

Genese und Modifikation von Emotionen bei der Rezeption von Musik. Eine appraisaltheoretische Modellierung

Holger Schramm, Werner Wirth und Matthias Hofer

Zusammenfassung

Die in diesem Beitrag vorgenommene Adaption eines Modells zur Erklärung der Genese und Modifikation von Emotionen (Emotions-Metaemotions-Regulations-Modell) knüpft an emotionspsychologische Theorien an, die Kognitionen – und hier vor allem Einschätzungen und Bewertungen („Appraisals“) – als Ausgangspunkt oder zumindest zentralen Aspekt für die Emotionsgenese annehmen. Ziel dieses Beitrages ist es, den Prozess der Emotionsgenese, -überwachung und -modifikation bei der Rezeption von Musik erstmalig aus einer konsequent appraisaltheoretischen Perspektive zu beschreiben. Diese Perspektive eröffnet neue Möglichkeiten, inter- und intraindividuelle Unterschiede im emotionalen Erleben von Musik, den Einfluss des sozialen Kontextes bei der Musikkrezeption oder auch das vermeintlich paradoxe positive Erleben von unangenehmer Musik zu erklären. Die Modellierung bietet einen Analyse Rahmen sowohl für die nicht-mediale als auch für die mediale Musikkrezeption.

Abstract

The Emotion-Metaemotion-Regulation Model is based on emotion psychological theories that consider cognitions – especially estimations and evaluations („appraisals“) – as initial point or at least as central aspect for the constitution of emotions. This article aims at describing the process of emotion constitution, emotion monitoring, and emotion modification during music reception from a coherent appraisal theoretical perspective. This perspective opens up alternative explanations of inter and intra individual differences in the emotional experience of music, as well as of the influence of social contexts during music reception, or the paradox of enjoying unpleasant music. Finally, the model offers an analytical frame for both non-medial and medial music reception.

1 Einleitung

Das Erleben von Emotionen und die damit eng verbundene Regulation bzw. Modifikation von unerwünschten Emotionen sind Hauptmotive für die Zuwendung zu Musik (vgl. Gabrielsson, 2001; Kreutz, 2008; Schramm, 2005). Emo-

tionen setzen sich aus affektiven, konativen, physiologischen und *kognitiven* Komponenten zusammen (vgl. Otto, Euler & Mandl, 2000). Das heißt, dass sich emotionales Erleben bei der Musikrezeption nicht nur aus den naheliegenden affektiven und körperlichen Reaktionen, sondern stets auch aus dazu passenden Einschätzungen und Bewertungen (beispielsweise des musikalischen Werks oder der Situation) konstituiert. Entsprechend legen emotionspsychologische Theorien den Schwerpunkt bzw. Ausgangspunkt für die Erklärung von Emotionen auf ganz unterschiedliche Komponenten (vgl. ebd.).

Diese unterschiedliche Schwerpunktsetzung ist auch bei der Adaption emotionspsychologischer Theorien in Nachbardisziplinen wie der Musikpsychologie oder der Medienpsychologie vielfach zu erkennen: Die Mood-Management-Theorie Zillmanns (1988, im Musikkontext vgl. Schramm, 2005) sieht beispielsweise den Ausgangspunkt für die Emotionsgenese bei der physiologischen Erregung, was insbesondere vor dem Hintergrund, dass Zillmann auf die physiologiezentrierte Zwei-Faktoren-Emotionstheorie von Schachter und Singer (1962) rekurriert, nachvollziehbar wird (vgl. Schramm & Wirth, 2008). Neuere Adaptionen knüpfen hingegen eher an emotionspsychologische Theorien und Überlegungen an, die Kognitionen – und hier vor allem Einschätzungen und Bewertungen („Appraisals“) – als Ausgangspunkt oder zumindest zentralen Aspekt für die Emotionsgenese annehmen (vgl. Schramm & Wirth, 2006).

Im Folgenden soll daher das emotionale Erleben von Musik auf Basis appraisaltheoretischer Überlegungen erklärt werden. Ziel dieses Beitrages ist es zudem, appraisaltheoretische Überlegungen zur *Emotionsgenese*, zur *Emotionsüberwachung* sowie zur *Emotionsregulation* bzw. *Emotionsmodifikation* zu integrieren und auf die Musikrezeption anzuwenden. Ergebnis dieser Integrationsbemühungen ist das Emotions-Metaemotions-Regulations-Modell (kurz: „EMR-Modell“; Wirth & Schramm, 2007a, 2007b), das ursprünglich für die Emotionsgenese und -modifikation bei der Medienrezeption entwickelt wurde und im Folgenden auf die Musikrezeption adaptiert wird.

Das EMR-Modell fußt auf vier konzeptionellen Grundpfeilern. Der erste und für die Emotionsgenese allgemein grundlegende Baustein sind die Appraisaltheorien (Abschnitt 2). Mit dem Konzept der „situationalen Referenz“ werden als zweiter Baustein die Annahmen der Appraisaltheorien auf den Rezeptionsprozess übertragen (Abschnitt 3). Der dritte Baustein ist das Konzept der „Metaappraisals und Metaemotionen“ (Abschnitt 4), und der vierte Baustein behandelt die Regulation von Emotionen (Abschnitt 5). Der Beitrag referiert zunächst jeweils kurz diese vier Ansätze und präsentiert anschließend das EMR-Modell.

2 Appraisaltheorien

Die sogenannten Appraisaltheorien (im Überblick vgl. Scherer, Schorr & Jonestone, 2001), die eine Unterklasse der kognitiven Emotionstheorien darstellen, erklären, wie Emotionen aus einem, teils unwillkürlichen unbewussten, teils reflektierten bewussten *mehrstufigen* Appraisalprozess resultieren (vgl. Lazarus, 1991; Scherer, 2001). Im Zuge der Appraisals nimmt der Betroffene eine *sub-*

jektive Bewertung des momentanen Ereignisses bzw. der momentanen Situation vor. Dabei werden in Bruchteilen von Sekunden, vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen, folgende Aspekte beispielsweise bewertet: Ist das Ereignis unerwartet/plötzlich eingetreten? Ist das Ereignis bekannt/vertraut? Ist das Ereignis unter Kontrolle? Wenn nicht, habe ich die Mittel, das Ereignis unter Kontrolle zu bekommen? Wer ist schuld an dem Ereignis? Ist das Ereignis moralisch zu verantworten bzw. mit meinen Normen und Werten zu vereinen? Die Varianz in den Antworten auf solche und andere Fragen erklären, warum ein und dasselbe Ereignis von verschiedenen Menschen unterschiedlich emotional erlebt werden kann.

Die Tatsache, dass Appraisaltheorien die Ereignis- und Situationsbewertung und damit auch den sozialen Kontext eines Ereignisses bzw. einer Situation in den Mittelpunkt rücken, macht sie auch für die Musikrezeption interessant, obwohl hier das den Emotionen zugrunde liegende Ereignis bzw. die situative Bewertungsbasis nicht immer eindeutig ist (vgl. hierzu schon Scherer, 1998): Bewertet man die Situation, gerade gemütlich auf dem Sofa zu sitzen und melancholische Musik zu hören? Bewertet man das melancholische Ereignis, das der Sänger in seinem Song besingt? Oder bewertet man gar eine melancholische Situation, an die einen die Musik erinnert? Im ersten Fall könnte eine „positive“ Emotion wie Zufriedenheit, im zweiten und dritten Fall eine eher „negative“ Emotion wie Traurigkeit die Folge sein. Wie die Beispiele zeigen, scheint die Situationsdefinition nicht immer eindeutig zu sein. Bei der Musikrezeption (wie bei der Medienrezeption) können somit unterschiedliche Situationen und Ereignisse bewertet werden. Wirth, Schramm und Böcking (2006) werden in ihrem „Multi Reference Appraisal Model of Emotion“ (MAME) diesem Umstand gerecht und nennen diese unterschiedlichen Bewertungsebenen „situationale Referenzen“. Ein Großteil der während der Rezeption von Musik ablaufenden Bewertungsprozesse dürfte auf den im Folgenden skizzierten Referenzebenen ablaufen.

3 Situationale Referenzen bei der Musikrezeption

3.1 Emotionen durch Bewertung des musikalischen Geschehens

Die situationale Referenz liegt zunächst – und dies dürfte der „Normalfall“ sein – bei der Musik bzw. dem „musikalischen Geschehen“ selbst. Der Rezipient lebt mittels empathischen Nachvollzugs die (emotionale) Botschaft/Aussage der Musik (mit oder ohne Text) nach, indem er das Ereignis bzw. die Situation bewertet, die durch die Musik beschrieben wird. Streng genommen muss der Rezipient dabei die vermeintlichen Appraisals des Komponisten bzw. desjenigen, der den Ich-Erzähler/Protagonisten der musikalischen „Geschichte“ darstellt, errahnen bzw. sich aus dem Kontext der musikalischen und textlichen „Botschaft“ erschließen, um die gleichen (oder zumindest ähnliche) Emotionen zu erleben wie der Komponist bzw. der Ich-Erzähler/Protagonist (zur appraisal-basierten Erklärung von Empathie vgl. Omdahl, 1995). Je nachdem, ob eine

Musik rein instrumental oder mit Text dargeboten wird und ob der Text vom Rezipienten verstanden wird oder nicht, kann sich die Bewertungsbasis verändern. Dies erklärt beispielsweise, warum Musik emotional intensiver wirken kann, wenn die Texte in der Muttersprache der Rezipienten verfasst und somit auch textliche Nuancen vollumfänglich verständlich sind (vgl. Gfeller, Asmus & Eckert, 1991).

Diese erste situationale Referenz weist – zumindest mit Blick auf die Art der emotionalen Wirkungen – Ähnlichkeiten zum „empathischen Hören“ bei Rauhe (1975) oder zum „emotionalen Hören“ bei Behne (1986) auf, ohne dass jene appraisaltheoretisch bzw. mit Blick auf unterschiedliche situative Bewertungsebenen hergeleitet waren. Auch bei den folgenden situationalen Referenzen können punktuell Parallelen zu den Musikrezeptionsmodi bzw. Hörmodalitäten identifiziert werden. Da eine appraisaltheoretische Betrachtung jedoch stets nach einer Identifikation und Abgrenzung von verschiedenen Bewertungsebenen (und Aufmerksamkeitsfokussierungen) in der Situation des Musikhörens sucht, Musikrezeptionsmodi sich dagegen auf die Art und Weise des Zugangs zu und des Hörens von Musik (man könnte auch von Hörstrategie bzw. Hörweise sprechen) beziehen (vgl. Lehmann, 1994; Behne, 2009), wird deutlich, dass situationale Referenzen und Musikrezeptionsmodi nicht deckungsgleich bzw. austauschbar sein können, sodass beide Konzepte ihre Eigenständigkeit wahren.

3.2 Emotionen durch Bewertung des Werk- und Produktionscharakters

Bei dieser zweiten situationalen Referenz rücken die *Art und Weise* der musikalischen Komposition, Interpretation sowie die Art der Darbietung und Instrumentierung bzw. die *Schaffensbedingungen* und *Produktionsmerkmale* eines musikalischen Werkes in den Bewertungsfokus (ähnlich dem „strukturellen Hören“ bei Rauhe, 1975, sowie dem „distanzierenden Hören“ bei Behne, 1986; vgl. z. B. auch das Faktorenbündel „Produkt“ im Bedingungssystem der musikalischen Rezeption nach Ross, 1983). So kann man beispielsweise die meisterhafte Stimmführung in einer Fuge, die professionelle Aufführung eines Konzerts oder die ungewöhnliche Instrumentierung eines Popsongs (z. B. „unplugged“) positiv bewerten, die Inszenierung einer Oper sowie ein ausgeprägtes Vibrato einer Singstimme hingegen unangemessen und daher negativ bewerten (Tan, 1996, nennt die aus solchen Bewertungen resultierenden Emotionen „aesthetic emotions“). Auch das Einbeziehen des historischen Zeitpunkts und Kontexts für die Bewertung der Komposition des musikalischen Werkes würde unter diese Referenz fallen: Die Komposition einer bestimmten Musikgattung oder eines Musikgenres kann beispielsweise als nicht originell bzw. nicht herausragend bewertet werden; wenn sie jedoch die erste ihrer Art ist und damit eine neue Musikgattung/ein neues Musikgenre begründet, fällt die Bewertung – zumindest im historischen Rückblick – sehr positiv aus, was wiederum positivere Emotionen nach sich ziehen kann (vorausgesetzt, man verfügt über die entsprechende Expertise, solch eine Bewertung und Einordnung der Gattung bzw. des Genres vorzunehmen).

Während die Produktion und die künstlerische Gestaltung von Musik in der Natur der Sache liegen und Musik auch ohne Medien bzw. live gehört werden kann, kommen im Falle der medialen Vermittlung weitere Bewertungsaspekte des Werkcharakters hinzu: Die Frage nach den medialen Produktionsbedingungen und -merkmalen ist stets auch mit der Frage verbunden, in welcher Form die Musik durch die mediale Darbietung und Vermittlung transformiert bzw. verändert wird. Momente, bei denen diese Frage salient werden kann, sind zum Beispiel der vermeintliche Einsatz von Playback bei einer Musikshow, der Einsatz von diversen Kameraeinstellungen bei einer Opernübertragung, die filmische Umsetzung einer Oper (Opernfilm) oder das Einbinden von Rückblenden, Zeitlupen, Zeitraffer/Zeitsprüngen und Werbung bei einer Musikcastingshow. Auch in Momenten, in denen beispielsweise nicht der Musiker/Sänger, sondern die Reaktionen der Zuschauer gezeigt werden, wird der Produktionscharakter von medial vermittelter Musik deutlich und kann zu negativen Emotionen bei den Rezipierenden führen. Gegenstand der Appraisals ist in diesem Fall nicht das situative Ereignis der musikalischen Aufführung, das evtl. positive Appraisals und somit auch positive Emotionen evoziert hätte, sondern das situative Ereignis, dass der Bildregisseur einem die Bilder vorenthält, die bei einem empathischen Nachvollzug des musikalischen Geschehens naheliegend gewesen wären. Im Gegensatz kann aber auch die Großaufnahme des Musikers/Sängers während des Auftritts sogar zur Intensivierung des empathischen Mitfühlens beitragen, ohne dass dem Rezipienten in diesem Moment der mediale Produktionscharakter zwangsläufig salient werden muss.

Aber auch die Fragen, welchen Stellenwert die Musik im entsprechenden Medienangebot einnimmt und inwieweit die Musik funktional für die Wirkung von anderen Medieninhalten eingesetzt wird, können sich auf dieser Referenzebene stellen. So wird insbesondere der Musikexperte bemerken und bewerten, welche Art von Musik in welcher Funktion in welchen Filmszenen (vgl. z. B. Bullerjahn, 2001, 2008; Cohen, 2001; Vitouch, 2001) oder Stellen der auditiven und audio-visuellen Werbung (vgl. z. B. Tauchnitz, 2005; Zander & Kapp, 2007) verwendet wird, um ganz bestimmte emotionale Reaktionen beim Rezipienten zu evozieren.

3.3 Emotionen durch Bewertung der Rezeptionssituation

Bei dieser dritten situationalen Referenz bewertet man – vollkommen unabhängig vom konkreten musikalischen Geschehen – die Situation, in der man sich als Rezipient wahrnimmt. Dies kann verschiedene Aspekte betreffen, z. B. ob man bequem sitzt oder nicht, ob man die Musik allein/zu zweit/mit mehreren rezipiert oder ob man zuhause/im Auto auf dem Weg zur Arbeit/beim Sport/auf Feiern und Partys/im Rahmen eines öffentlichen Konzerts die Musik hört (vgl. für den Einfluss des sozialen Kontextes auf Appraisals im Allgemeinen: Manstead & Fischer, 2001; im Speziellen bei der Medienrezeption: Döveling & Sommer, 2008). Auch die Bewertung einer *imaginären* kollektiven Rezeptionssituation (man hört wie Millionen andere Menschen zur selben Zeit dieselbe

Musik – beispielsweise die Nationalhymne bei der TV-Übertragung eines Sportgroßereignisses oder den Song der „eigenen“ Nation beim Eurovision Song Contest – und wird sich dieser öffentlichen massenhaften Rezeption bewusst; vgl. hierzu Hartmann & Dohle, 2005) lässt sich zu dieser Referenzebene zählen.

3.4 Emotionen durch Bewertung von Assoziationen

Grundlage der Appraisals können auch Assoziationen, Erinnerungen und sonstige Gedanken sein, die bei der Musikrezeption salient werden und durch die Musik ausgelöst werden können, jedoch nicht müssen (ähnlich dem „assoziativ-emotionalen Hören“ bei Rauhe, 1975, bzw. dem „assoziativen Hören“ bei Behne, 1986). So wird man sich bei einer romantischen Musik evtl. a) an eine romantische Begebenheit erinnern und diese Situation rückblickend bewerten. Man könnte durch die Musik aber evtl. auch b) dazu verleitet werden, über fehlende Romantik in der eigenen Partnerschaft nachzudenken, um diesen Umstand dann zu bewerten. Man könnte schließlich c) sogar vollständig vom musikalischen Geschehen abschweifen und über Begebenheiten des Tages (z. B. über eine Situation am Arbeitsplatz) nachdenken bzw. eine entsprechende Situation rückblickend bewerten. Lediglich im Fall c) ist die Referenz eine Situation, die überhaupt nichts mit der Musik zu tun hat. Im Fall a) und b) könnte man argumentieren, dass die Situation, die Grundlage für die Appraisals ist, durch die Musik hervorgerufen wird, ohne dass das musikalische Geschehen selbst bewertet wird.

3.5 Emotionen durch die Bewertung der Interaktion zwischen musikalischem Geschehen und der Rezeptionssituation

Bei dieser fünften situationalen Referenz tritt eine zusätzliche Bewertungsebene durch das Zusammenwirken zweier schon genannter Referenzen hervor: Wie schon erläutert, können sowohl das musikalische Geschehen als auch die Rezeptionssituation komplett unabhängig voneinander bewertet werden. Die Rezeptionssituation kann jedoch ebenso vor dem Hintergrund bzw. in Abhängigkeit vom musikalischen Geschehen oder das musikalische Geschehen in Abhängigkeit der Rezeptionssituation bewertet werden. Ein Beispiel hierfür ist das emotionale Erleben einer traurigen Musik in Abhängigkeit davon, ob man sie allein oder mit dem Partner hört. Die traurige Musik würde im empathischen Nachvollzug – ungeachtet der Rezeptionssituation – wohl Traurigkeit beim Hörer zur Folge haben. Die Rezeptionssituation (man hört die Musik gemütlich zusammen mit dem Partner) würde – ungeachtet der traurigen Musik – wohl positive Emotionen wie Geborgenheit und Zufriedenheit auslösen. Aufgrund des Zusammenwirkens beider Referenzebenen kann es nun aber dazu kommen, dass sich beispielsweise der Mann gegenüber seiner Frau schämt, wenn er die durch die Musik ausgelöste Traurigkeit verspürt und seiner Frau gegenüber zeigt.

Für viele Menschen ist zudem das Hören von Musik fest mit bestimmten Aktivitäten und bestimmten sozialen Konstellationen verbunden (Behne, 2009;

Lehmann, 1994; Sloboda & O'Neill, 2001, S. 419), sodass in diesen Fällen gerade die Interaktion aus situativem Kontext und Musik das emotionale Gesamterlebnis ausmacht. Ein Beispiel hierfür sind die intensiven Emotionen, die man bei einem Rockkonzert inmitten einer tanzenden, euphorischen Menschenmenge erleben kann. Aber auch das bewusste Nicht-Aufsuchen einer öffentlichen Musikrezeptionsituation bzw. der bewusste Verzicht auf eine Gruppenrezeption ist mit Blick auf ein individuelles Optimieren des emotionalen Erlebens zu beobachten: Viele Personen besuchen gerade keine Rockkonzerte, weil sie antizipieren, dass die anwesende Menschenmenge die Konzentration auf das musikalische Geschehen erschweren oder gar unmöglichen machen würde. Auch die nach wie vor vorherrschenden Rituale beim Besuch eines klassischen Konzerts oder einer Oper (vgl. Rösing & Barber-Kersovan, 1993) schrecken viele Personen ab, die sich durch die sozialen Zwänge in ihrem Musikgenuss eingeschränkt sehen.

3.6 Emotionales Gesamterleben

Das emotionale Gesamterleben bei der Musikrezeption wird sich stets aus mehreren dieser Situationsbewertungen speisen, wobei zu einem konkreten Zeitpunkt der Rezeption prinzipiell immer nur eine situationale Referenz vorliegen kann. Oder anders gesagt: Das zeitgleiche Einnehmen mehrerer situationaler Referenzen dürfte unmöglich sein, da beim Menschen die kognitive Verarbeitung auf das sequenzielle „Abarbeiten“ bzw. Bewerten von Situationen eingestellt ist, um klare Situationseinschätzungen und angemessene emotionale Reaktionen zu gewährleisten (vgl. Grandjean & Scherer, 2008; Scherer, 2001, S. 99). Die situationale Referenz kann aber sehr schnell – quasi im Sekundentakt – wechseln, was dem Rezipienten jedoch in der Regel nicht bewusst wird und er deshalb rückblickend meist nicht Auskunft geben kann, zu welchem Moment der Rezeption er welche situationale Referenz eingenommen hat. Er wird sich vielmehr an diejenigen Momente erinnern, in denen Appraisalprozesse evoziert wurden, die die Bewusstseinsschwelle überschritten, und in denen sich intensive Emotionen als Folge der Appraisals ergeben haben (vgl. Lambie & Marcel, 2002). So berichten – postrezeptiv befragt – viele Rezipierende meist nur von den sogenannten „Peak“-Erlebnissen und meinen fälschlicherweise, damit das emotionale Gesamterleben gut wiedergegeben zu haben (vgl. Hartmann & Möhring, 2008).

Welche situationale Referenz die Rezeptionsphase der Hörer bestimmt, dürfte interindividuell und situativ variieren (vgl. Behne, 2009; Lehmann, 1994; Smith & Pope, 1992). Da ein zentrales Zuwendungsmotiv der meisten Rezipienten der emotionale Nachvollzug der Musik selbst ist (vgl. Behne, 1986, 2009; Schramm, 2005), ist die Situationale Referenz „musikalisches Geschehen“ in der Regel kognitiv voreingestellt und somit von Beginn an salient. Aufgrund auffälliger Werk- und Produktionsmerkmale, Besonderheiten in der sozialen Konstellation der Rezeptionsituation (vgl. Döveling & Sommer, 2008) oder z. B. fehlendem Interesse und Involvement der Rezipienten kann der Aufmerksamkeitsfokus jedoch zu jedem Zeitpunkt der Rezeption zu anderen situationalen Referenzen

wechseln und das emotionale Erleben verändern. Eine plausible Annahme wäre beispielsweise, dass bei Personen mit geschultem musikalischem Gehör und Verständnis („Musikexperten“) die situationale Referenz des Werkcharakters schneller salient wird und dadurch von ihnen auch häufiger eingenommen wird als von „Musiklaien“ (Bertschi, 2008). Dieser relative Unterschied zwischen Musikexperten und Musiklaien muss freilich nicht bedeuten, dass der Werkcharakter die Musikrezeption der Experten auch tatsächlich dominiert. Er verweist aber darauf, dass der Werkcharakter bei Musikexperten einen größeren Anteil am emotionalen Gesamterleben hat als bei Musiklaien. Dies wiederum muss nicht zur Folge haben, dass Musikexperten die Musik weniger emotional erleben als Musiklaien, zumal beispielsweise schon Rötter (1987) belegte, dass sich analytisches Hören verstärkend auf das emotionale Erleben von Musik auswirken kann.

4 Metaappraisals und Metaemotionen bei der Musikrezeption

Im Rahmen des EMR-Modells gehen Wirth und Schramm (2007b) des Weiteren davon aus, dass das emotionale Erleben einem weiteren über- bzw. zeitlich nachgeordneten Bewertungsprozess unterlegen ist. Das heißt, die im Zuge der situationalen Referenzen entstandenen Emotionen definieren wiederum selbst eine eigene Situation, in der sich die Rezipienten fragen, wie es ihnen mit diesen Emotionen in diesem Moment geht. Ziel dieser sogenannten Metaappraisals ist es, den aktuellen emotionalen Zustand zu beobachten, zu bewerten und gegebenenfalls zu modifizieren, womit bereits die Brücke zum letzten „Baustein“ des EMR-Modells, der Emotionsregulation, angedeutet ist. Mayer und Gaschke (1988) führten die Idee der Metaappraisals (Sie nannten es „Metaerleben“) in die Psychologie ein und konnten fünf Dimensionen von Metaappraisals empirisch nachweisen: Gemäß Mayer und Gaschke können wir unsere *Emotionen* danach bewerten, ob wir sie in der momentanen Situation unter Kontrolle haben oder nicht, ob wir sie verstehen und nachvollziehen können oder nicht, ob wir sie akzeptieren und annehmen oder ablehnen, ob sie uns vertraut und „typisch“ sind oder fremd und untypisch und ob wir sie für zeitlich stabil und von der Intensität konstant bleibend oder veränderbar und variabel einschätzen. Die Liste möglicher Metaappraisals ist mit diesen fünf Dimensionen sicher nicht erschöpfend abgeschlossen.

Aus den Metaappraisals resultieren Metaemotionen (vgl. Oliver, 1993; Bartsch & Viehoff, 2003; Schramm & Wirth, 2010). Beklemmung und Belastung als Metaemotion könnte sich beispielsweise dadurch einstellen, dass man seine momentane Traurigkeit (aufgrund des Hörens von trauriger Musik) nicht unter Kontrolle hat, sie einem nicht vertraut ist und man sie fälschlicherweise für zeitlich stabil hält. Ebenso könnte man Traurigkeit auf der Metaebene aber auch ganz anders bewerten, z. B. als kontrollierbar, typisch und zeitlich überschaubar, sodass sich in der Folge gar eine positive Metaemotion wie Zufriedenheit oder Unterhaltung einstellt (vgl. Schubert, 1996; vgl. zum Metaappraisal der „Erwünschtheit“ von negativen Stimmungen bereits auch Behne, 1984).

Ob nun alle Arten von Emotionen auch als Metaemotionen in Erscheinung treten können, ist zumindest diskutabel. Da eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den bewerteten Aspekten innerhalb der Appraisals und den bewerteten Aspekten innerhalb der Metaappraisals auffällt bzw. die einschlägig erforschten Appraisals auch als Metaappraisals prinzipiell denkbar wären, ist zumindest davon auszugehen, dass ein Großteil der Emotionen auch als Metaemotion auftreten können (vgl. Bartsch et al., 2008).

5 Emotionsregulation bei der Musikrezeption

Der letzte Baustein des EMR-Modells, die Emotionsregulation, beschäftigt sich mit den Strategien, die von Personen angewandt werden, um Emotionen in der gewünschten Weise zu modifizieren. Dabei gehen sie häufig hedonistisch vor, indem sie versuchen, positive Emotionen (und Metaemotionen) aufrecht zu erhalten oder gar zu verstärken sowie negativen Emotionen (und Metaemotionen) entgegen zu wirken (im Kontext der Musikrezeption vgl. z.B. Knobloch & Zillmann, 2002). Jedoch gibt es auch gute Gründe, nicht in jeder Situation hedonistisch vorzugehen, weshalb auch das gezielte Herbeiführen, Aufrechterhalten und Verstärken negativer Emotionen (und Metaemotionen) als funktional (weil z. B. herausfordernd oder der Situation angemessen) erachtet werden kann (vgl. Parrott, 1993; Waterman, 1993; Knobloch, 2003; Schramm & Wirth 2008; im Kontext der Musikrezeption z. B. Behne, 1984; Schramm, 2005; Schubert, 1996; Vorderer & Schramm, 2004).

Emotionsregulationsstrategien können entlang verschiedener Kriterien systematisiert werden: Man unterscheidet u. a. unbewusste von bewusster Regulation, problemzentrierte von emotionszentrierter Regulation, emotionsantezedenente von reaktionszentrierter Regulation sowie Regulation mittels kognitiver Strategien von der Regulation mittels Verhaltensstrategien (vgl. Gross, 1998a, 1998b; Mitmansgruber, 2003). Die Einbettung dieser Regulationsstrategien in appraisaltheoretische Modellierungen gehen auf Forscher wie Lazarus (1991), Perrez und Reicherts (1992), Roseman (2001) sowie in den letzten zehn Jahren vor allem auf Gross (1998a, 1998b, 2002) zurück. Aufbauend auf diesen Ansätzen haben Wirth und Schramm (2007a, 2007b) im Rahmen des EMR-Modells eine Systematisierung von Regulationsstrategien vorgelegt, die sich mit Blick auf die spezifische Situation „Medienrezeption“ und damit auch für die Musikrezeption anbietet. Da in dem fortwährenden Kreisprozess (vgl. Abb. 1 auf S. 136) die Emotionsregulationsstrategien nicht nur als Reaktionen auf Emotionen, sondern ebenso als Bedingungen für nachfolgende Emotionen zu verstehen sind, liegt im EMR-Modell eine sowohl emotionsantezedenente als auch reaktionszentrierte Sicht auf die Emotionsregulation *während* der rezeptiven Phase vor.

Wirth und Schramm (2007a, 2007b) unterscheiden nun mit Blick auf die rezeptive Phase *abwendende* von *zuwendenden* Regulationsstrategien, da diese Unterscheidung relevante Implikationen für die situative Basis/Situationale Referenz der Appraisals und somit für die resultierenden Emotionen mit sich bringt. Gleichzeitig wird zwischen kognitiven Strategien und Verhaltensstrate-

gien unterschieden, da sich diese Unterscheidung einerseits in allen emotionspsychologischen Systematiken wieder findet (im Überblick z. B. Parkinson et al., 1996) und sich andererseits in der Anwendung auf die Medienrezeption bereits als äußerst nutzbringend erwiesen hat (vgl. z. B. im Überblick bereits Cantor, 1994). Diese vier Kategorien von Strategien (sowie ein appraisaltheoretischer „Sonderfall“) werden im Folgenden erläutert sowie auf die Musikrezeption übertragen.

5.1 Abwendende, nicht-kognitive Emotionsregulation

Bei dieser ersten Kategorie von Regulationsstrategien zeigt der Rezipient Verhaltensweisen, die darauf angelegt sind, die Musikrezeption und Auseinandersetzung mit der Musik zu umgehen, auszusetzen oder zumindest die Eindrücklichkeit und Vordergründigkeit der Musik zu reduzieren. Diese Strategien werden daher wohl primär bei negativen Emotionen und Metaemotionen eingesetzt. Klassische Verhaltensweisen sind z. B. das Weghören, das Ohrenzuhalten (z. B. durch die Hände), das Umschalten (z. B. beim Musikprogramm im Radio) oder gar das Ausschalten der Musikquelle, das Reduzieren der Lautstärke (bei auditiven und audiovisuellen Medien), das Verstärken anderer Audio-Quellen (um die Vordergründigkeit der störenden Musik zu reduzieren; Beispiel: die störende laute Musik des Nachbarn mit noch lauterer eigener Musik übertönen), das Verlassen des Konzerts bzw. des Raumes (in dem die Musik läuft) sowie das Ablenken mit anderen Tätigkeiten (so genannte „Distraction“).

Das Verändern der Emotion aufgrund dieser Strategien kann appraisaltheoretisch auf zweierlei Weise erklärt werden: Durch das Weghören sowie durch Um- und Ausschalten der Musikquelle führt sich der Rezipient eine grundlegend neue Situation vor Augen, die nichts mehr mit der Musik zu tun hat. Infolgedessen – so die Hoffnung des Rezipienten – sollte sich auch die Emotion ändern. Wenn allerdings „nur“ die Eindrücklichkeit der Musik reduziert wird, wird die zu bewertende Situation nicht grundlegend geändert, sondern lediglich in ihrer Intensität, was aber Einfluss auf die wahrgenommene Relevanz der Situation und damit auch auf die Appraisalprozesse sowie die daraus resultierenden Emotionen haben sollte (Smith & Pope, 1992). Das Reduzieren der Eindrücklichkeit der Musik sollte zudem auch einen Wechsel zu anderen Situationalen Referenzen wie der Rezeptionssituation wahrscheinlicher werden lassen. Insofern werden die Voraussetzungen für mögliche Referenzwechsel (siehe auch unten) tangiert.

5.2 Zuwendende, nicht-kognitive Emotionsregulation

Unter diese Kategorie fallen alle Verhaltensweisen, die den soeben genannten Strategien genau entgegengesetzt sind, die also auf die Musik ausgerichtet sind und dazu beitragen, die Musik intensiver und eindrucklicher wirken zu lassen. Die Rezeption wird bei diesen Strategien aufrechterhalten und der Rezipient bleibt der Musikquelle weiterhin zugewendet. Diese Strategien werden daher

vor allem im Falle „belohnender“ Emotionen angewandt. Prototypische Strategien sind hier das Näherrücken an die Musikquelle, das fokussierte Ausrichten des ganzen Körpers in Richtung der Musik, das Erhöhen der Lautstärke (bei auditiven und audiovisuellen Medien) oder das Minimieren bzw. Ausschalten von störenden anderen Audio-Quellen (z. B. durch Aufsetzen eines Kopfhörers, der die Umweltgeräusche abschottet). Bekannt sind auch Beispiele für die zuwendende Regulation negativer Emotionen: So kann man beispielsweise auf ein Rockkonzert auch mit Pfiffen und Schimpfattacken in Richtung der Musiker reagieren, um mit einer etwaigen Enttäuschung fertig zu werden und die negativen Emotionen zu regulieren.

5.3 Zuwendende, kognitive Emotionsregulation

Diese Gruppe von Strategien zeichnen sich dadurch aus, dass sie das musikalische Geschehen kognitiv „bearbeiten“. Emotionen können so durch eine gedankliche Auseinandersetzung mit der Musik verändert werden. Hierzu gehören beispielsweise Rationalisierungen („Dafür, dass er erst ein Jahr Geige spielt, hört es sich doch gar nicht so schlecht an“), Umbewertungen und -interpretationen („Er hat zwar keinen Ton getroffen, aber mit viel Gefühl und Hingabe gesungen“) und Attribuierungen („Er hat aufgrund einer Krankheit die ganze Woche nicht üben können“) sowie Hoffnungen („Der nächste Titel gefällt mir bestimmt wieder besser“) und Antizipationen („Die Oper dauert ja nur noch zehn Minuten – so lange halten wir noch durch“).

Appraisaltheoretisch werden bei diesen Strategien einzelne situative Aspekte (z. B. der Aspekt der Kontrollierbarkeit der Emotion durch die Rationalisierung) und dadurch auch die Situation insgesamt neu bewertet, sodass sich ein modifiziertes emotionales Erleben einstellt. Bei dieser Kategorie der Emotionsregulation kommen auch Referenzwechsel mit ins Spiel, soweit diese noch mit einer zuwendenden kognitiven Haltung vereinbar sind, z. B. der Wechsel zur Situationalen Referenz des Werk- und Produktionscharakters.

5.4 Abwendende, kognitive Emotionsregulation

Bei der abwendenden kognitiven Emotionsregulation findet keine kognitive Auseinandersetzung mit der Musik mehr statt. Hier wird bewusst eine kognitive Aufmerksamkeitsverlagerung auf andere Gegenstände und situative Kontexte durchgeführt, um – appraisaltheoretisch gesprochen – die situative Basis für die Appraisals zu verändern. Das Resultat dieser Strategien ist also vielfach das Gleiche wie bei der abwendenden, *nicht*-kognitiven Emotionsregulation, nur dass hier die neue Situation nicht durch eine Verhaltensweise als vielmehr durch eine neue kognitive Fokussierung geschaffen wird. Prototypische Strategien bei der Musikrezeption dürften das kognitive „Abschalten“ sein, das sich z. B. darin äußert, dass man sich mehr mit der Rezeptionssituation beschäftigt oder Erinnerungen und eigenen Gedanken nachhängt. Gerade bei Letzteren könnte es

sein, dass man körperlich nach wie vor in Richtung der Musikquelle ausgerichtet ist (so als wenn man weiterhin zuhört), innerlich sich aber bereits mit anderen Dingen und Situationen beschäftigt. Objektiv bzw. von außen gesehen liegt also häufig gar kein Situationswechsel vor, weshalb Außenstehende in solchen Momenten meist davon ausgehen, dass man das musikalische Geschehen involviert verfolgt und erlebt.

5.5 Sonderfall „Emotionsunterdrückung“

Die Emotionsunterdrückung (bzw. so genannte „Suppression“; vgl. Gross 1998a, 1998b) stellt einen appraisaltheoretischen Sonderfall dar, denn bei dieser Strategie versucht der Betreffende, seine Emotionen nicht nach außen dringen zu lassen, sie nicht zu zeigen, d. h. er versucht, „verräterische“ Verhaltensweisen und Mimiken zu unterdrücken. Damit verändert er aber nichts an der situativen Basis und den Appraisals. Das emotionale Erleben dürfte sich daher nur insofern ändern, als dass die körperliche Komponente zurückgefahren wird, die Emotion ansonsten aber weitestgehend unverändert empfunden wird (eine leichte Modifikation des emotionalen Empfindens sollte sich dennoch einstellen, da die physiologische Komponente stets Bestandteil einer Emotion ist).

Diese Strategie spielt selbstverständlich auch bei der Musikrezeption eine Rolle, und zwar immer dann, wenn Rezipienten ihre „wahren“ Emotionen nicht zeigen wollen. Die Motive für das Verbergen der Emotionen können dabei ganz unterschiedlich gelagert sein: So könnte jemand seine empfundene Melancholie beim Hören von Musik nur deshalb unterdrücken, weil das Zeigen und Zulassen von Melancholie generell nicht zu seinem Selbstbild passt. Der Betreffende könnte die Melancholie aber auch aufgrund des sozialen Kontextes unterdrücken wollen, z. B. weil die übrigen anwesenden Personen auf die Musik anders reagieren und er aufgrund seiner konträren Gefühlslage nicht ins soziale „Abseits“ geraten oder gar Opfer von Hohn und Unverständnis sein möchte.

6 Das Emotions-Metaemotions-Regulations-Modell

Nachdem die vier zentralen Bausteine des EMR-Modells eingeführt sind, soll abschließend das Modell durchlaufen werden. Wenn es als sequenzieller und zyklischer Prozess präsentiert wird (vgl. Abb. 1), so ist zu beachten, dass die einzelnen Komponenten nur analytisch voneinander getrennt werden können. In der realen Musikrezeption laufen die Teilprozesse sehr wahrscheinlich gleichzeitig ab. Daher ist es letztlich unerheblich, an welchem Punkt des Modells man mit der Beschreibung startet. Der Einfachheit halber beginnen wir mit dem Musikstimulus und nehmen ohne Einschränkung der Allgemeinheit ferner an, dass die Rezeption involviert erfolgt, die Aufmerksamkeit also voll und ganz auf die Musik gerichtet ist. Unter diesen Umständen liegt mit hoher Wahrscheinlichkeit die Situationale Referenz „Musikgeschehen“ vor. Der Rezipient bzw. die Rezipientin wird die Handlungen und Aussagen des Musikgeschehens im

Sinne Omdahls (1995) empathisch nachvollziehen. Der appraisaltheoretische Nachvollzug löst entsprechende Emotionen aus, die umso intensiver sein werden, desto involvierter und absorbierter die Rezeption ist.

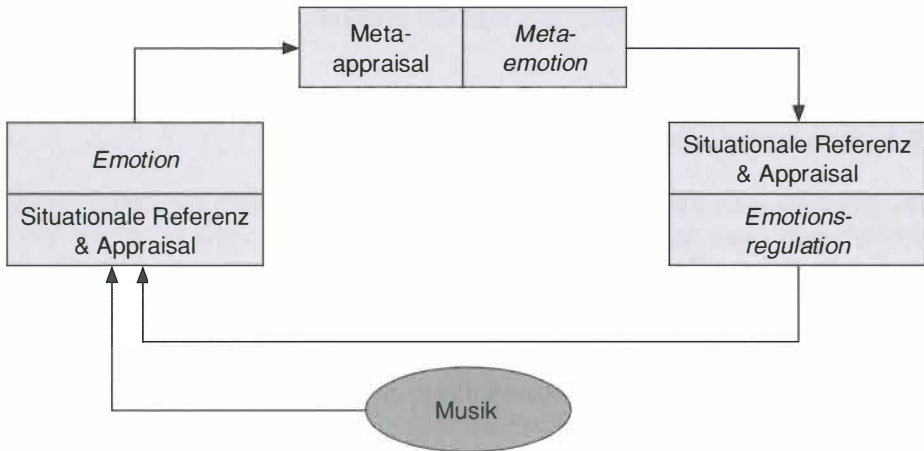


Abb. 1:

Das Emotions-Metaemotions-Regulations-Modell
(EMR-Modell; adaptiert aus Wirth & Schramm, 2007b, S. 175)

Im nächsten Schritt werden Metaappraisals durchgeführt, je nach Rezeptions-situation sowie Musik- und Personenmerkmalen in unterschiedlicher Elaboriert-heit. Wie oben beschrieben, beziehen sich die Metaappraisals auf die Ego-Per-spektive und können kurz mit der Frage „Wie geht es mir mit der gerade erlebten Emotion in dieser Situation?“ umschrieben werden. Die Antwort darauf hat sowohl kognitive (nämlich die Metaappraisalkomponenten) als auch affektive Elemente (nämlich die resultierenden Metaemotionen). Für den Rezipienten bedeutet das, dass er über die „unmittelbaren“ Emotionen hinaus auch Meta-emotionen erleben kann. Es ist eine offene Frage, wie diese beiden Emotions-typen miteinander interagieren. Möglicherweise verbinden sie sich zu Mehrfach-emotionen (vgl. auch Mangold, Unz & Winterhoff-Spurk, 2001, S. 173). Oder aber die Metaemotion trägt lediglich dazu bei, dass die unmittelbar musikbezo-gene Emotion abgeschwächt wird. In jedem Fall könnten sich nun die Hand-lungstendenzen entfalten, die den Metaemotionen ebenso wie jeder anderen Emotion immanent sind. Auf Basis solcher Handlungstendenzen könnten bei-spielsweise Regulationsstrategien aktiviert und somit z. B. auch ein situationaler Referenzwechsel eingeleitet werden. Allerdings gilt es dabei, die Intensität und Elaboriertheit der Metaappraisals bzw. Metaemotionen zu beachten. Es ist an-zunehmen, dass schwach ausgeprägte Metaemotionen auch schwach ausgeprägte Handlungstendenzen entwickeln, die in der Folge dann keine Regulation nach sich ziehen – trotz eventuell vorliegender unangenehmer Gefühle. Auf diese Weise ist es modelltheoretisch möglich, dass manche Menschen trotz emotio-nalem Stress bei der Musikrezeption keine entlastenden Regulationsstrategien

ergreifen. So könnte es beispielsweise sein, dass Rezipienten ihre Gefühle lediglich zu unterdrücken versuchen (Suppression), was in der Emotionspsychologie als eine nicht sonderlich erfolgreiche, ja sogar gesundheitsgefährdende Strategie gilt (vgl. Butler & Gross, 2004; Butler et al., 2003). Weiterhin sollte bedacht werden, dass Situationale Referenzwechsel nicht nur aus Regulationsgründen erfolgen können, sondern auch, weil situative Hinweise und Schlüsselreize („cues“) aus einer anderen als der augenblicklich dominanten Situationalen Referenz salient werden (vgl. nicht-kontrollierter, automatischer Wechsel bei Wirth, Schramm & Böcking, 2006). Umgekehrt geht aus dem Abschnitt über Emotionsregulation hervor, dass nicht jede Regulationsstrategie von einem Situationalen Referenzwechsel begleitet werden muss. Situationale Referenzwechsel sind also nicht mit der Emotionsregulation identisch, auch wenn sie häufig gleichzeitig auftreten.

Das EMR-Modell ist somit in seinen Grundzügen beschrieben. Der Kreis schließt sich und der Zyklus beginnt erneut. Wenn der Rezeptionsfluss aufrecht erhalten wird (d.h. die Musikrezeption weiter erfolgt), entfalten auch neu hinzukommende Musikstimuli ihre Wirkkraft, die freilich wiederum erst interpretiert und bewertet werden müssen, jetzt aber im Kontext der bereits erfolgten Emotionen und Metaemotionen, der vorherrschenden Situationalen Referenz sowie gegebenenfalls der Auswirkungen der zuvor eingeschlagenen Regulationsstrategie.

7 Fazit und Ausblick

Das EMR-Modell wurde nun einmal durchlaufen und durch Beispiele aus der Musikrezeption illustriert. Es sollte im Zuge der Ausführungen deutlich geworden sein, dass das EMR-Modell einen appraisaltheoretischen Analyserahmen sowohl für die nicht-mediale als auch für die mediale Musikrezeption darstellt, dass für beide Varianten jedoch die multiplen Appraisalebenen bzw. situationalen Referenzen notwendig sind, weil die Situation „Rezeption von Musik“ stets mehrere Situationsdefinitionen bzw. -betrachtungen zulässt. Alle Bausteine des EMR-Modells, also sowohl die Emotionsgenese wie auch die Metaemotionen und die Regulationsstrategien, die in der Rezeptionsforschung bisher meist unverbunden nebeneinander standen, wurden erstmalig miteinander integriert sowie konsequent appraisaltheoretisch begründet und fundiert. Gegenüber anderen Modellen der affektiven Rezeption hat das EMR-Modell weiter den Vorteil, dass es nicht davon ausgeht, dass der emotionale Ausdruck der Musik abbildmäßig auch die entsprechende Emotion beim Publikum hervorruft. Vielmehr wird behauptet, dass Rezipienten vielfältige Möglichkeiten haben, die Wirkung von Emotionen in der Musik abzuschwächen, zu re-interpretieren und zu regulieren. Gleichzeitig werden aber auch die Grenzen dieser Freiheit aufgezeigt. Die Freiheitsgrade bei der Rezeption sind nämlich psychologisch begrenzt. Wer sich stark auf die Musik und das Musikgeschehen einlässt, Involvement entwickelt und sich im „Flow“ befindet, der kann weit weniger stark emotionale Kontrollprozesse entfalten und Emotionen regulieren als jemand, der weniger intensiv rezipiert. Elaborierte Metaappraisals, aktive Referenzwechsel und Re-

gulationshandeln bewegen sich also in einem Korridor, der so breit oder schmal ist, wie die Rezeptionsintensität es zulässt.

Es soll an dieser Stelle nicht verschwiegen werden, dass das Konzept der Metaappraisals und der Metaemotionen in der Psychologie kontrovers diskutiert wird. Denn die Bewertung des eigenen emotionalen Erlebens in einer konkreten Situation könnte man auch als „normales“ Appraisal interpretieren, zumal ein Appraisal nie im emotionslosen Raum bzw. ohne emotionalen Background vorgenommen wird. Ergänzt werden kann zudem, dass eine erneute Bewertung eines emotionalen Zustandes nach einem bereits erfolgten Appraisal von Appraisaltheoretikern auch „Re-Appraisal“ bezeichnet wird und bereits als eine spezifische Form der Emotionsregulation verstanden wird (vgl. z. B. Gross 1998a). Letztlich hilft das Konzept der Metaappraisals aber beispielsweise zu erklären, warum trotz empfundener negativer Emotionen in bestimmten Fällen kein Regulationsdruck und somit keine Emotionsregulation erfolgt. Insofern stellt es einen plausiblen Baustein zwischen den Emotionen und den Emotionsregulationsstrategien dar. Ob Metaappraisals und in der Folge Metaemotionen nun in jeder Rezeptionssituation zutage treten, ist eine bisher unbeantwortete empirische Frage. Anzunehmen ist, dass insbesondere unangenehme Emotionen von Menschen hinterfragt, beobachtet und bewertet werden, um in der Folge gegebenenfalls regulativ einzugreifen und den Organismus vor weiterem Schaden zu bewahren. Es ist jedoch genauso plausibel, dass auch angenehme Emotionen ständig hinterfragt, beobachtet und bewertet werden. Beispielsweise könnte eine positive Emotion wie Freude ja aufgrund des sozialen Kontextes auch unangemessen oder untypisch sein. Eine positive Emotion wie Freude könnte sich zudem zeitlich verändern, z. B. schrittweise nachlassen, weshalb es in einem solchen Fall funktional wäre, mithilfe geeigneter Metaappraisals die emotionale Veränderung zu erfassen, um geeignete Emotionsregulationsstrategien einzuleiten, die Freude weiter aufrechtzuerhalten.

Gerade mit Blick auf die Musikrezeption können mithilfe der verschiedenen Situationalen Referenzen sowie der Metaappraisals verschiedene Phänomene erklärt werden, mit denen sich die Musikpsychologie seit Anbeginn beschäftigt: Warum kann ein analytisches Hören zu gleichen emotionalen Reaktionen führen wie ein emotionales Hören? Warum ist der soziale Kontext beim Musikhören so relevant für das emotionale Gesamterlebnis? Warum kann Musik in verschiedenen Situationen auf den gleichen Menschen unterschiedlich emotional wirken? Warum wirkt medial vermittelte Musik mitunter emotional anders als Live-Musik? Warum sind in bestimmten Situationen auch negative Emotionen, die durch Musik ausgelöst werden, erwünscht? Warum können wir auch solchen musikalischen Darbietungen, die bei uns keine positiven Emotionen auslösen und die wir evtl. sogar unangenehm finden, etwas Positives abgewinnen, sodass Aussagen wie „eine traurige, belastende Musik – aber schön und angemessen!“ oder „ein hässliches Bühnenbild, eine ungewöhnliche Interpretation – aber interessant!“ erklärbar werden? Die letzten Beispiele zeigen, dass insbesondere auch das ästhetische Erleben von Musik vor dem Hintergrund einer appraisal-theoretischen Betrachtung an Struktur gewinnt.

Nichtsdestoweniger erschwert die Prozesshaftigkeit von Emotionsgenese und -regulation zu jedem Zeitpunkt der Rezeption aber, das Modell gesamthaft em-

pirisch zu testen bzw. einzelne Bausteine empirisch isoliert zu messen (Schramm & Wirth, 2010), zumal keine rezeptionsbegleitenden Messmethoden bekannt sind, die komplexe Appraisalmuster und Regulationsprozesse *kontinuierlich* und *unverzerrt* abbilden können. Insofern ist man methodisch auf *post-hoc-Befragungen* angewiesen, die die einzelnen EMR-Bausteine zu fassen versuchen (vgl. Bertschi, 2008, sowie Schramm & Wirth, 2010). Eine möglicherweise sinnvolle Alternative zum postrezeptiven Messzugang könnte sein, die Musik für verschiedene experimentelle Gruppen/Bedingungen zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Rezeption zu unterbrechen, um die Appraisal- und Metaappraisal- und Regulationsprozesse möglichst unmittelbar (und nicht rückblickend) zu erfassen. Mit dem Emotion Facial Action Coding System (EMFACS), physiologischen Messmethoden oder insbesondere auch dem Continuous Response Measurement (vgl. im Überblick: Schubert, 2001; vgl. für eine konkrete Umsetzung: Nagel, 2007; Nagel et al., 2007) stehen zumindest verschiedene Varianten bereit, die aus den Appraisalprozessen resultierenden *Emotionen* (bzw. Komponenten und Korrelate von Emotionen) rezeptionsbegleitend zu erfassen.

Ungeachtet dieser Hindernisse beim empirischen Zugang erscheint eine prozesshafte Betrachtung der Emotionsgenese und -modifikation während der Musikkrezeption, bei der kognitive Prozesse im Mittelpunkt stehen, jedoch dringend geboten.

Literatur

- Bartsch, A. & Viehoff, R. (2003). Meta-Emotion. In search of a meta-account for entertainment by negative emotions. *SPIEL – Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*, 22, 309–328.
- Bartsch, A., Vorderer, P., Mangold, R. & Viehoff, R. (2008). Appraisal of emotions in media use: Toward a process model of meta-emotion and emotion regulation. *Media Psychology*, 11, 7–27.
- Behne, K.-E. (1984). Befindlichkeit und Zufriedenheit als Determinanten situativer Musikpräferenzen. *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* (Bd. 1, S. 7–21). Göttingen: Hogrefe.
- Behne, K.-E. (1986). *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*. Regensburg: Bosse.
- Behne, K.-E. (2009). *Musikerleben im Jugendalter. Eine Längsschnittstudie*. Regensburg: ConBrio.
- Bertschi, C. (2008). *Musik in den Ohren, Gefühle im Spiel. Emotionen, Metaemotionen und Emotionsregulation während der Musikkrezeption: Eine empirische Überprüfung des EMR-Modells*. Lizentiatsarbeit an der Universität Zürich.
- Bullerjahn, C. (2001). *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wissner.
- Bullerjahn, C. (2008). Musik und Bild. In H. Bruhn, R. Kopiez & A. Lehmann (Hrsg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch* (S. 205–222). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Butler, E. A. & Gross, J. J. (2004). Hiding feelings in social contexts: Out of sight is not out of mind. In P. Philippot & R. S. Feldman (Eds.), *The regulation of emotion* (pp. 101–126). Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Butler, E. A., Egloff, B., Wilhelm, F. W., Smith, N. C., Erickson, E. A. & Gross, J. J. (2003). The social consequences of expressive suppression. *Emotion*, 3, 48–67.

- Cantor, J. (1994). Children's fright reactions to television and films. *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, 23, 75–89.
- Cohen, A. J. (2001). Music as source of emotion in film. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (p. 249–272). New York: Oxford University Press.
- Döveling, K. & Sommer, D. (2008). Social Appraisal in der dynamischen Transaktion: Emotionale Aushandlungsprozesse und ihre komplexe Dynamik. In C. Wünsch, W. Früh & V. Gehrau (Hrsg.), *Integrative Modelle in der Rezeptions- und Wirkungsforschung. Dynamische und transaktionale Perspektiven* (S. 173–196). München: Fischer.
- Gabrielsson, A. (2001). Emotions in strong experience with music. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 431–449). New York: Oxford University Press.
- Gfeller, K., Asmus, E. & Eckert, M. (1991). An investigation of emotional response to music and text. *Psychology of Music*, 19, 128–141.
- Grandjean, D. & Scherer, K. R. (2008). Unpacking the Cognitive Architecture of Emotion Processes. *Emotion*, 7, 341–351.
- Gross, J. J. (1998a). Antecedent- and response-focused emotion regulation: Divergent consequences for experience, expression, and physiology. *Journal of Personality and Social Psychology*, 74, 224–237.
- Gross, J. J. (1998b). The emerging field of emotion regulation: An integrative review. *Review of General Psychology*, 2, 271–299.
- Gross, J. J. (2002). Emotion regulation: Affective, cognitive, and social consequences. *Psychophysiology*, 39, 281–291.
- Hartmann, T. & Dohle, M. (2005). Publikumsvorstellungen im Rezeptionsprozess. *Publizistik*, 50, 287–303.
- Hartmann, T. & Möhring, W. (2008). Zur Validität postrezeptiver Befragungen. In J. Matthes, W. Wirth, A. Fahr & G. Daschmann (Hrsg.), *Die Brücke zwischen Theorie und Empirie: Operationalisierung, Messung und Validierung in der Kommunikationswissenschaft* (S. 271–295). Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Knobloch, S. (2003). Mood adjustment via mass communication. *Journal of Communication*, 53, 233–250.
- Knobloch, S. & Zillmann, D. (2002). Mood management via the digital jukebox. *Journal of Communication*, 52, 351–366.
- Kreutz, G. (2008). Musik und Emotion. In H. Bruhn, R. Kopiez & A. Lehmann (Hrsg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch* (S. 548–572). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Lambie, J. A. & Marcel, A. J. (2002). Consciousness and the varieties of emotion experience: A theoretical framework. *Psychological Review*, 109, 219–259.
- Lazarus, R. S. (1991). *Emotion and adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Lehmann, A. C. (1994). *Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören. Eine einstellungstheoretische Untersuchung*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Mangold, R., Unz, D. & Winterhoff-Spurk, P. (2001). Zur Erklärung emotionaler Medienwirkungen: Leistungsfähigkeit, empirische Überprüfung und Fortentwicklung theoretischer Ansätze. In P. Rössler, U. Hasebrink & M. Jäckel (Hrsg.), *Theoretische Perspektiven der Rezeptionsforschung* (S. 163–180). München: Fischer.
- Manstead, A. S. R. & Fischer, A. H. (2001). Social appraisal: The social world as object of and influence on appraisal processes. In K. R. Scherer, A. Schorr & T. Johnstone (Eds.), *Appraisal processes in emotion. Theory, methods, research* (pp. 221–232). New York: Oxford University Press.
- Mayer, J. D. & Gaschke, Y. N. (1988). The experience and meta-experience of mood. *Journal of Personality and Social Psychology*, 55, 102–111.

- Mitmansgruber, H. (2003). *Kognition und Emotion. Die Regulation von Gefühlen im Alltag und bei psychischen Störungen*. Bern: Huber.
- Nagel, F. (2007). *Psychoacoustical and psychophysiological correlates of the emotional impact and the perception of music*. Dissertation an der Tierärztlichen Hochschule Hannover. Online verfügbar unter: http://elib.tiho-hannover.de/dissertations/nagelf_ss07.html [22.07.2012].
- Nagel, F., Kopiez, R., Grewe, O. & Altenmüller, E. (2007). EMuJoy – Software for continuous measurement of perceived emotions in music. *Behavior Research Methods*, 39, 283–290.
- Oliver, M. B. (1993). Exploring the paradox of the enjoyment of sad films. *Human Communication Research*, 3, 315–342.
- Omdahl, B. L. (1995). *Cognitive appraisal, emotion, and empathy*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Otto, J. H., Euler, H. A. & Mandl, H. (Hrsg.). (2000). *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*. Weinheim: PVU.
- Parkinson, B., Totterdell, P., Briner, R. B. & Reynolds, S. (1996). *Changing moods. The psychology of mood and mood regulation*. New York: Addison Wesley Longman.
- Parrott, W. G. (1993). Beyond hedonism: Motives for inhibiting good moods and for maintaining bad moods. In D. M. Wegner & J. W. Pennebaker (Hrsg.), *Handbook of mental control* (S. 278–305). Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Perrez, M. & Reicherts, M. (1992). *Stress, coping, and health. A situation-behavior approach. Theory, methods, applications*. Seattle: Hogrefe & Huber.
- Rauhe, H. (1975). Rezeptionspsychologischer Aspekt: Kategoriale Erfassung musikalischer Hörvorgänge durch Entwicklung korrespondierender Rezeptionskategorien und Analysen ihrer Bedingungsbeziehungen. In H. Rauhe, H.-P. Reinecke & W. Ribke (Hrsg.), *Hören und Verstehen. Theorie und Praxis handlungsorientierten Musikunterrichts* (S. 137–145). München: Kösel.
- Rösing, H. & Barber-Kersovan, A. (1993). Konzertbezogene Verhaltensrituale. In H. Bruhn, R. Oerter & H. Rösing (Hrsg.), *Musikpsychologie: Ein Handbuch* (S. 136–147). Reinbek: Rowohlt.
- Rötter, G. (1987). *Die Beeinflussbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören. Psychologische und physiologische Beobachtungen* (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik, Bd. 1). Frankfurt a. M.: Lang.
- Roseman, I. J. (2001). Appraisal theory in the emotion system: Integrating theory, research, and applications. In K. R. Scherer, A. Schorr & T. Johnstone (Eds.), *Appraisal processes in emotion. Theory, methods, research* (pp. 68–91). New York: Oxford University Press.
- Ross, P. (1983). Grundlagen einer musikalischen Rezeptionsforschung. In H. Rösing (Hrsg.), *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft* (S. 377–418). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schachter, S. & Singer, J. (1962). Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state. *Psychological Review*, 69, 379–399.
- ✓ Scherer, K. R. (1998). Emotionsprozesse im Medienkontext: Forschungsillustrationen und Zukunftsperspektiven. *Medienpsychologie*, 10, 276–293.
- Scherer, K. R. (2001). Appraisal Considered as a Process of Multilevel Sequential Checking. In K. R. Scherer, A. Schorr & T. Johnstone (Eds.), *Appraisal Processes in Emotion. Theory, Methods, Research* (pp. 92–120). New York: Oxford University Press.
- Scherer, K. R., Schorr, A. & Johnstone, T. (Eds.). (2001). *Appraisal Processes in Emotion. Theory, Methods, Research*. New York: Oxford University Press.
- Schramm, H. (2005). *Mood Management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen*. Köln: Herbert van Halem Verlag.

- Schramm, H. & Wirth, W. (2006). Medien und Emotionen: Bestandsaufnahme eines vernachlässigten Forschungsfeldes aus medienpsychologischer Perspektive. *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 54, 25–55.
- Schramm, H. & Wirth, W. (2008). A Case for an Integrative View on Affect Regulation through Media Usage. *Communications: The European Journal of Communication Research*, 33, 27–46.
- ✗ Schramm, H. & Wirth, W. (2010). Exploring the Paradox of Sad-Film Enjoyment: The Role of Multiple Appraisals and Meta-Appraisals. *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, 38, 319–335.
- Schubert, E. (1996). Enjoyment of Negative Emotions in Music: An Associative Network Explanation. *Psychology of Music*, 24, 18–28.
- Schubert, E. (2001). Continuous measurement of self-report emotional response to music. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 393–414). New York: Oxford University Press.
- Sloboda, J. A. & O'Neill, S. a. (2001). Emotions in everyday listening to music. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion: Theory and research* (pp. 415–429). New York: Oxford University Press.
- Smith, C. A. & Pope, L. K. (1992). Appraisal and emotion: The interactional contributions of dispositional and situational factors. In M. S. Clark (Ed.), *Review of Personality and Social Psychology, Volume 14: Emotion and Social Behavior* (pp. 32–62). Newbury Park, CA: Sage.
- Tan, E. S. (1996). *Emotion and the structure of narrative film. Film as an emotion machine*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Tauchnitz, J. (2005). Musik in Werbung und Konsum. In R. Oerter & T. H. Stoffer (Hrsg.), *Spezielle Musikpsychologie* (Enzyklopädie der Psychologie, Themenbereich D, Serie VII, Band 2; S. 699–720). Göttingen: Hogrefe.
- Vitouch, O. (2001). When your ear sets the stage: Musical context effects in film perception. *Psychology of Music*, 29, 70–83.
- Vorderer, P. & Schramm, H. (2004). Musik nach Maß. Situative und personenspezifische Unterschiede bei der Selektion von Musik. *Musikpsychologie*, 17, 89–108.
- Waterman, A. S. (1993). Two conceptions of happiness: contrasts of personal expressiveness (eudaimonia) and hedonic enjoyment. *Journal of Personality and Social Psychology*, 64, 678–691.
- Wirth, W. & Schramm, H. (2007a). Emotionen und Emotionsregulation bei der Medienrezeption aus appraisaltheoretischer Perspektive. In S. Trepte & E. H. Witte (Hrsg.), *Sozialpsychologie und Medien – Beiträge des 22. Hamburger Symposions zur Methodologie der Sozialpsychologie* (S. 35–59). Lengerich: Pabst Science Publishers.
- Wirth, W. & Schramm, H. (2007b). Emotionen, Metaemotionen und Regulationsstrategien bei der Medienrezeption. Ein integratives Modell. In W. Wirth, H.-J. Stiehler & C. Wunsch (Hrsg.), *Dynamisch-transaktional denken: Theorie und Empirie der Kommunikationswissenschaft* (S. 153–184). Köln: Halem Verlag.
- Wirth, W., Schramm, H. & Böcking, S. (2006). Emotionen bei der Rezeption von Unterhaltung. Eine Diskussion klassischer und aktueller Ansätze zur Erklärung medial vermittelter Emotionen. In B. Frizzoni & I. Tomkowiak (Hrsg.), *Unterhaltung: Konzepte – Formen – Wirkungen* (S. 221–246). Zürich: Chronos.
- Zander, M. & Kapp, M. (2007). Verwendung und Wirkung von Musik in der Werbung: Schwarze Zahlen durch „blaue Noten“? *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 55 (Sonderheft *Musik und Medien*), 92–104.
- Zillmann, D. (1988). Mood management: Using entertainment to full advantage. In L. Donohew, H. E. Sypher & E. T. Higgins (Eds.), *Communication, social cognition, and affect* (pp. 147–171). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.