

**Swiss Philosophical Preprint Series**

**# 99**

**Nicola Lüthi**

**Der musikalische Platonismus  
und das Problem des Sampling**

added 27/11/2012

ISSN 1662-937X

© Nicola Lüthi

Proseminar "Ontologie der Kunst"  
FS 2012  
Dr. Marcello Ruta

Der musikalische Platonismus und das Problem des Sampling -  
Untersuchung und Unterscheidung der Werkkonzepte von Peter Kivy und Jarrold  
Levinson

Nicola Lüthi  
Dählenweg 9  
3672 Oberdiessbach  
nick.luethi@students.unibe.ch

Abgabedatum: 14.10.2012

11-112-216

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>3</b>
1.1 Herleitung der Fragestellung.....	3
1.2 Fragestellung .....	3
1.3 Persönliche These .....	3
1.4 Relevanz dieser Fragestellung .....	4
1.5 Gliederung.....	4
<b>2. Die Werkkonzepte von Kivy und Levinson.....</b>	<b>5</b>
2.1 Peter Kivy`s Werkkonzept.....	5
2.2 Der Einwand von Levinson gegen den musikalischen Platonismus.....	5
2.3 Peter Kivys Gegenargument.....	6
2.4 Levinsons Einwand .....	7
2.5 Jerrold Levinsons Werkkonzept .....	7
2.6 Persönlicher Einwand .....	7
<b>3. Das Problem des Sampling .....</b>	<b>8</b>
3.2 Identität am Beispiel Rockstar von Cro.....	8
3.3 Argument zur Identität von Klangstrukturen beim Sampling.....	8
3.4 Die Unterscheidung zwischen musikalischer Schöpfung und Entdeckung .....	10
<b>4 Schlussteil.....</b>	<b>12</b>
4.1 Beantwortung der Fragestellung .....	12
4.2 Persönliche These .....	12
4.3 Zusammenfassung.....	12
4.4 offene Fragen .....	13
4.5 Das Problem der Aufnahme.....	13
<b>5. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>14</b>
<b>6. Anhang .....</b>	<b>15</b>

## 1. Einleitung

### 1.1 Herleitung der Fragestellung

In der Diskussion um den ontologischen Status eines musikalischen Werkes gibt es drei grundsätzliche Fragestellungen resp. Probleme. Das erste und grundlegendste ist die Frage nach dem Werk als solchem und seiner Gegenständlichkeit<sup>1</sup>. Das zweite Problem ist das nach der Notation eines Musikwerkes, (vgl. Goodman 1973) deren Verbindlichkeit und den daraus resultierenden Schlussfolgerungen zum ersten Problem während es sich beim dritten Problem um jenes der musikalischen Aufführung handelt, inwiefern ein Werk und dessen Live-Äquivalent tatsächlich gleich sind und inwiefern sie sich unterscheiden<sup>2</sup> (vgl. Levinson 1997, Kivy 2001, Wolterstorff 1970).

Das Problem der Notation und dasjenige der Aufführung werde ich in dieser Arbeit bewusst ausklammern und mich auf die Werkkonzepte von Peter Kivy und Jerrold Levinson beschränken.

Mir ist aufgefallen, dass in der gesamten Diskussion in allen drei Problemfeldern ausschliesslich mit Beispielen aus der klassischen Musik gearbeitet wird<sup>3</sup> und populäre Musik, egal welchen Genres, komplett ignoriert wurde und wird. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob diese Ausgrenzung gerechtfertigt ist oder sich in der populären Musik auch noch Beispiele fänden, die ein neues Licht auf die Diskussion werfen könnten.

Aus diesem Grund habe ich mir ein spezielles Beispiel aus der populären Musik, genauer aus dem Rap, ausgesucht, welches ich am musikalischen Platonismus von Levinson und Kivy untersuchen werde und zu ergründen suche, ob diese Ausgrenzung gerechtfertigt ist.

Primärtexte sind dabei Kivys Aufsatz "Platonism in music: Another kind of defense" und Levinsons "What a Musical Work Is", der einen Einwand bringt, dessen sich Kivy annimmt und zu entkräften versucht. Anhand dieser direkten Bezugnahme werde ich die beiden Theorien unterscheiden und später an meinem Beispiel untersuchen.

### 1.2 Fragestellung

Kann Peter Kivys Theorie eines musikalischen Platonismus auch auf den Song "Rockstar" des deutschen Rappers Cro befriedigend, das heisst ohne Änderungen an der Theorie vornehmen zu müssen, angewendet werden, oder muss der musikal-historische Kontext mitberücksichtigt werden? (vgl. Levinson 2011, Kivy 1993)

### 1.3 Persönliche These

Peter Kivys These kann nicht befriedigend angewendet werden, weil der musikalische Platonismus es bisher unterlassen hat, auf das Problem des Sampling eine zufriedenstellende Antwort zu geben. Sein Gegenargument zu Levinsons

---

1 Zum Beispiel zu finden bei Goodman (1983); Dodd (2010), Kivy (2001), Reicher (1998), Jaquette (1994), Margolis (1988), Wolterstorff (1970)

2 Eigentlich findet sich dieses Problem auch schon bei Goodman, dort aber in einer Vorstufe indem er untersucht, weshalb Fälschungen in bestimmten Künsten möglich sind (allographisch) und in anderen nicht (autographisch). Bei der Musik ist dies eigentlich nichts anderes, als das Aufführungsphänomen. (vgl. Goodman 1973: 109-134)

Einen etwas anderen Gesichtspunkt findet sich bei Kemal (2010) wo aber auch wieder die Authentizität wie bei Goodman ins Blickfeld gerückt wird.

3 vgl. zum Beispiel Kivy (1993), Goodman (1973), Levinson (1997), Dodd (2010)

Einwand ist zu schwach, da es seine Legitimationsgründe hauptsächlich aus der Berufung auf die menschliche Intuition zieht.

Levinsons Theorie erlaubt es uns, den Song schon deutlich besser zu erfassen, da wir durch den musikal-historischen Kontext die Songs besser auseinanderhalten können. Aber auch die Annahme dieser These setzt die vorausgehende Annahme einiger weiteren, zumindest streitbaren Prämissen voraus.

#### 1.4 Relevanz dieser Fragestellung

Die Untersuchung dieses Songs ist aus zwei Gründen speziell:

Die Musik des Songs wurde nicht neu geschaffen, sondern von Cro gesampelt, das heisst der originale Song "Banquet" von Bloc Party wurde in kleine Teile geschnitten und neu zusammengesetzt resp. programmiert.

Der neu entstandene Song ist in seiner Klangstruktur dem ersten Banquet sehr ähnlich, nicht aber identisch, und will sich explizit nicht als Coverversion dessen verstanden wissen.

#### 1.5 Gliederung

Um meine These begründen zu können, werde ich in einem ersten Teil anhand eines Einwandes von Jerrold Levinson gegen den musikalischen Platonismus und Kivys Gegenargument dazu Kivys Theorie des musikalischen Platonismus betrachten. Danach die Reaktion von Levinson kurz aufgreifen und seine These erläutern. Im zweiten Teil werde ich mein Musikstück an Kivys und Levinsons These untersuchen, um mit einem Argument dafür zu plädieren, dass beide Thesen noch nicht ausgereift genug sind, mein Beispiel zu erfassen und danach noch kurz auf den Unterschied zwischen Entdeckung und Komposition anhand meines Beispiels zu sprechen kommen.

## 2. Die Werkkonzepte von Kivy und Levinson

### 2.1 Peter Kivy`s Werkkonzept

Kivy ist Vertreter einer Theorie die er selbst als musikalischen Platonismus bezeichnet<sup>4</sup>, was für ihn bedeutet, dass er es plausibel findet "zu sagen[,] dass musikalische Werke Universalien, oder Typen [...] sind"<sup>5</sup>(Kivy 1993: 59) Kivy ist weniger darauf bedacht ein musikalisches Werk genau als Universalie, Partikel, token oder Ähnlichem zu klassifizieren (vgl. Kivy 1993:59), als dass er darauf bedacht ist, dass musikalische Werke ewige Entitäten sind, die weder geschaffen, noch zerstört werden können (Kivy 1993:66).

Für Kivy bedeutet die Anerkennung der musikalischen Werke als ewige und unzerstörbare Entitäten auch das Akzeptieren, dass musikalische Werke nicht geschaffen, sondern viel eher entdeckt werden, was sie aber nicht von einem kreativen Schaffensprozess ausschliesst (Kivy 1993:66f).<sup>6</sup>

### 2.2 Der Einwand von Levinson gegen den musikalischen Platonismus

Ein von Jerrold Levinson geäussertes Einwand gegenüber dem musikalischen Platonismus lautet wie folgt:

Prämisse 1: Wenn musikalische Werke Klangstrukturen<sup>7</sup> sind und zwei Komponisten die gleiche Klangstruktur festsetzen, wird notwendigerweise das gleiche musikalische Werk komponiert.

Prämisse 2: Wenn zwei verschiedene Komponisten die gleiche Klangstruktur festsetzen, lassen diese so konsequenterweise zwei voneinander verschiedene Werke entstehen.

---

Konklusion: Musikalische Werke können nicht Klangstrukturen simpliciter sein, das heisst, Ihre konstitutionierenden Eigenschaften müssen mehr beinhalten als die Klangstruktur. (vgl. Levinson 1980: 68)

Um seine These und im Besonderen die zweite Prämisse zu unterstützen, bringt Levinson einige Beispiele ins Feld die zeigen sollen, dass Werke weitere Eigenschaften neben der Klangstruktur besitzen<sup>8</sup> und dass diese Eigenschaften identitätsstiftend sind für das Werk und deshalb ein Werk nicht als blosse Klangstruktur betrachtet werden kann, sondern mindestens auch der musikal-historische Kontext beachtet werden muss. Die Identität von einer Symphonie X von einem Komponisten A wird also nicht nur durch ihre spezifische Klangstruktur<sup>9</sup>, sondern auch durch ihren musikal-historischen Kontext identifiziert.

---

4 Obwohl Kivy im Aufsatz "Platonism in Music: A kind of defense" (Kivy (1993): 35) noch behauptet hatte, wenig Vertrauen in den musikalischen Platonismus zu haben, muss er spätestens mit dem darauffolgenden Aufsatz (vgl. Kivy (1993): 59) als Vertreter des musikalischen Platonismus verstanden werden.

5 "[I (Peter Kivy)] find it plausible to say that musical works are universals, or types or kinds" (Kivy 1993: 59)

6 Dem kreativen Schaffensprozess respektive dem Zwist zwischen Entdecker und Schöpfer werde ich mich in Teil 3.3 noch kurz widmen, da der Song von Cro auch da eine Sonderstellung einnimmt.

7 engl. sound-structure

8 Levinson stützt sich hier vor allem auf den musikal-historischen Kontext, anhand dessen er seine Thesen aufführt. Grundsätzlich könnten aber auch andere Eigenschaften eines Werkes einer Betrachtung wert sein.

9 Dodd hat diese These noch weiter verfeinert, indem er für einen "timbral sonicism" argumentierte, welcher auch das jeweilige Timbre eines (instrumentalen) Werkes zu den konstitutionierenden Eigenschaften eines Werkes zählt. (vgl. Dodd (2010): 27)

Angewendet auf das Leibniz'sche Gesetz bedeutet das, dass die Symphonie X, die von Komponist A zum Zeitpunkt t1 geschrieben wurde, nicht das gleiche musikalische Werk ist wie die Symphonie X1, die sich in ihrer Klangstruktur durch nichts von X unterscheidet, die von Komponist B zum Zeitpunkt t2 geschrieben wurde, weil die jeweiligen musikal-historischen Kontexte anders sind, die Werke also sich unterscheidende Eigenschaften aufweisen und nach Levinsons Auffassung vom Gesetz von Leibniz somit nicht identisch sein können (vgl. Levinson (1980): 69).

### 2.3 Peter Kivys Gegenargument

Kivy antwortet auf diesen Einwand mit einem Gegenargument in dem er versucht gerade die Anwendung des Leibniz'schen Gesetzes zu entkräften:

- Prämisse 1: Das Leibniz'sche Gesetz unterscheidet nicht zwischen unbeabsichtigten und essentiellen Attributen eines Gegenstandes.  
Prämisse 2: Natürlicher Gebrauch und Intuition unterscheiden zwischen unbeabsichtigten und essentiellen Attributen eines Gegenstandes.
- 

Konklusion: Zwischen unbeabsichtigten und essentiellen Attributen eines Gegenstandes muss unterschieden werden, um das Leibniz'sche Gesetz korrekt anzuwenden. (vgl. Kivy1993: 60f)

Kivy versucht nun zu untersuchen, ob demnach die musikal-historischen Eigenschaften eines musikalischen Gegenstandes von Bedeutung sind, oder vernachlässigt werden können. Hauptargument ist, dass auch wenn ein Werk plötzlich einem anderen Autor zugeschrieben werden muss<sup>10</sup>, es dadurch nicht seine Identität über die Zeit verliert wie Levinson seiner Ansicht nach behauptet. Wenn also bis ins letzte Jahrhundert Symphonie X dem Komponisten A zugeschrieben wurde, durch Forschung jedoch bestätigt wurde, dass diese Zuschreibung falsch sei und nun die Symphonie X dem Komponisten B zugesprochen wird, hat das für uns nicht den Eindruck, als habe das Werk seine Identität verloren. Symphonie X bleibt Symphonie X ob sie nun Komponist A, B oder C zugeschrieben wird. Am Werk als solches verändert sich nichts. "Es [ein musikalisches Werk wie die Symphonie X, welches durch Forschung nicht mehr dem gleichen Komponisten zugeschrieben wird] ist das gleiche Ding welches wir anders hören, nicht ein anderes Ding als solches" (Kivy 1993: 64)<sup>11</sup>

Hier zeigt sich deutlich Kivys platonische Sichtweise. Auch er muss zugeben, dass die Symphonie X Eigenschaften verloren hat, oder zumindest die Möglichkeit dazu besteht, respektive neue dazugewonnen hat und im Endeffekt anders gehört wird. Jedoch glaubt er, dass diese Eigenschaften nicht als dem Werk zugehörig betrachtet werden sollten, da sie nicht über die Identität des Werkes entscheiden. Was der für ihn entscheidende Faktor zu sein scheint, weil Intuitionen ihn möglichen Fällen<sup>12</sup> "auf die Klangstruktur als einziges valides Prinzip der Identität zeigen."<sup>13</sup> (Kivy 1993: 66)

---

10 Kivy verwirft die Beispiele von Levinson als "flat out impossible" (Kivy 1993: 62) und bringt als eigenes Beispiel eine Symphonie, die bis vor kurzem noch J.S. Bach zugeschrieben wurde, später aber Johann Christoph Bach zugeschrieben werden musste. (vgl. Kivy 1993: 63)

11 "It is, however, the same thing we are hearing differently, not a different thing altogether." (Kivy 1993: 64)

12 Die Beispiele von Levinson werden also hier schon grösstenteils ausgeschlossen, da sie "impossible [...]examples" beinhalten, wo die Intuition dann auch nicht mehr die entscheidende Rolle spielt (vgl. Kivy 1993: 62). In meinem Fall handelt es sich aber um einen possible case, weshalb die Intuitionen erhalten müssten.

13 "[...] and those Intuitions point to sound-structure as the only viable principle of identity." (Kivy 1993: 66)

## 2.4 Levinsons Einwand

Levinson reagierte auf Kivys versuchter Unterscheidung zwischen essentiellen und unbeabsichtigten Eigenschaften in Anwendung auf das Leibniz'sche Gesetz mit folgenden Worten: "[...] es macht keinen Unterschied ob die unterscheidende Eigenschaft essentiell oder unbeabsichtigt, [...] ist: wenn ein Stück es [eine bestimmte Eigenschaft] hat und ein anderes nicht, sind sie nicht das gleiche Werk." (vgl. Levinson 2011: 226)<sup>14</sup>

Danach entkräftet er noch das von Kivy hervorgebrachte Beispiel von der Symphonie, die erst J.S. Bach und dann Johann Christoph Bach zugeschrieben wurde und bestätigt, dass dieses Werk in Bezug auf seine Identität an nichts verloren oder gewonnen habe. Nicht das Werk habe dadurch Eigenschaften gewonnen oder verloren, sondern wir als Betrachtende, Wahrnehmende, haben mehr über das Werk gelernt und betrachten es nun mit anderen Augen. Bezüglich der Eigenschaften des Werkes und seiner Identität hat sich aber rein gar nichts verändert (Levinson 2011: 227).

## 2.5 Jerrold Levinsons Werkkonzept

Hier sind wir am Kern von Levinsons These, es ging ihm nicht darum zu zeigen, dass ein Werk Eigenschaften verlieren oder gewinnen kann, sondern darum zu sehen, dass der musikal-historische Kontext identitätsstiftend ist und zwar in einem Sinne, dass sie es uns, den Zuhörenden, ermöglichen, ein Werk richtig einzuordnen. Oder anders formuliert: Wäre ein Werk nur eine simpliciter Klangstruktur, hätte die Urheberschaft auf unser Wahrnehmen des Werkes überhaupt keinen Einfluss. Kivy gibt ja aber zu, dass dies der Fall ist (Kivy 1993: 66f).

Nach Levinson müssen musikalische Werke so sein, dass "Komponisten die in voneinander verschiedenen musikal-historischen Kontexten komponieren und identische Klangstrukturen festsetzen unverändert voneinander verschiedene musikalische Werke komponieren."<sup>15</sup> (Levinson 2011: 73)

## 2.6 Persönlicher Einwand

Zuerst ganz grundsätzlich: Ich halte es immer für problematisch, das Leibniz'sche Gesetz als Axiom zu gebrauchen, da doch oft deutlich wird, dass es unterschiedlich verstanden wird. Gerade Kivy's Unterscheidung zwischen essentiellen und unbeabsichtigten Eigenschaften halte ich für sehr problematisch.

Ich glaube, gerade mit seinem letzten Punkt begeht Kivy einen Fehler, indem er behauptet, dass für Levinson ein Werk seine Identität geändert habe, wird es plötzlich einem anderen Komponisten zugeschrieben. Ich denke nicht, dass es Levinsons Idee war zu behaupten, ein Werk gewinne dadurch eine neue Identität. Er wollte nur zeigen, dass andere Faktoren ebenso eine Rolle spielen. Er wollte zeigen, dass Werke die simpliciter bestimmt werden, korrekt identifiziert werden *können*, aber zu wenig Information tragen. Ein simpliciter bestimmtes Werk ist ein weniger gehaltvolles<sup>16</sup> Werk als eines, bei dem der musikal-historische Kontext mitbestimmend ist. Das simpliciter Werk verliert zwar nicht seine Identität, aber einen bedeutenden Teil seiner Spezialität.

---

14 "[...] and it makes no difference whether the distinguishing property is essential or accidental, relational or nonrelational, important or unimportant: if one piece has got it and the other not, then they ain't the same piece!" (Levinson 2011: 226)

15 "(Ind) Musical works must be such that composers composing in different musico-historical contexts who determine identical sound structures invariably compose distinct musical works." (Levinson 2011: 73)

16 Rein in Bezug der vom Werk getragenen Informationen.



### 3. Das Problem des Sampling

Ich möchte in diesem Abschnitt zeigen, dass mithilfe der Intuition als Argument zur Legitimation nicht wirklich gearbeitet werden kann, weil die Intuition eine grosse Schwachstelle hat. Sie ist von den jeweiligen historischen und kulturellen Kontexten abhängig<sup>17</sup>. Ein gutes Beispiel dazu ist etwa die Debatte über das musikalische Genie. Wird ein musikalisches Werk entdeckt oder komponiert? Je nach Epoche, fielen und fallen die Antworten darauf unterschiedlich aus ob der Komponist eher Handwerker und Entdecker oder eher schöpferisches Genie und Künstler war/ist. (vgl. Goehr 1997: 114f)<sup>18</sup>

#### 3.1 Persönliche These zum musikalischen Platonismus

Peter Kivys These kann nicht befriedigend angewendet werden, weil der musikalische Platonismus es bisher unterlassen hat auf das Problem des Sampling eine zufriedenstellende Antwort zu geben. Sein Gegenargument zu Levinsons Einwand ist zu schwach, da es seine Legitimationsgründe hauptsächlich aus der Berufung auf die menschliche Intuition zieht.

Levinsons Theorie erlaubt es uns, den Song schon deutlich besser zu erfassen, da wir durch den musikal-historischen Kontext die Songs besser auseinanderhalten können. Aber auch die Annahme dieser These setzt die vorausgehende Annahme einiger weiteren, zumindest streitbaren Prämissen voraus.

#### 3.2 Identität am Beispiel Rockstar von Cro

Zu meinem Beispiel gibt es noch ein paar Punkte zu erwähnen. 2005 produzierten Bloc Party einen Song namens Banquet. 2011 veröffentlichte der deutsche Rapper Cro einen Song der Rockstar heisst und auf einem Sample des Originalen Banquet basiert. Sampling ist eine Technik, die vorwiegend in der Rapmusik verwendet wird und bei der Teile eines Songs respektive Teile einer Aufnahme dieses Songs genommen werden, neu zusammengesetzt oder auch ganz übernommen werden und daraus dann ein Beat, die musikalische Unterlage für den Rap, entsteht.

Diese Technik ist ontologisch interessant, da es somit passieren kann, dass Lieder, die keine Coverversionen oder Aufführungen eines Werkes sind zwar eine ähnliche, bisweilen sogar identische Klangstruktur mit anderen Stücken aufweisen, explizit aber als eigenständige Stücke wahrgenommen werden wollen.

Grundsätzlich ist mit der modernen Aufnahmetechnik auch ein weiteres Problemfeld in die Ontologie der Musik gerückt, jenes der Aufnahme. Ein Werk existiert nicht mehr nur als Werk und als Aufführung davon, es existieren auch Aufnahmen eines Werkes, die im Gegensatz zur Aufführung bis ins kleinste Detail reproduzierbar sind.

#### 3.3 Argument zur Identität von Klangstrukturen beim Sampling

Prämisse 1: Der Song Banquet von Bloc Party hat eine ihm zugrundeliegende Klangstruktur, die auch als Instrumental als einzigartig identifizierbar ist.

Prämisse 2: Der Song Rockstar von Cro hat eine instrumentale Klangstruktur, die mit derjenigen des Songs Banquet von Bloc Party (nahezu) identisch

---

17 Die Kivy sinnigerweise ja gerade ausklammern will bei der Identitätsbestimmung eines Werkes. (vgl. Kivy 1993)

18 Dies ist aber nur ein sehr grob skizzierter Kritikpunkt an der Intuition, auf den ich nicht weiter werde eintreten können. Er stellt eher einen persönlichen Beweggrund zur genaueren Untersuchung der Intuition als Argument dar. Problematisieren werde ich den Intuitionsbegriff, indem ich zeigen werde, dass durch seine Anwendung wiederum etwas in Kivy Theorie gelangen wird, was er selbst kaum wollen kann.

ist.

Prämisse 3: Intuitiv nehmen wir diese beiden Songs, wenn wir den Gesang hören, als zwei zwar ähnliche, aber voneinander verschiedene Werke wahr.

---

Konklusion 1: Die beiden Songs unterscheiden sich *intuitiv* nur durch den jeweiligen Gesang/ Rap voneinander.

Konklusion 2: Hören wir die beiden Werke ohne Gesang, können wir sie nicht eindeutig voneinander unterscheiden, da sie die fast gleiche Klangstruktur aufweisen und sie nicht eindeutig identifizieren, obwohl unsere Intuition uns vorhin zu der Meinung verleitet hat, dass wir es mit zwei verschiedenen Songs zu tun haben.

Was will ich mit diesem Argument zeigen? Es geht mir nicht darum etwas über die Identitätseigenschaften eines Werkes und dessen Klangstruktur zu behaupten. Es geht mir nur darum, zwei Dinge zu zeigen: erstens, dass die Intuition gerade in den Bereichen der Musik uns auf eine falsche Fährte locken kann und zweitens, dass für den musikalischen Platonismus Handlungsbedarf besteht. Wurde doch oft auch das Argument gebraucht, der Platonismus stelle die einfachste Methode dar. (vgl. Kivy 1993)

Ist ein Musikwerk eine Universalie, ist der Song Banquet B1 von Bloc Party eine Universalie, (oder ein Typ oder ein „kind“) die ich U1 nenne, und folgerichtig sind alle Aufnahmen und Aufführungen dieses Songs ein Partikel P1<sup>19</sup> (oder ein token oder eine Instanz) von dieser Universalie.

Was ist jetzt aber mit dem Song Rockstar von Cro B2, ist dieser Song ein Partikel von U1 oder ein Partikel eines Partikels von U1? Oder ist der Song selbst wieder eine Universalie?

Das Problem ist das Folgende: Da B1 und B2 dieselbe Klangstruktur aufweisen, kann nach Kivy (vgl. Kivy 1993: 60ff) B2 nicht eine eigene Universalie sein. B2 kann aber auch kein P1 von U1 oder ein Partikel P2 von einem Partikel von U1 sein, da sich die Songs zu stark unterscheiden und intuitiv als verschiedene Werke wahrgenommen werden und B2 nicht als Partikel von B1 wahrgenommen wird.

Oder anders formuliert eine Universalie als abstrakter Gegenstand, kann nicht verändert werden (vgl. Künne 2007: 96ff), ebenso wenig kann das ein Partikel werden, wie kommt es dann aber, dass ein Werk fast komplett identische Eigenschaften aufweisen kann, aber keine neue eigenständige platonische Entität ist?

Das zweite Argument ist das Folgende: Schauen wir B1 an und bestimmen seine Klangstruktur als eigenständig und gut identifizierbar ohne die Universalien zu betrachten. So stellt sich schon an diesem Punkt die Frage, inwiefern B2 eine andere Klangstruktur aufweist als B1. Penibel betrachtet ist B2 nichts anderes als die Klangstruktur von B1 in einem neuen Arrangement. Eine zerschnittene Universalie und ihr neu geformtes token. Um hier einem Einwand gleich vorweg zu nehmen, ich beziehe mich auf die spezifische Klangstruktur der *Aufnahme* von B1, ansonsten wäre ja jedes Pianostück, welches aus den natürlichen Tönen besteht, ebenso ein Arrangement der natürlichen Töne.

---

<sup>19</sup> Ab hier werde ich Partikel synonym mit token und Instanz verwenden.

Kivy argumentiert, dass der musikalische Platonismus der einfachste Weg sei und deshalb nicht verworfen werden sollte (Kivy 1993: 67). Dem obengenannten Beispiel wird er aber nicht gerecht, weil der musikalische Platonismus zwar das Problem der Aufführung, nicht aber das Problem der Aufnahme und damit einhergehend das Problem der absolut exakten Reproduzierbarkeit lösen kann, respektive bis jetzt noch nicht gelöst worden ist.

Nichtsdestotrotz möchte ich den musikalischen Platonismus (noch) nicht verwerfen müssen, erscheint er mir doch als die plausibelste Theorie, wenn auch noch einige offene Fragen bestehen.

Betrachtet man Levinsons These, wird die ganze Affiche schon besser erfassbar. Obwohl die beiden Songs nur 6 Jahre auseinanderliegen, kann die Zuhilfenahme des musikal-historischen Kontextes deutlich zur Unterscheidung beitragen. Es fängt damit an, dass Banquet von einer britischen Band stammt, Rockstar aber von einem deutschen Künstler. Wir können also abschätzen, dass das Werk<sup>20</sup> Banquet wohl eher im britischsprachigen Raum gehört werden wird und Rockstar eher in deutschsprachigen Gebieten Verwendung finden wird. Auch lassen die unterschiedlichen Entstehungsjahre darauf schliessen, dass Rockstar häufiger zu hören sein wird, als Banquet.

Ich fasse zusammen: Ist ein musikalisches Werk nicht nur aus einer Klangstruktur bestehend, sondern beinhaltet es auch musikal-historische Eigenschaften, lassen sich die Werke Banquet und Rockstar unter Zuhilfenahme der Intuition deutlich besser unterscheiden.

Was ist damit noch nicht gelöst? Weiterhin unklar bleibt auch bei Annahme von Levinsons These das Verhältnis der beiden Songs und ihrer jeweiligen Identität. Im oben formulierten Satz bin ich davon ausgegangen, dass die Werke verschieden sind und spätestens mit dem musikal-historischen Kontext intuitiv unterschieden werden können. Diese Annahme ist aber strittig. Es kann auch dafür argumentiert werden, dass Rockstar nur ein token oder eine spezielle Aufführung<sup>21</sup> von Banquet ist und bestimmt kein eigenständiges Werk. Das aber sind Probleme, die sich mit dem Auftauchen der Aufnahmen und im Besonderen mit der Technik des Sampling gestellt haben.<sup>22</sup>

### 3.4 Die Unterscheidung zwischen musikalischer Schöpfung und Entdeckung

Kivy betont immer wieder, dass wir den musikalischen Platonismus nicht aus der Bequemlichkeit fallen lassen sollten, dass musikalische Werke nur noch entdeckt, nicht aber geschaffen werden können (Kivy 1993: 67). Diesem Punkt stimme ich zu, obwohl Kivy sich hier selbst widerspricht. Sein Argument für die Entdeckung fusst auf Überlegungen, die kontraintuitiv<sup>23</sup> sind. Um Levinson zu widerlegen benutzt er aber Argumente, die auf der Intuition basieren.<sup>24</sup>

Spannend an meinem Beispiel ist, dass die Genie vs. Entdecker Frage zu einer müssigen wird, da niemand behaupten wird die Klangstruktur von Cros Rockstar sei eine musikalisch eigene Kreation. Hier taucht eine weitere und, wie ich finde, viel spannendere Frage auf: Kaum jemand würde behaupten, das Werk von Cro besitze

---

<sup>20</sup> Dass Banquet ein eigenständiges Werk ist, setze ich voraus.

<sup>21</sup> Was ich zwar zuvor ausgeschlossen habe, aber auch nicht unstrittig ist.

<sup>22</sup> In Punkt 4.3 werde ich auf dieses Problemfeld noch kurz zu sprechen kommen.

<sup>23</sup> Wie er auch selbst impliziert vgl. Kivy (1993), S. 67

<sup>24</sup> Vgl. 2.3 dieser Arbeit.

keine Eigenständigkeit, keinen kreativen, schaffenden Prozess. Was aber ist dieser Prozess? Ist schon das Schneiden und neu Arrangieren einer Aufnahme in Kivys Sinne schöpferisch? Oder wo genau beginnt hier die schöpferische Leistung?

## 4 Schlussteil

### 4.1 Beantwortung der Fragestellung

Fragestellung: Kann Peter Kivys Theorie eines musikalischen Platonismus auch auf den Song "Rockstar" des deutschen Rappers Cro befriedigend, das heisst ohne Änderungen an der Theorie vornehmen zu müssen, angewendet werden oder müssen die musikal-historischen Eigenschaften mitberücksichtigt werden? (vgl. Levinson 2011, Kivy 1993)

### 4.2 Persönliche These

Peter Kivys These, kann nicht befriedigend angewendet werden, weil der musikalische Platonismus es bisher unterlassen hat, auf das Problem des Sampling eine zufriedenstellende Antwort zu geben. Sein Gegenargument zu Levinsons Einwand ist zu schwach, da es seine Legitimationsgründe hauptsächlich aus der Berufung auf die menschliche Intuition zieht.

Levinsons Theorie erlaubt es uns, den Song schon deutlich besser zu erfassen, da wir durch den musikal-historischen Kontext die Songs besser auseinanderhalten können. Aber auch die Annahme dieser These setzt die vorausgehende Annahme einiger weiteren, zumindest streitbaren Prämissen voraus.

Nein, der musikalische Platonismus kann den Spezialfall Rockstar von Cro nicht korrekt und ohne Änderungen erfassen und erklären. In Teil 3.2 habe ich gezeigt, dass in diesem Fall eine Berufung auf die Intuition als Legitimationsgrundlage nicht zurückgegriffen werden kann. Aufgrund dessen, ist es auch nicht möglich, Cros Werk mit den Begriffen Universalie, Klangstruktur und token eindeutig zu klassifizieren und im Besonderen zu identifizieren. Nehmen wir den musikal-historischen Kontext hinzu, werden die beiden Werke besser unterscheidbar. Der musikal-historische Kontext muss mitberücksichtigt werden, hilft aber noch nicht, das Werk komplett zu bestimmen, da dadurch einige Prämissen vorausgesetzt werden müssen, die zumindest strittig sind.

### 4.3 Zusammenfassung

Nach Peter Kivy sind musikalische Werke platonische Entitäten, die ewig sind und weder zerstört, noch geschaffen werden können. Levinson hat auf diese These erwidert, dass musikalische Werke mehr umfassen als ihre blosse Klangstruktur und mindestens auch der musikal-historische Kontext beachtet werden muss und ein Werk mit gleichen Eigenschaften in anderem historischen Kontext nach dem Gesetz von Leibniz nicht das gleiche Werk sein könne. Kivy erwiderte darauf, dass dieses Gesetz nicht zwischen essentiellen und unbeabsichtigten Eigenschaften eines Werks unterscheidet, unsere Intuition aber sehr wohl und die musikal-historischen Eigenschaften unbeabsichtigte sind. Levinson reagierte auf Kivys Überlegungen mit dem Vorwurf, dass es für die Identität eines Werkes keinen Unterschied mache, ob die jeweiligen Eigenschaften unbeabsichtigt oder essentiell seien.

An einem Beispiel habe ich versucht zu zeigen, dass Peter Kivys Berufung auf die Intuition widersprüchlich ist und nicht korrekt ist. Um des Weiteren an einem Beispiel aufzuzeigen, dass der musikalische Platonismus bisher noch nicht die Grundlagen geschaffen hat um die Probleme der Aufnahme und des Samplings widerspruchsfrei und korrekt zu lösen und auch mit Hilfe des musikal-historischen Kontextes ist mein Beispiel noch nicht einwandfrei lösbar.

#### 4.4 offene Fragen

In so einer kurzen Arbeit können naturgemäss nicht alle Fragen beantwortet werden, geschweige denn alle Themenfelder adäquat behandelt werden, weshalb ich hier noch kurz auf weitere ungeklärte Fragen verweisen möchte.

Eine spannende Frage ist, ob nicht behauptet werden könne, es gebe nur eine begrenzte Anzahl an Universalien, die musikalisch sind und das sind die physikalischen Schwingungen aller möglichen Töne. C ist eine Universalie, ebenso wie Cis eine ist. Alle Abweichungen davon sind tokens dieser Universalien und können beliebig kombiniert werden.

#### 4.5 Das Problem der Aufnahme

Das Problem der Aufnahme eines musikalischen Werkes ist ein bisher nicht beachtetes. Die Aufnahme kann nicht als Sonderform einer Aufführung gewertet werden, da sie reproduzierbar ist und zwar anders als eine Aufführung, so dass die Reproduktion R1 eines Stückes genau der Aufnahme A1 entspricht.

Offen bleibt auch die Frage, ob es nicht zwei verschiedene Theorien braucht, um die Phänomene der instrumentalen Musik einerseits und die Phänomene der aufgenommenen Musik zu fassen und genau zu erklären.

## 5. Literaturverzeichnis

- Dodd, Julian (2010). Sounds, Instruments, and Works of Music. In Kathleen Stock (Hrsg.), *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work* (Series: Mind Association Occasional Series Ausg., S. 23-51). Oxford: Oxford University Press.
- Goehr, Lydia (1997). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Reprint). Oxford: Clarendon Press.
- Goodman, Nelson (1973). *Sprachen der Kunst: Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. (Jürgen Schlaeger, Übers.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jacquette, Dale (1994). The Type-Token Distinction in Margolis's Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52(No. 3), 299-307.
- Kemal, Salim, & Gaskell, Ivan (Hrsg.). (2010). *Performance and authenticity in the arts* (First paperback printing, Series: Cambridge Studies in Philosophy and the Arts). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kivy, Peter (1993). *The fine art of repetition: essays in the philosophy of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kivy, Peter (2001). *New essays on musical understanding*. Oxford: Oxford University Press.
- Kivy, Peter (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Künne, Wolfgang ((1983)2007). *Abstrakte Gegenstände: Semantik und Ontologie* (2., um einen Anhang erweiterte Auflage.). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Levinson, Jerrold (1997). *Music in the Moment*. New York: Cornell University Press.
- Levinson, Jerrold (2011). *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Margolis, Joseph (1977). The Ontological Peculiarity of Works of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36(No. 1), 45-50.
- Margolis, Joseph (1988). Ontology down and out in Art and Science. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46(No. 4), 451-460.
- Reicher, Maria (1998). *Zur Metaphysik der Kunst*. Graz: Verlag für die technische Universität Graz.
- Wolterstorff, Nicholas (1970). On the Nature of Universals. In Michael J. Loux (Hrsg.), *Universals and Particulars: readings in ontology* (Revised edition., S. 206-232). London: University of Notre Dame Press.

## 6. Anhang

verwendete Übersetzungen

Ich habe in meiner Arbeit die folgenden deutschen Übersetzungen von den englischen Fachausdrücken verwendet:

Engl.	Deu.
Sound structure	Klangstruktur
Performance	Aufführung
accidental properties	unbeabsichtigt Eigenschaften
music-historical properties	musikal-historische Eigenschaften
type	Typ
token	token
kind	kind