



**Aus:**

*José Gálvez, Jonas Reichert, Elizaveta Willert (Hg.)*

## **Wissen im Klang**

### **Neue Wege der Musikästhetik**

Juni 2020, 222 S., kart., 2 SW-Abb.

35,00 € (DE), 978-3-8376-5149-2

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5149-6

Die Musikästhetik erfährt eine beachtliche Konjunktur. Fragen nach dem spannungsvollen Verhältnis von Musik zu Autonomie, Geschichtlichkeit und Subjektivität werden (erneut) aufgeworfen. Zudem wird musikbezogene Körperlichkeit, Materialität und Medientechnologie verstärkt interdisziplinär behandelt.

Die Beiträge in diesem Band gehen Kernfragen der Musikästhetik in ihren folgenreichen Verbindungen zu Problemstellungen der Musikgeschichte, Philosophie, Kultur- und Medienwissenschaft, der Sound Studies sowie der empirischen Ästhetik nach. Auf diese Weise wird die Verschiebung der theoretischen und methodischen Koordinaten erkennbar, mit der Wissen über und durch Musik generiert wird.

**José Gálvez** (M.A.), geb. 1990, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Musikwissenschaft/Sound Studies an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Seine Forschungsschwerpunkte liegen an der Schnittstelle zwischen Musikästhetik, musikalischer Analyse und Sound Studies.

**Jonas Reichert** (M.A.), geb. 1990, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Musikwissenschaft/Sound Studies der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Er promovierte zur Konstruktion kultureller Identität durch Musik im Mexiko des frühen 20. Jahrhunderts.

**Elizaveta Willert** (M.A.), geb. 1993, studierte künstlerische Chorleitung an der Forschungsuniversität Tomsk sowie Musikwissenschaft an der Universität Wien und der Humboldt-Universität zu Berlin. Schwerpunktmäßig befasst sie sich mit dem Themenbereich Musik und Intermedialität.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5149-2](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5149-2)

# Inhalt

---

## **Einleitende Gedanken zu neuen Wegen der Musikästhetik**

*José Gálvez, Jonas Reichert, Elizaveta Willert* ..... 7

## **I. Musik und Klang als Historie**

### **Musikhistoriographie und Ästhetik**

Lektüreerfahrungen mit Carl Dahlhaus und Frank Hentschel

*David Hagen* ..... 29

### **Der Fall »Deljana«**

Prolegomena zu einer Geschichte der Musik in Fällen

*Patrick Becker-Naydenov* ..... 57

### **Gemeinschaftsstimme**

Klangpolitik, Volkskörper-Werden und Massensingen im  
Nationalsozialismus

*Christopher Klauke* ..... 79

## **II. Musik und Klang in der Philosophie**

### **Selbst und Selbstverlust im Sound**

Zur Ontologie sonischer Materialität

*Luise Wolf* ..... 95

## **Kunst als Gesellschaftskritik**

Überlegungen zur *Ästhetischen Theorie* Theodor W. Adornos

*Livia von Samson-Himmelstjerna* ..... 115

## **III.**

### **Medien- und kulturtheoretische Zugänge**

#### **Versuch über *Spotify*, oder: Musikstreaming als Arbeit am Subjekt**

*Maximilian Haberer* ..... 145

#### **Cyborg Voice – Der Auto-Tune-Effekt als Klangästhetik des Humanoiden**

Ein medienarchäologisches Statement

*David Friedrich* ..... 163

## **IV.**

### **Empirische Musikästhetik**

#### **Entwicklung eines Testinstruments zur Differenzierung verschiedener Dimensionen ästhetischer Urteile**

*Marik Roos* ..... 181

#### **Das rohe Ohr**

Zu den theoretischen und praktischen Leerstellen in der  
»Empirischen Ästhetik«

*Viola Großbach* ..... 199

**Autor\*innen** ..... 217

# Einleitende Gedanken zu neuen Wegen der Musikästhetik

---

José Gálvez, Jonas Reichert, Elizaveta Willert

Beim Begriff der Musikästhetik herrscht, womöglich stärker als bei der oft als Synonym verstandenen Musikphilosophie, Unklarheit darüber, was sie überhaupt ist oder sein soll.<sup>1</sup> Die Reichweite musikästhetischer Reflexion ist nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden fachlichen Ausdifferenzierung und Spezialisierung in allen Wissensgebieten unüberschaubar geworden. Was einst als ein Reflexionsfeld mit sicheren Alliierten (Musiktheorie, theoretische Philosophie, Musikgeschichte), einer kohärent erzählbaren Geschichte (vom archaischen Griechenland bis zu den Avantgarden des 20. Jahrhunderts) und relativ stark konturierten Themenkomplexen (die Musikwahrnehmung, das Musikalisch-Schöne, das musikalische Kunstwerk) aufgefasst wurde,<sup>2</sup> scheint nun in seinen Problemstellungen, Theorien und Methoden weitgehend entgrenzt.<sup>3</sup>

Die traditionelle Unterteilung in Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik mag eine minimale Orientierung in der musikästhetischen Publikationslandschaft bieten. Allerdings laufen viele Ansätze quer zu dieser Unterteilung und setzen sich in unterschiedlichen Konstellationen mit technischen, historischen oder systematischen Fragestellungen auseinander, ohne

---

1 Für diese Einschätzung vgl. Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2014, S. 8ff.

2 Für einen Versuch, einen historischen Überblick über die abendländische Musikästhetik zu geben, vgl. Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler 1997.

3 Carl Dahlhaus hat bereits 1967 eine vergleichbare Situation für die philosophische Ästhetik festgestellt: »Man wird ihr erst gerecht, wenn man erkennt und gelten läßt, daß sie weniger eine geschlossene Disziplin mit fest umgrenztem Gegenstand als ein vager und weitgespannter Inbegriff von Problemen und Gesichtspunkten ist [...]«. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln: Hans Gerig 1967, S. 10.

dass dabei ein einheitlicher Diskurs der Musikästhetik erkennbar wäre. Wie soll man angesichts dieser problematischen Ausgangslage überhaupt in einen Sammelband über »neue Wege der Musikästhetik« einleiten, wenn eine Bestimmung von Musikästhetik kaum geboten werden kann? Welche Disziplinen und Felder sollen als Verbündete musikästhetischer Reflexion herangezogen werden? Und wie lässt sich in diesem Kontext eine Vorstellung über neue Wege der Musikästhetik gewinnen?

## Musikästhetik als Musikgeschichte und Musikphilosophie?

Eine schlaglichtartige Diskussion wichtiger musikhistorischer und musikphilosophischer Ansätze der letzten Zeit mag eine erste Orientierung geben. Beginnen kann man aber vielleicht nicht in der unmittelbaren Gegenwart, sondern bei der einflussreichen Musikgeschichte Carl Dahlhaus', die bekanntlich den Anspruch erhebt, »sowohl eine *Geschichte* der Musik als auch eine Geschichte der *Musik* zu sein«<sup>4</sup>. Dahlhaus mag zurecht als Vertreter einer »traditionellen« Musikgeschichte gelten, wobei einer ebenso »traditionellen« Musikästhetik – nämlich im Sinne einer Werkästhetik der Kunstmusik – eine genauso große Relevanz wie der Geschichtsschreibung beigemessen wird: »Historie und Ästhetik sind also wechselseitig aufeinander reduzierbar.«<sup>5</sup> Dahlhaus' Bestimmung von Musikästhetik, die aus ihrem irreduziblen Verhältnis mit der Geschichte »artifizieller Musik« hervorgeht, hat wiederum selbst Geschichte geschrieben: Selbst für systematisch ausgerichtete Musikästhetiken ist die Geschichtsarbeit zum wichtigen Korrektiv geworden und für heutige Musikgeschichten, deren zentrale Kategorie nicht das Dokument, sondern das musikalische Kunstwerk ist, stellt die Werkästhetik nach wie vor ihr Fundament dar.<sup>6</sup>

Dass das musikalische Kunstwerk zum Fluchtpunkt musikästhetischer Reflexion wurde, ist kein ausschließliches Relikt einer »werkzentrierten«

4 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gerig 1977, S. 219. Hervor. i.O.

5 Carl Dahlhaus, »Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?«, in: Hermann Danner (Hg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Laaber: Laaber 2000, S. 196–208, hier S. 205.

6 Für eine gründliche Diskussion von Dahlhaus' Musikgeschichte vgl. Friedrich Geiger, Tobias Janz (Hg.), *Carl Dahlhaus' »Grundlagen der Musikgeschichte«. Eine Re-Lektüre*, Paderborn: Fink 2016.

Musikgeschichtsschreibung.<sup>7</sup> Der Philosoph Gunnar Hindrichs hat etwa unlängst eine Musikphilosophie vorgelegt, die sich als Ontologie des musikalischen Kunstwerks versteht. Als Vollzug und Gegenstand »ästhetischer Vernunft« befinde sich die abendländische (Kunst-)Musik im Geltungsbereich einer autonomen Musikontologie, so Hindrichs.<sup>8</sup> Dabei gründe das Spezifische dieser Musik in der »Geistigkeit des Klangs«, die sich seit der Antike entfaltet habe und deren »Idealtypus« das musikalische Kunstwerk bilde.<sup>9</sup> Was dabei aber ausgeblendet wird, sind das hörende Subjekt, tradierte musikalische Praktiken und vor allem die geschichtliche Entwicklung individueller Werke, obwohl Hindrichs auf das historisch gewordene musikalische Material, die musikalische Zeit und das Verstehen von Musik ausführlich eingeht.

Theorien zur Ontologie des musikalischen Werks stellen keineswegs ein deutschsprachiges Kuriosum dar, sondern sind fester Bestandteil der analytischen Kunstphilosophie im angloamerikanischen Sprachraum.<sup>10</sup> Die Philosophin Lydia Goehr hat etwa die Grenzen einer analytischen Ontologie musikalischer Werke aufgezeigt und Argumente für die Bestimmung des musikalischen Werks als ein »regulatives Konzept« mit einer historisch begrenzten Geltung in der europäischen Musikpraxis gegeben.<sup>11</sup> Trotz Goehrs Problematisierung nicht-geschichtlicher Musikontologien ist die analytische Debatte um den ontologischen Status musikalischer Werke unter weitreichender Ausklammerung ihrer je historischen Spezifik bis zur Unübersichtlichkeit wei-

---

7 Für ein ambitioniertes musikhistorisches Projekt mit einem musikästhetischen Fokus auf individuelle Werke, das in keiner unmittelbaren »Traditionslinie« mit Dahlhaus steht, vgl. etwa Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 5 Bde., Oxford: Oxford University Press 2005.

8 Vgl. Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 13f.

9 Vgl. ebd., S. 17-25.

10 Vgl. Nicholas Wolterstorff, »Toward an Ontology of Art Works«, in: *Noûs* 9 (1975), Nr. 2, S. 115-142; Jerrold Levinson, »What a Musical Work Is«, in: *The Journal of Philosophy* 77 (1980), Nr. 1, S. 5-28; Peter Kivy, *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, S. 35-74; Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press 2003, S. 11-79; Julian Dodd, *Works of Music. An Essay in Ontology*, Oxford: Oxford University Press 2007; Andrew Kania, »The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications«, in: *British Journal of Aesthetics* 48 (2008), Nr. 4, S. 426-444.

11 Vgl. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press [1992] 2008.

ter gewachsen. In diesem Zusammenhang hat die Philosophin Lisa Giombini kürzlich eine bestens informierte Meta-Ontologie entworfen, die eine kritische Orientierung und Diskussion der Begrifflichkeit und Problemstellungen dieser Debatte liefert.<sup>12</sup>

Eine Musikphilosophie, die die Erlebnisqualität ins Zentrum der Reflexion stellt, wurde neuerdings vom Philosophen Christian Grüny vorgelegt. Anders als in der Musikontologie geht es ihm nicht um das wesenhafte »Was«, sondern um das phänomenologische »Wie« der Musikerfahrung.<sup>13</sup> Dies wird mittels eines aus der Kunstwissenschaft, Psychologie und Kulturtheorie gewonnenen Begriffsarsenals in verschiedenen »philosophischen Konstellationen« ausbuchstabiert. Zentral für Grüny ist die Bestimmung von Musik als ein offener, aber nicht beliebiger Resonanzprozess, der »zwischen Bewegtwerden und aktiven Nachvollzug liegt«<sup>14</sup>. Eine dezidiert theoretische Berücksichtigung des verkörperten Subjekts und die Betonung der »Idiosynkrasien«<sup>15</sup> sind zentral für Grünys interdisziplinäre Reflexion individueller, affektiver und körperlicher Musikerfahrung, ohne dabei einem radikalen Subjektivismus oder einem Werk-Performance-Dualismus das Wort zu reden.<sup>16</sup>

Ähnlich weit entfernt von ontologischen Bestimmungen sind Theorien zum Musikverstehen.<sup>17</sup> Der Philosoph Matthias Vogel hat in diesem Zusammenhang ein Nachvollzugsmodell vorgelegt. Dieses Modell expliziert das Verstehen von Musik als »Nachvollzug« musikalischer Verläufe und Strukturen und nicht als Deutung repräsentationaler Gehalte in Musik.<sup>18</sup> Vogel zufolge wird Musik durch die Strukturierung und Erschließung eines Wahrnehmungsgegenstandes mittels Nachvollzügen – die imaginativ, gestisch,

12 Vgl. Lisa Giombini, *Musical Ontology. A Guide for the Perplexed*, Mailand: Mimesis International 2017.

13 Vgl. Christian Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist: Velbrück 2014, S. 8ff.

14 Ebd., S. 91.

15 Vgl. ebd., S. 111ff.

16 Zwei Ansätze, die dies zumindest in ihrer diskursiven Wirkung getan haben, sind Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, New Jersey: Princeton University Press [1957] 2003 und Carolyn Abbate, »Music – Drastic or Gnostic?«, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), Nr. 3, S. 505–536.

17 Für einen systematischen Überblick vgl. Thomas Worschak, *Hörbarer Sinn. Philosophische Zugänge zu Grundbegriffen der Musik*, Freiburg: Karl Alber 2017.

18 Vgl. Matthias Vogel, »Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns«, in: Alexander Becker, Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 314–368, hier S. 314ff.

tänzerisch etc. ausfallen können – erst *als Musik* verstanden. Anders als bei Nachahmungen »erlaubt der Nachvollzug, daß der Gegenstand durch den Nachvollzug eine Struktur gewinnt, über die wir unabhängig vom Nachvollzug gar nicht verfügen«<sup>19</sup>. Insofern ist er keineswegs beliebig, sondern stets auf die spezifische Verfasstheit von musikalischen Gestalten bezogen, dabei aber nicht bloß reproduktiv, sondern produktiv, ja sogar kreativ.<sup>20</sup> So ist das »Nach« im Nachvollzugsmodell nicht temporal, sondern modal (»gemäß«) zu verstehen.

Ausgehend von dieser knappen Darstellung aktueller musikästhetischer Positionen stellt sich die Frage nach der Positionierung von Musikästhetik zwischen Musikgeschichte und Musikphilosophie. Können wir bei traditionellen Themen musikästhetischer Reflexion wie das zunehmend empirisch erforschte Feld von »Musik und Emotionen«<sup>21</sup>, die an Theodor W. Adornos interdisziplinäres Denken anschließenden Ansätze<sup>22</sup> oder der der ästhetischen Praxis entstammenden »Kompositionsästhetik«<sup>23</sup> tatsächlich von Musikgeschichte oder Musikphilosophie im strengen Sinne reden? Hier zeigt sich, dass Musikästhetik zwar auf die systematische Klärung (musik-)ästhetischer Grundbegriffe durch die Musikphilosophie und auf die Kontextualisierung und Interpretation durch die Musikgeschichte angewiesen, auf diese aber

---

19 Ebd., S. 360.

20 Vgl. S. 359ff.

21 Vgl. Theodore Gracyk, Andrew Kania (Hg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London: Routledge 2011, Teil 2; Patrik N. Juslin, John Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford: Oxford University Press 2011; Stefan Zwinggi, *Musik als affektive Selbstverständigung. Eine integrative Untersuchung über musikalische Expressivität*, Freiburg: Karl Alber 2014; Patrick N. Juslin, *Musical Emotions Explained. Unlocking the Secrets of Musical Affect*, Oxford: Oxford University Press 2019.

22 Vgl. Adolf Nowak, Markus Fahlbusch (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing: Hans Schneider 2007; Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Carl Hanser 2009; Nikolaus Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos »Philosophie der Musik« und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld: transcript 2010; Richard Klein (Hg.), *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*, Freiburg: Karl Alber 2015; Cosima Linke, *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno. Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns »Schreiben. Musik für Orchester«*, Mainz: Schott Campus 2018.

23 Vgl. etwa John Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press [1961] 1973; Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition [1922] 1997; Pauline Oliveros, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, Lincoln: iUniverse 2005.

nicht reduzierbar ist. Musikästhetik scheint offene disziplinäre Grenzen zu haben, die immer wieder durch andere Felder, Disziplinen und nicht zuletzt durch die Musikpraxis selbst herausgefordert werden. Das zeigen vor allem Forschungsthemen, denen noch eine systematische Entfaltung bevorstehen, etwa zur musikalischen Improvisation oder Performativität.<sup>24</sup>

## Neue Wege musikästhetischer Reflexion

In Anlehnung an die Tradition der modernen philosophischen Ästhetik kann man sich einerseits zu einer *allgemeinen* Musikästhetik bekennen, die als Theorie sinnlicher Erfahrung musikalischer Gegenstände aufgefasst werden kann. Andererseits kann man eine *kunsttheoretische* Musikästhetik vertreten. Diese geht von einer »existenziellen« Musikerfahrung aus, die der »Strukturlogik« individueller Kunstwerke folgt und eine lebensweltliche Bedeutsamkeit für Menschen erlangt.<sup>25</sup> Uns scheinen allerdings zwei zentrale Ansprüche einer zeitgenössischen Musikästhetik quer zu dieser Unterscheidung zu liegen. Erstens soll Musikästhetik eine *Spezifik* von Musikerfahrung hinsichtlich konkreter musikalischer Gegenstände bestimmen. Dabei kommen verschiedene Gegenstandsauffassungen von Musik – sei es als musikalisches Werk, musikalische Improvisation, auditive Medienkultur, organisierter Klang, akustischer Reiz etc. – in Frage. Darauf bezogen soll zweitens die Funktion bzw. der *Wert* von Musik für Formen des Verstehens, der Subjektivierung, der Identitätsbildung oder der Vergesellschaftung

- 
- 24 Vgl. Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press 2013; Alessandro Bertinetto, »Jazz als gelungene Performance – Ästhetische Normativität und Improvisation«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 59 (2014), Nr. 1, S. 105-140; Mark J. Butler, *Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*, Oxford: Oxford University Press 2014; Daniel Martin Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- 25 Vgl. Daniel Martin Feige, »Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik. Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 56 (2011), Nr. 1, S. 123-142, hier S. 136ff. sowie Stefan Deines, Jasper Liptow u.a., »Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte«, in: Dies. (Hg.), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 7-37, hier S. 14ff.

erklärt werden, die sich in kulturhistorisch verschiedenen Lebensformen symbolisch, affektiv, körperlich, institutionell etc. realisieren.<sup>26</sup>

Stimmt man diesen zwei Aufgaben zu, dann erweisen sich viele, sonst in musikphilosophischen oder musikhistorischen Debatten kaum beachtete Problemstellungen, Themen und Zugänge als zentral und nicht nur peripherisch für die Musikästhetik. Dies ist die Situation, aus der neue Wege der Musikästhetik aufgezeigt werden können – Wege, denen keine essenzialistische Bestimmung des »Ästhetischen« zugrunde liegt. Wir schlagen einen *strategischen* Begriff der Musikästhetik vor, der nicht nur eine Peripherie im Diskurs erkämpfen, sondern die Musikästhetik nachhaltig prägen könnte. Wir halten es für höchst produktiv, ausgehend von einem Dialog mit der Kultur- und Medienwissenschaft, der Geschichtswissenschaft, den Sound Studies sowie der empirischen Ästhetik neue Wege der musikästhetischen Reflexion zu erkunden, ohne damit die Musikästhetik radikal zu entgrenzen und sie ad absurdum zu führen. Wohin können aber diese neuen Wege führen?

Ein erster Weg führt in die Bestimmung des Verhältnisses von Musik und Klang. Dies wurde zwar aus phänomenologischer Perspektive behandelt,<sup>27</sup> allerdings liegt noch sehr viel Potenzial in Ansätzen, die das (historische) Material und die (medienspezifische) Materialität von Musik nicht in den traditionellen Kategorien klassisch-romantischer Musiktheorie artikulieren,<sup>28</sup> sondern die medientechnischen Bedingungen musikalischer Gestaltung und Erfahrung erschließbar machen.<sup>29</sup> Dies wurde vor allem in der medientheore-

26 Diese sind die zwei Hauptachsen der unlängst unterbreiteten Kunstphilosophie von Georg W. Bertram. Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp 2014.

27 Vgl. Tobias Janz, »Qualia, Sound, Ereignis. Musiktheoretische Herausforderungen in phänomenologischer Perspektive«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7 (2010), Sonderausgabe, S. 217–239; Boris Voigt, »Über das Verhältnis von Musik und Klang. Eine phänomenologische Untersuchung«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 26 (2011), Nr. 1, S. 69–86; Grüny, *Kunst des Übergangs*.

28 Die Konzeptualisierung musikalischer Klanglichkeit als *Ton* in den traditionsreichen Begriffen »Tonkunst« (Hanslick), »Tonfunktionen« (Dahlhaus) sowie »Tonbestand« und »Tonbeziehungen« (Hindrichs) ist hier aufschlussreich.

29 Der junge »posthermeneutische« Diskurs über musikalische Materialität, der die hermeneutisch und semiotisch motivierte Suche nach »musikalischer Bedeutung« kritisiert, versteht eher die Performativität und sinnliche Präsenz von Musik als deren Materialität. Vgl. Federico Celestini, »Zu Materialität des Klangs«, in: Nikolaus Urbanek, Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, Stuttgart: Metzler 2018, S. 33–48;

tisch informierten Musikforschung<sup>30</sup> und in der Erforschung populärer Musik<sup>31</sup>, sofern diese als »produzierte Musik«<sup>32</sup> verstanden wurde, geleistet. Eine gründliche Untersuchung verschiedener Konzeptualisierungen von Klang, welche musikalischen Techniken, Diskursen, Praktiken und Werken zugrunde liegen, erscheint zudem als ein vielversprechendes Gebiet für musikästhetische Reflexion.<sup>33</sup> Schließlich können auch philosophisch ambitionierte Ansätze, die auf eine Klangontologie oder Klanganthropologie abzielen, ohne sich dabei auf eine normative Bestimmung von Musik zu verpflichten, wichtige Impulse für die Musikästhetik geben.<sup>34</sup>

---

Nikolaus Urbanek, »Vom Sinn des Klangs. Ein Vortrag in posthermeneutischer Perspektive«, in: Jörn Peter Hiekel, Wolfgang Mende (Hg.), *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld: transcript 2018, S. 47-69.

- 30 Vgl. Richard Klein, »Wagners Medientechnologie – wie Friedrich Kittler sie sieht«, in: Johanna Dombois, Richard Klein, *Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, Stuttgart: Klett-Cotta 2012, 409-423; Rolf Großmann, »Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?«, in: Axel Volmar, Jens Schröter (Hg.), *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 61-77; Antoine Hennion, *The Passion for Music. A Sociology of Mediation*, New York: Routledge [1993] 2016; Alexander Rehding, Gundula Kreuzer u.a., »Discrete/Continuous: Music and Media Theory after Kittler«, in: *Journal of the American Musicological Society* 70 (2017), Nr. 1, S. 221-256.
- 31 Vgl. etwa in Bezug auf die Spezifik digitaler Klanggestaltung Ragnhild Brøvig-Hanssen, Anne Danielsen, *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound*, Cambridge, MA: MIT Press 2016.
- 32 Jens Gerrit Papenburg, »Popmusik als »produzierte« Musik«, in: *Musik & Ästhetik* 23 (2019), Nr. 2, S. 68-71, hier S. 69.
- 33 Vgl. Peter Wicke, »Mediale Konzeptualisierung von Klang in der Musik. Von der simulierten Aufführung zum simulierten Klang«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24 (2010), Nr. 4, S. 349-363.
- 34 Vgl. Christoph Cox, *Sonic Flux. Sound, Art, and Metaphysics*, Chicago: Chicago University Press 2018; Holger Schulze, *The Sonic Persona. An Anthropology of Sound*, New York: Bloomsbury 2018; Rainer Bayreuther, *Was sind Sounds? Eine Ontologie des Klangs*, Bielefeld: transcript 2019.

Ein zweiter Weg führt in das musikalische Hören, das in den letzten Jahren zunehmend musikgeschichtlich untersucht wurde.<sup>35</sup> Für die Sound Studies ist das Hören dagegen ein etablierter Forschungsgegenstand, der vor allem in seiner Historizität und Technizität erforscht wird.<sup>36</sup> Daraus lässt sich viel für eine Musikästhetik gewinnen, die kein höchst idealisiertes musikalisches Hören impliziert oder unbestimmte Hörpraktiken postuliert, sondern kultur- und medienhistorisch spezifische Praktiken, Techniken, Wissensformen und Technologien des Hörens – auch in »außermusikalischen« Bereichen – als Bedingungen der Möglichkeit oder als Folgen kreativer Prozesse in der Musikproduktion und -rezeption erachtet.<sup>37</sup> Dabei sind auch Formen des musikalischen Hörens zu berücksichtigen, die durch symbolische und materielle Körperpraktiken artikuliert<sup>38</sup> oder eher taktil als aural realisiert werden.<sup>39</sup>

Ein dritter Weg führt in die noch ausstehende systematische Untersuchung der musikalischen Konstitution von Subjektivität in Geschichte und Gegenwart. Hierfür gibt es Ansätze in der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Musikwissenschaft, der Musiksoziologie und den Sound Studies,<sup>40</sup> die

- 
- 35 Vgl. Klaus Aringer, Franz Karl Praßl u.a. (Hg.), *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens*, Freiburg: Rombach 2017; Christian Thorau, Hansjakob Ziemer (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, Oxford: Oxford University Press 2019. Als wegweisend gelten allerdings bereits die Studien von Heinrich Bessler zum musikalischen Hören; vgl. Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin: Akademie 1959.
  - 36 Vgl. Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University Press 2003; Veit Erlmann, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, Cambridge, MA: MIT Press 2010.
  - 37 Vgl. Brian Kane, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press 2014; Stefan Niklas, *Die Kopfhörerin. Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung*, Paderborn: Fink 2014; Samantha Bennett, *Modern Records, Maverick Methods. Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*, New York: Bloomsbury 2018.
  - 38 Vgl. Ulrich Tadday, »Musikalische Körper – körperliche Musik. Zur Ästhetik auch der populären Musik«, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Musikästhetik* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 1), Laaber: Laaber 2004, S. 395-407.
  - 39 Vgl. Steve Goodman, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA: MIT Press 2009; Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound*, New York: Bloomsbury 2014, S. 157ff.
  - 40 Vgl. John Shepherd, Peter Wicke, *Music and Cultural Theory*, Cambridge: Polity Press 1997; David Schwarz, *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*, Durham: Duke University Press 1997; Naomi Cumming, *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signi-*

mit musikphilosophischen Positionen zusammenzudenken wären.<sup>41</sup> Mehr als die Frage nach der musikalischen »Sedimentierung« subjektiver Gedanken, Emotionen und Neigungen von Komponist\*innen in Musikstücken, scheint uns die Frage nach der Aushandlung und Neubestimmung von Subjektivität mittels Muskmachen und Musikhören entscheidend. Diese Perspektive, die nach genuin musikalischen Artikulationen machtbewingter Kategorien wie »Klasse«, »Geschlecht« oder »Rasse« fragen kann, geht allerdings mit musikanalytischen und subjekttheoretischen Herausforderungen einher, die noch anzugehen sind.

Ein vierter Weg führt in das, was neuerdings unter der Rubrik »empirische Musikästhetik« subsumiert wird.<sup>42</sup> Dabei werden Ansätze der Philosophie, Psychologie, Soziologie, Kognitionswissenschaften, Linguistik etc. kombiniert, um wissenschaftliche Daten über Musikerfahrung zu erzeugen und auszuwerten, Bedingung von Regelmäßigkeiten festzustellen und die Struktur von Zusammenhängen zu erklären. Daraus ergeben sich u.a. komplexe empirisch fundierte Theorien und Modelle über verkörperte, vor-prädikative Formen des Musikverstehens<sup>43</sup> oder über auf musikalische Eigenschaften bezogene ästhetische Urteile, affektive Verhaltens- und Rezeptionsweisen<sup>44</sup>. Die Potenziale, Grenzen und Ergebnisse der empirischen Modellierung und Operationalisierung von Musikerfahrung können im Rahmen einer interdisziplinä-

---

fication, Bloomington: Indiana University Press 2000; Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press 2000; Anahid Kassabian, *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley: University of California Press 2013.

- 41 Vgl. etwa Georg W. Bertram, »Was heißt es, Musik als eigenständige Artikulationsform des Denkens zu begreifen? Ein musikphilosophischer Versuch im Anschluss an Heidegger«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 40 (2015), Nr. 2-3, S. 231-251 sowie Jürgen Stolzenberg, »Musik«, in: Birgit Sandkaulen (Hg.), *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik* (= Klassiker Auslegen 40), Berlin: De Gruyter 2018, S. 207-226.
- 42 Für eine Debatte über die Spezifik und den Sinn empirischer Musikästhetik vgl. die Beiträge von Melanie Wald-Fuhrman, Marik Ross, Viola Großbach und Jin Hyun Kim in »Forum – Empirische Musikästhetik«, in: *Musik & Ästhetik* 23 (2019), Nr. 3, S. 84-99.
- 43 Vgl. Jin Hyun Kim, »Musik als nicht-repräsentationales Embodiment. Philosophische und kognitionswissenschaftliche Perspektiven einer Neukonzeptualisierung von Musik«, in: Lars Oberhaus, Christoph Stange (Hg.): *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, Bielefeld: transcript, S. 145-164.
- 44 Vgl. Juslin, *Musical Emotions Explained*; Diana Omigie, Klaus Frieler u.a., »Experiencing Musical Beauty. Emotional Subtypes and Their Physiological and Musico-Acoustic Correlates«, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 2019, <http://dx.doi.org/10.1037/aca0000271> [letzter Zugriff: 31.1.2020].

nären Musikästhetik, die weder apodiktisch noch dogmatisch ist, dargelegt und kritisch diskutiert werden.

## **Wissen im Klang: Wissen über und durch Musik**

Der vorliegende Sammelband, der größtenteils aus dem im November 2018 an der Humboldt-Universität zu Berlin veranstalteten 31. Symposium des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaften »Musik und Ästhetik – alte Fragen neue Perspektiven« hervorgegangen ist, hat zum Ziel, der Pluralität des zeitgenössischen musikästhetischen Denkens Rechnung zu tragen und dabei die Konturen einer Musikästhetik mit lockeren disziplinären Grenzen darzulegen. Wir gehen von der Intuition aus, dass die Musikästhetik neue Wege einschlagen kann, wenn Musikphilosophie oder Musikgeschichte nicht als privilegierte oder gar einzige Alliierten musikästhetischer Reflexion gelten. Musikgeschichtliche und musikphilosophische Reflexionen sind weiterhin zentral für die Musikästhetik, wie einige Beiträge dieses Sammelbandes zeigen. Allerdings sollten sie sich auf ein Gespräch auf Augenhöhe mit anderen Disziplinen und Feldern einlassen. Daher gehen die Beiträge in diesem Band Kernfragen der Musikästhetik in ihren folgenreichen Verbindungen zu Problemstellungen der Musikgeschichte, Musikphilosophie, Kultur- und Medienwissenschaft, der Sound Studies sowie der empirischen Ästhetik nach. Entsprechend sind die Beiträge in vier thematische Bereiche gegliedert, die jeweils andere mögliche Zugänge zur Musikästhetik beleuchten: »Musik und Klang als Historie«, »Musik und Klang in der Philosophie«, »Medien- und kulturtheoretische Zugänge« und »Empirische Musikästhetik«.

Die Metapher »Wissen im Klang« steht für die epistemischen Potenziale der interdisziplinären Musikästhetik, die uns vorschwebt. Einige Beiträge dieses Sammelbandes nehmen Stellung zu methodisch-theoretischen Problemstellungen der Musikgeschichte und Musikphilosophie, andere untersuchen Subjektivitäts- und Vergesellschaftungsformationen durch Musik in spezifischen Kulturen. Zudem werden sowohl die Potenziale als auch die Grenzen der empirischen Musikästhetik zur Debatte gestellt. Und medientechnische Bedingungen von Klanglichkeit werden ebenso kritisch reflektiert wie die körperlichen Resonanzprozesse individueller Klangerfahrung. Der vorliegende Sammelband zeugt so von der Verschiebung der theoretischen

und methodischen Koordinaten, mit denen Wissen *über* und *durch* Musik generiert wird.<sup>45</sup>

Einer ersten Auslotung des Zusammenspiels von »Musikhistoriographie und Ästhetik« nähert sich David Hagen und rekurriert dabei auf Dahlhaus und dessen »Re-Lektüre«<sup>46</sup> durch den Musikwissenschaftler Frank Hentschel. Hagen berührt dabei zentrale Kategorien des Dahlhaus'schen Denkens, insbesondere die Überlegungen zur Spezifik einer Musikhistoriographie in Abgrenzung zur allgemeinen Geschichtsschreibung, die sich in Begriffen wie »Kunstcharakter«, »ästhetische Präsenz« oder »Kanon als Prämisse der Historiographie« kondensiert haben und die gerade in letzter Zeit, etwa durch Hentschels ideologiekritische Positionen, problematisiert wurden.

Einem konkreten Fall dagegen widmet sich Patrick Becker-Naydenov, wobei der Einzelfall der Reflexion auf eine »Musikgeschichtsschreibung als Kasusistik« dient, ein historiographisches Modell, das man in Abgrenzung und als Alternative zur Dahlhaus'schen Werkgeschichte und ihrem Wechselspiel von Historik und Ästhetik verstehen könnte. Versuchsweise und »im Sinne einer Arbeitshypothese« schlägt Becker-Naydenov vor, besagte Fallgeschichte »in der Rezeptionsgeschichte« zu verorten und untersucht den eigenartigen Fall »Deljana« im kommunistischen Bulgarien der 1950er Jahre.

Christopher Klauke wählt einen kultur- und medienhistorischen Zugang zur Musikästhetik, um den klang- und damit verbundenen körperpolitischen Dimensionen des Singens im Nationalsozialismus nachzugehen. Dabei fokussiert sich Klauke auf die klangliche Materialität der Singstimme, die im Nationalsozialismus als Disziplinartechnik so trainiert wurde, dass sich in der Praxis des Gemeinschaftssingens ein klanglicher und körperlicher »Volkskörper« als Gemeinschaftsstimme artikulierte.

Luise Wolf nimmt eine Reihe ontologischer Bestimmungen über Klang, Subjekt und musikalischen Sinn vor und betrachtet die Resonanz als dreiförmiges Bewegungsmuster von Körpern: Teilhabe bzw. Mitschwingen, Teilung bzw. Widerständigkeit und subjektiv-reflexiver Bezug zu diesen. Durch die Synthese zeitgenössischer Theoreme und Disziplinen – phänomenologischer, klanganthropologischer, rezeptionswissenschaftlicher und physika-

45 Die Auffassung einer Wissensgenerierung mittels Musik wurde von Jacques Attali vertreten; vgl. Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press [1977] 2008, S. 4ff.

46 So der Untertitel des Sammelbandes, in dem der von Hagen herangezogene Aufsatz Hentschels erschienen ist. Vgl. Geiger, Janz (Hg.), *Carl Dahlhaus' »Grundlagen der Musikgeschichte«*.

lisch-akustischer – wird in diesem Beitrag eine »Draufsicht« auf den Resonanzraum eröffnet, welcher Klang sowohl als sinnhaftes Phänomen als auch in seiner sonischen Materialität in den Blick nimmt.

Livia von Samson-Himmelstjerna widmet sich mit Theodor W. Adorno einer zentralen Figur der philosophischen Musikästhetik. Schlüsselbegriffe aus seiner postum erschienenen *Ästhetischen Theorie*, etwa »Tendenz des Materials«, »Doppelcharakter«, »Wahrheitsgehalt« und »Utopie«, werden noch einmal in einer detaillierten Exegese diskutiert mit dem Ziel, durch Close Reading die Verbindung von Sozial- und Kunstkritik am Text selbst nachzuvollziehen.

Am Fall von *Spotify*, zurzeit die weltweit größte Musikstreamingplattform, untersucht Maximilian Haberer die Implementierung von Algorithmen durch Streamingdienste sowie ihre weitreichenden Auswirkungen auf die Formierung von Musikhörpraktiken. Die spezifische Technisierung, Organisation und Bewirtschaftung des Musikhörens versteht Haberer als Möglichkeitsbedingungen eines »unternehmerischen Hörsubjekts«. Die ästhetischen und politischen Dimensionen von Subjektivierung *durch* Musikhören werden in diesem Beitrag an der Schnittstelle zwischen algorithmisch personalisierter Kuration und systemischem Überwachungskapitalismus herausgearbeitet.

David Friedrich unterzieht die Software *Auto-Tune* und den damit realisierbaren Auto-Tune-Effekt einer medienarchäologischen Analyse, die die Operatoren und Technologien des Klanggeschehens adressiert. Dabei kritisiert Friedrich bisherige medien- und kulturtheoretische Studien, die diese Klangtechnologie der populären Musik unzutreffend in direkter Verbindung mit dem Vocoder und Harmonizer gesetzt haben. Mit einem medienarchäologischen Ohr vernommen, erfasst dieser Beitrag den Auto-Tune-Effekt nicht als eine Ästhetik des Roboters, sondern als eine durch und durch medienspezifische *Klang*ästhetik des Humanoiden.

Marik Roos präsentiert angesichts der Komplexität der Einflussfaktoren auf den Akt der Musikrezeption, die in bisherigen Studien nicht ausreichend berücksichtigt wurde, ein Testinstrument, durch das ästhetische Urteile differenzierter erhoben werden können. In diesem »Motivationalen Inventar« werden vier verschiedene Dimensionen der ästhetischen Urteilsbildung berücksichtigt. Durch die derart durchgeführte Erhebung, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass »Wahrnehmung von Musik, kognitive Verarbeitung und emotionale Reaktion [...] von sozialem, kulturellem, zeitgeschichtlichem und kompositorischem Kontext« beeinflusst werden.

Viola Großbach fragt in ihrem Beitrag nach dem Grundimpuls einer empirisch arbeitenden (Musik-)Ästhetik, der in der »Überwindung [...] der Grenzen zwischen Natur- und Geisteswissenschaften« liege, was sich in der Vorstellung einer »Natur-Kultur-Synthese« ausdrücke. Großbach plädiert dagegen für eine Aufrechterhaltung der Differenz von Natur und Kultur als Grundlage von Erkenntnis. Unter Rekurs auf Slavoj Žižek, Claude Lévi-Strauss, Hans Heinrich Eggebrecht u.a. und in Anlehnung an die Erkenntnisse der Linguistik erörtert sie, wie eine solche Erhaltung der »parallaktischen Lücke« für die Erforschung von Musik fruchtbar gemacht werden könnte.

Uns bleibt am Ende eines gemeinsamen Forschungsprojektes, das in der vorliegenden Publikation nur einen von vielen Höhepunkten gefunden hat, den zahlreichen Unterstützer\*innen und Weggefährter\*innen zu danken. An erster Stelle der Humboldt-Universitäts-Gesellschaft, der wir für großzügige finanzielle Unterstützung danken, sowie dem Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, der (einstigen) Heimatinstitution der drei Herausgeber\*innen, in dessen Räumlichkeiten und durch dessen finanzielle Unterstützung das 31. DVSM-Symposium stattfinden konnte. Den Podiumsdiskutant\*innen des Symposiums Georg W. Bertram, Rolf Großmann, Christian Grüny, Tobias Janz, Sabine Sanio, Arne Stollberg, Ferdinand Zehentreiter danken wir für anregende Diskussionen, die sich nicht zuletzt auf die hohe Qualität der vorliegenden Beiträge ausgewirkt haben. Tatkräftig unterstützt wurden wir von unseren Chairs Max Alt, Nora Eggers, Adrian Fühler, Juliette Christine Gruner, Katja Heldt, Alexandra Röck, Teresa Roelcke sowie von Jörn Steiner an der Technik; außerdem von der Forschungsgruppe populäre Musik sowie der Fachschaftsinitiative Musik und Medien des Instituts für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft (beide Humboldt-Universität zu Berlin).

## Literatur

- Abbate, Carolyn, »Music – Drastic or Gnostic?«, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), Nr. 3, S. 505-536.
- Aringer, Klaus, Franz Karl Praßl u.a. (Hg.), *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens*, Freiburg: Rombach 2017.
- Attali, Jacques, *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press [1977] 2008.

- Bayreuther, Rainer, *Was sind Sounds? Eine Ontologie des Klangs*, Bielefeld: transcript 2019.
- Bennett, Samantha, *Modern Records, Maverick Methods. Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*, New York: Bloomsbury 2018.
- Bertinetto, Alessandro, »Jazz als gelungene Performance – Ästhetische Normativität und Improvisation«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 59 (2014), Nr. 1, S. 105-140.
- Bertram, Georg W., *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- , »Was heißt es, Musik als eigenständige Artikulationsform des Denkens zu begreifen? Ein musikphilosophischer Versuch im Anschluss an Heidegger«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 40 (2015), Nr. 2-3, S. 231-251.
- Bessler, Heinrich, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin: Akademie 1959.
- Brøvig-Hanssen, Ragnhild, Anne Danielsen, *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound*, Cambridge, MA: MIT Press 2016.
- Butler, Mark J., *Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Cage, John, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press [1961] 1973.
- Celestini, Federico, »Zu Materialität des Klangs«, in: Nikolaus Urbanek, Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Von der Autonomie des Klangs zur Heteronomie der Musik. Musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, Stuttgart: Metzler 2018, S. 33-48.
- Cook, Nicholas, *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press 2013.
- Cox, Christoph, *Sonic Flux. Sound, Art, and Metaphysics*, Chicago: Chicago University Press 2018.
- Cumming, Naomi, *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington: Indiana University Press 2000.
- Dahlhaus, Carl, *Musikästhetik*, Köln: Hans Gerig 1967.
- , *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gerig 1977.
- , »Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?«, in: Hermann Danuser (Hg.), *Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Laaber: Laaber 2000, S. 196-208.
- Davies, Stephen, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press 2003.

- Deines, Stefan, Jasper Liptow u.a., »Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte«, in: Stefan Deines, Jasper Liptow u.a. (Hg.), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 7-37.
- DeNora, Tia, *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Dodd, Julian, *Works of Music. An Essay in Ontology*, Oxford: Oxford University Press 2007.
- Dworschak, Thomas, *Hörbarer Sinn. Philosophische Zugänge zu Grundbegriffen der Musik*, Freiburg: Karl Alber 2017.
- Erlmann, Veit, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, Cambridge, MA: MIT Press 2010.
- Feige, Daniel Martin, »Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik. Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 56 (2011), Nr. 1, S. 123-142.
- , *Philosophie des Jazz*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Fubini, Enrico, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler 1997.
- Geiger, Friedrich, Tobias Janz (Hg.), *Carl Dahlhaus' »Grundlagen der Musikgeschichte«*. Eine Re-Lektüre, Paderborn: Fink 2016.
- Giombini, Lisa, *Musical Ontology. A Guide for the Perplexed*, Mailand: Mimesis International 2017.
- Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press [1992] 2008.
- Goodman, Steve, *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA: MIT Press 2009.
- Gracyk, Theodore, Andrew Kania (Hg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London: Routledge 2011.
- Großmann, Rolf, »Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?«, in: Axel Volmar, Jens Schröter (Hg.), *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 61-77.
- Grüny, Christian, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist: Velbrück 2014.
- Hennion, Antoine, *The Passion for Music. A Sociology of Mediation*, New York: Routledge [1993] 2016.
- Hindrichs, Gunnar, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014.

- Jankélévitch, Vladimir, *Music and the Ineffable*, New Jersey: Princeton University Press [1957] 2003.
- Janz, Tobias, »Qualia, Sound, Ereignis. Musiktheoretische Herausforderungen in phänomenologischer Perspektive«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7 (2010), Sonderausgabe, S. 217-239.
- Juslin, Patrick N., *Musical Emotions Explained. Unlocking the Secrets of Musical Affect*, Oxford: Oxford University Press 2019.
- Juslin, Patrik N., John Sloboda (Hg.), *Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications*, Oxford: Oxford University Press 2011.
- Kane, Brian, *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Kania, Andrew, »The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications«, in: *British Journal of Aesthetics* 48 (2008), Nr. 4, S. 426-444.
- Kassabian, Anahid, *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley: University of California Press 2013.
- Kim, Jin Hyun, »Musik als nicht-repräsentationales Embodiment. Philosophische und kognitionswissenschaftliche Perspektiven einer Neukonzep-tualisierung von Musik«, in: Lars Oberhaus, Christoph Stange (Hg.), *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, Bielefeld: transcript, S. 145-164.
- Kivy, Peter, *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Klein, Richard, »Wagners Medientechnologie – wie Friedrich Kittler sie sieht«, in: Johanna Dombois, Richard Klein, *Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, Stuttgart: Klett-Cotta 2012, 409-423.
- , *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2014.
- (Hg.), *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*, Freiburg: Karl Alber 2015.
- Levinson, Jerrold, »What a Musical Work Is«, in: *The Journal of Philosophy* 77 (1980), Nr. 1, S. 5-28.
- Linke, Cosima, *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno. Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns »Schreiben. Musik für Orchester«*, Mainz: Schott Campus 2018.
- Niklas, Stefan, *Die Kopfhörerin. Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung*, Paderborn: Fink 2014.
- Nowak, Adolf, Markus Fahlbusch (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing: Hans Schneider 2007.

- Oliveros, Pauline, *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*, Lincoln: iUniverse 2005.
- Omigie, Diana, Klaus Frieler u.a., »Experiencing Musical Beauty. Emotional Subtypes and Their Physiological and Musico-Acoustic Correlates«, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 2019, <http://dx.doi.org/10.1037/aca0000271> [letzter Zugriff: 31.1.2020].
- Papenburg, Jens Gerrit, »Popmusik als ›produzierte‹ Musik«, in: *Musik & Ästhetik* 23 (2019), Nr. 2, S. 68-71.
- Rehding, Alexander, Gundula Kreuzer u.a., »Discrete/Continuous: Music and Media Theory after Kittler«, in: *Journal of the American Musicological Society* 70 (2017), Nr. 1, S. 221-256.
- Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition [1922] 1997.
- Schulze, Holger, *The Sonic Persona. An Anthropology of Sound*, New York: Bloomsbury 2018.
- Schwarz, David, *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*, Durham: Duke University Press 1997.
- Shepherd, John, Peter Wicke, *Music and Cultural Theory*, Cambridge: Polity Press 1997.
- Sterne, Jonathan, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University Press 2003.
- Stolzenberg, Jürgen, »Musik«, in: Birgit Sandkaulen (Hg.), G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* (= Klassiker Auslegen 40), Berlin: De Gruyter 2018, S. 207-226.
- Tadday, Ulrich, »Musikalische Körper – körperliche Musik. Zur Ästhetik auch der populären Musik«, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Musikästhetik* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 1), Laaber: Laaber 2004, S. 395-407.
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, 5 Bde., Oxford: Oxford University Press 2005.
- Thorau, Christian, Hansjakob Ziemer (Hg.), *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, Oxford: Oxford University Press 2019.
- Urbanek, Nikolaus, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos »Philosophie der Musik« und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld: transcript 2010.
- , »Vom Sinn des Klangs. Ein Vortrag in posthermeneutischer Perspektive«, in: Jörn Peter Hiekel, Wolfgang Mende (Hg.), *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld: transcript 2018, S. 47-69.

- Voegelin, Salomé, *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound*, New York: Bloomsbury 2014.
- Vogel, Matthias, »Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns«, in: Alexander Becker, Matthias Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 314-368.
- Voigt, Boris, »Über das Verhältnis von Musik und Klang. Eine phänomenologische Untersuchung«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 26 (2011), Nr. 1, S. 69-86.
- Wellmer, Albrecht, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Carl Hanser 2009.
- Wicke, Peter, »Mediale Konzeptualisierung von Klang in der Musik. Von der simulierten Aufführung zum simulierten Klang«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24 (2010), Nr. 4, S. 349-363.
- Wolterstorff, Nicholas, »Toward an Ontology of Art Works«, in: *Noûs* 9 (1975), Nr. 2, S. 115-142.
- Zwinggi, Stefan, *Musik als affektive Selbstverständigung. Eine integrative Untersuchung über musikalische Expressivität*, Freiburg: Karl Alber 2014.