

Benjamin Sprick

Das interdisziplinäre Paradigma

Anmerkungen zu einem Papier des Wissenschaftsrates

Abstract: Mit Blick auf eine zu erwartende Ausweitung von Programmen künstlerischer Musikforschung an deutschen Musikhochschulen befasst sich der Beitrag mit einer kritischen Re-Lektüre der *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen* des Wissenschaftsrates (April 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, die auf ein ästhetisches Ethos des Experimentellen gerichtet ist.

»Spezialist*innen vagabundieren immer auch durch die Disziplinen.«¹

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 hat², den könnte stellenweise das Gefühl beschleichen, 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 – der künstlerischen Forschung – seit dessen Geburt an den Tag gelegt hat.³ Diese Ambivalenz ist geprägt von einem Konflikt zwischen dem Festhalten an überkommenen Formen akademischer Wissensproduktion bei gleichzeitigem Zwang zu hochschulpolitischer Innovation. Man kann anscheinend nicht mehr ohne einander, aber auch noch nicht so richtig miteinander, und es müssen Kompromisse gefunden werden. ›Irgendwo in der Mitte‹, wo einer gängigen Redensart zufolge bekanntlich die Wahrheit vermutet wird.

Und so fällt es als künstlerisch Forschender zunächst schwer, sich vorbehaltlos über den durch die *Empfehlungen* in Aussicht gestellten Zugewinn an institutioneller Reputation und ökonomischer Akzeptanz für die eigene *Community* 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. Mit Undank hat diese Frage nur wenig zu tun. Die Argumente, die der Wissenschaftsrat für die empfohlenen strukturellen Änderungen anführt, wirken allerdings über weite Strecken derart holzschnittartig und ästhetisch uninspiriert, dass sie nur schwer mit dem teilweise radikal-innovativen und häufig auch dezidiert politisch eingefärbten künstlerischen Forschungsdiskurs in Einklang gebracht werden können.

¹ Vogl 2015.

² Wissenschaftsrat 2021.

³ »Ohne die strikte Akademisierung der Design- und Kunststudiengänge, wie sie durch die Bologna Reform vorangebracht wurde«, heißt es im unlängst erschienenen *Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, »wäre das Gebilde, das wir künstlerische Forschung nennen, kaum geboren worden.« Henke/Mersch/Van der Meulen/Strässle/Wiesel 2020, 13.

Im Abschnitt »Künstlerische Forschung und ihre Bedeutung für die postgraduale Phase in Deutschland und Europa« ist beispielsweise 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, so der Wissenschaftsrat, im Gegensatz zu streng wissenschaftlich ausgerichteten Verfahren, »immer das individuelle und subjektive Wesen der künstlerischen Praxis«, was sich darin widerspiegele,

dass künstlerische Forschungstätigkeit nicht nur auf Wissen, Einsichten oder Perspektiven zielt. Vielmehr ist sie ein *Mittel zum Zweck* [Hervorhebung B.S.] 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 Publikal adressiert.⁴

Nicht nur Verfechter*innen einer kritischen ästhetischen Philosophie, wie sie von Friedrich Nietzsche, Hannah Arendt oder Theodor W. Adorno ausformuliert wurde, würden an einer solchen Stelle wohl etwas ratlos mit den Schultern zucken.⁵ Auch aktuellen, überaus lebendigen Überlegungen zur methodischen Ausrichtung der künstlerischen Forschung dürfte der Vorschlag einer derart technokratisch ausgerichteten Zweck-Mittel-Relation mächtig gegen den Strich gehen. Künstlerische Forschung als »Mittel zum Zweck« der Weiterentwicklung künstlerischer Praxis zu begreifen, bedeutet anzunehmen, die Kunst brauche für ihre Weiterentwicklung (ein an dieser Stelle übrigens vollkommen unterbestimmter »Zweck«: worin sollte die Weiterentwicklung der Kunst konkret bestehen?) eine Art epistemologischer Frischzellenzufuhr, um (wieder) »in die Gänge« zu kommen. Die Künste mussten aber noch nie und müssen wohl auch weiterhin nicht, wie dem Papier des Wissenschaftsrates durchaus entgegengehalten werden könnte, »weiterentwickelt« oder in sonstige Fortschrittslogiken versetzt werden, sei es durch Forschungsprogramme oder technische Hilfsmittel jedweder Art.⁶ 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 Zwecken eigene und »eigensinnige« Wege zu gehen.⁷ Ihre schöpferischen 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 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.⁸ Eine konservative, weil an einer akkuraten Aufteilung disziplinärer Ebenen ausgerichtete Perspektive scheint sich hier der künstlerischen Forschung aufzupropfen zu wollen (was zugestandermaßen am sprachlichen Format eines Empfehlungsschreibens

⁴ Wissenschaftsrat 2021, 53.

⁵ Vgl. auch Horkheimer 2007.

⁶ Adorno 2021, 68.

⁷ Sonderegger 2001, 65ff.. 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, 238ff., sowie Stengers 2008, 33ff.

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 Doktorats- und Postdoc-Programme« fielen, wird der aktuelle *status quo* vom Wissenschaftsrat merklich zu seiner institutionenfreundlichen Seite hin gedeutet. 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.⁹

Kein Vorantreiben vermeintlich »eigener« institutioneller Strukturen also vonseiten 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.

Eine simulierte Revolution?

»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.¹⁰

Auch wenn es wohl etwas übertrieben wäre, die vom Wissenschaftsrat avisierte »institutionelle Verankerung«¹¹ der künstlerischen Forschung an Musikhochschulen in Deutschland im Rahmen einer »hybriden postgradualen Phase«¹² 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 wissenschaftsökonomische Dimension eine genauere Betrachtung verdient. Das von Kuhn beschriebene, Paradigmenwechseln regelhaft 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

⁹ Baldauf / Hoffner 2015, 61.

¹⁰ Kuhn 1976, 104.

¹¹ Wissenschaftsrat 2021, 68.

¹² Wissenschaftsrat 2021, 70.

Erwartungen, langen Traditionen und Veränderungen im Europäischen Hochschulraum mit beträchtlicher Sogwirkung« stünde und daher auf der Grundlage einer wissenschaftlichen Expertise optimiert werden müsse.¹³ 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.¹⁴ 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.¹⁵

Wie Arnold Jacobshagen in seinem, den Band *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung* einleitenden Beitrag »Was ist künstlerische Musikforschung? Zur Einführung« deutlich macht, erweist sich künstlerische Musikforschung in Deutschland entgegen der vom Wissenschaftsrat angeführten dynamischen Entwicklung in Europa als eine »verspätete Disziplin«.¹⁶ 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 Ansiedelung der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und anderer kunstwissenschaftlicher Disziplinen an den Universitäten, während die professionelle künstlerische Ausbildung primär an den Kunsthochschulen erfolgt.¹⁷

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.¹⁸ Gemeint wäre eine Art von »wissenschaftlicher Revolution mit Ansage«, die auf einen im Vergleich mit europäischen Kooperationspartnern konstatierten Rückstand konstatierten Rückstand zu antworten versucht und somit weniger aus einer intrinsischen Forschungsdynamik heraus entsteht, als dass sie – gewissermaßen aus »innerbetrieblichen« Beweggründen und von außen vorgeschrieben – auf durch die Bologna-Reformen ausgelöste, wissensökonomische Entwicklungen reagiert.¹⁹ Kann

¹³ Wissenschaftsrat 2021, 16.

¹⁴ Wissenschaftsrat 2021, 16.

¹⁵ Wissenschaftsrat 2021, 16.

¹⁶ Jacobshagen 2020, 13. Vgl. auch Jeßulat 2021.

¹⁷ Ebd. Vgl. hierzu auch Wissenschaftsrat 2021, 18ff.

¹⁸ Kuhn 1976, 34.

¹⁹ In der Einleitung zu ihrem Buch *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik* unterstreicht Anke Haarmann den imperativen 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

daher im Falle der vom Wissenschaftsrat angestrebten Veränderungen tatsächlich von einem Paradigmenwechsel gesprochen werden?

Produktion, Kritik, Instabilität

Kuhn bestimmt Paradigmen²⁰ in *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* als allgemein anerkannte wissenschaftliche Leistungen, »die für eine gewisse Zeit einer Gemeinschaft von Fachleuten Modelle und Lösungen liefern«²¹ 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, »die Gesetze, Theorien, Anwendungen und Hilfsmittel einschließen« und auf diese Weise »Modelle abgeben aus denen bestimmte fest gefügte Tradition wissenschaftlicher Forschung erwachsen.«²² Schließlich – und das ist für die Rede von der »wissenschaftlichen Revolution« wahrscheinlich die entscheidende Phase – treten in der normalen Phase paradigminterne »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.²³

Kuhn insistiert darauf, dass sich jedes Wissen im Horizont eines bestimmten Paradigmas konstituiert, dessen Wirksamkeit in der dreifachen Funktion zu sehen ist *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.«²⁴ Das berührt nicht nur Aspekte der Forschung, die sich als vom Paradigma abhängig

Borgdorff, der seit dem Moment begann, sich theoretisch mit künstlerischer Forschung zu beschäftigen, wo er institutionell aufgefordert war, ein Praxis basiertes 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.

²⁰ Paradigma n. »Beispiel« (in der Grammatik durchflektiertes Musterwort), »kurze Erzählung, wissenschaftliche Richtung«, gelehrte Übernahme (16. Jh.) von lat. *paradīgma*, griech. *parádeigma* (παράδειγμα) »Beispiel, Muster, Vorbild«, zu griech. *paradeiknḗnai* (παράδεικνύειν) »als Beispiel darstellen«; vgl. griech. *deiknḗnai* (δεικνύειν) »zeigen« und s. *para-*. Kluge 1998, 402.

²¹ Kuhn 1976, 11.

²² Kuhn 1976, 28f.

²³ Die Umwandlung der Paradigmata der physikalischen Optik war beispielsweise eine wissenschaftliche Revolution, die von Kuhn dementsprechend angeführt wird. Ebd., 31. Vgl. auch Rentsch 1989, Sp. 80.

²⁴ Kuhn 1976, 51.

erweist.²⁵ Es verweist auch auf ›quasi-metaphysische‹ Bindungen des Paradigmas, die bestehende Paradigmen ihrerseits gewissermaßen paradigmatisch ordnen.²⁶ 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. 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.²⁷ 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 somit 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 einander gleichsam als das zu erkennen geben lässt, *was sie sind, indem sie sind*.²⁸ Genau dieses Zusammenspiel von *kritischer* und *produktiver* Funktion ist im Falle der künstlerischen Forschung besonders paradox. Wie Dieter Mersch in seiner Studie *Epistemologien des Ästhetischen* unterstreicht handelt es sich bei der künstlerischen Forschung 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.«²⁹ 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*.³⁰

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,

²⁵ 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. Ebd. 121f.

²⁶ 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. Ebd.

²⁷ κρίνειν ([unter-]scheiden, trennen).

²⁸ Lenger 2002, 4.

²⁹ Mersch 2015, 68.

³⁰ Mersch 2015, 68.

in dem sich die Forschung neuen Fragen und Phänomenen aussetzen kann, und zwar in der Erwartung, ihr Paradigma am neu Erschlossenen verifizieren und somit bewahren zu können.³¹ 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 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.«³² 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.³³ Eben dies 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.³⁴ Paradigmenwechsel setzen die Wissenschaft somit immer auch einer gewissen Unkontrollierbarkeit aus bzw. sind Ausdruck eben jener. Sie lassen sich nicht institutionell ›verordnen‹ oder marktförmig anreizen, sondern entgehen dem Kalkül wissenschaftlicher Planbarkeit. Hierin könnte, zumindest vorläufig, so etwas wie eine fundamentale Differenz von Kuhns Überlegungen und den *Empfehlungen* des Wissenschaftsrates ausgemacht werden.

Paradigmen der Musiktheorie

Wie verortet sich die musiktheoretische Forschung in dieser ebenso ambivalenten wie unübersichtlichen Situation? In der historischen Genese musiktheoretischen Denkens lassen sich die von Kuhn in *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* beschriebenen Paradigmenwechsel auf Anhieb nachvollziehen. Carl Dahlhaus beispielsweise, führt in seinem, inzwischen ebenfalls als paradigmatisch anzusehenden Text »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹« aus, dass »die Natur von der Geschichte als Paradigma musiktheoretischen Denkens« in dem Moment abgelöst wurde, »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.«³⁵ Der Paradigmenwechsel vom Tonsystem als (vermeintlicher) Naturgegebenheit zur Komposition als eher geschichtlichem Phänomen markierte somit, so Dahlhaus, »die entscheidende Differenz, durch die sich der moderne Begriff der Musiktheorie vom antiken abhob.«³⁶ Der Terminus Paradigmenwechsel erscheint Dahlhaus insofern als geeignet eben diese Differenz zu markieren, da er in der Lage ist den schroffen Gegensatz zwischen dem antiken und dem neuzeitlichen Theoriebegriff und der ihnen jeweils zugrunde gelegten Idee von Musik angemessen zu charakterisieren.³⁷

³¹ Lenger 2002, 4.

³² Lenger 2002, 6.

³³ Lenger 2002, 6. »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 verfiht.« Mersch 2013, 13.

³⁴ Lenger 2002, 6.

³⁵ Dahlhaus 2001, 347. Vgl. dazu auch Sprick J.P. 2016.

³⁶ Dahlhaus 2001, 348.

³⁷ Dahlhaus 2001, 348.

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 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.³⁸

Dahlhaus Formulierung macht deutlich, dass seine wissenschaftstheoretische Anleihe bei Kuhn trotz ihrer Plausibilität nicht unbelastet ist. Denn auch wenn beispielsweise die von Thomas Christensen herausgegebene, im Jahr 2002 erschienene *Cambridge History of Western Music Theory*³⁹ in ihrer Gliederung auf die von Dahlhaus geprägten Paradigmen »speculative«, »regulative« und »analytic« zurückgreift, lassen sich »[e]inige Schwierigkeiten, die einer einfachen Übertragung der zur Modevokabel gewordenen Kategorie im Wege stehen [...] nicht verschweigen.«⁴⁰ Anders gesagt: Die Orientierung am Prinzip des Paradigmenwechsels fordere zu Einwänden heraus, »die das Schema problematisch erscheinen lassen«.⁴¹ Der von Dahlhaus konstatierte Paradigmenwechsel lässt sich historisch nur schwer datieren geschweige denn mit einem konkreten Ereignis in Verbindung bringen. Hinzu kommt, dass beispielsweise Zarlino in seinen *Istitutioni* von 1558 die beiden von Dahlhaus angeführten Aspekte, die arithmetischen Grundlagen der Musik und die Kontrapunktlehre miteinander verbindet.⁴³ Auch Jean Philippe Rameau war von der Möglichkeit einer mathematischen Begründung seines harmonietheoretischen Ansatzes regelrecht besessen.⁴⁴ Derartige Widersprüche bedeuten für Dahlhaus' 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.«⁴⁵

Auch in der zeitgenössischen deutschsprachigen Musiktheorie lassen sich 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 Einsatzzpunkt 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«.⁴⁶ Holtmeiers Rede ist von einer, auch von Kuhn

³⁸ Dahlhaus 2001, 350.

³⁹ Christensen 2002.

⁴⁰ Dahlhaus 2001, 350.

⁴¹ Dahlhaus 2001, 350.

⁴³ Zarlino 1558.

⁴⁴ Rameau 1722.

⁴⁵ Dahlhaus 2001, 351.

⁴⁶ Holtmeier 2003/2005. Vgl. zu den methodischen Implikationen einer historischen Wende in der Musiktheorie vor dem Hintergrund ihrer systematischen Grundlagen: J.P. Sprick 2010.

beschriebenen, energischen Infragestellung überkommener epistemologischer Gepflogenheiten geprägt, die mit dem Ruf nach Neuem, nach Veränderung verbunden ist.⁴⁷

Die jüngst vom Wissenschaftsrat vorgeschlagene, sich bereits in verschiedenen musiktheoretischen Zusammenhängen unterschwellig vollziehende Hinwendung und Kontaktaufnahme mit der künstlerischen Musikforschung, steht in einer gewissen Spannung zum angeführten Prozess der Verwissenschaftlichung des Faches. Wie fachinterne Diskussionen und öffentliche *Roundtables*⁴⁸ verdeutlichen, wird die künstlerische Forschung zwar von vielen Mitgliedern der musiktheoretischen Community als eine tragfähige Zukunftsperspektive bzw. als Möglichkeit einer weiterführenden Neuausrichtung und Profilierung des Faches angesehen. Andere Musiktheoretiker*innen wiederum, zeigen sich den aktuellen Entwicklungen gegenüber skeptisch oder lehnen die künstlerische Forschung als epistemologisch-akademische Option gänzlich ab.⁴⁹ Zudem wird die Rolle der Musiktheorie im Zusammenhang einer angestrebten Ausweitung einer postgradualen Phase an Kunst- und Musikhochschulen in den *Empfehlungen* des Wissenschaftsrates eher im Unklaren gelassen. Das Fach 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 zukommen wird.⁵⁰ Der musiktheoretischen Promotion beispielsweise habe lediglich die Aufgabe einer weiterführenden Qualifikation für eine Lehrtätigkeit an Musikhochschulen zu und nicht diejenige einer Öffnung auf andere Karriere- und Berufsfelder.⁵¹ Durch diese Sichtweise scheinen 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 der aktuelle Diskurs um künstlerische Forschung keinesfalls auf alle 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

⁴⁷ Darüber hinaus, so muss hier relativierend ergänzt werden, kann Holtmeiers Rede auch als Ausdruck theoriepolitischer Machtinteressen gelesen werden, die für eine sich neuformierende wissenschaftliche Community nicht ungewöhnlich sind, wobei regelhaft auf Gedankenfiguren zurückgegriffen wird, die bereits längere Zeit zuvor im fachinternen Diskurs virulent waren. Der Hamburger Musiktheoretiker Christoph Hohlfeld beispielsweise, hatte bereits in den 1970er Jahren die damals vorherrschende Funktionstheorie systematisch hinterfragt, ohne dass dadurch Einfluss auf den (damals noch gar nicht klar abgrenzbaren) musiktheoretischen Diskurs ausgeübt worden wäre. In diesem Zusammenhang ist auch Christian Möllers zu nennen, der den musiktheoretischen Modell-Diskurs unter Einfluss von Dahlhaus und Heinrich Poos in den 1980er Jahren, das heißt lange vor seiner ausgreifenden Popularität, von Berlin nach Hamburg getragen hat. Die Wirksamkeit von Diskurspolitik hängt also immer auch von der Position ab, von der aus ein Diskurs geführt wird. Vgl. Foucault 1997, 43f..

⁴⁸ Vgl. zum Beispiel die *online* gestreamte Abschlussdiskussion »Musik verstehen!« des 20. Jahreskongresses der GMTH an der Hochschule für Musik Detmold am 03.12.2020.

⁴⁹ Vgl. Kampe 2021 und Ablinger 2019.

⁵⁰ Wissenschaftsrat 2021, 67.

⁵¹ 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.« Wissenschaftsrat 2021, 41.

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«.⁵³ Vielmehr könnten sie »als bereits vorhandene *practice-led research* identifiziert und in die Diskurse um künstlerische Forschung eingespeist« werden.⁵⁴ 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.⁵⁵ Poststrukturalistisch informierte Ansätze 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«⁵⁶, 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.«⁵⁷ Diese müssten sich in unterschiedlicher Weise auf eine auf sie zukommende 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 konterkarieren die vom Wissenschaftsrat eingeforderten »verlässlichen Qualitätsstandards«⁵⁸ und »Maßnahmen der Qualitätssicherung«⁵⁹ nicht vielmehr 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«⁶⁰ immer auch entzieht?

⁵² Jeßulat 2021, 214.

⁵³ Jeßulat 2021, 214.

⁵⁴ Jeßulat 2021, 214.

⁵⁵ Jeßulat 2021, 214.

⁵⁶ Jeßulat 2021, 214.

⁵⁷ »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.« Jeßulat 2021, 214.

⁵⁸ Wissenschaftsrat 2021, 71.

⁵⁹ Wissenschaftsrat 2021, 74.

⁶⁰ Wissenschaftsrat 2021, 11.

So sachlich-nüchtern die Argumentation in den *Empfehlungen* gehalten sein mag. Sie scheint ein für künstlerische Forschung konstitutives Moment epistemologischer Selbstreflexion zu unterschlagen, was sie im gleichen Atemzug in eine hierarchisch-normative Position katapultiert. Die vom Wissenschaftsrat stillschweigend als gültig vorausgesetzte Unterteilung verschiedener Diskurstypen (»gesellschaftliche, politische oder wissenschaftliche«⁶¹), 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«⁶² zwischen Kunst und Wissenschaft zugewiesen wird, kann als Ausdruck einer mehr oder weniger willkürlichen diskursiven Kerbung des künstlerischen Aussagenfeldes betrachtet werden, die die prinzipiell unbegrenzte und, wie Michaela Ott betont, »von sich aus nicht subjektzentrierte sondern unpersönliche plurale Artikulation künstlerischer Forschung« rastern und klassifizieren und dadurch uneingestandene wissensökonomische Wertmaßstäbe anlegen will.⁶³ Das folgende Zitat macht das deutlich. Die postgraduale Phase, so konstatiert 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.

Der auf diese Weise geführte Diskurs einer ebenso disziplinierenden wie kommunikativ vernetzenden »Win-win-Situation« zwischen Wissenschaften und Künsten scheint eine künstlerisch motivierte Veränderung institutionalisierter akademischer Standards und das dezidierte Aufbrechen der durch die Bologna-Reformen vorangetriebenen Ökonomisierung des Wissenschaftsbetriebes von vorneherein auszuschließen. Spürbar wird dies in einem Abschnitt zur sprachlichen Codierung künstlerisch-wissenschaftlicher Promotionsleistungen, in dem das Expert*innengremium aktuell eine »verwirrend[e] Vielfalt von Abschlussbezeichnungen« und eine »fehlende Verständigung auf gemeinsame Anforderungen« darüber auszumachen meint, »wie künstlerische und hybride Vorhaben als einer postgradualen Phase angemessene Leistungen anzusehen und zu bewerten sind.«⁶⁴ Für die »Beurteilung einer solchen Leistung müssten«, so der Wissenschaftsrat, »künstlerische und wissenschaftliche Sachverständige bei der Bewertung zusammenwirken«, und es müssten »weithin geteilte Qualitätsstandards entwickelt und angewendet werden.«⁶⁵

Gerade an solchen Stellen der *Empfehlungen*, in denen ein tiefsitzender Wunsch nach Homogenisierung, »Einheitlichkeit«⁶⁶ und Steuerung widerzuklingen scheint, wird besonders deutlich, dass die künstlerische Annäherung an wissenschaftliche Praktiken in dem Moment problematisch wird, wo sie zum Medium einer bloßen Übernahme akademischer Standards in ästhetische Wissensbereiche hinein regredieren soll. »Wildwuchs und Unübersichtlichkeit«, so der Wissenschaftsrat in Bezug auf die bereits bestehenden Abschlussgrade in rigider Diktion, »sollten im Sinne ihrer Anerkennung, Gleichwertigkeit und

⁶¹ Wissenschaftsrat 2021, 55.

⁶² Wissenschaftsrat 2021, 68f.

⁶³ Ott 2007, 69.

⁶⁴ Wissenschaftsrat 2021, 87f..

⁶⁵ Wissenschaftsrat 2021, 87.

⁶⁶ Wissenschaftsrat 2021, 87.

Transferierbarkeit zwischen verschiedenen Bezugssystemen vermieden werden.«⁶⁷ Autoritative *Empfehlungen* wie diese lassen die künstlerisch Forschenden ratlos zurück. In welche Zirkulation epistemologischer ›Werte‹ soll hier eingetreten werden? Was für (ästhetisch fragwürdige) Normen werden dabei in Anschlag gebracht?

Das Ethos des Experimentellen

Musiktheoretische Forschung wird nicht ausschließlich von der bewussten Wissensorganisation ihrer Autor*innen getragen, sondern ist immer auch Ausdruck einer über sie hinausweisenden unbewussten, kollektiv-gesellschaftlichen und machtförmig verfassten Diskursstruktur, die es in der Theoriebildung selbst zu berücksichtigen gilt.⁶⁸ Statt qualitätssichernde Maßnahmen voranzutreiben, die letztendlich die Auftrennung der Fächer und Disziplinen stillschweigend weiterführen und somit eine auf Arbeitsteilung gründende Ökonomisierung von Wissensbeständen forcieren, könnte eine ganz andere, sich in ihrer Artifizialität und Kontingenz selbst ausstellende Praxis musiktheoretischer Aussagenproduktion weiter ausgebaut werden, die beansprucht, konventionelle Diskurseinteilungen aufzubrechen und die mit ihnen verbundenen Disziplinierungen systematisch zu unterlaufen.⁶⁹ Gemeint wäre das Vorhaben, eine ebenso fachspezifische wie auf Verfahren künstlerischer Musikforschung ausgerichtete Epistemologie zu betreiben, die schwerpunktmäßig diejenigen Konfigurationen des musikalischen Wissens in den Blick nimmt, die nicht in den einzelnen musikalischen Disziplinen und Wissenschaften aufgehoben sind, sondern vielmehr, wie Vogl verdeutlicht, als »vorbegrifflich, aber nicht vordiskursiv, verstreut und zusammenhängend zugleich erscheinen« und diverse musikalische Zeichensysteme und Diskurse bevölkern.⁷⁰ Eine derartige Forschungsbewegung schliesse Aspekte fachlicher Spezialisierung keinesfalls aus, ginge allerdings ebenso mit einer bestimmten Form der institutionellen Ent-Disziplinierung einher, weil sie ausgehend von einer konkreten Problemstellung dazu gezwungen wäre, die an diese Problemstellungen angrenzenden Forschungsdisziplinen »parasitär« zu beanspruchen.⁷¹

Das sich in Szenarien angewandter Instrumentaltechnik klanglich artikulierende musikalisch-praktische Wissen beispielsweise, bildet eine Art von hybridem Milieu künstlerischer Musikforschung aus, in dem diskursive musikalische Gegenstände ebenso Gestalt annehmen wie theoretische Subjekte sich ihnen in einer ästhetischen Weise anzunähern versuchen. Im cellistischen Akt etwa, dem mit ästhetischem Anspruch durchgeführten Cellospiel, fallen körperliche, mentale, akustische und technisch-materiale Sinnsschichten simultan zusammen, ohne dass sich eine bestimmte Form epistemologischer Hierarchie oder linearer Genese nachträglich (re-)konstruieren ließe.⁷² Eine Analyse des cellistischen Aktes ist daher immer eine Analyse von Mischungen und solche prozessual verfasst, was ihr systematisches Repertoire mit jedem

⁶⁷ Wissenschaftsrat 2021, 87.

⁶⁸ Vgl. Ott 2007, 70.

⁶⁹ Foucault 1976, 123.

⁷⁰ Vogl 2008, 15.

⁷¹ Vogl 2015. »Parasit sein«, so konstatiert Michel Serres in seiner Studie *Der Parasit*, »heißt: bei jemanden speisen.« Serres 1987, 17. Ganz in diesem Sinne verlangt eine experimentell verfasste Methode künstlerischer Forschung regelhaft danach, sich einem gegebenen Wissensstand situierter akademischer Disziplinen zu bedienen, um einen durch eine konkrete Forschungsfrage entstandenen Hunger nach Wissen zu stillen.

⁷² Vgl. B. Sprick 2020a, 47ff.

durchgeführten Analyseschritt wuchern und differieren lässt.⁷³ Als genuin experimentelles Feld verlangt die cellistische Praxis daher nach einer ebenso experimentell wie kreativ verfassten epistemologischen Strategie, die als prozedurales Recherche-Gefüge charakterisiert werden kann. ›Wissen‹ wäre hier, um eine Formulierung Vogls aufzugreifen »weder Wissenschaft noch Erkenntnis.« 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 Synthese des Gegenstands unterstellen.«⁷⁴

Als Stichwortgeberin einer solch experimentellen Recherche könnte die neuere Wissenschaftstheorie fungieren, da in ihr die Transformation des Wissens nicht mehr durch eine ideengeschichtliche Entwicklung begründet wird, sondern – wie etwa in den aktuellen Forschungen des Wissenschaftshistorikers Hans-Jörg Rheinberger zur »Infra-« bzw. »Supra-Experimentalität« – die materiellen Besonderheiten von epistemischen Tätigkeiten als konstitutiv für die Wissensgenese berücksichtigt werden.⁷⁵ Die technisch-medialen Voraussetzungen und speziellen »Laborsituationen« der musikalischen Instrumentalpraxis, die mit bestimmten ästhetischen Versuchsanordnungen, pragmatischen Modellbildungen und affektiven »Aufschreibesystemen« korrespondieren⁷⁶, könnte mit Blick auf musikpädagogische Wissensbestände und musiktheoretische Bezugssysteme genauer untersucht und auf die jeweiligen Möglichkeitsbedingungen wissenschaftlicher Erkenntnis hin befragt werden. »Wissensobjekte und die technischen Bedingungen ihrer Hervorbringungen«, so Rheinberger, »sind unauflösbar miteinander verknüpft«.⁷⁷ Sie können »Experimentalsysteme« genannt werden, deren Anordnungen es ermöglichen, »unvorwegnehmbare überraschende Ereignisse herbeizuführen«, so wie sie sich auch in der musikalischen Praxis in vielfältiger Weise zeigen.⁷⁸ Ein derartiges Experimentalsystem, das den ergebnisoffenen Charakter der musikalischen Instrumentalpraxis künstlerisch forschend in den Blick nähme, könnte es darum gehen, ein Gespür dafür zu entwickeln was es heißt, »auf nicht mehr zu hinterfragende, weil letztlich nicht mehr ableitbare Weise in epistemische Praktiken, in experimentelle Situationen verwickelt zu sein« und eben diese Verwicklung forschend zu reflektieren.⁷⁹ Derartig kontingente, in künstlerisch-musikalischen Praxen gängige

⁷³ Vgl. B. Sprick 2020b, 101f. »Analyse der Schichten, Zusammenlegen der Strata – nichts anderes machen Cellist*innen wenn sie üben. Sie tauchen in gegebene Bewegungsmischungen ein, analysieren sie, um motorische Einzelbestandteile aufs Neue mischen und übereinanderschichten zu können.« B. Sprick 2020a, 47f.

⁷⁴ 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.

⁷⁵ Rheinberger 2021, 17ff. bzw. 141ff.

⁷⁶ Kittler 2003.

⁷⁷ Rheinberger 2001, 8.

⁷⁸ Rheinberger 1999, 417. Vgl. auch Jeßulat 2021.

⁷⁹ Rheinberger 2001, 15. »Das Wort *experimental*«, so ließe sich im Anschluß an Rheinberger den vom Wissenschaftsrat in Umlauf gebrachten Forderungen nach (noch mehr) Qualitätsmanagement mit einer Formulierung John Cages entgegenhalten, »mag zutreffen dann, wenn darunter nicht verstanden wird, einen Akt zu bezeichnen, dem in Begriffen von Erfolg und Misserfolg bewertet zu werden beschieden ist, sondern einfach einen solchen Akt, dessen Ausgang unbekannt ist.« Cage 1961, 13.

Forschungsstrategien gälte es hochschulpolitisch zu etablieren und stärker ergebnisorientierten Verfahren an sie Seite zu stellen. Im Sinne der *vor-paradigmatischen Phase* Kuhns könnte so eine Pluralität epistemologischer Praktiken an Kunst- und Musikhochschulen gewährleistet werden, die diese in eine offene Zukunft trägt.

Paradisziplinär-Werden

Nur am Rande und vorläufig sei hier darauf hingewiesen, dass eine derartige Forschungspraxis auch Konsequenzen für gängige Konzepte des ›Inter-‹ und ›Transdisziplinären‹ nach sich ziehen könnte. Tatsächlich legen viele Spielarten der Inter- und Transdisziplinarität nahe, dass lediglich Beziehungen etwas intensiver gepflegt würden, die zwischen ansonsten fraglos konstituierten Disziplinen ohnehin schon bestehen. Von einem ›fruchtbarem Austausch‹ ist dann die Rede bzw. von ›gewinnbringenden Forschungserträgen‹. Probleme der Inter- und Transdisziplinarität erscheinen in einem solchen Fall lediglich als Probleme einer epistemologischen ›Außen-‹, nicht jedoch einer ›Innenpolitik‹ des Wissens oder der Kunst.⁸² Eine Dekonstruktion derartiger Wissensökonomien machte im Gegensatz hierzu die Übertragungsbeziehungen im Innern paradigmatischer Verwerfungen nachvollziehbar und problematisierte auf diese Weise das, was nötig war, um eine Disziplin überhaupt erst konstituieren zu können. Sie betonte, dass das ›Inter-‹ der Interdisziplinarität und das ›Trans-‹ der Transdisziplinarität die Disziplinen immer auch selbst durchquert, um sie auf diese Weise zu unterwandern. Es zeichnet sie mit einem jeweils blinden Fleck ihrer eigenen Paradigmatik, um sie auf diese Weise unablässig in sich und gegen sich selbst zu verschieben. Exakt 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«⁸³, das heißt auf die Probleme unserer Zeit, nicht mehr bzw. nicht mehr in befriedigender Weise antworten.

»Jede neue Entdeckung im Bereich etwa der wissenschaftlichen Forschung«, so postuliert Félix Guattari etwa in seinem Text »Maschine und Struktur«,

durchläuft das strukturelle Feld der Theorie wie eine Kriegsmaschine, sie bringt es durcheinander und verändert es bis zur radikalen Umgestaltung. Der Forscher selbst wird von den Folgen dieses Prozesses mitgerissen. Seine Entdeckung überholt ihn, sie interveniert in ganze Forschungszweige und entwirrt jeweils den Stammbaum der wissenschaftlichen und technischen Implikationen. Selbst wenn eine Entdeckung nach dem Namen ihres Autors benannt wird, stellt sich kein ›personalisierender Effekt‹ ein; im Gegenteil, aus dem Eigennamen wird ein Gemeinschaftsname.⁸⁴

Was Guattari hier als »Kriegsmaschine« bezeichnet, könnte durchaus auch die Ordnungen des musiktheoretischen Wissens durchlaufen. Es trennte festgefügte Formationen auf und verräumlichte sie zu epistemologischen Singularitäten, die ohne Wurzeln und Stammbaum wären, seien es solche des Wissens oder der Kunst. Dieses »rhizomatische« Procedere wäre für den musiktheoretischen Diskurs allerdings nur bedingt eine Neuerung.⁸⁵ Die musiktheoretische Forschung ist seit ihren Anfängen 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 stets eine große Experimentierfreude an den Tag gelegt hat. Auch institutionell ist sie zwischen künstlerischen

⁸² Lenger 2002, 9.

⁸³ Kuhn 1976, 104.

⁸⁴ Guattari 1976, 113.

⁸⁵ Deleuze/Guattari 1992.

und wissenschaftlichen Formaten, Lehr- und Forschungskontexten angesiedelt. Aus dieser eigentümlichen fachlichen Struktur könnte eine paradisipliniäre 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‹⁸⁷ anderen, sie überschreitenden Disziplinen wiese darauf hin, dass das Verhältnis von Kunst, Wissen und Forschung stets durch vielfache, einander ebenso überlagernde wie sich durchkreuzende Asymmetrien bestimmt wird, die sich institutionell nicht vollständig einhegen lassen. Sowohl Wissenschaften als auch Künste entspringen in je eigener Weise einem virtuellen Gefüge unabgegotener Möglichkeiten, das sich lediglich in paradigmatischen Einschnitten und Ausschlüssen rekonstruieren lässt. Diese Einschnitte und Ausschlüsse 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, was wiederum jede strenge Gebietseinteilung und erst recht alle Hierarchien des Wissens durchkreuzt. Nicht erst die Revolutionierung eines Paradigmas, sondern bereits jede neue wissenschaftliche oder künstlerische Einsicht durchläuft von hier aus ein Moment, in dem das Vergessen ihrer eigenen epistemischen Voraussetzungen als Störung oder Krise zurückkehrt. Unter anderem deshalb kann Kuhn konstatieren: »Wie Künstler müssen auch schöpferische Wissenschaftler gelegentlich in der Lage sein, in einer aus den Fugen geratenen Welt zu leben...«⁸⁸

Wenn der Begriff des Paradigmas auf diese Weise dekonstruktiv zu einer Art von »Kriegsmaschine« umgemodelt würde, die im Sinne Guattaris vorherrschende Wissensökonomien umpflügt und destabilisiert, könnte eine nomadische Praxis des Paradigmatischen Raum greifen, aus der sich neues musiktheoretisches Wissen extrahieren ließe. In anderen Worten: Die vorherrschenden musiktheoretischen Paradigmen müssen auch weiterhin paradisipliniär durchquert werden, um sich auf Vorhaben künstlerischer Musikforschung hin zu öffnen. Dies allerdings könnte die Beziehungen von Wissen, Kunst und Forschung in neue Turbulenzen versetzen, die nicht zuletzt den Vorzug haben dürften, Überraschungen freizusetzen, die von vorneherein jeder ›Expertise‹ entgangen sind.

Literatur

Ablinger, Peter (2019) „Kann Kunst Forschung sein?“, in: *MusikTexte* 161.

Adorno, Theodor W. (2021), »Die Kunst und die Künste«, in: Bertram, Georg W. / Deines, Stefan / Feige, Daniel Martin (Hg.), *Die Kunst und die Künste*, Berlin: Suhrkamp, S.59ff.

Baldauf, Anette / Hoffner, Ana (2015), *Kunst-basierte Forschung und methodischer Störsinn*, in: Badura, Jens / Selma Dubach / Anke Haarmann / Dieter Mersch / Anton Rey / Christoph Schenker / Germán Toro Pérez (Hg.) (2015), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich: diaphanes.

⁸⁷ Das griechische Präfix para- (παρά) bedeutet je nach Kontext und grammatikalischer Situation »neben«, »bei«, bzw. »falsch«. Ein Parasit beispielsweise siedelt sich neben bzw. bei seinem Wirt an, um sich auf diese Weise die Ressourcen von dessen wesentlich größeren Organismus zu erwerben. Einerseits wird der Wirt dabei in seinem Wohlbefinden geschädigt. Andererseits haben sich Parasit und Wirt im Rahmen einer antagonistischen Koevolution in der Regel gut aneinander angepasst. Die Vorsilbe *para* wird daher, wie Serres unterstreicht, »im Sinne von Verlust als Abweichung vom Gleichgewicht gezählt und gerechnet. Doch meint es auch *gesetzt, situiert.*« Serres 1987, 55.

⁸⁸ Kuhn 1976, 92.

Busch, Kathrin (2010), »Philosophischer Essayismus im Zeitalter künstlerischen Experimentierens«, in: Hans-Joachim Lenger / Michaela Ott / Sarah Speck / Harald Strauß, *Virtualität und Kontrolle*, Hamburg: Materialverlag.

John Cage (1961), *Silence*, Wesleyan University Press.

Doğantan Dack, Mine (Hg.) (2015), *Artistic Practice as Research in Music. Theory, Criticism, Practice, Farnham*: Ashgate.

Dahlhaus, Carl (2001/GS2), »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹«, in: — 2001/GS2, 344–375 [Erst-
druck in: Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk (= Geschichte der Mu-
siktheorie, Bd. 1), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, 8–39].

Deleuze, Gilles (1987), *Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1974), *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt am Main:
Suhrkamp.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1996), *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1997), *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main: Fischer.

Foucault, Michel (1976), *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Guattari, Félix (1976), »Maschine und Struktur«, in: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der
institutionellen Analyse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Guattari, Félix (2013), »Das neue ästhetische Paradigma«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8, 19–
34. <https://doi.org/10.25969/mediarep/671> (31.01.2022)

Haarmann, Anke (2019) - *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld: transcript Verlag.

Henke, Sylvia / Mersch, Dieter / Van der Meulen, Nicolaij / Strässle, Thomas / Wiesel, Jörg (Hg.) (2020),
Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter, Berlin: diaphanes.

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.

Horkheimer, Max (2007), *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt am Main: Fischer.

Jacobshagen, Arnold (2020), »Was ist künstlerische Musikforschung? Zur Einführung«, in: »Arnold Ja-
cobshagen (Hg.), *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, Würzburg: Kö-
nigshausen & Neumann 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1.

Jeßulat, Ariane (2021), »Arnold Jacobshagen (Hg.), *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer
Musikforschung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheo-
rie* 18/1, 211–216. <https://doi.org/10.31751/1117> (31.01.2022)

Kampe, Gordon, »Lichtung des Nebels. Zweifel an künstlerischer Forschung«, in: *MusikTexte* 169 (Mai
2021, 3-4)

Kittler, Friedrich A. (2003), *Aufschreibesysteme 1800/1900*, vollständig überarbeitete Neuauflage, Mün-
chen: Fink.

- Kluge, Friedrich (1998), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 23., erweiterte Auflage, Berlin/New York: de Gruyter.
- Kuhn, Thomas S. (1976), *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, zweite revidierte und um das Postskriptum ergänzte Auflage, aus dem Englischen übersetzt von Hermann Vetter, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lenger, Hans-Joachim (2002), »Kunst, Wissen, Forschung«, Vortrag auf dem Doktorandenkolloquium der HFBK Hamburg, unveröffentlichtes Manuskript.
- Mersch, Dieter (2013), *Ordo ab chaos – Order from noise*, Berlin: diaphanes.
- Mersch, Dieter (2015), *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin: diaphanes.
- Negri, Toni / Lazzarato, Maurizio / Virno, Paulo (Hg.) (1998), *Herumschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin: ID-Verlag.
- Ott, Michaela (2007), »Kunst und (Kultur)Wissenschaft«, in: Dieter Mersch / Michaela Ott (Hg.), *Kunst und Wissenschaft*, München: Fink, 69-89.
- Rameau, Jean-Philippe (1722), *Traité de l'harmonie*, Paris.
- Rentsch, Thomas (1989), »Paradigma«, in: Karlfried Gründer / Wolfgang Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Sp. 74-81.
- Rheinberger, Hans-Jörg (1999), »Struktur des Experimentierens. Zum Umgang mit dem Nichtwissen«, in: Bödeker, Hans Erich / Reill, Peter Hans / Schlumbohm, Jürgen (Hg.), *Wissenschaft als kulturelle Praxis 1750-1900*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, S. 415-423.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2001), *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2001.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2021), *Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schmidgen, Henning (2017), *Forschungsmaschinen*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Sonderegger, Ruth (2001), *Für eine Ästhetik des Spiels*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sprick, Benjamin (2020a), »Kartographie der Variablen«, in: ders., *Resonanzen des Virtuellen. Musikalische Kinematographik I*, Turia & Kant 2020, 47–63.
- Sprick, Benjamin (2020b), »Noten zum Klang-Bild«, in: ders., *Resonanzen des Virtuellen. Musikalische Kinematographik I*, Turia & Kant 2020, 91–102.
- 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*, Berlin: Merve Verlag.
- Vogl, Joseph (2007), *Über das Zaudern*, Berlin: diaphanes.

Vogl, Joseph (2008), *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Berlin: diaphanes.

Vogl, Joseph (2010), *Das Gespenst des Kapitals*, Berlin: diaphanes.

Vogl, Joseph (2015a), »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.

Vogl, Joseph (2015b), *Der Souveränitätseffekt*, Berlin: diaphanes.

Vogl, Joseph (2021), *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*, Berlin: diaphanes.

Vogl, Joseph (2021), »Wissen«, in: *Covid und die kleinen Formen*, de Gruyter.

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 (31.01.2022).

Zarlino, Gioseffo (1558), *Le istituzioni harmoniche*, Venedig.