwerpunktmäßig in den Blick nehmen. Eine solche selektive Herangehensweise ist jedoch nicht nur in der philosophischen, sondern auch in der psychologischen Theoriebildung zu beobachten. Zentner und Scherer betrachten die meisten Emotionstheorien als »Teiltheorien«, da sie nicht alle Aspekte affektiver Phänomene berücksichtigen.⁷² Eine vergleichsweise umfassende Phänomenbeschreibung müsste »zentrale und periphere neurophysiologische Veränderungen, motorische Ausdrucksprozesse und den subjektiven Gefühlszustand« sowie »die emotionsdifferenzierenden Kognitionen (Bewertungsprozesse, *Appraisal*) und die resultierenden Motivationslagen oder Handlungstendenzen« beinhalten.⁷³ Stattdessen bilden häufig – und dies durchaus in Anbindung an bis in die Antike zurückreichende Theorietraditionen – einzelne dieser Aspekte affektiver Phänomene den Ausgangspunkt für die Theoriebildung.⁷⁴ Eine vergleichbare Selektivität stellt Amélie Rorty in Bezug auf die affektiven Phänomene fest, die jeweils ins Zentrum eines Theorieansatzes gestellt werden. Diese habe zur Folge, dass affektive Phänomene, die sich als inkompatibel zur eigenen Theorie erweisen, ignoriert, argumentativ separiert oder umgedeutet werden.⁷⁵

Eine Zuspitzung auf Einzelaspekte, unter Vernachlässigung von deren Eingebundensein in einen Gesamtkontext ist somit gleich auf mehreren Ebenen zu verzeichnen: im Hinblick auf die philosophische Differenzierung von Repräsentationalität, Intentionalität und Phänomenologie von Emotionen, ausgehend von den psychologischen Aspekten emotionaler Reaktionen, aber auch bezüglich der Bandbreite möglicher emotionaler Zustände. Eine Theorie könnte beispielsweise hauptsächlich die repräsentationalen Eigenschaften von Emotionen thematisieren, diese mit kognitiven Bewertungsprozessen psychologisch erklären und sich dabei auf die Betrachtung der Emotion Angst konzentrieren. Eine solche Exploration von Einzelaspekten ist methodologisch nachvollziehbar und führte in der Vergangenheit auch zu wichtigen Erkenntnissen. Dennoch geht dabei der Gesamtzusammenhang verloren und es ist anzunehmen,

72 Vgl. Marcel R. Zentner und Klaus R. Scherer, »Partikuläre und integrative Ansätze«, in: Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl (Hg.), *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Psychologie Verlags Union, 2000, S. 151–164, hier: S. 151, Hervorhebungen im Original.

73 Ebd., Hervorhebungen im Original.

74 Vgl. ebd.

75 Vgl. Döring, »Theorie ›der‹ Emotionen?«, S. 229.

dass auch spezifische Aspekte von Emotionen als Zerrbild erscheinen, wenn sie isoliert betrachtet werden.⁷⁶ Neben den sprachlich bedingten Konfusionen mag auch hierin einer der Gründe für die terminologischen Herausforderungen in den affektiven Wissenschaften liegen. Somit ist die Beschreibung des Zusammenhangs verschiedener Aspekte und Eigenschaften von Affekten eine wichtige Aufgabe affektiver Theoriebildung. Insbesondere in einem interdisziplinären Forschungskontext, wie es das Forschungsfeld ›Musik und Emotionen‹ zweifellos darstellt, sind Fragen nach den Zusammenhängen nicht zu ignorieren und partikuläre mit ganzheitlich orientierten Ansätzen in ein fruchtbares Verhältnis zu bringen.

Aus diesem Blickwinkel heraus werden im Folgenden verschiedene emotionstheoretische Ansätze betrachtet und dies nicht nur im Hinblick auf ihr Erklärungspotential, sondern auch in Bezug auf ihre integrativen Fähigkeiten und die Möglichkeit zur Anbindung an ein metasystemisches Theoriekonzept. Angesichts der Fülle an Ansätzen kann es im Rahmen dieser Untersuchung nicht das Ziel sein, ein vollständiges Bild der Theorienlandschaft zu zeichnen. Vielmehr gilt es, einen systematischen Überblick zu bieten, auf den im weiteren Verlauf zurückgegriffen werden kann. So werden jene Perspektiven und Hauptströmungen herausgegriffen, die die Theoriediskussion vor allem innerhalb der Philosophie, aber auch der Psychologie und den Neurowissenschaften geprägt haben und diese maßgeblich beeinflussen. Neben den drei von Döring als grundlegend benannten Eigenschaften von Emotionen, das heißt den evaluativ-repräsentationalen, den phänomenalen und den intentionalen, werden auch solche Ansätze diskutiert, die Emotionen im Verhältnis zu Physiologie und Sozialität betrachten. Angesichts der Verschiedenheit der angesprochenen theoretischen Zugänge ist dann zu diskutieren, wie sich die affektiven Wissenschaften auf einen gemeinsamen Emotionsbegriff verständigen können und ob dies überhaupt möglich ist.⁷⁷ Auf dieser Grundlage lassen sich schließlich musikalische Emotionen als ein Feld skizzieren, in dem verschiedenste Aspekte affektiver Phänomene zusammenwirken.⁷⁸

76 Robert C. Roberts kritisiert, dass das so breit rezipierte Buch »The Emotional Brain« (dt. Kurztitel: »Das Netz der Gefühle«) von Joseph LeDoux suggeriere, Emotionen oder gar Affekte im Allgemeinen zu behandeln, obwohl sich die darin beschriebenen Versuche und damit verbundenen Überlegungen in erster Linie auf Furchtreaktionen beziehen, vgl. a. a. O., S. 230. Eine die Ergebnisse von LeDoux generalisierende Lesart findet sich beispielsweise bei Jenefer Robinson, »Emotionen: Biologische Tatsache oder soziale Konstruktion?«, in: Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 302–326.

77 Siehe hierzu Kap. 3.3, S. 175ff.

78 Siehe hierzu Kap. 3.4, S. 181ff.

3.2.1 *Emotion und Kognition*

Die Frage nach dem Verhältnis von Emotion und Kognition nimmt in den emotionstheoretischen Debatten innerhalb der Philosophie und Psychologie einen ausgewiesenen Platz ein und ist insbesondere mit der Entwicklung kognitivistischer Emotionstheorien verbunden. Als Gegenentwurf zu den sogenannten *Feeling*-Theorien, für die Emotionen vorwiegend subjektive Empfindungen sind⁷⁹, bildeten sich einige Ansätze heraus, die Emotionen als Kognitionen betrachten und die heute als »klassischer Kognitivismus«⁸⁰ oder als »the standard model«⁸¹ kognitivistischer Emotionstheorien bezeichnet werden. Einen entsprechenden Ansatz stellt Magda Arnolds Versuch dar zu beschreiben wie Emotionen ausgelöst werden und zu erklären, warum vergleichbare Reize unterschiedliche Emotionen bei verschiedenen Individuen auslösen können. Sie versucht die Erklärungslücken bisheriger Theorien zu schließen, indem sie von dem Ansatz ausgeht, dass Emotionen den Prozess einer persönlichen Bewertung der Umwelt mit einschließen müssen.⁸² Nach der Auffassung der an dieser Überlegung anknüpfenden kognitivistischen Ansätze gehen Emotionen mit Werturteilen einer bestimmten Art einher oder sind sogar mit diesen identisch. Dies bedeutet, dass Emotionen über die mit ihnen verbundenen Überzeugungen und Werturteile differenziert werden können. Diese starke Bezugnahme auf kognitive Prozesse verstärkte das Interesse der Philosophie an Emotionen und so ist es nach Döring »gerade die Wiederentdeckung des evaluativ-repräsentationalen Inhalts der emotionalen Gefühle, die für ihre Renaissance in der Gegenwartsphilosophie verantwortlich ist«.⁸³ Die stärkere These, nach der Emotionen mit Urteilen identisch sind, wird insbesondere mit Robert

79 Als Standardbeispiel wird hier zumeist auf William James verwiesen, für den diese subjektiven Empfindungen jedoch auf körperliche Veränderungen bezogen sind, vgl. James, »What is an Emotion?«, S. 89f.

80 Anja Berninger und Sabine A. Döring, »Einleitung zu Teil II: Emotionen als Kognitionen«, in: Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 141–147, hier: S. 141.

81 John Deigh, »Concepts of Emotion in Modern Philosophy and Psychology«, in: Peter Goldie (Hg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 17–40, hier: S. 26.

82 Vgl. 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, hier: S. 152.

83 Döring, »Philosophie der Gefühle heute«, S. 16. Zu Dörings Begriff der emotionalen Gefühle siehe auch Kap. 3.2, S. 133f.

C. Solomon in Verbindung gebracht.⁸⁴ Zurückhaltender argumentierende Ansätze sehen zwar auch andere wichtige Aspekte von Emotionen, wie geistige Erregung oder Handlungsimpulse, ordnen diese jedoch den evaluativen Eigenschaften unter, über die Emotionen für sie grundsätzlich bestimmt sind.⁸⁵

Auch in der Psychologie haben kognitionstheoretische Ansätze eine zentrale Bedeutung, insbesondere die *Appraisal*-Theorien, die Bewertungen oder Einschätzungen als Emotionen vorausgehende kognitive Prozesse betrachten. Nach diesem Ansatz hängen die Qualität und die Intensität einer Emotionen in Bezug auf ein Objekt von der kognitiven Einschätzung eben dieses Objektes ab.⁸⁶ Verschiedene Emotionen sind dann über spezifische Einschätzungsmuster zu differenzieren.⁸⁷ Während *Appraisal*-Theorien in dieser grundlegenden Konzeption weitgehend übereinstimmen, wird das mit ihr umschriebene Abhängigkeitsverhältnis zwischen Emotionen und Kognitionen jedoch auf unterschiedliche Weise spezifiziert.⁸⁸ Je nach Auffassung werden Einschätzungen und Bewertungen als Ursache von Emotionen, als Bestandteile von Emotionen oder als mit Emotionen identisch betrachtet. Letztere Position verweist wieder auf jene des klassischen Kognitivismus, wie sie beispielsweise von Solomon in »The Passions«⁸⁹ vertreten wird.

Emotionstheoretische Ansätze, die Kognitionen und speziell Bewertungen in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung stellen, haben die Theorieentwicklung über lange Zeit maßgeblich beeinflusst. Dennoch waren sie auch starker Kritik ausgesetzt. Innerhalb der philosophischen Debatte wurden vor allem zwei Haupteinwände behandelt. Der erste Kritikpunkt betrifft die Beobachtung, dass es emotionale Zustände gibt, die nicht rational sind. Häufig verwendete Beispiele hierfür sind die Angst vor dem Absturz am Rande eines Abgrunds oder die Angst vor einer

84 Siehe insbesondere Solomon, *The Passions*. Für eine Verteidigung, aber auch Relativierung und Neuausrichtung seines Ansatzes siehe Solomon, »Emotionen, Gedanken und Gefühle: Emotionen als Beteiligung an der Welt«.

85 Vgl. Deigh, »Concepts of Emotion in Modern Philosophy and Psychology«, S. 26; John Deigh, »Cognitivism in the Theory of Emotions«, in: *Ethics* 104 (1994), Nr. 4, S. 824–854, hier: S. 836.

86 Anhand dieser These wird die Bedeutung kognitiver Ansätze für die Erklärung nicht nur der Repräsentationalität, sondern auch der Intentionalität von Emotionen deutlich.

87 Vgl. Rainer Reisenzein, »Einschätzungstheoretische Ansätze«, in: Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl (Hg.), *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Psychologie Verlags Union, 2000, S. 117–138, hier: S. 117.

88 Vgl. hierzu und für die folgende Ausführung a. a. O., S. 127ff.

89 Vgl. Anm. 84, oben.

Spinne oder Schlange.⁹⁰ In diesen Fällen kann die Angst auch dann Bestand haben, wenn derjenige der diese empfindet weiß, dass sie unbegründet ist. Auch wenn ein Geländer oder eine Seilsicherung vor dem Sturz in den Abgrund schützt, auch wenn sich die Spinne als ungefährlich herausstellt oder die vermeintliche Schlange als Blindschleiche erkannt wird, kann die Angst bestehen bleiben. Wenn nun Emotionen tatsächlich Urteile sind, wie der klassische Kognitivismus behauptet, ist dieses Phänomen nicht erklärbar. Denn selbst wenn der Betroffene die Situation als nicht gefährlich einschätzt, kann er dennoch Angst oder Angstsymptome verspüren. Hier scheinen sich also zwei Urteile zu widersprechen. Emotionen sind demnach nicht auf Urteile zu reduzieren oder mit ihnen identisch.

Ein zweiter Einwand konfrontiert die Position des klassischen Kognitivismus mit der Feststellung, dass auch bei Säuglingen und bei einigen Tieren emotionale Reaktionen zu beobachten sind. Urteile und Überzeugungen erfordern jedoch begriffliches und inferentielles – das heißt logisches Schlussfolgern einbeziehendes – Denken. Sie setzen damit Sprache oder sprachähnliche Fähigkeiten voraus, die bei Säuglingen noch nicht und bei Tieren grundsätzlich nicht in einem entsprechenden Umfang gegeben sind.⁹¹ Demgemäß dürften diese keine emotionalen Reaktionen zeigen. Wenn der klassische Kognitivismus solche emotionalen Reaktionen nicht ignorieren oder bestreiten will, dann gerät er hier ebenfalls in Erklärungsnot. Wenn der Vorzug kognitivistischer Theorien auch darin liegen mag, die Intentionalität von Emotionen, ihr Gerichtet-Sein auf und ihr Verhältnis zu ihrem Objekt zu beschreiben, so gelingt dies in Bezug auf die grundlegenden Emotionen bei Säuglingen oder Tieren nicht.⁹²

In Anbetracht dieser Einwände lässt sich die Vorstellung, dass Emotionen mit Urteilen identisch sind, nicht aufrechterhalten. Aber auch die Position, die Urteile als *hinreichende* Bedingung von Emotionen betrachtet, ist problematisch. So weist Jenefer Robinson darauf hin, dass auch nachdem ein Werturteil getroffen und eine Situation aufgrund ungerechter Behandlung als ärgerlich bewertet wurde, die Möglichkeit besteht, dies als den ›Lauf der Welt‹ zu akzeptieren, anstelle sich darüber zu ärgern.⁹³ Im Rückzug auf die Position, Urteile lediglich als *notwendige* Bedingung von Emotionen zu betrachten, sieht William Lyons Emotionen als einen spezifischen physiologischen Zustand, der von der Beurteilung der aktuellen Situation durch denjenigen verursacht wurde, der sich in

90 Vgl. Deigh, »Concepts of Emotion in Modern Philosophy and Psychology«, S. 27; Berninger und Döring, »Emotionen als Kognitionen«, S. 142.

91 Vgl. ebd.

92 Vgl. Deigh, »Concepts of Emotion in Modern Philosophy and Psychology«, S. 32. Dies gilt auch für solche kognitivistischen Ansätze, die als Wahrnehmungstheorien versuchen, den klassischen Einwänden zu begegnen, vgl. a. a. O., S. 29ff.

93 Robinson, *Deeper than Reason*, S. 14f.

diesem physiologischen Zustand befindet.⁹⁴ Emotionen sind dann nicht mit Urteilen identisch, sondern mit physiologischen Zuständen, die von Urteilen hervorgerufen wurden.⁹⁵ Unklar bleibt dann allerdings, warum vergleichbare Urteile manchmal physiologischen Reaktionen – und damit Emotionen – verursachen und manchmal nicht.⁹⁶

Als Reaktion auf die Einwände gegen den klassischen Kognitivismus distanzieren sich jüngere kognitivistische Ansätze von der Zuspitzung von Emotionen auf Werturteile. Stattdessen werden Emotionen beispielsweise als Wahrnehmungen oder wahrnehmungsähnliche Zustände aufgefasst, deren Inhalt auch nichtpropositional sein kann und die somit keine Sprachfähigkeiten voraussetzen.⁹⁷ Zudem werden Emotionen auch motivierende Eigenschaften zuerkannt.⁹⁸ Von besonderer Bedeutung sind jene Ansätze, die auch den Erlebnisaspekt von Emotionen wieder stärker in den Blick nehmen.⁹⁹

Die psychologisch fundierten kognitiven Emotionstheorien wurden ebenfalls kritisch diskutiert. Vor allem Robert B. Zajonc wandte sich gegen die Vorstellung, dass kognitive Prozesse grundsätzlich Emotionen vorausgehen und diese auslösen, indem er anhand zahlreicher Beispiele darauf verwies, dass affektive Urteile unabhängig von perzeptuellen und kognitiven Prozessen oder diesen sogar zeitlich vorgelagert sein

94 »[T]he causal-evaluative theory gets its name from advocating that X is to be deemed an emotional state if and only if it is a physiologically abnormal state caused by the subject of that state's evaluation of his or her situation«, William Lyons, *Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, S. 57f.

95 Vgl. Robinson, *Deeper than Reason*, S. 12.

96 A. a. O., S. 16.

97 Vgl. Berninger und Döring, »Emotionen als Kognitionen«, S. 146. Zur Diskussion dieses Ansatzes in Bezug auf den zweiten Einwand gegen den klassischen Kognitivismus siehe Deigh, »Concepts of Emotion in Modern Philosophy and Psychology«, S. 29ff. Im Rahmen entsprechender Ansätze werden Emotionen häufig mit der Wahrnehmung von Werteigenschaften in Verbindung gebracht, siehe bspw. Christine Tappolet, »Emotionen und die Wahrnehmung von Werten«, in: Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 439–461. Für einen kritische Diskussion wahrnehmungstheoretischer Ansätze siehe Julien A. Deonna und Fabrice Teroni, *The emotions: a philosophical introduction*, London, New York: Routledge, 2012, S. 63ff.

98 Berninger und Döring, »Emotionen als Kognitionen«, S. 146f.

99 Als Beispiele für einen solchen Ansatz siehe Peter Goldie, »Emotionen, Gefühle und Intentionalität«, in Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011, S. 49–71; Peter Goldie, »Emotionen und Gefühle«, in: Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 369–397; Bennett W. Helm, »Gefühlte Bewertungen. Eine Theorie der Lust und des Schmerzes«, in: Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 398–430.

können.¹⁰⁰ Damit stieß er eine Debatte über das grundlegende Verhältnis von Emotion und Kognition an und darüber, ob Emotionen oder Kognitionen eine Führungsrolle zuzuschreiben sei.¹⁰¹ Zajonc selbst geht davon aus, dass Emotionen zwar prinzipiell unabhängig von Kognitionen sind, dass sie jedoch grundsätzlich Kognitionen begleiten und diesen sogar vorausgehen können.¹⁰² Hingegen ist Lazarus der Meinung, dass Kognitionen notwendige Bedingungen von Emotionen sind und somit Emotionen nicht unabhängig von Kognitionen gedacht werden können.¹⁰³ Leventhal und Scherer weisen darauf hin, dass diese Debatte um das Primat von Kognition oder Emotion in erster Linie auf unterschiedliche Begriffsdefinitionen zurückzuführen sei.¹⁰⁴ Während Lazarus auch basale Prozesse als kognitiv bezeichnet, setzt Kognition für Zajonc die Transformation von Reizen voraus, um mehr als nur Sinneswahrnehmung zu sein.¹⁰⁵

Verständigungsprobleme aufgrund unterschiedlicher Konzeptualisierungen von Kognitionen sind jedoch nicht nur innerhalb dieser psychologischen Debatte zu beobachten, sondern wirken sich auch auf den interdisziplinären Dialog zwischen Psychologie und Philosophie nachteilig aus. Stephen Davies weist darauf hin, dass in beiden Disziplinen der Kognitionsbegriff mit einer jeweils unterschiedlichen Bedeutung versehen ist:

100 »[A]ffective judgments may be fairly independent of, and precede in time, the sorts of perceptual and cognitive operations commonly assumed to be the basis of these affective judgments.« Robert B. Zajonc, »Feeling and Thinking: Preferences Need No Inferences«, in: *American Psychologist* 35 (1980), Nr. 2, S. 151–175, hier: S. 151, Abstract. Zajonc verwendet zumeist den Begriff ›affect‹, jedoch auch, beispielsweise im Titel seines Artikels, den Begriff ›feeling‹. Eine genaue Begriffsdefinition bleibt er, wie auch später Lazarus, schuldig. Damit ist unklar, wie diese Position einzuordnen ist. Im Hinblick auf den Kontext der durch diesen Artikel angestoßenen Debatte erscheint es jedoch sinnvoll, sich an dieser Stelle, im Zusammenhang mit der Frage nach dem Verhältnis von Emotion und Kognition, auf den Begriff ›Emotion‹ zu beziehen.

101 Siehe hierzu Richard S. Lazarus, »The Cognition-Emotion Debate: A Bit of History«, in: Tim Dalgleish und Mick J. Power (Hg.), *Handbook of Cognition and Emotion*, Chichester: John Wiley & Sons, 1999, S. 3–19.

102 Vgl. Robert B. Zajonc, »On the Primacy of Affect«, in: *American Psychologist* 39 (1984), Nr. 2, S. 117–123.

103 Vgl. Richard S. Lazarus, »On the Primacy of Cognition«, in: *American Psychologist* 39 (1984), Nr. 2, S. 124–129.

104 Vgl. Howard Leventhal und Klaus R. Scherer, »The Relationship of Emotion to Cognition: A Functional Approach to a Semantic Controversy«, in: *Cognition & Emotion* 1 (1987), Nr. 1, S. 3–28.

105 Vgl. a. a. O., S. 5f. Des Weiteren sehen Leventhal und Scherer eine unzureichende Differenzierung zwischen ›Emotion‹ und ›Reflex‹ als eine der Ursachen für die begrifflichen Probleme, die sich im Rahmen der Diskussion des Verhältnisses von Emotion und Kognition stellen, vgl. a. a. O., S. 6ff.

The term ›cognitive‹ has a somewhat different meaning in philosophical theories of emotion than it has in psychological theories. In the latter, the term implies a focus on underlying information-processing mechanisms, whereas in philosophical theories it refers to beliefs, imaginings, thoughts, intentions, desires, and like states of consciousness.¹⁰⁶

In Abhängigkeit von der jeweiligen Definition des Kognitionsbegriffs ist auch das Verhältnis zwischen Emotion und Kognition unterschiedlich zu betrachten:

If sensory information processing is considered cognitive, the most if not all emotions will show some ›cognitive‹ contribution. If one defines cognition as involving conscious propositional analysis, then a larger proportion of emotional experiences will be defined as noncognitive, at least at their onset.¹⁰⁷

Die Verwendung des Begriffs ›Kognition‹ erscheint also gerade innerhalb interdisziplinärer Ansätze als problematisch und ist daher grundsätzlich zu vermeiden, wenn nicht eine Begriffsdefinition mitgeliefert wird, die in der Lage ist, zwischen verschiedenen disziplinspezifischen Konzepten zu vermitteln.¹⁰⁸

Um dem Dilemma konkurrierender Begriffsdefinitionen und der damit verbundenen Frage nach dem Primat von entweder Emotion oder Kognition zu entkommen, schlägt Lazarus in Rückschau auf die Debatte vor, entgegen üblicher Theorietraditionen, Kognitionen nicht von Emotionen zu trennen, sondern grundsätzlich beide im Zusammenhang

106 Stephen Davies, »Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives«, 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. 15–43, hier: S. 21, Anm. 2. Ein Beispiel für die damit verbundenen Verständigungsprobleme bietet der Kommentar von Robinson zu einem Artikel von Juslin und Västfjäll sowie deren Erwiderung, vgl. Jenefer Robinson, »Do all musical emotions have the music itself as their intentional object?«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 31 (2008), Nr. 5, S. 592–593; Patrik N. Juslin und Daniel Västfjäll, »Authors' Response: All Emotions are not created equal: Reaching beyond the traditional disputes«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 31 (2008), Nr. 5, S. 600–621, hier: S. 605f.

107 Phoebe C. Ellsworth, »Levels of Thought and Levels of Emotion«, in: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hg.), *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1994, S. 192–196, hier: S. 193.

108 Juslin und Västfjäll vermeiden es innerhalb ihres BRECVEM-Modells von kognitiver Informationsverarbeitung zu sprechen und verwenden stattdessen den Begriff ›psychological mechanisms‹, vgl. 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. 560.

zu betrachten.¹⁰⁹ Eine zu starke analytische Reduktion und Aufspaltung in Einzelaspekte führe zu eher willkürlichen wissenschaftlichen Kategorien, die keine natürlichen Entsprechungen hätten.¹¹⁰ Vielmehr sei eine holistische und synthetisierende Betrachtungsweise den sicher notwendigen analytischen Reduktionen gegenüberzustellen, um Verzerrungen und Simplifizierungen bei der Betrachtung von Emotionen und Kognitionen zu vermeiden.¹¹¹ So ergebe sich beispielsweise erst im Zusammenhang verschiedener *Appraisal*-Komponenten eine individuelle Bedeutung im Rahmen einer Person-Umwelt-Beziehung, die dann schließlich als *core relational theme* einer spezifischen Emotion zugrunde liege.¹¹² Unter Rechtfertigung seiner häufig als zirkulär kritisierten These, dass Emotion nicht nur von Kognition und Motivation verursacht wird, sondern diese auch beinhaltet, fordert Lazarus einen grundlegenden Wechsel zu einem systemorientierten Denken innerhalb der Emotionsforschung.¹¹³

Einen systemtheoretischen Ansatz verfolgt auch Luc Ciompi mit seiner »Affektlogik«.¹¹⁴ Deren Anliegen ist es »Denken und Fühlen (oder einerseits kognitive, intellektuelle Funktionen im engeren Sinn, und andererseits affektive, emotionale Funktionen) bei psychischen Vorgängen und Zuständen nicht mehr getrennt, sondern in ihrem dynamischen Zusammenwirken zu verstehen«.¹¹⁵ Wie auch Lazarus betont Ciompi da-

109 Vgl. Lazarus, »The Cognition-Emotion Debate: A Bit of History«, S. 13ff. Lazarus betrachtet neben Kognition und Emotion auch Motivation als einen weiteren Aspekt dieses Zusammenhangs. Die Auffassung, dass affektive und kognitive Funktionen nicht getrennt voneinander zu betrachten sind, findet sich bereits bei Piaget in einer 1953 und 1954 gehaltenen Vorlesung, vgl. Jean Piaget, *Intelligenz und Affektivität in der Entwicklung des Kindes*. Herausgegeben und übersetzt von Aloys Leber, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 19ff.

110 Lazarus, »The Cognition-Emotion Debate: A Bit of History«, S. 13.

111 Ebd.

112 Vgl. a. a. O., S. 15; siehe auch Heinz Mandl und Markus Reiserer, »Kognitionstheoretische Ansätze«, in: Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl (Hg.), *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Psychologie Verlags Union, 2000, S. 95–105, hier: S. 99f. Lazarus betrachtet beispielsweise »making reasonable progress toward the realization of a goal« als *core relational theme* von Freude (*happiness*). Für eine Auflistung der von Lazarus bestimmten *core relational themes* siehe Prinz, *Gut Reactions*, S. 16.

113 Vgl. Lazarus, »The Cognition-Emotion Debate: A Bit of History«, S. 15.

114 Siehe hierzu Luc Ciompi, *Affektlogik: Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung. Ein Beitrag zur Schizophrenieforschung*, 5., um ein Vorwort erweiterte Auflage, Stuttgart: Klett-Cotta, 1998.

115 Luc Ciompi, »Zur Integration von Fühlen und Denken im Lichte der »Affektlogik«. Die Psyche als Teil eines autopoietischen Systems«, in: K. P. Kisker, H. Lauter, J.-E. Meyer, C. Müller und E. Strömgen (Hg.), *Psychiatrie der Gegenwart 1: Neurosen, Psychosomatische Erkrankungen, Psychotherapie*, 3., völlig neu gestaltete Auflage, Berlin, Heidelberg: Springer, 1986, S. 373–410, hier: S. 374.

bei die grundsätzliche Vermeidung einer einseitigen Zuspitzung auf eine ganzheitlich-synthetische oder analytische Betrachtungsweise und im Gegenzug die Notwendigkeit einer ausgewogenen Synthese.¹¹⁶ So beschreibt er »affektiv-kognitive Bezugssysteme oder Fühl-, Denk- und Verhaltensprogramme«, die sich im *handelnden Erleben* bilden und alle möglichen Bereiche des Lebens betreffen, »vom Umgang mit alltäglichen Gegenständen und örtlichen und zeitlichen Gegebenheiten über technische Fertigkeiten aller Art bis zu differenzierten zwischenmenschlichen Verhaltensweisen«.¹¹⁷ Diese internalisierten Fühl-, Denk- und Verhaltensprogramme

entstehen von angeborenen Grundlagen aus selbstorganisatorisch in der Aktion durch operationale Zuordnung bestimmter Affekte zu bestimmten Kognitions- und Verhaltenssequenzen. Sie werden durch repetitive Erfahrung laufend befestigt, verändert oder neu konstruiert, und jeweils in verwandtem Kontext durch spezifische kognitive oder affektive Auslöser reaktiviert.¹¹⁸

Dies geschieht nach Ciompi auf der Basis einer wechselseitigen strukturellen Kopplung psychischer, biologischer und sozialer Systeme und sogenannter »psycho-sozio-biologischer Mediatoren« wie beispielsweise dem Phänomen neuronaler Plastizität.¹¹⁹ Ciompi bezieht sich bei diesem Ansatz eher auf Maturana und Varela und nicht auf Luhmann und differenziert bei seiner Betrachtung von biologischen, psychischen und sozialen Systemen nicht deren verschiedene Operationsweisen der Autopoiesis.¹²⁰ Dennoch lässt sich an dieser Stelle ein prinzipieller Bezug zur Konzeption des Metasystems herstellen, welche ebenfalls auf der strukturellen Kopplung biologischer, psychischer und sozialer Systeme, allerdings unter Berücksichtigung der jeweils spezifischen Operationsweise, aufbaut. Für eine vom Metasystembegriff ausgehende Betrachtung affektiver Phänomene und somit auch für deren Beschreibung im Rahmen eines Metasystems ›Musik‹ bieten einige Überlegungen in Ciompis »Affektlogik« einen möglichen Ausgangspunkt.

Auch wenn bei Ciompi ein gewisses integratives Potential zu erkennen ist, bleibt sein Begriff der Kognition als »*das Erfassen und weitere neuronale Verarbeiten von sensorischen Unterschieden und Gemeinsamkeiten beziehungsweise von Varianzen und Invarianzen*«¹²¹ immateriell und körperlos in Bezug auf den nichtneuralen Körper und bildet damit einen Gegenpol zum Affektbegriff. Im Gegensatz dazu beziehen jüngere

116 Vgl. ebd.

117 Ciompi, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens*, S. 48.

118 A. a. O., S. 52.

119 A. a. O., S. 91.

120 Für die theoretische Debatte hierzu siehe Kap. 2.1.3, S. 65ff.

121 A. a. O., S. 72, Hervorhebung im Original.

Ansätze innerhalb der Philosophie der Kognition den Körper oder sogar die Umwelt stärker mit ein und weisen sich als Theorien einer ›*situated cognition*‹ aus.¹²² Als solche gehen sie davon aus, »dass Kognition ganz wesentlich in dem Sinne *situiert* ist, dass kognitive Prozesse von unserem Körper sowie von unserer *Einbettung* in und unserer *Interaktion* mit unserer *Umwelt* abhängen«,¹²³ Damit kritisieren sie kognitivistische Theorien, die Kognition als Informationsverarbeitung oder Verarbeitung interner Repräsentationen bezeichnen. Abseits dieser grundlegenden Kritik am Kognitivismus ergibt sich jedoch kein einheitliches Bild. Vielmehr sind verschieden stark formulierte Thesen zu differenzieren, welche beispielsweise die körperliche Verfasstheit oder die Interaktion mit der Umwelt betonen.¹²⁴ Die weitestgehende These wird innerhalb des Ansatzes der ›*enacted cognition*‹ formuliert. Demnach ist Kognition der ›*relationale Prozess eines ›sense-making‹ eines mit seiner Umwelt interagierenden autonomen Systems* und wird durch einen Gehirn, Körper und Umwelt umspannenden Kreislauf *konstituiert*‹.¹²⁵ Diese These geht über andere Ansätze, die unter dem Begriff der ›*situated cognition*‹¹²⁶ subsumiert werden können, insofern hinaus, als dass sie Kognition nicht auf das Gehirn, den Körper oder die Umwelt zurückrechnet, sondern erst in deren dynamischen Zusammenhang konstituiert sieht. Kognition wird demnach als *relationaler Prozess* zwischen autopoietischen Systemen und deren Umwelt begriffen.¹²⁷ Varela, Thompson und Rosch konzeptualisieren Kognition somit explizit nicht als Repräsentation einer

122 Siehe bspw. Robbins und Aydede, *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*.

123 Wendy Wilutzky, Sven Walter und Achim Stephan, »Situierete 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. 284, Hervorhebungen im Original.

124 Wilutzky, Walter und Stephan unterscheiden Positionen, die Kognition als *embodied*, *embedded*, *extended* oder *enacted* begreifen, weisen jedoch darauf hin, dass über die Verwendung der entsprechenden Begriffe keine Einigkeit herrscht und bemühen sich daher um eine grundlegende Begriffsklärung, vgl. a. a. O., S. 283–320. Diese bildet auch den Ausgangspunkt für meine Betrachtung verschiedener Ausprägungen situierter Affektivität in Gegenüberstellung zu dem von mir entwickelten Ansatz, Kap. 4.3, S. 285ff.

125 A. a. O., S. 308, Hervorhebungen im Original.

126 Wilutzky, Walter und Stephan schlagen vor, »situierete Kognition« (*situated cognition*) als Oberbegriff zu verwenden, weisen jedoch darauf hin, dass auch hierüber in der Literatur keinesfalls Einigkeit herrscht, vgl. a. a. O., S. 284, Anm. 4.

127 Vgl. a. a. O., S. 308. Auch hier ist leicht ein gewisser Bezug zu dem hier vorgestellten metasystemischen Ansatz herzustellen. Auf mögliche Zusammenhänge und auch Konflikte wird im Zuge der weiteren Betrachtung noch mehrfach eingegangen werden. Zunächst gilt es jedoch, diesen enaktiven Kognitionsbegriff auf das schwierige Verhältnis von Kognition und Emotion zu beziehen.

gegebenen Außen- oder Innenwelt, sondern – gänzlich unabhängig von repräsentationalistischen Vorstellungen – als sich wechselseitig bedingendes Verhältnis der sensomotorischen Eigenschaften des Körpers und einer wahrnehmungsgesteuerten Handlung in einem umfassenden biologischen, psychischen und kulturellen Kontext als Grundlage für das Hervorbringen einer subjektiven Bedeutsamkeit von Welt.¹²⁸

Im Rahmen einer Emotionsforschung, für die der Begriff der Kognition eine zentrale Rolle spielt, kann eine so radikale Umformulierung eben dieses Kognitionsbegriffs nicht folgenlos bleiben.¹²⁹ Folgt man der These des enaktiven Ansatzes, nach der Kognition nicht nur den Körper einbezieht, sondern durch dessen Wechselverhältnis zur Umwelt *konstituiert* ist, lassen sich kognitive Einschätzungen und Bewertungen nicht mehr von körperlichen Erregungen trennen.

Colombetti und Thompson beziehen sich bei ihrer Skizzierung eines enaktiven Ansatzes zur Beschreibung von Emotionen auf den Begriff der ›*emotional interpretation*‹ von Lewis.¹³⁰ Dieser Begriff fokussiert das Zusammenwirken affektiver und kognitiver Aspekte von Emotionen. Lewis unterscheidet verschiedene Konstituenten von Einschätzungen (*appraisals*), nämlich Wahrnehmung, Bewertung, Aufmerksamkeit, Gedächtnis sowie Planung und Reflexion, von Konstituenten von Emotionen wie Erregung, Handlungstendenz, Aufmerksamkeitsorientierung und Gefühl (*affective feeling*).¹³¹ Diese affektiven und kognitiven Konstituenten sieht er auf verschiedenen Ebenen wechselseitig aufeinander bezogen und in einem dynamischen Zusammenhang, der schließlich zu einem »appraisal-emotion amalgam«¹³² führt. Dieses Wechselspiel von affektiven und kognitiven Konstituenten wird als dynamisches System modelliert, in dem Selbstverstärkung oder Abweichungsverstärkung durch positive Rückkopplung und Selbststabilisierung durch negative Rückkopplung zu Momentanzuständen führen, die von Lewis als »emotio-

128 Vgl. Francisco J. Varela, Evan Thompson und Eleanor Rosch, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, London: The MIT Press, 1993, S. 172f., sowie Wilutzky, Walter und Stephan, »Situierete Affektivität«, S. 308.

129 Vgl. a. a. O., S. 285.

130 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, hier: S. 57ff.

131 Lewis führt diese Konstituenten zunächst ausgehend von einer psychologischen Terminologie ein, um sie dann auf einer neurophysiologischen Grundlage zu rekonzeptualisieren, siehe Marc D. Lewis, »Bridging emotion theory and neurobiology through dynamic system modelling«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 28 (2005), S. 169–194, hier: S. 178ff.

132 A. a. O., u. a. S. 174, sowie Abb. 1, S. 173.

nal interpretations«¹³³ bezeichnet werden. Ausgehend von diesem Ansatz sind Emotion und Kognition keine unabhängigen Systeme: »[E]motional and cognitive processes influence each other continuously during an emotional episode, from the first neural changes induced by a triggering event to the synchronization of the entire nervous system in a coherent mode of thinking, feeling, and acting.«¹³⁴

Die Betrachtung des Zusammenhangs affektiver und kognitiver Prozesse sowie die Einbeziehung der Interaktion mit der Umwelt im Zusammenhang mit Lernprozessen weist gewisse Parallelen zu enaktiven Ansätzen auf, und so wählen Colombetti und Thompson den Ansatz von Lewis als Ausgangspunkt für ihre eigenen Überlegungen. Dabei kritisieren sie jedoch, dass Lewis zunächst von differenzierbaren affektiven und kognitiven Konstituenten ausgeht, um dann deren Zusammenwirken zu beschreiben. Sie bezweifeln, dass Einschätzungen (*appraisals*) und Emotionen auf unabhängige neuronale Systeme abgebildet werden können und betrachten beide Aspekte, auch auf psychologischer Ebene, als sich wechselseitig konstituierend. Eine Differenzierung von affektiven und kognitiven Konstituenten eines »*appraisal-emotion amalgam*« lehnen sie daher ab.¹³⁵ Des Weiteren kritisieren sie, dass Lewis Gefühle (*affective feelings*) zwar als Konstituenten von Emotionen, aber nicht von Einschätzungen bezeichnet. Im Gegensatz dazu gehen sie davon aus, dass auch Einschätzungen mit Gefühlen verbunden sind und von diesen konstituiert werden. »[F]eelings are not separate constituents of emotion, but emergent features of the whole complex system (animal or person) as it enacts an emotional interpretation.«¹³⁶

Schließlich beziehen Colombetti und Thompson auch den nichtneuralen Körper in dessen Interaktion mit der Umwelt in ihre enaktive Konzeption von Emotionen ein, indem sie Emotionen sowohl als körperlich als auch als kognitiv-bewertend betrachten, dabei aber nicht von getrennten Komponenten, sondern von einem körperlichen sinn- und bedeutungstiftenden Prozess ausgehen.¹³⁷ Colombetti beschreibt Emotionen demnach als »the capacity that we share with other living systems to make sense of our environment in virtue of our being self-organizing and adaptive organisms«.¹³⁸ Einer solchen körperbezogenen Betrachtung

133 A. a. O., S. 175.

134 A. a. O., S. 193.

135 Vgl. Colombetti und Thompson, »The Feeling Body«, S. 58f. sowie den Kommentar zu Lewis, »Bridging emotion theory and neurobiology through dynamic system modelling«, siehe dort S. 200f.

136 Colombetti und Thompson, »The Feeling Body«, S. 59.

137 Vgl. ebd.

138 Colombetti, »Enaction, Sense-Making, and Emotion«, S. 150.

affektiver Prozesse hält die klassische Unterscheidung von Emotion und Kognition nicht stand.¹³⁹

Lewis ist zwar prinzipiell der Auffassung, dass Emotionen und Kognition in ihrem Zusammenhang zu betrachten sind, er sieht aber auch die Notwendigkeit einer Differenzierung als Grundlage für weitergehende wissenschaftliche Exploration. Zusammenhänge und Wechselwirkungen können nur untersucht werden, sofern die wechselwirkenden Bestandteile identifiziert seien. Ohne die begriffliche Unterscheidung von Emotion und Kognition bliebe deren Zusammenhang undurchsichtig und eindimensional.¹⁴⁰

Der Zugriff auf die affektiven und kognitiven Aspekte von Emotionen bleibt also auch innerhalb des gemeinsamen Rahmens integrativer Ansätze strittig. Somit zählt die begriffliche, theoretische und methodologische Vermittlung zwischen analytischen und holistischen Ansätzen zu den Herausforderungen für die Entwicklung von Emotionstheorien. Im Laufe der weiteren Betrachtung wird sich zeigen, inwieweit die Metasystem-Perspektive für die Betrachtung von Affekten sinnvoll ist und zwischen verschiedenen theoretischen Positionen vermitteln kann.¹⁴¹

3.2.2 Phänomenologie der Emotionen und affektive Intentionalität

Mit Gefühlen als den phänomenalen Eigenschaften von Emotionen und der Intentionalität von Emotionen sind zwei ganz unterschiedliche Aspekte angesprochen, mit denen auch verschiedene theoretische Zugänge zu affektiven Phänomenen verknüpft sind, und so scheint es fragwürdig, beide Aspekte an dieser Stelle zu behandeln. Jedoch gerade in der jüngeren Entwicklung der philosophischen Diskussion um Affekte lässt sich

139 Vgl. a. a. O., S. 151. Der unhintergehbare Zusammenhang affektiv-kognitiver Verarbeitungsvorgänge lässt sich mit Wimmer auch auf der Basis einer »regressiven Analyseform« im Zuge der Betrachtung der »Vorformen emotionalen Geschehens« bei Einzellern begründen, vgl. 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.

140 Vgl. Lewis, »Bridging emotion theory and neurobiology through dynamic system modelling«, S. 231. Eine ähnliche Argumentation nimmt Ciompi für sein Vorgehen in Anspruch, einerseits die »Affektlogik« auf den Zusammenhang von Affekten und Kognitionen aufzubauen, andererseits jedoch eine Definition für beide Begriffe zu liefern. So betrachtet er »Affekt und Kognition auch als Extrempole in einem bipolaren Kontinuum von zwei obligat zusammengehörigen biologischen Funktionsweisen«, Ciompi, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens*, S. 75.

141 Vgl. Kap. 4.3, S. 281ff.

– beispielsweise anhand der Arbeiten von Peter Goldie – feststellen, dass die Phänomenologie und die Intentionalität von Affekten im Zuge der Argumentation stärker miteinander verknüpft werden. Um dies nachzuzeichnen werden im Folgenden beide Aspekte nebeneinander und in ihrem Zusammenhang betrachtet.

Die Auffassung, dass Emotionen mit Gefühlen einhergehen, das heißt, dass sie einen Erlebnisaspekt aufweisen und es sich auf eine bestimmte Art und Weise anfühlt, eine Emotion zu haben, kann wohl als weitgehend akzeptiert gelten. Kontrovers diskutiert wird jedoch die Frage, in welchem Verhältnis Gefühle zu Emotionen stehen, und damit, wie phänomenale Aspekte von Emotionen in eine Theorie der Emotionen und einen entsprechenden Emotionsbegriff integriert werden können.¹⁴² Hier sind verschiedene Positionen denkbar. So können Emotionen beispielsweise als mit Gefühlen *identisch* aufgefasst werden oder es können Gefühle als ein *Bestandteil* von Emotionen angesehen werden. Als Bestandteil können sie für die Emotion entweder *wesentlich*, ihr *untergeordnet* oder ein bloßer *Zusatz* sein, der der Emotion auch *zeitlich nachgeordnet* ist.

Die Vorstellung, dass Emotionen Gefühle *sind*, kommt dem alltagsprachlichen Gebrauch am nächsten – wir *fühlen* uns traurig, glücklich oder erleichtert. Emotionen *als* Gefühle wären demnach mentale Zustände, die allein durch Introspektion zugänglich sind. Gegen eine solche Auffassung wendet Robinson ein, dass es zahlreiche Beispiele für Gefühle gäbe, die nicht als Emotion bezeichnet werden können, zum Beispiel Hungergefühle, Schmerz, Juckreiz, Hitze- oder Kälteempfindungen sowie Sexualtriebe.¹⁴³ Zudem gäbe es affektive Phänomene wie Liebe, die sich nicht auf ein inneres Gefühl – die sprichwörtlichen ›Schmetterlinge im Bauch‹ – reduzieren lassen.¹⁴⁴ Vor diesem Hintergrund ist es nicht plausibel, Emotionen mit Gefühlen gleichzusetzen. Auf den ersten Blick scheint jedoch William James ebendiese Position einzunehmen, indem er die These vertritt, dass Emotionen Empfindungen körperlicher Veränderungen als reflexartige und unbewusste Reaktionen auf äußere Reize sind:

Our natural way of thinking about [...] standard emotions is that the mental perception of some fact excites the mental affection called the emotion, and that this latter state of mind gives rise to the bodily

¹⁴² Vgl. Döring, »Philosophie der Gefühle heute«, S. 36.

¹⁴³ Vgl. Robinson, *Deeper than Reason*, S. 5. Das intuitive Ausweichen auf den Begriff der Empfindung deutet an, dass es hier durchaus ein begriffliches Differenzierungspotential gibt. Eine entsprechende Differenzierung ist bei Goldie mit seinen Begriffen ›bodily feeling‹ und ›feelings towards‹ zu finden, vgl. Goldie, »Emotionen, Gefühle und Intentionalität«, S. 49–71. Siehe hierzu auch weiter unten in diesem Abschnitt.

¹⁴⁴ Vgl. Robinson, *Deeper than Reason*, S. 5f.

expression. My thesis on the contrary is that *the bodily changes follow directly the PERCEPTION of the exciting fact, and that our feeling of the same changes as they occur IS the emotion*.¹⁴⁵

Nach dieser Auffassung gehen körperliche Reaktionen auf einen Stimulus dem affektiven Erleben voraus – wir sind also traurig, weil wir weinen.¹⁴⁶ Das affektive Erleben selbst, also das Gefühl der Emotion, ist ebendiese Emotion.

In dieser Lesart wurde der Ansatz von James insbesondere von Vertretern kognitivistischer Emotionstheorien kritisiert.¹⁴⁷ Dabei wurde der Einwand erhoben, dass Emotionen über die Empfindung von körperlichen Veränderungen nicht ausreichend differenziert werden können. Zudem ließe sich mit der Theorie von James die *Intentionalität* von Emotionen, das heißt die Vorstellung, dass sie auf etwas *in der Welt* und nicht nur auf die eigenen körperlichen Veränderungen gerichtet sind, nicht erklären. Im Gegenzug wurden die Gefühlsaspekte als weniger wesentlich für Emotionen aufgefasst und Emotionen stärker über Einschätzungen, Bewertungen oder Urteile definiert.¹⁴⁸

Eine im Vergleich zu den *Feeling*-Theorien ähnlich extreme, aber radikal entgegengesetzte Position betrachtet Gefühle als ein Epiphänomen von Emotionen. Innerhalb kognitivistischer Emotionstheorien werden Gefühle als Begleiterscheinungen aufgefasst, denen die für eine Emotion konstitutiven Werturteile vorausgehen. Gefühle werden als reine Erlebnisse betrachtet und als solche anderen mentalen Prozessen wie Denken oder Wahrnehmen untergeordnet. Die damit ausgedrückte Trennung zwischen Denken und Wahrnehmen einerseits und Fühlen andererseits sieht Goldie als Grundlage für die Vernachlässigung von Gefühlen innerhalb vieler Emotionstheorien.¹⁴⁹ Im Gegensatz dazu präzisiert er sei-

145 James, »What is an Emotion?«, S. 189f., Hervorhebungen im Original.

146 Vgl. a. a. O., S. 190. Eine Theorie, die mit jener von James vergleichbar ist, legte zur etwa gleichen Zeit Carl Lange vor, weshalb diese Position häufig als ›James-Lange-Theorie‹ bezeichnet wird.

147 Siehe hierzu und für das Folgende Slaby, »James: Von der Physiologie zur Phänomenologie«, S. 549–567. Slaby weist insbesondere darauf hin, dass sowohl die kognitivistische Kritik als auch die affirmative Haltung von Vertretern der affektiven Neurowissenschaft auf eine solche vereinfachte ›Standard-Lesart‹ zurückzuführen sind, die in Bezug auf spätere Schriften von James als stark verkürzend und verzerrend erscheint. In ähnlicher Weise argumentiert Ellsworth, »William James and Emotion«, S. 222–229. Für eine Kritik an Ellsworth siehe jedoch Rainer Reisenzein, Wulf-Uwe Meyer und Achim Schützwohl, »James and the Physical Basis of Emotion: A Comment on Ellsworth«, in: *Psychological Review* 102 (1995), Nr. 4, S. 757–761.

148 Siehe hierzu Kap. 3.2.1, S. 137ff.

149 Vgl. Peter Goldie, »Getting Feelings into Emotional Experience in the Right Way«, in: *Emotion Review* 1 (2009), Nr. 3, S. 232–239, hier: S. 232.

ne Auffassung, dass »Emotionen typischerweise zu irgendeinem Zeitpunkt ihres Auftretens Gefühle als einen Bestandteil umfassen«¹⁵⁰, indem er zwei Arten von Gefühlen unterscheidet, die in diesem Sinne einen Bestandteil von Emotionen darstellen – *körperliche Gefühle* (*bodily feelings*) und *gerichtete Gefühle* (*feelings towards*). Goldie plädiert zudem dafür, dass beide Arten von Gefühlen intentional sind.

Als körperliche Gefühle bezeichnet er solche Gefühle und Empfindungen, »die uns aus der Innenperspektive heraus etwas über den Zustand unseres Körpers sagen«¹⁵¹, beispielsweise ein Schmerzgefühl oder ein Kribbeln. Dabei beschränkt er sich jedoch nicht nur auf körperinterne Zustände, sondern bezieht auch solche Gefühle mit ein, die über die Körperoberfläche, zum Beispiel beim Ertasten eines Gegenstandes oder dem Erspüren eines schweißnassen Hemdes am Rücken, vermittelt werden.¹⁵² Diese körperlichen Gefühle sind intentional in dem Sinne, dass sie auf ein bestimmtes Objekt gerichtet sind – auf einen schmerzenden Fuß, auf einen kribbelnden Nacken, einen als kalt ertasteten Gegenstand oder ein nass auf dem Rücken aufliegendes Hemd. Goldie weist darauf hin, dass gewiss nicht alle körperlichen Gefühle mit emotionalem Erleben verbunden sind und dass es möglich ist, sich in Bezug auf die Zugehörigkeit eines körperlichen Gefühls zu einem emotionalen Erlebnis zu täuschen.¹⁵³ So kann das Kribbeln im Nacken vom Aufstellen der Nackenhaare herrühren und mit Angsterleben einhergehen oder auch auf eine bestimmte Temperaturempfindung zurückgeführt werden. Insbesondere, wenn man sich nicht nur auf kurz andauernde emotionale Reaktionen beschränkt, finden sich »weniger wahrnehmbare charakteristische körperliche Veränderungen, die mit einer Emotion einhergehen und für uns einen Grund darstellen können zu glauben, wir hätten eine Emotion gerade *dieser* Art«.¹⁵⁴ Zur Überzeugung, angesichts eines bestimmten körperlichen Gefühls einen spezifischen Körperzustand zu haben, muss die Überzeugung treten, eine bestimmte Emotion zu erleben.¹⁵⁵ Jedoch kön-

150 Goldie, »Emotionen, Gefühle und Intentionalität«, S. 49.

151 A. a. O., S. 50.

152 Für einen weitergehenden Ansatz siehe Matthew Ratcliffe, »Existenzielle Gefühle«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011, S. 144–169. Ratcliffe entwickelt seinen Ansatz vom Tastsinn ausgehend für den »körperliche Gefühle und unser Erleben der Welt unauflöslich miteinander verbunden« sind, S. 150. So kommt er zu der Überzeugung, dass körperliche Gefühle nichts anderes als gerichtete Gefühle sind. Gegen diese Differenzierung von Goldie setzt Ratcliffe seinen Begriff der »existenziellen Gefühle«, als »Weisen, sich in der Welt vorzufinden«, S. 166.

153 Vgl. Goldie, »Emotionen, Gefühle und Intentionalität«, S. 51.

154 A. a. O., S. 52.

155 Vgl. A. a. O., S. 53f.

nen uns körperliche Gefühle allein »bestenfalls sagen, dass wir eine Emotion empfinden, die *irgendetwas* mit einer entsprechenden bestimmbaren Eigenschaft betrifft, sie können uns aber nicht sagen, was genau ihr Objekt ist«. ¹⁵⁶ Aus diesem Grunde führt Goldie eine zweite Art von Emotionen ein, die er *gerichtete Gefühle* nennt und die sich auf »das konkrete Objekt einer Emotion *als solches*« beziehen, auf einen Gegenstand, eine Person, einen Zustand, eine Handlung oder auf ein Ereignis. ¹⁵⁷ Die Intentionalität gerichteter Gefühle weist damit über die Grenzen des eigenen Körpers hinaus auf die Welt:

Ein gerichtetes Gefühl zu haben bedeutet, auf eine unreflektierte emotionale Art und Weise mit der Welt jenseits des eigenen Körpers verbunden zu sein; es handelt sich dabei nicht um ein Bewusstsein unserer selbst, weder um ein Bewusstsein unseres Körperzustands noch um ein Bewusstsein unserer selbst *als* jemandem, der eine Emotion erlebt. ¹⁵⁸

Solche gerichteten Gefühle können demnach auch Tiere oder Säuglinge haben, auch wenn sie sich im Gegensatz zu Erwachsenen nicht bewusst machen können, dass sie ein gerichtetes Gefühl erleben. ¹⁵⁹

Goldie plädiert also für die Vorstellung, dass nicht nur Gedanken und Wahrnehmungen auf etwas in der Welt gerichtet sein können, sondern auch Gefühle – so sei etwa das Gefühl des Verlangens nach einem Schokoladen-Eclair auf eben dieses Eclair gerichtet, das Gefühl der Angst vor einer glatten und brüchigen Eisfläche auf das Eis. ¹⁶⁰ Mit Goldies Begriff der gerichteten Gefühle werden sowohl die phänomenalen Aspekte als auch die Intentionalität von Emotionen angesprochen:

Emotionale Gefühle sind unauflösbar mit dem auf die Welt gerichteten Aspekt von Emotionen verwoben, so dass jede adäquate Theorie der Intentionalität von Emotionen, d.h. ihrer Gerichtetheit auf die Welt

156 A. a. O., S. 56, Hervorhebung im Original.

157 Ebd., Hervorhebung im Original; vgl. a. a. O., S. 57.

158 Ebd.

159 Vgl. ebd. Gegen klassische kognitivistische Theorien war der Einwand erhoben worden, dass durch sie die durchaus beobachtbaren emotionalen Reaktionen von Tieren und Säuglingen nicht erklärbar seien, vgl. Kap. 3.2.1, S. 138ff.

160 Vgl. Goldie, »Getting Feelings into Emotional Experience in the Right Way«, S. 234. Um für diese Vorstellung zu argumentieren, entwickelt Goldie ein Gedankenexperiment um die Eisforscherin Irene, die alles über die Gefährlichkeit einer Eisfläche, beispielsweise eines zugefrorenen Sees, weiß, jedoch selbst nie Furcht erlebt hat. Als sie eines Tages auf einer Eisfläche stürzt und dabei zum ersten Mal Furcht empfindet, verändert sich ihr Verhältnis zum Eis, da sie bei diesem Furchterlebnis einen »perzeptuellen Begriff von Gefährlichkeit« erwirbt und damit »die Gefährlichkeit des Eises jetzt *mit Furcht*« erfasst, Goldie, »Emotionen, Gefühle und Intentionalität«, S. 62, Hervorhebung im Original. Dabei wird die frühere Denkweise transformiert und gänzlich in eine neue überführt, vgl. Goldie, »Getting Feelings into Emotional Experience in the Right Way«, S. 234.

außerhalb des eigenen Körpers, zugleich auch einen wichtigen Aspekt ihrer Phänomenologie einfangen wird.¹⁶¹

Mit dem Begriff der gerichteten Gefühle wird somit nicht nur die klassische kognitivistische Kritik an Gefühlstheorien, dass durch diese die Intentionalität von Emotionen nicht erklärbar sei, in Frage gestellt, sondern es werden auch streng kognitivistische Emotionstheorien dazu aufgefordert, Gefühle als einen wichtigen Aspekt von Emotionen zu behandeln. Tatsächlich ist beispielsweise Solomon in einer Revision seiner Urteilstheorie darum bemüht, Gefühle stärker zu berücksichtigen.¹⁶²

Neben den Überlegungen von Goldie sind auch jene von Bennett W. Helm für die stärkere Öffnung von kognitivistischen Theorien gegenüber dem Erlebnisaspekt von Emotionen verantwortlich. Helm drückt den Zusammenhang zwischen den evaluativ-repräsentationalen und den phänomenalen Aspekten von Emotionen durch seinen Begriff der *gefühlten Bewertungen* (*felt evaluations*) aus und bezeichnet damit positive oder negative Gefühle, »die wesentlich Bewertungen ihrer jeweiligen Objekte sind«. ¹⁶³ Demnach *sei* das Gefühl der Furcht das schmerzhaft Gewahren einer Bedrohung, »wobei die Bewertung des Objektes der Furcht als bedrohlich in diesem Schmerzgefühl selbst implizit enthalten ist«. ¹⁶⁴ Helm beschreibt in diesem Zusammenhang eine spezifische *affektive Intentionalität*, die nicht in einer nicht-affektiven Intentionalität im Sinne kognitivistischer Theorien aufgehoben werden kann. ¹⁶⁵ Auch Stephan, Walter und Slaby betrachten affektive Intentionalität allgemein als

eine Art des Welt- und Selbstbezugs *sui generis*, der sich von der »gewöhnlichen« Intentionalität, wie sie emotionslosen propositionalen Einstellungen wie z.B. Wünschen und Überzeugungen eigen ist, so deutlich

¹⁶¹ Goldie, »Emotionen, Gefühle und Intentionalität«, S. 58. Der Begriff des emotionalen Gefühls wird von Goldie an dieser Stelle wohl als Abgrenzung zu körperlichen Gefühlen und damit synonym zum Begriff der gerichteten Gefühle verwendet. Dörings Begriff des emotionalen Gefühls erscheint hingegen als weiter gefasst, vgl. Kap. 3.2, S. 133f.

¹⁶² Solomon: »Emotionen, Gedanken und Gefühle: Emotionen als Beteiligung an der Welt«.

¹⁶³ Bennett W. Helm, »Affektive Intentionalität: Holistisch und vielschichtig«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.), *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, 2011, S. 72–99, hier: S. 75. Siehe hierzu insbesondere die Anmerkung des Übersetzers bezüglich der Ausdeutungen dieser positiven und negativen Gefühle als Lust und als Schmerz, S. 73, Anm. 1.

¹⁶⁴ A. a. O., S. 75.

¹⁶⁵ Die spezifische Ausformulierung des Begriffs der affektiven Intentionalität bei Helm kann an dieser Stelle nicht nachgezeichnet werden, siehe hierzu a. a. O. Für die Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den Positionen von Helm und Goldie siehe Jean Moritz Müller und Sabine A. Döring, »Einleitung zu Teil

unterscheidet, dass es angemessen ist, dies durch den Zusatz ›affektiv‹ auch begrifflich zu unterstreichen.¹⁶⁶

Dieser Begriff bietet die Möglichkeit, den intentionalen Gehalt von Emotionen umfassender und differenzierter zu beschreiben und den Erlebnisaspekt von Emotionen im Sinne von Gefühlen als »*Erfahrungen von etwas*«¹⁶⁷ in Emotionstheorien einzubeziehen und diesen nicht als bloßen Zusatz zu behandeln oder umgekehrt in eine reine Gefühlstheorie zu verfallen. Das Verhältnis von Welt- und Selbstbezug, das im Begriff der affektiven Intentionalität angesprochen ist, bietet zudem einen Anknüpfungspunkt für emotionstheoretische Überlegungen, die unter dem Begriff der *situierten Affektivität* subsumiert werden können und die der fundamentalen Bedeutung des Körpers im Verhältnis zu dessen Umwelt Rechnung tragen.¹⁶⁸ Das auf diese Weise integrative Potential des Begriffs macht ihn auch für die Betrachtung von Emotionen aus einer metasystemischen Perspektive interessant, in der biologische, psychische und soziale Systeme in ihrem Zusammenhang betrachtet werden.¹⁶⁹

3.2.3 *Physiologie der Emotionen*

Der starke Einfluss kognitivistischer Theorien führte dazu, dass vor allem in der Philosophie, aber auch in Bereichen der Psychologie die Physiologie der Emotionen vernachlässigt wurde.¹⁷⁰ Jedoch wird gerade die in den letzten Jahren festzustellende stärkere Bezugnahme auf empirische Ergebnisse – und damit auch auf die physiologischen Aspekte von Emotionen – für die Renaissance der philosophischen Betrachtung von Emotionen als mitverantwortlich angesehen.¹⁷¹ Im Zuge dieser Neuausrichtung rückten auch die Überlegungen von James und Lange, nach denen

V: Phänomenologie der Emotionen«, in: Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 363–368.

166 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.

167 Ebd.

168 Vgl. Wilutzky, Walter und Stephan: »Situierete Affektivität«. Siehe auch die Ausführungen zur *situated cognition* und zu enaktiven Emotionstheorien, Kap. 3.2.1, S. 144ff.

169 Das Verhältnis von Welt- und Selbstbezug ist dabei jedoch systemtheoretisch im Hinblick auf die Unterscheidung von Fremdreferenz und Selbstreferenz zu interpretieren. Ich werde in Kap. 4.2, S. 214ff. dieser Möglichkeit nachgehen.

170 Siehe aber William Lyons, »Physiological Changes and the Emotions«, in: *Canadian Journal of Philosophy* 3 (1976), Nr. 4, S. 603–617.

171 Vgl. Kap. 3, S. 121.

Emotionen auf körperliche Veränderungen zurückzuführen sind, sowie die Kritik an dieser Vorstellung wieder stärker ins Blickfeld.¹⁷² Von hier aus entfaltet sich die Diskussion, auf welche Art und Weise die Physiologie in emotionstheoretische Ansätze integriert werden kann oder ob sogar gänzlich neue Ansätze entwickelt werden müssen, um die physiologischen Aspekte von Emotionen angemessen zu berücksichtigen.

Ähnlich wie bei Gefühlen stellt sich auch hier zunächst die grundsätzliche Frage, in welchem Verhältnis die physiologischen Veränderungen oder Reaktionen zu den mit ihnen einhergehenden Emotionen stehen. So sind Positionen denkbar, die in den physiologischen Veränderungen entweder einen wesentlichen Bestandteil oder nur eine über empirische Methoden zugängliche Begleiterscheinung von Emotionen sehen. Dem entgegen kann die Auffassung stehen, dass Emotionen eben diese körperlichen Veränderungen *sind*.

Die besagten physiologischen Veränderungen oder Reaktionen können sich dabei auf unterschiedliche Art und Weise und auf verschiedenen Ebenen manifestieren. Sie reichen von sich an der Körperoberfläche abspielenden Gesichtsausdrücken oder Körperhaltungen, über viszerale Veränderungen oder Veränderungen des Hormonhaushalts bis hin zu neuronaler Aktivität.¹⁷³

Zu den physiologischen Veränderungen, die sich – das somatische Nervensystem betreffend – an der Körperoberfläche widerspiegeln und so als *emotionaler Ausdruck* aufgefasst werden können, zählen Veränderungen von Gesichtsausdruck, Körperhaltung, Stimme und Handlung.¹⁷⁴ In diesem Zusammenhang sind vor allem die Untersuchungen zum emotionalen Gesichtsausdruck von Paul Ekman von Bedeutung. Ekman geht davon aus, dass es eine Verbindung zwischen der Anordnung bestimmter Gesichtsmerkmale und spezifischen Emotionen gibt und dass der emotionale Gesichtsausdruck in Bezug auf diese Verbindung universal und

¹⁷² An dieser Stelle sei nochmals auf die Kritik an einer simplifizierenden Lesart von James' Theorie verwiesen, vgl. Anm. 147, S. 150.

¹⁷³ 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.

¹⁷⁴ Vgl. Michael Lewis, »Inside and Outside: The Relation between Emotional States and Expressions«, in: *Emotion Review* 3 (2011), Nr. 2, S. 189–196, hier: S. 189f. Für eine Betrachtung der Einzelaspekte Stimme und Gesichtsausdruck siehe Jo-Anne Bachorowski und Michael J. Owren, »Vocal 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. 196–210; David Matsumoto, Dacher Keltner, Michelle N. Shiota, Maureen O'Sullivan und Mark Frank, »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.

nicht kulturspezifisch ist.¹⁷⁵ Es gebe jedoch auch Emotionen ohne Ausdruck und Ausdruck ohne Emotionen.¹⁷⁶ Da wir beispielsweise einen emotionalen Gesichtsausdruck sowohl vorspielen als auch unterdrücken können, sind Emotionen und emotionaler Gesichtsausdruck füreinander keine notwendigen Bedingungen.¹⁷⁷ Zudem können für eine bestimmte Emotion durchaus mehrere universal gebräuchliche Gesichtsausdrücke existieren, für Wut und Ekel beispielsweise jeweils mit offenem und mit geschlossenem Mund. Dennoch gelten zumindest Freude, Wut, Ekel und Furcht oder Überraschung als über einen universalen emotionalen Gesichtsausdruck differenzierbar.¹⁷⁸ Das Beobachten einer universalen Verbindung zwischen Ausdruck und Emotion erlaubt jedoch noch keinen Rückschluss auf die spezifischen Aspekte von Emotionen, die mit dem Ausdruck in Verbindung stehen. So könnte der Ausdruck einer Emotion beispielsweise mit deren subjektivem Erleben, den auch weiter innerhalb des Körpers auftretenden physiologischen Veränderungen, den kommunikativen Eigenschaften des Gesichtsausdrucks oder einem bestimmten sozialen Kontext im Zusammenhang stehen.¹⁷⁹ Bezugspunkt

175 Vgl. Paul Ekman, »Facial Expression«, in: Tim Dalgleish und Mick J. Power (Hg.), *Handbook of Cognition and Emotion*, Chichester: John Wiley & Sons, 1999, S. 301–320, hier: S. 316.

176 Vgl. Paul Ekman, »Basic Emotions«, in: Tim Dalgleish und Mick J. Power (Hg.), *Handbook of Cognition and Emotion*, Chichester: John Wiley & Sons, 1999, S. 45–60, hier: S. 48.

177 Vgl. Ekman, »Facial Expression«, S. 316. Es ist jedoch denkbar, dass ein vorgespielter und ein spontaner emotionaler Gesichtsausdruck voneinander unterschieden werden können, vgl. ebd.

178 Vgl. ebd. Ekman geht davon aus, dass sich auch Furcht und Überraschung über einen spezifischen Gesichtsausdruck voneinander unterscheiden lassen, vgl. ebd.

179 Vgl. a. a. O., S. 317. Ein starker Zusammenhang zwischen emotionalem Ausdruck und subjektivem Erleben oder körperinternen Veränderungen wird jedoch angezweifelt, vgl. bspw. David Matsumoto, »The Role of Facial Response in the Experience of Emotion: More Methodological Problems and a Meta-Analysis«, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 52 (1987), Nr. 4, S. 769–774 bzw. Lewis, »Inside and Outside: The Relation between Emotional States and Expressions«, S. 189–196. Innerhalb sozialer Interaktion ist emotionaler Ausdruck jedoch von grundlegender Bedeutung. Für Griffiths und Scarantino sind Emotionen nicht nur als mehr oder minder passive Reaktionen auf äußere Reize zu verstehen, sondern grundsätzlich verknüpft mit einem »dynamic process of negotiation mediated by reciprocal feedback between emoter and interactants«, 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, hier: S. 446. Die Betrachtung von emotionalem Ausdruck in diesem Sinne, d.h. als Mittel zum ›Aushandeln‹ von Emotionen, legt also nahe, Emotionen als in einer (sozialen) Umwelt situiert aufzufassen. Siehe hierzu Kap. 3.2.4, S. 173ff.

und Ursache eines emotionalen Ausdrucks sind demnach nicht eindeutig bestimmt und vermutlich von mehreren Faktoren sowie der jeweiligen Situation abhängig. Fraglich ist damit auch, ob emotionaler Ausdruck als ein Bestandteil von Emotionen betrachtet werden kann, oder eher als begrifflich und funktional auf einer anderen Ebene liegend aufzufassen ist.

Die weiter im Körperinnern liegenden physiologischen Veränderungen betreffen das vegetative oder autonome Nervensystem sowie den Hormonhaushalt. Sie sind somit über Veränderungen der Herzfrequenz, des Blutdrucks, der Atmung, des Hautwiderstandes oder des Stoffwechsels zu beobachten. In der Alltagssprache sind einige Indizien für einen Zusammenhang zwischen entsprechenden Veränderungen körperlicher Merkmale und emotionalen Zuständen zu finden: So kann das Herz vor Aufregung rasen, das Blut vor Wut in den Adern kochen und der Atem vor Furcht stocken.¹⁸⁰ Für die Beschreibung des Verhältnisses zwischen emotionalen Zuständen und Veränderungen des somatischen und vegetativen Nervensystems gibt es mehrere Theorienansätze.¹⁸¹ James geht davon aus, dass Emotionen das subjektive Erleben der Veränderung körperlicher Zustände sind.¹⁸² Somit können verschiedene Aktivitätsmuster auch verschiedene emotionale Zustände hervorrufen. Cannon widerspricht jedoch dieser Ansicht und geht umgekehrt davon aus, dass verschiedene Emotionen verschiedene Aktivierungsmuster hervorbringen können.¹⁸³ In einem dritten Ansatz berücksichtigen Schachter und Singer auch den situativen Kontext, in dem eine Veränderung des vegetativen Nervensystems auftritt. Demnach können auch vergleichbare vegetative Aktivierungen zu unterschiedlichen emotionalen Zuständen führen, wenn die Ursache des emotionalen Erlebnisses auf verschiedene Weise interpretiert wird.¹⁸⁴

Empirische Studien, die sich der Fragestellung widmen, inwieweit sich Emotionen anhand spezifischer Veränderungen im vegetativen

180 Eine entsprechende Argumentation findet sich auch bereits bei Lange, vgl. Prinz, *Gut Reactions*, S. 56.

181 Siehe zusammenfassend 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. 182.

182 Vgl. James: »What is an Emotion?«.

183 Vgl. Larsen et al.: »The Psychophysiology of Emotion«, S. 182; Walter B. Cannon, »The James-Lange Theory of Emotions: A Critical Examination and an Alternative Theory«, in: *The American Journal of Psychology* 39 (1927), Nr. 1, S. 106–124.

184 Vgl. Larsen et al., »The Psychophysiology of Emotion«, S. 182; Stanley Schachter und Jerome E. Singer, »Cognitive, social, and physiological determinants of

Nervensystem unterscheiden lassen, und entsprechende Meta-Analysen kommen zu unterschiedlichen und widersprüchlichen Ergebnissen.¹⁸⁵ Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass ein emotionaler Zustand mit unterschiedlichen Verhaltensmustern verknüpft sein kann, die ein jeweils spezifisches vegetatives Aktivierungsmuster erfordern. So kann Furcht zu einer Fluchtreaktion, zu gesteigerter Wachsamkeit oder zu Schockstarre führen.¹⁸⁶ Zudem können Emotionen auch ohne Veränderungen des vegetativen Nervensystems auftreten oder gleichartige Veränderungen von unterschiedlichen Gefühlen begleitet sein: Laufen während einer Trainingseinheit fühlt sich anders an als Laufen im Zuge einer Fluchtreaktion, auch wenn das Laufen in beiden Fällen beispielsweise von erhöhter Herzfrequenz und stärkerer Atmung begleitet wird.¹⁸⁷ Aufgrund der disparaten Studienergebnisse lassen sich schließlich solche Konzeptionen in Frage stellen, denen die Annahme einer notwendigen Beziehung zwischen vegetativer Aktivierung und einem spezifischen emotionalen Zustand, beispielsweise im Sinne eines Affekt-Programms, zugrunde liegt.¹⁸⁸ Vielmehr erscheinen Ansätze sinnvoll, welche die Aktivität des somatischen und vegetativen Nervensystems und emotionales Erleben in Bezug auf deren Randbedingungen und Wechselwirkungen betrachten.¹⁸⁹ Dabei ist jedoch davon auszugehen, dass sich spezifische emotionale Zustände nicht direkt auf Veränderungen des somatischen

emotional state«, in: *Psychological Review* 69 (1962), Nr. 5, S. 379–399. Die Studie und deren Ergebnisse, die Schachter und Singer mit diesen Überlegungen interpretierten, wurden jedoch kritisiert und konnte nicht reproduziert werden, vgl. bspw. 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. 164f.

185 Vgl. Larsen et al., »The Psychophysiology of Emotion«, S. 182ff.

186 Vgl. a. a. O., S. 184f.; Richard J. Davidson, »Complexities in the Search for Emotion-Specific Physiology«, in: Paul Ekman und ders. (Hg.), *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1994, S. 237–242, hier: S. 239. Selbst bei sehr starken angstausslösenden Reizen, die im Labor aus ethischen Gründen nicht simuliert werden können, sind also verschiedene Reaktionen mit voneinander abweichenden vegetativen Aktivierungsmustern denkbar. Die Annahme, dass uneindeutige Studienergebnisse auf die verhältnismäßig niedrige Reizintensität zurückzuführen sind, hat demnach nur eine geringe Relevanz.

187 Vgl. Joseph E. LeDoux, »Emotion-Specific Physiological Activity: Don't Forget About CNS Physiology«, in: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hg.), *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1994, S. 248–251, hier: S. 248.

188 Als Metapher mag der Begriff des Affekt-Programms jedoch durchaus seine Berechtigung haben, vgl. Ekman und Cordaro, »What is Meant by Calling Emotions Basic«, S. 366f.

189 Vgl. Larsen et al., »The Psychophysiology of Emotion«, S. 185f.

und des vegetativen Nervensystems zurückführen lassen. Diese sind also weder *notwendig für* noch *identisch mit* Emotionen.

Die entsprechende Auffassung von James, dass Emotionen körperliche Veränderungen sind, wurde jedoch in der Neurowissenschaft insbesondere von Antonio Damasio wieder aufgegriffen, für den eine Emotion grundsätzlich »eine spezifisch verursachte, vorübergehende Veränderung im Zustand des Organismus« ist.¹⁹⁰ Diese körperlichen Veränderungen beziehen sich jedoch »sowohl auf den Körper im engeren Sinn *als auch* auf das Gehirn« und sprechen damit neben den an der Körperoberfläche sichtbaren und den viszeralen Veränderungen auch eine dritte Ebene an.¹⁹¹

Grundsätzlich geht Damasio davon aus, dass alle Emotionen auf einer gemeinsamen biologischen Grundlage basieren.¹⁹² Emotionen entsprächen demnach komplexen Mustern von chemischen und neuronalen Reaktionen, die regulatorische Funktionen für die Überlebenssicherung des Organismus haben:

Ungeachtet der Tatsache, dass Lernen und Kultur den Ausdruck von Emotionen verändern und ihnen neue Bedeutungen verleihen, sind Emotionen biologisch determinierte Prozesse, die von angeborenen Hirnstrukturen abhängen, und diese wiederum verdanken ihre Existenz einer langen evolutionären Geschichte.¹⁹³

Einige Zeit lang hatte die Hirnforschung diese angeborenen Hirnstrukturen in erster Linie im sogenannten limbischen System verortet und dieses Gehirnareal als ein allgemeines Emotionssystem betrachtet. Zu den wichtigsten Strukturen des limbischen Systems zählen beispielsweise der cinguläre Cortex, das basale Vorderhirn, die Amygdala, die Hippocampusformation oder der Hypothalamus. Der Begriff des limbischen Systems wurde jedoch vor allem von Joseph LeDoux stark kritisiert, da kein Kriterium existiere, nach dem sich dieser Bereich anatomisch oder funktional eingrenzen lassen könne.¹⁹⁴ Die Strukturen des limbischen Systems werden mit unterschiedlichen Funktionen assoziiert: die Amygdala beispielsweise mit der Entstehung und Verarbeitung negativer Emotionen, der Hippocampus mit dem Gedächtnis, der Hypothalamus mit der

190 Antonio R. Damasio, *Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins*, 3. Auflage, München: List, 2001, S. 339.

191 A. a. O., S. 345, Hervorhebungen im Original.

192 Vgl. a. a. O., S. 68. Damasio subsumiert unter dem Begriff »Emotion« verschiedene affektive Phänomene, differenziert diese jedoch in primäre Emotionen (Freude, Trauer, Furcht, Ärger, Überraschung oder Ekel), sekundäre Emotionen (z. B. Scham, Eifersucht oder Stolz) und Hintergrundemotionen (z. B. Wohl- oder Unbehagen, Ruhe oder Anspannung), vgl. a. a. O., S. 410f., Anm. 9.

193 A. a. O., S. 68.

194 Vgl. LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 106ff.

Kontrolle des vegetativen Nervensystems und das basale Vorderhirn und der Thalamus mit der Aufmerksamkeits- und Bewusstseinssteuerung.¹⁹⁵ Strukturen, die im limbischen Systems verortet werden, sind demnach teilweise nicht an affektiven, sondern an kognitiven Prozessen beteiligt. Das limbische System als ein umfassendes ›emotionales Gehirn‹ zu bezeichnen erscheint daher zumindest problematisch. Auch wenn der Befund, dass die Strukturen des limbischen Systems sowohl affektive wie auch kognitive Aufgaben erfüllen so interpretiert wird, dass sich Emotion und Kognition auch auf neuronaler Ebene nicht eindeutig trennen lassen, ist die Vorstellung eines klar umgrenzten ›emotionalen Gehirns‹ eher fragwürdig.¹⁹⁶ LeDoux geht stattdessen davon aus, dass im Gehirn eine Vielzahl von Schaltkreisen existiert, die jeweils mit spezifischen Aspekten und Phänomenen von Affekten in Verbindung gebracht werden können.¹⁹⁷ Trotz seiner Kritik wird der Begriff des limbischen Systems nach wie vor verwendet, zumindest als eine einfache, wenn auch wenig präzise anatomische Abkürzung für den Bereich zwischen Hypothalamus und Neokortex.¹⁹⁸

Mit der Bezugnahme auf angeborene Hirnstrukturen weitet Damasio die James'sche Theorie, dass Emotionen Körperveränderungen sind, auf neuronale und neurochemische Veränderungen aus oder spitzt sie sogar auf diese zu. Emotionen treten gemeinsam mit diesen spezifischen körperlichen Veränderungen auf, die nicht sichtbar, aber durchaus messbar sind:¹⁹⁹ »Das Substrat für die Repräsentation von Emotionen ist eine Anzahl von neuronalen Dispositionen in mehreren Hirnregionen, die sich weitgehend in subcorticalen Kernen des Hirnstamms, des Hypothalamus, des basalen Vorderhirns und der Amygdala befinden.«²⁰⁰

Damasio unterscheidet zwei Mechanismen von körperlichen Veränderungen, die dem Substrat einer Emotion und eines Gefühls zugrunde liegen. Der als »Körperschleife« bezeichnete Mechanismus setzt körperliche Veränderungen über humorale und neuronale Signale um, die dann in den »somatosensiblen Strukturen des Zentralnervensystems

195 Vgl. Gerhard Roth, *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*. Neue, vollständig überarbeitete Ausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 256ff. Siehe dort für eine ausführliche Beschreibung der Struktur und Funktionsweise des limbischen Systems.

196 Zur Trennung von Emotion und Kognition auf neuronaler Ebene schreibt Panksepp: »But we must differentiate neuroscientifically between cognition and affect, since they reflect substantially different, albeit interactive, aspects of brain organization.« Panksepp, »The Affective Brain and Core Consciousness«, S. 48.

197 Vgl. LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 109ff.

198 Vgl. a. a. O., S. 110.

199 Vgl. Pugmire, »Emotionen und ihre empirische Untersuchung«, S. 335.

200 Damasio, *Ich fühle, also bin ich*, S. 101.

repräsentiert« werden.²⁰¹ Mit Hilfe der sogenannten »Als-Ob-Körperschleife« verfügt der Organismus zudem über die Möglichkeit, körperliche Veränderungen auf neuronaler Ebene zu simulieren.²⁰² Solche simulierten Körperveränderungen wären als äußerliche Reaktionen nicht zu erkennen und ließen somit das Erleben eines affektiven Zustands in scheinbarer Ruhe zu. In seiner neurophysiologischen und neurochemischen Interpretation lässt sich der James'sche Ansatz somit gegen den Einwand verteidigen, dass emotionales Erleben nicht notwendigerweise mit viszerale Veränderungen oder Ausdruck einhergehen müsse.²⁰³ David Pugmire weist kritisch darauf hin, dass damit die diese Simulationen ermöglichende neuronale Veränderung »die einzige für die Entstehung von Emotionen *notwendige* Physiologie und daher der einzige Kandidat für etwas, das mit ihnen *identifiziert* werden kann«, wäre.²⁰⁴ Sonstige körperliche und viszerale Veränderungen und der Ausdruck wären demnach als Epiphänomene zu bezeichnen. Mit dieser Sichtweise würde jedoch der Umstand vernachlässigt, dass die »sensorischen Karten«²⁰⁵, in denen nach Damasio die Repräsentation von körperbezogenen Veränderungen hervorgerufen und dadurch simuliert werden kann, zunächst einmal angelegt werden mussten und damit eine phylogenetische und ontogenetische Entwicklung voraussetzen.²⁰⁶ Dennoch geht Damasio davon aus, dass Emotionen und Gefühle körperliche Veränderungen sind. Sie beziehen sich zudem nicht auf die Welt, sondern sind grundsätzlich auf den Körper gerichtet²⁰⁷:

The alleged vagueness, elusiveness, and intangibility of emotions and feelings are probably symptoms of this fact [the hiding of the body by the mind, C. S.], an indication of how we cover the representation of our bodies, of how much mental imagery based on nonbody objects and events masks the reality of the body. Otherwise we would easily know that *emotions and feelings are tangibly about the body*.²⁰⁸

201 A. a. O., S. 102, vgl. S. 337f.

202 Vgl. a. a. O., S. 102 und S. 337f.

203 So Jesse Prinz, *Gut Reactions*, S. 57, vgl. Pugmire, »Emotionen und ihre empirische Untersuchung«, S. 330.

204 A. a. O., S. 330f., Hervorhebungen im Original.

205 Damasio, *Ich fühle, also bin ich*, S. 102.

206 Damasio selbst sieht den Mechanismus der »Als-Ob-Körperschleife« als »Alternative und Ergänzung«, siehe a. a. O., S. 353.

207 Für Goldie besteht die Möglichkeit, dass Gefühle den Körper des Fühlenden als ihr intentionales Objekt haben jedoch nur bei körperlichen Gefühlen (*bodily feelings*). Hingegen weist die Intentionalität gerichteter Gefühle (*feelings towards*) auf die Welt jenseits des eigenen Körpers, vgl. Kap. 3.2.2, S. 150ff.

208 Antonio R. Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, San Diego: Harcourt, 2000, S. 29, Hervorhebung von mir, C. S. An dieser Stelle ist es notwendig, aus dem englischen Original zu

Demnach wären Emotionen und Gefühle prinzipiell über die Beschreibung der Veränderungen der Körperzustände, insbesondere auf neuro-naler Ebene, reduktiv erklärbar.

Die Forschungsergebnisse, auf die Damasio zurückgreift, stützen sich in erster Linie auf die Untersuchungen von Patienten mit spezifischen Hirnläsionen und auf durch nicht-invasive und bildgebende Verfahren gewonnene Daten. Beide Verfahren stellen zweifellos wichtige Methoden für die Generierung neurowissenschaftlichen Wissens dar, sie sind jedoch auch mit spezifischen Einschränkungen verbunden. Natürliche Hirnverletzungen des Menschen sind hochgradig individuell. So wird es höchst selten vorkommen, dass mehrere Patienten eine identische Schädigung aufweisen, deren Auswirkung dann mit statistischen Methoden ermittelt werden könnten. Zudem können funktional heterogene Bereiche von der Schädigung betroffen sein, was die einfache Zuordnung einer spezifischen Funktionalität zur geschädigten Struktur fragwürdig erscheinen lässt. Grundsätzlich stellt sich nicht zuletzt angesichts der Eigenschaft der Neuroplastizität und auch der auf sie aufbauenden Therapieansätze die Frage, ob die nicht-geschädigten Bereiche eines geschädigten Gehirns ohne weiteres mit einem gesunden Gehirn verglichen werden können oder ob im Falle einer Schädigung nicht eine zumindest partiell neue Struktur vorliegt.²⁰⁹ Mit den momentan zur Verfügung stehenden bildgebenden Verfahren, beispielsweise der Positronen-Emissions-Tomographie (PET) oder der funktionellen Magnetresonanztomographie (fMRT, bzw. englisch fMRI) lassen sich zwar auch gesunde Gehirne nicht-invasiv untersuchen, ihre örtliche Auflösung ist jedoch zu gering, um einzelne Neuronenverbände zu beobachten. Zudem ist gerade die neuronale Aktivität subkortikaler Regionen, die mit Emotionen in Verbindung gebracht werden, über bildgebende Verfahren schwer zugänglich.²¹⁰ Ein weiterer Nachteil liegt in der nur geringen zeitlichen Auflösung beider Verfahren. Die Elektroenzephalographie (EEG) bietet zwar eine wesentlich bessere zeitliche Auflösung, allerdings bei einer noch geringeren örtlichen

zitieren, da die deutsche Übersetzung die hervorgehobene Stelle nicht im Sinne des Originals wiedergibt. Im Rahmen der Übersetzung eines Aufsatzes von David Pugmire wurde die dort ebenfalls zitierte Passage deshalb neu übersetzt. Dort sagt der letzte Satz aus, dass »Emotionen und Gefühle spürbar auf den Körper gerichtet sind«, vgl. Pugmire, »Emotionen und ihre empirische Untersuchung«, S. 336. Siehe hierzu insb. die Anmerkung des Übersetzers, a. a. O., Anm. 19.

209 Als Beispiel für einen entsprechenden Therapieansatz sei nochmals auf die von Schlaug optimierte melodische Intonationstherapie verwiesen, vgl. Kap. 2.3, S. 114.

210 Vgl. Georg Northoff, »From emotions to consciousness – a neuro-phenomenal and neuro-relational approach«, in: *Frontiers in Psychology* 3 (2012), Artikel 303, S. 1–17, hier: S. 4.

Auflösung.²¹¹ Im Vergleich zur EEG bietet die Magnetoenzephalographie (MEG) eine deutlich bessere Ortsauflösung bei einer vergleichbaren zeitlichen Auflösung. Sowohl bei EEG als auch bei MEG kann aufgrund des inversen Problems jedoch nicht von den Messdaten auf spezifische Hirnaktivitäten oder gar involvierte neuronale Schaltkreise geschlossen werden. Modellgetriebene Rekonstruktionsmethoden erlauben jedoch die Lokalisation potentieller Quellen der an der Kopfoberfläche gemessenen elektrischen beziehungsweise magnetischen Zustandsänderungen.

Die geringe Ortsauflösung, die alle genannten Verfahren gemeinsam haben, ist vor allem dann problematisch, wenn man wie LeDoux an der Funktionsweise spezifischer Neuronenverbände interessiert ist.²¹² Aus diesem Grund sieht er Tierversuche, die unter Missachtung moralischer Bedenken aber innerhalb eines gesetzlichen Rahmens die Möglichkeit der Anwendung massiv-invasiver Methoden bieten, als das geeignete Mittel für die Erforschung der neuronalen Substrate affektiver Verhaltensweisen und Phänomene. Damit sich die Ergebnisse von Tierversuchen auf den Menschen beziehen lassen, müssen die entsprechenden neuronalen Strukturen jedoch hinreichend ähnlich sein. Die Annahme, dass wir bestimmte Aspekte affektiver Phänomene mit unseren entwicklungsgeschichtlichen Vorfahren und mit anderen Tieren teilen, bildet die Grundlage für die Übertragung der im Rahmen von Tierversuchen gewonnenen Daten und Modelle auf den Menschen.²¹³ Geht man davon aus, dass Tiere nicht über ein dem Menschen vergleichbares Bewusstsein verfügen, lassen sich zumindest Gefühle, das heißt bewusste Empfindungen eines affektiven Zustands, nicht mithilfe von Tierversuchen erforschen.²¹⁴ Gefühle sind für LeDoux somit nicht Gegenstand der neurobiologischen Affektforschung, sondern führen sogar ins Abseits.²¹⁵ Stattdessen geht er davon aus, dass Emotionen neurobiologische Prozesse zugrunde liegen, die nicht bewusst ablaufen und die bei Menschen und Tieren in vergleichbarer Weise vorkommen:

211 Einen Überblick über verschiedene Messmethoden bieten bspw. Roth, *Fühlen, Denken, Handeln*, S. 124ff. und Stefan Koelsch und Erich Schröger, »Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musikwahrnehmung«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008, S. 393–412, hier: S. 410f.

212 »[T]he level of detail that has been achieved in humans pales in comparison to the animal work. Methods available for studying humans are, and are likely to continue to be, limited to levels of anatomical resolution that obscure circuit details.« LeDoux, »Rethinking the Emotional Brain«, S. 658.

213 Vgl. a. a. O., S. 653.

214 Panksepp geht jedoch davon aus, dass Tiere durchaus Emotionen empfinden können, vgl. Panksepp, »The Affective Brain and Core Consciousness«.

215 Vgl. LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 20f.

Evolutionär sind die Emotionen nicht als bewußte, sprachlich oder sonstwie differenzierte Gefühle entstanden, sondern als Hirnzustände und körperliche Reaktionen. Die Hirnzustände und körperlichen Reaktionen sind die grundlegenden Tatsachen einer Emotion, und die bewußten Gefühle sind die Verzierungen, die dem emotionalen Kuchen zu einem Zuckerguß verhalfen.²¹⁶

Dieser Auffassung zufolge ist die Emotionsforschung ausschließlich für die Frage nach den diesen unbewusst ablaufenden Prozessen zugrunde liegenden Mechanismen zuständig. Die Frage nach den Mechanismen, auf denen das bewusste Erleben einer Emotion basiert, kann dann der Bewusstseinsforschung zugewiesen werden.²¹⁷

LeDoux befasst sich im Rahmen seiner Forschung hauptsächlich mit dem Furcht- und Abwehrsystem, da sich Furcht beim Menschen und bei Tieren auf eine ähnliche Art und Weise äußert und auch auf eine ähnliche neuronale Basis zurückgreift.²¹⁸ Einen wichtigen Beitrag zur Emotionsforschung lieferte er dabei durch seine Entdeckung zweier unterschiedlicher Verarbeitungspfade für furchtauslösende Reize, einem langsameren und genaueren, der den auditorischen Kortex miteinbezieht, und einen schnelleren und ungenaueren, der direkt vom Thalamus zur Amygdala verläuft, ohne dabei kortikale Bereiche zu involvieren.²¹⁹ Es erscheint jedoch problematisch, von einer so spezifischen Betrachtung ausgehend eine allgemeine Theorie der Emotionen zu entwerfen.²²⁰ LeDoux geht hingegen davon aus, dass neben dem Furcht- und Abwehrsystem auch andere spezialisierte Systeme existieren, die auf spezifische emotionsauslösende Reize mit entsprechenden automatisierten Mechanismen reagieren.²²¹

216 A. a. O., S. 325.

217 Vgl. Achim Stephan, »Affektprogramme und Gefühle«, in: Detlev Ganten, Volker Gerhardt und Julian Nida-Rümelin (Hg.), *Funktionen des Bewusstseins*, Berlin, New York: De Gruyter, 2008, S. 213–228, hier: S. 219. Siehe ebd. für eine kritische Betrachtung von LeDoux' Ansatz.

218 Vgl. LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 138ff.

219 Vgl. a. a. O., S. 163ff.

220 So bspw. die Kritik von Robert C. Solomon, vgl. Döring, »Theorie ›der‹ Emotionen?«, S. 230. Angesichts dieser Kritik erscheint Jenefer Robinsons verallgemeinernde Interpretation von LeDoux' Entdeckung der Koexistenz schneller und langsamer Verarbeitungspfade innerhalb des Furcht- und Abwehrsystems als Hinweis darauf, dass Emotionen sowohl präkognitive als auch kognitive Bewertungen umfassen, als problematisch, vgl. Robinson, »Emotionen: Biologische Tatsache oder soziale Konstruktion?«, S. 316f. Für eine entsprechende Kritik an Robinson siehe Müller und Döring, »Philosophie der Emotionen und empirische Wissenschaft«, S. 298ff.

221 Vgl. bspw. LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 18f. Achim Stephan weist jedoch darauf hin, dass es nahezu aussichtslos sei, für typisch menschliche Emotionen wie ›Heimweh‹, ›Eifersucht‹ oder ›Mitleid‹ ein entsprechend spezialisiertes

In jüngster Zeit hat LeDoux seinen Ansatz, basale affektive Mechanismen mithilfe von Tierversuchen zu untersuchen, weiter zugespitzt und fordert dazu auf, die bisher üblichen Ansätze neurowissenschaftlicher Emotionsforschung zu überdenken.²²² Er sieht es als problematisch an, den Forschungsgegenstand von Begriffen abzuleiten, die auf menschliche Introspektion zurückgehen. So seien Begriffe, die mit Emotionen oder Gefühlen verknüpft sind, und damit auch die Basisemotionen, auf die gerne und häufig zurückgegriffen wird, kein geeigneter Ausgangspunkt für die Erforschung affektiver Phänomene, die Menschen und Tieren gemeinsam sind. Stattdessen schlägt er vor, die Mechanismen zur Lebenserhaltung (*survival circuits*), die für das Auftreten affektiver Phänomene wichtig sind, von einem sie überspannenden Emotionskonzept zu trennen und unabhängig davon in ihrer Struktur und Funktionalität zu untersuchen.²²³ Durch die Erforschung basaler neuronaler Mechanismen für Abwehrverhalten, Energiehaushalt, Aufrechterhaltung der Nahrungsversorgung, Flüssigkeitshaushalt, Thermoregulation und Reproduktion erhofft sich LeDoux einen detaillierteren Zugang zu den Prozessen, die affektivem Verhalten bei Menschen und Tieren zugrunde liegen. Übergeordnete affektive Phänomene, wie zum Beispiel aggressives Verhalten gegenüber Artgenossen oder Feinden, sind dann kontextabhängig auf verschiedene neuronale Lebenserhaltungsmechanismen zurückzuführen. So kann die Aggression beispielsweise auf einen Feind gerichtet sein, um einer Verletzung zu entgehen (Abwehrverhalten), auf einen um die Paarung konkurrierenden Artgenossen (Reproduktion) oder auf ein potenzielles Beutetier (Nahrungsversorgung).²²⁴ Die neuronalen Lebenserhaltungsmechanismen werden durch auslösende Schlüsselreize (*key trigger stimuli*) auf der Basis von Netzwerken, die entweder angeboren und genetisch festgelegt sind oder durch Erfahrung gebildet wurden, aktiviert.²²⁵ Mit ›Erfahrung‹ bezeichnet LeDoux in diesem Zusammenhang Bedingungen, unter denen Assoziationen zwischen neuen Stimuli und biologischen Triggersignalen angeborener Relevanz geknüpft werden können. Durch solche erfahrungsabhängigen

Emotionssystem zu finden. Die menschliche Vielfalt an Emotionen übersteige zudem die Bandbreite möglicher Emotionen anderer Lebewesen. Selbst wenn sich die Forschungsbemühungen auf Basisemotionen beschränkten, erscheine es als schwierig, Versuchstiere ähnlich erfolgreich auf Trauer, Zorn oder Freude zu konditionieren, wie dies LeDoux im Zusammenhang mit Furchtreaktionen gelungen sei, vgl. Stephan, »Affektprogramme und Gefühle«, S. 220f.

222 Siehe hierzu und für das Folgende LeDoux, »Rethinking the Emotional Brain«.

223 Vgl. a. a. O., S. 654.

224 Vgl. a. a. O., S. 655. LeDoux geht zudem davon aus, dass den einzelnen neuronalen Lebenserhaltungsmechanismen jeweils mehrere neuronale Schaltkreise zugrunde liegen, vgl. ebd.

225 Vgl. a. a. O., S. 655f.

Assoziationen können ehemals bedeutungslose Stimuli die Fähigkeit erlangen, angeborene Reaktionsmuster, die als ›pre-wired‹ bezeichnet werden, zu aktivieren. Die Aktivierung der beschriebenen Netzwerke mündet schließlich in einem *global organismic state*:

The overall result of survival circuit-specific activity, motivational activity, and generalized arousal is the establishment of a state in which brain resources are coordinated and monopolized for the purpose of enhancing the organism's ability to cope with a challenge and/or benefit from opportunities.²²⁶

Daran anknüpfend sei das subjektive Erleben von Emotionen auf die Repräsentation dieser *global organismic states* im kognitiven Arbeitsgedächtnis zurückzuführen:

The idea proposed here is that conscious feelings result when global organismic states are represented in the cognitive workspace. The basic ingredients of the global organismic state would include information about the stimulus and other aspects of the social and physical environment, the survival circuit the stimulus activates, CNS arousal initiated by the survival circuit, feedback from survival responses that are expressed in the body, and long-term memories (episodic and semantic) about the stimulus and about the resulting state.²²⁷

LeDoux entfernt sich mit seiner Neukonzeption auch begrifflich weit von Ansätzen, die beispielsweise auf der Theorie der Basisemotionen beruhen. Mit dieser Rückbesinnung auf basale neuronale Prozesse und der Vermeidung von Begriffen, die sich auf den subjektiven Erlebnisaspekt von Emotionen beziehen lassen, scheint dieser Ansatz auf den ersten Blick für eine allgemeine Emotionstheorie nicht mehr ansprechbar zu sein. Zu groß scheint beispielsweise die Lücke zwischen den neuronalen Mechanismen zur Thermoregulation und der Empfindung von Scham. LeDoux' Ansatz steht zudem in einem starken Kontrast zu den Begriffskonstrukten Damasio, der beispielsweise davon ausgeht, dass »ursprüngliche Gefühle« (*primordial feelings*) aus der Aktivität der oberen Nuclei des Hirnstamms hervorgehen.²²⁸ In dieser Kontrastierung zeigt sich zugleich, dass ein Vorteil von LeDoux' Konzeption darin liegt, dass

226 A. a. O., S. 663.

227 A. a. O., S. 665.

228 Antonio R. Damasio, *Selbst ist der Mensch. Körper, Geist und die Entstehung menschlichen Bewusstseins*, München: Siedler, 2011, S. 113 bzw. in Originalsprache Antonio R. Damasio, *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, London: William Heinemann, 2010, S. 101. Damasio weist an gleicher Stelle darauf hin, dass eben diese Strukturen im Hirnstamm »ein unverzichtbarer Bestandteil zur Lebenssteuerung sind.« Da sowohl Damasio als LeDoux auf der Sachebene auf basale Prozesse der Lebenserhaltung verweisen, wirkt die begriffliche Differenz noch drastischer.

auf reinen Begriffsanalogien beruhende kausale Kurzschlüsse zwischen neuronaler und mentaler Ebene vermieden werden können. Während LeDoux grundsätzlich kritisiert, die auf menschlichen subjektiven Empfindungen von Emotionen beruhende Begriffe auf die affektivem Verhalten zugrunde liegenden neuronalen Prozesse bei Tieren zu übertragen, so misst er der vergleichbaren Problematik in Bezug auf das grundsätzliche Verhältnis von Gefühlen und neuronalen Prozessen weniger Bedeutung zu.²²⁹ Die Problematik der Zuschreibung von menschlichen Gefühlen auf neuronale Strukturen bei Tieren liegt jedoch weniger in dem unterschiedlich stark ausgeprägten Bewusstsein oder der nur dem Menschen zur Verfügung stehenden Sprachfähigkeit, als vielmehr in der grundsätzlichen Nicht-Vergleichbarkeit von subjektiven Empfindungen und neuronalen Strukturen. Maxwell Bennett und Peter Hacker weisen im Rahmen ihrer umfassenden Kritik der Neurowissenschaften darauf hin:

Emotionsausdrücke treffen überhaupt nicht auf Gehirnzustände zu, sondern auf Kreaturen, die Emotionen fühlen und diese in ihrem Verhalten zutage treten lassen. Emotionsausdrücke sind keine Namen von Körperreaktionen, die emotionale Beeinträchtigungen charakterisieren. Gehirnzustände sind nur in dem Sinn »die elementaren Tatsachen einer Emotion«, in dem sie unentbehrliche Bedingungen dafür sind, dass das Lebewesen in der Lage ist, das zu fühlen, was es fühlt, so wie sie auch unverzichtbar dafür sind, dass das Lebewesen atmen oder sich bewegen, wahrnehmen und auf das, was es wahrnimmt reagieren kann. Körperreaktionen sind in keinem Aufschluss gebenden Sinne »die elementaren Tatsachen einer Emotion«.²³⁰

Nach dieser Auffassung bilden neuronale und neurochemische Prozesse die *Ermöglichungsbedingung* für das Empfinden von Emotionen, sie sind jedoch nicht mit Gefühlen identisch.²³¹ Für die Ausformulierung möglicher Zusammenhänge zwischen basalen neuronalen Prozessen und affektiven Phänomenen im Rahmen einer umfassenden Emotionstheorie zeigt sich somit die Notwendigkeit einer transdisziplinären Theoriegrundlage. Ansätze wie jener von LeDoux, die basale neuronale Mechanismen in den Blick nehmen ohne ihnen simplifizierend affektive

229 Vgl. LeDoux, »Rethinking the Emotional Brain«, S. 653.

230 Bennett und Hacker, *Die philosophischen Grundlagen der Neurowissenschaften*, S. 281.

231 Vgl. a. a. O., S. 279. Stephan stellt jedoch fest, dass die neurophysiologische Realisierungsbasis qualitativer Erlebniszustände als Grundlage für die Zuschreibung von Gefühlen, beispielsweise auf künstliche Systeme, gegenüber der phänomenalen Qualität eines Gefühlszustands eher unbedeutend ist, vgl. Achim Stephan, »Zur Natur künstlicher Gefühle«, in: ders. und Henrik Walter (Hg.), *Natur und Theorie der Emotion*, 2., unveränderte Auflage, Paderborn: mentis, 2004, S. 309–324, hier: S. 322.

Eigenschaften zuzuschreiben, könnten hierfür einen möglichen Ausgangspunkt bilden.

3.2.4 Emotionen und Sozialität²³²

Zu den neurobiologischen Ansätzen, die versuchen, Emotionen und Gefühle reduktiv zu erklären und auf neuronale und neurochemische Dispositionen oder Veränderungen zurückzuführen, bilden Ansätze, die die Einbettung von Emotionen in einen sozialen und kulturellen Kontext in den Blick nehmen, einen Kontrast. Dass Emotionen kulturellen Einflüssen unterliegen, wird zwar auch von neurobiologisch fundierten Emotionstheorien nicht bestritten, über die Frage, wie stark diese Einflussfaktoren berücksichtigt werden sollten, das heißt, ob sie lediglich modulierend wirken oder für Emotionen konstitutiv sind, herrscht jedoch Uneinigkeit.²³³ So wird eine grundlegende Debatte darüber geführt, ob Emotionen naturgegeben, also ›*natural kinds*‹ sind, oder als Erfindungen des menschlichen Geistes aufgefasst werden sollten.²³⁴ Innerhalb dieser Kontroverse stehen insbesondere sozialkonstruktivistische Positionen den neurodarwinistischen konträr gegenüber. Nach deren Auffassung sind Emotionen »sozial definierte Erlebens- und Verhaltensmuster, deren Gestaltung innerhalb einer Gruppe oder Gesellschaft ausgehandelt und als mehr oder weniger verbindlich vereinbart wird.«²³⁵ Ausgehend von dieser Grundannahme liefert James Averill folgende Definition: »*An emotion is a transitory social role (a socially constituted syndrome) that includes an individual's appraisal of the situation and that is interpreted as a passion rather than as an action.*«²³⁶ Darin wird die Ansicht,

232 An dieser Stelle wird das Verhältnis von Affekten und soziokulturellem Kontext behandelt. Für eine spezifische Auseinandersetzung mit der Konzeption affektiver Phänomene im Rahmen von Luhmanns Theorie sozialer Systeme siehe Kap. 4.1, S. 202ff.

233 Vgl. Hannelore Weber, »Sozial-konstruktivistische Ansätze«, in: Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl (Hg.), *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Psychologie Verlags Union, 2000, S. 139–150, hier: S. 141. Auch Damasio bestreitet den Einfluss von Lernen und Kultur auf die Ausgestaltung von Emotionen nicht, vgl. das Zitat, Kap. 3.2.3. S. 159. Prinz geht davon aus, dass die Annahme der Verträglichkeit reduktionistischer und sozialkonstruktivistischer Ansätze innerhalb der Emotionsforschung eher die Regel als die Ausnahme ist, dass innerhalb der konkreten Forschungspraxis jedoch entweder biologische oder soziokulturelle Faktoren fokussiert werden, vgl. Prinz, *Gut Reactions*, S. 134f.

234 Siehe hierzu bspw. Griffiths, *What Emotions Really Are*; Prinz, *Gut Reactions*.

235 Weber, »Sozial-konstruktivistische Ansätze«, S. 139.

236 James R. Averill, »A Constructivist View of Emotion«, in: Robert Plutchik und Henry Kellerman (Hg.), *Emotion: Theorie, Research, and Experience*. Volume 1:

dass Emotionen soziale Konstruktionen sind, über deren Interpretation als soziale Rolle zum Ausdruck gebracht. Der Begriff der sozialen Rolle bezeichnet hier über soziale Normen oder Übereinkünfte für ein angemessenes Sozialverhalten vorgeschriebene Verhaltensmuster in Bezug auf eine gegebene Situation.²³⁷ Eine Emotion als soziale Rolle wird über diese Verhaltensnormen sozial konstituiert. Um eine soziale Rolle einzunehmen, muss ein Individuum diese aktiv interpretieren und ihre Bedeutung erkennen:²³⁸ »[A] person's emotional behavior and experiences are determined by the meaning of the emotional role as he interprets it.«²³⁹ Averill selbst bezeichnet die Betrachtung von Emotionen als soziale Rolle, als metaphorische Ergänzung zu seiner Auffassung, dass Emotionen sozial konstituierte *Syndrome* sind.²⁴⁰ Dabei repräsentiert ein gegebenes emotionales Syndrom »the enactment of a transitory social role«.²⁴¹ Der Begriff ›Syndrom‹ bezeichnet einen affektiven Verhaltenskomplex, dessen Elemente biologischen und sozialen Ursprungs sind und die auf eine spezifische Weise zusammenwirken, um ein kohärentes Ganzes zu bilden.²⁴² Damit stellt sich Averill gegen die Vorstellung, dass allen Erscheinungsformen einer spezifischen Emotion etwas Gemeinsames zugrunde liege, beispielsweise ein spezifischer neuronaler Schaltkreis, das die Zuordnung zu dieser Emotion rechtfertigt.²⁴³ Nach seiner Auffassung ist kein Element ausreichend, um beispielsweise das emotionale Syndrom Angst in seiner Gesamtheit zu erklären, das zudem als akutes affektives Phänomen selten als Emotion in einer naturgegebenen Reinform auftritt. Das klassische Beispiel einer gefährlichen und angstausslösenden Begegnung ist bei ihm entsprechend formuliert:

The person who meets a bear while alone in the woods must improvise and interpret his reactions according to categories of thought (cognitive system) acquired during socialization; and it is such improvisation and interpretation that allows the response properly to be called fear.²⁴⁴

Um seinen Emotionsbegriff von anderen nicht-affektiven Phänomenen, Körperveränderungen oder sozialen Rollen zu differenzieren, ergänzt er seine Definition sowohl um den Aspekt der Einschätzung (*appraisal*) affektiver Stimuli als auch um den der Passivität emotionalen Erlebens.

Theories of Emotion, New York, u. a.: Academic Press, 1980, S. 305–339, hier: S. 312, Hervorhebung im Original.

237 Vgl. a. a. O., S. 308.

238 Vgl. a. a. O., S. 309 und 313.

239 A. a. O., S. 314.

240 A. a. O., S. 324ff.

241 A. a. O., S. 309.

242 Vgl. a. a. O., S. 307.

243 Vgl. a. a. O., S. 308.

244 A. a. O., S. 325.

Eine Einschätzung als »a meaning imposed on the environment« ist für Averill ein Aspekt des emotionalen Syndroms und geht diesem nicht voraus.²⁴⁵ Die Vorstellung des passiven Erlebens von Emotion scheint zunächst im Widerspruch zur Definition von Emotionen als sozialen Konstruktionen zu stehen, die für ihre Interpretation gewisse kognitive Fähigkeiten erfordern. Doch betrachtet Averill die Passivität emotionalen Erlebens, das heißt das Überwältigt-Sein von einer Emotion, als *Interpretation des eigenen Verhaltens* innerhalb einer affektiven sozialen Rolle.²⁴⁶ Gefühle involvieren demnach die Interpretation des eigenen Verhaltens als Leidenschaft (*passion*), die einem selbst widerfährt und nicht als aktive Handlung. Das Individuum zeigt das Verhalten eines emotionalen Syndroms gemäß einer zuvor erlernten sozialen Rolle, interpretiert diese jedoch als ein Ausgeliefert-Sein gegenüber äußeren und nicht kontrollierbaren Umständen.²⁴⁷ Wird das eigene Verhalten auf diese Weise interpretiert, kann die Verantwortung dafür gegebenenfalls leichter zurückgewiesen werden.²⁴⁸

So klar sich diese Position auch von neurobiologisch fundierten Ansätzen unterscheidet, so beständig weist Averill darauf hin, dass eine Analyse von Emotionen auf sozialer Ebene zwar notwendig, jedoch keinesfalls hinreichend sei.²⁴⁹ Biologische Faktoren werden als notwendig anerkannt, ein umfassendes Verständnis von Emotionen in ihrer Bedeutung erfordere jedoch eine soziale Erklärungsebene.

Grundsätzlich sehen sich sozialkonstruktivistische Ansätze dazu in der Lage, »Emotionen aus einem Wechselspiel von individuellen und sozialen Bedürfnissen und Funktionen heraus zu erklären und in einer ganzheitlichen Perspektive Psychologie, Biologie und Soziologie

245 A. a. O., S. 310. Vgl. hierzu die Position des klassischen Kognitivismus und der psychologischen Appraisal-Theorien, für die kognitive Bewertungs- und Einschätzungsprozesse einer Emotion vorausgehen, Kap. 3.2.1, S. 137ff.

246 Vgl. a. a. O., S. 312.

247 Vgl. Griffiths, *What Emotions Really Are*, S. 141. Griffiths gibt hierzu den Amokläufer als Beispiel an, dessen Verhalten einerseits außer Kontrolle geraten zu sein scheint, der jedoch andererseits recht präzise von der sozialen Rolle ›Amokläufer‹ geleitet wird, die, ursprünglich aus Südostasien stammend, mittlerweile auch in westlichen Kulturen verbreitet ist.

248 Vgl. a. a. O., S. 140. Griffiths verweist an dieser Stelle auf Averills Begriff der verleugneten Handlung (»disclaimed actions«). Averill übernimmt diesen Begriff von Roy Schafer, nach dessen psychoanalytischer Handlungssprache Emotionen und auch Stimmungen als Handlungen oder Handlungsmodi aufzufassen sind, die »Menschen in von ihnen definierten Situationen vollziehen«. Roy Schafer, *Eine neue Sprache für die Psychoanalyse*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982, S. 273. Handlung, Emotion und Situation gelten dabei als wechselseitig aufeinander verwiesen, vgl. a. a. O., S. 253ff. Zu Schafers Emotionsbegriff siehe dort S. 215ff. und zu seinem Begriff der verleugneten Handlung S. 57ff.

249 Vgl. Averill, »A Constructivist View of Emotion«, S. 336.

zu verbinden.«.²⁵⁰ Auch Averill sieht die Möglichkeit und Notwendigkeit, biologische, psychische und soziokulturelle Verhaltenssysteme zu differenzieren, um emotionale Syndrome zu analysieren.²⁵¹ Angesichts dieser integrativen Bestrebungen sozialkonstruktivistischer Ansätze erscheint es sinnvoll, diese mit Griffiths weniger als einen Gegenentwurf zu evolutions- und neurobiologisch fundierten Positionen zu interpretieren, sondern vielmehr als einen Beitrag zu einer entwicklungsorientierten Psychobiologie, die in der Lage ist, die heterogene Verfasstheit von Emotionen und damit die biologischen und soziokulturellen Einflüsse auf den psychologischen Phänotyp in den Blick zu nehmen.²⁵²

Vertreter sozialkonstruktivistischer Ansätze verweisen häufig auf Beispiele interkultureller Varianz affektiver Phänomene, um ihre Position zu plausibilisieren. So werden Emotionen benannt, die nur in bestimmten Kulturkreisen vorzukommen scheinen oder für die es zumindest sprachlich in anderen Kulturen keine Entsprechung gibt.²⁵³ Während damit die Konzeption von Emotionen als soziokulturell beeinflusst und konstituiert durch Beispiele kulturabhängiger affektiver Phänomene gestützt werden soll, fokussieren (neuro-)biologisch fundierte Ansätze kulturinvariante affektive Eigenschaften, um beispielsweise die Theorie der Basisemotionen zu belegen. In beiden Fällen wird jedoch ein Emotionsbegriff vorausgesetzt, dessen definitorischer Rahmen kulturabhängige Aspekte ein- oder ausschließt.²⁵⁴ Problematisch an kulturvergleichenden Ansätzen ist zudem die mögliche Verzerrung durch die von spezifischen kulturellen Einflüssen nicht unabhängige Beobachterperspektive

250 Weber, »Sozial-konstruktivistische Ansätze«, S. 148.

251 »[S]ystems of behavior can be defined at various levels of analysis, depending on the principles of organization that are being emphasized. In the case of biological systems, the principles of organization are genetic and evolutionary. More specifically, a biological system consists of genetically programmed but semi-autonomous elements—responses and the neurological structures necessary for their coordination—that have (or at one time did have) an adaptive value for their species. In addition to the biological level, systems of behavior can also be defined at the psychological and sociocultural levels of analysis. In the case of psychological systems, responses are organized with respect to other actions on the part of the individual. In the case of sociocultural systems, responses are organized around roles and the norms and symbols that help to legitimize those roles.« Averill, »A Constructivist View of Emotion«, S. 326f.

252 Vgl. Griffiths, *What Emotions Really Are*, S. 135, vgl. S. 132ff.

253 Ein vielzitiertes Beispiel ist die japanische Emotion *amae*, die ein positives Gefühl der Anlehnung an oder Abhängigkeit gegenüber Personen bezeichnet, das dem der Mutter-Kind-Bindung ähnlich ist und das in europäischen und anglo-amerikanischen Kulturen nicht in dieser Form empfunden wird. Für weitere Beispiele kulturspezifischer Emotionsbegriffe siehe Prinz, *Gut Reactions*, S. 131ff.

254 Weber weist in diesem Zusammenhang auf einen Zirkelschluss hin, vgl. Weber, »Sozialkonstruktivistische Ansätze«, S. 141.

sowie die Schwierigkeit der Überprüfung, ob zwischen den Emotionen, die vergleichend aufeinander bezogen werden, eine tatsächliche Äquivalenz vorliegt.²⁵⁵

Eine grundlegende Kritik der sich auf kulturübergreifende Unterschiede affektiver Zustände stützenden Argumentation von Sozialkonstruktivist*innen liefert Jesse Prinz. Der solchen Argumentationen zugrunde liegende Emotionsbegriff sei so weit gefasst, dass die Grenzen zwischen der eigentlichen Emotion und möglichen Begleitumständen verwischt werden.²⁵⁶ Es sei jedoch zwischen einem möglichen kulturellen Einfluss auf die Emotion selbst und dem Einfluss auf deren Ursachen und Wirkungen zu unterscheiden.²⁵⁷ Der Umstand, dass Angehörige verschiedener Kulturen beispielsweise verschiedene Dinge fürchten und diese Furcht auf unterschiedliche Art und Weise zum Ausdruck bringen, lässt nicht den Schluss zu, dass es sich dabei um verschiedene Furchtzustände handelt und somit voneinander zu unterscheidende Emotionen vorliegen.²⁵⁸ Der kulturelle Einfluss bezieht sich hier nicht auf die Emotion selbst, sondern auf den auslösenden Reiz und den Ausdruck der Emotion.²⁵⁹ Die These, dass Emotionen sozial konstituiert sind, lässt sich mit dem Hinweis auf kulturelle Varianz nicht ausreichend begründen.

Prinz versucht die Auffassung, dass Emotionen kulturabhängig ausgestaltet werden, dennoch zu vertreten, indem er sie mit seiner Konzeption von Emotionen als *embodied appraisals* verbindet.²⁶⁰ Emotionen sind demnach »mental states that represent core relational themes by registering bodily changes that occur with those themes«. ²⁶¹ Emotionen als *embodied appraisals* können anhand ihres *nominalen Gehalts* (den wahrgenommenen körperlichen Veränderungen) und ihres *realen Gehalts* (das repräsentierte *core relational theme*) differenziert werden. Sowohl der nominale als auch der reale Gehalt einer Emotion unterliegt dabei kulturellen Einflüssen. Der nominale Gehalt einer Emotion kann durch kulturspezifischen Körperbräuche (*habits of the body*) beeinflusst werden:

255 Vgl. a. a. O., S. 142.

256 Vgl. Prinz, *Gut Reactions*, S. 137.

257 Kritik an dieser Auffassung übt der Ansatz von Griffith und Scarantino, siehe unten.

258 Vgl. a. a. O., S. 137f.

259 Der kulturelle Einfluss auf den Ausdruck einer Emotion wird durch den Begriff des sozial konstituierten Skripts einer Emotion formuliert, vgl. a. a. O., S. 138. Prinz weist hier im Zuge seiner Kritik der Skripttheorie darauf hin, dass Emotionen keine Skripte *sind*, sondern entsprechende Skripte *haben*.

260 Für eine Kritik an Prinz' Emotionsbegriff siehe Pugmire: »Emotionen und ihre empirische Untersuchung«. Siehe hierzu auch Müller und Döring, »Philosophie der Emotionen und empirische Wissenschaft«, S. 296ff.

261 Prinz, *Gut Reactions*, S. 142. Den Begriff der *core relational themes* übernimmt Prinz von Lazarus, vgl. Kap. 3.2.1, S. 143.

[C]ultural differences in emotional behavior can affect the somatic concomitants of our emotions. If these concomitants determine nominal contents, and nominal contents contribute to the identity conditions of our emotions, then culture can influence our emotions.²⁶²

Für den kulturellen Einfluss auf den realen Gehalt einer Emotion beschreibt Prinz zwei mögliche Mechanismen. Im Falle der Überlagerung zweier Emotionen (*blending*) – Verachtung (*contempt*) ließe sich beispielsweise als eine Überlagerung von Wut (*anger*) und Ekel (*disgust*) auffassen – können kulturelle Faktoren eine aus dieser Überlagerung hervorgehende Emotion konstituieren.²⁶³ Zudem kann durch die Herausbildung eines spezifischen realen Gehalts innerhalb eines kulturellen Kontextes, der mit einem affektiven Zustand in Verbindung gebracht wird, eine Emotion verändert werden und diese eine neue Bedeutung erhalten (*calibration*).²⁶⁴ Auch wenn diese Überlegungen von Prinz spekulativ sind, zeigen sie doch mögliche soziokulturelle Einflussfaktoren der Ausgestaltung von Emotionen auf und dies im Rahmen eines Emotionskonzepts, das sich stark an neurophysiologisch fundierte Ansätze anlehnt.

Einen ganz anderen Zugang zu den soziokulturellen Aspekten von Emotionen finden Paul Griffiths und Andrea Scarantino mit ihrem Ansatz einer *situierten Affektivität*.²⁶⁵ Das Verhältnis von Emotion und Sozialität wird darin nicht als eine einseitige Einflussnahme soziokultureller Faktoren auf die Ausgestaltung von Emotionen aufgefasst, sondern als ein wechselseitiges Verhältnis, in dem eine Emotion häufig eine Rekonfigurierung sozialer Beziehungen auf der Basis sozialer Signale beinhaltet.²⁶⁶ Emotionen sind demnach nicht allein mehr oder minder kulturell geformte oder konstituierte Reaktionen auf einen auslösenden Reiz und damit *sozial konstruiert*, sondern auch als strategische Handlungen im Zuge der Interaktion mit der Umwelt und in diesem Sinne als *sozial situiert* aufzufassen:²⁶⁷ »Emotion is a form of skillful engagement with the social environment that involves a dynamic process of negotiation mediated by reciprocal feedback between emoter and interactants.«²⁶⁸ Die Autoren stützen sich dabei auf zahlreiche empirische Untersuchungen, die Hinweise dafür liefern, dass Emotionen im Zuge sozialer Interaktion ausgehandelt werden. So kann die Anwesenheit von

262 A. a. O., S. 143.

263 Vgl. a. a. O., S. 144ff.

264 Vgl. a. a. O., S. 147.

265 Für eine kritische Betrachtung verschiedener Ansätze, die sich unter dem Begriff der situierten Affektivität subsumieren lassen, siehe Wilutzky, Walter und Stephan: »Situierete Affektivität«.

266 Vgl. Griffiths und Scarantino, »Emotions in the Wild«, S. 437.

267 Vgl. a. a. O., S. 438ff.; Wilutzky, Walter und Stephan, »Situierete Affektivität«, S. 312.

268 Griffiths und Scarantino, »Emotions in the Wild«, S. 446.

Interaktionspartnern die emotionale Reaktion beeinflussen und die emotionale Reaktion selbst strategisch gewählt und auf ein Ziel ausgerichtet sein.²⁶⁹ Demnach können Emotionen nicht unabhängig von deren Ursache und Wirkung betrachtet werden, wie Prinz dies vorschlägt, sondern »manifestieren sich in der Interaktion mit der Umwelt, die sie selbst aktiv anstoßen, überhaupt erst als Zustände eines bestimmten Typs und sind somit wesentlich eine Sache des ›Austarierens‹ eigener und fremder Reaktionen.«²⁷⁰

Griffiths und Sacarantino sehen durch ihren situierten Ansatz andere emotionstheoretische Zugänge, beispielsweise solche, die sich auf Affekt-Programme berufen, nicht grundsätzlich in Frage gestellt.²⁷¹ Ihnen geht es vielmehr darum, den Blickwinkel auf affektive Phänomene jenseits der klassischen Standardbeispiele, etwa zur zugespitzten Illustration von Basisemotionen (angstauslösende Begegnungen mit Bären oder Schlangen), zu erweitern und diese angemessen zu beschreiben. Damit sind insbesondere Situationen angesprochen, in denen sich die Manifestierung eines spezifischen emotionalen Zustands über einen gewissen Zeitraum hinweg entwickelt. Der zeitliche Verlauf des Ärgers über einen Stoß von hinten in einer Warteschlange hängt beispielsweise von der Identität des Verursachers und dessen Verhalten ab: die freundliche Entschuldigung eines attraktiven Menschen, die überraschende Begrüßung eines Bekannten oder die aggressive Ungeduld eines unsympathischen Mitwartenden können den anfänglichen Ärger in Zuneigung oder Freude verwandeln oder soweit verstärken, dass eine körperliche Auseinandersetzung die Folge ist:²⁷² »This context dependence is entirely lost

269 Griffiths und Scarantino verweisen bspw. auf eine Untersuchung von Stein, Trabasso und Liwag, in der sich zeigte, dass Studienteilnehmer dann einem Verlust mit Ärger und nicht mit Traurigkeit begegnen, wenn die Möglichkeit besteht, dass der Verlust kompensiert wird, vgl. a. a. O., S. 439. Wilutzky, Walter und Stephan weisen darauf hin, dass dieser Befund nicht mit der These von Lazarus vereinbar ist, dass Ärger als »passiver Ausdruck einer Bewertung« über ein *core relational theme* als »a demeaning offense against me and mine« definiert werden kann, Wilutzky, Walter und Stephan, »Situierete Affektivität«, S. 312, Anm. 34. Auch Prinz' Emotionskonzept, das sich mit dem Begriff des realen Gehalts explizit auf Lazarus' *core relational themes* bezieht, kann eine solche dynamische Ausgestaltung von Emotionen nicht erklären. Der von ihm beschriebene Mechanismus der *calibration* bezieht sich auf das grundsätzliche Erwerben eines affektiven Phänomens und eignet sich daher nicht für eine Erklärung des genannten Befundes, vgl. Prinz, *Gut Reactions*, insb. S. 147ff. sowie oben.

270 Wilutzky, Walter und Stephan, »Situierete Affektivität«, S. 312. Diese Auffassung weist eine gewisse Ähnlichkeit zu dem von Schafer beschriebenen Wechselverhältnis von Emotion, Handlung und Situation auf, welches er im Rahmen seiner psychoanalytischen Handlungssprache formuliert, vgl. Anm. 248, S. 170.

271 Vgl. Griffiths und Scarantino, »Emotions in the Wild«, S. 438 und 448ff.

272 Vgl. a. a. O., S. 448.

if anger is understood only as a response to a certain class of stimulus situations, ignoring the temporal dynamics of its unfolding and the strategy of relationship reconfiguration it embodies.«²⁷³

Den sich hier abzeichnenden Gegensatz zu auf der Annahme von Affekt-Programmen beruhenden Ansätzen betrachten Griffiths und Scarrantino nicht als eine grundlegende Unverträglichkeit, sondern als durch die jeweilige Bezugnahme auf unterschiedliche Zeitbasen begründet.²⁷⁴ Ihren situierten Ansatz verstehen sie als eine Erweiterung des methodologischen Repertoires und als Erschließung bisher vernachlässigter affektiver Phänomene und somit als einen Betrag zu einem notwendigen Methodenpluralismus innerhalb der Emotionsforschung.²⁷⁵

Mit diesem Plädoyer für eine Methoden- und Theorienvielfalt ist die Frage angesprochen, auf welche Art und Weise sich die affektiven Wissenschaften angesichts der hier diskutierten theoretischen und methodologischen Zugänge ihrem Forschungsgegenstand sinnvollerweise nähern sollten und welchen Herausforderungen sich der Versuch eines transdisziplinären Diskurses stellen muss.

3.3 Emotionsforschung

Auch wenn die vorausgehende Betrachtung verschiedener emotionstheoretischer Ansätze keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, spannt sie doch bereits ein äußerst heterogenes Feld auf, in dem ein möglicher Emotionsbegriff zu situieren ist.²⁷⁶ Den Ausgangspunkt bildete die Auffassung Dörings, dass Emotionen einen evaluativ-repräsentationalen Inhalt, einen intentionalen Gehalt sowie phänomenale Eigenschaften haben.²⁷⁷ Die Frage nach dem evaluativ-repräsentationalen Inhalt einer Emotion verweist auf das Verhältnis von Emotion und Kognition.²⁷⁸ In Bezug auf die Intentionalität von Emotionen kann festgehalten werden, dass diese nicht nur auf kognitive Bewertungs- und Einschätzungsprozesse zurückzuführen ist, die auf etwas in der Welt gerichtet sind, sondern dass darüber hinaus auch von einer spezifisch affektiven Intentionalität ausgegangen werden kann, nach der auch Gefühle einen Weltbezug

273 A. a. O., S. 447.

274 Vgl. a. a. O., S. 448.

275 Vgl. a. a. O., S. 448ff.

276 Mit einem Blick auf die Geschichte der Psychologie lässt sich konstatieren: »Emotion: a jungle, not a garden.« So Nicholas J. S. Christenfeld und George Mandler, »Emotion«, in: Donald K. Freedheim und Irving B. Winter (Hg.), *Handbook of Psychology*, Band 1: History of Psychology, Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2013, S. 177–197, hier: S. 177, Hervorhebung im Original.

277 Vgl. Kap. 3.2, S. 134.

278 Vgl. Kap. 3.2.1, S. 137ff.

aufweisen.²⁷⁹ Hierdurch rücken auch die phänomenalen Eigenschaften von Emotionen wieder stärker ins Blickfeld der Betrachtung. Über Dörings Charakterisierung von Emotionen weisen zudem jene Zugänge hinaus, welche die (neuro-)physiologische Fundierung oder die soziokulturelle Situierung von Emotionen fokussieren.²⁸⁰

Aus psychologischer Sicht schlagen Harald Traue und Henrik Kessler hingegen subjektives Erleben, sprachliche Repräsentanz, kognitive Bewertung von äußeren und inneren Stimuli, körperlichen Ausdruck, physiologische und endokrine Aktivierung sowie den kognitiven Entwurf von Handlungen und Handlungsbereitschaften als Komponenten eines nützlichen Rasters für die »vollständige Beschreibung von Emotionen« vor.²⁸¹ Eine begrifflich ökonomischere Variante liefert Achim Stephan im Zuge seiner begriffsanalytischen Betrachtung »künstlicher Gefühle«. Die sprachlichen und kognitiven Aspekte sowie Ausdruck und Handlungstendenz fasst er unter dem Begriff der »funktionale[n] Rolle« zusammen, zu dem noch die »phänomenale Qualität« eines Gefühls und dessen »(neurophysiologische) Realisierungsbasis« hinzutreten.²⁸²

Die Vielfalt der hier angesprochenen Aspekte von Emotionen zeichnet das Bild einer »heterogenous construction of emotions«.²⁸³ Diese überspannt die Zuständigkeitsbereiche ganz unterschiedlicher Forschungsdisziplinen. David Pugmire sieht drei Ebenen, auf denen Emotionen verstanden werden können und die über verschiedene Disziplinen zu erreichen sind²⁸⁴: Die biologischen Veränderungen, durch die Emotionen entstehen und die deren qualitativen Aspekte festlegen, seien Gegenstand der experimentellen Psychologie und der Neurowissenschaften; »das individuierte Verständnis einzelner emotionaler Reaktionen«²⁸⁵ sei nur über Introspektion und die Berücksichtigung des individuellen soziokulturellen Kontextes zugänglich²⁸⁶; die begrifflichen und normativen Aspekte einer Emotion fielen in den Zuständigkeitsbereich der Philosophie.

Nun verfügt jedoch jede Disziplin der Emotionsforschung über eine je eigene Methodologie und Taxonomie, die sie erst in die Lage versetzen, für die Untersuchung eines spezifischen Aspekts von Emotionen

279 Vgl. Kap. 3.2.2, S. 148ff.

280 Vgl. Kap. 3.2.3, S. 154ff., bzw. Kap. 3.2.4, S. 168ff.

281 Traue und Kessler, »Psychologische Emotionskonzepte«, S. 23f.

282 Stephan, »Zur Natur künstlicher Gefühle«, S. 314, siehe dort auch Anm. 3.

283 Griffiths, *What Emotions Really Are*, S. 132.

284 Vgl. hierzu und für das Folgende Pugmire, »Emotionen und ihre empirische Untersuchung«, S. 357f.

285 A. a. O., S. 357.

286 Pugmire verweist an dieser Stelle auf die Notwendigkeit des Rückgriffs auf reflexive Erfahrung und die Bedeutung von Kunst für die Erweiterung des entsprechenden Erfahrungspotentials, vgl. ebd.

prädestiniert zu sein. Die im Zuge der jeweiligen Forschungspraxis erzielten Forschungsergebnisse sind somit womöglich über andere Ansätze nicht zugänglich oder konzeptualisierbar. Werden entsprechende Ergebnisse dann doch disziplinübergreifend verwendet, besteht die Gefahr, dass diese fehlinterpretiert oder verzerrt wiedergegeben werden.²⁸⁷ Um dieser Problematik zu begegnen, fordert Nico Frijda einen stärkeren Austausch zwischen den Disziplinen und größere Bemühungen um ein gegenseitiges Wissen voneinander:

It would be profitable if researchers in different areas and on different levels talked and listened more to each other. It would be profitable if they knew better what is happening at other areas and levels. Experimental investigators of emotions often know little of the social and cultural psychology of emotions and vice versa. Such limitations of knowledge painfully restrict the range of emotion elicitors considered in the explanatory hypotheses.²⁸⁸

Die notwendige Interdisziplinarität erfordert jedoch nicht nur ein wechselseitiges Verständnis der verschiedenen Disziplinen innerhalb der empirischen Emotionsforschung, sondern auch einen Austausch zwischen empirischen Wissenschaften und Philosophie: »If philosophers want to know about emotion, rather than about what is currently believed of emotion, analysis must proceed hand in hand with the relevant empirical sciences.«²⁸⁹

Genauso behandelt eine Psychologie, deren Horizont nicht über den selbstgesteckten begrifflichen und methodischen Rahmen, der sich beispielsweise als Basisemotionen oder Affekt-Programme manifestiert hat, hinausweist, allenfalls »Emotionen der Psychologie« aber nicht die Psychologie der Emotionen. Und »[d]er Versuch, Emotionen als physische Prozesse zu verstehen – als diejenigen Prozesse, die sie zweifelsohne unterhalten –, verwechselt die Basis einer Fähigkeit mit dem, wozu diese Fähigkeit eine Fähigkeit ist.«²⁹⁰ Die Frage ist also, ob sich Emotionen auf eine Weise konzeptualisieren lassen, die den verschiedenen empirischen Wissenschaften und der Philosophie gleichermaßen zugänglich ist. Dabei wäre ein Emotionsbegriff denkbar, der im Zuge einer holistischen Betrachtungsweise verschiedenste Aspekte integriert, oder ein komplexer Begriff, über dessen Komponenten einzelne Aspekte für spezifische Theorien und Methoden zugänglich sind. Demmerling und Landwehr

287 Zum Problem der Interdisziplinarität siehe auch Kap. 1.2, S. 15ff.

288 Nico H. Frijda, »The Psychologists' Point of View«, in: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.), *Handbook of Emotions*, 3. Auflage, New York: The Guilford Press, 2010, S. 68–87, hier: S. 84.

289 Griffiths, *What Emotions Really Are*, S. 7.

290 Pugmire, »Emotionen und ihre empirische Untersuchung«, S. 356.

gehen grundsätzlich von der Notwendigkeit einer ganzheitliche Betrachtungsweise aus:

Emotionen sind in sich geschlossene Prozesse ganzheitlicher Natur, die nach unterschiedlichen Aspekten analysiert, aber nicht ontologisch in verschiedene ›Teile‹ zerlegt werden können. Statt eine Philosophie der Gefühle als Komponententheorie zu entwickeln [...], ist es sinnvoll, die begrifflichen Grundlagen für eine ›holistische‹ Position zu schaffen, die deutlich zu machen versucht, auf welche Weise die verschiedenen Aspekte, welche sich in der Beschreibung eines Gefühls auseinander halten lassen, ineinander greifen, miteinander verzahnt und gleichursprünglich gegeben sind.²⁹¹

Für eine Untersuchung der Art und Weise, wie verschiedene Aspekte zusammenwirken und vor allem der diesem Zusammenwirken zugrunde liegenden Strukturen und Prozesse erscheint es jedoch als problematisch, von einem gemeinsamen übergeordneten Begriff auszugehen. Dies könnte dazu führen, dass am falschen Ort nach dem Falschen gesucht wird. LeDoux erachtet es deshalb gerade als notwendig, sich bei seiner Erforschung der neurophysiologischen Realisierungsbasis von Emotionen nicht von der begrifflichen Struktur menschlicher Gefühle leiten zu lassen. Stattdessen orientiert er sich an basalen Lebenserhaltungsprozessen und stellt zudem grundsätzlich die Existenz von allgemeinen emotionalen neuronalen Strukturen in Frage.²⁹² Auf eine andere Weise wird auch innerhalb der Psychologie zunehmend angezweifelt, dass sich Emotionen anhand angenommener diskreter Basisemotionen, die auf Affekt-Programmen beruhen und mit alltagssprachlichen Emotionskonzepten vergleichbar sind, in geeigneter Weise untersuchen lassen. So schlägt James Russell *core affect* als elementaren Baustein von Affekten vor und definiert diesen als »[a] neurophysiological state that is consciously accessible as a simple, nonreflective feeling that is an integral blend of hedonic (pleasure–displeasure) and arousal (sleepy–activated) values«.²⁹³ *Core affect* bezeichnet damit jeden möglichen Zustand innerhalb eines durch Valenz und Aktivierung aufgespannten dimensional Emotionsmodells, so dass grundsätzlich immer ein *core affect* vorliegt: »Emotional life consists of the continuous fluctuations in core affect, in pervasive perception of affective qualities, and in the frequent attribution of

291 Demmerling und Landweer, *Philosophie der Gefühle*, S. 32. Die Autoren verwenden den Begriff ›Gefühl‹ hier im Sinne eines Oberbegriffs für sämtliche affektive Phänomene, vgl. Kap. 3.1, S. 129f.

292 Vgl. LeDoux: »Rethinking the Emotional Brain«. Siehe auch Kap. 3.2.3, insb. S. 163ff.

293 James A. Russell, »Core Affect and the Psychological Construction of Emotion«, in: *Psychological Review* 110 (2003), Nr. 1, S. 145–172, hier: S. 147, Tab. 1.

core affect to a single Object, all interacting with perceptual, cognitive, and behavior processes.«²⁹⁴

Innerhalb der Philosophie haben Rorty (begriffsgeschichtlich) und Griffiths (mit Ergebnissen empirischer Forschung argumentierend) die Idee eines allgemeinen und umfassenden Emotionsbegriffs abgelehnt.²⁹⁵ Wenn Bennett und Hacker darauf hinweisen, dass eine Verallgemeinerung von Forschungsergebnissen, die in Bezug auf eine spezifische Emotion entstanden sind (wie beispielsweise im Rahmen der sich auf Furcht konzentrierenden Bemühungen LeDoux'), der Komplexität und Vielfalt möglicher Emotionen nicht gerecht wird, so deutet dies ebenfalls die Schwierigkeit für die Formulierung eines umfassenden Emotionsbegriffs an:

Jede experimentelle Untersuchung der Emotionen muss die Komplexität des Begriffs einer Emotion und die begriffliche Vielfalt der verschiedenen Emotionen, für die sich Menschen empfänglich zeigen, in Betracht ziehen. Es gibt kein Einzelparadigma von Emotion, das gleichsam als begrifflicher Prototyp fungieren kann.²⁹⁶

Angesichts dieser begrifflichen Komplexität von Emotionen, ihrer möglichen funktionalen Rolle, (neuro-)physiologischen Realisierungsbasis sowie phänomenalen Qualität und der darauf abzielenden psychologischen, neurowissenschaftlichen und philosophischen Theoriebildung, besteht die Herausforderung also darin, einen begrifflichen und theoretischen Rahmen zu entwickeln, der dazu geeignet ist, eine transdisziplinäre Perspektive zu eröffnen. Diese sollte für verschiedenste Disziplinen affektiver Forschung zugänglich sein und dabei gleichzeitig die spezifischen affektiven psychologischen, physiologischen und sozialen Strukturen und Prozesse in ihrer Eigenheit erfassen.²⁹⁷ Es ist anzunehmen, dass für ein entsprechendes Vorhaben ein Ansatz zu wählen ist, der über das

294 A. a. O., S. 152. Zur Frage, ob *core affect* im Gegensatz zu Basisemotionen als *natural kind* aufgefasst werden kann, siehe Lisa Feldman Barrett, »Are Emotions Natural Kinds?« in: *Perspectives on Psychological Science* 1 (2006), Nr. 1, S. 28–58 und entgegenend Andrea Scarantino, »Core Affect and Natural Affective Kinds«, in: *Philosophy of Science* 76 (2009), S. 940–957.

295 Siehe hierzu Döring: »Theorie ›der‹ Emotionen?«; Griffiths, *What Emotions Really Are*; Robert C. Roberts, »Emotionen. Ein Essay zur Unterstützung der Moralphysiologie«, in: Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 263–292.

296 Bennett und Hacker, *Die philosophischen Grundlagen der Neurowissenschaften*, S. 275.

297 Heinz-Günter Vester spricht in Bezug auf die Notwendigkeit einer »multidisziplinären Grundorientierung« in der Erforschung der Emotionen auch von einem »biopsychosozialen Paradigma«, vgl. Heinz-Günter Vester, *Emotion, Gesellschaft, Kultur: Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991, S. 21ff.

nötige Abstraktionsniveau verfügt, um diese vielfältigen Aspekte in einer gemeinsamen Beschreibungssprache abzubilden. In dem Maße, in dem sich die in einer solche Beschreibungssprache entwickelten Begriffe von Alltagssprachlichen Emotionskonzepten entfernen, sind sie jedoch funktional auf diese zu beziehen, um die funktionale Rolle und soziokulturelle Situierung von Emotionen angemessen zu thematisieren.

Der im Folgenden vorgeschlagene Ansatz versucht, verschiedene affektive Aspekte in Bezug auf biologische, psychische und soziale Systemreferenz zu interpretieren. Dabei werden biologische, psychische und soziale Systeme im Hinblick auf deren strukturelle Kopplung in ihrem metasystemischen Zusammenhang betrachtet. Dadurch ist es möglich, eine holistische Betrachtungsweise, die das Metasystem fokussiert, mit einer systemspezifischen Analyse der jeweiligen Operationsweise zu verbinden und somit der Forderung nach allgemeiner Ansprechbarkeit bei gleichzeitiger Spezifität und Analyseschärfe zu begegnen. Zudem befindet sich dieser Ansatz auf einer Abstraktionsebene, die einen kritischen Abstand zu den verschiedenen beobachteten Emotionskonzepten ermöglicht und hierüber ein integratives Potential entfalten kann.

Der damit skizzierte Ansatz weist eine gewisse Nähe zu Überlegungen auf, die die Thesen des Enaktivismus auf Emotionen beziehen und die somit versuchen, Emotion in Bezug auf ein Gehirn, Körper und Umwelt umfassende Kreislauf zu verstehen.²⁹⁸ Damit sind die neurophysiologische Realisierungsbasis, die körperliche Erfahrung sowie die soziale Situierung von Emotionen angesprochen, aber auch deren evaluativer Charakter:

Dinge in der Welt besitzen für autonome Systeme nur deshalb Bedeutung und Wert, weil die Interaktion mit diesen Dingen in einem bestimmten Zusammenhang zu ihren jeweiligen Normen oder Interessen steht (z.B. die Aufrechterhaltung ihrer Identität als System). Damit jedoch hat jede Interaktion mit der Welt von vornherein einen evaluativen Charakter, da das System darauf bedacht ist, seine Interaktionen mit der Umwelt seinen Interessen entsprechend zu regulieren.²⁹⁹

Ansätze einer enaktiven Affektivität nehmen Bezug auf die relevanten Aspekte von Emotionen und sind somit in der Lage, verschiedene theoretische und forschungspraktische Positionen zu integrieren. Zudem greifen sie auf die gleichen theoretischen Grundlagen – beispielsweise auf die Theorie autopoietischer Systeme – wie der metasystemische Ansatz zurück.³⁰⁰ Es erscheint daher sinnvoll, beide Ansätze aufeinander zu beziehen und die Möglichkeiten einer fruchtbaren Ergänzung auszuloten.³⁰¹

298 Vgl. hierzu Wilutzky, Walter und Stephan, »Situierete Affektivität«, insb. S. 307ff.

299 A. a. O., S. 314.

300 Vgl. bspw. Colombetti, »Enaction, Sense-Making, and Emotion«.

301 Siehe hierzu Kap. 4.3, S. 300ff.

3.4 Musikalische Emotionen

Im Rahmen einer Untersuchung, die sich mit einem erweiterten Musikbegriff beschäftigt, mag es zunächst verwunderlich erscheinen, dass dem Emotionsbegriff verhältnismäßig viel Raum gewidmet wird, ohne ihn zugleich auf Musik zu beziehen. Doch schien es sinnvoll, zunächst einmal Affekte und Emotionen als ein heterogenes Feld auszubreiten, in dem deren verschiedene Aspekte sichtbar werden können. Erst hierdurch wird es möglich, der Frage nach dem Verhältnis von Musik und Affekten anhand dieser verschiedenen Aspekte nachzugehen.³⁰² Mit dem Begriff der ›musikalischen Emotion‹ oder des ›musikalischen Gefühls‹ sollen dabei abkürzend jene Affekte bezeichnet werden, die auf irgendeine Weise von Musik ausgelöst oder beeinflusst werden.³⁰³ Zudem beschränkt sich

302 Juslin et al. gehen zudem davon aus, dass die informationsverarbeitenden Prozesse, die musikalischen Emotionen zugrunde liegen, einen von Musik unabhängigen Ursprung haben, vgl. 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 of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010, S. 605–642, hier: S. 620. Im Gegensatz dazu sehen es Zentner, Grandjean und Scherer gerade als ein Problem an, wenn Modelle für nichtmusikalische Emotionen auf das Verhältnis von Musik und Emotionen übertragen werden. Sie gehen vielmehr von der Notwendigkeit einer spezifischen Taxonomie für musikalische Emotionen aus und schlagen die *Geneva Emotional Music Scale* vor, die in der kompaktesten Fassung folgende diskrete affektive Zustände beinhaltet: *wonder, transcendence, power, tenderness, nostalgia, peacefulness, joyful activation, sadness* und *tension*, 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. Ihnen geht es jedoch um »Emotions Evoked by the Sound of Music« (so der Titel, Hervorhebung C. S.), wobei sie mit emotion das »*subjectively experienced feeling of the emotion*« bezeichnen, S. 497, Hervorhebung im Original. Madell geht umgekehrt sogar davon aus, dass die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Musik und Emotionen grundsätzlich zu einem tieferen Verständnis von Emotionen führen kann, vgl. Geoffrey Madell, »What Music Teaches about Emotion«, in: *Philosophy* 71 (1996), Nr. 275, S. 63–82.

303 Vgl. die Definition von *musical emotions* als »a short term for ›emotions that were somehow induced by music‹, without any further implications about the precise nature of these emotions«, Juslin und Sloboda, *Handbook of Music and Emotion*, Tab. 1.2, S. 10. Für eine vergleichbare Begriffsverwendung siehe Elvira Panaiotidi, »Was hat Musik mit den Gefühlen zu tun? Hanslicks Frage und der ›starke‹ Kognitivismus«, in: *Musik & Ästhetik* 16 (2012), Nr. 63, S. 70–96, hier: insb. S. 77, Anm. 23.

die folgende Betrachtung weitgehend auf jene musikalischen Affekte, die mit Instrumentalmusik in Verbindung gebracht werden können. Mit dieser Zuspitzung auf »reine Musik«³⁰⁴ – so Eduard Hanslick – oder »music alone«³⁰⁵, wie Peter Kivy sie nennt, kann ausgeschlossen werden, dass Musik eine affektive Wirkung zugeschrieben wird, die eigentlich auf den vorgetragenen Text oder die dramatische Handlung zurückzuführen ist.

Bei der Beschreibung des Verhältnisses von Musik und Affekten wird im Allgemeinen zwischen den Emotionen, die Musik *ausdrückt*, und jenen, die sie *auszulösen* imstande ist, unterschieden.³⁰⁶ Alf Gabrielsson weist darauf hin, dass das Verhältnis zwischen einer wahrgenommenen Emotion (die wir der Musik als Ausdruck zuschreiben) und einer gefühlten Emotion (die von der Musik ausgelöst wurde) sehr verschieden sein kann.³⁰⁷ Die Auffassung, dass die gefühlten Emotionen stets den wahrgenommenen Emotionen entsprechen, sei nicht haltbar. Neben dieser positiven Beziehung seien auch negative Beziehungen anzunehmen, bei denen

304 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, bspw. S. 49.

305 Peter Kivy, »Experiencing the Musical Emotions«, in: ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Clarendon Press, 2001, S. 92–118, hier: S. 101f.; Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, S. 24f.

306 Entsprechend stellt Leonard B. Meyer fest: »[A] clear distinction must be maintained between the emotions felt by the composer, listener or critic—the emotional response itself—and the emotional states denoted by different aspects of the musical stimulus.« Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1956, S. 8. Bereits Hanslick weist darauf hin, dass Gefühlen in Bezug auf Musik eine Doppelrolle zugeschrieben werde: »Fürs Erste wird als *Zweck und Bestimmung* der Musik aufgestellt, sie solle Gefühle oder ›schöne Gefühle‹ erwecken. Fürs Zweite bezeichnet man die Gefühle als den *Inhalt*, welchen die Tonkunst in ihren Werken darstellt. Beide Sätze haben das Aehnliche, daß der eine genau so falsch ist, wie der andere.« Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 25f., Hervorhebung im Original gesperrt. Damit stellt Hanslick jedoch nicht grundsätzlich in Frage, dass das Hören von Musik von Gefühlserlebnissen begleitet sein kann. Vielmehr plädiert er dafür, dass musikalische Schönheit und die ästhetischen Merkmale von Musik nicht über deren affektive Wirkung erschlossen werden können, vgl. a. a. O., S. 34. Gabrielsson und Juslin weisen auf die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen ausgedrückter und ausgelöster Emotion hin, stellen jedoch fest, dass diese in theoretischen und empirischen Untersuchungen nicht immer getroffen wird und dass ihre Grenze in Wirklichkeit unscharf ist, vgl. Alf Gabrielsson und Patrik N. Juslin, »Emotional Expression in Music«, in: Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer und H. Hill Goldsmith (Hg.), *Handbook of Affective Sciences*, New York: Oxford University Press, 2009, S. 503–534, hier: S. 503. Zum Verhältnis von ausgedrückter und ausgelöster musikalischer Emotion siehe auch Jenefer Robinson, »The Expression and Arousal of Emotion in Music«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1994), Nr. 1, S. 13–22.

307 Vgl. Alf Gabrielsson, »Emotion perceived and emotion felt: Same or different?« in: *Musicae Scientiae*, Special Issue 2001–2002, S. 123–147.

wahrgenommene und gefühlte Emotion einen Gegensatz bilden. Ebenso könne eine nicht-systematische Beziehung vorliegen, wenn beispielsweise ein Musikstück mit einem identifizierbaren affektiven Ausdruck in verschiedenen Situationen bei verschiedenen Hörern unterschiedliche Gefühle auslöst. Schließlich sei auch der Fall zu berücksichtigen, dass kein Emotionsausdruck in der Musik wahrgenommen wird, aber dennoch musikalische Gefühle ausgelöst werden.

Die Auffassung, dass Musik Emotionen ausdrücken *kann*, ist nicht nur tief in der musikalischen Praxis verwurzelt³⁰⁸, sondern gilt auch als empirisch bestätigt.³⁰⁹ Dies ist jedoch erklärungsbedürftig, wenn man davon ausgeht, dass Musik, da sie selbst nicht empfindungsfähig ist, keine Emotionen *hat*, die sie ausdrücken könnte.³¹⁰ Eine mögliche Erklärung ist mit der Annahme verbunden, dass Musik nicht die eigenen, sondern die Emotionen des Komponisten oder des Interpreten ausdrückt. Jerrold Levinson schlägt hingegen vor, den emotionalen Ausdruck der Musik auf eine imaginierte Persona zu beziehen:³¹¹

[A] passage of music P is expressive of an emotion or other psychic condition E *iff* P, in context, is readily and aptly heard by an appropriately backgrounded listener as the expression of E, in a sui generis, ›musical,‹ manner, by an indefinite agent, the music's persona.³¹²

Andere Ansätze erklären das Ausdruckspotential von Musik über ein auf Symbolen oder Ähnlichkeiten beruhendes Verhältnis von Musik und Emotion.³¹³ Peter Kivy und auch Stephen Davies sind hingegen der Auffassung, dass der affektive Ausdruck von Musik mit dem traurigen

308 Man denke bspw. an Vortragsbezeichnungen wie ›heiter‹ oder ›klagend‹, an Musik, die zu verschiedenen Anlässen entsteht, wie etwa Trauer- oder Hochzeitsmusiken, Hymnen oder *worksongs* oder an die Praxis der Filmmusik, mit den *cue sheets* als einem frühen Beispiel für den Versuch, mit der passenden Musik die emotionale Wirkung des Films zu unterstützen.

309 Vgl. die in Anm. 315, S. 184 angegebene Literatur. Hingegen jedoch Hanslick: »Die Darstellung eines Gefühles oder Affectes liegt gar nicht in dem eigenen Vermögen der Tonkunst.« Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 43. Lediglich über die »Analogie der Bewegung« und durch die »Symbolik der Töne« sei Musik in der Lage, Gefühle auszudrücken, vgl. a. a. O., S. 49.

310 Vgl. Davies, »Emotions expressed and aroused by music«, S. 25. Für eine kritische Betrachtung verschiedener Ansätze zur Erklärung der von Musik ausgedrückten Emotionen siehe bspw. a. a. O., S. 25ff.; Robinson, *Deeper than Reason*, S. 295ff.

311 Für einen vergleichbaren Ansatz und eine Besprechung verschiedener Personatheorien zur Erklärung der Expressivität von Musik siehe Peter Rinderle, *Die Expressivität von Musik*, Paderborn: mentis, 2010, S. 118ff.

312 Jerrold Levinson, »Musical Expressiveness«, in: ders., *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1996, S. 90–125, hier: S. 107, Hervorhebung im Original.

313 Eine vergleichbare Auffassung vertritt bereits Hanslick, siehe Anm. 309, oben.

Gesichts Ausdruck eines Bernhardiners oder dem traurigen Anblick einer Trauerweide vergleichbar ist. In beiden Fällen ist der emotionale Ausdruck auf affektiv wirksame Merkmale, jedoch nicht auf ein zugrunde liegendes Gefühl zurückzuführen.³¹⁴

Geht man schließlich von einem grundsätzlichen affektiven Ausdruckspotential von Musik aus, bleibt jedoch die Frage, welche Emotionen von Musik ausgedrückt werden können und welche musikalischen Faktoren einen spezifischen affektiven Ausdruck konstituieren.³¹⁵ Dabei ist anzunehmen, dass nicht jede Emotion ähnlich gut von Musik ausgedrückt werden kann, Freude zum Beispiel besser als Ekel. Ein spezifischer affektiver Ausdruck lässt sich zudem nicht auf einzelne musikalische Parameter, sondern eher auf deren wechselseitiges Zusammenwirken zurückführen. So ist das Tongeschlecht beispielsweise keine notwendige Bedingung für einen freudigen oder traurigen Ausdruck. Die klassische Zuordnung Dur gleich fröhlich, Moll gleich traurig, kann beispielsweise durch ein Tempo, dessen Wirkung dem Tongeschlecht entgegengesetzt

314 Kivy und Davies nennen diesen Ansatz ›*contour theory*‹, in Robinsons kritischer Betrachtung trägt er den Namen ›*doggy theory*‹, vgl. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, S. 40ff.; Davies, »Emotions expressed and aroused by music«, S. 31ff.; Robinson, *Deeper than Reason*, S. 300ff.

315 Vgl. Alf Gabrielsson und Erik Lindström, »The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions«, 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. 367–400, hier: S. 367. Gabrielsson und Juslin besprechen eine Vielzahl von Studien, die sich mit der Wahrnehmung von durch Musik ausgedrückte Emotionen beschäftigen und listen folgende Emotionen auf, die von Musik ausgedrückt werden können und die mit der Ausgestaltung spezifischer musikalischer Parameter in Verbindung stehen: Freude (*happiness/joy/gaiety*), Traurigkeit (*sadness/gloom*), Erregung (*activity/energy/excitement*), Macht (*potency*), Spannung (*tension*), Ruhe/Entspannung (*relaxation/calm/softness/peace*), Erhabenheit (*solemnity/dignity*), Wut (*anger*), Furcht (*fear*), Zärtlichkeit/Liebe (*tenderness/love*), Langeweile (*boredom*), Ekel (*disgust*) und Überraschung (*surprise*), vgl. Gabrielsson und Juslin, »Emotional Expression in Music«, S. 521ff., Tab. 26.2. Hierbei handelt es sich jedoch aufgrund der unterschiedlichen Verwendung affektiver Begriffe in den betrachteten Studien eher um Affektfelder als um spezifische Emotionen.

Gabrielsson und Lindström betrachten in einer Metaanalyse, welche musikalischen Strukturen den Ausdruck spezifischer Emotionen begünstigen, vgl. Gabrielsson und Lindström, »The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions«. Juslin und Timmers betrachten hingegen den Einfluss des Interpretens auf den affektiven Ausdruck der von ihm aufgeführten Musik, vgl. 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.

ist, unterlaufen werden.³¹⁶ Jedoch ist selbst unter Berücksichtigung dieser Wechselwirkung verschiedener musikalischer Parameter, die Freude oder Traurigkeit, die Musik auszudrücken in der Lage ist, nicht allein auf deren charakteristische Merkmale zurückzuführen. Entsprechend konstatiert Davies: »Musical features ground music's expressiveness, and it is interesting to discover what features those are, but identifying them is, at best, only an initial step toward an informative theory of musical expressiveness.«³¹⁷

Nicht nur bei westlich-traditioneller Kunstmusik stellt neben der musikalischen Struktur auch die Aufführung von Musik einen wichtigen Faktor dar, der den musikalischen Ausdruck mitkonstituiert.³¹⁸ Die Möglichkeit des Zusammenwirkens der Ausgestaltung verschiedener Parameter der musikalischen Struktur sowie deren Interpretation durch den Musiker, lassen auf die Vielfalt des Ausdruckspotentials von Musik schließen. Gleichzeitig weist dieser Zusammenhang auf die Komplexität des Verhältnisses von Musik und durch Musik ausgedrückte Emotion hin. Die Vorstellung einer eindeutigen Zuordnung ist damit fragwürdig.

Mit einer grundsätzlichen Problematik sehen sich Forschungsbemühungen konfrontiert, die musikalischen Gefühlen, das heißt, dem von Musik ausgelösten subjektiven Erlebnisgehalt, nachgehen wollen. Sie manifestiert sich in der Frage, ob Musik überhaupt in der Lage ist, Emotionen oder Gefühle auszulösen. Die Schwierigkeiten, die von Musik ausgelösten Gefühle zu beschreiben, zeigen sich bereits bei dem Versuch, den Gegenstand einer musikalischen Emotion zu bestimmen. Eine Betrachtung der gängigen Standardbeispiele für den Gegenstand einer Emotion macht deutlich, dass sich Musik nicht ohne weiteres als Gegenstand einer musikalischen Emotion konzeptualisieren lässt. Anhand des Beispiels der Furcht vor einer Schlange lassen sich die evaluativ-repräsentationalen, intentionalen und phänomenalen Aspekte einer Emotion darstellen. Das Gefühl der Furcht richtet sich auf die Schlange, die damit von dem sich Fürchtenden als gefährlich bewertet wird.³¹⁹ Eine Flucht

316 Die *Badenerie* aus Bachs zweiter Orchestersuite BWV 1067 ist das Paradebeispiel dafür, dass ein h-Moll-Thema bei schnellem Tempo und spezifischer Rhythmisierung durchaus fröhlich wirken kann, vgl. Gabrielsson und Lindström, »The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions«, S. 388. Tempo gilt grundsätzlich als der Faktor, der den affektiven Ausdruck von Musik am meisten beeinflusst, vgl. a. a. O., S. 383.

317 Davies, »Emotions expressed and aroused by music«, S. 24.

318 Vgl. Gabrielsson und Lindström, »The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions«, S. 368.

319 Philosophen und Psychologen, die eine stärker kognitivistisch geprägte Auffassung vertreten und somit den phänomenalen Aspekt von Emotionen eher als eine Begleiterscheinung betrachten, würden diesen Satz vermutlich so formulieren: Die Emotion Furcht ist auf die Schlange gerichtet, da sie von dem sich

vor der Schlange als Handlungstendenz kann dann die Folge sein. Stellt sich heraus, dass es sich bei der Schlange um eine Attrappe handelt, wird die anfängliche Furcht zunächst der Erleichterung weichen. Und je nachdem, ob der ›nervige kleine Bruder‹ oder der ›aktuelle Schwarm‹ für diese Schrecksekunde verantwortlich ist, kann sich der affektive Zustand beispielsweise in Ärger oder beschämte Freude verwandeln. Dabei findet in allen Fällen eine Bewertung statt, die den Gegenstand, auf den diese bezogen ist, als gefährlich oder harmlos, ärgerlich oder begehrenswert repräsentiert.

Wird jedoch Musik zum Gegenstand der Betrachtung, so sind die Verhältnisse ganz anders. Kann es wirklich einen Grund geben, sich vor Musik zu fürchten? Von Musik selbst geht – wenn man von einer zu großen Lautstärke, die das Gehör schädigen kann, und dem Potential, das akustische (aber eben nicht musikalische) Waffen entfalten, einmal abieht – keine Gefahr aus. Ein Schlangenbiss hingegen kann tatsächlich lebensgefährlich sein. Die damit angedeutete Problematik beschränkt sich jedoch nicht allein auf das Verhältnis von Musik und Furcht. Auch bei anderen negativen Gefühlen, wie Traurigkeit, die ganz offensichtlich im Zusammenhang mit Musik auftreten können, stellt sich die Frage, worauf das entsprechende Gefühl gerichtet ist. Es ist schwer vorstellbar, dass sich das eigene Gefühl der Traurigkeit auf das klingende Ereignis selbst bezieht und dieses damit als traurig bewertet. Auch wenn der Trauermarsch Traurigkeit *ausdrückt*, bietet er aus sich heraus keinen Anlass, traurig *zu sein* – es geht ›nur‹ um Musik und nicht etwa um den Verlust eines nahestehenden Menschen.³²⁰

Auch bei positiven Gefühlen, die durch Musik ausgelöst werden, wirft die Behauptung, dass diese sich auf die Musik selbst beziehen und die Musik beispielsweise als freudig bewerten, die Frage auf, wie Musik dieses Potential entfalten kann. Existenzielle Bewertungen, im Sinne von Lazarus' relationalen Kernthemen (*core relational themes*), wonach Freude mit der Einschätzung guter Fortschritte in Bezug auf das Erreichen eines Zieles zu machen verbunden ist, scheinen im Zusammenhang mit Musik nicht angebracht zu sein.³²¹ Die *phänomenale Gewissheit*, dass Musizieren und Musikhören affektiv wirksam sind, lässt sich auf der Grundlage

Fürchtenden als gefährlich bewertet wird, und wird zudem von einem Gefühl der Furcht begleitet, welches der sich Fürchtende empfindet.

320 Für eine Betrachtung von Musik und negativen Emotionen siehe bspw. Jerrold Levinson, »Music and Negative Emotion«, in: Jenefer Robinson (Hg.), *Music and Meaning*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1997, S. 215–241; Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994, S. 307ff.; Davies, »Emotions expressed and aroused by music«, S. 38ff.

321 Für eine Auflistung der core relational themes von Lazarus siehe Prinz, *Gut Reactions*, S. 16.

klassischer kognitivistischer Überlegungen nicht erklären – »[...] when we come to the question of music, *all* appraisal theories seem equally at a loss«.³²²

Um dennoch am kognitivistischen Ansatz festhalten zu können, müsste also das subjektiv-affektive Empfinden eines Musikers oder Rezipienten in Zweifel gezogen werden. Meyer verfolgt diesen Ansatz, indem er musikalische Gefühle auf einen Zuschreibungsfehler zurückführt, bei dem wahrgenommene Emotionen für gefühlte Emotionen gehalten werden.³²³ Kivy weist jedoch darauf hin, dass es keinen ersichtlichen Grund gebe, einen solchen Zuschreibungsfehler zu begehen. Zudem sei die Vorstellung, dass die bloße Wahrnehmung eines Ausdrucks mit dem Erleben eigener Gefühle verwechselt wird, nicht plausibel.³²⁴ Stattdessen versucht er, das intentionale Objekt ausgelöster musikalischer Emotionen zu identifizieren. Denn nur, wenn sich die ausgelöste Emotion auf etwas bezieht, das auf eine bestimmte Art und Weise bewertet werden kann, ist sie mithilfe des kognitivistischen Ansatzes zu erklären.³²⁵

What is it in the Music, then, that is moving me, and what is it moving me to? Here I can turn only to my own experience of music. And what

322 Robinson, »Emotional Responses to Music«, S. 653, Hervorhebung im Original. Die hier postulierte phänomenale Gewissheit wird mittlerweile auch durch empirische Daten von der Musikpsychologie gestützt, die zeigen, dass Musik Emotionen nicht nur ausdrücken, sondern auch auslösen kann. Insbesondere Krumhansl konnte nachweisen, dass beim Hören affektiv wirksamer Musik affektive physiologische Veränderungen auftreten können, die mit jenen in nicht-musikalischen Situationen vergleichbar sind, vgl. Carol L. Krumhansl, »An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology«, in: *Canadian Journal of Experimental Psychology* 51 (1997), Nr. 4, S. 336–352; 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. 83. Vladimir Konečni weist jedoch darauf hin, dass die vielzitierte Studie von Krumhansl kurze Ausschnitte von Programmmusik als Stimuli verwendete und damit nicht unkritisch im Rahmen einer Argumentation für die affektive Wirkung absoluter Musik in Anspruch genommen werden sollte, vgl. Vladimir J. Konečni, »Music, Affect, Method, Data: Reflections on the Carroll Versus Kivy Debate«, in: *American Journal of Psychology* 126 (2013), Nr. 2, S. 179–195, hier: S. 180f.

323 »[I]t may well be that when a listener reports that he felt this or that emotion, he is describing the emotion which he believes the passage is supposed to indicate, not anything which he himself has experienced.« Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, S. 8.

324 Vgl. Kivy, »Experiencing the Musical Emotions«, S. 114f.

325 Im Zuge seiner Argumentation hält Kivy daran fest, dass es sich bei den von Musik ausgelösten Emotionen tatsächlich um Emotionen und nicht etwa um Gefühle oder Erregungszustände handelt. Nur Emotionen haben seiner Meinung nach

that experience suggests to me is that I am deeply moved, emotionally stimulated to a very high degree by the beauty of music; by, in other words, how wonderful the music is. The beauty of great music, then, is the intentional object of my emotion.³²⁶

Die musikalische Schönheit, die für Kivy den intentionalen Gehalt ausgelöster musikalischer Emotionen darstellt, kann dabei auf unterschiedliche Art und Weise ausgeprägt sein und somit zu verschiedenen intentionalen Gehalten führen: als Schönheit einer Melodie, als Schönheit des Kontrapunkts oder auch als traurige Schönheit.³²⁷ Anhand der Betrachtung von »musically beautiful sadness«³²⁸ als intentionalem Gehalt ausgelöster musikalischer Emotionen ergibt sich für Kivy die Möglichkeit einer für Einzelfälle gültigen Interpretation des von Meyer postulierten Zuschreibungsfehlers: Die gefühlte Erregung bezüglich der traurigen Schönheit der Musik kann fälschlicherweise als gefühlte Traurigkeit interpretiert werden, auch wenn die Traurigkeit nur der wahrgenommenen Emotion entspricht. Nach Kivys Überlegungen bezüglich des intentionalen Gehalts ausgelöster musikalischer Emotionen kann Musik jedoch nur die Emotion der Bewunderung und Wertschätzung musikalischer Schönheit auslösen – »an enthusiasm, an intense musical excitement *about* what I am hearing«.³²⁹ Gewöhnliche Emotionen wie Freude, Trauer, Angst oder Wut könne Musik demnach nicht in einem ästhetisch relevanten Sinne hervorrufen.³³⁰

Davies zieht hingegen die Möglichkeit in Betracht, dass die von Musik ausgedrückten Emotionen auch die jeweils entsprechenden Emotionen auslösen können. Dabei sei die ausgedrückte Emotion jedoch nicht das Objekt, auf das sich die ausgelöste Emotion bezieht.³³¹ Vielmehr bil-

ein intentionales Objekt. Die Möglichkeit, auch Gefühlen eine spezifische affektive Intentionalität zuzuschreiben, sieht er somit nicht, vgl. a. a. O., S. 104f. Zum Begriff der affektiven Intentionalität siehe Kap. 3.2.2, S. 148ff. sowie Slaby et al., *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*.

326 Kivy, »Experiencing the Musical Emotions«, S. 102f., Hervorhebung im Original.

327 Vgl. a. a. O., S. 103f., bzw. S. 114f.

328 A. a. O., S. 114f.

329 A. a. O., S. 105, Hervorhebung im Original. Das Fehlen musikalischer Schönheit kann jedoch auch Enttäuschung hervorrufen, vgl. Davies, *Musical Meaning and Expression*, S. 286.

330 Vgl. Kivy, »Experiencing the Musical Emotions«, S. 98f.

331 Davies verwendet den Begriff des emotionalen Objektes im Sinne von Kenny, vgl. Davies, *Musical Meaning and Expression*, S. 304. Zu Kennys Begriff des emotionalen Objektes siehe Anthony Kenny, »Handlung, Emotion und Wille«, in: Sabine A. Döring (Hg.), *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, S. 76–82.

de der emotionale Ausdruck das *Wahrnehmungs*objekt, das sich mittels ›Ansteckung‹³³² im musikalischen Gefühl widerspiegelt: »A description of the perceptual object of the response as having the expressive character echoed in one's feeling provides an explanation of the nature of one's response.«³³³ Da eine auf diese Weise ausgelöste musikalische Emotion für denjenigen, der diese Emotion fühlt, keine existenzielle Bedeutung hat, ist sie im Vergleich zu gewöhnlichen Emotionen weniger intensiv.³³⁴

Auch für Levinson handelt es sich bei von Musik ausgelösten Emotionen nicht um vollwertige Emotionen, sondern um eine emotionale Reaktion in der Form einer Erfahrung, die das für eine Emotion charakteristische Gefühl beinhaltet, die aber nicht als Emotion im eigentlichen Sinne verstanden werden kann.³³⁵ Dabei führt er die emotionalen Reaktionen auf Musik auf die willentliche oder beiläufige Identifikation mit den von der Musik ausgedrückten Emotionen als »hearability-as-personal-expression« zurück.³³⁶ Levinson sieht jedoch auch andere Wege, über die Musik Emotionen auslösen kann, und die der Identifikation mit *a music's persona* vorausgehen sowie die Interpretation der ausgedrückten Emotion beeinflussen.³³⁷ Hierzu zählt die bewusste Wahrnehmung und Identifikation des emotionalen Ausdrucks einer Passage und die einführende, mitfühlende oder ablehnende Reaktion darauf, das nicht-reflexive (*subconscious*) Erfassen des beispielsweise über einen musikalischen Gestus vermittelten musikalischen Ausdrucks sowie die durch die Entwicklung der musikalischen Struktur erfüllten oder getäuschten Erwartungen des Hörers und dessen diesbezüglichen subtilen affektiven Reaktionen.³³⁸

In Anbetracht dieser verschiedenen Erklärungsmodelle unterscheidet Jenefer Robinson zusammenfassend vier Ansätze, die mit

332 Davies spricht von »emotional infection or osmosis«, 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. 147.

333 Davies, *Musical Meaning and Expression*, S. 305.

334 Vgl. a. a. O., S. 306f.

335 »[W]hen I speak subsequently of ›emotional response‹ to music, this should be understood as an experience produced in a listener which is *at least* the characteristic feeling of some emotion, but which is short of a complete emotion per se.« Levinson, »Music and Negative Emotion«, S. 222f., Hervorhebung im Original. Für eine Auflistung verschiedener affektiver Phänomene wie Gänsehaut oder das Gefühl der Überraschung, die Levinson in diesem Sinne als »subemotional« responses« oder »microfeelings« bezeichnet siehe Levinson, »Musical Expressiveness«, S. 113.

336 Vgl. a. a. O., S. 116. Siehe hierzu auch oben, S. 183.

337 Vgl. a. a. O., S. 114.

338 Levinson bezeichnet diese subtilen affektiven Reaktionen als »small-scale reactions or microfeelings«, ebd. Bereits Meyer betrachtet das affektive Potential des

kognitivistischen Emotionstheorien vereinbar sind oder die auch über diese hinaus die Erregung musikalischer Emotionen erklären könnten:³³⁹

- (1) Ausgelöste musikalische Emotionen haben im weitesten Sinne die Schönheit der Musik als ihr intentionales Objekt und äußern sich als Bewunderung oder Wertschätzung.³⁴⁰
- (2) Das Erfüllen oder Enttäuschen von Hörerwartungen im Zuge der zeitlichen Entfaltung einer musikalischen Struktur kann beispielsweise Befriedigung, Überraschung, Verwirrung oder Unruhe auslösen.³⁴¹
- (3) Hörer reagieren emotional auf das, was die Musik ausdrückt, indem sie vom musikalischen Ausdruck angesteckt werden oder ihn auf den affektiven Zustand des Komponisten, Interpreten oder eine imaginierte Persona beziehen.³⁴²
- (4) Schließlich kann Musik Assoziationen auslösen und Erinnerungen hervorrufen, die dann affektiv bewertet werden. Die resultierenden Emotionen sind jedoch idiosynkratisch und lassen sich nicht verallgemeinern.³⁴³

Auch für die Musikpsychologie ist die Frage nach der Möglichkeit von Musik, Emotionen auszulösen, angesichts des eingeschränkten Erklärungspotentials kognitivistischer Ansätze virulent. Juslin und Västfjäll (und revidierend Juslin et al.) schlagen ein Modell vor – das BRECVEM-Modell –, das verschiedene psychologische Mechanismen jenseits kognitiver Bewertungen beschreibt, mithilfe derer ausgelöste musikalische Emotionen erklärbar sein sollen: *brain stem reflex*, *rhythmic entrainment*, *evaluative conditioning*, *emotional contagion*, *visual imagery*, *episodic memory* und *musical expectancy*.³⁴⁴ Dabei gehen sie mit Kivy

Verhältnisses von musikalischer Struktur und Hörerwartung, siehe Meyer, *Emotion and Meaning in Music*. Für einen daran anknüpfenden aktuellen Ansatz siehe David Huron, *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, Massachusetts: A Bradford Book. MIT Press, 2007.

339 Vgl. Robinson, »Emotional Responses to Music«, S. 654ff.

340 Dies entspricht dem Ansatz von Kivy und so bezeichnet Robinson diese Emotionen als »Kivy emotions«, Robinson, *Deeper than Reason*, S. 384.

341 Robinson spricht hier von den »Meyer emotions«, siehe a. a. O.

342 Damit sind die Ansätze von Davies und Levinson zusammengefasst.

343 Vgl. Robinson, »Emotional Responses to Music«, S. 654f. Hierin liegt auch ein Grund, warum ausgedrückte und ausgelöste Emotion durchaus gegensätzlich sein können, siehe S. 182ff. in diesem Kapitel. Der erste Kuss beim Hören einer traurig anmutenden Ballade mag dieser auch zukünftig die Möglichkeit geben, positive Gefühle auszulösen.

344 Juslin und Västfjäll: »Emotional responses to music«; Juslin et al.: »How does music evoke emotions?« Der Mechanismus *rhythmic entrainment* ist im Rahmen der Revision ergänzt worden. In Erweiterung des BRECVEM-Modells um den Aspekt *aesthetic judgement* setzt Juslin dieses schließlich wieder zu kognitiven

davon aus, dass die Musik das Objekt ausgelöster musikalischer Emotionen ist, sehen im Gegensatz zu ihm jedoch in der Schönheit der Musik nicht deren einzig möglichen intentionalen Gehalt.³⁴⁵ Zudem haben alle beschriebenen Mechanismen einen von Musik unabhängigen Ursprung und entsprechend lehnen die Autoren dieses Modells die Vorstellung einer rein musikalischen Erfahrung ab – »there is no such thing as ›a purely musical experience‹«.³⁴⁶

Emotional contagion bezeichnet einen Prozess, bei dem der Hörer die von Musik ausgedrückte Emotion intern nachahmt und dadurch selbst empfindet. Dies ist mit dem Ansatz von Davies vergleichbar.³⁴⁷ Mit *musical expectancy* charakterisieren die Autoren das Potential von Musik, durch das Bestätigen, Hinauszögern oder Verletzen von Hörerwartungen Emotionen auszulösen, womit sie sich auf Meyer beziehen.³⁴⁸ *Evaluative conditioning* beschreibt die konditionierte affektive Wirkung von Musik aufgrund des häufigen gleichzeitigen Auftretens eines bestimmten Musikstücks mit positiv oder negativ aufgeladenen nicht-musikalischen Stimuli. Während der Mechanismus *visual imagery* auf die affektive Wirkung von durch die Musik ausgelösten visuellen Vorstellungen verweist, benennt *episodic memory* den Prozess der Induzierung von affektiv aufgeladenen Erinnerungen durch die Musik.

Robinson weist darauf hin, dass die Mechanismen *evaluative conditioning*, *visual imagery* und *episodic memory* bei verschiedenen Hörern der gleichen Musik zu ganz unterschiedlichen affektiven Reaktionen führen können, da jeder Hörer anders konditioniert ist und andere Bilder und Erinnerungen mit dieser Musik assoziiert. Eine sich mittels dieser Mechanismen einstellende affektive Reaktion sei demnach nicht auf die Musik selbst zurückzuführen.³⁴⁹ Grundsätzlich könne mit den bestehenden Ansätzen beispielsweise nicht jener Fall erklärt werden, in dem die Musik die von ihr ausgedrückte Emotion auslöst, dabei jedoch nicht den Anlass bietet, die entsprechende Emotion einer imaginierten Person, im

Bewertungen ins Verhältnis, siehe 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.

345 Vgl. Juslin et al., »How does music evoke emotions?«, S. 619.

346 A. a. O., S. 620.

347 Siehe oben, S. 123.

348 Vgl. Anm. 338 oben.

349 Vgl. Robinson, »Emotional Responses to Music«, S. 654, Anm. 2. Für eine ähnlich lautende Kritik siehe Konečni, »Music, Affect, Method, Data: Reflections on the Carroll Versus Kivy Debate«, S. 184. Juslin et al. stellen jedoch grundsätzlich in Frage, dass es eine solche Wirkung von ›Musik-an-sich‹ im Sinne einer »purely musical experience« geben kann, vgl. das entsprechende Zitat oben.

Sinne von Levinson, zuzuschreiben.³⁵⁰ Um die direkte affektive Wirkung von ›Musik-an-sich‹ zu erklären, beschreibt Robinson den sogenannten »jazzercise effect«.³⁵¹ Demnach könne Musik oder eine einzelne musikalische Passage bei verschiedenen Hörern – ganz ähnlich wie Drogen – direkt die für eine bestimmte Stimmung charakteristischen Körperveränderungen wie Veränderungen des autonomen Nervensystems, des Gesichtsausdrucks, der Bewegungen und Gesten, sowie Handlungsbereitschaft und damit die entsprechende Stimmung selbst auslösen.³⁵² Die auf diese Weise ausgelösten Stimmungen werden vom Hörer als starke Gefühle erlebt und im Hinblick auf den eigenen Kontext und Erfahrungsschatz als musikalische Emotionen interpretiert:³⁵³ »[W]e are intensely stirred up physiologically at moments of high musical tension, but there is nothing apparently to be so stirred up by; and so we seek an explanation that is commensurate with the intensity of the experience.«³⁵⁴

Juslin und Västfjäll bieten mit *brain stem reflex* und *rhythmic entrainment* zwei Mechanismen als Erklärungsmodelle an, über die Musik direkt auf den Körper wirken kann, die pränatal angelegt sind, einem geringen kulturellen Einfluss unterliegen und in einem nur geringen Maße willentlich beeinflusst werden können.³⁵⁵ Die schnellen Reaktionen des Hirnstamms auf potentiell wichtige Ereignisse können beispielsweise

350 Robinson gibt den Finalsatz aus Bachs vierter Orchestersuite BWV 1069 und den Eröffnungssatz aus Strawinskis Symphonie in 3 Sätzen als Beispiele an, vgl. Robinson, »Emotional Responses to Music«, S. 660.

351 Vgl. Robinson, *Deeper than Reason*, S. 391ff.

352 Robinson folgt einem Vorschlag von Noël Carroll, indem sie davon ausgeht, dass Musik affektive Reaktionen auslösen kann, die nicht auf Bewertungsprozesse zurückzuführen oder auf irgendetwas Bestimmtes gerichtet sind und die deshalb nicht als Emotionen, sondern als Stimmungen bezeichnet werden sollten, vgl. Robinson, »Emotional Responses to Music«, S. 660ff.; Robinson, *Deeper than Reason*, S. 393ff. Davies kritisiert an dieser Auffassung, dass Musik aufmerksames Zuhören erfordere und dass affektive Reaktionen auf diese Aufmerksamkeit zurückzuführen seien, wogegen Stimmungen kein Objekt haben und nicht auf etwas gerichtet sind, vgl. a. a. O., S. 394. Auch nach Juslin et al. sollten von Musik ausgelöste affektive Reaktionen als *emotions* und nicht als *moods* bezeichnet werden, da entsprechende Reaktionen typischerweise von kürzerer Dauer sind, eine hohe Intensität haben können und Reaktionen des autonomen Nervensystems involvieren. Diese Aspekte werden in der Regel eher mit Emotionen als mit Stimmungen in Verbindung gebracht, vgl. Juslin et al., »How does music evoke emotions?«, S. 619, Anm. 7 sowie Kap. 3.1, S. 130ff.

353 Davies bezweifelt jedoch, dass es sich in diesem Fall um eine Art der Ansteckung durch Musik handelt, sofern die Aufmerksamkeit nicht auf die Musik selbst gerichtet ist, vgl. Davies: *Infectious Music*.

354 Robinson, *Deeper than Reason*, S. 408, Hervorhebung im Original.

355 Vgl. Juslin et al., »How does music evoke emotions?«, S. 619ff., sowie Tab. 2.2.3, S. 625f.

se durch plötzlich eintretende, laute oder dissonante Klänge provoziert werden. Ein prägnanter Rhythmus der Musik kann auf körpereigene Pulse, wie beispielsweise Herzschlag oder Atmung, einwirken und durch eine propriozeptive Rückkopplung einen affektiven Zustand mit einem spezifischen Gefühl herbeiführen. Voraussetzung hierfür scheint jedoch zu sein, dass die Musik einen deutlich erkennbaren Puls hat, der in seiner Frequenz nicht zu weit von den in Frage kommenden körpereigenen Frequenzen entfernt ist. *Brain stem reflex* und *rhythmic entrainment* könnten damit herangezogen werden, um die These von Robinson zu stützen.³⁵⁶ Allerdings weisen die Autoren darauf hin, dass beide Mechanismen nicht stark von der musikalischen Struktur abhängen. Die Reaktionen des Hirnstamms spiegeln zudem die Wirkung einfacher auditorischer Sinneseindrücke und damit Musik lediglich auf einer basalen klanglichen Ebene wider.³⁵⁷ Robinson selbst merkt in Bezug auf *brain stem reflexes* an, dass diese zwar die gegebene Situation in einem gewissen Sinne als bedeutend ›bewerten‹ und die Aufmerksamkeit erhöhen, dass aber die dabei ausgelöste Emotion nicht die Musik selbst als ihr intentionales Objekt habe.³⁵⁸ Damit zeigt sich, dass gerade jene Mechanismen, die für die affektive Wirkung einer ›Musik-an-sich‹ verantwortlich sein könnten, sich eher auf basal akustische denn auf spezifisch musikalische Eigenschaften beziehen und somit die affektive Wirkung von Musik nur in einem geringen, wenn auch grundlegenden Maße erfassen.³⁵⁹ Auch wenn die These Robinsons zutreffend sein sollte, dass die affek-

356 Robinson selbst verweist auf zahlreiche empirische Daten, um ihre These zu stützen, siehe Robinson, *Deeper than Reason*, S. 395ff.

357 Vgl. Juslin et al., »How does music evoke emotions?«, S. 620.

358 Vgl. Robinson, »Do all musical emotions have the music itself as their intentional object?«, S. 593.

359 Demnach könnte lediglich ein Musikverständnis, das sich ausschließlich auf das akustische Primärmedium bezieht, die affektive Wirkung von Musik auf diese evolutionsbiologisch frühen Mechanismen zurückführen. Ein solches Musikverständnis findet sich bei Robinson jedoch nicht.

Auf den ersten Blick ließe sich hier auch Hanslicks Argumentation folgen, nach der die affektive Wirkung von Musik zwar in der ›intensiven Einwirkung auf das Nervensystem‹ begründet ist, diese aber gerade nicht auf deren ›ästhetische[n] Anteil‹ zurückgeführt werden kann, Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 126, Hervorhebungen im Original gesperrt. »Von Seite der Musik liegt diese heftige Eindringlichkeit in das Nervensystem eben so wenig in ihrem künstlerischen Moment, das ja aus dem Geiste kommt und an den Geist sich wendet, – sondern vielmehr in ihrem Material, dem die Natur jene unergründliche physiologische Wahlverwandschaft eingeboren hat.« A. a. O., S. 127, Hervorhebungen im Original gesperrt. Während aber Hanslick auf die Freilegung der ästhetischen Prinzipien von Musik abzielt, von denen er die affektive Wirkung der Musik ausschließt, soll im Folgenden die Vorstellung einer ›Musik-an-sich‹ grundsätzlich in Frage gestellt werden.

tive Wirkung von Musik unter anderem auch auf die direkte Verursachung physiologischer Veränderungen zurückzuführen ist, liefert sie keinen Beitrag für die Beantwortung der Frage, wie Musik selbst, das heißt als ›Musik-an-sich‹, ihre affektive Wirkung entfaltet.³⁶⁰

Aber vielleicht ist diese Frage auch falsch gestellt. Es ist mehr als zweifelhaft, ob sich Musik von ihrem jeweiligen Kontext trennen lässt und ob eine solche Trennung anhand der Unterscheidung zwischen (neuro-)physiologischer Erregung einerseits und Aspekten wie Wertschätzung und soziokulturelle Situierung andererseits nachvollzogen werden kann. Es ist vorstellbar, dass auch der Kontext eines musikalischen Stimulus zu einer unmittelbaren (neuro-)physiologischen Erregung führen kann. In kulturell etablierten Rezeptionssituationen, wie beispielsweise dem (gemeinsamen) Tanzen zu Musik, führt der relativ stabile Zusammenhang zwischen Musik und Körperbewegung zu spezifischen propriozeptiven Wahrnehmungen und einer entsprechenden physiologischen Erregung.³⁶¹ Selbst im Falle einer direkten Erregung durch musikalische Stimuli ist deren Kontext durchaus präsent. So untersuchten Anne Blood und Robert Zatorre die neuronalen Erregungsmuster bei stark positiv wirkenden musikalischen Stimuli. Solche Stimuli lösen physiologische Reaktionen aus, häufig als *chills* oder *thrills* bezeichnet, die als angenehmer Schauer oder Gänsehaut empfunden werden.³⁶² Mit ihrer Studie konnten die Autoren zeigen, dass die neuronalen Erregungsmuster bei entsprechenden Reaktionen auf musikalische Stimuli mit jenen auf spezifische nicht-musikalische Stimuli vergleichbar sind: »[M]usic recruits neural systems of reward and emotion similar to those known to respond specifically

360 Robinson verweist nicht nur auf die direkte Einwirkung von Musik auf physiologische Veränderungen, sondern auch auf Bewegung und Handlungstendenz, vgl. Robinson, *Deeper than Reason*, S. 394.

361 Vgl. 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. 329f. Vogel verwendet dieses Beispiel jedoch, um der Frage nach möglichen Beschränkungen der Kontingenz des Nachvollzugs von Musik nachzugehen. Solche Beschränkungen könnten nicht auf Eigenschaften von Musik zurückgeführt werden, da diese nur über individuelle Wahrnehmungen zugänglich sind, vgl. S. 328. »Kulturelle Kontexte, in denen musikalische Aufführungen in transindividuellen Relationen zu Wahrnehmungen und Tätigkeiten stehen, bilden den Hintergrund dafür, daß uns unterschiedliche Nachvollzugsweisen unterschiedlich plausibel erscheinen, so daß uns nicht jedes Nachvollzugsmodell akzeptabel zu sein scheint.« S. 330. Vogel weist an dieser Stelle zudem darauf hin, dass auch »musikalische Klänge Effekte auf uns [haben], die in einem nicht zu unterschätzenden Ausmaß transindividuell sind«.

362 Diese affektiven Phänomene bezeichnet Levinson als »subemotional responses« oder »microfeelings«, vgl. Anm. 335, S. 189.

to biologically relevant stimuli, such as food and sex, and those that are artificially activated by drugs of abuse.«³⁶³

Dass Musik eine solche Wirkung entfalten kann, obwohl sie im engeren Sinne weder lebensnotwendig ist noch als Droge bezeichnet werden kann, ist erklärungsbedürftig.³⁶⁴ Blood und Zatorre führen diese Wirkung auf die menschliche Fähigkeit zurück, abstrakten Stimuli eine Bedeutung beizumessen und sie damit auch möglicherweise als angenehm oder lustvoll zu empfinden.³⁶⁵ Als musikalischer Stimulus wurde die von den Studienteilnehmern selbst mitgebrachte Lieblingsmusik gewählt und mit der Musik der anderen Studienteilnehmer als Kontrollbedingung verglichen. Starke physiologische Reaktionen traten nur im Zusammenhang mit den selbst mitgebrachten Musikaufnahmen auf. Es handelte sich also hier tatsächlich um musikalische Stimuli, die für den jeweiligen Studienteilnehmer von Bedeutung sind. Damit sind diese Stimuli auf komplexe Weise kontextualisiert und ihre Wirkung ist nicht unabhängig von diesem jeweils individuellen Kontext zu begreifen.³⁶⁶ Dies ist bei der Interpretation der Ergebnisse dieser Studie zu berücksichtigen. Für Koelsch lässt sich die von Blood und Zatorre gezeigte Aktivierung von limbischen und paralimbischen Strukturen, die mit der emotionalen Verarbeitung in Verbindung gebracht werden, dahingehend interpretieren, dass Musik tatsächlich in der Lage ist, echte Emotionen auszulösen.³⁶⁷ Eine entsprechende Lesart erscheint jedoch nur im Zusammenhang mit einem Musikbegriff plausibel, der den Kontext mit einbezieht. Zentner, Grandjean und Scherer vertreten eine hierzu entgegengesetzte Auffassung: »[M]usical antecedents do not usually have any

363 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, hier: S. 11823.

364 Für Robinson liegt der Vergleich zwischen Musik und Drogen jedoch durchaus nahe: »One might be aware that one is feeling sad after listening to a sad piece, but one is typically not aware of why or how one came to be sad. In this respect music operates on mood much as recreational drugs do.« Robinson, »Emotional Responses to Music«, S. 667.

365 Vgl. Blood und Zatorre, »Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion«, S. 11823.

366 Ich gehe davon aus, dass die emotionale Wirkung und Bedeutsamkeit von Musik zu einem großen Maße von ihrer Fähigkeit abhängt, verschiedenste Kontexte in sich aufnehmen zu können. Diese These wird im Zusammenhang einer erneuten Betrachtung des Aspekts der Temporalisierung von Komplexität und der Betrachtung des Assoziationspotentials abstrakter Medium/Form-Verhältnisse erörtert werden. Siehe hierzu Kap. 4.4, S. 311ff.

367 »[A]t least some music-evoked emotions involve the very core of evolutionarily adaptive neuro-affective mechanisms, thus supporting the view that music can evoke 'real emotions'«. Koelsch, *Brain and Music*, S. 221.

obvious material effect on the individual's well-being and are infrequently followed by direct external responses of a goal-oriented nature.«³⁶⁸ Scherer und Zentner ziehen daraus die Konsequenz, *utilitarian emotions*, die mit der Aufrechterhaltung zentraler Bedürfnisse sowie des eigenen Wohlbefindens verknüpft sind, von *aesthetic emotions* zu unterscheiden, für die dies nicht zutrifft und die dementsprechend auch keine zielgerichteten Handlungen zur Folge haben.³⁶⁹ Der damit verfolgte Ansatz ist mit der Vorstellung einer ›Musik-an-sich‹ verbunden, der kein außerästhetisches affektives Potential zugeschrieben werden kann, auch wenn durchaus zugestanden wird, dass Musik im Rahmen des gemeinsamen Singens oder Tanzens, im Zuge der Vorbereitung von Kriegshandlungen oder während Ritualen auch *utilitarian emotions* auslösen oder modulieren kann.³⁷⁰

Die exemplarische Gegenüberstellung von Positionen, die den Kontext der Musik mit einbeziehen oder ausschließen, lässt deutlich werden, dass die Beantwortung der Frage, ob Musik in der Lage ist, Emotionen oder gar echte Emotionen (*real emotions*) auszulösen, weniger von der jeweiligen Vorstellung des Verhältnisses von Musik und Emotionen abhängt, sondern vielmehr von dem dieser Vorstellung zugrunde liegenden Musikbegriff. Der im zweiten Kapitel der vorliegenden Untersuchung entwickelte Ansatz, Musik als *Einheit der Differenz von Möglichkeitsraum und Instanz musikalischer Handlung* zu beschreiben, weist über die Unterscheidung von ›Musik-an-sich‹ und ›Musik-im-Kontext‹ hinaus.³⁷¹ Formalistische Ansätze referenzieren demnach auf Setzungen im Metasystem Musik, die sich als Constraints sozialer Systemreferenz manifestiert haben. Der Kontext agiert in einem dynamischen Netzwerk aus Constraints psychischer und sozialer Systemreferenzen.³⁷² Musik und Kontext entstehen somit in beständiger Wechselbezüglichkeit im Rahmen der bio-psycho-sozialen Interaktionen im Metasystem Musik. Musikalische Emotionen sind dann innerhalb dieses bio-psycho-sozialen Zusammenhangs zu betrachten. Auch aus dieser Sicht lässt sich mit Juslin

368 Zentner, Grandjean und Scherer, »Emotions Evoked by the Sound of Music«, S. 495.

369 Vgl. Klaus R. Scherer und Marcel R. Zentner, »Music evoked emotions are different – more often aesthetic than utilitarian«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 31 (2008), Nr. 5, S. 595–596.

370 Klaus R. Scherer und Eduardo Coutinho, »How music creates emotion: a multi-factorial 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. 125.

371 Vgl. Kap. 2.3, S. 110.

372 Für Hinweise auf Studien zum situativen Kontext musikalischer Emotionen, siehe Juslin et al., »How does music evoke emotions?«, S. 86f.

et al. die Auffassung vertreten, dass nicht sinnvoll von einer reinen Musikerfahrung (»purely musical experience«) gesprochen werden kann.³⁷³

Die Betrachtung des Verhältnisses musikalischer Emotionen zum Metasystem Musik eröffnet jedoch nicht nur Perspektiven für die Frage, ob und auf welche Weise Musik in der Lage ist, Emotionen auszudrücken und auszulösen, sondern thematisiert auch die Funktionalität von Emotionen in einem Metasystem Musik. Neben der *affektiven Bedeutsamkeit von Musik*, die bereits seit der griechischen Antike reflektiert wurde, lässt sich somit auch die *Bedeutung von Affekten für Musik* thematisieren. Und dies auf eine Weise, die beispielsweise nicht nur emotionales Einfühlen als Grundlage aufrichtigen Musizierens erachtet, sondern Affekten eine grundsätzlich konstitutive Bedeutung für das Metasystem Musik beimisst. Im Rahmen des im nächsten Kapitel folgenden Versuchs einer Verortung musikalischer Emotionen im Metasystem Musik werden beide Aspekte behandelt werden.

Als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen erscheint zunächst jedoch eine Bestandsaufnahme der bisherigen Betrachtung sinnvoll. Sowohl für ausgedrückte als auch für ausgelöste musikalische Emotionen existieren mehrere Erklärungsmodelle. In Bezug auf die durch Musik ausgelösten Emotionen ist davon auszugehen, dass verschiedene Möglichkeiten der Induktion von Emotionen durch Musik und unterschiedliche psychologische Mechanismen gleichzeitig agieren können. Juslin und Västfjäll geben an, dass innerhalb ihres Ansatz auch gemischte Gefühle konzeptualisiert werden können, die dann entstehen, wenn verschiedene psychologische Mechanismen gleichzeitig aber mit einer unterschiedlichen Wirkung aktiv sind. So kann sich die Ansteckung durch einen spezifischen Emotionsausdruck der Musik mit einer von der Musik ausgelösten affektiv aufgeladenen Erinnerung zu einem komplexen Gefühl verbinden.³⁷⁴ Ganz ähnlich weist Robinson darauf hin, dass sich diese unterschiedlichen Erregungsarten gegenseitig verstärken oder auch behindern³⁷⁵ und dabei verschiedene affektive Zustände gleichzeitig auslösen können:

In general, then, different mechanisms for the arousal of emotion, mood, or feelings by music can all be operating simultaneously and inducing different affects at the same time. This is perhaps why music is often described as producing *ineffable* feelings. The emotions and moods that music induces may be *blends* that the listener has not hitherto encountered. They may be highly *ambiguous* and *nuanced*. At the same time, some pieces arouse powerful affective responses because several

373 Vgl. oben, S. 191.

374 Vgl. Juslin und Västfjäll, »Emotional responses to music«, S. 572.

375 Vgl. Robinson, »Emotional Responses to Music«, S. 674.

different mechanisms of emotional arousal work together to produce a powerful unified effect.³⁷⁶

In Anbetracht dieser Einschätzungen bezüglich der simultanen Erregung von Emotionen durch Musik über verschiedene Mechanismen, kann grundsätzlich von *komplexen musikalischen Emotionen* gesprochen werden. Als ›komplex‹ sind diese insbesondere aufgrund ihrer Eigenschaft der *Polyintentionalität* zu bezeichnen. Mit dem Begriff der Polyintentionalität soll dabei auf zwei Aspekte hingewiesen werden. Zum einen haben komplexe musikalische Emotionen mehrere intentionale Objekte, auf die sie sich beziehen können: zum Beispiel auf die Schönheit der Musik, auf eine überraschende Akkordverbindung, auf die gelungene Interpretation einer Passage oder auf eine unangenehme Situation, an die die Musik erinnert. Neben dieser Art der Intentionalität, die eine kognitive Bewertung des entsprechenden Objekts als schön, überraschend, gelungen oder unangenehm impliziert, ist jedoch in Bezug auf den subjektiven Erlebnisgehalt ausgelöster komplexer musikalischer Emotionen zudem von einer *affektiven Intentionalität* auszugehen.³⁷⁷ Musikalische Gefühle selbst sind auf etwas gerichtet und dabei in ähnlicher Weise mehrfach bestimmt.³⁷⁸

Der Begriff der komplexen musikalischen Emotionen markiert diesen Zusammenhang und macht damit deutlich, dass Forschungsbemühungen, die allgemein auf musikalische Emotionen abzielen, ein schwieriges Unterfangen sind. Juslin und Västfjäll schlagen im Rahmen ihres Ansatzes deshalb vor, die Forschungsfragen auf spezifische Mechanismen zu fokussieren:

The most important implication of the proposed framework for future research in the field is that it will not be sufficient to induce and study musical emotions *in general*. For data to contribute in a cumulative fashion to our knowledge, researchers must try to specify as far as possible the mechanism involved in each study. Otherwise, studies will produce results that are inconsistent, or that cannot be interpreted clearly.³⁷⁹

376 A. a. O., S. 675, Hervorhebungen im Original.

377 Für eine eingehende Betrachtung des Begriffs der intentionalen Affektivität sei erneut verwiesen auf Slaby et al., *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*. Siehe auch Kap. 3.2.2, S. 148ff., sowie Kap. 3.4, Anm. 325, S. 187f.

378 Den weiteren Verlauf der Untersuchung musikalischer Gefühle werde ich insbesondere aus der Vorstellung einer affektiven Intentionalität entwickeln, siehe bspw. Kap. 4.2.2, S. 229ff.

379 Juslin und Västfjäll, »Emotional responses to music«, S. 573, Hervorhebung im Original. Einen vergleichbaren Ansatz für die neurowissenschaftliche Erforschung von Emotionen schlägt LeDoux vor, siehe LeDoux: »Rethinking the Emotional Brain«. Siehe auch Kap. 3.2.3, S. 163ff.

Dies erscheint jedoch nur sinnvoll, wenn die so für spezifische Mechanismen erzielten Ergebnisse auf einen bio-psycho-sozialen Gesamtzusammenhang bezogen werden können, um sich damit der Natur komplexer musikalischer Emotionen zumindest anzunähern. Die Herausforderungen, die in Bezug auf die Emotionsforschung im Allgemeinen beschrieben wurden, treffen damit auf komplexe musikalische Emotionen in besonderer Weise zu.³⁸⁰

Der folgende Versuch, komplexe musikalische Emotionen in ihrem Verhältnis zum Metasystem Musik und damit in Bezug auf biologische, psychische und soziale Systemreferenz zu analysieren, könnte die Möglichkeit eröffnen, spezifische Erregungsmechanismen zu beobachten und diese gleichzeitig in Bezug auf einen metasystemischen Gesamtzusammenhang zu konzeptualisieren.³⁸¹ Im Zuge dieser Betrachtung kann eine Position bezüglich der Frage erarbeitet werden, ob es sich bei musikalischen Emotionen tatsächlich um Emotionen im allgemeinen Sinne handelt, oder ob musikalische Emotionen als Emotionen *sui generis* aufzufassen sind.³⁸²

380 Vgl. Kap. 3.3, S. 179f.

381 So könnten bspw. *musical chills*, die während eines Konzertes als ›Entzückungen‹ auftreten, nicht nur (neuro-)physiologisch beschrieben, sondern auch als Bestandteil einer sozialen Rolle aufgefasst werden. Ebenso könnten auch bestimmte musikalisch-strukturelle Eigenschaften als ›Siegel‹ einer Subkultur begriffen werden. Die Zugehörigkeit zu dieser Subkultur könnte dann für das musikalische Gefühl mitverantwortlich sein.

382 Siehe hierzu Kap. 4.2.3, S. 264f. und Kap. 4.4, S. 317ff.

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 Weitevvollzug 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 metasytemisch 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 Fremddreferenz (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 Fremddreferenz 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: Bohnmeier, 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 Schütze (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 abzielt, 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 Erwägbaren 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 öffnen, 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 zugespißt 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 ›Geräuschentwicklung‹ 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 *Körperbezug* statt von einem *Weltbezug* 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 Fehlattritionen 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-existentialistischen 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 Gewahrwerden 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 disponiert«, bilden diese die Möglichkeit einer nachvollziehenden Wahrnehmung, die die bloße Wahrnehmung eines Musikstücks zu einer musikalischen 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 klären, was sich hieraus für die Frage des Selbstbezugs musikalischer Gefühle ergibt. Die »Vertrautheit mit stilistischen Konventionen« sowie außermusikalische 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 konstitutiven Beitrag des Erfahrenden. Vertrautheit und Vorstellung sind eingelassen in die vielschichtige Ausformulierung eines ›Selbst‹ und dadurch bedingt von dessen Geschichte und dessen Eingebettet-Sein in eine soziale Umwelt. Musik setzt das Investieren dieses ›Selbst‹ voraus, um überhaupt *erfahren* werden zu können. Im direkten Vergleich zu den Gefühlen 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^{ein}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 Anspruch 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 Moment auf eine bestimmte Art und Weise in der Welt. Ich setzte mich affektiv zur Musik ins Verhältnis und im Austarieren dieses Verhältnisses 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 entlegene 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 entsprechenden Sinnzusammenhänge bin ich selbst auf spezifische Weise mit einbezogen. Das Beobachten von Formen und Formkombinationen 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 and 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 Theorieansätze 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 Bewegungskarakter 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 Csíkszentmihályi 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 Csíkszentmihályi 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 Csíkszentmihályi, *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 Csíkszentmihályi ohne direkte Bezugnahme auf system- oder handlungstheoretische Begriffstraditionen verwendet.

216 Csíkszentmihályi 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. 411f.

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.; Vladimir 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. 470f.

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 Strukturselektion 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, verlangsamten 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 Ciompi 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 verschiedene 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 »*auto-epistemic 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 Bewusst-

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 extracranieller 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-organisimische 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 »bedeutsamkeiterschließenden 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 psycho-soziale 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 ›sitierten 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.

Situerte 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 metasystemtheoretischen 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 situierte Ansätze auf Gehirn, Körper und Umwelt. Die verschiedenen Ansätze fokussieren dabei den Körper, die Umwelt oder einen Gehirn,

351 Vgl. Wilutzky, Walter und Stephan, »Situerte 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 extracraniale 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 extracraniale

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 extracranialen Körper gegeben ist, vgl. Northoff, »From emotions to consciousness – a neuro-phenomenal and neuro-relational approach«, S. 111. Northoff sieht diese »rest-intero interaction« als funktionales Äquivalent zu Russells »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 Russells »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 Wilutzky, Walter und Stephan, »Situiertere 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 metasyystemtheoretischen 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 metasytemtheoretischen 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 metasystemtheoretischer 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 metasystemtheoretischen 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 kogni-

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 Befürworten 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 Situiertheit 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 Erfahrungs- 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 Virtuoso 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 Gabriellson: »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. 279ff.

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 *Selbst*bezug 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 Brejdek, 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.

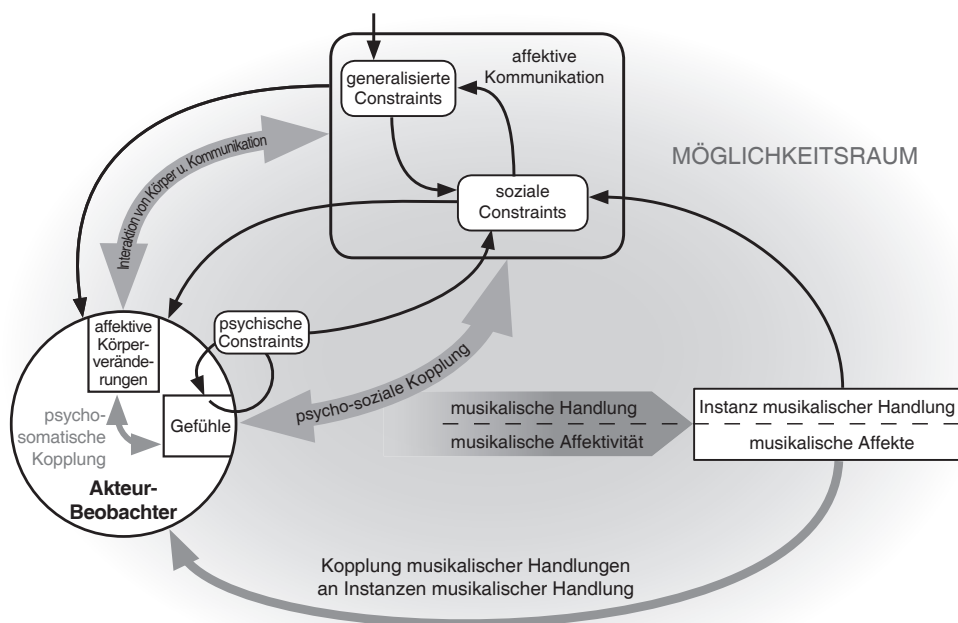


Abbildung 2

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 bio-psycho-soziale 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.

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.

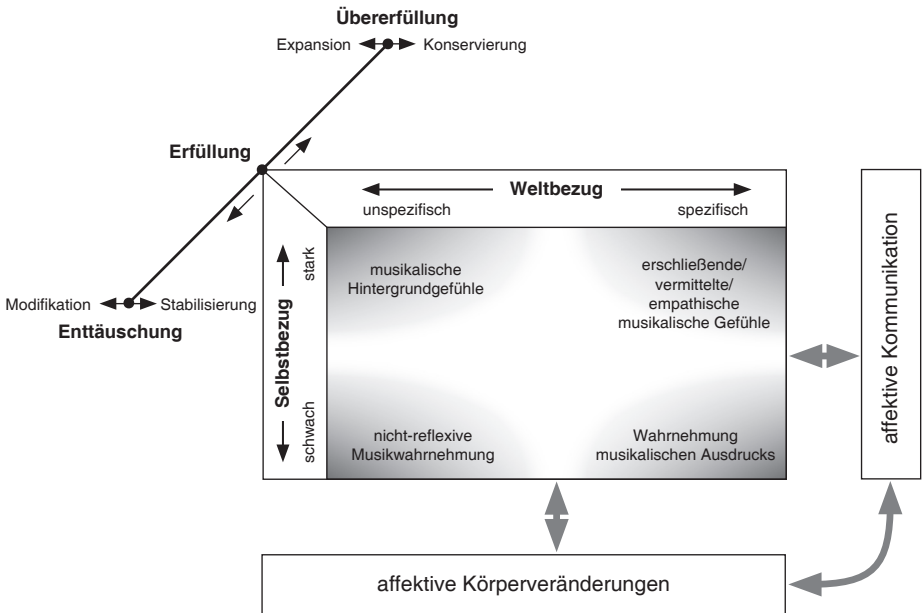


Abbildung 3

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 BRECDEM-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 BRECDEM-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. 123 ff.

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. 311 f.

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 mitgefühlt?«, 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 genuine 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 Selbstbezug vermittelt zu konzeptualisieren. Dieser Selbstbezug, 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. 95ff.

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.

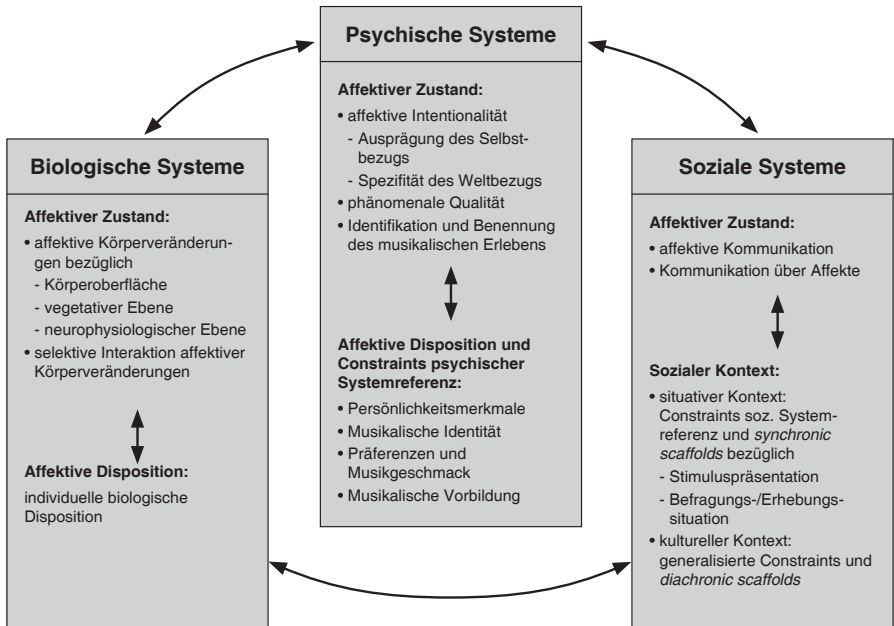


Abbildung 4

Relationalisierung zu berücksichtigen sind. In Bezug auf den affektiven Zustand sozialer Systeme ist zu fragen, ob die Selbstauskunft 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 Konzertsals 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 in der Lage 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.

6 Fazit und Ausblick

Für diese Untersuchung wurde ein dreifaches Ziel formuliert: die Entwicklung einer systemtheoretischen Begriffsgrundlage für die Beschreibung von Musik und von Affektivität; die Konzipierung eines möglichst umfassenden Musikbegriffs; und schließlich, darauf aufbauend, die Exploration des Verhältnisses von Musik und Affektivität. Anvisiert wurde dieses vor dem Hintergrund der Notwendigkeit von transdisziplinären Ansätzen innerhalb der Musikforschung, um disziplinspezifisches Musikwissen als Wissen über Musik zu erschließen.

Die Entscheidung, für diese Abhandlung die Systemtheorie Niklas Luhmanns als theoretischen Ausgangspunkt zu wählen, wurde mit der Auffassung begründet, dass sich dieses Theorieangebot als ein transdisziplinäres Konzept mit entsprechender Integrationsleistung eignet. Somit ist jetzt kritisch zu hinterfragen, inwieweit es gelungen ist, der eigenen Forderung nach Transdisziplinarität bereits auf der Theorieebene gerecht zu werden. Als Grundlage für einen transdisziplinären Ansatz muss der gewählte Theorierahmen zum einen die Möglichkeit der Beschreibung aller relevanten Aspekte des Beobachtungsgegenstandes bieten und zum anderen die eigenen Grenzen auf eine Weise definieren, die nicht deren Abgrenzungsfunktion, sondern deren Schnittstellencharakter betont.

Der systemtheoretische Ansatz hat sich in diesem Sinne im Verlauf der Untersuchung als durchaus fruchtbar erwiesen. Dies zeigte sich nicht nur im gebotenen Beschreibungspotential, sondern auch in der Anschlussfähigkeit an aktuelle Debatten außerhalb eines systemtheoretischen Bezugsrahmens. Zunächst wurde – ausgehend von Luhmanns Allgemeiner Systemtheorie – eine metasytemtheoretische Perspektive vorgeschlagen, von der aus ein umfassender Musikbegriff formuliert werden konnte, über den die körperlichen, psychischen und sozialen Aspekte von Musik beobachtbar und beschreibbar sind. Hierbei bleibt dieser Musikbegriff jedoch auch für alltagssprachliche und musikpraktische Zuschreibungen zugänglich. Des Weiteren konnte im Anschluss an den bei Luhmann lediglich angedeuteten Gefühlsbegriff eine systemtheoretische Beschreibung von Gefühlen allgemein und musikalischen Gefühlen im Besonderen vorgeschlagen werden, die auch an die aktuellen emotionsphilosophischen Überlegungen zur affektiven Intentionalität anknüpft. Die Auffassung von Gefühlen im Sinne eines *Sich-Fühlens-gegenüber-etwas* konnte zum Verhältnis von Selbstreferenz und Fremdreferenz, das dem Luhmann'schen Gefühlsbegriff innewohnt, in Beziehung gesetzt werden. Die Diskussion der Konzeption von Affektivität als einem Medium, in dem sich systemspezifische affektive Zustände im Verhältnis zueinander ausbilden und entfalten können, vor dem Hintergrund einer situierten

Affektivität, offenbarte schließlich sowohl gemeinsame ideengeschichtliche Wurzeln von systemtheoretischen und enaktivistischen Ansätzen als auch das Potential für wechselseitige Anregungen.

Die integrative Kompetenz von Systemtheorie als einem transdisziplinären Konzept kann sich jedoch nicht nur darauf beschränken, nicht-systemtheoretische Debatten und Ansätze in sich aufzunehmen. Vielmehr müssen die innerhalb des systemtheoretischen Beschreibungsrahmens formulierten Überlegungen und Schlussfolgerungen auch außerhalb der Systemtheorie ihre Relevanz und Gültigkeit unter Beweis stellen, sofern sie sich nicht in ihrer Funktion als Knotenpunkt im argumentativen Netzwerk einer in sich geschlossenen Theorie erschöpfen sollen. Um dies zu gewährleisten, wurden die Bestandteile des hier formulierten Metasystems Musik so angelegt, dass sie systemtheoretischen Prämissen genügen, darüber hinaus aber auch in Bezug auf die Terminologie der Musikforschung ihre Bedeutung zur Entfaltung bringen können. Die Definition von Musik als Einheit der Differenz von Instanz musikalischer Handlung und Möglichkeitsraum Musik kann entsprechend gelesen werden: Musik ereignet sich auf der Basis eines dynamischen und relationalen Prozesses, der den Körper, die Psyche und die soziale Umwelt umfasst. Sie lässt sich somit nicht auf Einzelaspekte, wie zum Beispiel neuronale Prozesse, gedankliche Operationen oder schriftliche Kommunikationen mittels Notentext reduzieren. Da sich Musik in diesem Sinne immer in einem biopsychosozialen Kontext ereignet, ist dieser Ansatz mit der Vorstellung einer ›Musik-an-sich‹ nicht vereinbar. Die Konzeption von Instanzen musikalischer Handlung als individuell zugängliche musikalische Ereignisse bewegt sich im Spannungsfeld von Rezeptions- und Produktionsästhetik. Gleichzeitig steht der Autonomie musikalischer Möglichkeit die Funktionalität musikalischer Ereignisse entgegen, so dass sich beide Aspekte im Verhältnis zueinander beschreiben lassen.

Auch die Befunde der Untersuchung musikalischer Affekte sind von einer über den systemtheoretischen Bezugsrahmen hinausweisenden Bedeutung. Aufgrund ihrer Komplexität sind musikalische Affekte zunächst als körperliche, psychische oder soziale affektive Zustände oder Zustandsveränderungen zugänglich. Die Beschreibung systemspezifischer affektiver Zustände, die sich im gemeinsamen Medium der Affektivität auf der Basis von strukturellen Kopplungen herausbilden, macht dabei deutlich, dass das, was wir von Affekten fühlen, beobachten oder messen können, grundsätzlich vor dem Hintergrund eines dynamischen Zusammenwirkens zu betrachten ist. Hieraus ergeben sich nicht nur Notwendigkeiten, sondern auch Möglichkeiten für transdisziplinäre Forschungsansätze.

Im Zuge der eingehenden Betrachtung musikalischer Gefühle wurde die Möglichkeit der Differenzierung aufgrund der dem jeweiligen Gefühl zugrunde liegenden Intentionalitätsstruktur herausgearbeitet.

Musikalische Gefühle lassen sich demnach dadurch unterscheiden, auf welche Weise derjenige, der dieses Gefühl hat, involviert ist und worauf sich dieses Gefühl in welcher Spezifität richtet. Die Einbeziehung dieses grundlegenden Aspekts musikalischer Gefühle in die Erhebung von Selbstauskünften innerhalb der empirischen Affektforschung könnte bestehende Erhebungsinstrumente ergänzen, um ein differenzierteres Bild darüber zu liefern, wer sich wie in Bezug auf was fühlt. Da die Dimensionen, über die sich musikalische Gefühle nach diesem Verständnis differenzieren lassen, als fließende Übergänge konzeptualisiert sind und die Intentionalitätsstruktur entsprechend dynamisch ist, können musikalische Gefühle als potentiell in beständiger Veränderung befindlich und als sich mehrfach überlagernd aufgefasst werden.

Das Verhältnis von Musik und Affektivität lässt sich schließlich als ein musikalisch-affektives Milieu beschreiben, womit zum Ausdruck gebracht wird, dass Musik auf eine grundlegende Art und Weise affektiv verfasst ist. Dies beschränkt sich nicht nur auf die ihr zugeschriebene Fähigkeit, Affekte ausdrücken oder auslösen zu können. Musikalische Handlungen können auch affektive Zustände mit einbeziehen und dadurch auf differenzierte und verfeinerte psychische, körperliche und kommunikative Ressourcen zurückgreifen. Musik zeigt sich dabei aufgrund ihrer Flüchtigkeit und Abstraktheit in besonderer Weise für Affektivität zugänglich. Dies bildet eine wichtige Voraussetzung dafür, dass sich Musik in den unterschiedlichsten Situationen und soziokulturellen Kontexten immer wieder neu auf eine bedeutsame Weise ereignen kann. Eine weitergehende, auch empirische Methoden einbeziehende Untersuchung musikalischer Affekte kann sich somit nicht auf die Betrachtung von ›Emotionen‹ beschränken, sondern muss versuchen, die vielfältigen und subtilen Spuren der affektiven Prozesse nachzuvollziehen, die von Musik provoziert und moduliert oder in musikalische Handlungen eingebunden werden.

Die im Rahmen dieser Untersuchung angestellten Überlegungen können zur Kontroverse zwischen Gefühls- beziehungsweise Ausdrucksästhetik und ästhetischem Formalismus ins Verhältnis gesetzt und als eigenständige Position ausgewiesen werden.¹ Gegenüber der Frage, ob das

1 Für einen gewichtigen Beitrag zu dieser Debatte siehe Eduard Hanslick; Dietmar Strauß (Hg.), *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Band 1, Historisch-kritische Ausgabe, Mainz: Schott, 1990. Exemplarisch vorgeführt wurde diese auch in der Auseinandersetzung zwischen Hans Pfitzner und Alban Berg über die Möglichkeit, die Schönheit von Schumanns ›Träumerei‹ aus den ›Kinderszenen op. 15‹ zu beschreiben, vgl. Jürgen Stolzenberg, »Musik und Subjektivität, oder: Vom Reden über das Musikalisch-Schöne. Ein Versuch mit Blick auf Kant«, in: Georg Mohr und Johann Kreuzer (Hg.), *Vom Sinn des Hörens: Beiträge zur Philosophie der Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, S. 77–95.

Ausdrucks- und Erregungspotential der Musik zu ihren wesentlichen Eigenschaften gehört, wird hier die These formuliert, dass musikalische Handlung wesentlich affektiv verfasst ist. Damit soll weniger eine Entscheidung für eine Gefühlsästhetik und gegen eine Formalästhetik getroffen, sondern vielmehr der Nutzen einer entsprechenden Dichotomisierung infrage gestellt werden. Vor dem Hintergrund eines ausreichend weiträumigen Begriffs der Affektivität können die affektiven Formungsbedingungen der Musikgenese – das heißt der Bildung und Re-Aktualisierung von Instanzen musikalischer Handlung – beobachtet werden. Auch wenn an dieser Stelle nicht behauptet werden soll, dass sich eine musikalische Handlung auf ihre affektiven Aspekte reduzieren lässt, ist doch davon auszugehen, dass sie bereits auf einer basalen Ebene wesentlich affektiv geprägt ist.

Die Konzeption von Musik als Metasystem bietet nicht nur einen umfassenden Musikbegriff, sondern auch Anknüpfungspunkte für transdisziplinäre Forschungsprogramme. Um diese zu zeigen, wurde die empirische Affektforschung als Fallbeispiel einer ›Musikforschung zwischen Systemen‹ behandelt. Die ›Zwischenposition‹ ermöglicht es, den Zusammenhang systemspezifischer Prozesse im Blick zu behalten. Für die empirische Affektforschung bietet dies die Möglichkeit, affektive Zustände zu affektiven Dispositionen innerhalb eines Systems und zu den affektiven Zuständen und Dispositionen anderer Systeme ins Verhältnis zu setzen. Dabei zeigt sich, wie Systemtheorie als transdisziplinäres Konzept forschungspraktisch genutzt werden kann. Der Fokus liegt dabei jedoch nicht auf dem Einsatz systemtheoretischer Analysemethoden. Innerhalb der Musikforschung können zwar differenztheoretische oder auf die Einheit der Differenz von Medium und Form abstellende Analysen beispielsweise der Binnenstruktur musikalischer Werke versucht werden, doch ist hier nicht ein entscheidender Erkenntnisgewinn zu vermuten. Der Vorteil des hier präsentierten Ansatzes liegt in dessen Fähigkeit, verschiedene Erkenntnismöglichkeiten präsent zu halten und Einzelaspekte in dem sich dadurch bietenden Zusammenhang zu betrachten. Verschiedenste Ansätze der Musikforschung können dabei auf das Metasystem Musik bezogen und darin verortet werden. Auch eine musikalische Analyse ist eine psychische, körperliche und soziale Handlung, über die sich Musik ereignet und an die sich weitere musikalische Ereignisse anschließen können – oder auch nicht. Eine metasystemtheoretische Perspektive bietet der Musikforschung auf diese Weise ein reflexionstheoretisches Potential. Mit der Forderung, den der eingangs dieser Untersuchung formulierten Frage impliziten und hier ausgebreiteten Möglichkeitshorizont im eigenen musikforschenden Denken und Tun mitzuführen und dem daraus erwachsenden Musikwissen relativierend gegenüberzustellen, lässt sich diese Frage abschließend erneut stellen: Was meinen wir, wenn wir von ›Musik‹ sprechen?

Danksagung

Der vorliegende Text entspricht weitgehend meiner 2014 von der Hochschule für Musik Karlsruhe angenommenen Dissertationsschrift. Die Veröffentlichung wurde freundlicherweise durch das Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik mit einer Druckkostenbeihilfe unterstützt. Während der Auseinandersetzung mit diesem Thema über einen längeren Zeitraum hinweg hatte ich das Glück, vielen Menschen zu begegnen, die mich durch Anregungen und Kritik oder auch durch aufmerksames Zuhören unterstützt und so zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. An erster Stelle möchte ich mich herzlich bei Thomas A. Troge für seine fürsorgliche Betreuung und das mir entgegengebrachte Vertrauen bedanken, und dafür, dass er mir die Freiheit ließ, das Thema der Arbeit nicht zu früh einzugrenzen. Ganz herzlich danke ich auch Achim Stephan, der mir mit seiner herzlichen Offenheit begegnete und mit großem Engagement als Zweitbetreuer zur Seite stand. Sie beide haben sowohl die vorliegende Arbeit als auch mich auf vielen Ebenen nachhaltig bereichert.

Christian Grüny danke ich für seine aufmerksame und kritische Lektüre dieser Arbeit und die zahlreichen fruchtbaren Diskussionen, die ich mit ihm führen durfte. Wichtige Anregungen im Zuge der Diskussion einzelner Teile der Arbeit verdanke ich Ingrid Vendrell Ferran, Wolfgang Fuhrmann, Achim Heidenreich, Thomas Seedorf und ganz besonders Matthias Wiegandt. Giovanna Colombetti danke ich für die Möglichkeit der Einsichtnahme in ein zum damaligen Zeitpunkt noch unveröffentlichtes Manuskript. Hilfreiche Kommentare erhielt ich von den Teilnehmern des Kolloquiums des Instituts für Musikwissenschaft und Musikinformatik der Hochschule für Musik Karlsruhe sowie des Philosophischen Kolloquiums des Instituts für Kognitionswissenschaft der Universität Osnabrück. Für vielfältige Anregungen und Unterstützung danke ich zudem Alan Fabian, Timo Fischinger, Fabian Greb, Bernd Härpfer, Markus Hechtle, Rainer Lorenz, Britta Richter, Nanna Schmidt, Sebastian Schmidt, Roland Techet und Jutta Toelle. Mein besonderer Dank gilt Michael Rothenbacher für seine sorgfältigen Korrekturen und wertvollen Hinweise sowie Felix Bernoulli für die Überarbeitung der Abbildungen.

Entscheidend zur Fertigstellung beigetragen hat ein Graduiertenstipendium des Landes Baden-Württemberg. Zudem bedanke ich mich bei Melanie Wald-Fuhrmann, die mich in der Schlussphase von meinen Aufgaben am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik entbunden hat.

DANKSAGUNG

Meinen Eltern danke ich für ihre bedingungslose Unterstützung auf meinem Bildungsweg, die mir die Möglichkeit gab, auch Seitenpfade einzuschlagen und nach transdisziplinären Perspektiven Ausschau zu halten. Meiner Frau Tayuko danke ich für ihr Verständnis und ihre liebevolle Unterstützung sowie für die zahllosen Gespräche, die mir halfen, meine Gedanken zu ordnen und an ihrer musikalischen Praxis zu messen.

Christoph Seibert
Karlsruhe, im Juni 2016

Literaturverzeichnis

- Adams, Frederick und Kenneth Aizawa (2008): *The bounds of cognition*, Malden: Blackwell.
- (2010): »The value of cognitivism in thinking about extended cognition«, in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 9, 4, S. 579–603.
- Alfred Schütz (1971): »Making Music Together: A Study in Social Relationship«, in: ders.; Arvid Brodersen (Hg.): *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, Den Haag: Martinus Nijhoff, S. 159–178.
- Aristoteles (1995): *Politik*. Übers. von Eugen Rolfes, Band 4, Philosophische Schriften, Hamburg: Meiner.
- Arrango-Muñoz, Santiago (2014): »The nature of epistemic feelings«, in: *Philosophical Psychology* 27, 2, S. 1–19.
- Averill, James R. (1980): »A Constructivist View of Emotion«, in: Robert Plutchik und Henry Kellerman (Hg.): *Emotion: Theorie, Research, and Experience*. Volume 1: Theories of Emotion, New York, u.a.: Academic Press, S. 305–339.
- Bach, Carl Philipp Emanuel; Wolfgang Horn (Hg.) (2003): *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Auflage. Kassel: Bärenreiter.
- Bachowski, Jo-Anne und Michael J. Owren (2010): »Vocal 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, S. 196–210.
- Baecker, Dirk (2004): »Wozu Gefühle?« in: *Soziale Systeme* 10, 1, S. 5–20.
- (2005): *Schlüsselwerke der Systemtheorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- (2007): *Form und Formen der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baraldi, Claudio, Giancarlo Corsi und Elena Esposito (1997): *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barrett, Lisa Feldman (2006): »Are Emotions Natural Kinds?« in: *Perspectives on Psychological Science* 1, 1, S. 28–58.
- Barry, Andrew und Georgina Born (2013): »Interdisciplinarity: Reconfigurations of the social and the natural sciences«, in: dies. (Hg.): *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the social and the natural sciences*, London, New York: Routledge, S. 1–56.
- und Georgina Born (2013) (Hg.): *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the social and the natural sciences*, London, New York: Routledge.
- Becker, Alexander (2007): »Wie erfahren wir Musik?« in: ders. und Matthias Vogel (Hg.): *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 265–313.
- und Matthias Vogel (Hg.) (2007): *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Beckermann, Ansgar (2008): »Es bleibt schwierig. Zur Zukunft der Zusammenarbeit von Philosophie des Geistes und empirischen Wissenschaften«, in: Patrick Spät (Hg.): *Zur Zukunft der Philosophie des Geistes*, Paderborn: mentis, S. 249–261.
- Beedie, Christopher J., Peter C. Terry und Andrew M. Lane (2005): »Distinctions between emotion and mood«, in: *Cognition & Emotion* 19, 6, S. 847–878.
- Behne, Klaus-Ernst (1986): *Hörertypologien: Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*, Regensburg: Bosse.
- (1997): »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, S. 134–149.
- Beiche, Michael und Albrecht Riethmüller (Hg.) (2006): *Musik – Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, Stuttgart: Franz Steiner.
- Ben-Ze'ev, Aaron (2009): *Die Logik der Gefühle. Kritik der emotionalen Intelligenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bennett, Maxwell R. und Peter M. S. Hacker (2010): *Die philosophischen Grundlagen der Neurowissenschaften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bense, Max (1946): »Der geistige Mensch und die Technik«, in: ders., *Über Leibniz. Leibniz und seine Ideologie. Der geistige Mensch und die Technik*, Jena: Karl Rauch, S. 26–48.
- Berg, Henk de und Johannes F. K. Schmidt (Hg.) (2000): *Rezeption und Reflexion: Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berninger, Anja und Sabine A. Döring (2009): »Einleitung zu Teil II: Emotionen als Kognitionen«, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 141–147.
- Bertalanffy, Ludwig von (1973): *General System Theory: Foundations, Developments, Applications*, 4., überarbeitete Auflage. New York: George Braziller.
- Bertone, Sophie, Wolfgang Fuhrmann und Morag Josephine Grant (2004): »Was ist neu an New Musicology?« in: Rebekka Habermas und Rebekka von Mallinckrodt (Hg.): *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn: Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*, Göttingen: Wallstein, S. 107–122.
- Beyls, Peter (1991): »Chaos and Creativity: The Dynamic Systems Approach to Musical Composition«, in: *Leonardo Music Journal* 1, 1, S. 31–36.
- Blaukopf, Kurt (1996): *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, 2., erweiterte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Blood, Anne J. und Robert J. Zatorre (2001): »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, 20, S. 11818–11823.
- Böhme-Mehner, Tatjana (2003): *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns?* Essen: Die Blaue Eule.
- Borges, Jorge Luis (2004): *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*, Band 5, Werke in 20 Bänden. Hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, 9. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Born, Georgina (2010): »For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 135, 2, S. 205–243.
- Bourdieu, Pierre (1993): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 6. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Brandt, Sigrid (1992): »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, S. 162–177.
- Brattico, Elvira, Brigitte Bogert und Thomas Jacobsen (2013): »Toward a neural chronometry for the aesthetic experience of music«, in: *Frontiers in Psychology* 4, Artikel 206, S. 1–21.
- und Marcus Pearce (2013): »The Neuroaesthetics of Music«, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 7, 1, S. 48–61.
- Bruhn, Herbert, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.) (2008): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Brün, Herbert (1971): *Über Musik und zum Computer*, Karlsruhe: G. Braun.
- Bühl, Walter Ludwig (1987): »Grenzen der Autopoiesis«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 39, S. 225–254.
- (1987): »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, S. 106–138.
- (2004): *Musiksoziologie*, Bern: Peter Lang.
- Camras, Linda A. (2000): »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, S. 100–124.
- Cannon, Walter B. (1927): »The James-Lange Theory of Emotions: A Critical Examination and an Alternative Theory«, in: *The American Journal of Psychology* 39, 1, S. 106–124.
- Carroll, Noël (2013): »Neuere Theorien ästhetischer Erfahrung«, in: Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp, S. 61–90.

- Chaffin, Roger, Gabriella Imreh, Anthony F. Lemieux und Colleen Chen (2003): »Seeing the Big Picture«: Piano Practice as Expert Problem Solving«, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 20, 4, S. 465–490.
- Christenfeld, Nicholas J. S. und George Mandler (2013): »Emotion«, in: Donald K. Freedheim und Irving B. Winter (Hg.): *Handbook of Psychology*, Band 1: History of Psychology, Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, S. 177–197.
- Ciampi, Luc (1986): »Zur Integration von Fühlen und Denken im Lichte der ›Affektlogik‹. Die Psyche als Teil eines autopoietischen Systems«, in: K. P. Kisker, H. Lauter, J.-E. Meyer, C. Müller und E. Strömgen (Hg.): *Psychiatrie der Gegenwart 1: Neurosen, Psychosomatische Erkrankungen, Psychotherapie*, 3., völlig neu gestaltete Auflage. Berlin, Heidelberg: Springer, S. 373–410.
- (1998): *Affektlogik: Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung. Ein Beitrag zur Schizophrenieforschung*, 5., um ein Vorwort erweiterte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta.
 - (1999): *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*, 2., durchgesehene Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
 - (2004): »Ein blinder Fleck bei Niklas Luhmann? Soziale Wirkungen von Emotionen aus Sicht der fraktalen Affektlogik«, in: *Soziale Systeme* 10, 1, S. 21–49.
- Clark, Andy (2010): »Coupling, Constitution, and the Cognitive Kind: A Reply to Adams and Aizawa«, in: Richard Menary (Hg.): *The Extended Mind*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, S. 81–99.
- und David Chalmers (1998): »The Extended Mind«, in: *Analysis* 58, 1, S. 7–19.
- Cochrane, Tom (2008): »Expression and Extended Cognition«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66, 4, S. 329–340.
- (2010): »Using the Persona to Express Complex Emotions in Music«, in: *Music Analysis* 29, 1–3, S. 264–275.
 - (2013): »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, S. 23–40.
 - Tom Cochrane, Bernardino Fantini und Klaus R. Scherer (Hg.) (2013): *The Emotional Power of Music. Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control*, Oxford: Oxford University Press.
- Colombetti, Giovanna (2010): »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, S. 145–164.
- und Tom Roberts (2015): »Extending the extended mind: the case for extended affectivity«, in: *Philosophical Studies* 172, 5, S. 1243–1263.
 - und Achim Stephan (2013): »Affektwissenschaft (*affective science*)«, in:

- Achim Stephan und Sven Walter (Hg.): *Handbuch Kognitionswissenschaft*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 501–510.
- und Evan Thompson (2008): »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, S. 45–68.
 - Cook, Nicolas (2008): »We are all (Ethno)musicologists Now«, in: Henry Stobart (Hg.): *The New (Ethno)musicologies*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, S. 48–70.
 - Craig, A. D. (2010): »Interoception and Emotion. A Neuroanatomical Perspective«, in: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.): *Handbook of Emotions*, 3. Auflage. New York: The Guilford Press, S. 272–288.
 - Cross, Ian (2009): »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, S. 649–667.
 - Csikszentmihályi, Mihaly (2010): *Flow: Das Geheimnis des Glücks*, 15. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta.
 - Dahlhaus, Carl und Hans Heinrich Eggebrecht (1985): *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
 - Dalgleish, Tim und Mick J. Power (Hg.) (1999): *Handbook of Cognition and Emotion*, Chichester: John Wiley & Sons.
 - Damasio, Antonio R. (2000): *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, San Diego: Harcourt.
 - (2001): *Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins*, 3. Auflage. München: List.
 - (2005): *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen*, 2. Auflage. Berlin: List Taschenbuch.
 - (2006): *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, 4. Auflage. Berlin: List Taschenbuch.
 - (2010): *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, London: William Heinemann.
 - (2011): *Selbst ist der Mensch. Körper, Geist und die Entstehung menschlichen Bewusstseins*, München: Siedler.
 - Daniel, Ute (2006): *Kompendium Kulturgeschichte*, 5., durchgesehene und ergänzte Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 - Davidson, Richard J. (1994): »Complexities in the Search for Emotion-Specific Physiology«, in: Paul Ekman und ders. (Hg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 237–242.
 - Davies, Stephen (1994): *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
 - (2010): »Emotions expressed and aroused by music: philosophical perspectives«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 15–43.

- (2011): »Infectious Music: Music-Listener Emotional Contagion«, in: Amy Coplan und Peter Goldie (Hg.): *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford: Oxford University Press, S. 134–148.
- de Sousa, Ronald (2009): »Epistemic Feelings«, in: *Mind & Matter* 7, 2, S. 139–161.
- Defila, Rico und Antonietta Di Giulio (1998): »Interdisziplinarität und Disziplinarität«, in: Jan-Hendrik Olbertz (Hg.): *Zwischen den Fächern – über den Dingen? Universalisierung versus Spezialisierung akademischer Bildung*, Opladen: Leske + Budrich, S. 111–137.
- Deigh, John (1994): »Cognitivism in the Theory of Emotions«, in: *Ethics* 104, 4, S. 824–854.
- (2010): »Concepts of Emotion in Modern Philosophy and Psychology«, in: Peter Goldie (Hg.): *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 17–40.
- Deines, Stefan, Jasper Liptow und Martin Seel (Hg.) (2013): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp.
- Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (2013): »Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte«, in: dies. (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp, S. 7–37.
- de Lannoy, Christian (1993): »Variationen im Metakontrapunkt. Eine systemtheoretische Analyse musikalischer Interaktionsprozesse«, in: Henk de Berg und Matthias Prangel (Hg.): *Kommunikation und Differenz: systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 203–227.
- Demmerling, Christoph und Hilge Landweer (2007): *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- DeNora, Tia (2000): *Music in everyday life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2008): »Kulturforschung und Musiksoziologie«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 67–87.
- Deonna, Julien A. und Fabrice Teroni (2012): *The emotions: a philosophical introduction*, London, New York: Routledge, 2012.
- Di Paolo, Ezequiel A. (2009): »Extended Life«, in: *Topoi* 28, 1, S. 9–21.
- Döring, Sabine A. (2009): »Allgemeine Einleitung: Philosophie der Gefühle heute«, in: dies. (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 12–65.
- (2009): »Einleitung zu Teil III: Theorie »der« Emotionen?«, in: dies. (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 227–235.
- (2009): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eerola, Tuomas und Jonna K. Vuoskoski (2013): »A Review of Music and Emotion Studies: Approaches, Emotion Models, and Stimuli«, in: *Music Perception* 30, 3, S. 307–340.

- Egermann, Hauke und Stephen McAdams (2013): »Empathy and Emotional Contagion as a Link Between Recognized and Felt Emotions in Music Listening«, in: *Music Perception* 31, 2, S. 139–156.
- Ekman, Paul (1994): »Moods, Emotions, and Traits«, in: ders. und Richard J. Davidson (Hg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 56–58.
- (1999): »Basic Emotions«, in: Tim Dalgleish und Mick J. Power (Hg.): *Handbook of Cognition and Emotion*, Chichester: John Wiley & Sons, S. 45–60.
- (1999): »Facial Expression«, in: Tim Dalgleish und Mick J. Power (Hg.): *Handbook of Cognition and Emotion*, Chichester: John Wiley & Sons, S. 301–320.
- und Daniel Cordaro (2011): »What is Meant by Calling Emotions Basic«, in: *Emotion Review* 3, 4, S. 364–370.
- und Richard J. Davidson (Hg.) (1994): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Ellsworth, Phoebe C. (1994): »Levels of Thought and Levels of Emotion«, in: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 192–196.
- (1994): »William James and Emotion. Is a Century of Fame Worth a Century of Misunderstanding?«, in: *Psychological Review* 101, S. 222–229.
- Engelen, Eva-Maria, Hans J. Markowitsch, Christian van Scheve, Birgitt Röttger-Rössler, Achim Stephan, Manfred Holodynski und Marie Vandekerckhove (2009): »Emotions as Bio-cultural Processes: Disciplinary Debates and an Interdisciplinary Outlook«, in: Birgitt Röttger-Rössler und Hans J. Markowitsch (Hg.): *Emotions as Bio-cultural Processes*, New York, NY: Springer, S. 23–53.
- Fachner, Jörg (2008): »Musik und veränderte Bewusstseinszustände«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 573–594.
- Feyerabend, Paul (1976): *Wider den Methodenzwang: Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Filk, Christian und Holger Simon (Hg.) (2010): *Kunstkommunikation: »Wie ist Kunst möglich?« Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, Berlin: Kadmos.
- und Holger Simon (2010): »Wie ist Kunst möglich? – Zur Konstruktion von Kunstkommunikation«, in: dies. (Hg.): *Kunstkommunikation: »Wie ist Kunst möglich?« Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft*, Berlin: Kadmos, S. 17–35.
- Fischer, Agneta H. und Antony S. R. Manstead (2010): »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, S. 456–468.

- Flusser, Vilém und Louis Bec (1987): *Vampyroteuthis infernalis*, Göttingen: European Photographie.
- Foerster, Heinz von (1984): »On Constructing a Reality«, in: ders., *Observing Systems*, 2. Auflage. Seaside: Intersystems Publications, S. 287–309.
- (1993): »Gegenstände: greifbare Symbole für (Eigen-)Verhalten«, in: ders.; Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 103–115.
- François, Charles (Hg.) (1997): *International Encyclopedia of Systems and Cybernetics*, München: K.G. Saur.
- Franzen, Birgitta (1999): »Musikästhetische Modelle und die neuere Systemtheorie«, in: Werner Keil und Jürgen Arndt (Hg.): *»Was Du nicht hören kannst, Musik«: zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert*, Hildesheim: Georg Olms, S. 38–55.
- Frevort, Ute (2009): »Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?« in: *Geschichte und Gesellschaft* 35, 2, S. 183–208.
- Ute Frevort, Monique Scheer, Anne Schmidt, Pascal Eitler, Bettina Hitzer, Nina Verheyen, Benno Gammerl, Christian Bailey und Margrit Pernau (2011): *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*, Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Frijda, Nico H. (1994): »Varieties of Affect: Emotions and Episodes, Moods, and Sentiments«, in: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 59–67.
- (2010): »The Psychologists' Point of View«, in: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.): *Handbook of Emotions*, 3. Auflage. New York: The Guilford Press, S. 68–87.
- Fuchs, Peter (1987): »Vom Zeitzauber der Musik – Eine Diskussionsanregung«, in: Dirk Baecker, Jürgen Markowitz, Rudolf Stichweh, Hartmann Tyrell und Helmut Willke (Hg.): *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 214–237.
- (1996): »Musik und Systemtheorie – ein Problemaufriß«, in: Nina Polaschegg, Uwe Hager und Tobias Richtsteig (Hg.): *Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur*, Band 3, Regensburg: Con-Brio, S. 49–55.
- (1998): *Das Unbewußte in Psychoanalyse und Systemtheorie. Die Herrschaft der Verlautbarung und die Erreichbarkeit des Bewußtseins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2004): »Wer hat wozu und wieso überhaupt Gefühle?« in: *Soziale Systeme* 10, 1, S. 89–110.
- (2005): *Die Psyche. Studien zur Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- (2005): »Das Unbewusste in der Systemtheorie«, in: Michael B. Buchholz und Günter Götde (Hg.): *Das Unbewusste in aktuellen Diskursen – Anschlüsse*, Band 2, Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 335–360.
- Fuhrmann, Wolfgang (2011): »Toward a Theory of Socio-Musical Systems: Reflections on Niklas Luhmann's Challenge to Music Sociology«, in: *Acta Musicologica* 83, 1, S. 135–159.

- Gabrielsson, Alf (2001–2002): »Emotion perceived and emotion felt: Same or different?« in: *Musicae Scientiae*, Special Issue, S. 123–147.
- (2010): »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, S. 547–574.
 - und Patrik N. Juslin (2009): »Emotional Expression in Music«, in: Richard J. Davidson, Klaus R. Scherer und H. Hill Goldsmith (Hg.): *Handbook of Affective Sciences*, New York: Oxford University Press, S. 503–534.
 - und Erik Lindström (2010): »The Role of Structure in the Musical Expression of Emotions«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 367–400.
 - und Siv Lindström Wik (2003): »Strong experiences related to music: A descriptive system«, in: *Musicae Scientiae* 7, 2, S. 157–217.
- Garofalo, Reebee (2010): »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, S. 725–754.
- Gebauer, Line und Peter Vuust (2010): »The Reward of Music Listening. The Role of Midbrain Dopamine in Musical Anticipation«, in: Steven M. Demorest, Steven J. Morisson und Patricia S. Campbell (Hg.): *Proceedings of the 11th International Conference on Music Perception and Cognition*, Seattle, Washington, S. 419–424.
- Georgescu, Cosmin und Mario Georgescu (1990): »A System Approach to Music«, in: *Interface. Journal of New Music Research* 19, S. 15–52.
- Glaserfeld, Ernst von (1996): *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2008): »Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität«, in: Claus Pias, Joseph Vogel, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, 6. Auflage. München: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 348–371.
- Goldie, Peter (2009): »Emotionen und Gefühle«, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 369–397.
- (2009): »Getting Feelings into Emotional Experience in the Right Way«, in: *Emotion Review* 1, 3, S. 232–239.
 - (Hg.) (2010): *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford, New York: Oxford University Press.
 - (2011): »Emotionen, Gefühle und Intentionalität«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.): *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, S. 49–71.
- Gould, Glenn (1987): »In den Outtakes ist das Gras immer grüner: Ein Hörexperiment«, in: ders., *Vom Konzertsaal zum Tonstudio*, München, Zürich: Piper, S. 167–182.

- Greshoff, Rainer (2008): »Ohne Akteure geht es nicht! Oder: Warum die Fundamente der Luhmannschen Sozialtheorie nicht tragen«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 37, 6, S. 450–469.
- (2008): »Wie weiter in der Sozialtheorie?« in: *Zeitschrift für Soziologie* 37, 6, S. 489–497.
- Greve, Jens und Annette Schnabel (Hg.) (2011): *Emergenz: Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen*, Berlin: Suhrkamp.
- Griffiths, Paul E. (1997): *What Emotions Really Are*, Chicago, London: University of Chicago Press.
- und Andrea Scarantino (2009): »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, S. 437–453.
- Grimm, Hartmut (2000): »Affekt«, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, Band 1: Absenz – Darstellung, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 16–49.
- Groddeck, Victoria von (2012): »Struktur«, in: Oliver Jahraus, Armin Naschi, Mario Grizelj, Irmhild Saake, Christian Kirchmeier und Julian Müller (Hg.): *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 119–121.
- Großmann, Rolf (1991): *Musik als ›Kommunikation‹. Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen*. Braunschweig: Vieweg.
- (1997): »Abbild, Simulation, Aktion – Paradigmen der Medienmusik«, in: Bernd Flessner (Hg.): *Die Welt im Bild: Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*, Freiburg: Rombach, S. 239–257.
- (2008): »Verschlafener Medienwandel. Das Dispositiv als musikwissenschaftliches Theoriemodell«, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 74, S. 6–9.
- Grunwald, Armin und Jan C. Schmidt (2005): »Method(olog)ische Fragen zur Inter- und Transdisziplinarität. Wege zu einer praxisstützenden Interdisziplinaritätsforschung«, in: *Technikfolgenabschätzung – Theorie und Praxis* 14, 2, S. 4–11.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2010): »›Alteuropa‹ und ›Der Soziologe‹. Wie verhält sich Niklas Luhmanns Theorie zur philosophischen Tradition?« in: Wolfram Burckhardt (Hg.): *Luhmann Lektüren*, Berlin: Kadmos, S. 70–90.
- Hagemann, Dirk, Shari R. Waldstein und Julian F. Thayer (2003): »Central and autonomic nervous system integration in emotion«, in: *Brain and Cognition* 52, 1, S. 79–87.
- Hallam, Susan, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.) (2009): *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Hanslick, Eduard; Strauß, Dietmar (Hg.) (1990): *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Band 1, Historisch-kritische Ausgabe, Mainz: Schott, 1990.

- Hargreaves, David J., Dorothy E. Miell und Raymond A.R. MacDonald (2002): »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, S. 1–20.
- und Adrian C. North (2010): »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, S. 515–546.
- Haueisen, Jens und Thomas R. Knösche (2001): »Involuntary Motor Activity in Pianists Evoked by Music Perception«, in: *Journal of Cognitive Neuroscience* 13, 6, S. 786–792.
- Haynes, John-Dylan (2013): »Brain reading«, in: Achim Stephan und Sven Walter (Hg.): *Handbuch Kognitionswissenschaft*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 510–514.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1993): *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Werke 15, 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hejl, Peter M. (1987): »Konstruktion der sozialen Konstruktion: Grundlinien einer konstruktivistischen Sozialtheorie«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Der Diskurs des Radikalismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 303–339.
- Helm, Bennett W. (2009): »Gefühlte Bewertungen. Eine Theorie der Lust und des Schmerzes«, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 398–430.
- (2011): »Affektive Intentionalität: Holistisch und vielschichtig«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.): *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, S. 72–99.
- Helsper, Werner (1992): *Okkultismus – die neue Jugendreligion?: Die Symbolik des Todes und des Bösen in der Jugendkultur*, Opladen: Leske und Budrich.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2007): »Musikwissenschaft und musikalisches Kunstwerk. Zum schwierigen Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung«, in: Laurenz Lütteken (Hg.): *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, Kassel: Bärenreiter, S. 67–87.
- Hirsch Hadorn, Gertrude, Susette Biber-Klemm, Walter Grossenbacher-Mansuy, Holger Hoffmann-Riem, Dominique Joye, Christian Pohl, Urs Wiesmann und Elisabeth Zemp (2008): »The Emergence of Transdisciplinarity as a Form of Research«, in: Gertrude Hirsch Hadorn, Holger Hoffmann-Riem, Susette Biber-Klemm, Walter Grossenbacher-Mansuy, Dominique Joye, Christian Pohl, Urs Wiesmann und Elisabeth Zemp (Hg.): *Handbook of Transdisciplinary Research*, Dordrecht: Springer, S. 19–39.
- Hodges, Donald A. (2009): »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, S. 121–130.

- Hölzer, Michael und Horst Kächele (2004): »Emotion und psychische Struktur«, in: Achim Stephan und Henrik Walter (Hg.): *Natur und Theorie der Emotion*, 2., unveränderte Auflage. Paderborn: mentis, S. 164–183.
- Hornung, Bernd R. (2006): »Happiness and the pursuit of happiness. A sociocybernetic approach«, in: *Kybernetes* 35, 3/4, S. 323–346.
- Huron, David (1999): »The New Empiricism: Systematic Musicology in a Postmodern Age«, Lecture 3 from the 1999 Ernest Bloch Lectures, URL: [http://www.musiccog.ohio-state.edu/home/data/_uploaded/pdf/LabPublications\(DanEdit\)/empiricism_postmodern.pdf](http://www.musiccog.ohio-state.edu/home/data/_uploaded/pdf/LabPublications(DanEdit)/empiricism_postmodern.pdf) – Letzter Zugriff am 12. April 2016.
- (2007): *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, Massachusetts: A Bradford Book. MIT Press.
- Hurt-Thaut, Corene (2009): »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, S. 503–514.
- Ingarden, Roman (1962): *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen: Max Niemeyer.
- Jahraus, Oliver (2001): »Bewußtsein und Kommunikation. Zur Konzeption der strukturellen Kopplung«, in: ders. und Nina Ort (Hg.): *Bewußtsein – Kommunikation – Zeichen*, Tübingen: Max Niemeyer, S. 23–47.
- (2012): »Psychisches System«, in: ders., Armin Nassehi, Mario Grizelj, Irmhild Saake, Christian Kirchmeier und Julian Müller (Hg.): *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 111–113.
- (2012): »Supertheorie?« in: ders., Armin Nassehi, Mario Grizelj, Irmhild Saake, Christian Kirchmeier und Julian Müller (Hg.): *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 432–436.
- Oliver Jahraus, Armin Nassehi, Mario Grizelj, Irmhild Saake, Christian Kirchmeier und Julian Müller (Hg.) (2012): *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2012.
- James, William (1884): »What is an Emotion?« in: *Mind* 9, 34, S. 188–205.
- Jungert, Michael (2010): »Was zwischen wem und warum eigentlich? Grundsätzliche Fragen der Interdisziplinarität«, in: ders., Elsa Romfeld, Thomas Sukopp und Uwe Voigt (Hg.): *Interdisziplinarität. Theorie, Praxis, Probleme*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 1–12.
- Elsa Romfeld, Thomas Sukopp und Uwe Voigt (Hg.) (2010): *Interdisziplinarität. Theorie, Praxis, Probleme*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Juslin, Patrik N. (2009): »Emotional responses to music«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 131–140.
- (2013): »From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions«, in: *Physics of Life Reviews* 10, 3, S. 235–266.

- Patrik Juslin, Simon Liljeström, Daniel Västfjäll und Lars-Olov Lundqvist (2010): »How does music evoke emotions? Exploring the underlying mechanisms«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 605–642.
- und John A. Sloboda (Hg.) (2010): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- und John A. Sloboda (2010): »Introduction: Aims, Organization, and Terminology«, in: dies. (Hg.): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 3–12.
- und Renee Timmers (2010): »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, S. 453–489.
- und Daniel Västfjäll (2008): »Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 31, 5, S. 559–621.
- und Daniel Västfjäll (2008): »Authors' Response: All Emotions are not created equal: Reaching beyond the traditional disputes«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 31, 5, S. 600–621.
- Kaden, Christian (1989): »Was hat Musik mit Klang zu tun?!« Ideen zu einer Geschichte des Begriffs »Musik« und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32, S. 34–75.
- (2006): »Musik bei denen, die keine »Musik« haben«, in: Michael Beiche und Albrecht Riethmüller (Hg.): *Musik – Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, Stuttgart: Franz Steiner, S. 57–72.
- Kalisch, Volker (2003): »Was wir tun, uns aber wahrscheinlich nicht wünschen. Einige häretische Bemerkungen zum Methodendiskurs in der Musikwissenschaft.«, in: Klaus Wolfgang Niemöller und Bram Gätjen (Hg.): *Perspektiven und Methoden einer Systemischen Musikwissenschaft. Bericht über das Kolloquium im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln 1998*, Frankfurt am Main: Peter Lang, S. 67–74.
- Katz, Mark (2004): *Capturing sound: how technology has changed music*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Keil, Werner (Hg.) (2007): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Kenny, Anthony (2009): »Handlung, Emotion und Wille«, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 76–82.
- Khurana, Thomas (2001): *Die Dispersion des Unbewussten. Drei Studien zu einem nichtsubstantialistischen Konzept des Unbewussten: Freud – Lacan – Luhmann*, Gießen: Psychosozial-Verlag.

- Kirchmeier, Christian (2012): »Sinn«, in: Oliver Jahraus, Armin Nassehi, Mario Grizelj, Irmhild Saake, Christian Kirchmeier und Julian Müller (Hg.): *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 117–119.
- Kivy, Peter (2001): »Experiencing the Musical Emotions«, in: ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Clarendon Press, S. 92–118.
- (2002): Introduction to a Philosophy of Music, Oxford: Clarendon Press.
- Klein, Richard (2014): *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg: junius.
- Kleinginna, Paul R. und Anne M. Kleinginna (1981): »A Categorized List of Emotion Definitions, with Suggestions for a Consensual Definition«, in: *Motivation and Emotion* 5, 4, S. 345–379.
- Koelsch, Stefan (2012): *Brain and Music*, Chichester: Wiley-Blackwell.
- und Erich Schröger (2008): »Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musikwahrnehmung«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 393–412.
- und Walter A. Siebel (2005): »Towards a neural basis of music perception«, in: *Trends in Cognitive Science* 9, 12, S. 578–584.
- Konečni, Vladimír J. (2010): »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, S. 697–723.
- (2012): »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, S. 141–155.
- (2013): »Music, Affect, Method, Data: Reflections on the Carroll Versus Kivy Debate«, in: *American Journal of Psychology* 126, 2, S. 179–195.
- Kopiez, Reinhard (2008): »Reproduktion und Interpretation«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 316–337.
- (2008): »Wirkungen von Musik«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 525–547.
- Koselleck, Reinhart (2003): »Zeitschichten«, in: ders., *Zeitschichten: Studien zur Historik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 19–26.
- Krawietz, Werner und Michael Welker (Hg.) (1992): *Kritik der Theorie sozialer Systeme. Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Krohn, Wolfgang (2012): »Künstlerische und wissenschaftliche Forschung in transdisziplinären Projekten«, in: Martin Tröndle und Julia Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld: transcript, S. 1–19.

- Krueger, Joel W. (2009): »Enacting Musical Experience«, in: *Journal of Consciousness Studies* 16, 2–3, S. 98–123.
- (2011): »Doing things with music«, in: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 10, 1, S. 1–22.
 - (2011): »Enacting Musical Content«, in: Riccardo Manzotti (Hg.): *Situated Aesthetics. Art Beyond the Skin*, Exeter: Imprint Academic, S. 63–85.
 - (2014): »Affordances and the musically extended mind«, in: *Frontiers in Psychology* 4, Artikel 1003, S. 1–13.
- Krumhansl, Carol L. (1997): »An Exploratory Study of Musical Emotions and Psychophysiology«, in: *Canadian Journal of Experimental Psychology* 51, 4, S. 336–352.
- Kyselo, Miriam (2013): »Enaktivismus«, in: Achim Stephan und Sven Walter (Hg.): *Handbuch Kognitionswissenschaft*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 197–201.
- Lahav, Amir, Elliot Saltzman und Gottfried Schlaug (2007): »Action Representation of Sound: Audiomotor Recognition Network While Listening to Newly Acquired Actions«, in: *Journal of Neuroscience* 27, 2, S. 308–314.
- Lamont, Alexandra und Alinka Greasley (2009): »Musical preferences«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 160–168.
- Larsen, Jeff T., Gary G. Berntson, Kirsten M. Poehlmann, Tiffany A. Ito und John T. Cacioppo (2010): »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, S. 180–195.
- Laszlo, Ervin (1973): »Cybernetics of Musical Activity«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31, 3, S. 375–387.
- Laukka, Petri (2004): »Instrumental music teachers' view on expressivity: a report from music conservatoires«, in: *Music Education Research* 6, 1, S. 45–56.
- Lazarus, Richard S. (1994): »The Stable and the Unstable in Emotion«, in: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 79–85.
- (1984): »On the Primacy of Cognition«, in: *American Psychologist* 39, 2, S. 124–129.
 - (1999): »The Cognition-Emotion Debate: A Bit of History«, in: Tim Dalgleish und Mick J. Power (Hg.): *Handbook of Cognition and Emotion*, Chichester: John Wiley & Sons, S. 3–19.
- LeDoux, Joseph E. (1994): »Emotion-Specific Physiological Activity: Don't Forget About CNS Physiology«, in: Paul Ekman und Richard J. Davidson (Hg.): *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 248–251.
- (2006): *Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen*, 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

- (2012): »Rethinking the Emotional Brain«, in: *Neuron* 73, 4, S. 653–676.
- und Elizabeth A. Phelps (2010): »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, S. 159–179.
- Lehmann, Andreas C. (1994): »Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören im interkulturellen Vergleich«, in: *Jahrbuch Musikpsychologie* 10, S. 38–55.
- Lehmann, Harry (2006): *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München: Wilhelm Fink.
- (2010): »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, S. 37–53.
- Leins, Anne Kathrin, Ralph Spintge und Michael Thaut (2009): »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, S. 526–535.
- Leventhal, Howard und Klaus R. Scherer (1987): »The Relationship of Emotion to Cognition: A Functional Approach to a Semantic Controversy«, in: *Cognition & Emotion* 1, 1, S. 3–28.
- Levinson, Jerrold (1996): »Musical Expressiveness«, in: ders., *The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca and London: Cornell University Press, S. 90–125.
- (1997): »Music and Negative Emotion«, in: Jenefer Robinson (Hg.): *Music and Meaning*, Ithaca and London: Cornell University Press, S. 215–241.
- (2006): »Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression«, in: ders., *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press, S. 91–108.
- (2013): »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, S. 38–60.
- Lewis, Marc D. (2005): »Bridging emotion theory and neurobiology through dynamic system modelling«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 28, S. 169–194.
- und Isabela Granic (Hg.) (2000): *Emotion, Development, and Self-Organisation: Dynamic Systems Approaches to Emotional Development*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lewis, Michael (2011): »Inside and Outside: The Relation between Emotional States and Expressions«, in: *Emotion Review* 3, 2, S. 189–196.
- Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.) (2010): *Handbook of Emotions*, 3. Auflage. New York: The Guilford Press.

- Libet, Benjamin (2007): *Mind Time. Wie das Gehirn Bewusstsein produziert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lindström, Erik, Patrik N. Juslin, Roberto Bresin und Aaron Williamson (2003): »Expressivity comes from within your soul: A questionnaire study of music students' perspectives on expressivity«, in: *Research Studies in Music Education* 20, S. 23–47.
- Lipp, Wolfgang (1978): »Autopoiesis biologisch, Autopoiesis soziologisch. Wohin führt Luhmanns Paradigmawechsel?« in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 39, S. 452–470.
- Lohse, Simon (2011): »Zur Emergenz des Sozialen bei Niklas Luhmann«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 40, 3, S. 190–207.
- Luhmann, Niklas (1978): »Geschichte als Prozeß und die Theorie sozio-kultureller Evolution«, in: Karl-Georg Faber und Christian Meier (Hg.): *Historische Prozesse*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 413–440.
- (1981): »Symbiotische Mechanismen«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 228–244.
- (1982): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1985): »Die Autopoiesis des Bewußtseins«, in: *Soziale Welt* 36, 4, S. 402–446.
- Niklas Luhmann; Dirk Baecker und Georg Stanitzek (Hg.) (1987): *Archimedes und wir. Interviews*, Berlin: Merve.
- (1987): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1989): »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, S. 127–138.
- (1991): »Die Form ›Person‹«, in: *Soziale Welt* 42, 2, S. 166–175.
- (1991): »Wie lassen sich latente Strukturen beobachten?« in: Paul Watzlawik und Peter Krieg (Hg.): *Das Auge des Betrachters*, München, Zürich: Piper, S. 61–74.
- (1992): »Wer kennt Wil Martens? Eine Anmerkung zum Problem der Emergenz sozialer Systeme«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 44, 1, S. 139–142.
- (1992): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1993): »Gleichzeitigkeit und Synchronisation«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*, 2. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 95–130.
- (1993): »Glück und Unglück der Kommunikation in Familien: Zur Genese von Pathologien«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*, 2. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 218–227.

- (1993): *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*, 2. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1997): »Selbstreferentielle Systeme«, in: Fritz B. Simon (Hg.): *Lebende Systeme. Wirklichkeitskonstruktionen in der systemischen Therapie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 69–77.
- (1998): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2008): »Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems«, in: ders.; Niels Werber (Hg.): *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 316–352.
- (2008): *Einführung in die Systemtheorie*, 4. Auflage. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag.
- (2008): »Ist Kunst codierbar?«, in: ders.; Niels Werber (Hg.): *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 14–44.
- (2008): »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: ders.; Niels Werber (Hg.): *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 139–188.
- (2008): *Liebe. Eine Übung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2008): »Das Medium der Kunst«, in: ders.; Niels Werber (Hg.): *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 123–138.
- Niklas Luhmann; Niels Werber (Hg.) (2008): *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2008): »Wie ist Bewußtsein an Kommunikation beteiligt?« in: ders., *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*, 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 38–54.
- Lyons, William (1976): »Physiological Changes and the Emotions«, in: *Canadian Journal of Philosophy* 3, 4, S. 603–617.
- (1980): *Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MacDonald, Raymond A.R., David J. Hargreaves und Dorothy E. Miell (2009): »Musical Identities«, in: Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut (Hg.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 462–470.
- Madell, Geoffrey (1996): »What Music Teaches about Emotion«, in: *Philosophy* 71, 275, S. 63–82.
- Maempel, Hans Joachim (2007): »Technologie und Transformation. Aspekte des Umgangs mit Musikproduktions- und -Übertragungstechnik«, in: Helga de la Motte-Haaber und Hans Neuhoﬀ (Hg.): *Musiksoziologie*, Laaber: Laaber, 2007, Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 4, S. 160–180.
- Mahrenholz, Simone: »Musik als Autopoiesis. Musikalische Zeitlichkeit und Bewußtsein bei Luhmann und Hegel«, in: *Musik & Ästhetik* 2, 5, S. 62–84.
- Mandl, Heinz und Markus Reiserer (2000): »Kognitionstheoretische Ansätze«, in: Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl (Hg.): *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Psychologie Verlags Union, S. 95–105.

- Manzotti, Riccardo (Hg.) (2011): *Situated Aesthetics. Art Beyond the Skin*, Exeter: Imprint Academic.
- Martens, Wil (1991): »Die Autopoiesis sozialer Systeme«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 43, 4, S. 625–646.
- (1992): »Die partielle Überscheidung autopoietischer Systeme«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 44, 1, S. 143–145.
- Matsumoto, David (1987): »The Role of Facial Response in the Experience of Emotion: More Methodological Problems and a Meta-Analysis«, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 52, 4, S. 769–774.
- David Matsumoto, Dacher Keltner, Michelle N. Shiota, Maureen O’Sullivan und Mark Frank (2010): »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, S. 211–234.
- Maturana, Humberto R. (1985): *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2., durchgesehene Auflage. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg.
- (1985): »Die Organisation des Lebendigen: eine Theorie der lebendigen Organisation«, in: ders., *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2., durchgesehene Auflage. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, S. 138–156.
- (1987): »Kognition«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 89–118.
- und Francisco J. Varela (1985): »Autopoietische Systeme: Eine Bestimmung der lebendigen Organisation«, in: Humberto R. Maturana: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2., durchgesehene Auflage. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, S. 170–235.
- und Francisco J. Varela (2010): *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, 3. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Humberto Maturana, Francisco J. Varela und Rafael Uribe (1985): »Autopoiese: die Organisation lebender Systeme, ihre nähere Bestimmung und ein Modell«, in: Humberto R. Maturana: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, 2., durchgesehene Auflage. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, S. 157–169.
- Menary, Richard (2006): »Attacking the Bounds of Cognition«, in: *Philosophical Psychology* 19, 3, S. 329–344.
- (2010): *The Extended Mind*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Menninghaus, Winfried (2011): *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin: Suhrkamp.
- Merton, Robert K. und Patricia L. Kendall (1993): »Das fokussierte Interview«, in: Christel Hopf und Elmar Weingarten (Hg.): *Qualitative Sozialforschung*, 3. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 171–204.
- Merz-Benz, Peter-Ulrich und Gerhard Wagner (Hg.) (2000): *Die Logik der Systeme: Zur Kritik der systemtheoretischen Soziologie Niklas Luhmanns*, Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz.

- Meyer, Leonard B. (1956): *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Misselhorn, Catrin (2013): »Gibt es eine ästhetische Emotion?«, in: Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp, S. 120–141.
- Mittelstaedt, Peter (1989): *Philosophische Probleme der Modernen Physik*, 7., überarbeitete Auflage. Mannheim, Wien, Zürich: BI-Wissenschaftsverlag.
- Mittelstraß, Jürgen (2005): »Methodische Transdisziplinarität«, in: *Technikfolgenabschätzung – Theorie und Praxis* 14, 2, S. 18–23.
- Müller, Jean Moritz und Sabine A. Döring (2009): »Einleitung zu Teil IV: Philosophie der Emotionen und empirische Wissenschaft«, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 295–301.
- und Sabine A. Döring (2009): »Einleitung zu Teil V: Phänomenologie der Emotionen«, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 363–368.
- Müller, Sven Oliver (2012): »Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38, 1, S. 48–85.
- und Jürgen Osterhammel (2012): »Geschichtswissenschaft und Musik«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 38, 1, S. 5–20.
- Nassehi, Armin (1992): »Wie wirklich sind Systeme? Zum ontologischen und epistemologischen Status von Luhmanns Theorie selbstreferentieller Systeme«, in: Werner Krawietz und Michael Welker (Hg.): *Kritik der Theorie sozialer Systeme. Auseinandersetzungen mit Luhmanns Hauptwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 43–70.
- (1993): *Die Zeit der Gesellschaft: auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Nettl, Bruno (1983): *The Study of Ethnomusicology*, Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press.
- (2006): »Was ist Musik? Ethnomusikologische Perspektive«, in: Michael Beiche und Albrecht Riethmüller (Hg.): *Musik – Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposium zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht*, Stuttgart: Franz Steiner, S. 9–18.
- North, Adrian C. und David J. Hargreaves (2008): *The Social and Applied Psychology of Music*, New York: Oxford University Press.
- (2009): »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, S. 481–490.
- Northoff, Georg (2012): »From emotions to consciousness – a neuro-phenomenal and neuro-relational approach«, in: *Frontiers in Psychology* 3 (2012), Artikel 303, S. 1–17.

- und Kristina Musholt (2006): »How Can Searle Avoid Property Dualism? Epistemic-Ontological Inference and Autoepistemic Limitation«, in: *Philosophical Psychology* 19, 5, S. 589–605.
- Norton, Andrea, Laura Zipse, Sarah Marchina und Gottfried Schlaug (2009): »Melodic Intonation Therapy. Shared Insights on How It Is Done and Why It Might Help«, in: *Annals of the New York Academy of Sciences* 1169, S. 431–436.
- Nussbaum, Martha C. (2001): *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, New York, NY: Cambridge University Press.
- Otto, Jürgen H., Harald A. Euler und Heinz Mandl (2000): »Begriffsbestimmungen«, in: Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl (Hg.): *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Psychologie Verlags Union, S. 11–19.
- Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl (2000): *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Psychologie Verlags Union.
- Panaiotidi, Elvira (2012): »Was hat Musik mit den Gefühlen zu tun? Hanslicks Frage und der ›starke‹ Kognitivismus«, in: *Musik & Ästhetik* 16, 63, S. 70–96.
- Panksepp, Jaak (2010): »The Affective Brain and Core Consciousness: How Does Neural Activity Generate Emotional Feelings?« in: Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones und Lisa Feldman Barrett (Hg.): *Handbook of Emotions*, 3. Auflage. New York: The Guilford Press, S. 47–67.
- Parncutt, Richard (2007): »Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship«, in: *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 1, 1, S. 1–32.
- Patel, Aniruddh D. (2008): *Music, language and the brain*, New York: Oxford University Press.
- Peretz, Isabelle und Robert J. Zatorre (2003): *The cognitive neuroscience of music*, New York: Oxford University Press.
- und Robert J. Zatorre (2005): »Brain organization for music processing«, in: *Annual Review of Psychology* 56, S. 89–114.
- Persson, Roland S. (2001): »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, S. 275–289.
- Piaget, Jean (1995): *Intelligenz und Affektivität in der Entwicklung des Kindes*. Herausgegeben und übersetzt von Aloys Leber, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pickering, Andrew (2013): »Ontology and Antidisciplinarity«, in: Andrew Barry und Georgina Born (Hg.): *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the social and the natural sciences*, London, New York: Routledge, S. 209–225.
- Pietschmann, Klaus und Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.) (2013): *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München: edition text + kritik.
- Plahl, Christine (2008): »Musiktherapie – Praxisfelder und Vorgehensweisen«, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann

- (Hg.): *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 630–652.
- Platon (2011): *Der Staat*. Deutsch von August Horneffer, 11., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Plumpe, Gerhard (1995): *Epochen moderner Literatur: ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Prinz, Jesse J. (2004): *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Prinz, Wolfgang (2008): »Philosophie nervt. Eine Polemik«, in: Patrick Spät (Hg.): *Zur Zukunft der Philosophie des Geistes*, Paderborn: mentis, S. 237–247.
- Prokop, Rainer (2008): *Wie klingt Systemtheorie? Zu Niklas Luhmanns und anderen mit systemtheoretischen Mitteln operierende Beobachtungen von Musik und deren Relevanz für die Musiksoziologie*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien, URL: http://othes.univie.ac.at/2096/1/2008-10-31_0048934.pdf – Letzter Zugriff am 12. April 2016.
- Pugmire, David (2009): »Emotionen und ihre empirische Untersuchung«, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 327–359.
- Ratcliffe, Matthew (2010): »The Phenomenology of Mood and the Meaning of Life«, in: Peter Goldie (Hg.): *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 349–371.
- (2011): »Existenzielle Gefühle«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.): *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, S. 144–169.
- Reinecke, Hans-Peter (1993): »Cybernetics and Musical Consciousness«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 24, 1, S. 13–22.
- Reisenzein, Rainer (2000): »Einschätzungstheoretische Ansätze«, in: Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl (Hg.): *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Psychologie Verlags Union, S. 117–138.
- Rainer Reisenzein, Wulf-Uwe Meyer und Achim Schützwohl (1995): »James and the Physical Basis of Emotion: A Comment on Ellsworth«, in: *Psychological Review* 102, 4, S. 757–761.
- Rentfrow, Peter J. und Jennifer A. McDonald (2010): »Preference, Personality and Emotion«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 669–695.
- Reybrouck, Mark (2012): »Musical Sense-Making and the Concept of Affordance: An Ecossemiotic and Experiential Approach«, in: *Biosemiotics* 5, 3, S. 391–409.
- Riethmüller, Albrecht (1985): »Stationen des Begriffs Musik«, in: Frieder Zaminer (Hg.): *Geschichte der Musiktheorie*, Band 1. Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 59–95.

- Rinderle, Peter (2010): *Die Expressivität von Musik*, Paderborn: mentis.
- Robbins, Philip und Murat Aydede (Hg.) (2009): *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press.
- Roberts, Robert C. (2009): »Emotionen. Ein Essay zur Unterstützung der Moralphysikologie«, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 263–292.
- Robinson, Jenefer (1994): »The Expression and Arousal of Emotion in Music«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1, S. 13–22.
- (2005): *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art*, Oxford: Clarendon Press.
- (2008): »Do all musical emotions have the music itself as their intentional object?« in: *Behavioral and Brain Sciences* 31, 5, S. 592–593.
- (2009): »Emotionen: Biologische Tatsache oder soziale Konstruktion?«, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 302–326.
- (2010): »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, S. 651–680.
- Ropohl, Günter (2005): »Allgemeine Systemtheorie als transdisziplinäre Integrationsmethode«, in: *Technikfolgenabschätzung – Theorie und Praxis* 14, 2, S. 24–31.
- Rössel, Jörg (2009): »Kulturelles Kapital und Musikrezeption. Eine empirische Überprüfung von Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung«, in: *Soziale Welt* 60, 3, S. 239–257.
- und Kathi Bromberger (2009): »Strukturiert kulturelles Kapital auch den Konsum von Populärkultur?« in: *Zeitschrift für Soziologie* 38, 6, S. 494–512.
- Roth, Gerhard (2003): *Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert*. Neue, vollständig überarbeitete Ausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rowlands, Mark (2009): »Enactivism and the Extended Mind«, in: *Topoi* 28, 1, S. 53–62.
- (2009): »Extended cognition and the mark of the cognitive«, in: *Philosophical Psychology* 22, 1, S. 1–19.
- Rupert, Robert D. (2004): »Challenges to the Hypothesis of Extended Cognition«, in: *Journal of Philosophy* 101, 8, S. 389–428.
- Russell, James A. (2003): »Core Affect and the Psychological Construction of Emotion«, in: *Psychological Review* 110, 1, S. 145–172.
- Saake, Irmhild (2012): »Erleben / Handeln«, in: Oliver Jahraus, Armin Nasehi, Mario Grizelj, Irmhild Saake, Christian Kirchmeier und Julian Müller (Hg.): *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 77–79.
- Saarikallio, Suvi und Jaakko Erkkilä (2007): »The role of music in adolescents' mood regulation«, in: *Psychology of Music* 35, 1, S. 88–109.

- Sánchez Guerrero, H. Andrés (2011): »Gemeinsamkeitsgefühle und Mit-sorge: Anregungen zu einer alternativen Auffassung kollektiver affektiver Intentionalität«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.): *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, S. 252–282.
- Scarantino, Andrea (2009): »Core Affect and Natural Affective Kinds«, in: *Philosophy of Science* 76, S. 940–957.
- Schachter, Stanley und Jerome E. Singer (1962): »Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state«, in: *Psychological Review* 69, 5, S. 379–399.
- Schafer, Roy (1982): *Eine neue Sprache für die Psychoanalyse*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Scheer, Monique (2012): »Are emotions a kind of practice (and what makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding emotions«, in: *History and Theory* 51, 2, S. 193–220.
- (2012): »Protestantisch fühlen lernen. Überlegungen zur emotionalen Praxis der Innerlichkeit«, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 15, 1, Supplement, S. 179–193.
- Scherer, Klaus R. (2005): »What are emotions? And how can they be measured?« in: *Social Science Information* 44, 4, S. 695–729.
- und Eduardo Coutinho (2013): »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.
- und Marcel R. Zentner (2008): »Music evoked emotions are different – more often aesthetic than utilitarian«, in: *Behavioral and Brain Sciences* 31, 5, S. 595–596.
- Scherke, Katharina (2009): *Emotionen als Forschungsgegenstand der deutschsprachigen Soziologie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schlaug, Gottfried (2009): »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, S. 197–207.
- Schlüter, Bettina (2000): »Hugo Distler«: *Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung*, Stuttgart: Steiner.
- Schmidt, Johannes F. K. (2000): »Die Differenz der Beobachtung: Einführende Bemerkungen zur Luhmann-Rezeption«, in: Henk de Berg und Johannes F. K. Schmidt (Hg.): *Rezeption und Reflexion: Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns außerhalb der Soziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 8–37.
- Schmidt, Siegfried J. (Hg.) (1987): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1989): *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- (2000): *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- (2008): »Der Medienkompaktbegriff«, in: Stefan Münker und Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 144–157.
- Schmücker, Reinold (2001): »Funktionen der Kunst«, in: Bernd Kleimann und ders. (Hg.): *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 13–33.
- Schneider, Wolfgang Ludwig (2008): »Wie ist Kommunikation ohne Bewusstseinseinschlüsse möglich? Eine Antwort auf Rainer Gresshoffs Kritik der Luhmannschen Kommunikationstheorie«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 37, 6, S. 470–479.
- Schubert, Emery (2010): »Continuous Self-Report Methods«, in: Patrik N. Juslin und John A. Sloboda (Hg.): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 223–253.
- Schulte, Günter (1993): *Der blinde Fleck in Luhmanns Systemtheorie*, Frankfurt am Main, New York: Campus.
- Schulz-Schaeffer, Ingo (2010): »Praxis, handlungstheoretisch betrachtet«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 39, 4, S. 319–336.
- Seidel, Wilhelm (1987): *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Seßler, Katharina (2012): »Erwartung«, in: Oliver Jahraus, Armin Nassehi, Mario Grizelj, Irmhild Saake, Christian Kirchmeier und Julian Müller (Hg.): *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 79–81.
- Simon, Fritz B. (Hg.) (1997): *Lebende Systeme. Wirklichkeitskonstruktionen in der systemischen Therapie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2004): »Zur Systemtheorie der Emotionen«, in: *Soziale Systeme* 10, 1, S. 111–139.
- Singer, Wolf (2013): »Cortical dynamics revisited«, in: *Trends in Cognitive Sciences* 17, 12, S. 616–626.
- Siri, Jasmin (2012): »System / Umwelt«, in: Oliver Jahraus, Armin Nassehi, Mario Grizelj, Irmhild Saake, Christian Kirchmeier und Julian Müller (Hg.): *Luhmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 123–125.
- Slaby, Jan (2008): *Gefühl und Weltbezug. Die menschliche Affektivität im Kontext einer neoexistentialistischen Konzeption von Personalität*, Paderborn: mentis.
- (2008): »James: Von der Physiologie zur Phänomenologie«, in: Hilge Landweer und Ursula Renz (Hg.): *Klassische Emotionstheorien*, Berlin: De Gruyter, S. 549–567.
- (2011): »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, S. 23–48.

- (2012): »Affective Self-Construal and the Sense of Ability«, in: *Emotion Review* 4, 2, S. 151–156.
- (2014): »Emotions and the Extended Mind«, in: Christian von Scheeve und Mikko Salmela (Hg.): *Collective Emotions*, Oxford: Oxford University Press, S. 32–46.
- Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.) (2011): *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis.
- Sloboda, John A. und Patrik N. Juslin (2010): »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, S. 74–97.
- Small, Christopher (1998): *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Solomon, Robert C. (1993): *The Passions: Emotions and the Meaning of Life*, Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company.
- (2009): »Emotionen, Gedanken und Gefühle: Emotionen als Beteiligung an der Welt«, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 148–168.
- Spasov, Miroslav (2010): »Creative Mapping – Strange Attractors and ENACTIV«, in: George E. Lasker, Mine Doğanatan-Dack und John Dack (Hg.): *Music and Sonic Art: Practices and Theories, Symposium Proceedings – Volume 1*, 22nd International Conference on Systems Research, Informatics and Cybernetics, Baden-Baden, S. 52–56.
- Spät, Patrick (Hg.) (2008): *Zur Zukunft der Philosophie des Geistes*, Paderborn: mentis.
- Spencer-Brown, George (2009): *Laws of Form*, 5., revidierte Auflage. Leipzig: Bohmeier.
- Srubar, Ilja (2008): »Akteure und Semiosis. Kommentar zu Rainer Greshoffs Kritik der Luhmannschen Systemtheorie«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 37, 6, S. 480–488.
- Staubmann, Helmut (2004): »Der affektive Aufbau der sozialen Welt«, in: *Soziale Systeme* 10, 1, S. 140–158.
- Stenger, Georg (2006): »Dynamik der Zeit. Zur phänomenologischen Kritik an der Systemtheorie«, in: Jaromir Brejdek, Reinhold Esterbauer, Sonja Rinofner-Kreidl und Hans Rainer Sepp (Hg.): *Phänomenologie und Systemtheorie*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 127–146.
- Stenner, Paul (2004): »Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic? Luhmann and the Socio-Psychology of Emotions«, in: *Soziale Systeme* 10, 1, S. 159–185.
- Stephan, Achim (2004): »Zur Natur künstlicher Gefühle«, in: ders. und Henrik Walter (Hg.): *Natur und Theorie der Emotion*, 2., unveränderte Auflage. Paderborn: mentis, S. 309–324.
- (2008): »Affektprogramme und Gefühle«, in: Detlev Ganten, Volker Gerhardt und Julian Nida-Rümelin (Hg.): *Funktionen des Bewusstseins*, Berlin, New York: De Gruyter, S. 213–228.

- und Jan Slaby (2011): »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, S. 206–229.
- und Henrik Walter (Hg.) (2004): *Natur und Theorie der Emotion*, 2., unveränderte Auflage. Paderborn: mentis.
- und Sven Walter (Hg.) (2013): *Handbuch Kognitionswissenschaft*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Sven Walter und Jan Slaby (2011): »Einleitung«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.): *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, S. 9–21.
- Stichweh, Rudolf (2013): »Differenzierung der Wissenschaft«, in: ders., *Wissenschaft, Universität, Profession: Soziologische Analysen* (Neuaufgabe), Bielefeld: transcript, S. 15–45.
- Stobart, Henry (Hg.) (2008): *The New (Ethno)musicologies*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Stolzenberg, Jürgen (2012): »Musik und Subjektivität, oder: Vom Reden über das Musikalisch-Schöne. Ein Versuch mit Blick auf Kant«, in: Georg Mohr und Johann Kreuzer (Hg.): *Vom Sinn des Hörens: Beiträge zur Philosophie der Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 77–95.
- Strack, Fritz, Leonard L. Martin und Sabine Stepper (1988): »Inhibiting and Facilitating Conditions of the Human Smile: A Nonobtrusive Test of the Facial Feedback Hypothesis«, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 54, 5, S. 768–777.
- Tadday, Ulrich (1997): »Systemtheorie und Musik. Luhmanns Variante der Autonomieästhetik«, in: *Musik & Ästhetik* 1, 1/2, S. 13–34.
- Tappolet, Christine (2009): »Emotionen und die Wahrnehmung von Werten«, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 439–461.
- Thayer, Julian F. und Richard D. Lane (2000): »A model of neurovisceral integration in emotion regulation and dysregulation«, in: *Journal of Affective Disorders* 61, 3, S. 201–216.
- und Richard D. Lane (2009): »Claude Bernard and the heart–brain connection: Further elaboration of a model of neurovisceral integration«, in: *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 33, 2, S. 81–88.
- Thompson, Evan und Mog Stapleton (2009): »Making Sense of Sense-Making: Reflections on Enactive and Extended Mind Theories«, in: *Topoi* 28, 1, S. 23–30.
- Tracy, Jessica L. und Daniel Randles (2011): »Four Models of Basic Emotions: A Review of Ekman and Cordaro, Izard, Levenson and Panksepp and Watt«, in: *Emotion Review* 3, 4, S. 397–405.
- Traue, Harald C. und Henrik Kessler (2004): »Psychologische Emotionskonzepte«, in: Achim Stephan und Henrik Walter (Hg.): *Natur und Theorie der Emotion*, 2., unveränderte Auflage. Paderborn: mentis, S. 20–33.

- Ungeheuer, Elena (2008): »Ist Klang das Medium von Musik?«, in: Holger Schulze (Hg.): *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, S. 57–76.
- Urban, Michael (2009): *Form, System und Psyche. Zur Funktion von psychischem System und struktureller Kopplung in der Systemtheorie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- (2012): »Systemtheoretische Annäherungen an das Konzept der Emotionen«, in: Annette Schnabel und Rainer Schützeichel (Hg.): *Emotionen, Sozialstruktur und Moderne*, Wiesbaden: Springer VS, S. 93–111.
- Van Zijl, Anemone G. W. und John A. Sloboda (2013): »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.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson und Eleanor Rosch (1993): *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, London: The MIT Press.
- Vendrell Ferran, Ingrid (2010): »Literarische Fiktion und fiktionale Gefühle«, in: Gertrud Koch, Martin Vöhler und Christiane Voss (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*, München: Wilhelm Fink, S. 91–108.
- Vester, Heinz-Günter (1991): *Emotion, Gesellschaft, Kultur: Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Vogel, Matthias (2005): »Medienphilosophie der Musik«, in: Mike Sandbothe und Ludwig Nagel (Hg.): *Systematische Medienphilosophie*, Berlin: Akademie Verlag, S. 163–178.
- (2007): »Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns«, in: Alexander Becker und ders. (Hg.): *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 314–368.
- Vollmer, Gerhard (2010): »Interdisziplinarität – unerlässlich, aber leider unmöglich?« in: Michael Jungert, Elsa Romfeld, Thomas Sukopp und Uwe Voigt (Hg.): *Interdisziplinarität. Theorie, Praxis, Probleme*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 47–75.
- Walter, Henrik (2012): »Social Cognitive Neuroscience of Empathy: Concepts, Circuits, and Genes«, in: *Emotion Review* 4, 1, S. 9–17.
- Walter, Sven (2010): »Cognitive Extension: the parity argument, functionalism, and the mark of the cognitive«, in: *Synthese* 177, 2, S. 285–300.
- Walz, Rainer (2004): »Theorien sozialer Evolution und Geschichte«, in: Frank Becker (Hg.): *Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien*, Frankfurt am Main, New York: Campus, S. 29–75.
- Weber, Hannelore (2000): »Sozial-konstruktivistische Ansätze«, in: Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl (Hg.): *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Psychologie Verlags Union, S. 139–150.
- Werber, Niels (2008): »Niklas Luhmanns Kunst der Gesellschaft – ein einführer Überblick«, in: Niklas Luhmann; Niels Werber (Hg.): *Schriften zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 438–476.

- (2011): *Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe, Methoden, Anwendungen*, Berlin, New York: De Gruyter.
- Wheeler, Michael (2013): »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, S. 269–301.
- Whitehead, Alfred North (1987): *Prozeß und Realität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wickel, Hans Hermann und Theo Hartogh (2006): *Musik und Hörschäden: Grundlagen für Prävention und Intervention in sozialen Berufsfeldern*, Weinheim, München: Juventa.
- Wilson, Robert A. und Andy Clark (2009): »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, S. 55–77.
- Wilutzky, Wendy, Sven Walter und Achim Stephan (2011): »Situiertere Affektivität«, in: Jan Slaby, Achim Stephan, Henrik Walter und Sven Walter (Hg.): *Affektive Intentionalität. Beiträge zur welterschließenden Funktion der menschlichen Gefühle*, Paderborn: mentis, S. 283–320.
- Wimmer, Manfred (2004): »Gestörtes Gleichgewicht, symbolische Ordnung: Biologische und soziokulturelle Dimensionen der Interaktion von Emotion und Kognition«, in: *Soziale Systeme* 10, 1, S. 50–72.
- Windsor, W. Luke und Christophe de Bézenac (2012): »Music and affordances«, in: *Musicae Scientiae* 16, 1, S. 102–120.
- Woody, Robert H. (2009): »Musicians' Cognitive Processing of Imagery-Based Instructions for Expressive Performance«, in: *Journal of Research in Music Education* 54, 2, S. 125–137.
- und Gary E. McPherson (2010): »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, S. 401–424.
- Zajonc, Robert B. (1980): »Feeling and Thinking: Preferences Need No Inferences«, in: *American Psychologist* 35, 2, S. 151–175.
- (1984): »On the Primacy of Affect«, in: *American Psychologist* 39, 2, S. 117–123.
- Zaripov, R. Kh. und J. G. K. Russell (1969): »Cybernetics and Music«, in: *Perspectives of New Music* 7, 2, S. 115–154.
- Zentner, Marcel R. und Tuomas Eerola (2010): »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, S. 187–221.
- Marcel R. Zentner, Didier Grandjean und Klaus R. Scherer (2008): »Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement«, in: *Emotion* 8, 4, S. 494–521.

- und Klaus R. Scherer (2000): »Partikuläre und integrative Ansätze«, in: Jürgen H. Otto, Harald A. Euler und Heinz Mandl (Hg.): *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Psychologie Verlags Union, S. 151–164.

Abbildungsverzeichnis

- S. 109, Abbildung 1: Beziehungen von Komponenten im Metasystem Musik
- S. 317, Abbildung 2: Vereinfachte schematische Darstellung des Zusammenhangs von Metasystem Musik und Affektivität
- S. 323, Abbildung 3: Modell musikalischer affektiver Zustände unter Einbeziehung der Intentionalitätsstruktur
- S. 335, Abbildung 4: Merkmale musikalischer Affektivität in ihrem intrasystemischen und intersystemischen Zusammenhang

