

Gibt es Musik?

SCHWERPUNKT Beiträge von Daniel Martin Feige, Christian Grüny, Tobias Janz und Simone Mahrenholz

ABHANDLUNGEN von Irene Breuer, Johannes Müller-Salo, Robin Rehm, Arantzazu Saratzaga Arregi sowie ein Nachruf auf Jean-Luc Nancy

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von
Josef Früchtl und Philipp Theisohn

Heft 66/2 · Jg. 2021

Schwerpunkt: Gibt es Musik?

Herausgegeben von
Daniel Martin Feige und
Christian Grüny

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Abonnenten der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* erhalten einen kostenlosen Zugriff auf die elektronische Ausgabe inkl. der Archivhefte der letzten Jahrgänge über die »Meiner eLibrary«. Weitere Informationen unter: www.meiner.de/ejournal.

Sie möchten informiert werden, sobald eine neue Ausgabe erscheint? Dann abonnieren Sie unseren ZÄK-Newsletter unter: www.meiner.de/newsletter.

ISBN 978-3-7873-4156-6 · ISSN 0044-2186 (Print) · ISSN 2366-0740 (Online)

Alle Beiträge werden vor der Veröffentlichung in einem Peer-Review-Verfahren begutachtet.

Umschlagfoto: © Ralf Brunner (www.ralfbrunner.eu)

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2022. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch fürervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Type&Buch Kusel, Hamburg. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

SCHWERPUNKT

GIBT ES MUSIK?

<i>Daniel M. Feige, Christian Grüny: Gibt es Musik? – Einführung in ein Problemfeld</i>	5
<i>Christian Grüny: Dezentrierung, Rezentrierung und »Musik«</i>	9
<i>Tobias Janz: Was ist »Musik« – und wenn ja, wie viele? – Die Musikwissenschaft auf der Suche nach sich selbst</i>	21
<i>Daniel Martin Feige: Zur Dialektik der postkolonialen Kritik</i>	31
<i>Simone Mahrenholz: Musik und Begriff – How to do things with music</i>	43

ABHANDLUNGEN

<i>Irene Brewer: Die sinnlich-affektive Verflechtung von Welt, Raum und Leib in Husserl und Merleau-Ponty – Die Atmosphäre als intensive Gefühlskraft und ihr architektonischer Ausdruck</i>	55
<i>Robin Rehm: »Bildarchitektur« – Paul Klees <i>Vorführung des Wunders</i> 1916/54 und Walter Benjamin</i>	81
<i>Johannes Müller-Salo: Zur Struktur alltagsästhetischer Erfahrung</i>	119
<i>Arantzazu Saratzaga Arregi: Allometrische Kunst – Weiblich demarkierte Artefakte in der Altsteinzeit. Eine Unterscheidung von einer Unterscheidung</i>	135
<i>Zum Sinn – Nachruf auf Jean-Luc Nancy (1940–2021)</i>	157
Abstracts	161
Autorinnen und Autoren	169

Gibt es ›Musik‹?

Einführung in ein Problemfeld

Daniel M. Feige und Christian Grüny

Die Frage, ob es Musik gibt, mag auf den ersten Blick unverständlich erscheinen. Offensichtlich scheint es so zu sein, dass es nicht allein in unserem Kulturkreis Praktiken gibt, die wir unzweifelhaft als musikalische identifizieren können, sondern, dass das auch in globaler und historischer Perspektive der Fall ist; der Mensch scheint, wie gerade in jüngerer Zeit immer wieder argumentiert wird, ein Lebewesen zu sein, zu dem neben der Sprachfähigkeit auch die Befähigung zur Musik gehört. Die Frage danach, ob es Musik gibt, zielt allerdings nicht auf die Frage der Existenz von Praktiken, die mit der Erzeugung von strukturierten Klängen einhergehen, mit bestimmten Reaktionen derjenigen, die sie erfahren oder die sie als Teil von Ritualen o. ä. benutzen, ebenso wenig wie auf die Existenz von Instrumenten zur Erzeugung von Klängen usw. Auch wenn die Existenz derartiger Praktiken und Gegenstände unstrittig ist, ist doch ihr Sinn strittig. In Frage steht, ob sie angemessen mit dem Begriff der Musik adressierbar sind. Das hat mindestens drei Gründe, die wir einleitend kurz umreißen möchten. Wir fassen sie anhand der Schlagworte ›Definition‹, ›Entgrenzung‹ und ›Kritik‹.

Definition

Nur scheinbar ist die Definition oder begriffliche Explikation von Praxiszusammenhängen, Instrumenten usw. anhand des Begriffs der ›Musik‹ unproblematisch. Man kann hier darauf hinweisen, dass nicht zu allen Zeiten und in allen Kulturkreisen tatsächlich ein expliziter Begriff der Musik formuliert worden ist und dass manches,¹ das für uns, also aus westeuropäischer oder angloamerikanischer Perspektive heute eindeutig als Musik erscheint, dem eigenen Selbstverständnis nach Teil politischer oder religiöser Praxiszusammenhänge sein mag, eher als Tanz mit Begleitung oder als Kommunikationsform gilt etc. Aber selbst für den Fall, dass man ›Musik‹ für einen Begriff hält, der epistemisch konkurrierenden Begriffen überlegen ist (so dass es heuristisch hilfreich sein kann, auch solche Praktiken als ›musikalische‹ zu adressieren, die von denjenigen, die sie vollziehen, nicht so bezeichnet werden oder worden sein können), ist das Problem nicht gelöst: Es stellt sich hier die Frage, in welcher Weise eine begriffliche Explikation vonstatten gehen soll.

¹ Vgl. dazu Christian Kaden: *Musik bei denen, die keine ›Musik‹ haben*, in: *Musik – zu Begriffen und Konzepten*, hg. von Michael Beiche und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2006, 57–72.

Jeglichen inhaltlichen Bestimmungen der ›Musik‹ – etwa, dass es bei ihr um Fragen des Hörens oder der Affektivität oder der körperlichen Animation geht – können nämlich sogleich Praxiszusammenhänge entgegengehalten werden, auf die diese Bestimmungen entweder nicht zutreffend sind oder die von ihnen nur in schiefer Weise beschrieben werden. Fragen der Definition oder schwächer der begrifflichen Explikation von ›Musik‹ sind so mit der Herausforderung konfrontiert, dass sie eine ausgesprochene Heterogenität von Gegenständen unter sich vereinen, für die dennoch ein Allgemeinbegriff Gültigkeit haben soll. Entsprechende Probleme gelten bei Lichte besehen nicht allein für den Musikbegriff, sondern stellen sich letztlich mit Blick auf alle ästhetischen Phänomenbereiche und ihre Grundbegriffe – wobei die Frage offen ist, ob der Begriff der ›Musik‹ insgesamt ausschließlich oder vornehmlich als ästhetischer Grundbegriff verstanden werden kann.

Entgrenzung

Gerade wenn man den Begriff der ›Musik‹ als ästhetischen Grundbegriff versteht, stellt sich eine Radikalisierung des eben genannten Problems ein. Der Musikbegriff gewinnt seine Kontur im europäischen und angloamerikanischen Diskurs im Gefolge der Debatten um ein sogenanntes System der Künste. Hier ist der Musik ein bestimmter Ort, ein bestimmtes expressives Potential und eine mediale Verfasstheit zugesprochen worden, die immer wieder als Vorbild für andere Künste fungierte. Spätestens seit dem 20. Jahrhundert aber vollziehen sich markante Entgrenzungs- und Überschreitungsbewegungen der Künste, die Musik eingeschlossen, von denen man sagen kann, dass sie etwas radikalieren, was die Kunst von jeher geprägt hat.² Von hier aus könnte der Musikbegriff als nicht nur schwierig zu explizieren, sondern als obsolet und als irrelevant für ein Verständnis der gegenwärtigen Situation erscheinen. Vielleicht sind allgemeinere Begriffe wie die der ›ästhetischen Erfahrung‹ oder der ›Kunst‹ im Singular besser geeignet, diese entgrenzte Situation zu beschreiben.

Gerade im Fall der Musik spricht aber vor allem gegen letzteren Vorschlag, dass es zahlreiche außerkünstlerische, alltägliche Formen der Musik und des Musikgebrauchs gibt. Wer heute über ›Musik‹ nachdenkt und nicht auch über geistliche Musik, Popmusik, Alltagsmusik bis hin zu Kinderlied nachdenkt, homogenisiert das Feld der Musik in falscher Weise, indem er es normativ an einer Praxis aufhängt, die aufs Ganze gesehen ein Praxiszusammenhang unter anderen ist.

² Vgl. dazu unsere unterschiedlichen Perspektiven mit Christian Grüny: *Musikalität, Kunst, Pop – Zur komplizierten Lage der Musik*, in: *Die Kunst und die Künste – Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, hg. von Georg W. Bertram, Stefan Deines und Daniel Martin Feige, Berlin 2021, 239–257 und Daniel M. Feige: *Die geschichtliche Dynamik der Künste*, in: *Die Kunst und die Künste – Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, hg. von Georg W. Bertram, Stefan Deines und Daniel Martin Feige, Berlin 2021, 190–208.

Kritik

Diese Provinzialisierung des Kunstbegriffs innerhalb des Diskurses der Musik und des Ästhetischen und die damit einhergehende Kritik an herkömmlichen hochkulturellen und bürgerlichen Kategorien der Musik geht mit einer zweiten Form der Provinzialisierung des Musikbegriff einher: seiner postkolonialen, gendertheoretischen und klassentheoretischen Kritik. Anders als im Fall des ersten Problems, in dessen Rahmen sich Fragen der angemessenen Weite von Begriffen und ihrer logischen Struktur stellen, und anders als im zweiten Fall, wo es um die spezifisch ästhetischen Probleme und Herausforderungen mit Allgemeinbegriffen und die historische Situation der ›Künste‹ geht, steht in diesem dritten Fall die Frage der Allgemeinheit unter politischer Perspektive zur Debatte. So kann ›Musik‹ auch als Begriff verstanden werden, der aufgrund seiner kontingenten und zugleich von Machtverhältnissen durchdrungenen Entstehungskontexte nicht geeignet sein mag, Praxiszusammenhänge angemessen zu denken, die sich nicht den europäischen Narrativen fügen oder die nicht bestimmte Auffassungen patriarchalischer Produktivität gehorchen. Neben begrifflichen und ästhetischen stellen sich so auch politische Fragen des Begriffsgebrauchs im Sinne einer genealogischen Kritik.

Die Beiträge des vorliegenden Schwerpunktheftes sind aus einem Panel beim Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik im Juli in Zürich hervorgegangen. Sie widmen sich diesen Problemfeldern auf unterschiedliche Weisen, die sich ergänzen, komplementieren, an manchen Stellen überschneiden oder auch konkurrierende Perspektiven entwickeln. Dabei muss manches notgedrungen skizzenhaft bleiben, und sie sollten als Anstöße zu einer weiteren Diskussion verstanden werden.

Tobias Janz nimmt die Frage zum Anlass, eine Selbstreflexion der Musikwissenschaft zu unternehmen bzw. nachzuvollziehen, inwiefern und auf welche Weise eine solche Reflexion über den eigenen Gegenstand und den Grundbegriff der Disziplin in den vergangenen Jahrzehnten stattgefunden hat. Er zeichnet die Debatten nach, die sich in der historischen Musikwissenschaft, in systematischen kognitions-wissenschaftlichen Ansätzen und in der postkolonialen Kritik um Enge und Weite, Einheitlichkeit und Pluralität, *sameness* und *difference* und den Übergang von einer werk- zu einer praxiszentrierten Betrachtung ranken und plädiert schließlich für einen das Festhalten an einem offenen, flexiblen Musikbegriff, der die komplexe Lage der Gegenwart als Herausforderung begreift.

Simone Mahrenholz verschiebt die Frage, ob es Musik gibt bzw. was sie ist, zu derjenigen, was wir mit ihr tun (können). Ins Zentrum rückt sie dabei ihren Einsatz als Überschreitungspraxis, durch die eingeschliffene Kategorien und Dichotomien in Bewegung gebracht werden und die sie als das die sehr verschiedenen musika-

lischen Praktiken verbindende Element ausmacht. Kirchlich-sakrale Inszenierungen stehen dabei ebenso im Fokus wie das Tanzen im Club. Als Grundlage dieser Überschreitung beschreibt sie Gesetze der Konstitution des musikalischen Tons in der menschlichen Hör-Physiologie, die eine Verbindung zwischen der Struktur der Wirklichkeit und der Musikerfahrung herstellen.

Daniel Martin Feige diskutiert mit Blick auf den dritten Problemkontext die Frage, in welcher Weise die postkoloniale Kritik am Musikbegriff und damit verbunden grundlegenden Begriffen des abendländisch-europäischen Denkens widerspruchsfrei erläutert werden kann. Seine These ist, dass Besonderheit nur vor dem Hintergrund eines richtig verstandenen Allgemeinen erläutert werden kann. Dieses Allgemeine darf allerdings gerade nicht, hier sticht die postkoloniale Kritik, in falscher Weise enthistorisiert und essentialisiert werden. In dieser Weise, so der leitende Gedanke, lässt sich der ›Musik‹-Begriff weiterhin als ästhetischer Grundbegriff von allgemeiner Geltung profilieren und kann dabei die postkoloniale Kritik integrieren.

Christian Grüny geht von der Verflechtung von Kategorisierungs- mit Anerkennungsfragen im Begriff der Musik aus und macht stark, dass sich trotz aller Pluralisierung weiterhin eine deutliche Zentrierung des Begriffs beobachten lässt, nach der sowohl im theoretischen Diskurs als auch im Alltagsverständnis die europäische Musik den prototypischen Fall bildet. Er fragt nach der Möglichkeit einer Dezentrierung des Begriffs und macht in der gegenwärtigen Diskussion um die evolutionäre Herkunft der Musik einen unerwarteten möglichen Verbündeten aus, insofern sie sich von der vorherrschenden Reessentialisierung befreien kann. Die normative Aufladung der gesamten Diskussion lässt für ihn allerdings eine tatsächlich gelingende Pluralisierung unwahrscheinlich erscheinen.

Dezentrierung, Rezentrierung und »Musik«¹

Christian Grüny

I.

Dass wir nicht nur die natürliche Welt, sondern auch unsere eigenen Praktiken begrifflich zu fassen versuchen, oder besser: immer schon begrifflich gefasst haben, dass mit diesem Begreifen Kategorisierungen und Abgrenzungen verbunden sind, die vielleicht auch anders vorgenommen werden könnten, ist kein Betriebsunfall, sondern die Bedingung unseres Lebens in der Welt. Eine nicht benennbare und insofern auch nicht vorweg begrifflich zugeschnittene Praxis ist nicht besser, weil unmittelbarer verständlich, sondern überhaupt nicht.

Das mögen Trivialitäten sein, nicht so trivial ist die Frage, von welcher Art die Begriffe sind, mit denen wir diese Praktiken belegen. Sie sind zuerst einmal nicht klassifikatorisch, zumindest nicht in dem Sinne, dass wir durch die Welt laufen und Handlungen und Gegenstände durchmustern und nach ihnen sortieren. Wer Musik macht, Musik hört, Musik vorspielt, zu Musik tanzt etc. situiert sein/ihr Tun in der Regel innerhalb einer scheinbar selbstverständlich als solcher erkennbaren und benennbaren Praxis. Natürlich tauchen auch hier immer wieder Fragen auf, die sich auf die Zuordnung dessen, was wir tun oder hören, zur Musik beziehen, und insofern ist der Begriff schließlich doch klassifikatorisch. Die geläufige Formulierung »Ist das hier (noch) Musik?« erinnert dabei daran, dass hier deskriptive und normative Aspekte untrennbar miteinander verbunden sind. Die Frage könnte auf eine nüchterne Klärung darüber zielen, wie eine bestimmte Praxis aufzufassen ist; tatsächlich aber dürfte sie fast immer in kritischer Absicht gestellt werden, der es darum geht, etwas Gehörtes und Gesehenes aus dem Begriff der Musik *auszuschließen*, d. h. ihm eine bestimmte Anerkennung abzusprechen.

In dieser Hinsicht erscheint der Musikbegriff in seiner Logik sehr nahe am Begriff der Kunst, dem ebenfalls diese deskriptiv-normative Dopplung eignet. Wie oft bemerkt worden ist, ist Kunst zu sein immer auch ein Attribut, das bestimmten Gegenständen und Praktiken in wertender Absicht zu- oder abgesprochen wird, eine Art Ehrentitel. Das bedeutet natürlich nicht, dass er deswegen nicht auf seine innere Logik befragt werden kann – die kategorische Formulierung in der frühen

¹ Der vorliegende Text ist eine skizzenhafte und an manchen Stellen erweiternde Darstellung von Motiven, die ich an anderer Stelle behandelt habe: Vgl. Christian Grüny: *Vor und nach der Musik. Für eine anti-essentialistische Musikphilosophie*, in: *Perspektiven der Musikphilosophie*, hg. von Wolfgang Fuhrmann und Claus-Steffen Mahnkopf, Berlin 2021, 81–102; *Musikalität, Kunst, Pop. Zur komplizierten Lage der Musik*, in: *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, hg. von Georg W. Bertram, Stefan Deines und Daniel Martin Feige, Berlin 2021, 239–257; *Wieso denn jetzt auch noch wir? Neue Musik und Dekolonisierung*, in: *Positionen* 128 (2021), 14–22.

Version von George Dickies Institutionentheorie der Kunst, die den Kunststatus (fast) ausschließlich an die Anerkennung durch eine bestimmte privilegierte, aber nie klar definierte Gruppe von Personen in der »Kunstwelt« bindet, ist nicht überzeugend.² Lernen kann man von ihr aber, dass eine Bestimmung von Kunst ebenso wenig ganz ohne Bezug auf Institutionen und Diskurse auskommt. Für die Musik gilt das Gleiche.

Trotzdem stimmt diese Parallele des Musik- und des Kunstbegriffs nur zum Teil. Neben und vor jenen Formen der Musik, die Kunststatus beanspruchen, gibt es zahlreiche außerkünstlerische Musikformen und -praktiken, vom Kinderlied bis zum gemeinsamen Singen und Tanzen, so dass ein nur auf ihre künstlerischen Ausprägungen beschränkter Musikbegriff eine drastische Verengung und Verzerrung wäre. Hier, so scheint es, entkommt man den normativen Implikationen des Begriffs, denn hier geht es wirklich ausschließlich um klassifikatorische Fragen im abgekühlten Sinne. Aber so einfach ist es nicht.

Die Diskussion um *vorkünstlerische* Formen der Musik mag noch einigermaßen neutral geführt werden können – ob frühkindliche Kommunikationsformen als musikalisch, protomusikalisch oder präsprachlich beschrieben werden können oder sollten, ist eine interessante und kontrovers diskutierte Frage, an der aber keine Anerkennungsprobleme hängen.³ Anders sieht es bei *außerkünstlerischen* Formen aus, womit unweigerlich auch *außereuropäische* Formen ins Spiel kommen. Auch hier ist die Frage nach der Kunst um einiges problematischer als die nach der Musik: Dass es sich bei den Gesängen der Aka-Pygmäen, die Simha Arom erforscht hat, um Musik handelt, scheint unstrittig. Ob es sich aber um *Kunst*, also um künstlerische Musik handelt, ist eine Frage, die sich nicht ohne lange Diskussionen um die kulturelle und gesellschaftliche Situierung der jeweiligen Praktiken und den Kunstbegriff als solchen beantworten lässt.⁴ Glücklicherweise müssen wir dies an dieser Stelle nicht verhandeln.

Wenn darüber hinaus aber gefragt wird, ob wir es hier tatsächlich mit Musik zu tun haben, tauchen ähnliche, aber doch etwas anders gelagerte Schwierigkeiten auf. Zuerst einmal ist gar nicht unbedingt klar, warum und von wem diese Frage überhaupt gestellt werden sollte. In fast keiner Überblicksdarstellung der Musikethnologie fehlt die Feststellung, dass die wenigsten Kulturen über einen Begriff verfügen, der unserem Musikbegriff entspricht, dass sich aber in allen von ihnen Praktiken

² Für die paradigmatische Formulierung vgl. George Dickie: *Art and the Aesthetic – An Institutional Analysis*, Ithaca/London 1974, 34.

³ Für die starke Variante haben sich die beiden Protagonisten dieser Forschung, Colwyn Trevarthen und Stephen Malloch, starkgemacht, die den Begriff der »communicative musicality« geprägt haben (vgl. *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*, hg. von Colwyn Trevarthen und Stephen Malloch, Oxford 2009).

⁴ Während Arom letztere Frage streift und letztlich ignoriert, taucht erstere nicht einmal auf. Vgl. Simha Arom: *African polyphony and polyrhythm – Musical structure and methodology*, Cambridge u. a. 1991.

finden, die *wir* als Musik identifizieren würden. Mit dieser Diagnose kann nun sehr verschieden umgegangen werden, womit wir am Kern des Problems wären.

Die naheliegende Reaktion ist nicht die Einführung einer ganz neuen Kategorie, sondern eine implizite oder explizite Erweiterung des Musikbegriffs, um auch von unserem Standardverständnis weit entfernte Praktiken einzubeziehen. Das erscheint liberal und sympathisch, zumal angesichts der Widerstände, die es dann doch weiterhin gegen eine solche Erweiterung gibt. Bruno Nettl stellt in seiner Diskussion über den Musikbegriff eine »curious disparity in what people include under the heading of music when given time to consider the question (when they exhibit broad tolerance) and what they will accept when giving quick reactions (when they are more narrow-minded)«⁵ fest; sein Beispiel sind eigene Erfahrungen im Gespräch über seinen Beruf als Musikethnologe. Es zeigt sich, dass auch hier Kategorisierungsfragen eng mit Statusfragen gekoppelt sind, und etwa der »Musik« der Aka diesen Status zu entziehen gleichbedeutend ist damit, ihr die Anerkennung zu versagen.

Das macht es tatsächlich schwierig, die Sache auch anders anzugehen. Dennoch kann eine bloße Erweiterung des Musikbegriffs durchaus auch kritisch gesehen werden. Sie läuft darauf hinaus, auch Praktiken einzubeziehen, die nicht nur anders strukturiert sind und sehr verschiedene gesellschaftliche Funktionen erfüllen, sondern die vielfach nicht begrifflich klar von anderen Praktiken unterschieden werden, die für uns gerade keine Musik sind, oder gar als von ihnen untrennbar angesehen werden. Insofern der Musikbegriff auf diese Weise unter Umständen deutlich von den Selbstbeschreibungen und -kategorisierungen der betreffenden Gruppen abweicht, läuft seine Anwendung darauf hinaus, ihre kulturelle Welt anders zuzuschneiden und die internen Gewichte zu verschieben. Die Anerkennung hat, kurz gesagt, ihren Preis.

Sie erscheint überdies heute in einem Kontext, in dem der Musikbegriff auch in der westlichen Kunstmusik und dem sie begleitenden Diskurs zahlreichen Erweiterungs- und Umbauversuchen unterworfen worden ist und weiterhin ist, bis hin zur Forderung seiner Verabschiedung oder Auflösung.⁶ Auch wenn ein großer Teil der musikalischen Praxis innerhalb und außerhalb der Kunstmusik mit großer Selbstverständlichkeit fortgesetzt wird, hat der Musikbegriff doch auch hier seine Selbstverständlichkeit verloren. Sicherlich lassen sich die Fragen, die von der zeitgenössischen künstlerischen Praxis und vielen nichtwestlichen Praktiken an ihn gestellt werden, nicht dadurch aus der Welt schaffen, dass man ihn schlicht verabschiedet oder auf seine Anwendung verzichtet. Es wird keine Alternative dazu geben, an seinem Umbau mitzuarbeiten, auch wenn eine Lösung hier nicht wirklich in Sicht ist. Auch die Tatsache, dass die kritischen Fragen aus zwei so verschiedenen

⁵ Bruno Nettl: *The Study of Ethnomusicology – Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana/Chicago 2009, 19.

⁶ Vgl. dazu prägnant Seth Kim-Cohen: *In the Blink of an Ear – Toward a Non-Cochlear Sound Art*, New York 2009; Johannes Kreidler: *Der aufgelöste Musikbegriff. Zerfalls- und Konsolidierungsmomente des Begriffs der »Musik« heute*, in: *Musik & Ästhetik* 80 (2016), 85–96.

Richtungen kommen, lassen eine endgültige Stabilisierung eines modifizierten Begriffs der Musik unwahrscheinlich erscheinen. Dennoch: Wie könnte ein solcher Umbau aussehen?

II.

In beiden Hinsichten ist es nicht mit einer Erweiterung getan, sondern es wird eine interne Neuausrichtung verlangt, die sich mit dem Begriff der Dezentrierung gut beschreiben lässt, der gleichermaßen begriffslologisch wie geographisch verstanden werden kann. Von hier aus ist der Umbau des Musikbegriffs ein paradigmatisches Beispiel für ein postkoloniales Projekt, zumindest insofern er eine Reaktion auf das Problem ist, das nichtwestliche Praktiken stellen. Auf indirekte Weise gilt dies sogar für den Kunstdiskurs, wenn in manchen Theorien der zeitgenössischen Kunst mediale und geopolitische Fragen miteinander verflochten erscheinen.⁷

Die Frage ist, wie sich ein postkolonialer Umbau eines solchen Begriffs zur postkolonialen Kritik des Eurozentrismus insgesamt verhält. Der Musikbegriff hat nicht denselben Status wie Grundbegriffe westlichen Denkens wie Vernunft, Freiheit, Aufklärung und Geschichte, und die kritische Rückfrage an die postkoloniale Kritik dieser Begriffe, ob sie sie nicht erstens verzerrend zuschneidet und im Übrigen notgedrungen selbst in Anspruch nimmt, verfängt hier nicht.⁸ Eine solche Argumentation setzt, scheint mir, zwar nicht zu tief, aber zu abstrakt an. Eine kritische Perspektive auf den Musikbegriff muss nicht jegliche Möglichkeit der Universalisierung von Begriffen bestreiten, darf aber konkrete Zweifel anmelden, dass sie von diesem Begriff aus tatsächlich gelingen kann.

Wenn wir uns die Art ansehen, wie der gegenwärtige Musikbegriff in der Diskussion fungiert, so erscheint er wie ein Magnet, der ein Feld von Eisenspänen auf sich ausrichtet: Er deplatziert sie nicht vollständig, bringt sie aber in eine bestimmte Richtung, aus der sie lesbar werden, und zwar eben als Musik. Eine klassische Formulierung der musikethnologischen Perspektive lautet, dass sie die »study of music as human behavior«⁹ betreibt. Das ist bereits eine große Verschiebung gegenüber einer klassischen Perspektive, die auf die Analyse von Werken und die Historiographie von Kompositionen setzt und die in nichtwestlichen Zusammenhängen vor die Wand fährt. Man sollte aber nicht übersehen, dass auch hier eine deutliche Ausrichtung des Untersuchungsgegenstandes vorgenommen wird: Man muss die Formulierung nur umkehren, um zu sehen, dass der Magnet auch hier wirksam ist, geht es doch um die Untersuchung menschlichen Verhaltens *als Musik*.

Auf der praktischen Ebene seines Fungierens im Alltag lässt sich die Struktur des Musikbegriffs am besten im Sinne der Prototypentheorie beschreiben: Ohne

⁷ In besonders deutlich akzentuierter Weise gilt dies für Peter Osbornes Begriff des Postkonzeptuellen: Vgl. ders.: *Anywhere Or Not At All – Philosophy of Contemporary Art*, London 2013.

⁸ Vgl. etwa den Beitrag von Daniel Martin Feige in diesem Heft.

⁹ Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964, viii.

dass man in jedem Fall genauer angeben kann, was Musik auszeichnet oder wo ihre Grenzen liegen, kann man – also: westliche Hörer*innen – doch klar sagen oder besser erkennen, was prototypische Musik ist, nämlich eine primär akustische, nach harmonischer Tonalität und Akzentstufentakt organisierte Gestaltung, zu der man ein Verhältnis der Rezeption und nicht der Partizipation einnimmt. Das Feld, auf das dies zutrifft, ist natürlich riesig, aber man könnte es vielleicht durch drei Namen abstecken: Beethoven, Beatles & Beyoncé. Die letzten beiden Namen machen deutlich, dass es sich hier schon lange nicht mehr um eine ausschließlich kunstmusikalische oder rein europäische Tradition handelt – ohne den Einfluss der Musik, die Schwarze aus ihrer Heimat mitgebracht und in den Ländern entwickelt haben, in die sie als Sklaven verkauft wurden, ist die heutige Musik nicht zu denken. Der weltweite Siegeszug des Hiphops ist hier das jüngste, nun auch schon mehrere Jahrzehnte anhaltende Beispiel. Man kann sagen, dass dieser Einfluss selbst schon eine Dezentrierung der Musik und damit auch des Musikbegriffs bewirkt hat, auch wenn er alle Züge einer kulturellen Aneignung ohne gleichzeitige Aufwertung der Träger dieser Kultur, also einer Enteignung hat.¹⁰

Wir sind also sicher nicht mehr in einer Situation, in der Musik prototypisch für europäische Kunstmusik steht, und man kann die bei manchen Musikwissenschaftler*innen und Komponist*innen immer noch vorhandenen Vorbehalte gegen Popmusik getrost als bereits verlorene Rückzugsgefechte betrachten. Trotzdem hat sich gerade mit der Popmusik ein wesentlich europäisch geprägtes Musikverständnis über die ganze Welt ausgebreitet, auch wenn es dabei regionale Einfärbungen und Transformationen erfahren hat, die in der Regel regional bleiben und nicht die gleiche Verbreitung erfahren wie die Musik westlicher Popstars. Vielleicht so: Der westliche Musikbegriff ist nicht universal, aber er ist bereits überall.

Das bedeutet natürlich nicht, dass das Problem sich damit erledigt hat. Inwiefern der Begriff auf trotzdem weiterhin vorhandene Praktiken abseits der Popmusik passt und ob nicht sogar bestimmte Transformationen der Popmusik besser mit anderen Kategorien zu greifen sind, bleibt eine offene Frage. Wie also könnte eine Dezentrierung aussehen? Stanley Cavell hat diese Frage in einem ganz anderen Kontext, nämlich in dem der Musik und Kunst der Moderne, genauer der 1960er Jahre diskutiert, und seine Ausführungen sind auch für unsere Diskussion relevant. Wenn man sie ernst nimmt, werfen die Gesänge der Aka die gleiche Frage auf wie das Klavierkonzert von Cage, nämlich¹¹: »How can objects made this way elicit the experience I had thought confined to objects made so differently?« Den vorhandenen Begriff großzügig zu erweitern, verschleiert das Problem, statt es zu lösen,

¹⁰ Vgl. dazu: *Everything But The Burden – What White People Are Taking From White Culture*, hg. von Greg Tate, New York 2003. Der Titel des Buches bringt die Sache, die es anhand zahlreicher Beispiele ausführt, auf den Punkt.

¹¹ Stanley Cavell: *A Matter of Meaning it*, in: ders.: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, New York 1969, 213–237, hier 218. Cavell bezieht sich an dieser Stelle auf die Skulpturen von Anthony Caro, das Argument wird aber an der Musik entwickelt.

und neutralisiert die Herausforderung. Entsprechend argumentiert Cavell¹²: »This is the essential reason that redefinitions and borderline cases are irrelevant here. For the question raised for me about these new objects is exactly whether they are, and how they can be, *central*.« Nimmt man das ernst, ist die Dezentrierung des Musikbegriffs eine Forderung, die von den untersuchten Gegenständen selbst ausgeht und die nicht auf einen postkolonialen Diskurs warten müssen sollte.

Worauf läuft das hinaus? Was wir vorfinden, sind Praktiken, bei denen sich Akustisches und Motorisches, also nach unseren Begriffen Musik und Tanz, ebenso wenig trennen lassen wie Darbietung und Partizipation, Praktiken, bei denen die Unterscheidung zwischen Musik und Sprache nicht klar gezogen werden kann, Kulturen, die für uns zusammengehörende Praktiken in ganz verschiedene Kategorien einsortieren etc. Auch wenn wir es mit demselben Problem zu tun haben, ist der Unterschied zu Cavells Beispielen doch gravierend, denn diese fanden innerhalb des Feldes der westlichen Kunst und Kunstmusik statt und nahmen in Anspruch, dessen innerer Logik zu folgen und aus ihr die notwendigen Konsequenzen zu ziehen. Nun geht es um eine Herausforderung von außen, die erst einmal gar nicht in der Position ist, Ansprüche zu stellen, sondern lediglich indirekt zur Selbstreflexion auffordert.

Um den Musikbegriff zu dezentrieren, müsste eine anders gebaute Artikulationsform als prototypischer Fall ins Zentrum oder näher ans Zentrum rücken, oder es müsste zumindest eine Normalität etabliert werden, die woanders liegt. Die Vorstellung, eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Musikbegriff könne eine Verschiebung dieses diskursiven Magneten herbeischreiben, ist sicher reine Hybris, eine Variante der »Selbstverklärung des Gelehrtenstandes«¹³, die sich weder um Praxis noch um Institutionen bekümmert. Der Erfolg einer solchen Dezentrierung wird nicht im Diskurs entschieden, sondern in einer veränderten Praxis, die aus der Perspektive des Zentrums abseitige Fälle nicht nur überhaupt anerkennt, sondern in Cavells Sinne als zentral, also als Herausforderung anerkennt, der nicht mit einer großzügigen Erweiterung des Begriffs beizukommen ist.

Dies liefe vermutlich in der Tat auf eine »Provinzialisierung Europas«¹⁴ heraus. Provinzialisierung müsste für die Erkenntnis und Anerkenntnis stehen, dass die europäische musikalische Tradition und der von ihr ausgehende Begriff nur eine von mehreren Varianten ist, die gleichberechtigt nebeneinander stehen (sollten). Dafür bräuchte es vermutlich eine Art musikalischer *affirmative action*, eine Dekolonisierung von Popmusik und zeitgenössischer Kunstmusik und eine aktive Verdrängung

¹² Ebd., 215.

¹³ Arnold Gehlen: *Urmensch und Spätkultur – Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Bonn 1956, 9.

¹⁴ Vgl. Dipesh Chakrabarty: *Provincializing Europe – Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton/Oxford 2000. Eine andere Dezentrierung, nach der »Musik« als »subcategory of song« verstanden werden müsste, schlägt Gary Tomlinson vor (Gary Tomlinson: *Vico's Songs – Detours at the Origins of (Ethno)Musicology*, in: *The Musical Quarterly* 83/3 (1999), 344–377, hier 345). Sie geht von der europäischen Geschichte selbst aus und verschiebt hier die inneren Gewichte.

der klassischen Tradition aus dem Zentrum des gegenwärtigen Musikbetriebs. Das jeweils zu Leistende ist so verschieden wie die institutionellen, gesellschaftlichen und diskursiven Bedingungen dieser Felder, und die Herausforderungen sind immens.

Die darüber hinausgehende Frage wäre, ob eine solche Operation tatsächlich noch mit dem Begriff der *Musik* gelingen kann und ob sich nicht allein durch die Herkunft und die Assoziationen dieses europäischen Begriffs die Zentrierung unter der Hand wieder herstellt. Das mag sein – nur ist kein anderer Begriff in Sicht, der an seine Stelle treten könnte. Von daher erscheint ein selbstkritischer Umgang mit dem Begriff und eine innere Pluralisierung als einzige realistische Möglichkeit. Ein gegenwärtiger Diskurs, der das Potential hätte, zu einer solchen Pluralisierung beizutragen, aber vielfach eine Reessentialisierung betreibt, ist die evolutionstheoretische Untersuchung der Ursprünge der Musik. Auf sie will ich vom bisher Ausgeführten aus einen kurzen Blick werfen.

III.

Tatsächlich ist diese Essentialisierung tendenziell bereits in die Fragestellung eingebaut: Wo liegt der Ursprung *der Musik*? Die entscheidende Frage ist, was für ein Musikbegriff hier vorausgesetzt wird und inwiefern seine Problematisierung und Pluralisierung mitreflektiert wird. Leider muss man konstatieren, dass letzteres zumeist kaum der Fall ist. Eine ihrem Autor vermutlich selbstverständlich erscheinende Bemerkung von W. Tecumseh Fitch im Vorwort zu einem der einschlägigen Sammelbände ist hier verräterisch. Er schreibt¹⁵: »we all have an implicit understanding of the melodic, rhythmic, and harmonic regularities of our cultures' musics.« Deutlicher kann man nicht machen, dass bei aller Pluralisierung vom prototypischen Zentrum ausgegangen wird, das dann ohne viel Federlesens zur Universalie erklärt wird. Vorausgesetzt ist nicht nur, dass die auditiv-strukturalen Bestimmungen das Entscheidende sind, sondern sogar die offensichtlich westliche Kategorie der Harmonie wird für Musik als solche angenommen. Was hier *en passant* eingeführt wird, findet sich an anderer Stelle, in einem großangelegten Entwurf von Samuel Mehr und einigen Kollegen, unverblümt explizit gesetzt¹⁶: »Music is an auditory display built from melodies and rhythms.«

Nicht alle Forscher gehen derart hemdsärmelig an die Sache heran, und vielfach wird die radikale Pluralität musikalischer Praktiken explizit hervorgehoben. Um die Frage nach den Ursprüngen trotzdem beantworten zu können, wird dann zwischen einer Pluralität realer Musiken und einer letztlich einheitlichen Musikalität

¹⁵ W. Tecumseh Fitch: »Foreword«, in: *The Origins of Musicality*, ed. by Henkjan Honing, Cambridge/London 2018, vii–viii, hier vii.

¹⁶ Samuel E. Mehr u. a.: *Origins of music in credible signaling*, in: *Behavioral and Brain Sciences* 44 (2021), <https://www.cambridge.org/core/journals/behavioral-and-brain-sciences/article/origins-of-music-in-credible-signaling/82D36C04DA04D96AD9A77EEAF4BBFB34#sref305>.

als deren Grundlage unterschieden¹⁷: »Musicality in all its complexity can be defined as a natural, spontaneously developing set of traits based on and constrained by our cognitive and biological system. Music in all its variety can be defined as a social and cultural construct based on that very musicality.« Dann müsste es gelingen, jene Musikalität so offen zu fassen, dass die Entwicklung nicht gradlinig auf unsere prototypische Musik zuläuft, sondern eine Vielzahl von anderen Varianten erlaubt, die unter Umständen sehr weit davon entfernt sind. Dass Musikalität (und auch andere Vorschläge wie »das Musikalische« oder »musicking«) den Begriff der Musik letztlich verdoppelt, weist allerdings auf die Gefahr einer zirkulären Argumentation hin: Wenn Musikalität die Grundlage für Musik und nichts anderes ist und beide daher direkt aufeinander verweisen, ist die Offenheit doch nicht so groß wie behauptet; wenn umgekehrt tatsächliche Offenheit gegeben ist und die beschriebenen Anlagen auch andere Artikulations- und Kommunikationsformen ermöglichen, stellt sich die Frage, warum man sie trotzdem zusammenfassend als Musikalität bezeichnet.

Während Mehr und Kollegen eine mit Kriegs- und Marktmetaphern (»evolutionary arms race«) gespickte Ursprungserzählung vorlegen, gehen andere etwas vorsichtiger vor und setzen auch nicht derart ungebrochen auf eine Universalität der Musik als des zu erklärenden Gegenstands. So schreiben Steven Brown und Joseph Jordania¹⁸: »We employ the traditional term »universal« here, but we are really talking about cross-cultural trends and typological generalizations.« Die Formulierungen machen deutlich, dass die scheinbaren Universalien tatsächlich von einem bestimmten Standpunkt aus – man darf raten, welchem – getroffene Typisierungen sind und räumen implizit ein, dass andere Typisierungen zu anderen Genealogien führen könnten.

Der zitierte Artikel von Mehr u. a. wird in der Zeitschrift, in der er erschienen ist, flankiert von einem konkurrierenden Entwurf von Pat Savage und Kollegen, der ähnlich offen argumentiert und in Bezug auf die evolutionäre Entwicklung der Musik eine plurale Entstehungsgeschichte annimmt¹⁹: »components of musicality may have arisen initially as cultural inventions and/or byproducts of other adaptations, later exapted and modified through gene-culture coevolution for their social bonding functions in a musical context.« Wenn es aber keinen einheitlichen Ursprung gibt, dann können die unterschiedlichen Komponenten der Musikalität auch andere Konstellationen einnehmen, die nicht mehr gut mit diesem Wort be-

¹⁷ Henkjan Honing: *Musicality as an Upbeat to Music – Introduction and Research Agenda*, in: *The Origins of Musicality*, ed. by Henkjan Honing, Cambridge/London 2018, 3–20, hier 4.

¹⁸ Steven Brown und Joseph Jordania: *Universals in the World's Musics*, in: *Psychology of Music* 41/2 (2011), 229–248, hier 233.

¹⁹ Patrick Savage u. a.: *Music as a Coevolved System for Social Bonding*, in: *Behavioral and Brain Sciences* 44 (2021), <https://www.cambridge.org/core/journals/behavioral-and-brain-sciences/article/music-as-a-coevolved-system-for-social-bonding/F1ACB3586FD3DD5965E56021F-506BC4F>; eine detailliert ausgearbeitete Theorie hat hier Tomlinson vorgelegt: Vgl. Gary Tomlinson: *A Million Years of Music – The Emergence of Human Modernity*, New York 2015.

schrieben werden können und zu einer ganzen Reihe verschiedener Praxisformen führen können. Letztlich würde sich damit die ganze Fragestellung verschieben, denn es ginge nicht mehr um den Ursprung »der Musik«, sondern um die Ursprünge einer Reihe verwandter, aber nicht identischer Praktiken, von denen unsere Musik eine ist.

Manche der nicht weniger als sechzig Kommentare zu den beiden Texten gehen in diese Richtung, unter anderem derjenige von Melanie Wald-Fuhrmann u. a., an dem ich selbst beteiligt war. Unser Ausgangspunkt war ebenfalls die Schwierigkeit bis Unmöglichkeit, eine klar definierte Menge an Eigenschaften für das anzugeben, was erklärt werden soll, denn »there is no directly observable, uncontroversial set of identifying features allowing demarcation between practices variously identified as heightened speech, chant and song, and also between dance, gesture, and music«²⁰. Nimmt man dies wirklich ernst, so müsste das mit den genannten Begriffen gegliederte Feld zuerst einmal als Kontinuum betrachtet werden, in das in verschiedenen Kulturen, aber auch je nach Kontext unterschiedliche Grenzen eingezogen werden. Zwischen den in diesem Feld situierten kommunikativen Praktiken gibt es Familienähnlichkeiten, aber keine alle übergreifenden Gemeinsamkeiten. Eine evolutionäre Untersuchung ihrer Genese müsste die Frage, ob es »Musik« gibt, suspendieren, um nicht eine Vorentscheidung in Bezug auf den Zuschnitt des Feldes zu treffen, die auch anders ausfallen könnte. Dann, aber auch nur dann, könnte sie beispielhaft für die Pluralisierung und Flexibilisierung der Begriffe stehen, die vielleicht sogar den Musikbegriff auf- oder ablöst.

IV.

Die Existenz eines solchen Feldes verschiedener, aber verwandter Praktiken anzuerkennen, erscheint mir als Voraussetzung für jede angemessene weitere Diskussion über den Musikbegriff; wenn sie diese Konstellation nicht einmal als Problem erkennt, für das keine endgültige Lösung bereitsteht, bleibt sie selbst provinziell. Von hier aus könnte man außerhalb und auch innerhalb der westlichen Kultur Zwischen- und Übergangsphänomene zwischen Musik und Sprache oder Musik und Tanz beschreiben, ohne eine Entscheidung über ihre kategoriale Zugehörigkeit treffen zu müssen, oder noch deutlicher: In jenem offenen Feld menschlicher Praktiken, zwischen denen Familienähnlichkeiten herrschen, müssten sich verschiedene Instanzen beschreiben lassen, in denen die einzelnen Fähigkeiten, Dispositionen und Artikulationsmodi auf unterschiedliche Weise realisiert und konstelliert werden. Eher als eine Vereinheitlichung bräuchten wir eine Pluralisierung der Begriffe.

²⁰ Melanie Wald-Fuhrmann u. a.: *Music as a trait in evolutionary theory – A musicological perspective*, in: *Behavioral and Brain Sciences* 44 (2021), <https://www.cambridge.org/core/journals/behavioral-and-brain-sciences/article/music-as-a-trait-in-evolutionary-theory-a-musicological-perspective/4F405547518DBBA586AD276EC8BDAC8D>.