

# Das paradisipliniäre Paradigma

## Anmerkungen zu einem Papier des Wissenschaftsrates

Benjamin Sprick

Mit Blick auf eine zu erwartende Ausweitung von Programmen künstlerischer Musikforschung an deutschen Musikhochschulen befasst sich der Artikel mit einer kritischen Re-Lektüre der *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen* des Wissenschaftsrates (2021), die mit Aspekten aus Thomas S. Kuhns Buch *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* eingeführt wird. Auf dieser Grundlage wird zu einer mehr oder weniger spekulativ gehaltenen Skizze von Zukunftsszenarien einer musiktheoretisch inspirierten künstlerischen Musikforschung angesetzt.

With a view to the expected expansion of artistic music research programs at German music universities, the article deals with a critical re-reading of the recommendations on the postgraduate qualification phase at art and music universities of the German Council of Science and Humanities (2021), which is closely linked to aspects of Thomas S. Kuhn's book *The Structure of Scientific Revolutions*. On this basis, a more or less speculative sketch of future scenarios for artistic music research inspired by music theory is presented.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: artistic music research; Bologna process; Bologna-Prozess; Hochschulpolitik; Künstlerische Musikforschung; para-disciplinarity; Paradisiplinarität; theory of science; Thomas S. Kuhn; university policy; Wissenschaftstheorie

»Spezialist\*innen vagabundieren immer auch durch die Disziplinen.«<sup>1</sup>

Wer sich in eine Lektüre der *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen* vertieft, die der deutsche Wissenschaftsrat im April 2021 auf Bitte der Kultusministerkonferenz veröffentlicht hat,<sup>2</sup> den beschleicht stellenweise das Gefühl, es handle sich bei der künstlerischen Forschung um ein schwer erziehbares Kind. Im ebenso wohlwollenden, wie besorgten, an wichtigen Schnittstellen aber auch schlicht ratlos wirkenden *Ténor* des Papiers, scheint die tiefgreifende Ambivalenz widerzuklingen, die der traditionelle Wissenschaftsbetrieb seinem jüngsten Geschwister gegenüber seit dessen Geburt an den Tag gelegt hat.<sup>3</sup> Diese Ambivalenz ist geprägt von einem Konflikt zwischen dem Festhalten an überkommenen Formen akademischer Wissensproduktion bei gleichzeitigem Zwang zu hochschulpolitischer Innovation. Man kann an-

1 Vogl 2015.

2 Wissenschaftsrat 2021.

3 Der vorliegende Text entstand im Mai 2021 als direkte Replik auf die kurz zuvor erfolgte Veröffentlichung der Empfehlungen des Wissenschaftsrates. Insbesondere der teilweise etwas polemische Duktus des Textes wirkt heute – unter anderem aufgrund einer Raum greifenden Ausdifferenzierung konkreter hochschulpolitischer Folgen des Papiers – womöglich etwas überzogen und ›verjährt‹. Ich habe den Text dennoch so gut wie unverändert belassen, um etwas von der Stimmung dieses, in meinen Augen paradigmatischen Einschnitts einzufangen, der mich zu einer Re-Lektüre von Thomas S. Kuhns Buch motivierte.

scheinend nicht mehr ohneinander, aber auch noch nicht so richtig mit, und es müssen Kompromisse gefunden werden: ›irgendwo in der Mitte‹, wo einer gängigen Redensart zufolge die Wahrheit vermutet wird.

Und so fällt es zunächst schwer, sich vorbehaltlos über den durch die *Empfehlungen* in Aussicht gestellten Zugewinn an institutioneller Reputation und ökonomischer Akzeptanz zu freuen. Taucht doch die Frage am künstlerisch geöffneten Forschungshorizont auf, ob die vom Wissenschaftsrat vorangetriebene Liaison von ›künstlerischer Hochschule‹ und ›künstlerischer Forschung‹ inhaltlich belastbar und dementsprechend von Dauer sein wird. Die Argumente, die der Wissenschaftsrat für die empfohlenen strukturellen Änderungen anführt, wirken über weite Strecken holzschnittartig und uninspiriert, sodass sie nur schwer mit dem teilweise radikal-innovativen und häufig auch dezidiert politisch eingefärbten künstlerischen Forschungsdiskurs in Einklang gebracht werden können.

Im Abschnitt »Künstlerische Forschung und ihre Bedeutung für die postgraduale Phase in Deutschland und Europa« ist zu lesen, künstlerische Forschung reklamiere für sich zwar »viele Standards aus der wissenschaftlichen Forschung (Wiederholbarkeit, Nachprüfbarkeit, Belegbarkeit von Hypothesen)«, unterscheide sich jedoch ihrem Selbstverständnis nach in »einem wichtigen Punkt« von ihr: Im »Fokus« der künstlerischen Forschung stehe im Gegensatz zu streng wissenschaftlich ausgerichteten Verfahren, »›immer das individuelle und subjektive Wesen der künstlerischen Praxis‹«<sup>4</sup>, was sich darin widerspiegele,

dass künstlerische Forschungstätigkeit nicht nur auf Wissen, Einsichten oder Perspektiven zielt. Vielmehr ist sie ein *Mittel zum Zweck* der Weiterentwicklung der Kunst bzw. künstlerischen Praxis. Die künstlerisch forschende Person versteht sich dabei in der Rolle einer Protagonistin bzw. eines Protagonisten, die bzw. der die epistemische und die ästhetische/künstlerische Dimension ihres Tuns als gleichberechtigt auffasst und dabei auch unterschiedliche Publika adressiert.<sup>5</sup>

Nicht nur Verfechter\*innen einer kritischen ästhetischen Philosophie würden an einer solchen Stelle wohl etwas ratlos mit den Schultern zucken. Auch aktuellen, überaus lebendigen Überlegungen zur methodischen Ausrichtung der künstlerischen Forschung dürfte der Vorschlag einer derart technokratisch ausgerichteten Zweck-Mittel-Relation gegen den Strich gehen. Künstlerische Forschung als »Mittel zum Zweck« der Weiterentwicklung künstlerischer Praxis zu begreifen, bedeutet anzunehmen, die Kunst brauche für ihre Weiterentwicklung eine Art epistemologischer Frischzellenzufuhr, um (wieder) ›in die Gänge‹ zu kommen. Die Künste mussten aber noch nie und müssen wohl auch weiterhin nicht ›weiterentwickelt‹ oder in sonstige Fortschrittslogiken versetzt werden, sei es durch Forschungsprogramme oder technische Hilfsmittel jedweder Art.<sup>6</sup> Mögen sie auch auf Schaffensräume und bestimmte verfügbare Materialien angewiesen sein und mögen sie periodisch in ihre je eigenen Krisen geraten, folgen die Künste doch stets den Gesetzen einer nicht rein instrumentell verwaltbaren ästhetischen Vernunft, deren Wesensmerkmal gerade darin besteht, in Bezug auf technische Anordnungen von Mitteln und

4 Wissenschaftsrat 2021, 52.

5 Ebd., 52 f., Hervorhebung d. Verf.

6 Vgl. Adorno 2021, 68. In Österreich setzt sich zunehmend die Rede von einer »Entwicklung und Erschließung der Künste« (»EEK«) durch, die auch im aktuellen Artistic-Research-Diskurs immer wieder aufgegriffen wird. Siehe z. B.: <https://www.kug.ac.at/kunst/kunst/entwicklung-und-erschliessung-der-kuenste-eek/> (30.11.2022) oder [https://www.mdw.ac.at/ar\\_center/de/about-arc\\_de/](https://www.mdw.ac.at/ar_center/de/about-arc_de/) (30.11.2022).

Zwecken eigene und »eigensinnige« Wege zu gehen.<sup>7</sup> Ihre Produktionen müssen deshalb auch nicht hochschulpolitisch oder sonst wie institutionell verwaltet werden, auch wenn Kunst- und Musikhochschulen, wie der Wissenschaftsrat an anderer Stelle vollkommen zurecht unterstreicht, ein wichtiges und förderungswürdiges Milieu künstlerischer Produktivität eröffnen.

Auch die in den *Empfehlungen* des Wissenschaftsrates anklingende Vorstellung einer paritätisch aufgeteilten ästhetisch-epistemischen Doppelfunktion künstlerisch-forschender Protagonist\*innen wirkt konstruiert, schließt sie doch a priori jede Form der Überbietung, Affektion und Konkurrenz beider Dimensionen aus, die für ihre historische Beziehung stets konstitutiv gewesen ist.<sup>8</sup> Eine konservative, weil an einer akkuraten Aufteilung disziplinärer Ebenen ausgerichtete Perspektive scheint sich hier der künstlerischen Forschung aufpfropfen zu wollen (was zugestandenermaßen am sprachlichen Format eines Empfehlungsschreibens liegen mag, das eine Vielfalt von Positionen und Auffassungen möglichst neutral und sachlich darstellen will). In der Formulierung schließlich, künstlerische Forschung beanspruche, »zunehmend institutionelle Merkmale einer wissenschaftlichen Disziplin zu entwickeln«, worunter »eigene Fachgesellschaften, eigene Publikationsorgane und Fachkonferenzen, entsprechend profilierte Stellen und Förderprogramme sowie einschlägige Doktrats- und Postdoc-Programme« fielen, wird der aktuelle *status quo* vom Wissenschaftsrat merklich zu seiner institutionenfreundlichen Seite hin gedeutet.<sup>9</sup> Ein Auszug aus dem *Handbuch Künstlerische Forschung* spricht hier beispielsweise eine ganz andere Sprache:

Was künstlerische Forschung verheißt, ist eine Verstörung: Kritische künstlerische Forschungen wollen Löcher in die Matrix des Verstehens reißen, irritierende Verbindungen herstellen und konventionelle Nahtstellen trennen. Als Teil einer kritischen Epistemologie behaupten sie, Wissen gegen den Strich zu lesen und parasitär für eigene Zwecke zu missbrauchen; sie wollen Wissen auf latente Ordnungssysteme abklopfen und mit Begehren konfrontieren. Kritische künstlerische Forschungen sind diesem Versprechen zufolge am ehesten als methodischer Ungehorsam zu fassen, als eine Art radikale Verweigerung der Prinzipien des modernen, positivistischen Forschungsethos, welches Forschung als eine vernunftgeleitete und systematische Suche nach Erkenntnis festzulegen versucht.<sup>10</sup>

Kein Vorantreiben vermeintlich »eigener« institutioneller Strukturen also vonseiten der Autor\*innen des *Handbuchs*: vielmehr die rebellische Rhetorik eines künstlerisch motivierten »Ungehorsams« wissenschaftlichen Gepflogenheiten gegenüber, dessen akademische Einhegung in Form einer eigenen »Fachdisziplin« in weite Ferne gerückt erscheint.

7 Vgl. Sonderegger 2000, 65 f. Christoph Menke etwa spricht von einer »Kraft der Kunst«, die anders als ein subjektives Vermögen funktioniert, insofern ihr ein unkontrollierbares Moment innewohnt, das jede rationale Vermittlung von Zwecken übersteigt (vgl. Menke 2013).

8 Vgl. Deleuze/Guattari 1996, 238–260, sowie Stengers 2008, 33 f.

9 Wissenschaftsrat 2021, 52. Vgl. auch die Passage 87 f., wo es um die Vereinheitlichung akademischer Abschlussbezeichnungen geht.

10 Baldauf/Hoffner 2015, 81.

## REVOLUTION ODER SIMULATION?

»Politische Revolutionen«, so notiert der US-amerikanische Wissenschaftsphilosoph Thomas S. Kuhn 1962 in seinem Buch *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*,

werden durch ein wachsendes, doch oft auf einen Teil der politischen Gemeinschaft beschränktes Gefühl eingeleitet, dass die existierenden Institutionen aufgehört haben, den Problemen, die eine teilweise von ihnen selbst geschaffene Umwelt stellt, gerecht zu werden. Ganz ähnlich werden die wissenschaftlichen Revolutionen durch ein wachsendes, doch ebenfalls oft auf eine kleine Untergruppe der wissenschaftlichen Gemeinschaft beschränktes Gefühl eingeleitet, dass ein existierendes Paradigma aufgehört hat, bei der Erforschung eines Aspektes der Natur, zu welchem das Paradigma selbst den Weg gewiesen hatte, in adäquater Weise zu funktionieren. Bei der politischen und wissenschaftlichen Entwicklung ist das Gefühl eines Nichtfunktionierens, das zu einer Krise führen kann, eine Voraussetzung für die Revolution.<sup>11</sup>

Auch wenn es wohl etwas übertrieben wäre, die vom Wissenschaftsrat avisierte »institutionelle Verankerung«<sup>12</sup> der künstlerischen Forschung an Musikhochschulen in Deutschland im Rahmen einer »hybriden postgradualen Phase«<sup>13</sup> als wissenschaftliche Revolution im Sinne Kuhns zu bezeichnen, ist doch zumindest – unter anderem aufgrund des großen Gewichts, das den Worten des Gremiums im Kreise bildungspolitischer Entscheidungsträger\*innen beigemessen wird – so etwas wie eine paradigmatische Verschiebung zu erwarten, deren wissensökonomische Dimension eine genauere Betrachtung verdient. Das von Kuhn angeführte, Paradigmenwechseln vorausgehende »Gefühl«, dass »Institutionen aufgehört haben, den Problemen, die eine teilweise von ihnen selbst geschaffene Umwelt stellt, gerecht zu werden«, wird auch mit Blick auf die aktuelle Situation an deutschen Musikhochschulen gelegentlich artikuliert. Der Wissenschaftsrat konstatiert beispielsweise, dass »die postgraduale Phase an den Kunst- und Musikhochschulen in Deutschland« in spürbarer »Spannung zwischen neuen künstlerischen Entwicklungen, hohen Erwartungen, langen Traditionen und Veränderungen im Europäischen Hochschulraum mit beträchtlicher Sogwirkung« stünde und daher auf der Grundlage einer wissenspolitischen Expertise optimiert werden müsse.<sup>14</sup> Die erwähnte »Spannung«, so das Expert\*innengremium, sei unter anderem auf die »»künstlerische Forschung« (*artistic research*)« zurückzuführen, die inzwischen »im In- und Ausland intensiv [...] diskutiert« würde.<sup>15</sup> Dafür sei unter anderem eine »besondere«, durch die »Bologna-Reformen« ausgelöste »Dynamik« maßgeblich, die dazu herausfordere, »insbesondere die strukturelle Verankerung der postgradualen Phase und Karrierewege an Kunst- und Musikhochschulen im Kontext der dynamischen Entwicklungen des Europäischen Hochschulraums« in den Blick zu nehmen.<sup>16</sup>

Wie Arnold Jacobshagen in seinem einleitenden Beitrag »Was ist künstlerische Musikforschung? Zur Einführung« zu seinem Band *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung* deutlich macht, präsentiert sich künstlerische Musikforschung in Deutschland entgegen der vom Wissenschaftsrat angeführten dynamischen

11 Kuhn 1976, 104.

12 Wissenschaftsrat 2021, 68.

13 Ebd., 70.

14 Ebd., 16.

15 Ebd.

16 Ebd.

Entwicklung in Europa durchweg als »verspätete Disziplin«.<sup>17</sup> Die Ursachen liegen für Jacobshagen in erster Linie in bestimmten Traditionen und Rahmenbedingungen des deutschen Hochschul- und Wissenschaftssystems begründet:

Die in Deutschland bestehende Dreiteilung der staatlichen Hochschulen in Universitäten, Kunsthochschulen und Fachhochschulen sieht vor, dass Wissenschaft und Forschung primär als universitäre Aufgaben gelten. Dem entspricht hierzulande die traditionelle Ansiedlung der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und andere kunstwissenschaftliche Disziplinen an den Universitäten, während die professionelle künstlerische Ausbildung primär an den Kunsthochschulen erfolgt.<sup>18</sup>

Die von Jacobshagen konstatierte ›Verspätung‹ der künstlerischen Musikforschung als eigene Disziplin in Deutschland wirft die Frage auf, ob es sich bei der vom Wissenschaftsrat empfohlenen Ausweitung künstlerischer Forschungszusammenhänge an Musikhochschulen um eine Art von ›simulierter‹, das heißt künstlich herbeigeführter paradigmatischer Verschiebung handeln könnte, die Kuhns quasi-evolutionistischer Theorie widerspricht.<sup>19</sup> Gemeint wäre eine Art von ›wissenschaftlicher Revolution mit Ansage‹, die auf einen im Vergleich mit europäischen Kooperationspartnern konstatierten Rückstand zu antworten versucht und somit weniger aus einer intrinsischen Forschungsdynamik heraus entsteht, als dass sie – gewissermaßen aus ›innerbetrieblichen‹ Beweggründen und von außen vorge-schrieben – auf durch die Bologna-Reformen ausgelöste, wissensökonomische Entwicklungen reagiert.<sup>20</sup> Kann daher im Falle der vom Wissenschaftsrat angestrebten Veränderungen tatsächlich von einem Paradigmenwechsel gesprochen werden?

## PRODUKTION, KRITIK, INSTABILITÄT

Kuhn bestimmt Paradigmen<sup>21</sup> in *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* als allgemein anerkannte wissenschaftliche Leistungen, »die für eine gewisse Zeit einer Gemeinschaft

17 Jacobshagen 2020, 13. Vgl. auch Jeßulat 2021.

18 Jacobshagen 2020, 13. Vgl. hierzu auch Wissenschaftsrat 2021, 18–20.

19 Vgl. Kuhn 1976, 34.

20 In der Einleitung zu ihrem Buch *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik* unterstreicht Anke Haarmann den imperativischen Charakter dieser Entwicklung: »Zunächst fällt [...] auf, dass vor allem die Hochschulpolitik zum Durchbruch des Begriffs der künstlerischen Forschung in Zentraleuropa geführt hat. Durch den sogenannten Bologna-Prozess, dessen Ziel es war, über die europäischen Ländergrenzen hinweg eine Vereinheitlichung der Ausbildungssysteme zu erreichen, wird das Forschen in der Kunst aktuell. Denn seit den Beschlüssen von Bologna können oder sollen auch Kunsthochschulen zu Universitäten werden und daher hat man ›Artistic Research Institute‹ an Kunsthochschulen gegründet sowie Lehrpläne und Prüfungsverfahren für die Kunst als Forschung entwickelt. Denn als universitäre Einrichtungen sollen die Kunsthochschulen – wie alle anderen universitären Hochschulen auch – Forschung betreiben, und zwar mit den ihnen eigenen Disziplinen. Nur wie? Symptomatisch klingt hier das Bekenntnis von Henk Borgdorff, der seit dem Moment begann, sich theoretisch mit künstlerischer Forschung zu beschäftigen, wo er institutionell aufgefordert war, ein praxisbasiertes Doktoratsprogramm zu entwickeln. Borgdorff wurde aus dieser ›Not‹ heraus zu einem der wichtigsten mitteleuropäischen Theoretiker zum Thema der Forschung in den Künsten.« (Haarmann 2019, 14)

21 »Paradigma n. ›Beispiel‹ (in der Grammatik durchflektiertes Musterwort), ›kurze Erzählung, wissenschaftliche Richtung‹, gelehrte Übernahme (16. Jh.) von lat. *paradigma*, griech. *parádeigma* (παράδειγμα) ›Beispiel, Muster, Vorbild‹, zu griech. *paradeiknḗnai* (παραδείκνυμαι) ›als Beispiel darstellen‹; vgl. griech. *deiknḗnai* (δεικνύμαι) ›zeigen‹ und s. *para-*.« (Kluge 1998, 402)

von Fachleuten Modelle und Lösungen liefern«<sup>22</sup> und der nachfolgenden Forschung durch ihren Vorbildcharakter Orientierung stiften. Kuhns Konzeption erhält so einen wissenschaftssoziologischen und historischen Sinn, der an einem dreistufigen Modell der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung erläutert wird. In einer *vor-paradigmatischen* Phase herrscht in der Wissenschaft Uneinigkeit über grundsätzliche Fragen und Probleme, was verschiedene wissenschaftliche Projekte und Methodologien in pluralistischer Weise konkurrieren und koexistieren lässt, ohne dass eines davon die anderen dominieren würde. Die zweite Phase ist von einem Paradigma geprägt. Kuhn nennt sie die *normale* Phase, weil in ihr »anerkannte Beispiele für konkrete wissenschaftliche Praxis« vorherrschen, Beispiele also, »die Gesetze, Theorien, Anwendungen und Hilfsmittel einschließen« und auf diese Weise »Modelle abgeben, aus denen bestimmte fest gefügte Traditionen wissenschaftlicher Forschung erwachsen.«<sup>23</sup> Schließlich – und das ist für die Rede von der »wissenschaftlichen Revolution« wahrscheinlich die entscheidende Phase – treten in der normalen Phase paradigmatische »Anomalien« auf, Probleme also, die im herrschenden Paradigma nicht lösbar sind und es in seinen Grundfesten erschüttern. Diese Krise des alten Paradigmas führt zu einer »wissenschaftlichen Revolution«, das heißt zu einem Paradigmenwechsel, der von einer kleinen Gruppe zuvor nicht erkennbar repräsentierter Forschungszusammenhänge vorangetrieben und initiiert wurde.<sup>24</sup>

Kuhn insistiert darauf, dass sich jedes Wissen im Horizont eines bestimmten Paradigmas konstituiert, dessen Wirksamkeit sich in der dreifachen Funktion bemerkbar macht, *produktiv*, *kritisch* und *instabil* zu sein. Produktiv ist das Paradigma darin, dass es ein bestimmtes Gegenstandsfeld erzeugt, dem sich das Wissen zuwenden und auf dem es sich niederlassen kann. Indem sich eine wissenschaftliche Gemeinschaft im Zeichen eines bestimmten Paradigmas bildet, erwirbt sie Kuhn zufolge vor allem »ein Kriterium für die Wahl von Problemen, von welchen – solange das Paradigma nicht in Frage gestellt wird – vermutet werden kann, dass sie eine Lösung haben.«<sup>25</sup> Das berührt nicht nur Aspekte der Forschung, die sich als vom Paradigma abhängig erweist.<sup>26</sup> Es verweist auch auf »quasi-metaphysische« Bindungen des Paradigmas, die bestehende Paradigmen ihrerseits gewissermaßen paradigmatisch ordnen.<sup>27</sup> Der produktive Charakter einer paradigmatischen Anordnung zeigt sich somit darin, dass durch sie auf einen Schlag – und eben nicht durch eine »Empfehlung« – ein Gegenstandsfeld möglicher Forschung eröffnet wird.

22 Kuhn 1976, 11.

23 Ebd., 28 f.

24 Die Umwandlung der Paradigmata der physikalischen Optik war beispielsweise eine wissenschaftliche Revolution, die von Kuhn dementsprechend angeführt wird (vgl. ebd., 31). Vgl. auch Rentsch 1989, Sp. 80.

25 Kuhn 1976, 51.

26 Kuhn nennt als Beispiele für solche Paradigmata und Forschungsfelder unter anderen die Newtonschen Gesetze in der Physik, die Gesetze konstanter und multipler Proportionen und damit der Atomgewichte in der Chemie oder die Maxwellschen Gleichungen und Gesetze der statischen Thermodynamik (vgl. ebd. 121 f.).

27 Kuhn erinnert hier an die naturwissenschaftlichen Schriften Descartes', die – nicht zuletzt in der Musiktheorie – sowohl ontologische als auch methodologische Wirkungen freigesetzt hätten, die weit in die Zukunft verwiesen: ontologische Wirkungen, indem sie den »Weltstoff« als geformte Materie in Bewegung dechiffrierten; methodologische Wirkungen, indem sie die Wissenschaft als Erforschung jener Gesetze bestimmten, die die Form und Wechselwirkung der Materieteilchen vorhersagbar machen sollten (vgl. ebd.).

Gleichzeitig erlaubt diese Anordnung, ein Ensemble wissenschaftlicher Regeln zu generieren, die das paradigmatisch eröffnete Feld beschreiben.

Die *kritische Funktion* des Paradigmas zeigt sich nun im Wortsinn als eine Bewegung des Scheidens und Unterscheidens.<sup>28</sup> Paradigmen erlauben es, wie Kuhn verdeutlicht, einen bestimmten wissenschaftlichen Gegenstandsbereich von einem anderen wissenschaftlichen Gegenstandsbereich ebenso zu unterscheiden wie eine wissenschaftliche Disziplin von einer anderen wissenschaftlichen Disziplin. Musiktheoretische Forschung beispielsweise folgt anderen paradigmatischen Fluchtlinien als die musikwissenschaftliche, auch wenn sich zwischen beiden Disziplinen (gerade in jüngerer Zeit) im Rahmen einer insgesamt dynamischen Gesamtsituation eine Reihe epistemologischer ›Ununterscheidbarkeitszonen‹ herausgebildet haben. Die unterscheidende Funktion eines Paradigmas ist also untrennbar von derjenigen seiner Produktivität. Denn auch die produktive Seite des Paradigmas vollzieht sich stets im Modus einer Kritik. Als kritisches buchstabiert ein Paradigma ein affirmatives Element eines differentiellen Spiels aus, das die Wissenschaften und somit die Wissensproduktion sich selbst erzeugen und zugleich einander als das zu erkennen geben lässt, *was sie sind, indem sie sind*.<sup>29</sup> Genau dieses Zusammenspiel von *kritischer* und *produktiver* Funktion ist im Falle der künstlerischen Forschung besonders paradox. Bei der künstlerischen Forschung handelt es sich, wie Dieter Mersch in seiner Studie *Epistemologien des Ästhetischen* unterstreicht, um eine »Forschung im Ästhetischen«, die ihr *kriterion*, ihr Maß im *krino* oder *krinein*, dem Scheiden oder Unterscheiden im Sinnlichen und damit in einer ästhetischen Kritik findet.«<sup>30</sup> Die ästhetische Forschung und im Besonderen das »Forschen der Künste« besitze darin, so Mersch, ihren Ort wie ihr Vermögen:

Sie verfahren folglich im zweiten Sinne forschend, *anders als forschend* in der Bedeutung eines Vorgehens, das immer auch das Vorgehen-gegen beinhaltet, also nicht *ereunistisch*, sondern *zetetisch* – ein Forschen, das sich selbst erforscht und dabei das Wahrnehmbare, wie es Jacques Rancière ausgedrückt hat, auf immer neue Weise aufteilt (*partage*), um in seinen Bereichen andere Grenzen, andere Unterteilungen oder Schneisen zu ziehen und so das bislang Unsichtbare, das Unerhörte oder kaum Wahrgenommene zu Gesicht und zu Gehör zu bringen. Das bedeutet auch: Eine *zetetische* Forschung basiert, im Unterschied zur wissenschaftlichen Ereunistik, auf einer grundlegenden *Offenheit*, mithin *der Öffnung für ein Unbekanntes, Unerwartetes oder Verwickeltes, in das sie sich im gleichen Maße ständig wieder von Neuem hineinziehen und verwickeln lässt*.<sup>31</sup>

Mersch's Überlegungen weisen darauf hin, dass das dritte Moment des Paradigmas seine konstitutive *Instabilität* betrifft. Zunächst leistet das Paradigma nämlich ›nur‹ ein Doppeltes. Es eröffnet einen Horizont, in dem neue Phänomene und Fragen auftreten können. In ihm setzt sich die Forschung neuen Fragen und Phänomenen aus, und zwar in der Erwartung, ihr Paradigma am neu Erschlossenen verifizieren und somit bewahren zu können.<sup>32</sup> Die Erforschung des Neuen und die Bestätigung des Paradigmas sind somit zwei Seiten derselben Medaille, was Kuhn als ›normalen‹ Fortgang der Forschung bezeichnet. Das Paradigma setzt sich dabei jedoch, trotz aller Sicherheit stiftenden Normalität, permanent

28 κρίνειν ((unter-)scheiden, trennen).

29 Vgl. Lenger 2002, 4.

30 Mersch 2015, 68.

31 Ebd.

32 Vgl. Lenger 2002, 4.

der riskanten Möglichkeit eines Selbstverlustes aus. »Das *krínein* des kritischen Unterscheidens läuft hier«, so Hans-Joachim Lenger, »in gewisser Weise auf eine fundamentale *krísis* zu, die dann eintritt, wenn die Forschung auf eine Anomalie stößt, die das Paradigma, von dem sie ihren Ausgang nahm, im Innersten in Frage stellt.«<sup>33</sup> Auf diese Weise wird eine jeder forschenden Bewegung eigene Instabilität erkennbar, die in einer tiefgreifenden wissenschaftlichen Krise münden kann, die aus der Erschütterung des Paradigmas resultiert und die von ihm ermöglichte Anordnung im Ganzen affiziert.<sup>34</sup> Ebendies markiert dann in gewisser Weise, was Kuhn die *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* nennt, die, wie die politischen Revolutionen, von einer gewissen Unübersichtlichkeit, Konfusion und nicht zuletzt von schwelenden Machtkämpfen geprägt sind.<sup>35</sup> Paradigmenwechsel setzen die Wissenschaft somit immer auch einer gewissen Unkontrollierbarkeit aus bzw. sind Ausdruck ebenjener. Sie lassen sich nicht institutionell ›verordnen‹ oder marktförmig anreizen, sondern entgehen dem Kalkül wissensökonomischer Planbarkeit. Hierin könnte, zumindest vorläufig, eine Differenz von Kuhns Überlegungen und denjenigen des Wissenschaftsrates ausgemacht werden.

## PARADIGMEN DER MUSIKTHEORIE

Auch in der historischen Genese musiktheoretischen Denkens lassen sich die von Kuhn in *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* beschriebenen Paradigmenwechsel in vielfältiger Gestalt nachvollziehen. Wie Carl Dahlhaus in seinem, inzwischen ebenfalls als paradigmatisch geltenden Text »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹« ausführt, »wurde die Natur von der Geschichte als Paradigma musiktheoretischen Denkens« in dem Moment »abgelöst«, als statt des Tonsystems und der ihm zugrunde liegenden mathematischen Strukturen, »die Komposition als Inbegriff von Tonsatzregeln oder als Repertoire von Werken [...] zum primären Gegenstand der Musiktheorie wurde.«<sup>36</sup> Der Paradigmenwechsel vom Tonsystem als (vermeintlicher) Naturgegebenheit zur Komposition als geschichtlichem Phänomen markierte, so Dahlhaus, »die entscheidende Differenz, durch die sich der moderne Begriff der Musiktheorie vom antiken abhob.«<sup>37</sup> Der Terminus Paradigmenwechsel, »der von Thomas Kuhn geprägt wurde, um Kontinuitätsbrüche in der Wissenschaftsgeschichte zu bezeichnen«, erscheint Dahlhaus insofern als geeignet, da er die schroffe Differenz zwischen dem antiken und dem neuzeitlichen Theoriebegriff und der Idee von Musik, auf die er sich bezog, angemessen charakterisiert:<sup>38</sup>

Dass in der Antike die ethisch und sozial motivierte Kontemplation über mathematische Strukturen des von Natur gegebenen Tonsystems, in der Neuzeit dagegen die pragmatisch orientierte Systematisierung genereller Merkmale einer sich geschichtlich verändernden kompositorischen

33 Ebd., 6.

34 Ebd. »Auch wenn der Anspruch der Kybernetik als universales Paradigma heute verblasst ist, erscheint an ihr immer noch maßgeblich, dass sie die Entstehung von Ordnung aus den immer gleichen mathematischen Modellen darzustellen sucht und eine Art Ontologie des Mathematischen verfiicht.« (Mersch 2013, 13)

35 Vgl. Lenger 2002, 6.

36 Dahlhaus 2001, 347. Vgl. dazu auch Sprick 2016.

37 Dahlhaus 2001, 348.

38 Ebd.

Praxis als Musiktheorie aufgefasst und in institutionalisierte Formen gebracht wurde, zwingt wegen des Mangels an Kontinuität, der Geschichtsschreibung nach dem Entwicklungsmodell als willkürliche Konstruktion erscheinen lässt, die Historiker der Musiktheorie geradezu, beim Begriff des Paradigmenwechsels methodologisch Zuflucht zu suchen.<sup>39</sup>

Auch wenn die von Thomas Christensen herausgegebene, im Jahr 2002 erschienene *Cambridge History of Western Music Theory*<sup>40</sup> in ihrer Gliederung auf die von Dahlhaus geprägten Paradigmen »speculative«, »regulative« und »analytic« zurückgreift, lassen sich Dahlhaus selbst zufolge »[e]inige Schwierigkeiten, die einer einfachen Übertragung der zur Modevokabel gewordenen Kategorie im Wege stehen [...] nicht verschweigen.«<sup>41</sup> Die Orientierung am Prinzip des Paradigmenwechsels fordere nämlich zu Einwänden heraus, »die das Schema problematisch erscheinen lassen.«<sup>42</sup> Das besagt für Dahlhaus' gewohnt dialektische Argumentation jedoch keineswegs, dass das Schema nutzlos sei. Denn gerade dadurch, dass es Schwierigkeiten sichtbar mache, die gelöst werden müssen, »zeichnet es der Reflexion über Möglichkeiten, die Veränderungen der Musiktheorie als Geschichte zu verstehen, statt sie als bloße Häufung unzusammenhängender Dogmen hinnehmen zu müssen, die Wege vor.«<sup>43</sup>

Ganz in diesem Sinne lassen sich auch in der zeitgenössischen deutschsprachigen Musiktheorie immer wieder richtungsweisende Verschiebungen ausmachen, die sich im Sinne Kuhns als paradigmatisch fassen lassen. Eine überaus wirksame Neuausrichtung des Faches wurde beispielsweise erkennbar, als sich Anfang der 2000er Jahre eine stärkere Orientierung der musiktheoretischen Forschung an einem historischen Paradigma abzeichnete. Die in erster Linie an Musikhochschulen verortete Musiktheorie bezog sich zu dieser Zeit mehr und mehr auf die historische Musikwissenschaft und weniger auf die Komposition als künstlerische Disziplin. Damit war eine Entwicklung hin zu einer stärkeren Verwissenschaftlichung des Faches angestoßen, die bis heute anhält. Den kritischen Einsatzpunkt stellte in diesem Zusammenhang eine programmatische Rede Ludwig Holtmeiers auf dem ersten Kongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* 2001 in Dresden dar, in dem dieser eine Rückbesinnung auf eine zerklüftete »Geschichte eines geschichtslosen Fachs« einforderte und mit ihr eine Abkehr vom »Paradigma Funktionstheorie«.<sup>44</sup> Holtmeiers Rede ist in jeder Faser von einer, auch von Kuhn beschriebenen, energischen Infragestellung überkommener epistemologischer Gepflogenheiten geprägt, die mit dem Ruf nach Neuem, nach Veränderung verbunden ist.

Die vom Wissenschaftsrat vorangetriebene, sich bereits in verschiedenen musiktheoretischen Zusammenhängen unterschwellig vollziehende Hinwendung und Kontaktaufnahme mit der künstlerischen Musikforschung, steht in einer gewissen Spannung zum genannten Prozess der Verwissenschaftlichung des Faches. Wie fachinterne Diskussionen und öffentliche *Roundtables*<sup>45</sup> verdeutlichen, wird die künstlerische Forschung zwar von

39 Ebd., 350.

40 Christensen 2002.

41 Dahlhaus 2001, 350.

42 Ebd.

43 Ebd., 351.

44 Holtmeier 2003/05. Vgl. zu den methodischen Implikationen einer historischen Wende in der Musiktheorie vor dem Hintergrund ihrer systematischen Grundlagen: Sprick 2010.

45 Vgl. zum Beispiel die online gestreamte Abschlussdiskussion »Musik verstehen!« des 20. Jahreskongresses der GMTH an der *Hochschule für Musik Detmold* am 3.10.2020.

vielen Mitgliedern der musiktheoretischen Community als tragfähige Zukunftsperspektive und Möglichkeit zu einer weiterführenden Neuausrichtung und Profilierung des Faches erkannt. Andere Musiktheoretiker\*innen wiederum zeigen sich den aktuellen Entwicklungen gegenüber skeptisch oder lehnen die künstlerische Forschung als epistemologisch-akademische Option gänzlich ab.<sup>46</sup> In den *Empfehlungen* des Wissenschaftsrates wird die Rolle der Musiktheorie im Zusammenhang einer angestrebten Ausweitung einer postgradualen Phase an Kunst- und Musikhochschulen vorläufig im Unklaren gelassen. Sie wird nur an zwei Stellen des Papiers namentlich erwähnt, die durch ihre Wortwahl allerdings suggerieren, dass der Musiktheorie im Rahmen der hybriden postgradualen Phase nur eine Sonder- bzw. periphere Rolle zukommt.<sup>47</sup> Der musiktheoretischen Promotion beispielsweise käme lediglich die Aufgabe einer weiterführenden Qualifikation für eine Lehrtätigkeit an Musikhochschulen zu und nicht diejenige einer Öffnung auf andere Karriere- und Berufsfelder.<sup>48</sup> Durch diese Sichtweise scheinen etliche, der künstlerischen Musikforschung implizite musiktheoretische Potentiale unbeachtet zu bleiben, worin sich eine bestimmte Form struktureller Ungleichheit im Rahmen wissenspolitischer Aufmerksamkeitsökonomien bemerkbar macht. Wie Ariane Jeßulat unterstreicht, ist die Auseinandersetzung mit Spielarten künstlerischer Forschung keinesfalls auf alle aktuell an Kunst- und Musikhochschulen vertretenen Disziplinen und Fächer gleichmäßig verteilt:

[Es gibt] Affinitäten, privilegierte Situationen und andere Formen von Kontingenzen einschließlich ›externer‹ Faktoren wie juristische Hürden oder fehlende Förderungen und Ausstattungen [...], die Prozesse ermöglichen oder effizient verhindern. [...] Aufgrund ihrer Affinität zu Theoriebildungen in der aktuellen Kunst sind Sound Studies, Performance Studies, Improvisation und Choreographie deutlicher disziplinar gestützt und blicken auch auf eine dichtere und damit qualitätssichernde Tradition der Auseinandersetzung um künstlerische Forschung zurück.<sup>49</sup>

Unter anderem aufgrund dieser ungleichen Ausgangssituation würde im Rahmen künstlerischer Musikforschung, so Jeßulat, aktuell ein reiches musikwissenschaftliches und musiktheoretisches Wissen inklusive pluraler und materialaffiner Analysezugänge teilweise noch nicht ausreichend genutzt und in neu entstehende Forschungszusammenhänge integriert. »Ansätze wie *tacit knowledge*« beispielsweise, so Jeßulat, oder »situiertes Wissen« müssten eigentlich nicht »durch neue Paradigmen an Musiktheorie herangetragen werden«.<sup>50</sup> Vielmehr könnten sie »als bereits vorhandene *practice-led research* identifiziert und in die Diskurse um künstlerische Forschung eingespeist« werden.<sup>51</sup> Auf der anderen Seite seien Grundlagentexte zur künstlerischen Forschung, bei aller ihnen eigenen kulturwissenschaftlichen Profiliertheit, »hinsichtlich ihrer Passfähigkeit [für die verschiedenen] Künste alles andere als symmetrisch« verteilt.<sup>52</sup> Poststrukturalistisch informierte An-

46 Vgl. Kampe 2021 und Ablinger 2019.

47 Vgl. Wissenschaftsrat 2021, 67.

48 Das avisierte »postgraduale Studium in den Künsten«, so der Wissenschaftsrat, sei nicht darauf ausgerichtet, »auf eine akademische Karriere vorzubereiten«, wobei als »Ausnahme [...] das Fach Musiktheorie zu nennen« sei, »in dem eine Hauptfunktion des Studiums wie auch der postgradualen Phase (also insbesondere der Promotion, die allerdings in Musiktheorie als eigenem Fach nur an wenigen Standorten in Deutschland möglich ist) darin besteht, den hochschulischen Nachwuchs auszubilden.« (Ebd., 41)

49 Jeßulat 2021, 214.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd.

sätze beispielsweise, »die mehr oder weniger explizit bei Derrida, Bourdieu, Deleuze und Foucault ansetzen sowie ein Weiterdenken der Wittgenstein'schen Sprachphilosophie oder der Sprechakttheorie Austins voraussetzen«<sup>53</sup>, seien in ihren Artikulationen in einer Weise ausdifferenziert, dass sie verschiedene künstlerische Praxen für Vorhaben künstlerischer Forschung als unterschiedlich anschlussfähig erscheinen lassen. »Insgesamt«, so Jeßulat resümierend, »scheint die Aufgabe der Qualitätssicherung und der kommunikativen Vernetzung hier in den Disziplinen selbst zu liegen.«<sup>54</sup> Diese müssten sich in unterschiedlicher Weise auf eine Veränderung epistemologischer Techniken öffnen und einstellen, die sie eigene Wissensbestände wie von außen an sie herangetragene fachfremde Methoden neu bewerten und methodisch reflektieren lässt.

## ÖKONOMIE DER HOMOGENISIERUNG

Wie aber wäre eine solche, ebenso qualitätssichernde wie intradisziplinär voranschreitende Selbstregulation künstlerischer Forschungsvorhaben im Falle der Musiktheorie zu bewerkstelligen? Ginge sie zwangsläufig mit der Erzeugung festerer und verbindlicher Forschungsstrukturen im Sinne der *Empfehlungen* einher, die das Repertoire genuin musiktheoretischer Fragestellungen und Methodologien gleichzeitig beibehielte? Oder konkurrieren die vom Wissenschaftsrat eingeforderten »verlässlichen Qualitätsstandards«<sup>55</sup> und »Maßnahmen der Qualitätssicherung«<sup>56</sup> die als offen an- und ausgelegte Agenda künstlerischer Forschungsvorhaben, die sich überkommenen Kontrolltechniken der »Präsentation, Prüfung und Beurteilung der Qualität der erbrachten Leistungen [...] nach fachlich anerkannten, transparenten Standards«<sup>57</sup> notorisch entziehen?

So sachlich-nüchtern die Argumentation in den *Empfehlungen* auch immer gehalten sein mag: Sie scheint ein für künstlerische Forschung konstitutives Moment epistemologischer Selbstreflexion zu unterschlagen, was sie in eine hierarchisch-normative Position katapultiert. Die vom Wissenschaftsrat stillschweigend als gültig vorausgesetzte Unterteilung verschiedener Diskurstypen (»gesellschaftliche, politische oder wissenschaftliche«<sup>58</sup>), die die Voraussetzung für eine koordinierte Vermischung verschiedener Diskursformationen im Rahmen einer »hybriden postgradualen Phase« darstellen soll, in deren Rahmen der künstlerischen Forschung die Rolle einer Art von strategischer »Schnittstelle« zugewiesen wird,<sup>59</sup> könnte als Resultat einer mehr oder weniger willkürlichen diskursiven Kerbung des künstlerischen Aussagenfeldes betrachtet werden, die die prinzipiell unbegrenzten und, wie Michaela Ott betont, »von sich aus nicht subjektzentrierten, sondern unpersönlichen pluralen Artikulationen künstlerischer Forschung« rastern, klassifizieren und uneingestandene

53 Ebd.

54 »Als inhaltliche Gemeinsamkeit dieser Positionen ließe sich festhalten, dass eine Auflösung binärer Subjekt-Objekt-Konstellationen, eine zunehmende Konzentration auf kollektive Zusammenhänge sowie feministische Kritik traditioneller Wissensordnungen eine strukturbildende Rolle spielen.« (Ebd.)

55 Wissenschaftsrat 2021, 71.

56 Ebd., 74.

57 Ebd., 11.

58 Ebd., 55.

59 Ebd., 68 f.

Wertmaßstäbe anlegen will.<sup>60</sup> Die postgraduale Phase, so konstatiert etwa der Wissenschaftsrat, könne an Kunst- und Musikhochschulen

einen Beitrag auch zur Weiterentwicklung der Künste sowie zur Verständigung zwischen Wissenschaften und Künsten leisten, wovon beide profitieren können: Durch die Rückbindung der kunstbezogenen Wissenschaften an andere (insbesondere geisteswissenschaftliche) Disziplinen, die an anderen Hochschulen bzw. Forschungseinrichtungen vertreten sind, können die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler an KMHS den Künsten einen nicht zu unterschätzenden Zugang zu (wissenschaftlichen) Diskursen verschaffen.<sup>61</sup>

Der durch die *Empfehlungen* auf diese Weise eingeführte Diskurs einer ebenso disziplinierenden wie kommunikativ vernetzenden ›Win-win-Situation‹ zwischen Wissenschaften und Künsten könnte mit Foucault als »repressive Präsenz dessen, was er nicht sagt«<sup>62</sup> verstanden werden, weil er eine künstlerisch motivierte Veränderung institutionalisierter akademischer Standards und das dezidierte Aufbrechen der durch die Bologna-Reformen intensivierten Ökonomisierung des Wissenschaftsbetriebes von vorne herein auszuschließen scheint.

## PARADISZIPLINÄR-WERDEN

Statt qualitätssichernde Maßnahmen voranzutreiben, die letztendlich die Auftrennung der Fächer und Disziplinen stillschweigend forcieren und somit eine auf Arbeitsteilung gründende Ökonomisierung von Wissensbeständen protegiert, könnte alternativ auch eine ganz andere musiktheoretische Aussagenproduktion angestrebt werden, die beanspruchen würde, konventionelle Diskurseinteilungen in Frage zu stellen und die mit ihnen verbundene Disziplinierung zu unterlaufen. Gemeint wäre beispielsweise das Vorhaben, eine fachspezifische, auf Verfahren künstlerischer Musikforschung ausgerichtete musiktheoretische Epistemologie zu betreiben, die gerade diejenigen Konfigurationen eines musikalischen Wissens in den Blick nimmt, die weder in den einzelnen musikalischen (musikpraktischen, künstlerischen) noch musikbezogenen (musikwissenschaftlichen, musikästhetischen) Disziplinen und Wissenschaften aufgehoben sind, sondern vielmehr, wie Joseph Vogl verdeutlicht, als »vorbegrifflich, aber nicht vordiskursiv, verstreut und zusammenhängend zugleich erscheinen« und diverse musikalische Zeichensysteme und Diskurse durchqueren.<sup>63</sup> Dieses musikalische Wissen könnte eine Art von ›hybridem Milieu‹ künstlerischer Musikforschung konturieren, in dem diskursive musikalische Gegenstände ebenso Gestalt annehmen wie Subjekte, die über sie reden, und das somit einen Forschungsraum eröffnete, der den Grenzziehungen zwischen Fächern, Disziplinen und Wissenschaften vorausgeordnet wäre. »Wissen«, wie sich mit Vogl vermuten lässt, »wäre hier weder Wissenschaft noch Erkenntnis.«<sup>64</sup> Es provozierte vielmehr die Suche »nach operativen Faktoren und Themen, die auf verschiedenen Territorien wiederkehren, jeweils eine konstitutive Position darin besetzen und doch keine Einheit und keine Synthe-

60 Ott 2007, 69.

61 Wissenschaftsrat 2021, 53.

62 Foucault 1997, 39.

63 Vogl 2008, 15.

64 Ebd.

se des Gegenstands unterstellen.«<sup>65</sup> Eine derartige Bewegung der Recherche schlosse Aspekte fachlicher Spezialisierung keineswegs aus, die allerdings mit einer bestimmten Form der Ent-Disziplinierung einhergehen würde, weil sie ausgehend von einer konkreten Problemstellung gezwungen wäre, die an diese Problemstellungen angrenzenden Forschungsdisziplinen in gewisser Weise ›parasitär‹ zu durchqueren.<sup>66</sup>

Viele Spielarten der Inter- oder Transdisziplinarität legen nahe, dass lediglich Beziehungen etwas intensiver gepflegt werden, die zwischen ansonsten fraglos konstituierten Disziplinen ohnehin schon bestehen. In gewisser Weise werden Probleme der Inter- oder Transdisziplinarität dann nur als Probleme einer epistemologischen ›Außen-‹, nicht jedoch einer ›Innenpolitik‹ des Wissens oder der Kunst behandelt. Eine Dekonstruktion derartiger Ökonomien führte ungleich weiter. Sie machte die Übertragungsbeziehungen im Innern paradigmatischer Verwerfungen nachvollziehbar und problematisierte das, was nötig war, um eine Disziplin überhaupt erst konstituieren zu können. Anders gesagt: das ›Inter-‹ der Interdisziplinarität bzw. das ›Trans-‹ der Transdisziplinarität durchquert die Disziplinen immer auch selbst und unterwandert sie. Es zeichnet sie mit einem jeweils blinden Fleck ihrer eigenen Paradigmatik, um sie auf diese Weise unablässig in- und gegeneinander zu verschieben. Diese Dynamik könnte ebenso spekulativ wie vorläufig als paradigmatisch inspirierte Paradisziplinarität bzw. paradisziplinäres Paradigma bezeichnet werden, das im Sinne Kuhns auf den Umstand zu antworten versuchte, dass bestehende bildungspolitische Institutionen, wie sie durch den Wissenschaftsrat symbolisch repräsentiert werden, auf die »Probleme, die eine teilweise von ihnen selbst geschaffene Umwelt stellt«, nicht mehr adäquat zu antworten in der Lage sind.<sup>67</sup>

Die musiktheoretische Forschung ist schon immer mit einer theoretischen Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft verbunden gewesen, die in Bezug auf ihr ineinander spielendes Repertoire künstlerischer und wissenschaftlicher Techniken, Bezugsquellen und Improvisationen eine große Experimentierfreude an den Tag gelegt hat.<sup>68</sup> Auch institutionell ist sie zwischen künstlerischen, wissenschaftlichen sowie pädagogischen Formaten, Lehr- und Forschungskontexten angesiedelt. Aus dieser eigentümlichen fachlichen Struktur könnte eine paradisziplinäre Paradigmatik erwachsen, die die Musiktheorie auf Vorhaben künstlerischer Musikforschung geöffnet hält, ohne auf der anderen Seite den Kontakt zu strenger wissenschaftlich ausgerichteten Forschungszusammenhängen zu verlieren. Eine derartige musiktheoretische Praxis ›neben‹ oder ›bei‹ (griech. παρά) anderen, sie überschreitenden Disziplinen wiese darauf hin, dass das Verhältnis von Kunst, Wissen

65 Ebd., 16. Eine Bemerkung, die Gilles Deleuze einmal mit Blick auf Foucaults Arbeiten gemacht hat, verdeutlicht, was hiermit in etwa gemeint sein könnte: »Das Wesentliche besteht nicht in der Überschreitung der Dualität Wissenschaft-Poesie [...]. Es liegt in der Entdeckung und Vermessung jenes unbekanntes Landes, in dem eine literarische Fiktion, eine wissenschaftliche Proposition, ein alltäglicher Satz, ein schizophrener Unsinn usw. gleichermaßen Aussagen sind, wenngleich ohne gemeinsames Maß, ohne jede Reduktion oder diskursive Äquivalenz. Und dies ist der Punkt, der von den Logikern, den Formalisten und den Interpreten niemals erreicht worden ist. Wissenschaft und Poesie sind gleichermaßen Wissen.« (Deleuze 1987, 34)

66 Vogl 2015. »Ich glaube, dass der Zusammenhang von Spezialisierung und Disziplinierung ein ziemlich übles theoretisches, auch wenn man so will ›karrieretechnisches‹ Format darstellt. Man muss den Zusammenhang von Spezialisierung und Ent-Disziplinierung denken, was allerdings nach viel Disziplin verlangt.« (Ebd.)

67 Vgl. Anm. 11.

68 Vgl. Schmidgen 2017, 7.

und Forschung stets durch vielfache, einander ebenso überlagernde wie sich durchkreuzende Asymmetrien bestimmt wird, die sich institutionell niemals vollständig einhegen lassen. Sowohl Wissenschaften als auch Künste entspringen in je eigener Weise einem differentiellen Gefüge, das sich in paradigmatischen Einschnitten und Ausschlüssen rekonstruieren lässt. Sie fallen weder einfach in den Bereich der Wissenschaften noch einfach in den Bereich der Künste. Sie sind viel eher das, was in allen ›regionalen‹ Ontologien des Wissens wiederkehrt, als sei es deren Unbewusstes.

## Literatur

- Ablinger, Peter (2019), »Kann Kunst Forschung sein? – oder: ›Was wir nicht beschreiben können, ist das, was uns glücklich macht‹«, *MusikTexte* 161, 5–9.
- Adorno, Theodor W. (2021), »Die Kunst und die Künste«, in: *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, hg. von Georg W. Bertram, Stefan Deines und Daniel Martin Feige, Berlin: Suhrkamp, 59–78.
- Baldauf, Anette / Ana Hoffner (2015), »Methodischer Störsinn«, in: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hg. von Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Antoinette Rey, Christoph Schenker und Germán Toro Pérez, Zürich: diaphanes, 80–82.
- Christensen, Thomas (Hg.) (2002), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl (2001), »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹«, in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik II*, (= Gesammelte Schriften in zehn Bänden, Bd.2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Thomas Plebuch, Laaber: Laaber, 344–375.
- Deleuze, Gilles (1987), *Foucault*, übers. von Hermann Kocyba, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1996), *Was ist Philosophie?*, übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1997), *Die Ordnung des Diskurses*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Haarmann, Anke (2019), *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld: transcript.
- Holtmeier, Ludwig (2003/05), »Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2/1/1, 11–34. <https://doi.org/10.31751/481>
- Jacobshagen, Arnold (2020), »Was ist künstlerische Musikforschung? Eine Einführung«, in: *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, hg. von Arnold Jacobshagen, Würzburg: Königshausen & Neumann, 13–32.
- Jeßulat, Ariane (2021), »Arnold Jacobshagen (Hg.), *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 211–216. <https://doi.org/10.31751/1117>

- Kampe, Gordon (2021), »Lichtung des Nebels. Zweifel an künstlerischer Forschung«, *MusikTexte* 169, 3–4.
- Kluge, Friedrich (1998), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 23., erweiterte Auflage, Berlin: de Gruyter.
- Kuhn, Thomas S. (1976), *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 2., revidierte und um das Postskriptum ergänzte Auflage, übers. von Hermann Vetter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lenger, Hans-Joachim (2002), »Kunst, Wissen, Forschung«, Vortrag auf dem Doktorandenkolloquium der HFBK Hamburg, unveröffentlichtes Manuskript.
- Menke, Christoph (2013), *Die Kraft der Kunst*, Berlin: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2013), *Ordo ab chao – Order from noise*, Berlin: diaphanes.
- Mersch, Dieter (2015), *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin: diaphanes.
- Ott, Michaela (2007), »Kunst und (Kultur)Wissenschaft«, in: *Kunst und Wissenschaft*, hg. von Dieter Mersch und Michaela Ott, München: Fink, 69–89.
- Rentsch, Thomas (1989), »Paradigma«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Karlfried Gründer und Wolfgang Ritter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Sp. 74–81.
- Schmidgen, Henning (2017), *Forschungsmaschinen. Experimente zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Sonderegger, Ruth (2000), *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sprick, Jan Philipp (2010), »Kann Musiktheorie ›historisch‹ sein?«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/Sonderausgabe [Special Issue], 145–164. <https://doi.org/10.31751/597>
- Sprick, Jan Philipp (2016), »Zu Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie im 19. Jahrhundert«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/Sonderausgabe [Special Issue], 29–40. <https://doi.org/10.31751/860>
- Stengers, Isabelle (2008), *Spekulativer Konstruktivismus*, übers. von Gabriele Ricke, Henning Schmidgen und Ronald Voullié, Berlin: Merve.
- Vogl, Joseph (2008), *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Berlin: diaphanes.
- Vogl, Joseph (2015), »Medien der Finanzialisierung«, Vortrag an der Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK) am 26. 2. 2015, Fragerunde. Zitiert nach: *agoRadio*. Beiträge zu Kultur und Politik, 16. Sendung: »Spekulation und Spektakel«, gesendet am 10.4.2015.
- Wissenschaftsrat (2021), *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen*, Köln. [https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.pdf?\\_\\_blob=publicationFile&v=10](https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.pdf?__blob=publicationFile&v=10) (30.11.2022)

© 2022 Benjamin Sprick (benjamin.sprick@hfmt-hamburg.de)

Hochschule für Musik und Theater Hamburg [Hamburg University of Music and Theatre]

Sprick, Benjamin (2022), Das paradisipliniäre Paradigma. Anmerkungen zu einem Papier des Wissenschaftsrates [The Para-disciplinary Paradigm. Thoughts on a Paper by the German Council of Science and Humanities], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 43–58. <https://doi.org/10.31751/1170>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 17/02/2022

angenommen / accepted: 28/04/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 21/12/2022