

Musikalische Improvisation als künstlerische Technik

Exposition

Im Folgenden wird es mir darum gehen, anhand einer Analyse musikalischer Improvisation als künstlerischer Technik ein Moment dessen herauszuarbeiten, was künstlerische Techniken insgesamt ausmacht. Meine leitende These lautet dabei, dass musikalische Improvisation eine künstlerische Technik ist, in der ein Moment künstlerischer Techniken überhaupt der *Form* nach *explizit* ist. Diesen Gedanken möchte ich im Rahmen von drei Schritten entwickeln, wobei der zweite Schritt der längste und ausführlichste sein wird. Zunächst (i) werde ich kurz eine Skizze der Ausdifferenziertheit dessen, was wir musikalischer Improvisation nennen, geben. Dann (ii) werde ich anhand einer Analyse musikalischer Improvisation im Jazz die Einheit des Phänomens musikalischer Improvisation herausarbeiten; eine entsprechende Einheit lässt sich anhand der Schlagworte der *retroaktiven Zeitlichkeit* und der *unbestimmten Bestimmtheit* ihres Sinns fassen. In einem dritten und letzten Schritt (iii) werde ich schließlich diese Analyse im Sinne der einleitenden These konkretisieren.

Traditionen und Arten musikalischer Improvisation (i)

Es ist offensichtlich, dass es sehr verschiedene Arten musikalischer Improvisation gibt und musikalische Improvisation in unterschiedlichen Traditionen musikalischer Praxis eine Rolle spielt. Aus europäischer Perspektive können wir heute vielleicht neben der europäischen Kunstmusik den Jazz und die Populärmusik als wesentliche Traditionen musikalischer Praxis unterscheiden – wobei sie keineswegs so etwas wie ontologisch sauber getrennte Reiche der Musik meinen, sondern vielmehr etwas, dessen Konturen immer neu ausgehandelt werden und prinzipiell auch zur Disposition stehen; man braucht nur daran zu erinnern, dass der Jazz bis in die 1940er Jahre hinein selbst zunächst einmal eine besondere Art der Populärmusik war. Jazz ist von den genannten Traditionen sicherlich diejenige, mit der wir am stärksten Praktiken musikalischer Improvisation verbinden. Das ist auch richtig – aber es sollte *nicht* im Sinne einer trennscharfen definitorischen Bedingung verstanden werden. Denn nicht allein ist es für das Vorliegen einer Jazzperformance *keineswegs* notwendig, dass improvisiert wird – man denke etwa an ausnotierte Big Band Music ohne Passagen für Improvisationen –, sondern musikalische Improvisation gehörte vor der Genese des Werkparadigmas zu Beethovens Zeiten auch in der Tradition europäischer Kunstmusik zum Kernbestand dieser

musikalischen Praxis.¹ Im Rahmen der Implosion des Werkparadigmas in der Neuen Musik dringen heute mitunter improvisatorische Praktiken in bestimmte Spielarten derselben wieder in diese Tradition ein, wie musikalische Improvisation nach wie vor zum Kernbestand vieler Arten geistlicher Musik gehört. Auch wenn *Darbietungen* von musikalischen Werken nicht im engeren Sinne improvisatorisch sind, so ist zudem mit Blick auf das *Hervorbringen* auch von herkömmlichen Werken festzuhalten, dass viele kompositorische Verfahren nicht im Gegensatz zu improvisatorischen Verfahren standen und stehen.² Kurz gesagt: Anhand des Kriteriums der Improvisation lässt sich *nicht* trennscharf zwischen Jazz und europäischer Kunstmusik unterscheiden.³ Und es lässt sich auch nicht zwischen beiden und der Popmusik unterscheiden. Viele Soli von Rockgitarristen fallen unter diesen Begriff, ebenso wie von ausgiebigen Verzierungen und Umspielungen gekennzeichnete Performances von Soulvocalisten.

Ersichtlich wird aus letzteren Praktiken, dass wird gewillt sein sollten zu sagen, dass musikalische Improvisation nicht allein ausgehend von verschiedenen *Traditionen* musikalischer Praxis Kontur gewinnt, sondern offensichtlich auch verschiedene *Arten* kennt: Improvisationen des späten John Coltranes oder Ornette Colemans scheinen tendenziell andere Konzepte musikalischer Improvisation zu verkörpern als ausgiebige Verzierungen in der Musik des Barock oder der zeitgenössischen Populärmusik. All diese Unterschiede sind relevant für ein Verständnis der entsprechenden musikalischen Praktiken. Aber sie implizieren, wie ich jetzt zeigen werde, *keine* kategorial getrennten Phänomene, sondern sie verbindet, dass sie eine bestimmte Form ästhetischen Gelingens kennzeichnet – eine Form, die darin besteht, dass jeweils eine spezifische weil autonome Art von Einheit hergestellt wird. In Wahrheit handelt es dabei aber gar nicht um eine *besondere* Form, sondern vielmehr um *die* Form des ästhetischen Gelingens, wie ich am Ende behaupten werde. Die Form ästhetischen Gelingens, die musikalische Improvisation kennzeichnet, möchte ich nun im zweiten Teil anhand der Jazzimprovisation herausarbeiten.

Zur ästhetische Zeitlichkeit musikalischer Improvisation (ii)

Analysiert man musikalische Improvisation anhand des Jazz, so kann man hier natürlich verschiedene Arten der Improvisation als paradigmatische herausgreifen. Im Folgenden

¹ Vgl. zur Genese des Werkbegriffs auch Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon 1992.

² Vgl. in diesem Sinne insgesamt Bruce Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2003. Vgl. auch Philip Alperson, On Musical Improvisation, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1 (1984), S. 17-29.

³ Vgl. dazu ausführlicher auch Daniel M. Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin: Suhrkamp 2014, Kapitel 2.

orientiert sich eine solche Analyse grundsätzlich an der Improvisation über sogenannte Jazzstandards – also so etwas wie dem dynamischen Kanon des Jazz, zu dem etwa Chansons, Stücke des Great American Songbooks und Songs von Jazzmusikern gehören. Es geht nicht darum, diese Praxis zum Kern des Jazzspielens zu erklären. Wenn die folgenden Überlegungen eine Lektion zur Einheit dessen, was wir Jazz nennen, bereithalten sollten, so lautet diese vielmehr: Noch eine scheinbar „konventionellere“ Praxis wie das Spielen von Jazzstandards ist hinsichtlich ihrer ästhetischen Logik eher den Improvisationen des Free Jazz verwandt als dem, was man herkömmlicherweise unter dem Spielen von Werken verstanden hat.

Eine kleine phänomenologische Beschreibung aus der Produktionsperspektive scheint mir einleitend hilfreich. Spiele ich einen Jazzstandard, so beginne ich vielleicht über das Thema des entsprechenden Standards derart zu improvisieren, dass ich den Rhythmus des Themas gegen die Taktart verschiebe und dann nach und nach Töne und Rhythmus variiere. Vielleicht kann man sagen, dass ich hier eine musikalische Idee durchspiele – und durch verschiedene derartige Transformationen komme dann zu einer neuen musikalischen Idee, die ich wiederum einige Zeit in der einen oder anderen Weise durchdekliniere. Ich könnte meine Improvisation aber auch derart beginnen, dass ich im Spielen das Thema des Standards gewissermaßen dialektisch dadurch zurückweise, dass ich sogleich eine ganz andere musikalische Idee in den Ring werfe – indem ich etwa eine andere Melodie benutze oder auch ein bestimmtes rhythmisches Muster, gegenüber dem die melodischen Eigenarten sekundär werden. Oder ich verzichte zunächst oder gänzlich zugunsten des Etablierens und Durchspielens klanglicher Aspekte meines Spiels insgesamt auf eine Entwicklung melodischer Linien. Oder ich versuche, durch Phrasierung, Sound und ausgewählte Reharmonisierungen an erster Stelle eine bestimmte Atmosphäre und Stimmung entstehen zu lassen, die nicht primär auf eine Entwicklung von Themen und auch nicht primär auf eine Betonung rhythmischer Aspekte angelegt ist. Nicht allein gehen die just analytisch getrennten Möglichkeiten in den meisten Jazzimprovisationen natürlich Hand in Hand, sondern das bislang in Anschlag gebrachte Vokabular ist offensichtlich viel zu aktivistisch. Was auch immer ich hier tue – es wäre eine Verzeichnung, würde man ein solches Handeln im Sinne einer bewussten Entscheidung zwischen Alternativen beschreiben. Ich lasse mich vielmehr auf der Grundlage dessen, was ich bisher getan habe und früher getan habe, von dem entsprechenden Moment im Rahmen etwa des dialogischen Zusammenspiels mit anderen Musikern von dem, was hier zu tun ist, bestimmen. Worum es mir mit Blick auf diese minimale Phänomenologie des Anfangs einer Improvisation geht ist folgendes: *Was auch*

*immer ich hier tue, ich kann keinen Fehler machen der analog wäre zu dem Spielen falscher Noten bei der Darbietung eines herkömmlichen Werks in der Tradition europäischer Kunstmusik.*⁴ Denn Standards sind keine Werke und Lead Sheets – also Notationen von Standards – keine Partituren. Es handelt sich bei solchen Lead Sheets anders als man denken könnte, *nicht* um auf wenige Informationen reduzierte Gerippe, gewissermaßen „dünne“ Werke,⁵ sondern vielmehr um bloße *Hilfsmittel* der musikalischen Praxis, die prinzipiell verzichtbar sind. Oft sind sie an paradigmatischen Einspielungen bestimmter Musiker orientiert. Hier ist nichts sakrosankt – ohne dass das heißen würde, dass der Standard nur noch in loser Weise als Vorlage für eine Improvisation genutzt würde, die mit ihm eigentlich nichts zu tun hätte:⁶ Weder die Melodie, noch die harmonische Progression, weder die Taktart noch der Stil. *Ein Standard ist nichts anderes als das, was aus ihm im Rahmen von gelingenden Improvisationen vor dem Hintergrund früherer Improvisationen gemacht worden ist.*

Diese Offenheit musikalischer Improvisation lässt sich derart präzisieren, dass man festhält, dass es sich hier um ein Gelingen handelt, dass hinsichtlich seiner ästhetischen Zeitlichkeit in Begriffen einer *retroaktiven Zeitlichkeit* zu erläutern ist. Diese These ist so zu verstehen, dass mit jeder musikalischen Handlung vor dem Hintergrund vorangehender Handlungen der *Sinn* und die *Einheit* der gesamten Improvisation auf dem Spiel stehen. Während in einer Darbietung eines Werks in der Tradition europäischer Kunstmusik üblicherweise das Werk selbst durch eine schlechte Darbietung *nicht* beschädigt wird – es ist, insofern es lebendig ist, dann in gelungenen Darbietungen aufgehoben –, steht in einer Jazzimprovisation jederzeit alles auf dem Spiel. Der ästhetische Witz der einzelnen Züge der Improvisation ist somit keiner, der vorgängig festgelegt wäre, sondern er wird vielmehr erst im Lichte *zukünftiger* Züge herausgearbeitet. Von dieser Feststellung her – der Jazzpianist Bill Evans sprach davon, dass der Jazz keine Blaupausen kenne –⁷ lässt sich meine kleine Phänomenologie des Anfangs einer Improvisation erst verständlich machen: Der Sinn meiner eröffnenden musikalischen Züge zeigt sich immer erst vom *Ende* her. Denn diese Züge sind nur die, die sie sind, indem sie sich als diese oder jene im Lichte der weiteren Züge erwiesen

⁴ Vgl. dazu und zum Folgenden ausführlicher auch Daniel M. Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin: Suhrkamp 2014, Kapitel 3.

⁵ Eine solche problematische Redeweise geht unter anderem auf Stephen Davies zurück. Vgl. etwa die Beiträge in Stephen Davies, *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford: Clarendon Press 2001.

⁶ Solch unterschiedliche Beiträge wie derjenige von Stephen Davies und Diedrich Diederichsen treffen sich in diesem problematischen Urteil. Vgl. Stephen Davies, *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford: Oxford University Press 2001, S. 16. Diedrich Diederichsen, *Über Pop-Musik*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, Dritter Teil.

⁷ Vgl. weitergehend auch Lee B. Brown, „Feeling my Way“. Jazz Improvisation and its Vicissitudes – A Plea for Imperfection, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2 (2000), S. 113-123, hier Part II.

haben werden. Mit anderen Worten: Es ist *nicht* so, dass mich meine entsprechende Eröffnung der Improvisation auf etwas festlegt. Es ist vielmehr so, dass sich erst im Lichte dessen, was ich danach getan haben werde, herausgestellt haben wird, was überhaupt meine Eröffnungszüge waren. Das ist nicht so zu verstehen, dass die Eröffnung einer Improvisation gewissermaßen leer oder beliebig wäre. Es ist vielmehr so zu verstehen, dass ihr ästhetischer Witz erst im Lichte dessen, was danach passiert, herausgearbeitet worden sein wird. Man könnte hier von einem temporalen Holismus der Elemente der Improvisation sprechen: Der Sinn eines Zuges in einer Improvisation hängt von allen anderen Zügen ab.⁸

Wenn dem so ist, dass die musikalische Improvisation im Jazz von einer entsprechenden retroaktiven Zeitlichkeit geprägt ist, so ist es auch so, dass sie die *Kriterien ihres ästhetischen Gelingens intern aushandelt*. Man kann somit nicht schon *vor* der Improvisation wissen, was es heißt, dass eine Improvisation *gelingen* ist. Selbst noch die *Einheit* einer Improvisation ist nichts, das inhaltlich *vor* entsprechenden Improvisationen schon bestimmt wäre. Gelungene Performances verschiedener Jazzmusiker und/oder Ensembles exemplifizieren zwar jeweils eine Form ästhetischer Einheit – aber es ist eine Einheit, die nicht anhand vorgängig gegebener Kriterien bestimmt ist, sondern deren Sinn als Einheit vielmehr in und durch die entsprechende Performance ausgehandelt wird. Vorgängige, externe Maßstäbe der Evaluation treten vielmehr nur dann auf die Bildfläche, wenn eine Improvisation misslingt; in diesen Fällen kann man sinnvoll sagen, dass eine entsprechende Improvisation hinter das zurückfällt, was schon einmal an anderer Stelle getan worden ist. Aber das liegt eben nicht daran, dass diese vorgängig gegebene Kriterien bespielen würden. Noch einmal: *Das, was es heißt, dass eine Improvisation gelingt, wird also von jeder gelungenen Improvisation neu ausgehandelt: Musikalische Improvisation etabliert autonome Formen ästhetischen Gelingens*. Man muss sich von dem Gedanken befreien, dass Improvisation letztlich ein mechanisches Abrufen von schon etwas vorgängig Erworbenem wäre: Ein Verständnis, das gelingende Jazzimprovisation als formelhaft begreift, schlägt auf das entsprechende Verständnis zurück, das sich selbst als formelhaft zeigt, weil es an dem vorbeihört, was und wie hier etwas gelingt.⁹ Zwar kann der Erwerb der Fähigkeit

⁸ Der Begriff des Holismus stammt aus dem Kontext sprachphilosophischer Überlegungen. Vgl. dazu insgesamt Georg W. Bertram, David Lauer, Jasper Liptow und Martin Seel, *In der Welt der Sprache. Konsequenzen des semantischen Holismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. In bestimmter Weise lässt sich auch Adornos Begriff des Formgesetzes des Kunstwerks holistisch lesen. Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, etwa S. 205ff.

⁹ So geschehen etwa im Falle von Adornos Beschreibung der Improvisation im Jazz. Vgl. Theodor W. Adorno, Über Jazz, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), S. 235-259 (unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler). Vgl. als weitergehende Kritik an Adornos Jazzanalyse Georg W. Bertram, Jazz als paradigmatische Kunstform. Eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 15-28.

musikalischer Improvisation durchaus mit dem Üben etwa von Mustern – sogenannter „Licks“ – einhergehen. Aber es geht mir hier nicht um ganz basale handwerkliche Schritte einer Möglichkeit des *Erwerbs* der Fähigkeit musikalischer Improvisation, die noch nicht über die Logik ihrer *Ausübung* entscheiden, noch um *Privationen* musikalischer Improvisationen im Sinne bloßer Aggregate vorgängig erlernter Muster.

An der bisherigen Rekonstruktion missverständlich ist freilich, dass es noch zu sehr so klingt, als hätten verschiedene Improvisationen nichts miteinander zu tun. Musikalische Improvisationen geschehen aber nicht im luftleeren Raum, sondern *antworten* aufeinander.¹⁰ Was John Coltrane getan hat, steht in einer *Tradition* dessen, was Charlie Parker getan hat auch dann, wenn es auf das, was Charlie Parker getan hat, nicht verrechenbar ist; was Bill Evans getan hat stellt eine irreduzible Form des Gelingens dar und ist dennoch nicht verständlich ohne sein Anknüpfen an das, was andere vor ihm getan haben – im Fall von Bill Evans etwa das, was Lennie Tristano getan hat und das, was in der Klaviermusik der Romantik erarbeitet worden ist. Zu sagen, dass jede musikalische Improvisation im Jazz aus sich heraus aushandelt, *ob* sie gelingt oder nicht, und damit zugleich aushandelt, was es *heißt*, dass sie gelingt, heißt also *nicht*, dass sie das ohne Affirmation oder Negation dessen, was vorher getan worden ist, tun würde. Was auch immer ich in der Improvisation tue – ob ich will oder nicht und ob ich es weiß oder nicht: Jedes Spielen findet sinnkritisch immer schon vor vorangehendem Spielen statt, indem es ein Antworten, Weiterschreiben und Umschreiben vorangehenden Spielens ist – nur insofern kann man hier von einer *Praxis* musikalischer Improvisation sprechen.

In diesem Sinne endet die Aushandlung des Sinns einer Improvisation keineswegs an dem Punkt, an dem die entsprechende Improvisation zu einem Ende gekommen ist: *Nicht allein im Verlauf einer Improvisation steht mit jedem neuen Zug das Ganze zur Disposition, sondern auch nach dem Abschluss der Improvisation steht zur Disposition, wie es um ihren Sinn steht.* Man könnte sagen: Die Logik, die ich just anhand der *einzelnen* Improvisation herausgearbeitet habe, gilt noch für das, was man eine *Geschichte* der Improvisationen nennen könnte. Sie gilt also nicht allein für den Zusammenhang von Elementen im Rahmen einer Improvisation, sondern auch für den Zusammenhang verschiedener Improvisationen.

¹⁰ Ich greife hier offensichtlich auf Gadammers Überlegungen zu einem dialogisch geprägten hermeneutischen Geschehen in Begriffen der Wirkungsgeschichte zurück, die selbst nicht ohne Hegels Lektionen seiner Philosophie der Geschichte verständlich gemacht werden können. Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck 1990, v.a. S. 346ff. Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, v.a. die Einleitung. Vgl. als Ausbuchstabierung hinsichtlich des Jazz auch Daniel M. Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin: Suhrkamp 2014, Kapitel 4.

Improvisationen, die vor zwanzig Jahren frisch geklungen haben mögen, sind im Lichte neuer Improvisationen schal geworden; frühe Einspielungen von Wayne Shorter haben im Lichte der Entwicklung, die er in der Spätphase seines Schaffens genommen hat, einen anderen Sinn bekommen; fast vergessene Aufnahmen können im Lichte jüngerer Entwicklungen ein erneutes Hören einfordern. In bestimmter Weise, so lautet die entscheidende Lektion dieser Überlegungen, kommt die Improvisation hinsichtlich ihres *Sinns* niemals wirklich zum Abschluss auch dann, wenn eine Improvisation zu Ende gegangen ist. *Die Bestimmtheit einer Improvisation ist in ihrer Bestimmtheit eine unbestimmte Bestimmtheit.* Zwei Bemerkungen zu der Verwendung des Begriffs der Unbestimmtheit an dieser Stelle. Erstens ist eine solche unbestimmte Bestimmtheit keine, die auf der Ebene der einzelnen *Erfahrungen* den *Gehalt* oder die *Form* dieser Erfahrung meinen würde; ich meine hier also keine Erfahrung von Unbestimmtem oder eine unbestimmte Erfahrung. Zweitens ist sie nicht im Sinne einer bloß vorläufigen und noch nicht eingelösten Bestimmtheit zu deuten. Denn diese würde einen Standpunkt ins Spiel bringen, der sich gerade *außerhalb* des geschichtlichen Prozesses stellt und kein menschlicher Standpunkt mehr wäre –¹¹ es wäre kein bloß *quantitativ* unterschiedener Standpunkt, sondern ein *qualitativ* unterschiedener, so dass das Moment der Unbestimmtheit in meinen Überlegungen derart zu deuten ist, *dass es ein ontologisches Moment der Gegenstände selbst meint und nicht bloß ein epistemisches Defizit auf unserer Seite.* Ein Verweis etwa auf unterschiedliche Stile oder Genres des Spielens stoppt das unbestimmte Moment der unbestimmten Bestimmtheit nicht: Der modale Jazz ist durch Bill Evans' Spielweise auf *Kind of Blue* ebenso wenig „fertig“ konturiert worden, wie er das durch McCoy Tyner's Spielweise auf den Aufnahmen des späten Coltrane wäre. Anders kann man auch noch einmal sagen: Die Logik ästhetischer Begriffe ist nicht derart zu erläutern, dass hier etwas Besonderes unter ein Allgemeines fallen würden. Vielmehr verpflichte ich mich mit dem hier entwickelten Verständnis ästhetischen Gelingens musikalischer Improvisationen auf ein – im Sinne Hegels – *konkretes* Verständnis des Zusammenhangs unterschiedlicher Improvisationen: Verschiedene Improvisationen bestimmen als jeweils unterschiedene Besonderungen den Sinn des Allgemeinbegriffs „musikalische Improvisation“ jeweils neu-

¹¹ Ich recurriere hier offensichtlich auf Überlegungen, die von Hilary Putnam und vor allem und in theoretisch ambitionierterer Weise von John McDowell entwickelt worden sind. Vgl. Hilary Putnam, *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, v.a. S. 75ff. Von John McDowell mit Blick auf ästhetische Fragen vor allem John McDowell, „Ästhetischer Wert, Objektivität und das Gefüge der Welt“, in: John McDowell, *Wert und Wirklichkeit. Aufsätze zur Moralphilosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 179-203.

und weiter.¹² Entsprechendes ließe sich nicht allein mit Blick auf Begriffe wie Genre oder Stil durchdeklinieren, sondern eben auch mit Blick auf den Begriff der künstlerischen Technik.

Künstlerische Techniken aus der Perspektive musikalischer Improvisation (iii)

Ich hatte eingangs gesagt, dass in musikalischer Improvisation ein Moment dessen explizit ist, was für künstlerische Techniken überhaupt wesentlich ist. Diesen Gedanken möchte ich nun ausgehend von der vorgenommenen Analyse musikalischer Improvisation im Jazz abschließend konkretisieren. Meine These dürfte nicht länger überraschen: *Eine entsprechende retroaktive Zeitlichkeit und damit auch eine unbestimmte Bestimmtheit, die in der Jazzimprovisation explizit ist, ist ein konstitutives Moment künstlerischer Techniken überhaupt.* Wenn ich sage, dass in der Jazzimprovisation eine entsprechende Zeitlichkeit explizit ist, wohingegen sie zumindest in *einigen* anderen künstlerischen Praktiken implizit ist, so meine ich damit nicht einen Unterschied des *Inhalts*, sondern einen Unterschied der *Form*. Anhand des Begriffs der Form hat Aristoteles bekanntermaßen Gegenstände derart unterschieden, dass die Art und Weise, *wie* sie sind, einen Unterschied für das macht, *was* sie sind.¹³ Der Mensch ist nicht deshalb Mensch, weil er gegenüber dem Tier noch eine weitere Eigenschaft zusätzlich zu seinen biologischen Eigenschaften hätte; er ist vielmehr deshalb Mensch, weil seine natürlichen Anlagen gegenüber dem Tier eine andere Form gewinnen, die anhand des Begriffs der Rationalität zu fassen sind. Eine weitere Exemplifikation dieses Begriffs der Form: Begrifflich ist die menschliche Wahrnehmung nicht deshalb, weil in ihr zu bloß gegebenen Sinnesdaten noch das Begriffliche als weiteres und zusätzliches Moment hinzutreten würde. Begrifflich ist die menschliche Wahrnehmung vielmehr ihrer Form nach – das Sehen des Tieres ist ein anderes Sehen als das Sehen des Menschen, bei dem in passiver Weise unsere begrifflichen Vermögen im Spiel sind: Anders als das Tier sehen wir etwas *als* etwas.¹⁴ Einen Unterschied in einem derartigen logischen Register meine ich, wenn ich sage,

¹² Eine entsprechende Logik des Verhältnisses von Besonderem und Allgemeinem habe ich exemplarisch anhand des Genrebegriffs an folgender Stelle entwickelt; ich verstehe sie derart, dass sie letztlich auf eine wesentliche Einsicht der hegelschen Logik rekurriert: Daniel M. Feige, Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik, in: Hanno Berger, Frederic Döhl und Thomas Morsch (Hg.), *Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen und Formen*, Bielefeld 2015, S. 17-30. Vgl. Georg W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

¹³ Ich bewege mich hier grundsätzlich auf den Spuren von Michael Thompsons Überlegungen zum Begriff der Form – mit dem entscheidenden Unterschied freilich, dass die in diesem Aufsatz vorgestellten Überlegungen letztlich mit Hegel einem *nicht-formalistischen Begriff der Form* verpflichtet sind. Vgl. Michael Thompson, *Leben und Handeln. Grundstrukturen der Praxis und des praktischen Denkens*, Berlin: Suhrkamp 2011, v.a. die Einleitung.

¹⁴ Vgl. im Sinne dieser Beschreibung die ersten drei Lectures in John McDowell, *Mind and World*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1996.

dass es ein Formaspekt der einen Praxis ist, dass in ihr etwas explizit ist, wohingegen es ein Formaspekt der anderen Praxis ist, dass in ihr etwas implizit ist. Es wäre also falsch zu sagen, dass die Jazzimprovisation „über“ ihre Zeitlichkeit wäre oder so etwas wie eine Reflexion der Zeitlichkeit wäre oder etwas, dass sich beim genauen Hinhören zeigt – denn das wären inhaltliche Aspekte der Praxis und nicht Formaspekte.

Implizit ist eine solche Zeitlichkeit auch beim Spielen von Werken in der Tradition europäischer Kunstmusik im Spiel.¹⁵ Denn der ästhetische Sinn eines Werks ist nichts, was bereits in der Partitur angelegt wäre. Vielmehr wird er erst in und durch die entsprechenden Darbietungen immer wieder neu herausgearbeitet, die nur im Rahmen einer vorhandenheitstheoretischen Verzeichnung in solche Aspekte, die von der Partitur eindeutig festgelegt worden sind und solche Aspekte, die das nicht sind, aufgespalten werden können; ästhetisches Gelingen heißt demgegenüber, dass hier Elemente derart autonom konstituiert werden, dass sie holistisch konstituiert werden; wer meint, den ästhetischen Witz einer Fuge von Bach oder einer Klaviersonate von Beethoven durch eine harmonische Analyse in den Griff zu bekommen, hat selber ein eher witziges Verständnis dessen, was in Bachs Fugen und Beethovens Klaviersonaten passiert. Lebt das Werk in und durch seine Darbietungen, so ist es wesentlich auf eine *Geschichte* seiner Darbietungen angewiesen. Selbst noch der ästhetische Sinn von Werken solcher Künste, die üblicherweise nicht in einem manifesten Sinne zeitlich sind, ist von einer derartigen Zeitlichkeit geprägt:¹⁶ Der ästhetische Witz eines Gemäldes oder eines Romans ist nicht mit dem Abschluss ihrer Produktion schon gleichursprünglich bestimmt, sondern wird im Lichte zukünftiger Auseinandersetzungen mit ihnen wie auch im Lichte zukünftiger Werke aller Künste beständig neuverhandelt. Selbst das technologische Moment solcher Werke oder Ereignisse, die durch den Gebrauch technischer Medien zustande kommen, zirkelt ihren ästhetischen Sinn nicht vorgängig ab: Das, was es etwa heißt, dass bestimmte Filme oder Computerspiele Kunstwerke sind, steht nicht schon *vor* den entsprechenden Werken fest:¹⁷ Sie erarbeiten jeweils vormals undenkbare Möglichkeiten dessen, was es überhaupt heißt, ein Film oder ein Computerspiel zu sein. Künstler schaffen Gegenstände, denen eine unbestimmte Bestimmtheit eignet: Sie sind, solange sie lebendig sind, ontologisch eher als Prozesse denn als Dinge auch dann zu begreifen, wenn ihre Wahrnehmung nicht primär einen derartigen prozessualen Charakter aufweisen sollte.

¹⁵ Vgl. dazu Daniel M. Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin: Suhrkamp 2014, Kapitel 3.

¹⁶ Vgl. ausführlicher dazu Daniel M. Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin: Suhrkamp 2014, Kapitel 5.

¹⁷ Vgl. in diesem Daniel M. Feige, *Computerspiele. Eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp 2015 (i.E.), Kapitel 2.1 und Kapitel 2.2.

Künstlerische Techniken sind als künstlerische Techniken somit etwas, dessen Sinn nicht schon vor ihrer Ausübung bestimmt ist. Sie sind anders, als man herkömmlicherweise etwa *Technologien* verstanden hat, in ihren Ausübungen nicht regelförmig oder algorithmisch zu erläutern: Ihr jeweiliger ästhetischer Sinn zeigt sich erst in und durch die entsprechenden Ausübungen, liegt ihnen aber nicht im Sinne einer Determination zugrunde. Selbst wenn nicht zuletzt musikalische Improvisation und überhaupt die meisten musikalischen Techniken häufig in besonders markanter Weise mit Formen der Disziplinierung und Habitualisierung einhergehen, sind gelingende musikalische Ereignisse gerade *keine* Fortsetzung solcher Disziplinierungen und Habitualisierungen: Stellen sie jeweils autonom ästhetisches Gelingen her, sind ihre Ausübungen vielmehr zugleich Ent- oder besser Gegendisziplinierungen ganz in dem Sinne, in dem Christoph Menke davon gesprochen hat, dass Künstler das Nicht-Können können.¹⁸

Literaturverzeichnis

- Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- Theodor W. Adorno, Über Jazz, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), S. 235-259 (unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler).
- Philip Alperson, On Musical Improvisation, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1 (1984), S. 17-29.
- Bruce Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Georg W. Bertram, Jazz als paradigmatische Kunstform. Eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 15-28.
- Georg W. Bertram, David Lauer, Jasper Liptow und Martin Seel, *In der Welt der Sprache. Konsequenzen des semantischen Holismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Lee B. Brown, „Feeling my Way“. Jazz Improvisation and its Vicissitudes – A Plea for Imperfection, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2 (2000), S. 113-123.
- Stephen Davies, *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford: Clarendon Press 2001.
- Diedrich Diederichsen, *Über Pop-Musik*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014.
- Daniel M. Feige, Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik, in: Hanno Berger, Frederic Döhl und Thomas Morsch (Hg.), *Prekäre Genres. Kleine, periphere, minoritäre, apokryphe und liminale Gattungen und Formen*, Bielefeld 2015, S. 17-30.
- Daniel M. Feige, *Computerspiele. Eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp 2015 (i.E.).
- Daniel M. Feige, *Philosophie des Jazz*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck 1990.

¹⁸ Vgl. Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon 1992.

Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Georg W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

John McDowell, „Ästhetischer Wert, Objektivität und das Gefüge der Welt“, in: John McDowell, *Wert und Wirklichkeit. Aufsätze zur Moralphilosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 179-203.

John McDowell, *Mind and World*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1996.

Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Hilary Putnam, *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

Michael Thompson, *Leben und Handeln. Grundstrukturen der Praxis und des praktischen Denkens*, Berlin: Suhrkamp 2011.

ⁱ Dr. Daniel Martin Feige, Institut für Philosophie, Freie Universität Berlin.
Kontakt: Daniel.M.Feige@fu-berlin.de