

*Lukas Bugiel, Julia Bali-Weber,
Malte Sachsse, Katharina Bradler (Hrsg.)*

47. Jahresband des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung

**47th Yearbook of the German Association
for Research in Music Education**

Chris Kattenbeck

Musikpädagogik in der Sonic Fiction – zum Potenzial von Theory-Fiction für die musikpädagogische Forschung

Music education in Sonic Fiction – On the potential of Theory-Fiction for music education research

This article examines Theory-Fiction (TF) as an experimental mode of theorising and explores its relevance for music education research. Drawing on O'Sullivan's account of TF and an analysis of Eshun's Sonic Fiction (SF), it shows how TF can operate as a form of theorising. The article uses a distinction by Habermas to argue that TF is particularly compatible with practical and emancipatory modes of theorising. Rather than aiming at verification or control, it enables perspective shifts, challenges hegemonic narratives, and opens new conceptual spaces. TF is thus understood not as a substitute for established research approaches, but as a complementary practice of critical and speculative theorising in music education.

1. Einleitung

Theory-Fiction (TF) bezeichnet eine experimentelle Praxis des Schreibens, die Grenzziehungen zwischen Wissenschaft, Kunst, Theorie, Fiktion und Realität gezielt unterläuft (O'Sullivan, 2024). Prominente Beispiele sind Plants *Zeros and Ones* (1997), Haraways *Staying with the Trouble* (2016) oder Negarestanis *Cyclo-nopedia* (2008). Während TF in unterschiedlichen Feldern – etwa den Cultural Studies (z.B. Holt, 2019), Sound Studies (z.B. Pelleter, 2021) oder Postcolonial Studies (z.B. Ismaiel-Wendt, 2016) – rezipiert wird, findet sie in der Musikpädagogik bislang kaum Beachtung. Ein Grund dafür dürfte sein, dass TF sich einem systematischen, intersubjektiv nachvollziehbaren Zugriff weitgehend entzieht und damit quer zu etablierten Vorstellungen wissenschaftlicher Theoriearbeit steht. Gerade daraus ergibt sich jedoch – so meine These – ein Potenzial für die musikpädagogische Forschung, speziell für die Praxis des Theoretisierens.¹ In Anlehnung an Rolle (2012, S. 341–342) verstehe ich darunter den vielfältigen Um-

1 Zum Potenzial von TF als kreativer Methode für den Unterricht oder die Hochschullehre siehe Kattenbeck (2023).

gang mit Theorie, der sich nicht auf deren Produktion beschränkt, sondern auch ihre Erprobung, Veränderung, Differenzierung und Kritik umfasst.

Um dieses Potenzial sichtbar zu machen, frage ich im Folgenden danach, was TF ist und wie sie operiert. Ausgangspunkt dafür ist O'Sullivan's *On Theory-Fiction and Other Genres* (2024), in dem TF allerdings nicht über eine geschlossene Definition oder eine abschließende Merkmalsliste bestimmt wird. Vielmehr nähert O'Sullivan sich TF essayistisch, indem er unterschiedlichste Beispiele, Praktiken und Schreibweisen versammelt und in wenigen Sätzen skizziert, um den Möglichkeitsraum von TF möglichst weit abzustecken. Das ist produktiv, bleibt jedoch abstrakt und schwer greifbar. Im Folgenden greife ich daher ausgewählte Merkmale von TF auf, die O'Sullivan als charakteristisch für unterschiedliche Ausprägungen dieser Praxis beschreibt, und veranschauliche sie an einem konkreten Beispiel. Ziel ist es, nachvollziehbar zu machen, was TF sein kann, ohne die Praxis festzuschreiben.

Als exemplarischen Fall wähle ich Eshuns *More Brilliant than the Sun* (1998) beziehungsweise dessen deutsche Übersetzung *Heller als die Sonne* (1999), das auch von O'Sullivan als Beispiel für TF angeführt wird (2024, S. 24). Eshun selbst verwendet den Begriff TF allerdings nicht, sondern spricht von „Sonic Fiction“ (SF) – ein Ausdruck, den ich im Folgenden aufgreife, um die von Eshun praktizierte Art des Schreibens sowie die daraus hervorgehenden Texte zu bezeichnen.² Für mein Anliegen eignet sich SF, weil die Praxis explizit bei Musik und Klang ansetzt und damit einen Zugang eröffnet, der für musikpädagogische Fragestellungen möglicherweise besonders anschlussfähig ist. Zudem lassen sich an Eshuns Vorgehen zentrale Merkmale und Operationsweisen von TF in konzentrierter Form konkretisieren.

Auf Grundlage der Konkretisierung diskutiere ich anschließend, inwiefern SF – als eine spezifische Form von TF – als Praxis des Theoretisierens verstanden werden kann und was sich daraus für TF allgemein schließen lässt. Abschließend skizziere ich erste Überlegungen zum Potenzial von TF für die musikpädagogische Forschung. Zunächst rekonstruiere ich jedoch den argumentativen Ausgangspunkt von *Heller als die Sonne* und konzeptualisiere das Buch als eine afrofuturistische Gegenerzählung. Da TF eng mit den Perspektiven, Anliegen und Verortungen ihrer Autor*innen verbunden ist (O'Sullivan, 2024, S. 15), ist dies ein sinnvoller erster Schritt, um die weiteren Ausführungen nachvollziehen und einordnen zu können.

2 Eshun nutzt SF nicht einheitlich, sondern auf vielfältige Weise. In diesem Beitrag verwende ich aus pragmatischen Gründen den Begriff ausschließlich zur Beschreibung seines Vorgehens und seiner Texte.

2. *Heller als die Sonne* als afrofuturistische Gegenerzählung

Eshun beginnt *Heller als die Sonne* mit einer grundlegenden Kritik an der seit den 1980er-Jahren im Musikjournalismus wie auch in der Wissenschaft dominierenden Auseinandersetzung mit Schwarzer Musik. Er wirft der „Mainstream-Musikpresse“ vor, vor allem „weiße Gitarrenrockmusik“ als Ausdruck des Zeitgeists zu lesen und aufgrund ihrer vermeintlichen Komplexität einer ernsthaften Analyse zu unterziehen, während Schwarze Musik allenfalls als „Erholung [...] von der strengen Komplexität“ thematisiert werde (1999, S. –008).

Darüber hinaus richtet sich Eshuns Kritik gegen die Tendenz, Schwarze Musik primär als „humanistische, emphatisch im 19. Jahrhundert verankerte“ Musik und als Teil eines „nicht enden wollende[n] Kampf[es] um den Status als Mensch“ zu deuten (1999, S. –007). Diese „Zwangslogik“ führe zu einseitigen, quasi-deterministischen Lesarten und blende die vielfältigen Verflechtungen Schwarzer Musik mit Technologie, Science-Fiction und Zukunftsentwürfen aus. In der Folge würden bestimmte Musiker*innen, Praxen und Genres aus dem „dominanten humanistischen Strang der Geschichtsschreibung über Schwarze Musik“ ausgeschlossen, etwa Dr. Octagon, Lee ‚Scratch‘ Perry oder 4 Hero, Hip-Hop, Dub oder Drum’n’Bass (S. –002).

In *Heller als die Sonne* richtet Eshun den Blick gezielt auf diese ausgeblendeten Akteur*innen, Genres und Praxen. Damit knüpft er an Arbeiten an, die sich der medien-, genre- und stilübergreifenden ästhetischen Strategie des Afrofuturismus zuordnen lassen. Geprägt wurde der Begriff von Dery (1994), um Praxen und Produkte der afrodiasporischen Kultur zu beschreiben, die Schwarze Menschen in Verbindung mit Technologie, Science-Fiction und Zukunft thematisieren. Beispiele dafür finden sich in Literatur, bildender Kunst, Film, Street Art und nicht zuletzt in der Musik.

Gemein ist den Beispielen, dass sie als Schwarze Interventionen in den von *Weiß* beherrschten Diskurs über die Zukunft gelesen werden können, als Gegenerzählungen im Sinne der „schiere[n] Möglichkeit einer Alternative zur Gegenwart“ (Pelleter, 2021, S. 19). Entworfen werden diese Gegenerzählungen, indem Afrofuturist*innen Symbole und Geschichten der Vergangenheit aufgreifen und darauf aufbauend alternative Zukünfte entwerfen, um die Gegenwart zu verändern. Dabei schreiben sie sich zwar als Schwarze in den Zukunftsdiskurs ein, lehnen aber zugleich ein essentialistisches Konzept von Schwarzsein ab (Womack, 2013).

Heller als die Sonne lässt sich vor diesem Hintergrund als eine afrofuturistische Gegenerzählung begreifen, die dominanten Erzählungen nicht nur auf der Ebene ihrer Inhalte widerspricht, sondern ebenso durch die Art und Weise, wie Eshun Musik beschreibt, deutet und historisiert.

3. Beispiel: „The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel“

Wie Eshuns SF entstehen, lässt sich exemplarisch an seiner Auseinandersetzung mit dem Stück „The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel“ (1981) von Grandmaster Flash zeigen. Über den folgenden Abschnitt (1:05–1:18 min) schreibt er beispielsweise:

„Der Scratch baut eine Spannung auf, das Gefühl, man stünde am Rande eines waghalsigen Unternehmens. Wenn der Rest der Zeile schließlich ausgespielt wird, findet die Zündung des Refrains im Kopf statt, als Energieblitz explosiver Phonogewalt. Während auf dem einen Deck Queens ‚Another One Bites The Dust‘ abgespielt wird, beschleunigt das grollende Keuchen des Scratches die Basslinie und das Gitarren-feedback, das einem Flugzeug gleich abhebt. Gedämpfte Studiostimmen jubeln über diese sich aufschwingende Kurve, bis der Track einen Schockschnitt erfährt, mit dem plötzlich die Streicher von Chics ‚Good Times‘ einsetzen, wobei die Tempi mit einem Ruck wechseln, der das Nervensystem hell erleuchtet.“ (1999, S. 18)

Eshun beschreibt hier nicht nur den Ablauf der Musik und die verwendeten Techniken, sondern auch seine eigene Wahrnehmung und affektive Involviertheit.³ Die Musik erscheint damit nicht nur als Objekt distanzierter Analyse, sondern auch als ein Geschehen, das körperlich und affektiv erfahren wird. Bei dieser Beschreibung belässt Eshun es jedoch nicht, sondern er verbindet sie mit weiteren Ausführungen, in diesem Fall mit Assoziationen zum Namen Grandmaster Flash:

„Das ‚Flash‘ verweist auf [...] den DJ als DC-Comics-Superhelden, der Titel ‚Grandmaster‘ bezeugt [...] eine ungewöhnliche Tiefe der Kennerschaft der Kampftechnik des DJ-ing.“ (1999, S. 16)

Diese Assoziationen führt Eshun sodann weiter aus. Wenn Flash ein „Grandmaster“ ist, so die implizite Logik, dann verweist dies nicht nur auf technische Virtuosität, sondern auf eine spezifische Form von Initiation:

„Mit Flash verwandelt sich der DJ in einen Eingeweihten, der in einer Mikrososnischen Wissenschaft unterwiesen wird, die aus Stimmen neue Rhythmus-effekte macht. [...] 1998 tauft der Breakbeatzauberer Droppin‘ Science [...] diese Verfahrensweise ‚Skratchadelia‘.“ (1999, S. 17)

3 Eshun markiert seine Wahrnehmung nicht als individuell, sondern universalisiert gewissermaßen seinen subjektiven Eindruck. Gleichwohl handelt es sich erkennbar um eine situierte, von seiner eigenen Hörweise und Position geprägte Beschreibung und Analyse.

Den Begriff Skratchadelia greift Eshun wiederum auf und nutzt ihn als ein Konzept, das unterschiedliche Ebenen – Technik, Klang, Körper, Geschichte – miteinander verschaltet. Auf dieser Grundlage rekonstruiert er sodann eine spezifische genealogische Erzählung:

„Skratchadelia ist das Medium, [...] in dem John Cage zu Flashes Vorläufer wird. Mit ‚Imaginary Landscape N1‘ von 1937, für manipulierte Turntables komponiert, hat Cage lange vor dem ersten Turntablisten, dem 11jährigen Grand Wizard Theodore, gescratcht.“ (1999, S. 21)

Diese dominante Erzählung von Cage als Wegbereiter des Turntablism nimmt Eshun jedoch unmittelbar wieder zurück und stellt sie um:

„Dennoch ist Cage nicht der ursprüngliche Cut Creator – denn das würde heißen, das banale Faktum der frühen Geburt mit Vorgängigkeit und künstlerischer Priorität zu verwechseln. Pop rettet den Nichtpop immer wieder retroaktiv: Hier eilt Flash Cage zu Hilfe.“ (1999, S. 21)

Damit entwirft er eine Gegenerzählung, in der nicht Cage, sondern Grandmaster Flash der erste DJ ist. Denn Flash ist es, der, „indem er die Decks mythenschöpferisch zu ‚Wheels of Steel‘ erklärt, [...] die Maschinenmythologie des Turntables“ einläutet und damit eine neue Form des Musikmachens etabliert (Eshun, 1999, S. 16). Diese setzt voraus, „dass die Decks für den DJ ein Bewusstseinszustand geworden sind“ (S. 16), ein Zustand, der sich etwa „auf 3D/Robert Del Najas Gemälden für die 96er Headz-CD“ manifestiert und bei Cage noch nicht vorhanden gewesen sei (S. 16) – weshalb dieser auch nicht der Wegbereiter des DJings gewesen sein könne.

Die Analyse von „The Adventures ...“ hat gezeigt, wie Eshuns SF konkret operieren. Im Folgenden dient das Beispiel nun nicht mehr als Gegenstand eigener Betrachtung, sondern als Bezugspunkt für die Erläuterung und Veranschaulichung zentraler Merkmale von TF. Ziel ist es, TF anhand von SF als einer spezifischen Variante insgesamt greifbarer zu machen.

4. Sonic Fiction als eine Variante von Theory-Fiction

Ein zentrales Merkmal von TF besteht O’Sullivan zufolge in der bewussten Suspendierung von Wahrheits- und Geltungsansprüchen zugunsten spekulativer Verfahren. Spekulieren lässt sich dabei als eine Praxis verstehen, die sich partiell von Kriterien wie Begründbarkeit oder historischer Korrektheit löst, um bestehende Ordnungen, Genealogien oder Zuschreibungen experimentell neu anzuordnen. Entscheidend ist dabei nicht die Etablierung alternativer Wahrhei-

ten, sondern die Ermöglichung von Umstellungen und Rekombinationen (2024, S. 8–9).

Eine solche Stoßrichtung findet sich auch in Eshuns SF, der in diesem Zusammenhang den Begriff Mythowissenschaft ins Spiel bringt:

„Mythowissenschaft ist das Wissensgebiet, das Sun Ra erfunden hat [...]. Ein Virilio-Sample definiert ihn sehr einfach: ‚Wissenschaft und Technik erschließen das Unbekannte, nicht das, was man weiß. Wissenschaft erschließt das, was nicht rational ist.‘“ (1999, S. 4)

Mythowissenschaft zielt somit nicht auf die Generierung gesicherter Erkenntnisse, sondern auf die Produktion von Mythen im Sinne spekulativer Erzählungen, die das Unbekannte erschließen sollen. Im Beispiel zeigt sich dies darin, dass Eshuns Gegenerzählung nicht als lineare Genealogie angelegt ist, sondern als spekulative Umstellung, in der Kategorien wie Priorität, Ursprung und Innovation neu angeordnet werden. Eshuns Vorgehen zielt dabei nicht auf die Etablierung einer neuen Wahrheit, sondern auf die Kritik am Bekannten, insbesondere an dominanten Erzählungen über Schwarze Musik. Im Beispiel richtet sich diese Kritik gegen die Erzählung von Cage als Wegbereiter des Djings und damit gegen „das Narrativ der westlichen, weißen, männlichen Avantgarde als DIE Brutstätte (medien-)musikalischer Innovationen“ (Gilli, 2019, o. S.), das eine Hierarchie zwischen *weißer* und Schwarzer Musik etabliert (Sofer, 2020). Mit seiner Gegenerzählung von Flash als dem „ursprüngliche[n] Cut Creator“ bzw. DJ (Eshun, 1999, S. 21) widerspricht Eshun dieser Darstellung und entwirft stattdessen ein „Diskontinuum“ (S. –004), das einer anderen Chrono-Logik folgt als die dominanten linearen Fortschrittserzählungen.

Die hier auf Ebene der SF sichtbare kritische Stoßrichtung beschreibt O’Sullivan allgemein als Merkmal vieler TF. TF erscheint bei ihm als eine Praxis, die sich bewusst von dominanten Ordnungen des Denkens, Erzählens und Bewertens absetzt und stattdessen minoritäre Perspektiven und Verfahren stark macht. Kritik entsteht dabei zumeist nicht durch explizite Widerlegung, sondern durch Perspektivverschiebung: Indem TF etablierte Narrative, Genealogien und Hierarchien neu anordnet, werden ihre Selbstverständlichkeiten unterlaufen und ihre Geltungsansprüche relativiert (2024, S. 9–10, 20–21).

Ein weiteres zentrales Merkmal von TF besteht im systematischen Unterlaufen etablierter Grenzziehungen. O’Sullivan beschreibt TF als eine Praxis, die sich bewusst zwischen bestehenden Kategorien bewegt und deren Trennlinien porös werden lässt – nicht nur zwischen Theorie und Fiktion, sondern ebenso zwischen Wissenschaft und Kunst, Analyse und Narration, Beschreibung und Erfindung. Indem TF diese Unterscheidungen gezielt irritiert statt stabilisiert, wird es möglich, dominante Narrative zu verschieben, minoritäre Perspektiven zu artikulieren oder spekulative Umstellungen vorzunehmen (2024, S. 9, 15).

In Eshuns SF realisiert sich diese Grenzverwischung in einer spezifischen Produktionsweise, die er als Mixillogik bezeichnet – eine Logik des Kombinierens und (Re-)Mixens, in der Begriffe, Konzepte, Erkenntnisweisen, Klänge, Bilder und Erzählungen miteinander verschaltet werden, ohne entlang etablierter Grenzziehungen oder Hierarchien organisiert zu sein. Auch wissenschaftliche Theorien können dabei aufgegriffen werden, verlieren jedoch ihren privilegierten Status und erscheinen als eine Komponente unter anderen:

„Technotheorie, Cultural Studies und Co. verlieren ihre wabbelige Wampe, ihre faule, aufgeblasene, fettärschige, hierarchische Dominanz und werden zu einer einzelnen Komponente in einem Gedankensynthesizer, der sich auf mehreren Ebenen zugleich bewegt.“ (1999, S. –004)

Erkennbar wird diese Vorgehensweise etwa an Eshuns Begriffsneuschöpfungen wie Mythowissenschaft oder Mixillogik oder an seiner Erläuterung des Turntablebewusstseins – einer zunächst psychologisch anmutenden Kategorie – mithilfe eines Plattencovers. Ausgangspunkt solcher Kombinationen ist dabei zumeist Musik, die nicht als zu deutender Gegenstand fungiert, sondern als auslösendes Moment, von dem aus neue Begriffe, Bilder und Erzählungen hervorgebracht werden.

Ein weiteres Merkmal vieler TF besteht im spezifischen Umgang mit Konzepten. O’Sullivan beschreibt TF als eine Praxis, in der Begriffe nicht als stabile analytische Kategorien fungieren, sondern als bewegliches Material, das deterritorialisiert, d.h. aus etablierten Bedeutungszusammenhängen herausgelöst und in neue Konstellationen überführt werden kann. Konzepte werden dabei nicht erklärt, sondern dramatisiert, also z.B. narrativ oder affektiv aufgeladen und dadurch in Bewegung gesetzt. Auf diese Weise werden Begriffe zu produktiven Elementen, aus denen neue Bedeutungen, Relationen und Denkfiguren hervorgehen können (2024, S. 8–10).

In Eshuns SF findet sich eine solche Praxis nicht zuletzt in seiner Selbstbeschreibung als „Konzept-Ingenieur“ (1999, S. 223). Der Begriff verweist darauf, dass es ihm um ein aktives, generatives Arbeiten mit konzeptuellem Material geht: Er greift Begriffe, Fiktionen, Mythen oder theoretische Versatzstücke auf, löst sie aus ihren gewohnten Zusammenhängen, übersetzt sie in andere Kontexte, intensiviert und verschaltet sie, um sie mit neuen Funktionen und Potenzialen zu versehen oder von ihnen ausgehend neue Konzepte hervorzubringen. Im Beispiel zeigt sich dies etwa darin, dass Eshun eine musikalische Technik wie das Scratching nicht lediglich beschreibt, sondern durch Begriffe wie Skratchadelia in ein anderes begriffliches und imaginatives Feld überführt. Der Begriff fungiert dabei weniger als erklärende Kategorie denn als eine Art Verdichtung, durch die unterschiedliche Ebenen – Klang, Technik, Wahrnehmung und Geschichte – miteinander verschränkt und neu konfiguriert werden.

5. Theory-Fiction als Form des Theoretisierens

Nachdem zentrale Merkmale von TF anhand von SF konkretisiert wurden, stellt sich die Frage, welches Potenzial TF für die Praxis des Theoretisierens bietet – und inwiefern sie womöglich selbst eine Form des Theoretisierens darstellt. Eine Antwort hängt wesentlich davon ab, welches Verständnis von Theorie man zugrunde legt und welche Funktionen man theoretischem Denken zuschreibt. Im Folgenden stütze ich mich auf eine Systematik von Habermas (1969), die auch in musikpädagogischen Diskussionen – etwa bei Vogt (2012) – als Referenzrahmen herangezogen wurde. Zentral für Habermas' Systematik ist, dass er unterschiedliche Formen wissenschaftlichen Theoretisierens nicht über Gegenstandsbereiche oder Methoden bestimmt, sondern über ihr erkenntnisleitendes Interesse. Er unterscheidet dabei drei solche Interessen: ein technisches, ein praktisches und ein emanzipatorisches. Diese Differenzierung greife ich als Heuristik auf, um auszuloten, in welchen Hinsichten und für welche Formen des Theoretisierens TF anschlussfähig ist. In meinen Ausführungen bleibe ich zunächst eng bei SF und ziehe davon ausgehend vorsichtige Rückschlüsse auf TF allgemein.

Das technische Erkenntnisinteresse zielt nach Habermas auf die „informative Sicherung und Erweiterung erfolgskontrollierten Handelns“ (1969, S. 157) und ist vor allem in den empirisch-analytischen Wissenschaften verortet. Kennzeichnend ist das Bemühen, regelhafte Zusammenhänge zu identifizieren, um Prognosen zu ermöglichen und Handlungen plan- und kontrollierbar zu machen. Laut Vogt (2012, S. 348) zeigt sich dieses Erkenntnisinteresse insbesondere in empirischer Forschung, die den Forderungen einer evidenzbasierten Bildungspolitik entsprechen will. Aufgrund ihrer spekulativen und experimentellen Arbeitsweise lässt sich SF mit den Anforderungen des technischen Erkenntnisinteresses kaum in Einklang bringen, da sie weder auf Verallgemeinerung noch auf die Sicherung kontrollierbarer Handlungsergebnisse zielt.

Das zweite Erkenntnisinteresse ist das praktische. Es zielt auf Verstehen, genauer: auf die Ermöglichung intersubjektiver Verständigung über Bedeutungen, Handlungen und Weltverhältnisse (Habermas, 1969, S. 158). Verbunden ist dieses Interesse vor allem mit den historisch-hermeneutischen Wissenschaften, wozu Vogt (2012, S. 348) auch die qualitativ arbeitenden Sozialwissenschaften zählt. Theoretisieren dient hier weniger der Prognose oder Steuerung von Handeln als der Erschließung von Sinnzusammenhängen und der Differenzierung von Verständigungsmöglichkeiten.

Meines Erachtens lässt sich SF nun dieser Form des Theoretisierens zuordnen – wenn auch in eher unkonventioneller Gestalt. Indem Eshun neue Konzepte wie *Skratchadelia* hervorbringt, artikuliert er Dimensionen musikalischer Praxis, die von etablierten Kategorien nicht oder nur unzureichend erfasst werden. Auf diese Weise wird es möglich, Schwarze Musik neu zu beschreiben und zu verstehen – etwa als technokulturelle Praxis – ohne sie entweder als simpel zu disqualifizieren oder in überkommene humanistische Erzählungen einzuordnen. Dass

diese Begriffsarbeit über bloße Spielerei hinausgeht, zeigt ihre Rezeption in den Sound, Cultural und Postcolonial Studies, wo Konzepte aus Eshuns SF genutzt werden, um mediale Prozesse, Produktionsweisen und ästhetische Erfahrungen in Bezug auf Musik analytisch zu erschließen (z.B. Großmann, 2013; Ludewig, 2014; Rappe, 2012). Vor diesem Hintergrund lässt sich SF als eine Form der Theoriearbeit verstehen, die im Sinne des praktischen Erkenntnisinteresses neue Verständigungsräume eröffnet und bestehende Deutungsmuster differenziert.

Das dritte von Habermas benannte Erkenntnisinteresse ist das emanzipatorische. Es ist den „kritischen Wissenschaften“ (Vogt, 2012, S. 349) zugeordnet und zielt auf die Reflexion und Überwindung von Herrschafts- und Abhängigkeitsverhältnissen (Habermas, 1969, S. 159). Theoriearbeit, die diesem Interesse verpflichtet ist, hinterfragt Selbstverständlichkeiten, legt die sozialen und historischen Bedingungen von Wissen offen und macht die Wirksamkeit von Ideologie sichtbar. In diesem Sinne fungiert sie als reflexives Moment oder Korrektiv, das sowohl empirisch-analytische als auch historisch-hermeneutische Formen des Theoretisierens problematisiert und ergänzt (Vogt, 2012, S. 349).

Aus meiner Sicht lässt sich auch SF als eine Form kritischen Theoretisierens im Sinne des emanzipatorischen Erkenntnisinteresses begreifen. In seinen Texten richtet sich Eshun dezidiert gegen hegemoniale Theorien und Erzählungen – etwa indem er der verbreiteten Vorstellung widerspricht, Europa beziehungsweise die *weiße* Avantgarde sei der Ursprung medialer Innovationen. Indem Eshun nicht Cage, sondern Grandmaster Flash als den „ursprünglichen Cut Creator“ (1999, S. 21) positioniert, legt er die Selektivität scheinbar neutraler Geschichtsschreibungen offen und macht ihre ideologischen Voraussetzungen sichtbar. Zugleich entwirft er eine alternative Perspektive auf Musikgeschichte, in der Schwarze Musik nicht als nachgeordnetes Phänomen erscheint, sondern als Ort technologischer Imaginationen und zukünftiger Entwürfe.

In den vorangegangenen Überlegungen wurde SF als eine spezifische Ausprägung von TF untersucht. Die gewonnenen Erkenntnisse lassen entsprechend vorsichtige Rückschlüsse auf TF allgemein zu. SF – und damit auch TF – kann demnach als eine Form des Theoretisierens verstanden werden, die sich insbesondere für Forschung eignet, die ein praktisches und/oder emanzipatorisches Erkenntnisinteresse verfolgt. Dabei geht es weniger darum, herkömmliche Formen des Theoretisierens zu ersetzen, als vielmehr darum, sie durch eine Praxis wie TF produktiv zu ergänzen und zu erweitern. In einer solchen Funktion eröffnet TF möglicherweise auch für die Musikpädagogik Anschlussmöglichkeiten, die ich im Folgenden zumindest andeutungsweise skizziere.

6. Das Potenzial von Theory-Fiction für die musikpädagogische Forschung

Eine mögliche Anschlussstelle von TF für die musikpädagogische Forschung zeigt sich in der Arbeit mit Begriffen bzw. Konzepten. Wie andere Disziplinen operiert auch die Musikpädagogik mit spezifischen Begriffen, die keine stabilen Entitäten bezeichnen, im Gebrauch jedoch häufig als solche behandelt werden – etwa Werk oder Komponist (Vogt, 2006, S. 15–16). Problematisch ist dies, da so ihr historisches Gewordensein und ihre Kontingenz aus dem Blick gerät und ihre impliziten normativen Setzungen unsichtbar bleiben. Die bei Eshun zu beobachtende Praxis spekulativer Begriffsbildung legt nahe, dass TF hier alternative Wege eröffnen kann, Begriffe nicht nur zu präzisieren oder kritisch zu prüfen, sondern sie – wie es z.B. Vogt (2006, S. 22) fordert – gezielt umzubauen oder durch neue Konzepte zu ergänzen, um andere Perspektiven auf musikpädagogische Phänomene zu eröffnen.

Eine weitere Anschlussmöglichkeit von TF liegt in ihrer spekulativen Arbeitsweise. Bei SF hat sich diese exemplarisch im Umgang mit musikbezogenen Erzählungen über Entwicklung, Ursprung und Innovation gezeigt, wodurch dominante Deutungsmuster irritiert und kritisiert werden. Neben dieser explizit kritischen Stoßrichtung lässt sich Spekulieren jedoch auch als eine Praxis verstehen, mit der Theorien, Modelle oder Annahmen probeweise durchgespielt und weitergedacht werden können, um ihre impliziten Voraussetzungen, Reichweiten und Grenzen sichtbar zu machen. Ein Beispiel hierfür findet sich bei Stefan Bengtsson und Jonas Andreasen Lysgaard, die in „Fiction Science. Educational Substance as a Technology of the Anthropocene“ (2023) ein fiktionales Szenario entwickeln, um ihrem an anderer Stelle entwickelten Modell der Dark Pedagogy ‚Leben einzuhauchen‘. Dass Spekulieren als epistemisches Verfahren in der Bildungsforschung generell an Bedeutung gewinnt, zeigt sich auch darin, dass „education fiction“ zunehmend als Forschungsmethode diskutiert wird, um Bildungszukünfte spekulativ zu erkunden und kritisch zu reflektieren (Hrastinski, 2025).

Darüber hinaus kann Spekulieren dazu dienen, theoretische Annahmen auf eine Weise wirksam werden zu lassen, wie dies etwa in posthumanistisch informierten Arbeiten geschieht (O’Sullivan, 2024, S. 19). Dort werden beispielsweise „spekulative Onto-Erzählungen“ (Bennett, 2024, S. 30) genutzt, um die Vitalität und Agency nicht-menschlicher Akteure beschreibbar zu machen – ein Zugriff, der in Ansätzen auch Eingang in die musikpädagogische Forschung gefunden hat (Burnard & Köbli, 2024). In diesem Sinne kann TF für die musikpädagogische Forschung als eine Praxis verstanden werden, die Theorie nicht nur kritisch reflektiert, sondern sie spekulativ irritiert, experimentell weiterdenkt und in veränderten Konstellationen erprobt.

Ein weiteres Potenzial von TF könnte darin liegen, sinnliche Erfahrungsdimensionen erkenntnistheoretisch produktiv zu machen. Gerade Forschungsgegenstände, die wesentlich durch ästhetische Wahrnehmungen und subjektive Erfahrungen geprägt sind, entziehen sich häufig einer vollständig propositionalen Beschreibung. TF eröffnet hier die Möglichkeit, solche Erfahrungsdimensionen nicht nur zu thematisieren, sondern sie epistemisch wirksam werden zu lassen.

Nicht zuletzt bietet TF Anschlussmöglichkeiten in Bezug auf ihre spezifische Schreib- und Darstellungsweise. Musikpädagogische Theoriearbeit ist stark an linearer, begrifflich-propositionaler Argumentation orientiert. TF verzichtet darauf nicht zwingend, kann diese aber mit narrativen oder ästhetischen Verfahren kombinieren, sodass Theorie nicht nur entfaltet, sondern exponiert und erprobt wird. Die Art der Darstellung ist damit keine nachgeordnete Vermittlungsform, sondern epistemisch wirksamer Bestandteil des Theoretisierens. Anschlussfähig ist dies etwa an Forderungen nach Forschungspluralismus, die betonen, dass Form und Darstellung vom jeweiligen Gegenstand her zu entwickeln sind und alternative Schreibweisen erkenntnisproduktiv sein können (z. B. Schläbitz, 2025).

Neben den skizzierten ließen sich weitere Anschlussmöglichkeiten von TF für die musikpädagogische Forschung benennen, auf deren Ausführung ich hier aber verzichte. Stattdessen seien abschließend einige Grenzen und Risiken der Praxis knapp benannt: Ein zentrales Risiko liegt in der begrenzten intersubjektiven Nachvollziehbarkeit spekulativer und ästhetischer Verfahren, die Vergleichbarkeit, Anschlussfähigkeit und kritische Prüfung erschweren. Hinzu kommt die Gefahr einer Ästhetisierung theoretischer Arbeit, bei der formale Originalität oder narrative Wirkung gegenüber begrifflicher Präzision und theoretischer Trennschärfe in den Vordergrund treten. Zudem sieht TF keine systematische Reflexion der eigenen Situiertheit vor, sodass die Standortgebundenheit der Autor*innen unreflektiert bleiben kann. Schließlich ist TF nicht für alle Fragestellungen gleichermaßen geeignet.

7. Fazit

Ziel des Beitrags war es, das Potenzial von TF für die Praxis des Theoretisierens in der Musikpädagogik auszuloten. Argumentiert habe ich, dass TF insbesondere für Forschung mit praktischem und emanzipatorischem Erkenntnisinteresse anschlussfähig ist, wo es um Verstehen, Perspektivverschiebung, Kritik oder die Eröffnung neuer Denk- und Handlungsmöglichkeiten geht. Dabei ist TF nicht als Ersatz für etablierte Formen musikpädagogischer Theoriearbeit zu verstehen, sondern als begrenzte, aber produktive Ergänzung, deren Potenzial es in Zukunft weiter auszuloten gilt.

Literatur

- Bengtsson, S. & Lysgaard, J. A. (2023). Fiction Science. Educational Substance as a Technology of the Anthropocene. In B. Baker, A. Saari, L. Wang & H. Tavares (Hrsg.), *Flashpoint Epistemology Volume 1: Arts and Humanities-Based Rethinkings of Interconnection, Technologies, and Education* (S. 168–189). Routledge.
- Bennett, J. (2024). *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*. Matthes & Seitz.
- Burnard, P. & Köbli, N. A. (2024). Posthumanist New Materialist Pathways for Reimagining Music Education Research: What Matters? What Can this Offer Music Educators? *Music Education Research*, 26(3), 251–263.
- Dery, M. (1994). Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In M. Dery (Hrsg.), *Flame Wars. The Discourse of Cyberculture* (S. 179–222). Duke University Press.
- Eshun, K. (1998). *More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction*. Quartet Book.
- Eshun, K. (1999). *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*. ID Verlag.
- Gilli, L. (2019). Grammophonmusik, Musique Concrète und Hip Hop-Turntablism: ein ‚Nicht-Forschungsstand‘. *Online-Magazin der GfM-AG Auditive Kulturen und Sound Studies*, o. S.
- Großmann, R. (2013). Sonic Fiction – Zum Begreifen musikalisch-medialer Gestaltung. Ein Plädoyer zum (Wieder-)Lesen der Textsammlung ‚Heller als die Sonne‘ von Kodwo Eshun. In B. Enders, J. Oberschmidt & G. Schmitt (Hrsg.), *Die Metapher als ‚Medium‘ des Musikverstehens* (S. 161–172). Electronic Publishing Osnabrück.
- Habermas, J. (1969). *Technik und Wissenschaft als Ideologie*. Suhrkamp.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Holt, M. (2019). *Pop Music and Hip Ennui. A Sonic Fiction of Capitalist Realism*. Bloomsbury Academic.
- Hrastinski, S. (2025). Fiction in Research: The Case of Education Fiction. *Policy Futures in Education*, 23(8), 1431–1445.
- Ismaiel-Wendt, J. S. (2016). *post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge*. Universitätsverlag Hildesheim.
- Kattenbeck, C. (2023). Die Musik ermutigen, die Sonne zu überstrahlen. Sonic Fictioning als Möglichkeit einer kritisch-kreativen Auseinandersetzung mit Musik. In H. J. Keden, S. Rogg, C. Rolle & R. Schneider (Hrsg.), *Musikwissenschaft und Musikvermittlung. Festschrift für Andreas Eichhorn* (S. 72–90). Allitera.
- Ludewig, B. (2014). Klänge, die weh tun: Über die Eröffnung sonischer Möglichkeitsräume in der dystopischen Musik des Hardcore Techno. In S. Binas-Preisendörfer, J. Bonz & M. Butler (Hrsg.), *Pop / Wissen / Transfers. Zur Kommunikation und Explikation popkulturellen Wissens* (S. 63–90). LIT Verlag.
- Negarestani, R. (2008). *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*. re.press.
- O’Sullivan, S. (2024). *On Theory-Fiction and Other Genres*. Palgrave Macmillan.
- Pelleter, M. (2021). „Futurhythmaschinen“. *Drum-Machines und die Zukünfte auditiver Kulturen*. Universitätsverlag Hildesheim.
- Plant, S. (1997). *Zeros and Ones. Digital Women and the New Technoculture*. Fourth Estate.
- Rappe, M. (2012). Numbers. Anmerkungen zum globalisierten Gebrauch eines Breakbeats. In D. Diederichsen, J. Ismaiel-Wendt & S. Stemmler (Hrsg.), *Translating HipHop* (S. 232–245). Orange Press.

- Rolle, C. (2012). Vom Umgang mit Theorie in der fachdidaktischen Forschung. In J. Knigge & A. Niessen (Hrsg.), *Musikpädagogisches Handeln. Begriffe, Erscheinungsformen, politische Dimensionen* (S. 337–344). Die Blaue Eule.
- Schläbitz, N. (2025). „Form follows content“ oder: Wider die Mainstreamforschung – für Forschungspluralismus in der Musikpädagogik. Waxmann.
- Sofer, D. (2020). Categorising Electronic Music. *Contemporary Music Review*, 39(2), 1–22.
- Vogt, J. (2006). Musikpädagogik als kritische Kulturwissenschaft – Erste Annäherungen. *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik*, 9, 11–25.
- Vogt, J. (2012). Wo ist eigentlich die kritische Theorie geblieben? Eine Art Vermisstenanzeige. In J. Knigge & A. Niessen (Hrsg.), *Musikpädagogisches Handeln. Begriffe, Erscheinungsformen, politische Dimensionen* (S. 345–356). Die Blaue Eule.
- Womack, Y. L. (2013). *Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Lawrence Hill Books.

Chris Kattenbeck
Universität zu Köln
Humanwissenschaftliche Fakultät
Department Kunst und Musik / Fach Musik
Gronewaldstr. 2
50931 Köln
chris.kattenbeck@uni-koeln.de