

ZfKM

Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik

Subjekte musikalischer Bildung im Wandel

WSMP
Sitzungsbericht

20

Linus Eusterbrock & Christian Rolle
*Zwischen Theorien ästhetischer Erfahrung
und Praxistheorien*
DOI: 10.18716/ojs/zfkm/2020.2149

Linus Eusterbrock & Christian Rolle

Zwischen Theorien ästhetischer Erfahrung und Praxistheorien. Überlegungen zum Subjekt musikalischer Praxis aus musikpädagogischer Perspektive

1. Die Problemstellung

Theorien ästhetischer Erfahrung dienen seit Langem als Bezugspunkt musikpädagogischer Literatur, insbesondere in musikdidaktischen Konzeptionen (vgl. zum Überblick Heß 2018). Erst in jüngerer Zeit wurde – dann gleich vielfach – der soziologische Ansatz der *Praxistheorie* oder *Praxeologie* in der Musikpädagogik aufgegriffen, nicht zuletzt als methodologischer Hintergrund für die empirische Unterrichtsforschung.¹ Einige musikpädagogische Studien und Publikationen nehmen auf beide Theorierichtungen Bezug², obwohl deren disziplinäre Herkunft verschieden ist (hier Soziologie, dort Philosophie) und sie unterschiedliche Fragen stellen. Während sich die eine Richtung für individuelle ästhetische Wahrnehmungsvollzüge im Sinne einer Aufmerksamkeit für den besonderen Augenblick interessiert (Seel 2017, S. 3), geht es der anderen nicht um einzelne Wahrnehmungsakte und spezifische Deutungen, weil sie Subjektivität als ein Derivat von sozialen Praktiken betrachtet und die Bedeutung impliziten Wissens hervorhebt. Während ästhetische Theorien das Besondere individueller Erfahrungen würdigen, betonen praxistheoretische Perspektiven die sozial geteilten Routinen des Handelns.

In manchen Fällen werden die beiden Perspektiven als *Gegensätze* behandelt (etwa bei Bourdieu 1993), weshalb es relevant erscheint, der Frage nachzugehen, wie sich die beiden theoretischen Ansätze „miteinander vertragen“. So ist unklar, ob und ggf. wie die Vorstellungen von Subjektivität, welche Theorien ästhetischer Erfahrung zugrunde liegen (Menke 2003), mit einem praxistheoretischen Subjektverständnis vereinbar sind, das eher nach Prozessen der Subjektivierung als nach Subjekten fragt.³ Aus beiden Richtungen können normative Aspekte von Praxis in den Blick genommen werden, doch die zwei Theoriefamilien beschäftigen sich in unterschiedlicher Weise mit der *Normativität* von Handlungen. Praxeologisch

¹ Siehe zum Beispiel verschiedene Beiträge im letzten Tagungsband der WSMP (hrsg. v. Heß, Oberhaus & Rolle 2018) und des AMPF (hrsg. v. Weidner & Rolle 2019) sowie Blanchard 2019.

² Siehe z. B. Wallbaum & Rolle 2018. Das gilt auch für ein laufendes, vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördertes Forschungsprojekt zu *Lernprozessen und ästhetischen Erfahrungen in der Appmusikpraxis* (LEA), an dem beide Autoren des vorliegenden Textes beteiligt sind (s. Godau et al. 2019). Wegen des Forschungsinteresses am impliziten Wissen, das den untersuchten *Praktiken* zugrunde liegt, und an der sozialen Dimension des Lernens (in communities of musical practice, Kenny 2016) wird dabei auf praxistheoretische Konzepte Bezug genommen. Eine knappe Projektbeschreibung findet sich auf der Homepage der Universität zu Köln: <https://www.hf.uni-koeln.de/39842>.

³ Z. B. Reckwitz 2006, siehe im Überblick Reckwitz 2012a. Innerhalb der Musikpädagogik hat Campos (2015) schon vor einigen Jahren die Frage nach dem Subjekt in dieser Weise gestellt.

ausgerichtete Forschung würde z. B. mit ethnografischen Mitteln die sozialen (ästhetischen, pädagogischen o.a.) Ordnungen rekonstruieren, von denen menschliche Praktiken geleitet sind. Eine Theorie ästhetischer Erfahrung wird sich dagegen dafür interessieren, wie Menschen in sozialer Praxis ästhetisch urteilen und ihr ästhetisches Handeln begründen. So wird etwa in vielen ästhetischen Theorien die angemessene Verwendung ästhetischer Wertprädikate diskutiert (z. B. schön, gelungen, attraktiv, authentisch, brillant, originell), weshalb sie dazu herangezogen werden können, wertende Urteile zu kritisieren und zu diskutieren. Allerdings kann im Streit der Disziplinen ihr eigener *Geltungsanspruch* zum Gegenstand der Auseinandersetzung werden. Praxistheorien können ästhetische Theorien als *Konstellationen diskursiver Praktiken* analysieren, die nur innerhalb der sozialen oder kulturellen Praxis der Kunst Geltung beanspruchen können, in der sie entstanden sind und aus deren normativer Ordnung sie die Plausibilität ihrer Begründungen beziehen.⁴

Theorien ästhetischer Erfahrung überschreiten jedoch das Feld der Kunst und betrachten alle denkbaren Bereiche menschlichen Lebens als möglichen Gegenstand ästhetischer Erfahrungen.⁵ Man könnte das als Hinweis dafür deuten, dass ästhetische Erfahrungen sich an keine Regeln der Kunst halten, sondern das Potential haben, die Grenzen bestehender Ordnungssysteme zu erweitern, zu kritisieren und zu überwinden. Andererseits können sich Theorien ästhetischer Erfahrung (und daran anschließend Theorien ästhetischer Bildung) nicht sicher sein, mit der Kategorie des Ästhetischen den Schlüssel zur Möglichkeit von Kritik und Veränderung zum Besseren in den Händen zu halten. Denn die Tendenz zur ästhetischen Entgrenzung, die Tatsache, dass in allen Bereichen des Lebens nach neuen Erfahrungsmöglichkeiten gesucht wird und dass es so wünschenswert erscheint, gewohnte Sichtweisen zu verändern, lässt sich selbst auch als Ausdruck einer normativen Ordnung verstehen. Das hieße, dass die Suche nach dem Neuen ihren Beschränkungen nicht „entkommt“, sondern mit jeder Grenzüberschreitung die Herrschaft des Dispositivs von Kreativität und Innovation bestätigt.⁶

In diesem Problemfeld bewegen sich die folgenden Überlegungen.

Wenn wir im vorliegenden Aufsatz von „Praxistheorie“ (oder „Praxeologie“) sprechen, orientieren wir uns an Andreas Reckwitz' Versuch, das gemeinsame Moment verwandter sozialwissenschaftlicher Ansätze herauszuarbeiten und zu *Grundelemente(n) einer Theorie sozialer*

⁴ Z. B. Bourdieu 1993 und (spezifisch für das literarische Feld) Bourdieu 2001.

⁵ Siehe z. B. das Heft 54/2 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, herausgegeben vom Früchtel & Moog-Grünwald 2009; zur historisch-theoretischen Einordnung Saito 2019. Die Entgrenzung des Ästhetischen wird aus beiden Theorierichtungen erkannt, aber unterschiedlich thematisiert: Während die Ästhetisierung des Alltags auf der einen Seite soziologisch nüchtern diagnostiziert wird (z. B. von Schulze 1992), wird auf der anderen Seite philosophisch kontrovers diskutiert, ob die Veränderung des Subjekts, die eine „Ästhetisierung der Lebenswelt“ mit sich bringt, wünschenswert sein kann (Bubner 1989, S. 143-155; Welsch 1991).

⁶ Vgl. Reckwitz 2012b, der in einer historischen Diskursanalyse zeigt, wie Begriffe ästhetischer Theorie einen Siegeszug durch weite Teile gesellschaftlicher Praxis antreten konnten. So ist zum Beispiel in Marketingstrategien zu beobachten, wie der unternehmerische Geist seine innovativen Erfindungen mit der Kraft ästhetischer Kategorien, zum Beispiel mit dem Begriff der Kreativität, gegen den Widerstand konventionellen Denkens durchsetzt, das dadurch rückwärtsgerichtet erscheint.

Praktiken zusammenzufassen (Reckwitz 2003). Als wichtigste Gemeinsamkeiten der verschiedenen Ansätze sieht Reckwitz die Vorstellung von der „Materialität des Sozialen/Kulturellen“, nach der Praxis in *körperlichen* Vollzügen von Handlungsweisen besteht, sowie die Vorstellung von der „impliziten, informellen Logik des sozialen Lebens“, nach der Praxis von implizitem Wissen geleitet ist (ebd., S. 289-290).

Wenn in diesem Beitrag von *Theorie ästhetischer Erfahrung* die Rede ist, beziehen wir uns auf eine Tradition philosophischer Ästhetik, in der ein spezifischer Modus von Wahrnehmung und Erfahrung beschrieben wird, der insbesondere (aber nicht ausschließlich) für die Begegnung mit Kunst charakteristisch sein soll und mit besonderen Formen der Wertschätzung und der Beurteilung verbunden ist.⁷ Eine solche Theorie vertritt u.a. Martin Seel (1991, 1996, 2000), der in der Musikpädagogik vielfach rezipiert wurde.

Im Folgenden soll für zwei Thesen argumentiert werden:

1. Praxistheorien und Theorien ästhetischer Erfahrung bieten unterschiedliche Forschungsperspektiven auf Musik und musikalische Bildung, die einander wechselseitig in wertvoller Weise ergänzen können.
2. Es gibt (mindestens) drei Aspekte, bei denen die beiden Theriefamilien miteinander in Konflikt geraten können: Unterschiede im *Subjektverständnis*, Unterschiede im Umgang mit der *Normativität* von Praxis und unterschiedliche Auffassungen darüber, wie weit der *Geltungsanspruch ästhetischer Theorien* reichen kann. Wenn Praxistheorien und Theorien ästhetischer Erfahrung miteinander vereinbar sein sollen, müssen Spielarten der Theorien gewählt werden, die bezüglich dieser Aspekte eine vermittelnde Position einnehmen.

Wann und inwiefern könnte es sich lohnen, ein Phänomen sowohl aus Sicht der Praxistheorie als auch aus Sicht einer Theorie ästhetischer Erfahrung zu untersuchen? Zur Erörterung unserer ersten These werden wir beispielhaft einen Fall aus dem Datenmaterial heranziehen, das im Rahmen des Forschungsprojekts LEA erhoben wurde (s. Fußnote 37). LEA untersucht die Praxis des Musikmachens mit Apps auf Tablets und Smartphones und interessiert sich dabei u.a. für die Erfahrungsmöglichkeiten, die mit den betreffenden Praktiken verbunden sind. Den Fall wollen wir aus der Perspektive beider Theorien beschreiben, um zu zeigen, wie sich die Ansätze wechselseitig ergänzen können, wenn es darum geht, eine Musikpraxis zu verstehen.

Doch ist es legitim, in der angedeuteten Weise innerhalb eines Forschungsprojektes die Theorie-Perspektiven zu wechseln oder zu kombinieren? Es stellt sich die Frage, ob man nicht eigentlich zu Beginn eine Entscheidung treffen und die Forschungsfrage so formulieren muss, dass eindeutig klar ist, in welchem Theorie-Paradigma man sich mit dem Vorhaben bewegt. So könnte es etwa sein, dass die theoretischen Grundannahmen der beiden genannten Ansätze so verschieden sind, dass sie einander widersprechen und in der Kombination kein passendes Forschungsdesign entwickelt und kein sinnvolles Forschungsergebnis erzielt werden kann. Die Gefahr eines solchen Widerspruchs werden wir mit Blick auf die in These 2

⁷ Der Begriff ästhetische Erfahrung ist ein Grundbegriff der Ästhetik (siehe Maag 2001, Iseminger 2005). Eine „theoretische Landkarte“ zu Positionen, die Kunst und Erfahrung ins Verhältnis setzen, erstellen Deines, Liptow & Seel 2013. Unterschiedliche Dimensionen ästhetischer Erfahrung werden analysiert in Küpper & Menke 2003.

erwähnten Aspekte prüfen: Wie in den Theorien vom Subjekt die Rede ist, wie Fragen von Normativität erörtert werden und wie der Geltungsanspruch ästhetischer Theorien eingeschätzt wird.

Zunächst sollen die Abschnitte 2 und 3 Kernmerkmale von Praxistheorien und Theorien ästhetischer Erfahrung vorstellen, um danach ein Fallbeispiel aus den beiden unterschiedlichen Theorieperspektiven beleuchten zu können. Dabei gehen wir der Frage nach, welche Aspekte aus der einen und aus der anderen Sicht erfasst werden können (Abschnitt 4), um anschließend die Spannungen und möglichen Konflikte zwischen beiden Herangehensweisen herauszuarbeiten und zu diskutieren (Abschnitt 5). Am Ende plädieren wir dafür, beide Ansätze als Theorie-Ressourcen zu betrachten, die sich bei reflektierter Nutzung fruchtbar ergänzen können (Abschnitt 6).

2. Kernmerkmale der Praxistheorie

In diesem Text ist zusammenfassend von „Praxistheorien“ die Rede, manchmal auch von „der Praxistheorie“ im Singular, was eine Vereinfachung darstellt, die aber aus unserer Sicht gerechtfertigt ist, weil es um den Vergleich mit einer Theorierichtung ganz anderer Herkunft geht. Wir folgen der Auffassung von Andreas Reckwitz (2003), dass sich gemeinsame Merkmale einer Familie von Theorien sozialer Praktiken benennen lassen, die von Autor*innen wie Pierre Bourdieu (u.a. 1979), Anthony Giddens (u.a. 1984/1988), Judith Butler (u.a. 1990), Theodore Schatzki (u.a. 1996) und anderen entwickelt wurden. Sie alle verorten das Soziale/Kulturelle in sozialen Praktiken, die Reckwitz wie folgt versteht:

„Soziale Praktiken stellen einen Komplex von kollektiven Verhaltensmustern und gleichzeitig von kollektiven Wissensordnungen [...] sowie diesen entsprechenden Mustern von subjektiven Sinnzuschreibungen dar, die diese Verhaltensmuster ermöglichen und sich in ihnen ausdrücken.“ (Reckwitz 2006, S. 565)

Ohne die jeweiligen Unterschiede negieren zu wollen, beziehen wir uns auf einige geteilte Grundannahmen von Praxistheorien, die sich laut Reckwitz (2003, S. 282) zu drei Punkten verdichten lassen:

1. Praxistheorien postulieren eine „implizite“, „informelle“ Logik der Praxis und Verankerung des Sozialen im praktischen Wissen und „Können“ (ebd.). Soziale Praktiken werden durch ein oft implizites, praktisches Wissen darüber geleitet, wie etwas in einem spezifischen Kontext zu tun ist. Zu diesen Praktiken zählen auch sprachliche Äußerungen.⁸ Ein Bündel mehrerer zusammenhängender *Praktiken* kann als *Praxis* bezeichnet werden.
2. Praxistheorien betonen die „Materialität“ sozialer Praktiken in ihrer Abhängigkeit von Körpern und Artefakten“ (ebd.). Für sie ist die *Verkörperung* des praktischen Wissens von zentraler Bedeutung, ebenso wie der Umgang mit *Artefakten* (im Hinblick auf Musik wären das etwa Instrumente und Kompositionen).
3. Praxistheorien gehen von einem „Spannungsfeld von Routinisierung und systematisch begründbarer Unberechenbarkeit von Praktiken“ (ebd.) aus. Die Praxistheorie betont den routinemäßigen Charakter menschlicher Handlungsweisen, ihre relativ *gleichförmige*

⁸ Entsprechend definiert Schatzki Praktiken als „nexus of doings and sayings“ (2012, S. 14).

Wiederholung durch verschiedene Individuen. Dabei will sie Praktiken dennoch als bis zu einem gewissen Grad unberechenbar und veränderbar verstehen.

Zusammenfassend lässt sich Praxistheorie als eine Sozialtheorie beschreiben, die das Soziale in Praktiken verortet, das heißt in kollektiven Verhaltensmustern und den dazugehörigen Wissensordnungen. Diese Praktiken werden vom Körper und in Auseinandersetzung mit Artefakten ausgeführt, sie sind von Körperwissen getragen, das oft implizit ist, und folgen routinierten Formen, die aber je nach Kontext auch modifiziert werden können.

3. Kernmerkmale von Theorien ästhetischer Erfahrung

Theorien ästhetischer Erfahrung haben in der Philosophie eine lange Tradition, von Immanuel Kant (1790/1974) über John Dewey (1934/1980) bis hin zur analytischen Philosophie (vgl. Deines, Liptow & Seel 2013, Iseminger 2005). Auch wenn es nicht leicht ist, zwischen diesen Theorien einen gemeinsamen Nenner zu finden, erscheint die folgende Minimalbestimmung von Franz von Kutschera sinnvoll:

„Ästhetische Erfahrung ist eine Form äußeren Erlebens, in der die Aufmerksamkeit sich auf die sinnliche Erscheinungsweise des Gegenstandes richtet. Zu dieser zählen neben seinen optischen, akustischen, haptischen, Geruchs- und Geschmackseigenschaften auch seine expressiven Qualitäten.“ (Kutschera 1988, S. 74)

Mit expressiven Qualitäten ist der *Ausdruck* gemeint, mit dem sich uns etwas in der sinnlichen Erscheinung zeigt, also zum Beispiel, ob wir eine bestimmte Melodie als beschwingt oder bedrückt wahrnehmen. Ästhetische Erfahrungen werden in paradigmatischer Weise im Umgang mit Kunstwerken gemacht, sind jedoch in den meisten Theorien nicht auf den Bereich der Kunst beschränkt, sondern zum Beispiel auch als Erfahrung der Natur möglich (z. B. Seel 1991).

Über diesen gemeinsamen Kern hinaus werden Theorien ästhetischer Erfahrung sehr verschieden ausgestaltet. Fundamentale Unterschiede liegen allein schon im Begriff der Erfahrung, der den jeweiligen ästhetischen Theorien zugrunde liegt. Deines et al. (2013, S. 11-17) unterscheiden drei Erfahrungsbegriffe. Sie bestimmen zunächst einen phänomenologischen Begriff der Erfahrung, nach dem eine Erfahrung eine Episode phänomenalen Bewusstseins darstellt. Hier geht es darum, dass jemand *etwas* wahrnimmt. Davon unterschieden werden kann ein epistemischer Begriff von Erfahrung, der Erfahrung als einen Akt des Wissenserwerbs versteht. Ein solches Verständnis zeigt sich, wenn ästhetische Erfahrung mit einer spezifischen Form der Erkenntnis von ästhetischen Eigenschaften oder Tatsachen verbunden wird. Die meisten Autor*innen der analytischen Tradition legen – mit unterschiedlichen Gewichtungen - einen phänomenologischen oder epistemischen Begriff der ästhetischen Erfahrung zugrunde (z. B. Beardsley 1958, Dickie 1965; s. auch Iseminger 2005).

Als dritte Form identifizieren Deines et al. (2013, S. 14-15) einen existenziellen Begriff der Erfahrung, für den nicht der Erwerb von (Erfahrungs-)Wissen entscheidend ist, sondern mit dem umgekehrt ein negatives Moment betont wird, nämlich dass mit jeder neuen Erfahrung

eines Menschen etwas negiert wird, das er zu wissen glaubte.⁹ Ein solches existenzielles Verständnis von Erfahrung (und damit auch ästhetischer Erfahrung) findet sich beispielsweise bei Dewey (1938/1963; vgl. 1934/1980). Nicht der einzelne Wahrnehmungsakt ist entscheidend, sondern eine existenzielle Erfahrung ist eingefasst in einen Prozess des Erlebens, der lebensweltliche Bedeutung gewinnt. Wenn wir in diesem Sinne Erfahrungen machen, „verändern sich die Relevanzen des Denkens und Handelns“ (Deines et al. 2013, S. 15) – es sind besondere Momente, die „aus dem Strom unseres bewussten Lebens herausragen“ (ebd.).¹⁰

Eine in der Musikpädagogik vielfach rezipierte Theorie der ästhetischen Erfahrung (bzw. ästhetischen Praxis), in der die drei erwähnten Erfahrungsbegriffe vereint werden, findet sich bei Martin Seel (1985, 1991, 1996, 2000). Wie in vielen ästhetischen Theorien werden in den Darstellungen von Seel die Vollzugorientierung bzw. Selbstzweckhaftigkeit und die Selbstbezüglichkeit ästhetischer Praxis hervorgehoben (Seel 1996, S. 126f.). Vollzugorientierung heißt, dass wir nicht bloß wahrnehmen, um ein anderes Ziel zu erreichen, sondern dass wir uns „Zeit für den Augenblick“ nehmen (Seel 2000, S. 44, vgl. auch Seel 1996, S. 46-58). Die Selbstbezüglichkeit ästhetischer Wahrnehmung bedeutet, dass sich die Wahrnehmung auch auf sich selbst richtet. Das kann als eine (ästhetische) Form von Reflexion verstanden werden, die sich dadurch auszeichnet, dass wir nicht nur wahrnehmen, was ist, sondern wie uns die Dinge und Ereignisse erscheinen (Seel 2000, S. 43-69).

Was auf diese Weise ästhetisch wahrgenommen wird, kann einen Menschen dazu veranlassen, sich weiter damit auseinanderzusetzen, zu reflektieren – in einer Weise, die mal als eher rational und bewusst, mal als sinnlich und emotional beschrieben werden kann. Die ästhetische Wahrnehmung kann so zu einer Erfahrung werden, die Bedeutung für das sonstige Leben gewinnt. Sie kann die Perspektive auf die Welt und das eigene Handeln verändern. Eine ästhetische Erfahrung erzeugt auf diese Weise eine *Differenz* für das Subjekt, in Rüdiger Bubners Worten: eine „Umkehr eingeschliffener Welterfahrung“ (Bubner 1989, S. 118).¹¹

Wegen der transformativen Kraft, die ihr zugesprochen wird, ist die ästhetische Erfahrung eng mit Konzepten ästhetischer Bildung verbunden. Ästhetische Bildung lässt sich verstehen als eine

„reflektierende und in Urteilen sich präsentierende Bildungsform, die in besonderer Weise die prozessualen Möglichkeiten für Übergänge, Verknüpfungen und das In-Beziehung-Setzen von Wahrnehmungen, Erfahrung und Imaginationen auf der einen und Kunst, Schönheit und die mit ihr verbundenen Zeichen und Symbole auf der anderen Seite betrifft“ (Bilstein & Zirfas 2009, S. 20).

Ästhetische Erfahrung ist bildungsrelevant, wenn sie es uns erlaubt, gewohnte Orientierungsschemata zu distanzieren und uns „aus dem Anzug (unserer Verarbeitungsschablonen) stößt“, wie Wolfgang Schulz es formuliert hat (Schulz 1997, S. 117). Man kann diskutieren, ob alle

⁹ Der Erfahrungsbegriff von Gadamer (1965) stellt laut Deines et al. (a.a.O.) den paradigmatischen Fall einer solchen Konzeption dar.

¹⁰ Eine ausführlichere Darstellung und Kritik des Begriffs der Erfahrung bei Dewey mit Blick auf Fragen ästhetischer Bildung findet sich bei Rolle 1999, S. 41-55.

¹¹ Siehe auch Brandstätter 2014, S. 35-36.

Modi ästhetischer Weltzuwendung dieses Potential besitzen. Manche Formen ästhetischer Praxis haben vielleicht eher eine affirmative Funktion und bestätigen gewohnte Sichtweisen, während die bildungswirksame irritierende Differenz möglicherweise besonderen imaginativen Wahrnehmungsvollzügen oder der Erfahrung des Sinnverlusts in der ästhetischen Kontemplation vorbehalten bleibt.¹² Die erhoffte transformative Kraft ist jedenfalls der Grund, warum Theorien ästhetischer Erfahrung als Ausgangspunkt für Konzepte musikalischer Bildung genutzt und für musikdidaktische Modelle fruchtbar gemacht wurden (u.a. Wallbaum 2000).¹³ Wenn eine in dieser Weise als existenziell verstandene ästhetische Erfahrung Bildung ermöglicht, bedeutet dies auch, dass sie wertvoll und erstrebenswert ist, und der entsprechende Erfahrungsbegriff insofern eine normative Komponente besitzt.

Auch die nicht-existenziellen Konzeptionen ästhetischer Erfahrung sind normativ angelegt. In der analytischen Tradition haben etwa Beardsley und Dickie darüber debattiert, ob das Spezifikum der ästhetischen Erfahrung in der Form der Erfahrung liegt oder in den Eigenschaften des ästhetischen Objekts, des Kunstwerks (vgl. Beardsley 1958, 1982 und Dickie 1974, 1988). Beide stimmen jedoch darin überein, dass sie den Wert der Kunst auf den Wert ästhetischer Erfahrungen zurückführen. Es gibt kaum eine ästhetische Theorie, in der ästhetische Erfahrung nicht als etwas Wertvolles beschrieben wird (eine Ausnahme findet sich bei Carroll 2006; s. auch Deines et al. 2013, S. 34-35). In diesem Sinne kann ein normatives Moment zu den Kernmerkmalen ästhetischer Erfahrung gezählt werden.

4. Theorien ästhetischer Erfahrung und Praxistheorien im Vergleich

Um Theorien ästhetischer Erfahrung mit Praxistheorien zu vergleichen, soll nun zumindest angedeutet werden, wie die Fallbeschreibung einer konkreten musikalischen Praxis aus beiden Perspektiven analysiert werden kann. Wir arbeiten mit einem Fall, der aus der empirischen Datenerhebung im Rahmen unseres Forschungsprojektes LEA stammt.

¹² Die Unterscheidung verschiedener Modi ästhetischer Wahrnehmung findet sich bei Martin Seel (1991, 1996 sowie – leicht verändert – 2000) und ist in der Musikpädagogik mehrfach aufgegriffen worden (z. B. Rolle 1999, S. 89-110). Zur Bildungsrelevanz musikalischer Erfahrung s. Rolle 2011. Christopher Wallbaum schreibt die bildende Anregung von Lernprozessen – unter Verwendung der Terminologie von Martin Seel - der Differenz von atmosphärisch-korrespondierenden und imaginativ-reflektierten ästhetischen Urteilen zu (Wallbaum 2016, S. 43-44). Zu konkurrierenden Bestimmungen musikalischer Bildung s. Vogt 2012.

¹³ Bezugnahmen auf ästhetische Theorien finden sich auch in der anglo-amerikanischen musikpädagogischen Literatur, wo der Begriff der „aesthetic experience“ von zentraler Bedeutung für den Ansatz der „music education as aesthetic education“ ist (Reimer 2003). Daran ist von Seiten einer „praxial music education“ (Elliott & Silverman 2015) Kritik geäußert worden, die insofern berechtigt ist, als Reimer bei ästhetischer Erfahrung in erster Linie an Musikrezeption und vor allem an Kunstmusik denkt. Diese Kritik trifft aber nicht ein Konzept musikalisch-ästhetischer Bildung, das einen Begriff ästhetischer Erfahrung zugrunde legt, der an Dewey und Seel anknüpft. Ein solcher Begriff hat nicht nur Kunstmusik im Blick, sondern versteht Musik im weiteren Sinne als ästhetische Praxis, was die Produktion von Musik in ihren unterschiedlichen Formen einschließt. Das gilt etwa für Rolle 1999 und Wallbaum 2000 (siehe dazu auch Westerlund 2003).

Es geht um einen 14-jährigen Musiker, der in einer deutschen Großstadt lebt und auf seinem Smartphone zu Hause Beats programmiert. Wir haben ihn bei seiner informellen Musikpraxis beobachtet, videografiert und Interviews mit ihm geführt. Er spricht davon, das Musikmachen sei eine „Befreiung“ für ihn angesichts seines herausfordernden Alltags:

„Man kann mal in seine eigene Welt gehen und einfach das machen, was einem gefällt. So spielen, wie es einem gefällt. Ja, und das befreit halt einfach von dem Stress, von z. B. Schule [...]. [Es] kann halt niemand in dieser Welt irgendwas kaputt machen“.

Die Musik, die er in solchen Momenten macht, nennt er „kräftig“ und sagt, sie würde „schlagen“. Beim Beat-Machen könne er „Dampf ablassen“ (Interview vom 19.7.2018).

Wenn man die Äußerungen mit einem Interesse an ästhetischen Erfahrungsprozessen analysiert, lassen sich verschiedene Aspekte hervorheben.¹⁴ Zunächst wäre das die sinnliche Wahrnehmung des Klangs: Der Musiker nimmt seine Musik in einer Weise wahr, die er mit den Begriffen „kräftig“, „schlagend“ und „Dampf ablassen“ assoziiert, was auf eine bestimmte Qualität der Wahrnehmung schließen lässt. Da diese Assoziationen mit körperlichen Attributen („kräftig“) und Bewegungen („schlagen“) assoziiert sind, kann man eine intensive Wahrnehmung des eigenen Körpers in der betreffenden Erfahrung vermuten. Auch Imaginationen und Assoziationen sind ein zentraler Bestandteil ästhetischer Wahrnehmung: In unserem Fall zeigt sich das in der Deutung der Musik als „kräftig“ usw. sowie in der Vorstellung der Musik als Refugium, das Schutz vor Mitmenschen bietet, die ihm „etwas kaputtmachen“ könnten. Schließlich wird in dem kurzen Beispiel auch die affektive Ebene ästhetischer Erfahrungen sichtbar, in Gestalt eines Gefühls von Befreiung, nachlassendem Stress und Sicherheit.

Unter Verwendung einer Kategorie aus Seels Ästhetik lässt sich die Praxis im oben beschriebenen Fall als „vollzugsorientiert“ begreifen. Der Musiker nimmt die Musik, die er macht, nicht wahr, um ein anderes Ziel zu verfolgen, sondern der Zweck der Wahrnehmung liegt (zumindest teilweise) in ihrem Vollzug selbst. Zudem ermöglicht ihm die ästhetische Erfahrung, die er dabei macht, eine neue Perspektive auf seine Situation zu gewinnen. Auf diese Weise lässt sich der Fall auch unter einem normativen Gesichtspunkt beschreiben. Der Musiker kann sich selbst in der Musikpraxis als kreativ und selbstbestimmt erfahren, worin sich ihm eine andere Perspektive auf die Welt und seine eigene Rolle darin eröffnet, als sein sonstiger Alltag es zulässt. So kann die ästhetische Erfahrung lebensweltliche Bedeutung bekommen, was ihren Wert aus der Perspektive ästhetischer Bildung ausmacht. Die Tatsache, dass eine ästhetische Erfahrung als wertvoll betrachtet wird, zeigt die normative Komponente des Begriffs.

¹⁴ Wir sind uns bewusst, dass man sich auch auf den Standpunkt stellen kann, die Äußerungen aus unserem Beispiel wären mit Begriffen ästhetischer Theorie nicht zu verstehen, sondern würden nach psychologischen oder soziologischen Erklärungen verlangen. Wir versuchen die Angemessenheit und Fruchtbarkeit ästhetischer Kategorien für die Interpretation des Fallbeispiels zu zeigen, welches unseres Erachtens als Erfahrung einer ästhetischen Differenz zum Alltag und nicht nur als Flucht aus dem Alltag zu beschreiben ist. Das Beispiel macht im Übrigen deutlich, dass sich ästhetische Erfahrungen selbstverständlich nicht auf eine wie auch immer definierte „Kunstmusik“ beschränken, sondern zum Beispiel auch als Erfahrung des Beatmakings möglich sind.

Aus Sicht der Praxistheorie stellt der oben beschriebene Fall eine musikalische Praxis dar, in der sich unter anderem routinisierte Wahrnehmungspraktiken erkennen lassen. Laut Reckwitz gilt: „Praktiken organisieren nicht nur Handeln“, sondern auch „Erleben, Affekte, Wahrnehmung“. Dies geschieht zum Beispiel durch die „routinemäßige Hervorrufung bestimmter mental-leiblicher Erlebniszustände“. Entscheidend sei es jedoch aus praxistheoretischer Sicht, „hier nicht phänomenologisch ‚innere‘ Zustände zu sehen, Wahrnehmung, Erleben oder Affekt nicht „psychisch“ zuzurechnen, sondern sie als Bestandteile kultureller Praktiken zu modellieren“ (Reckwitz 2008, S. 313).

Die Praxistheorie kann so die soziale Dimension des Falls treffend beschreiben: Es handelt sich nicht um eine rein persönliche Alltagsbewältigungsstrategie, die nur aus einer individuellen psychologischen Perspektive mit Blick auf die geäußerten Intentionen des Musikers zu verstehen wäre, sondern um eine soziale Praktik, die von implizitem Wissen geleitet ist. Der Musiker macht regelmäßig auf die beschriebene Art Musik, er hat eine Routine des „Dampfablassens“ mit Musikapps entwickelt (man könnte von einer Routine des Ausstiegs aus Alltagsroutinen sprechen). Er folgt dabei einer sozialen Praxis, einem überindividuell geteilten „Typus des Verhaltens und Verstehens“ (Reckwitz 2003, S. 293) des Laienmusizierens: Musikmachen als Ausstieg aus dem von Arbeit und Schule geprägten Alltag zu erleben und damit als Befreiung von fremdbestimmten Bedingungen.

Auch der Begriff des verkörperten Wissens in der Praxistheorie ist hilfreich zum Verständnis. Der Musiker beschreibt seine Praxis anhand von Ausdrücken, die mit Körper assoziiert sind („schlagen“, „kräftig“). Dies könnte von der Art und Weise zeugen, wie seine Affekte und sein Wissen in seine Musikpraxis inkorporiert, das heißt in seinen Körper eingeschrieben sind. Die Bedeutung, die das technische Gerät und die verwendeten Musikapps für die Praxis des Musikers haben, lassen sich aus praxistheoretischer Perspektive verstehen, indem die Affordanzen dieser Artefakte analysiert werden, die sein Tun und damit auch seine Wahrnehmung maßgeblich mitbestimmen. Praxistheoretische Begriffe eignen sich auch dafür, die sozialen Zusammenhänge der beschriebenen Praktik zu verstehen. Der Musiker macht zwar allein Musik, aber bezieht sich dabei auf sein soziales Umfeld, gerade indem er es von seiner Praxis ausschließt. Die „Anderen“, welche tendenziell eine Bedrohung darstellen, sind gerade als Abwesende in der Situation anwesend.

Praxistheorien und Theorien ästhetischer Erfahrung können also verschiedene Aspekte des von uns untersuchten Falls sichtbar machen. Letztere erlauben es, den Blick auf die spezifischen Wahrnehmungsqualitäten zu richten, die bedeutsam werden, wenn der Musiker sich die Zeit für seine „kräftigen“ und „schlagenden“ Beats nimmt und die gewohnten Wahrnehmungsroutinen des Alltags durchbricht. Worin die Qualität des einen gegenüber dem anderen produzierten Beat besteht, wird bei einer praxistheoretisch motivierten Auswertung nicht erfasst, da die Praxistheorie sich nicht für den *besonderen* Erfahrungsgehalt interessiert, von dem der Musiker spricht, sondern für die soziale Dimension seiner Wahrnehmung, etwa für wiederkehrende Wahrnehmungsmuster, die auf routinisierte Praktiken verweisen. Eine bevorzugte Datenquelle empirischer Forschung vor einem praxistheoretischen Hintergrund wäre nicht in erster Linie der nachträglich reflektierende Bericht des Interviewten, sondern

die Beobachtung der Praktiken in situ: was in der Appmusikpraxis getan wird. So könnte praxistheoretisch beschrieben werden, wie der Musiker seinen Körper beim Musikmachen, beim Produzieren und Anhören der Beats, einsetzt, wohin er schaut, ob und wann er lächelt, ob er nach dem Musikmachen eine andere Körperhaltung hat als vorher, und natürlich auch, wie er über seine Musik spricht (falls er darüber spricht).

Man kann dies am Beispiel von Affekten veranschaulichen. So wie wir in Anlehnung an Reckwitz die Praxistheorie verstehen, kann und will sie keine inneren Gefühlszustände, sondern nur *Affektpraktiken* beschreiben (Reckwitz 2016), wie also der Affekt „getan“ wird, etwa wenn der Appmusiker zu seinen Beats mit dem Kopf nickt oder wenn er unbewegt den Blick in eine unbestimmte Ferne richtet und lächelt. Nun kann man sich als Gedankenspiel Folgendes vorstellen: Der Musiker lächelt in zwei verschiedenen Situationen auf die gleiche Weise, d.h. mit dem gleichen Gesichtsausdruck und in der gleichen Körperhaltung, nicht unterscheidbar aus der Beobachterperspektive. Dennoch empfindet er zu beiden Zeitpunkten Unterschiedliches und würde, sollte man ihn fragen, von anderen emotionalen Zuständen berichten, etwa von einem Gefühl befreiter Freude bei der einen und einem Gefühl von genießerischer Freude bei der anderen Gelegenheit. Jedoch: Da in der Situation selbst (ohne Befragung) kein Anlass zu einer Verbalisierung besteht, wären die beiden Vorkommnisse durch Beobachtung nicht zu unterscheiden. Wenn nur die emotionalen Zustände verschieden sind, aber nicht die Doings und Sayings, dann macht es keinen Sinn, von unterschiedlichen sozialen Praktiken zu sprechen. Aus der Perspektive einer Theorie ästhetischer Erfahrung handelt es sich jedoch um verschiedene ästhetische Wahrnehmungen, mit unterschiedlichem emotionalen Gehalt, weil Verschiedenes erlebt wird.¹⁵

Dieses Gedankenspiel legt nahe, dass sich ästhetische Erfahrungen nicht auf Praktiken reduzieren lassen und es sich deshalb lohnt, beide Perspektiven einzunehmen. Der Wahrnehmung Gehalt einer ästhetischen Erfahrung, also die Frage, was wahrgenommen wird und auf welche Weise, kann für das Verständnis einer Musikpraxis entscheidend sein. Zum Beispiel ist die Wahrnehmung der Musik als „kräftig“ und „schlagend“ die Bedingung dafür, dass der von uns befragte Musiker die Praktik als Befreiung erlebt und immer wieder ausführt.

Weil Praxistheorien sich nicht für die spezifischen Wahrnehmungsqualitäten interessieren, die in ästhetischer Praxis Bedeutung haben, können sie auch kein angemessenes Verständnis der Vollzugsorientierung ästhetischer Erfahrung entwickeln. Vollzugsorientierung

¹⁵ Möglicherweise ist der Gegensatz, den wir hier hervorheben, nur im Hinblick auf empirische Forschung von Bedeutung. Wenn es nicht darum geht, Praxistheorie als methodologischen Hintergrund für die Entwicklung einer empirischen Herangehensweise zu verstehen, verliert das Kriterium der Beobachtbarkeit an Gewicht. Für das methodische Design empirischer Forschung sind die Fragen aber von Belang. In der Studie zu Lernprozessen und ästhetischer Erfahrung in der Appmusikpraxis, an der wir beteiligt sind (vgl. Fußnote 2), werden Praxissituationen videographisch aufgezeichnet und im Nachgang Video-stimulated-recall-Interviews geführt, um beobachtbares Verhalten und subjektive Bedeutungen, also Gründe für das jeweilige Handeln, Erlebnisqualitäten etc. auf der Grundlage von Selbstberichten ins Verhältnis zu setzen. Für einige Überlegungen zu den Schwierigkeiten und Herausforderungen einer solchen Herangehensweise vgl. Eusterbrock, Godau, Haenisch, Krebs & Rolle im Erscheinen.

bedeutet, wie oben bereits erläutert, dass wir nicht (nur) darauf aus sind, ein anderes Ziel zu verfolgen, sondern dass wir in ästhetischer Einstellung am Vollzug der Wahrnehmung selbst interessiert sind. Praxistheorien fällt es schwer, das Fehlen einer Zwecksetzung zu erfassen. Es ist etwa nicht möglich, selbstzweckhafte (ästhetische) Wahrnehmungspraktiken dadurch zu bestimmen, dass sie nicht mit anderen Praktiken gekoppelt sind. Um dies an einem Gedankenexperiment zu veranschaulichen: Angenommen, eine Person geht immer dann zur Kirche, wenn sie die Kirchenglocken hört. Dann treten in ihrem Alltag die beiden Praktiken „Kirchenglocken hören“ und „zur Kirche gehen“ gemeinsam auf. Das Läuten von Kirchenglocken hat traditionell u.a. die Funktion, die Gemeinde zum Gottesdienstbesuch zu rufen. Doch das heißt nicht, dass das Läuten von der regelmäßigen Kirchgängerin als bloßes Signal zum rechtzeitigen Aufbruch ins Gotteshaus wahrgenommen wird. Sie kann die Glocken zusätzlich ästhetisch wahrnehmen, ihren besonderen Klang schätzen und auf dem Weg zuhören.

Die ästhetische Dimension der Wahrnehmung muss sich nicht in einer weiteren beobachtbaren Verhaltensweise zeigen. Stellen wir uns vor, dass die betreffende Person, weil das Glockenwerk wegen einer Reparatur für eine Weile nicht erklingt, einen Erinnerungston auf dem Smartphone programmiert, um den Gottesdienst nicht zu verpassen: Die Signalfunktion bleibt, aber es ist eine andere Situation. Der Klang von Kirchenglocken kann für die Kirchgängerin eine Bedeutung haben, die über ihre Appellfunktion hinausgeht.

Die Praxistheorie kann also die spezifischen Wahrnehmungen und Bedeutungszuschreibungen nicht in gleicher Weise berücksichtigen wie eine Theorie ästhetischer Erfahrungen. Zudem ist ihr Interesse an der Normativität ästhetischer Urteile, die mit musikalischen Erfahrungen verbunden sind, ein anderes. Die Kirchgängerin aus unserem Beispiel mag den Glockenklang der Nachbarkirche noch schöner finden als den ihrer eigenen Gemeinde; sie kann vielleicht erklären, warum sich diese Bewertung ändert, weil ihr nach erfolgter Reparatur der Klang der eigenen Glocke nun besser gefällt. Es ist wie bei dem Appmusiker aus unserer Studie, der seine Musikpraxis als positiv erlebt (er spricht von einem positiven Gefühl der Befreiung) und weiß, wann er mit seinen Beats zufrieden ist. Aus praxistheoretischer Perspektive ist nicht relevant, wie überzeugend die jeweiligen Argumente im Einzelnen sind, aber man könnte die normativen Ordnungen, die den Praktiken des Urteilens und Begründens zugrunde liegen, rekonstruieren. Eine Theorie ästhetischer Erfahrung, die darüber hinaus mit der Vorstellung von Bildung durch ästhetische Erfahrung verknüpft ist, kann der Praxis des Musikers einen Wert zuerkennen, weil sie sich als Teil eines bedeutsamen ästhetischen Bildungsprozesses beschreiben lässt.

Bestimmte Aspekte der Appmusikpraxis können wir also gut aus praxistheoretischer Perspektive beschreiben, indem wir sie als (routinisierte) soziale Praktiken verstehen, die von implizitem Wissen geleitet sind, andere eher, indem wir die bewussten Intentionen, Imaginationen und individuellen Besonderheiten der ästhetischen Erfahrung und sinnlichen Wahrnehmung berücksichtigen. Die Verschränkung beider Perspektiven kann dazu beitragen, die Appmusikpraxis besser zu verstehen. Doch sie kann auch zu Spannungen, Inkonsistenzen und Konflikten führen, die wir in der Folge untersuchen wollen.

5. Konflikte zwischen Praxistheorien und Theorien ästhetischer Erfahrung

Wenn man Praxistheorien und Theorien ästhetischer Erfahrung als einander ergänzende Forschungsperspektiven auffasst, stellt sich die Frage, ob ihre theoretischen Grundannahmen miteinander kompatibel sind. Drei potenzielle Konfliktpunkte, die oben bereits genannt wurden, sollen im Folgenden erörtert werden: Unterschiede im Subjektverständnis, Unterschiede im Umgang mit Fragen von Normativität und der kontroverse Geltungsanspruch ästhetischer Theorien.

5.1. Subjektverständnis

Praxistheorien und Theorien ästhetischer Erfahrung sprechen in unterschiedlicher Weise vom Subjekt. Praxistheorien beschäftigen sich mit der sozialen Dimension von Praktiken. Laut Reckwitz ist das Subjekt nichts als ein „historisch-spezifischer Praxiskomplex“, das heißt, ein „Kreuzungspunkt unterschiedlicher Verhaltens/Wissenskomplexe sozialer Praktiken“. Es gibt kein prä-existentes Subjekt, das diese Praktiken ausführt, sondern das Subjekt ist ein „mehr oder minder loses Bündel von praktischen Wissensformen“ (Reckwitz 2003, S. 296). Die Praxistheorie setzt keinen Begriff eines handelnden und wahrnehmenden Subjekts voraus, sondern sie interessiert sich eher für den Vorgang der Subjektivierung, also die sozialen Prozesse, die Menschen zu spezifischen Subjekten machen.¹⁶ Solche sozialen Prozesse der Subjektwerdung sind hingegen nicht das Thema von Theorien ästhetischer Erfahrung, die in der Regel einfach davon ausgehen, dass Menschen wahrnehmende, imaginierende und reflektierende Subjekte sind. Anders als Praxistheorien nehmen viele Theorien ästhetischer Erfahrung – ob eher phänomenologisch oder sprachanalytisch – die Ich-Perspektive ein, um die Besonderheiten ästhetischer Praxis zu beschreiben.

Ein grundlegender Unterschied im Subjektverständnis der beiden Ansätze besteht darin, welches Maß an Entscheidungsfähigkeit sie dem Subjekt zugestehen (man könnte auch von Freiheit sprechen, was nicht Autonomie im Sinne völliger Unabhängigkeit heißen muss). Da es verschiedene ästhetische Theorien und Praxistheorien gibt und wir an dieser Stelle nicht allen Details des jeweiligen Subjektbegriffs nachgehen können, beschränken wir uns auf einige grundsätzliche Überlegungen.

Die Praxistheorie sieht Veränderungen von Praktiken nicht als Resultat einer freien Entscheidung von Subjekten. Sie betont die Routiniertheit und sozial-kulturelle Bedingtheit von menschlichen Praktiken. Dennoch soll sie Veränderung von Praktiken beschreiben können, wofür Reckwitz vier entsprechende Mechanismen identifiziert (ebd., S. 294-296).

1. Kontextabhängigkeit: Eine Praktik ist in ihrem konkreten Vollzug abhängig von der Situation beziehungsweise dem Kontext. „Die Überraschungen des Kontextes können dazu führen, dass die Praktik misslingt oder zu misslingen droht, dass sie modifiziert oder gewechselt werden kann oder muss etc.“ (ebd., S. 294).

¹⁶ Reckwitz (2006) rekonstruiert in diesem Sinne das (hybride) bürgerliche Subjekt, dessen Genese sich unter dem Einfluss hegemonialer Kultur und gegenkultureller Bewegungen vollzieht, und das sich auch in ästhetischen Praktiken formiert.

2. Zeitlichkeit: Der konkrete Vollzug von Praktiken geschieht in der Zeit, das heißt ein/e Akteur*in steht unter Handlungsdruck, die Praktik kann misslingen und so andere Formen annehmen. Zudem kann sich durch die ständig wiederholte Ausführung von Praktiken eine schrittweise Bedeutungsverschiebung ereignen.
3. Kopplung von Praktiken in Praxiskomplexen: In einem sozialen Feld (etwa der Schule) können unterschiedliche Praktiken miteinander verbunden sein, die sich widersprechen, so dass sie angepasst und somit verändert werden müssen.
4. Kopplung von Praktiken in der Struktur eines Subjekts: Das Subjekt erscheint als Bündel von praktischen Wissensformen, die sich unter Umständen widersprechen, so dass Praktiken aufeinander abgestimmt und verändert werden müssen.

Praktiken können sich also ändern, aber dies geschieht aus praxistheoretischer Sicht nicht durch Entscheidungen eines Individuums, sondern als Reaktion auf Widerstände, die durch andere Praktiken oder die Bedingungen der Situation hervorgerufen werden.¹⁷

Das Subjektverständnis der ästhetischen Theorien wiederum ist von den jeweiligen philosophiehistorischen Kontexten abhängig, aber sie neigen dazu, dem Subjekt mehr Entscheidungsfähigkeit zuzugestehen. Wie Christoph Menke es im letzten Satz seines Buchs *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* mit Pathos zusammenfasst: „Das letzte Wort der Ästhetik ist die menschliche Freiheit“ (Menke 2008, S. 129).¹⁸

In Theorien ästhetischer Erfahrung kann auf zweifache Weise von der Freiheit oder Entscheidungsfähigkeit des Individuums die Rede sein. Einmal kann sie die menschliche Freiheit als *Folge* und Ziel ästhetischer Erfahrung begreifen. Für Theorien ästhetischer Bildung, die eng mit der Theorie ästhetischer Erfahrung verknüpft sind, ist die menschliche Selbstbestimmung ein wichtiges Konzept, etwa schon bei Schiller, bei dem die Erfahrung von Kunst die Freiheit des Subjekts begründen soll (vgl. Schiller 1795/1981). Zum anderen kann eine ästhetische Theorie Freiheit oder Entscheidungsfähigkeit als *Voraussetzung* ästhetischer Erfahrungen betrachten. So könnte etwa die Fähigkeit, kreative Entscheidungen zu treffen und durch einen spielerischen Umgang mit Bedeutungen Routinen zu durchbrechen, aus Sicht einer ästhetischen Theorie eine Form von Selbstbestimmung des Subjekts erfordern (siehe zu dieser Frage auch Reckwitz 2008).

Je nachdem, wie Entscheidungsfähigkeit und Selbstbestimmung gedacht werden, könnte sich ein Konflikt zwischen den Subjektbegriffen der Theorie ästhetischer Erfahrung und der Praxistheorie ergeben. Ob der Konflikt auflösbar (vielleicht sogar fruchtbar) ist oder ob eine Kombination beider Perspektiven zu Widersprüchen führt, hängt von zwei Bedingungen ab: erstens, ob die jeweilige ästhetische Theorie eine starke Form von ästhetischer Freiheit und Entscheidungsfähigkeit fordert oder ob sie sich mit einer relativen Autonomie der kreativ

¹⁷ Allerdings gibt es innerhalb der Praxistheorie Versuche, Subjekten einen größeren „Eigensinn“ zuzugestehen, damit so etwas wie „Selbst-Bildung“ gedacht werden kann (z. B. Alkemeyer, Budde & Freist 2013, S. 9-30).

¹⁸ Menke legt seine Auffassung von ästhetischer Freiheit – in Auseinandersetzung u.a. mit soziologischen Theorien des Geschmacks – ausführlicher dar in „Die Kraft der Kunst“ (Menke 2013, S. 132-157; s. außerdem Menke 2018).

Handelnden und aus guten Gründen Urteilenden begnügt und Abhängigkeiten in Rechnung stellt; zweitens, inwieweit die betreffende Praxistheorie individuelle Entscheidungsfähigkeit ausschließt, oder ob es lediglich ein spezifisches Erkenntnisinteresse ist, mit dem sie den Fokus auf die Abhängigkeiten und gesellschaftlichen Einflüsse auf das Subjekt und somit auf die Routinen ästhetischer Praxis legt.

5.2. Normativität in ästhetischer Theorie und Praxistheorie

Ein weiterer – mit den eben angesprochenen Problemstellungen eng zusammenhängender – möglicher Konfliktpunkt zwischen den beiden hier behandelten Theoriefamilien betrifft Fragen der Normativität. Wie oben bereits angedeutet, besitzen fast alle Theorien ästhetischer Erfahrung eine normative Komponente: Ästhetische Erfahrungen werden von diesen Theorien als wertvoll betrachtet. In abgeleiteter Form wird Wahrnehmungsobjekten (z. B. Artefakten von Kunst und Design oder Naturereignissen), die in besonderer Weise geeignet sind, ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen, ästhetischer Wert zugesprochen. In Praxistheorien ist für eine solche Wertung kein Raum. Sie rekonstruieren und analysieren Wertordnungen, anstatt selbst normativ Position zu beziehen.¹⁹ Dies könnte zu Konflikten führen.

Einige Theorien ästhetischer Erfahrung sind nicht nur normativ in dem Sinne, dass sie ästhetische Erfahrungen als wertvoll betrachten, sondern sie gehen außerdem davon aus, dass diese Erfahrungen mit ästhetischen Urteilen verbunden sind, die normative Geltung beanspruchen können. Ästhetische Urteile stützen sich auf ästhetische Erfahrungen und beschreiben das, was sich in diesen Erfahrungen zeigt (Kutschera 1988, S. 70; Seel 1985). Sie sind Ausgangspunkt von Argumentationen und ästhetischem Streit zwischen Individuen, welcher dann auch für ästhetische Bildung relevant wird (vgl. Rolle & Wallbaum 2011; Rolle 2014).

Ästhetische Theorien unterscheiden sich darin, welche Geltung sie Urteilen zugestehen. Nicht-kognitivistische Theorien betrachten ästhetische Urteile als nicht wahrheitsfähig, das heißt, sie können weder wahr noch falsch sein und man kann sie auch nicht sinnvoll rechtfertigen (vgl. Kutschera 1988, S. 114). Sie haben bloß die grammatische Form eines Aussagesatzes, auf der semantischen Ebene seien sie nicht wahrheitsfähig, sondern entsprächen zum Beispiel dem Ausdruck von Gefühlen.²⁰

Dagegen gehen kognitivistische Theorien davon aus, dass ästhetische Urteile wahrheitsfähig sind, das heißt, wir können gerechtfertigte oder ungerechtfertigte Urteile fällen und diese können wahr oder falsch sei (vgl. ebd., S. 114-124). Zu den kognitivistischen Theorien gehört auch Kants Ästhetik, welche die Objektivität ästhetischer Urteile in der intersubjektiven Übereinstimmung begründet sieht (vgl. Kant 1790/1974, §§ 6-9). Kognitivistische Theorien

¹⁹ Die praxistheoretische Analyse von Wertordnungen kann dabei auch kritisches Potential entfalten und die Möglichkeit zu sozialer Transformation spielt für einige praxistheoretische Überlegungen eine wichtige Rolle, besonders deutlich bei Butler 1990, vgl. Reckwitz 2004.

²⁰ So etwa die nicht-kognitivistische Ästhetik von Albert Ayer (1936/1970, S. 103-104). Dass Gefühle rational sein können, wird dagegen von kognitivistischen Emotionstheorien betont (in welchem Sinne sie als Argumente in ästhetischen Meinungsverschiedenheiten gelten können, analysiert Rolle 2012).

ästhetischer Urteile beschreiben diese nicht neutral, sondern gestehen ihnen normative Geltung zu. Dies steht im Widerspruch zu Praxistheorien, die ästhetische Urteile nicht als rationale Argumentationen, sondern soziale Praktiken betrachten, welche vor allem durch historische und kulturelle Bedingungen geformt sind. Ein Beispiel für eine solche Praxistheorie wäre Bourdieus Kunstsoziologie (vgl. Bourdieu 1993, S. 26). Eine Theorie ästhetischer Erfahrung, die mit einem kognitivistischen Verständnis ästhetischer Werturteile verbunden ist, scheint mit solch einer Praxistheorie nur schwer vereinbar.

Die Frage nach der normativen Geltung ästhetischer Urteile ist eng mit der Frage verknüpft, welchen Geltungsanspruch eine ästhetische Theorie als Ganzes hat und haben kann. Hier verbirgt sich ein weiterer Konflikt zwischen Theorien ästhetischer Erfahrung und Praxistheorie.

5.3. Der Geltungsanspruch ästhetischer Theorien

Theorien ästhetischer Erfahrung streben üblicherweise eine grundlegende Analyse menschlicher Erfahrung an, das heißt, sie soll auch für Menschen in anderen Kulturen und in früheren historischen Epochen gelten. Wenn etwa Dewey über die ästhetische Erfahrung schreibt, sie zeichne sich durch eine bestimmte Geschlossenheit, Vollständigkeit und Einheit aus (vgl. Dewey 1934/1980: u.a. S. 47-64), dann bezieht er sich damit nicht bloß auf ästhetische Erfahrungen nordamerikanischer Bildungsbürger in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er versucht seine Theorie so allgemein zu formulieren, dass sie über seine historisch-kulturell geformte Lebenswelt hinaus gilt. Diesen weitreichenden Geltungsanspruch teilt sie mit vielen anderen philosophischen Theorien.

Hier entsteht ein Konflikt mit soziologischen Ansätzen wie Praxistheorien, die ästhetische Erfahrungen als Praktiken verstehen, die erst in Auseinandersetzung mit anderen sozialen Praktiken entstehen und somit vom jeweiligen historisch-kulturellen Kontext abhängig sind. In diesem Sinne kritisiert Bourdieu in seinem oben bereits zitierten Text *Die historische Genese einer reinen Ästhetik* (1993) den aus seiner Sicht naiven Geltungsanspruch der philosophischen Ästhetik:

„Indem er seine eigene Erfahrung, die Erfahrung eines kultivierten und gebildeten Menschen einer bestimmten Gesellschaft, zum Gegenstand seiner Überlegungen macht, ohne dabei die Geschichtlichkeit seiner Reflexion wie auch die des Gegenstandes, auf den sie sich richtet, zum Objekt zu machen, erhebt der reine Denker einer reinen Kunsterfahrung unwissentlich eine partikuläre Erfahrung in den Rang einer transhistorischen Norm jeder künstlerischen Wahrnehmung“ (Bourdieu 1993, S. 16-17).

Bourdieu wirft Philosoph*innen also vor, ihre ästhetische Theorie auf ihre eigene, historisch-kulturell „partikuläre“ Erfahrung zu stützen, und sie dann ungerechtfertigt zu verallgemeinern. Wie kann sich eine Theorie ästhetischer Erfahrung gegen diesen sehr prinzipiellen Angriff verteidigen? Zunächst wohl am besten durch das Zugeständnis, dass der Vorwurf auf viele ästhetische Theorien und ihre Verfasser*innen zutreffen dürfte. Das zeigt sich in deren Texten, wenn die angeführten Beispiele sich auf bestimmte künstlerische Praktiken und Artefakte – etwa aus der europäischen Kunst- und Musikgeschichte – beschränken. Es kann aber

bestritten werden, dass alle ästhetischen Theorien durch eine solche historisch unreflektierte Vorgehensweise gekennzeichnet sind. Dass ein Begriff wie „ästhetisch“ unter bestimmten historischen Bedingungen entstanden ist und sich in spezifischen sozialen Kontexten entfaltet hat, spricht nicht grundsätzlich gegen seine Verwendung in anderen Zusammenhängen. Begriffe können sich in dieser Weise entwickeln und ihre Bedeutung verändern. Eine ästhetische Theorie kann ihre zentralen Kategorien ideengeschichtlich informiert und „kultursensibel“ gebrauchen.

Um dem Einwand Bourdieus zu entgehen, müssen Ästhetiker*innen also prüfen, ob die Begriffe ihrer Theorie den kulturellen Praxen, auf die sie sie beziehen, angemessen sind. Zudem kann man die eigene Art, über kulturelle Praxis nachzudenken, mit ästhetischen Überlegungen aus anderen Kulturen und Epochen vergleichen, um so ein breiteres Bild von dem zu erlangen, was ästhetische Erfahrung heißen könnte. Dies geschieht etwa in Ansätzen interkultureller Ästhetik (vgl. z. B. Diaconu 2003) und in der Ästhetik populärer Musik (vgl. z. B. Appen 2007, Rolle 2008, Brunner & Parzer 2010). Es gibt eine zweite Möglichkeit, sich gegen den Vorwurf des Universalismus zu wehren: Wer eine Theorie ästhetischer Erfahrung formuliert, kann den allgemeinen Geltungsanspruch aufgeben, mithin zugestehen, dass die Theorie nur über ästhetische Erfahrungen von Menschen Aussagen machen kann, die im eigenen kulturellen Milieu und historischen Kontext leben.

Aus Sicht von Praxistheorien könnte man immer noch einwenden, dass es nicht reiche, die historisch-kulturelle Bedingtheit ästhetischer Erfahrungen *anzuerkennen*, man müsse sie auch *analysieren*, „zum Objekt machen“, wie Bourdieu fordert (Bourdieu 1993, S. 16). Das heißt, man müsse erforschen, wie die historisch-kulturellen Bedingungen sich auf ästhetische Erfahrungsmöglichkeiten auswirken, wie etwa unser kulturelles Milieu unsere ästhetischen Vorlieben prägt. Das ist sicherlich richtig, doch wäre dies die Aufgabe soziologischer Forschung, während die philosophische Ästhetik sich den verschiedenen Erfahrungs- und Urteilsformen so widmet, dass sich im besten Fall die soziologische Praxistheorie und die philosophische Ästhetik gegenseitig ergänzen können.

Letztlich wird eine Theorie ästhetischer Erfahrung überzeugender sein, wenn sie sowohl die Reichweite ihres Geltungsanspruchs reflektiert und ggf. ausdrücklich auf bestimmte historisch-kulturelle Kontexte beschränkt als auch durch vergleichende Forschung ihren Theoriehorizont erweitert. Nur dann kann sie Bourdieus Einwand der unzulässigen Verallgemeinerung entgehen. Eine solche Theorie ästhetischer Erfahrung könnte mit dem soziologischen Denken von Praxistheorien vereinbar sein.²¹

²¹ Die Herausforderung, soziologische Analysen künstlerischer Praktiken mit einer ästhetischen Perspektive zu vereinbaren, wird seit einigen Jahren in der Kunst- und Musiksoziologie diskutiert (vgl. Fuente 2007, Hennion 2011), nicht zuletzt durch Re-Lektüre von Schriften Theodor Adornos, der genau diese Verbindung immer wieder herstellte (s. etwa Adorno 1962).

6. Theorie ästhetischer Erfahrung und Praxistheorie als komplementäre Perspektiven

Zum Ende wollen wir noch einmal auf die zu Anfang formulierten Thesen zurückkommen. Der Vergleich von Theorien ästhetischer Erfahrung und Praxistheorien anhand eines Falles aus der empirischen Forschung sollte die erste These stützen, dass beide Theorien unterschiedliche Perspektiven auf Musik und musikalische Bildung einnehmen, die einander wechselseitig in wertvoller Weise ergänzen können. Es wurde argumentiert, dass die Perspektive der Ästhetik nicht durch praxistheoretische Beobachtungen ersetzt werden kann.

Ausgehend vom Vergleich beider Theorien wurden drei Punkte herausgearbeitet, an denen sie miteinander in Konflikt geraten können: Unterschiede im Subjektverständnis, hinsichtlich des Umgangs mit Fragen von Normativität und bezüglich des Geltungsanspruchs ästhetischer Theorien. Es sind insbesondere diese Punkte, die mit Blick auf die zweite These beachtet werden mussten: Wenn Praxistheorien und Theorien ästhetischer Erfahrung miteinander vereinbar sein sollen, müssen Spielarten der Theorien gewählt werden, die bezüglich dieser Aspekte eine vermittelnde Position einnehmen. Wenn eine Theorie ästhetischer Erfahrung dagegen universelle Geltung für alle kulturellen Kontexte beansprucht und eine Praxistheorie diesen Geltungsanspruch grundsätzlich bestreitet, ist der Widerspruch offensichtlich.

Wenn man beide theoretischen Perspektiven in einem musikpädagogischen Forschungsprojekt kombinieren möchte, sollte man eine Theorie ästhetischer Erfahrung heranziehen, welche erstens mit einem bescheidenen Konzept der Autonomie eines kreativen und entscheidungsfähigen Subjektes auskommt und gesellschaftliche Abhängigkeiten in Rechnung stellt, zweitens Fragen von Normativität im Sinne der Geltung ästhetischer Urteile unter Verzicht auf absolute Wahrheitsansprüche etwa in einem kommunikativen Modell ästhetischer Rationalität verhandelt und drittens Rechenschaft ablegt über die historisch-kulturellen Kontexte, in denen sie Geltung beansprucht.

Zugleich ist eine Praxistheorie eher kompatibel mit einer Theorie ästhetischer Erfahrung, wenn sie die subjektive Perspektive der ästhetischen Wahrnehmung ernst nimmt und aufzugreifen in der Lage ist, wenn sie dem Subjekt, dessen Formation sie untersucht, einen gewissen „Eigensinn“ zugesteht, und sich damit in pädagogischen Zusammenhängen aufgeschlossenen gegenüber normativen Fragen ästhetischer Bildung zeigt. Sie kann von ästhetischen Theorien profitieren, wenn sie deren Kategorien heranzieht, um normative ästhetische Ordnungen in ihrer Widersprüchlichkeit und in ihrem Wandel zu erfassen.²²

Wenn man derart vermittelnde Positionen einnimmt, können die beiden Theorierichtungen einander ergänzen und sich auch gegenseitig befruchten. Eine praxistheoretisch informierte Musikpädagogik wird vermutlich anders mit ästhetischen Erfahrungen umgehen und

²² Die methodologischen Überlegungen von Geimer (2019) zeigen, wie ein empirischer Ansatz, der sich einer praxeologischen Wissenssoziologie verpflichtet weiß, Begriffe aufgreifen und nutzen kann, die in und zwischen ästhetischen Theorien verhandelt werden. Geimer interessiert sich für die komplexen Vorgänge der Aneignung kunstfeldspezifischer normativer Ordnungen in der künstlerischen Praxis und möchte sie aus der Perspektive der Akteur*innen rekonstruieren (unter Verwendung von Methoden der Dokumentarischen Methode, vgl. Bohnsack 2017).

mehrere Aspekte der ästhetischen Praxis betonen, die sonst nicht im Zentrum des Interesses stehen, darunter:

1. Der praktische Charakter ästhetischer Erfahrungen: Es handelt sich nicht um passive Wahrnehmung, sondern um Erfahrungen, die „getan“ werden. Eine Theorie greift zu kurz, wenn sie ästhetische Erfahrungen bloß rezeptionsästhetisch denkt, statt auch die *Produktion* von Musik als Erfahrung zu verstehen. Der praktische Charakter von Erfahrung ist in vielen Theorien ästhetischer Erfahrung angelegt, so zum Beispiel bei Dewey, für den sich Erfahrung im Wechselspiel zwischen „aktivem Tun“ und „passivem Erleben“ vollzieht (1934/1980, S. 58-59) und bei Seel, der ästhetische Praxis zum Gegenstand seiner Ästhetik macht (vgl. 1996, S. 126).²³
2. Die Routiniertheit ästhetischer Erfahrung: Zwar werden ästhetische Erfahrungen, zumindest in der kontinentalen und der pragmatistischen Ästhetik, als etwas Besonderes konstruiert, das aus dem Alltag heraussticht (vgl. Deines et al. 2013, S. 11). Dennoch lohnt es sich, die Routinen ästhetischer Wahrnehmungspraktiken in den Blick zu nehmen. Wenn Menschen zum Beispiel regelmäßig am Wochenende zu Electro-Musik tanzen gehen, bedeutet dies sowohl einen Ausbruch aus den Routinen des Alltags als auch eine Routine des Ausbruchs.
3. Die Rolle von Körper-Wissen in ästhetischen Erfahrungen. Dieser Fokus ist anschlussfähig an Theorien ästhetischer Erfahrung, die die Körperlichkeit von Erfahrung betonen, so etwa an jene von Dewey (1934/1980) und Shusterman (2012), oder an Konzepte innerhalb der Musikpädagogik, in denen die Bedeutung von Leiblichkeit hervorgehoben wird.²⁴
4. Die Kontextabhängigkeit von ästhetischen Erfahrungen: Sie sind erstens im allgemeineren Sinne durch den historisch-kulturellen Kontext bedingt (vgl. Abschnitt 5.3 oben), zweitens aber auch durch spezifische musikkulturelle Kontexte. Da beispielsweise in einer Folkband ganz andere Praktiken zu finden sind als in einer Rockband, muss man auch jeweils spezifische Muster ästhetischer Erfahrung in diesen Kontexten annehmen.

Andersherum können Theorien ästhetischer Erfahrung Perspektiven auf künstlerische Praktiken beisteuern, die eine Praxistheorie nicht bietet. Die Musikpädagogik schließlich kann von der Verbindung beider Theorieperspektiven profitieren, indem sie etwa die Interferenzen zwischen pädagogischen und musikalischen Praktiken im Musikunterricht analysiert.²⁵ In

²³ Der Vorschlag, Musik als Praxis zu verstehen, entspricht dem Konzept von *Musicking* bei Christopher Small (1998), wenn auch der Vorschlag, Musik als *ästhetische Praxis* aufzufassen, über Small hinaus geht. Für die Musikpädagogik ist ein solcher Ansatz besonders umfassend von Christopher Wallbaum formuliert und musikdidaktisch weitergedacht worden (vgl. z. B. Wallbaum 2001 und 2013), der vor diesem Hintergrund in jüngeren Publikationen eine Brücke zwischen Theorie ästhetischer Erfahrung und praxistheoretischen Überlegungen schlägt.

²⁴ Zum Beispiel bei Hermann-Josef Kaiser, der befindet: „Das, was wir hörend erkennen, erkennen wir mit unserem ganzen Körper“ (1988, S. 30). Siehe außerdem Oberhaus 2006. Phänomenologisch orientierte musikpädagogische Ansätze, die in solcher und ähnlicher Weise das leibliche In-der-Welt-Sein zum Bezugspunkt ihrer Überlegungen machen, werden von Jürgen Vogt (2001) im Hinblick auf handlungstheoretische und ästhetiktheoretische Bezüge untersucht.

²⁵ Siehe z. B. Wallbaum & Rolle 2018, wo gezeigt wird, wie Praktiken eines Gospelchores in überraschenden Konstellationen mit schulischen Musikpraktiken stehen können.

einem solchen Sinne können sich beide Ansätze in musikpädagogischem Erkenntnisinteresse ergänzen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1962): Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla & Freist, Dagmar (Hg.) (2013): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld: transcript.
- Appen, Ralf von (2007): Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären. Bielefeld: transcript.
- Ayer, Albert J. (1936/1970): Sprache, Wahrheit und Logik. Stuttgart: Reclam.
- Beardsley, Monroe (1958): Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism. New York: Harcourt Brace.
- Ders. (1982): The Aesthetic Point of View. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Bilstein, Johannes & Zirfas, Jörg (2009): Bildung und Ästhetik. Eine Einleitung. In: Zirfas, Jörg; Klepacki, Leopold; Bilstein, Johannes & Liebau, Eckart (Hg.): Geschichte der Ästhetischen Bildung, Bd. 1. Paderborn: Ferdinand Schöningh, S. 7-26.
- Blanchard, Olivier (2019): Hegemonie im Musikunterricht. Die Befremdung der eigenen Kultur als Bedingung für den verständigen Umgang mit kultureller Diversität. Münster und New York: Waxmann.
- Brandstätter, Ursula (2014): Bildende Kunst und Musik im Dialog. Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung. 3. Aufl. Augsburg: Wißner.
- Bohnsack, Ralf (2017): Praxeologische Wissenssoziologie. Opladen / Toronto: Barbara Budrich.
- Bourdieu, Pierre (1972/1979): Entwurf einer Theorie der Praxis (auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ders. (1993): Die historische Genese einer reinen Ästhetik. In: Gebauer, Gunter & Wulf, Christoph (Hg.): Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 14-32.
- Ders. (2001): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brunner, Anja & Parzer, Michael (Hg.) (2010): pop:aesthetiken. Beiträge zum Schönen in der Populären Musik. Innsbruck / Wien / Bozen: Studienverlag.
- Bubner, Rüdiger (1989): Ästhetische Erfahrung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1990): Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. London: Routledge.
- Campos, Samuel (2015): Subjekte der Praxis – Praxis der Subjekte. Subjektivierung als Perspektive musikpädagogischer Unterrichtsforschung. In: Niessen, Anne & Knigge, Jens (Hg.): Theoretische Rahmung und Theoriebildung in der musikpädagogischen Forschung. Musikpädagogische Forschung Bd. 36. Münster / New York: Waxmann, S. 111-123.
- Carroll, Noël (2006): Aesthetic Experience. A Question of Content. In: Kieran, Matthew (Hg.): Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art. Malden: Blackwell, S. 69-97.
- Deines, Stefan; Liptow, Jasper & Seel, Martin (2013): Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte. In: Dies. (Hg.): Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Dickie, George (1965): Beardsley's Phantom Aesthetic Experience. In: Journal of Philosophy 62, S. 129-36.
- Ders. (1974): Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Ders. (1988): Evaluating Art. Philadelphia: Temple University Press.
- Dewey, John (1934/1980): Art as Experience. Dt. als: Kunst als Erfahrung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ders. (1938/1963): Experience and Education. New York: Macmillan.
- Diaconu, Mădălina (2003): Interkulturelle Ästhetik als Spielraum zwischen interkultureller Philosophie und Ästhetik. In: Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren H. 9/2003, S. 6-20.
- Elliott, David J. & Silverman, Marissa (2015): Music Matters. A Philosophy of Music Education. 2. Aufl. New York: Oxford University Press.

- Eusterbrock, Linus; Godau, Marc; Haenisch, Matthias; Krebs, Matthias & Rolle, Christian (im Erscheinen): Von „inspirierenden Orten“ und „Safe Places“: Die ästhetische Nutzung von Orten in der Appmusikpraxis. In: Platz, Friedrich; Kautny, Oliver & Hasselhorn, Johannes (Hg.): Musikpädagogische Forschung Bd. 41. Münster [u.a.]: Waxmann.
- Früchtl, Josef & Moog-Grünewald, Maria (2009) (Hg.): Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, H. 54/2.
- de la Fuente, Eduardo (2007): The „New Sociology of Art“. Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts. In: Cultural Sociology 1 (2), S. 409-425.
- Gadamer, Hans-Georg (1965): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 2. erw. Aufl. Tübingen: Mohr.
- Geimer, Alexander (2019): Subjektnormen in Orientierungsrahmen. Zur (Ir)Relevanz von Authentizitätsnormen für die künstlerische Praxis. In: Zeitschrift für Qualitative Forschung, H. 1/2019, S. 141-156.
- Giddens, Anthony (1984/1988): Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung. Frankfurt a. M. / New York: Campus.
- Godau, Marc; Eusterbrock, Linus; Haenisch, Matthias; Hasselhorn, Johannes; Knigge, Jens; Krebs, Matthias; Rolle, Christian; Stenzel, Maurice & Weidner, Verena (2019): MuBiTec – Musikalische Bildung mit mobilen Digitaltechnologien. In: Jörissen, Benjamin; Unterberg, Lisa & Schmiedl, Friederike (Hg.): Forschung zur Digitalisierung in der Kulturellen Bildung. München: kopaed, S. 63-84.
- Hennion, Antoine (2003): Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music. In: Clayton, Martin; Herbert, Trevor & Middleton, Richard (Hg.): The Cultural Study of Music: A Critical Introduction. London: Routledge, S. 80-91.
- Heß, Frauke (2018): Ästhetische Erfahrung. In: Dartsch, Michael; Knigge, Jens; Niessen, Anne; Platz, Friedrich & Stöger, Christine (Hg.): Handbuch Musikpädagogik. Münster / New York: Waxmann, S. 181-186.
- Heß, Frauke; Oberhaus, Lars & Rolle, Christian (Hg.) (2018): Zwischen Praxis und Performanz. Zur Theorie musikalischen Handelns in musikpädagogischer Perspektive. Sitzungsbericht 2017 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik. Bd. 8. Münster: LIT.
- Iseminger, Gary (2005): Aesthetic Experience. In: Levinson, Jerrold (Hg.): The Oxford Handbook of Aesthetics. Oxford: Oxford University Press, S. 99-116.
- Kaiser, Hermann-Josef (1988): Zur Konstitution des ästhetischen Objekts. Annäherungen an einen musikbezogenen Erkenntnis-/Lernbegriff. In: Nauck-Börner, Christa (Hg.): Musikpädagogik zwischen Traditionen und Medienzukunft. Laaber: Laaber, S. 13-36.
- Kant, Immanuel (1790/1974): Kritik der Urteilskraft. Hamburg: Felix Meiner.
- Kenny, Ailbhe (2016): Communities of Musical Practice. London / New York: Routledge.
- Küpper, Joachim & Menke, Christoph (Hg.) (2003): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kutschera, Franz von (1988): Ästhetik. Berlin / New York: de Gruyter.
- Maag, Georg (2001): Erfahrung. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard & Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe Bd. 2. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler, S. 260-275.
- Menke, Christoph (2003): Subjektivität. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt Dieter; Steinwachs, Burkhard & Wolfzettel, Friedrich (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe Bd. 5. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler, S. 734-786.
- Ders. (2008): Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ders. (2013): Die Kraft der Kunst. Berlin: Suhrkamp.
- Ders. (2018): Autonomie und Befreiung. Studien zu Hegel. Berlin: Suhrkamp.
- Oberhaus, Lars (2006): Musik als Vollzug von Leiblichkeit. Zur phänomenologischen Analyse von Leiblichkeit in musikpädagogischer Absicht. Essen: Die Blaue Eule.
- Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. In: Zeitschrift für Soziologie 32/4, S. 282-301.

- Ders. (2004): Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler. In: Hörning, Karl. H. (Hg.): *Doing Culture. Zum Begriff der Praxis in der gegenwärtigen soziologischen Theorie*. Bielefeld: transcript, S. 40-54.
- Ders. (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück.
- Ders. (2008): Elemente einer Soziologie des Ästhetischen. In: Junge, Kay; Šuber, Daniel & Gerber, Gerold (Hg.): *Erleben, Erleiden, Erfahren. Zur Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*. Bielefeld: transcript, S. 297-317.
- Ders. (2012a): *Subjekt*. 3. Aufl. Bielefeld: transcript.
- Ders. (2012b): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Ders. (2016): *Praktiken und ihre Affekte. Zur Affektivität des Sozialen*. In: Ders. (Hg.): *Kreativität und Soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: transcript, S. 97-114.
- Reimer, Bennett (2003): *A Philosophy of Music Education. Advancing the Vision*. 3. Aufl. New Jersey: Prentice Hall.
- Rolle, Christian (1999): *Musikalisch-Ästhetische Bildung*. Kassel: Bosse.
- Ders. (2008): *Warum wir populäre Musik mögen und warum wir sie manchmal nicht mögen. Über musikalische Präferenzen, ihre Geltung und Bedeutung in ästhetischen Praxen*. In: Bielefeldt, Christian; Dahmen, Udo & Grossmann, Rolf (Hg.): *Pop Musicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Bielefeld: transcript, S. 38-60.
- Ders. (2011): *Wann ist Musik bildungsrelevant?* In: Schäfer-Lembeck, Hans-Ulrich (Hg.): *Musikalische Bildung – Ansprüche und Wirklichkeiten. Reflexionen aus Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Beiträge der Münchner Tagung 2011*. München: Allitera, S. 41-55.
- Ders. (2012): *Gefühle als Argumente? Zur produktiven Rolle von Emotionen beim Sprechen über Musik*. In: Krause, Martina & Oberhaus, Lars (Hg.): *Musik und Gefühl. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Perspektive*. Hildesheim: Olms, S. 269-293.
- Ders. (2014): *Ästhetischer Streit als Medium des Musikunterrichts. Zur Bedeutung des argumentierenden Sprechens über Musik für ästhetische Bildung*. In: *Art Education Research*, 12/2014, 5(9), online verfügbar: <http://iae-journal.zhdk.ch/no-9/>.
- Rolle, Christian & Wallbaum, Christopher (2011): *Ästhetischer Streit im Musikunterricht. Didaktische und methodische Überlegungen zu Unterrichtsgesprächen über Musik*. In: Kirschenmann, Johannes; Richter, Christoph & Spinner, Kaspar (Hg.): *Reden über Kunst. Fachdidaktisches Forschungssymposium in Literatur, Kunst und Musik*. München: kopaed, S. 509-535.
- Saito, Yuriko (2019): *Aesthetics of the Everyday*. In: Zalta, Edward N. (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2019 Edition, online verfügbar: <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/aesthetics-of-everyday/>.
- Schatzki, Theodore R. (1996): *Social practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ders. (2012): *A primer on Practices. Theory and Research*. In: Higgs, Joy; Barnett, Ronald; Billett, Stephen; Hutchings, Maggie & Trede, Franziska (Hg.): *Practice-Based Education. Perspectives and Strategies*. Rotterdam: Sense, S. 13-26.
- Schiller, Friedrich (1795/1981): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. München: Hanser.
- Schulz, Wolfgang (1997): *Wann ist ästhetische Erfahrung bildungsrelevant?* In: Ders., *Ästhetische Bildung. Beschreibung einer Aufgabe* (hrsg. v. G. Otto & G. Luscher-Schulz). Weinheim/Basel: Beltz, S.110-132.
- Schulze, Gerhard (1992): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Seel, Martin (1985): *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ders. (1991): *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ders. (1996): *Ethisch-Ästhetische Studien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ders. (2000): *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser.

- Ders. (2017): Ästhetik – ein Herzstück der Philosophie. In: Juliane Rebentisch (Hg.): Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, online verfügbar: www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/
- Shusterman, Richard (2012): Körper-Bewusstsein. Für eine Philosophie der Somästhetik. Hamburg: Meiner.
- Small, Christopher (1998): Musicking. The Meanings of Performing and Listening. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Vogt, Jürgen (2001): Der schwankende Boden der Lebenswelt. Phänomenologische Musikpädagogik zwischen Handlungstheorie und Ästhetik. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Ders. (2012): Musikalische Bildung – ein lexikalischer Versuch. In: Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik. Online unter: www.zfkm.org/12-vogt.pdf.
- Wallbaum, Christopher (2000): Produktionsdidaktik im Musikunterricht. Perspektiven zur Gestaltung ästhetischer Erfahrungssituationen. Kassel: Bosse.
- Ders. (2001): Zur Funktion ästhetischer Produkte bei der produktionsdidaktischen Gestaltung musikalischer Erfahrungssituationen. In: Schoenebeck, Mechthild von (Hg.): Vom Umgang des Faches Musikpädagogik mit seiner Geschichte. Essen: Die Blaue Eule, S. 245-260.
- Ders. (2013): Das Exemplarische in musikalischer Bildung. Ästhetische Praxen, Urphänomene, Kulturen – ein Versuch. Online unter: <http://www.zfkm.org/13-wallbaum.pdf>.
- Ders. (2016): Erfahrung - Situation – Praxis. (Experience – Situation – Practice.) In: Barth, Dorothee (Hg.): Musik. Kunst. Theater. Fachdidaktische Positionen ästhetisch-kultureller Bildung an Schulen. (Music. Art. Theater. Didactical Positions of aesthetic-cultural Bildung at Schools.) Osnabrück: epOs-Verlag, S. 39-56.
- Wallbaum, Christopher & Rolle, Christian (2018): Konstellationen von Praktiken in der Praxis des Musikunterrichts. Eine praxistheoretische Annäherung. In: Heß, Frauke; Oberhaus, Lars & Rolle, Christian (Hg.): Zwischen Praxis und Performanz. Zur Theorie musikalischen Handelns in musikpädagogischer Perspektive. Sitzungsbericht 2017 der Wissenschaftlichen Sozietät Musikpädagogik. Münster: LIT, S. 75-97.
- Weidner, Verena & Rolle, Christian (Hg.) (2019): Musikpädagogische Forschung Bd. 40. Münster: Waxmann.
- Westerlund, Heidi (2003): Reconsidering Aesthetic Experience in Praxial Music Education. In: Philosophy of Music Education Review 11, 1/2003, S. 45-62.