

Empirische Aufnahmeforschung



Angewandte Interpretationsforschung

Ein konzeptioneller Gedankengang zum Third Cycle an Musikhochschulen

Dieser Beitrag greift Empfehlungen des Wissenschaftsrats der BRD aus dem Jahr 2021 auf, im Rahmen des postgradualen Studienangebots (Third Cycle) an Kunst- und Musikhochschulen ›hybride‹ Forschung strukturell zu verankern. Der Beitrag schlägt vor, in diesem Rahmen empirische Forschung zur Technologie historischer Tonaufnahmen zu ermöglichen. Aus systemtheoretischer Perspektive nimmt er dabei eine Abgrenzung hybrider von ›künstlerischer‹ Forschung vor und zeigt, dass hilfreiche Anregungen für die Umsetzung hybrider Forschungsprojekte im Bereich der musikalischen Interpretationsforschung gefunden werden können. Letztlich plädiert er dafür, empirische Aufnahmeforschung und musikalische Interpretationsforschung im Third Cycle an Musikhochschulen zusammenzuführen.

This contribution takes up recommendations by the German *Wissenschaftsrat* from 2021 to anchor ›hybrid‹ research within the structures of the postgraduate study program (Third Cycle) at *Kunst- and Musikhochschulen*. The paper proposes to provide the conditions for empirical research on historic recording technology within this framework. In doing so, coming from a perspective of systems theory, it differentiates between ›hybrid‹ and ›artistic‹ research and demonstrates that helpful indications for the implementation of hybrid research projects can be found in the field of musical performance studies. Ultimately, it advocates bringing together empirical recording research and musical performance studies in the Third Cycle at *Musikhochschulen*.

Der folgende Beitrag macht den Vorschlag, empirische Forschung zur Technologie historischer Tonaufnahmen strukturell an Musikhochschulen zu verankern, und zwar im Kontext des Third Cycle, also des postgradualen Studienangebots. In einem ersten Abschnitt werde ich auf Empfehlungen eingehen, die der Wissenschaftsrat der BRD zur Durchführung ›hybrider‹ Forschungen im Third Cycle an Kunst- und Musikhochschulen gegeben hat. Diese Empfehlungen werde ich aus einer systemtheoretischen Perspektive kommentieren und dabei eine Abgrenzung hybrider von sogenannter ›künstlerischer‹ Forschung vornehmen. Anschließend werde ich zeigen, dass Projekte, die den Kriterien hybrider Forschung gerecht werden, im Bereich der musikalischen Interpretationsforschung bereits exemplarisch realisiert werden. Am Schluss steht der Vorschlag, empirische Aufnahmeforschung und Interpretationsforschung im Third Cycle an Musikhochschulen zusammenzuführen.¹

Hybride Forschung im Third Cycle

Im Jahr 2021 hat der Wissenschaftsrat *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen* in der BRD veröffentlicht. Darin wird angeregt, im sogenannten Third Cycle neben der herkömmlichen wissenschaftlichen Promotion und Vertiefungs- sowie Erweiterungsmöglichkeiten rein

¹ Für eine ausführlichere Version der in den ersten beiden Abschnitten dargestellten Inhalte vgl. Sprau i.V.

künstlerischer Studien auch einen dritten, »hybride[n] Bereich« einzurichten, der »Künste und Wissenschaften in neuartiger Weise zueinander in Beziehung treten«² ließe. »Neuartiges« solle dabei »durch gegenseitige Befragung und Herausforderung«³ von Kunst und Wissenschaft zustande kommen, durch Aktivität »zwischen zwei Bereichen«, deren »je unterschiedliche[...] Eigenlogiken«⁴ dabei in keiner Weise beeinträchtigt werden dürften. Die für postgraduale Studien im hybriden Bereich einzurichtenden »Qualitätsstandards« seien »in Richtung der Wissenschaften und der Künste anschlussfähig«⁵ zu halten, die je eigenen »Anforderungen und Standards der relevanten Fächer bzw. Kunstsparten«⁶ zu wahren. Als Ziel wird formuliert, »künstlerische und wissenschaftliche Ansätze neu und spannungsreich miteinander zu verbinden«⁷, ohne deren Autonomie einzuschränken.

Diesen hybriden Bereich der postgradualen Phase grenzen die *Empfehlungen* des Wissenschaftsrats kategorisch von »künstlerischer Forschung« ab, die sie dem »künstlerischen Feld«⁸, mithin dem zweiten Bereich des Third Cycle, zuordnen. Dies entspricht strukturellen Einsichten in die systemische Verfasstheit von Kunst- und Musikhochschulen. Aus Sicht der Systemtheorie, wie sie in der Nachfolge Niklas Luhmanns als Theorie der modernen Gesellschaft betrieben wird, ist es die Funktion solcher (und anderer) Organisationen, die unterschiedlichen Anliegen verschiedener gesellschaftlicher Bereiche miteinander zu »synchronisieren«.⁹ Im Fall von Musikhochschulen treffen dabei unter anderem die Systeme Kunst und Wissenschaft aufeinander.¹⁰ Kunst und Wissenschaft sind, systemtheoretisch gesprochen, in sich geschlossene Kommunikationszusammenhänge, die autonom operieren.¹¹ Sie kommunizieren nach unterschiedlichen Codes,¹² erfüllen verschiedene Funktionen für die Gesellschaft als ganze¹³ und erbringen verschiedene Leistungen für angrenzende Systeme¹⁴. Kunst und Wissenschaft können einander daher weder wechselseitig in Dienst nehmen, noch können sie miteinander verschmelzen; die Kommunikationsregeln, nach denen sie funktionieren, sind (aufgrund der operationalen Geschlossenheit von Funktionssystemen) nicht vom einen auf das andere System übertragbar. Entsprechend den Selbstbeschreibungen von *artistic research*, wie sie in einschlägiger Sekundärliteratur zu finden sind, ist künstlerische Forschung dem Kunstsystem zuzuordnen: Sie definiert sich als »a specific artistic practice«¹⁵ und grenzt sich von Verfahrensweisen traditioneller Wissenschaftlichkeit dezidiert ab.¹⁶ Sowohl aus Sicht systemtheoretischer Gesellschaftsanalyse als auch aus der Perspektive künstlerisch Forschender selbst handelt es sich also bei künstlerischer

² Wissenschaftsrat 2021, 70.

³ Ebd.

⁴ Ebd., 71

⁵ Ebd., 14.

⁶ Ebd., 71.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., 55.

⁹ Vgl. Luhmann 1997, 843. Vgl. auch Luhmann 1990, 337 und 676. Für einen kritisch-konstruktiven Anschluss an Luhmanns Organisationssoziologie vgl. Kneer 2001.

¹⁰ Zum Zusammentreffen von Wissenschafts- und Erziehungssystem an Universitäten vgl. Luhmann 1997, 784 f.; Kneer 2001, 412. Zum Kunstsystem vgl. grundsätzlich Luhmann 1995, zum Wissenschaftssystem Luhmann 1990.

¹¹ Vgl. Luhmann 1997, 92–100.

¹² Vgl. Luhmann 1984, 602–604.

¹³ Vgl. Luhmann 1997, 743–776.

¹⁴ Vgl. ebd., 757–760.

¹⁵ Peters 2017, 24.

¹⁶ Vgl. grundsätzlich die Handbuchartikel Badura 2015, Borgdorff 2015 und Schiesser 2015. Im Hinblick auf *artistic research* im Bereich Musik vgl. etwa Burke/Onsman 2017 und Doğantan-Dack 2022, 23–28.

Forschung nicht etwa um eine Fusion von Kunst und Wissenschaft, sondern um eine *Alternative* zur wissenschaftlichen Forschung. (Vor diesem Hintergrund erhält die Diskussion zur Verleihung geeigneter akademischer Grade für künstlerische Forschungsleistungen ihre Brisanz.¹⁷)

Die Empfehlungen des Wissenschaftsrats zum dritten Bereich des Third Cycle sehen – übereinstimmend mit einer systemtheoretischen Sicht der Dinge – weder die Verschmelzung von Kunst und Wissenschaft noch die Ersetzung von Wissenschaft durch Kunst vor, sondern die wechselseitige Bezugnahme des einen Systems auf das andere. Ein nach den Kriterien des Wissenschaftsrats konzipiertes Forschungsprojekt verlangt die Integration sowohl wissenschaftlicher als auch künstlerischer Anteile, die autonom durchgeführt werden und unter Wahrung ihrer jeweiligen systemischen Integrität aufeinander reagieren. Dies stellt hohe Anforderungen an die Forschenden – nicht nur im Hinblick auf ihre fachlichen Kompetenzen (die sowohl in künstlerischer als auch in wissenschaftlicher Hinsicht auf Third-Cycle-Niveau ausgebildet sein müssen), sondern auch im Sinne spezifischer Reflexionsleistungen, die erforderlich sind, wenn die den Bereichen Kunst und Wissenschaft zugeordneten Operationen stets sauber voneinander getrennt realisiert, dabei aber wechselseitig aufeinander bezogen werden sollen. Es stellt sich die Frage, wie ein entsprechendes Projektdesign aussehen könnte.

Musikalische Interpretationsforschung als hybride Praxis

Instruktiv ist ein Blick an die Hochschule der Künste Bern, konkret auf Projekte, die dort am *Institut Musikforschung* von 2011 an unter dem Label »Angewandte Interpretationsforschung«¹⁸ durchgeführt wurden. Zwar ordnet sich die im Folgenden betrachtete Projektgruppe eindeutig der wissenschaftlichen Sphäre zu, nicht etwa der hybriden Forschung.¹⁹ Doch setzt einerseits die Durchführung dieser Projekte profunde künstlerische Expertise auf Seiten der Forschenden voraus und schließt in hohem Maß musikalische Praxis mit ein. Zum anderen ordnen diese Projekte wissenschaftlich-analytische und musikalisch-praktische Anteile unterschiedlichen Projektphasen zu, sodass sich daraus für die Umsetzung des vom Wissenschaftsrat skizzierten Hybrid-Modells höchst wertvolle Anregungen ergeben.

Die hier angesprochenen Projekte eint als gemeinsame methodische Grundlage das *embodiment*. Ursprünglich als Provisorium verwendet,²⁰ bezeichnet dieser Begriff eine Form »experimentelle[r] Klangarchäologie«²¹, die bei der Auswertung von Quellen zur historischen Aufführungspraxis zum Einsatz kommt (dies können Lehrwerke und instruktive Notenausgaben ebenso sein wie Tonaufzeichnungen, Klavierrollen, Musikinstrumente und bildliche Darstellungen von Musiziersituationen). In diesem Zusammenhang gebraucht, meint Embodiment den Einsatz des musizierenden Körpers zu Forschungszwecken, der es erlaubt, den Informationswert solcher Quellen über den »rein philologischen«²² Aspekt hinaus auszuschöpfen. Ein Forschungsprojekt nach der Embodiment-Methode läuft gemäß folgendem Muster ab:²³

¹⁷ Vgl. Gesellschaft für Musikforschung 2014; Bossen 2017; Kultusministerkonferenz 2017, 11 f.

¹⁸ Vgl. <https://www.bfh.ch/de/forschung/forschungsprojekte/2011-226-642-792/> (25.2.2025).

¹⁹ Vgl. Köpp/Holzmann 2022, 15.

²⁰ Vgl. Köpp 2017, 15.

²¹ Ebd., 18.

²² Köpp 2019, 31.

²³ Vgl. ebd., 45.

1. Das Quellenmaterial wird analysiert.
2. Das in den Quellen deskriptiv dokumentierte oder präskriptiv eingeforderte Musizierverhalten wird mithilfe des musizierenden Körpers reproduziert (Embodiment).
3. Die im Zuge dessen gemachten Erfahrungen werden dokumentiert und ausgewertet. Im Anschluss daran werden die an das Quellenmaterial gerichteten Fragestellungen differenziert bzw. reformuliert.
4. Die Quellen werden unter veränderten/erweiterten/verfeinerten Gesichtspunkten erneut analysiert.
5. Es finden erneute Reproduktionsversuche statt usw.
6. Schließlich wird auf Grundlage der neu erworbenen Expertise die Reproduktion längerer musikalischer Abschnitte möglich, mit fließendem Übergang zum *reenactment* kompletter historischer Aufführungssituationen.
7. Abschließend werden der wissenschaftliche Ertrag und die neu erworbene künstlerische Expertise dokumentiert. Letztere wird durch ihre Anwendung auf neue musikpraktische Zusammenhänge erprobt.

Der beschriebene Ablauf folgt dem Modell einer Verschränkung wissenschaftlich analytischer Anteile einerseits, musikalischer Praxisanteile andererseits. Zunächst ist musikpraktische Kompetenz eine Voraussetzung der Quellenanalyse, denn sie begünstigt die Entwicklung praxisrelevanter Analysekriterien. Die Quellenanalyse selbst erfordert wissenschaftliche Qualifikation, die für seriöse Quellenkritik und saubere Analysemethodik bürgt. Anschließend werden die Analyseergebnisse im musizierpraktischen Tun der Forschenden erprobt, im Embodiment der aus den Quellen gewonnen Informationen. Die Auswertung der dabei gemachten Praxiserfahrungen und neue Fragestellungen, die sich daraus ergeben, führen dann zu erneuten Quellenanalysen, deren Ergebnisse wiederum dem musikalischen Praxistest unterzogen werden usw. So entsteht ein Kreislauf, bei dem Quellenanalyse und musikalische Körperpraxis wechselseitig aufeinander reagieren, unter Wahrung ihrer jeweiligen Autonomie, dank sorgfältiger Trennung der einzelnen Arbeitsschritte.

Es bedarf nur weniger Schritte, um dieses Projektdesign zu einem Hybrid-Konzept nach dem Muster der vom Wissenschaftsrat ausgesprochenen Empfehlungen zu erweitern. Die musizierpraktischen Anteile der Embodiment-Methode müssen dazu lediglich in eine künstlerische Aufgabenstellung überführt werden. Dies geschieht dann, wenn die erzielten Forschungsergebnisse (im Sinne des Begriffs ›Angewandte Interpretationsforschung‹) »in die Musikpraxis zurückfließen«²⁴, wenn also der Forschungsertrag dort zum Tragen kommt, wo es um »kreative[.] Entscheidungen« geht, nicht um die Imitation eines bestimmten Musizierverhaltens »im Rahmen der kontrollierten Bedingungen eines [wissenschaftlichen] Experiments«²⁵. Ohne Weiteres ist ein Ablauf vorstellbar, bei dem die durch Embodiment-Forschung an bestimmten Musikwerken gewonnene musizierpraktische Expertise bei der künstlerisch eigenständigen Erarbeitung anderer Werke zum Tragen kommt und sich daraus neue Beobachtungen und Fragestellungen ergeben, die nun ihrerseits in weiterer Embodiment-Forschung bearbeitet werden. In diesem Fall ergibt sich ein Kreislauf, bei dem künstlerische Erfahrungen mit wissenschaftlichen Strategien ausgewertet wer-

²⁴ Köpp/Holzmann 2022, 15.

²⁵ Ebd.; meine Ergänzung.

den bzw. wissenschaftliche Beobachtungen zu künstlerischen Zielsetzungen führen. Ein solches Projektdesign integriert Kunst und Wissenschaft, ohne die von der Systemtheorie aufgezeigten Grenzen zwischen beiden Bereichen zu verletzen. Es enthält beide Komponenten – Forschungsanteile mit klar ausgewiesener Wissenschaftlichkeit einerseits, künstlerische Praxis und den Zuwachs künstlerischer Expertise andererseits –, und es hält beide Komponenten klar auseinander, indem es sie voneinander differenziert und im zeitlichen Ablauf voneinander trennt. Künstlerische und wissenschaftliche Arbeitsphasen alternieren und schließen dabei aneinander an. Künstlerische und wissenschaftliche Prozesse treten zueinander in Beziehung, indem sie voneinander getrennt stattfinden, dabei aber gezielt aufeinander ausgerichtet werden – eine exemplarische Umsetzung dessen, was gemäß den vom Wissenschaftsrat aufgestellten Kriterien als hybrider Forschungsprozess zu gelten hat.

Zwischen künstlerischer Praxis und Wissenschaft: Forschungen zur historischen Aufnahmetechnologie

Es liegt auf der Hand, unter welchen Voraussetzungen und an welcher Stelle empirische Forschungen zur historischen Aufnahmetechnologie in einen solchen Projektablauf zu integrieren wären. Voraussetzung wäre der Rahmen eines Forschungsprojekts zur Aufführungspraxis der frühen bzw. früheren Tonträger-Ära (etwa: vor der Etablierung der Tonbandtechnik in den 1940er Jahren²⁶). In einem solchen Rahmen liegt es nahe, die Ergebnisse von Embodiment-Phasen bzw. Reenactments mit historischem Aufnahme-equipment aufzuzeichnen und die dabei entstehenden Aufnahmen mit historischen Tondokumenten zu vergleichen. Denn das Musizerverhalten der Forschenden und das auf historischen Tonträgern dokumentierte Musizieren lassen sich nur dann adäquat miteinander vergleichen, wenn sie auf analoge Weise medial vermittelt vorliegen.²⁷

Die Erträge eines solchen Vorgehens wären vielfältig. Aus wissenschaftlicher Sicht würden sie zum Beispiel erheblich zu einer verbesserten und differenzierteren Quellenkritik im Bereich der tonträgergestützten Interpretationsforschung beitragen. Zwar haben großangelegte Forschungsprojekte wie CHARM (London, 2004–2009)²⁸ und *Technologien des Singens* (Detmold, 2016–2022)²⁹ unsere Kenntnisse zu Funktionsweise und ästhetischen Implikationen historischer Aufnahmeverfahren erheblich erweitert, doch bestehen nach wie vor erhebliche Wissenslücken und Forschungsdesiderate. Um diese zu schließen bzw. zu erfüllen wäre ein Zusammenschluss von Tonträgerforschung und musikalischer Interpretationsforschung das geeignete Mittel.

Aus künstlerischer Sicht wiederum würde die Auseinandersetzung mit historischer Aufnahmetechnologie wesentlich zur Entwicklung der historisch informierten Aufführungspraxis beitragen (deren Repertoireausweitung längst auch die kompositorischen Stile des frühen 20. Jahrhunderts erreicht hat³⁰). Es ist

²⁶ Zur technischen Entwicklung der Tonaufnahme vgl. etwa Overbeck 2006, 77–95.

²⁷ Vgl. den Beitrag von Karin Martensen zum hier dokumentierten Symposium.

²⁸ Zu CHARM (*Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*) bzw. den umfangreichen Forschungserträgen dieses Projekts vgl. <http://www.charm.kcl.ac.uk> (25.2.2025).

²⁹ Vgl. die aus diesem Projekt hervorgegangene Schriftenreihe Martensen 2019, Hähnel 2021 und Grot-jahn/Kob/Martensen i.V.

³⁰ Vgl. von Loesch 2020, 185 f.

ja nichts Neues, dass der praktische Nachvollzug historischer Aufführungsbedingungen dem historisch informierten Musizieren zentrale Impulse vermittelt. Unter diesem Aspekt ist die empirische Beschäftigung mit Aufnahmeapparaturen früherer Epochen vergleichbar mit dem Gebrauch historischer Instrumente: In beiden Fällen geht es um die praktische Auseinandersetzung mit historischen »Interfaces« der musikalischen Kommunikation – auch wenn es sich im Fall der Aufnahmetechnologie um zeitlich entzerrte Kommunikation handelt (denn ein Tonträger wird nicht zu dem Zeitpunkt angehört, zu dem er entsteht) und die Aktivierung des Interfaces nicht über direkten Kontakt mit dem musizierenden Körper erfolgt.³¹ In jedem Fall trifft für den Aufnahmeapparat zu, was etwa auch für Violinsaiten oder Bläsermundstücke gilt: Die Beschaffenheit des »Transmitter[s]«³² prägt das Verhalten der Musizierenden. So ist bekannt, dass die um 1900 einsetzende und seither unentwegt fortschreitende Entwicklung der Aufnahmetechnologie entscheidenden Einfluss auf die musikalische Aufführungspraxis und ihre stilistische Entwicklung ausgeübt hat.³³ Die praktische Anwendung historischer Aufnahmeapparate ist ein ideales Mittel, sich mit den Bedingungen dieses stilistischen Wandels umfassend auseinanderzusetzen.

Eine Verbindung aus empirischer Aufnahmeforschung und angewandter Interpretationsforschung ist freilich nicht leicht zu haben. Sie fordert die Bereitstellung von Ressourcen nicht nur finanzieller, sondern auch materieller und personeller Art. Doch wie insbesondere die Beiträge von Claus Peter Gallenmiller zum hier dokumentierten Symposium deutlich machen, liegen das erforderliche Material und die erforderliche fachliche Expertise vor, und sie werden, etwa von der Gesellschaft für Historische Tonträger Wien, bereitwillig zur Verfügung gestellt. Es wäre ein Versäumnis, wollte die Musikforschung davon nicht in kooperativer Weise profitieren.

So komme ich zum Zielpunkt meines Beitrags: Ich rege an, im institutionellen Rahmen der Musikhochschule die für empirische Aufnahmeforschung erforderlichen Infrastrukturen zu schaffen und auf längere Dauer sicherzustellen. Solche Strukturen ließen sich sinnvoll beispielsweise an ein musikwissenschaftliches Institut mit Schwerpunkt Interpretationsforschung (*Hochschule für Musik und Theater München*) angliedern; auch das Bestehen eines Tonmeisterstudiengangs (*Hochschule für Musik Detmold*; *Universität der Künste Berlin*) böte passende Anknüpfungspunkte, zumal in technischer Hinsicht. Umfelder wie die genannten haben das Potenzial, bei entsprechender finanzieller, materieller und personeller Ausstattung exzellente Rahmenbedingungen für Forschungsprojekte im Schnittpunkt von empirischer Aufnahmeforschung und angewandter Interpretationsforschung zu schaffen. In Orientierung zum Beispiel am Design der Berner Embodiment-Projekte könnten solche Projekte die oben referierten Kriterien für hybride Forschung in mustergültiger Weise umsetzen. Den vom Wissenschaftsrat erhobenen Forderungen an einen »dritten Bereich« im Third Cycle würden sie in exemplarischer Weise gerecht; künstlerischer Praxis und wissenschaftlicher Forschung stünde unter solchen Bedingungen der Weg in eine zukunftsweisende Allianz offen. Ich rege nachdrücklich dazu an, die Gründung einer entsprechenden Forschungseinrichtung konkret ins Auge zu fassen.

³¹ Zum Begriff des »Interface«, der auf Kai Köpp zurückgeht, vgl. Ahrens 2020, 107.

³² Ebd.

³³ Zum sogenannten *phonograph effect* vgl. Katz 2010, 13 und 18–49.

Literaturverzeichnis

Ahrens, Christian (2020), »Instrumente – Interfaces als Fokus der Praxis«, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Thomas Seedorf und Kai Köpp, Lilienthal: Laaber, 107–125.

Badura, Jens (2015), »Erkenntnis (sinnliche)«, in: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hg. von Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker und Germán Toro Pérez, Zürich: Diaphanes, 43–48.

Borgdorff, Henk (2015), »Forschungstypen im Vergleich«, in: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hg. von Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker und Germán Toro Pérez, Zürich: Diaphanes, 69–76.

Bossen, Anja (2017), »Auf dem Weg zum ›Dr. mus.‹. Susanne Rode-Breyman, Präsidentin der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, erläutert die Bedeutung künstlerischer Forschung«, *üben & musizieren* 34/1, 42. <https://uebenundmusizieren.de/artikel/auf-dem-weg-zum-dr-mus/> (25.2.2025)

Burke, Robert / Andrys Onsmann (2017), »Discordant Methodologies. Prioritizing Performance in Artistic Research in Music«, in: *Perspectives on Artistic Research in Music*, hg. von Robert Burke und Andrys Onsmann, Lanham: Lexington Books, 3–17.

Doğantan-Dack, Mine (2022), »Expanding the Scope of Music Theory: Artistic Research in Music Performance«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 13–42. <https://doi.org/10.31751/1169> (25.2.2025)

Gesellschaft für Musikforschung (Hg.) (2014), *Memorandum der Gesellschaft für Musikforschung zur künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion*. <https://www.musikforschung.de/gesellschaft/positionen/archiv> (25.2.2025)

Grotjahn, Rebecca / Malte Kob / Karin Martensen (Hg.) (i.V.), *Technologies of Singing – Proceedings of the International Conference Detmold 2018* (*Technologien des Singens* Bd. 3), München: Allitera.

Hähnel, Tilo (2021), *Wie Körper Schule macht. Eine Studie zur Gesangstechnik im Körperdiskurs an ausgewählten Gesangsschulen um 1900* (*Technologien des Singens* Bd. 2), München: Allitera.

Katz, Mark (2010), *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, Revised edition [E-Book], Berkeley: University of California Press.

Kneer, Georg (2001), »Organisation und Gesellschaft. Zum ungeklärten Verhältnis von Organisations- und Funktionssystemen in Luhmanns Theorie sozialer Systeme«, *Zeitschrift für Soziologie* 30/6, 407–428.

Köpp, Kai (2017), »Musikalisches Körperwissen. Embodiment als Methode der (historischen) Interpretationsforschung«, *dissonance* 135, 14–18.

Köpp, Kai (2019), »Von der Quelle zur Methode. Zum Entwurf einer historischen Interpretationsforschung«, in: *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Schliengen: Argus, 28–48. https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.14/HKB14_03_Koepp_28-48.pdf (25.2.2025)

Köpp, Kai / Jörg Holzmam (2022), »Early recordings informed performance – neue Wege der Interpretationsforschung«, *Plateau. Zeitung der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen* (Ausgabe Sommer 2022), 12–15.

Kultusministerkonferenz (Hg.) (2017), *Qualifikationsrahmen für deutsche Hochschulabschlüsse*. https://www.kmk.org/fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen_beschluesse/2017/2017_02_16-Qualifikationsrahmen.pdf (25.2.2025)

Loesch, Heinz von (2020), »Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts«, in: *Musik aufführen. Quellen – Fragen – Forschungsperspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Lilienthal: Laaber, 185–209.

Luhmann, Niklas (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1990), *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1997), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Martensen, Karin (2019), »The phonograph is not an opera house«. *Quellen und Analysen zu Ästhetik und Geschichte der frühen Tonaufnahme am Beispiel von Edison und Victor (Technologien des Singens Bd. 1)*, München: Allitera.

Overbeck, Peter (2006), »Die Tonträger«, in: *Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. 10)*, hg. von Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Laaber: Laaber, 75–112.

Peters, Deniz (2017), »Six Propositions on Artistic Research«, in: *Perspectives on Artistic Research in Music*, hg. von Robert Burke und Andrys Onsmam, Lanham: Lexington Books, 19–26.

Schiesser, Giaco (2015), »Dritter Zyklus«, in: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hg. von Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker und Germán Toro Pérez, Zürich: Diaphanes, 225–230.

Sprau (i.V.), »Künstlerische Forschung – forschende Kunst? Grundsatzüberlegungen zu einer hybriden Konstruktion aus fachlich musiktheoretischer Sicht«, in: *Musiktheorie & Künstlerische Forschung. 23. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Freiburg 2023* (GMTH Proceedings 2023).

Wissenschaftsrat (2021), *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen*, Köln. https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.pdf?__blob=publication-File&v=10 (25.2.2025)