

## ZUR ÄSTHETISCHEN SPEZIFIK DES JAZZ. IMPROVISATION UND WERK

**Daniel Martin Feige**

Die These, die im Hintergrund der folgenden Überlegungen steht, lautet: Der Jazz ist ein besonders interessanter Gegenstand für die Kunstphilosophie, weil in ihm wesentliche Momente künstlerischer Musik überhaupt explizit werden (vgl. dazu umfassend Feige 2014). Mehr noch: Vor allem mit Blick auf den Aspekt der Improvisation im Jazz lässt sich etwas über die Verfasstheit und den Wert der Kunst als solcher lernen. Ein paar Sätze können helfen, diese These in das richtige Licht zu rücken. Ich möchte sie nicht so verstanden wissen, dass Jazz damit als eine wertvollere Musik als andere Arten von Musik zu bestimmen ist oder dass Jazz das Zentrum der Künste darstellen würde. Ich möchte die These auch nicht so verstanden wissen, dass sie den Wert des Jazz als Kunstform benennt. Sie zielt vielmehr auf die Bestimmung der kunstphilosophischen Relevanz dieser Musik ab. Ich werde diesen Grundgedanken in drei Schritten entwickeln. In einem ersten Schritt werde ich kurz einige Festlegungen beleuchten, die die Frage betreffen, was Jazz überhaupt ist. Im zweiten Schritt, der den Hauptteil meiner Überlegungen ausmachen wird, werde ich die Struktur dessen herausarbeiten, was für den Jazz derart charakteristisch ist, dass man es häufig als seine Wesensbestimmung verstanden hat: Die Improvisation. Ich werde zu zeigen versuchen, dass Jazzimprovisationen ästhetisch etwas irreduzibel Neues schaffen, insofern sie gelingen. In einem dritten und letzten Schritt werde ich schließlich auf die einleitend genannte These zurückkommen und ausgehend von der Analyse der Improvisation im Jazz genauer ausbuchstabieren, wie sie zu verstehen ist. Ich hoffe auf diese Weise, im Folgenden sowohl ästhetische Eigenarten des Jazz zu klären, wie auch ein wesentliches Moment der philosophischen Relevanz dieser Musik in den Blick zu nehmen.

## 1. Begriff und Gegenstand der Kunstphilosophie

Worüber reflektiert man, wenn man über eine Kunstform wie den Jazz philosophisch nachdenkt? Zu dieser Frage möchte ich zumindest einige kurze Bemerkungen voranstellen, bevor ich mich eingehender einer Analyse der Improvisation im Jazz widmen werde. Die philosophische Tätigkeit verstehe ich als reflexive Klärung der für unser Selbst- und Weltverständnis wesentlichen Grundbegriffe. Die Philosophie hat dabei den Charakter einer allgemeinen und nicht-empirischen Disziplin. Reflexiv ist die Philosophie, weil sie nicht einfach Erkenntnisse über Dinge der Welt produziert, sondern vielmehr Erkenntnisse *über* Erkenntnisse produziert. Damit klärt sie uns über etwas auf, über das wir in gewisser Weise schon etwas wussten. *Allgemein* ist sie, weil sie einen Anspruch auf Wahrheit erhebt, d.h. sie stellt einen Streit darum dar, welche Thesen zutreffend sind und welche nicht, ist aber nicht bloßer Ausdruck einer Meinung. *Nicht-empirisch* ist sie, weil ihr Geschäft das Nachdenken ist, nicht aber wissenschaftliche Experimente oder statistische Erhebungen.

Ich werde im Folgenden den Jazz primär unter kunstphilosophischer Perspektive betrachten. Kunstphilosophie beschäftigt sich insgesamt mit der Frage, welche Rolle die Kunst in menschlichen Lebensformen spielt. Dabei interessiert sie sich natürlich nicht zuletzt für die Frage des Unterschieds und Zusammenhangs verschiedener Künste wie Musik, Literatur und dem Film und in der Musik etwa spezifischer mit Unterschieden und Zusammenhängen von Klassik, Jazz und Pop (vgl. als Versuch einer Differenzierung dieser Arten von Musik Feige 2017). Eine nicht unwesentliche Frage ist somit die Frage, was den Jazz von anderen Arten von Musik unterscheidet. Was also ist Jazz?

Anstelle aber eine inhaltliche Antwort auf diese Frage zu geben, werde ich zunächst vielmehr zwei unterschiedliche Logiken einer solchen Antwort präsentieren. Die erste ist meines Erachtens zum Scheitern verurteilt, die zweite zutreffend. Fragt man danach, was Jazz ist, versteht man eine solche Frage üblicherweise als Frage nach einer Definition. Eine Definition meint in der Philosophie heute zumeist die Angabe jeweils notwendiger und zusammen hinreichender Bedingungen (vgl. aus kunsttheoretischer Perspektive dazu auch Carroll 1999, v.a. Kapitel 5). Einen Begriff zu definieren heißt demnach, Bedingungen aufzuzählen, die es ermöglichen sollen, aus allen Gegenständen – neben raumzeitlichen Dingen auch Ereignisse und Eigenschaften usw. – nur diejenigen Gegenstände herauszugreifen, die unter den Begriff fallen. Man sucht nach solchen Bedingungen, die eben Jazzperformances herausgreifen

und nicht etwa Darbietungen von Bachs Fugen oder Beethovens Sonaten einschließen. Bei einem solchen Definitionsversuch kann man offensichtlich einiges falsch machen. Sagt man etwa, dass Jazz Ausdruck von Kreativität sei und nichts weiter, so kann eine solche Erläuterung ihn nicht trennscharf von anderen Gegenständen unterscheiden, denn auch das Aufstellen wissenschaftlicher Hypothesen ist häufig Ausdruck von Kreativität (vgl. hierzu Gaut 2010). Sagt man umgekehrt, Jazz ist Musik, die einen Swing-Rhythmus aufweist, so schließt man zu vieles aus – denn Jazzperformances können auch mit den Rhythmen des Bossa Nova oder Rhythm'n'Blues operieren oder – wenn man etwa an Robert Glaspers Arbeiten denkt – mit Rhythmen des HipHop.

Treten wir kurz einmal einen Schritt zurück hinter ein solches Unterfangen und fragen uns, ob der Versuch einer derartigen Definition wirklich dem Projekt gerecht werden kann, uns in unserem Denken angemessen auf den Jazz als Kunstform zu beziehen. Ich möchte dafür plädieren, dass ein solcher Versuch bei keiner Kunstform letztlich ein sinnvolles Unterfangen ist. Das ist aus mindestens zwei Gründen so. Erstens: Die Art und Weise, wie ich das Projekt einer Definition des Jazz eingeführt habe, versteht eine solche Definition als deskriptive Definition. Damit nimmt eine solche Definition aber zu wenig ernst, dass es in der Kunst um ästhetisches Gelingen geht. Misslungene Kunstwerke sind nicht einfach dasselbe wie gelungene Kunstwerke, sondern sie sind vielmehr eine Schwundstufe derselben. Die Kunstphilosophie muss kurz gesagt versuchen, die Kraft der Kunst derart aufzuklären, dass sie etwas zu der Frage sagt, warum uns Kunstwerke und in unserem Fall gelingende Jazzperformances überhaupt angehen. Sie ist ein normatives Projekt – aber kein präskriptives, denn sie würde ihre Kompetenzen überschreiten und sich lächerlich machen, wenn sie der Kunstpraxis Vorschriften machen würde. Zweitens und für die vorliegende Frage noch wichtiger: Eine herkömmliche Definition übergeht die geschichtliche Bewegtheit dessen, was sie definiert. Sie behandelt den Jazz in etwa so, wie man Elemente in der Chemie behandelt – als etwas Vorhandenes, das keine Geschichte hat. An dieser Vorstellung ist offensichtlich etwas schief, wenn es darum geht, eine Kunstform als Kunstform zu denken.

Nun kurz zur Alternative zur klassischen Definition, die im Hintergrund meiner folgenden Überlegungen steht. Sie sieht so aus, dass man in Rechnung stellt, dass sich unser Denken in der Kunst auf etwas bezieht, was wesentlich in Bewegung ist. Das sollte nicht dazu führen, dass man daraus schließt, dass Begriffe wie der des Jazz gänzlich unbestimmt würden, noch dass sie leer würden und man je nach geschichtlicher Situation etwas anderes in sie hineinlegt. Denn das wäre einfach eine schlechte Verwischung aller Unterschiede, die für unser Verständnis dieser Musik durchaus wichtig sind. Die

Konsequenz sollte vielmehr lauten, sich auf ein anderes Verständnis dessen, was Begriffe sind, zu verpflichten als auf das Verständnis der herkömmlichen Definition. Im Geiste Hegels (vgl. Hegel 1986: Einleitung) kann man Folgendes sagen: Der Begriff des Jazz meint letztlich nichts anderes als die geschichtliche Entwicklung einer bestimmten musikalischen Praxis. Und nicht allein da diese Entwicklung nicht abgeschlossen ist, darf eine Erläuterung des Begriffs nicht in Form einer abgeschlossenen Definition geschehen. Denn ästhetisch ist Jazzmusik just darin, dass das Projekt, sie im Rahmen einer subsumptiven Definition in den Griff zu bekommen, von vorneherein kategorial verfehlt ist. Anders gesagt: Sich auf den Jazz als Jazz zu beziehen heißt sowohl, die faktische geschichtliche Entwicklung dieser Musik im Blick zu haben wie auch ihre Offenheit im Lichte zukünftiger Bestimmungen. Eine andere Weise diesen Gedanken zu formulieren besteht darin, dass man sagt: Jazzperformances *fallen* nicht unter einen Begriff, sondern *arbeiten* an der Entwicklung des Begriffs in jeweils spezifischer Weise mit. Über den Jazz nachzudenken, heißt somit über eine offene Tradition musikalischer Praxis nachzudenken – und zugleich sich auf je singuläre Jazzperformances zu beziehen. Der Kern dieses Gedankens lässt sich wie folgt veranschaulichen: Jüngere Entwicklungen des Jazz, die mit einer Integration von Elementen elektronischer Tanzmusik operieren, sind nicht deshalb Jazz, weil ihre Performances dieselben Eigenschaften aufweisen wie der Jazz in früheren historischen Epochen. Es gibt also keine abzählbaren Bedingungen, die dafür sorgen würden, dass – und im Folgenden nenne ich historische Epochen des Jazz – Bebop, Free Jazz und Fusion alle unter denselben Begriff fallen. Die Suche nach solchen Bedingungen ist eine Suche nach etwas, das eine bloß externe Klassifizierung dieser Kunstform darstellt. Vielmehr arbeitet jede gelungene Jazzperformance im Lichte einer offenen Tradition musikalischen Produzierens an der Bestimmung dessen mit, was Jazz ist.

Bevor ich nun die Jazzimprovisation in den Blick nehmen werde, eine Bemerkung zu den Konsequenzen dieser kunsttheoretischen Festlegung, die ich gerade eingegangen bin. Das ist wie bereits festgehalten nicht als Projekt einer Definition des Jazz im herkömmlichen Sinne zu verstehen, denn die gibt es bei keiner Kunstform. Hat man das erst einmal erkannt und es nicht im Sinne einer Unschärfe des Nachdenkens missverstanden, so stellt die Tatsache, dass es kein letztgültiges inhaltliches Kriterium zur Abgrenzung des Jazz von anderen Arten von Musik gibt, nicht länger ein Problem dar. In diesem Sinne ist die nun folgende Analyse der Improvisation im Jazz nicht als Analyse von etwas zu verstehen, das eine definitorisch notwendige oder hinreichende Bedingung dieser Musik meint, sondern vielmehr als Analyse von einem zweifelsohne wichtigen Aspekt dieser Musik.

## 2. Zur Logik der Jazzimprovisation

Auf die Frage, was für Jazz charakteristisch ist, würden sicherlich die meisten Leser\*innen mit dem Begriff »Improvisation« antworten. In der Tat stellt die Improvisation einen wesentlichen Aspekt dieser Musik dar. Aber – und das als Vorbemerkung zu meiner Analyse – Improvisation ist, anders als man denken könnte, weder eine notwendige noch eine hinreichende Bedingung für Jazz. Denn es gibt Jazzperformances, bei denen wenig oder gar nicht improvisiert wird. Ich denke dabei weniger an künstlerische Experimente wie Mostly Other People Do the Killings Album *Blue*, das eine akustische Eins-zu-Eins Kopie von Miles Davis klassischem Album *Kind Of Blue* zu sein versucht (vgl. Magnus 2016). Hier handelt es sich weniger um ein paradigmatisches Jazzalbum als vielmehr um ein Werk der Concept Art, das in seiner und durch seine Durchführung die Frage stellt, ob es so etwas wie Re-Enactments im Jazz geben kann und was das heißen würde. Ich denke dabei viel eher an Jazzmusik wie die Big Band-Kompositionen von Maria Schneider – etwa an ihre CD *Allégresse* (2000). Hier liegen ausgefeilte Kompositionen vor, die durchaus verbindlich sind für das entsprechende Spielen. Gleichwohl wird natürlich auch auf der CD in Teilen improvisiert. Aber noch in dem Fall, in dem wir es mit einer Big Band-Einspielung zu tun hätten, auf der gar nicht improvisiert würde, würde sie nicht schon deshalb aus dem Jazz herausfallen. Sie könnte vielmehr aufgrund anderer Eigenschaften wie des Rhythmus, der Expressivität der Spielweise, der Instrumentierung usf. dennoch dem Jazz zugehörig sein.<sup>1</sup> Anders gesagt: Etwas kann paradigmatischer Big Band-Jazz sein, ohne dass hier viel improvisiert würde. Auch vollständig durchkomponierte Big Band-Musik ist nicht schon deshalb kein Jazz, weil hier nicht improvisiert wird. Dass im Rahmen einer Performance improvisiert wird – Improvisation eben nicht verstanden als Interpretation im Sinne des immer leicht anderen Spielens von Noten; das gilt für die musikalische Praxis in der Tradition der europäischen Kunstmusik ebenso –, ist somit keine notwendige Bedingung für Jazz. Eine hinreichende Bedingung ist es aber erst recht nicht – denn nicht nur im Jazz wird improvisiert. In außereuropäischer Musik wie in der afrikanischen oder indischen Musik wird ebenso improvisiert, wie in der Tradition europäischer Kunstmusik vor der Erfindung des Werkparadigmas zu Beethovens Zeiten Improvisation auch in dieser musikalischen Tradition ein integraler Bestandteil war; Bach hat seine musikalische Praxis noch nicht als die einer Komposition

---

1 Dass dabei selbst im Fall von Ellingtons komplexen Kompositionen der Gedanke der Werktreue von eher untergeordneter Relevanz ist, hat Andrew Kania (2011) überzeugend geltend gemacht.

von Werken verstehen können (vgl. zur Genese des Werkparadigmas auch den zweiten Teil in Goehr 1992). Mit der Implosion des Werkkonzepts in der Neuen Musik tritt die Improvisation heute in Teilen erneut hervor, in der Praxis der Kirchenmusik lebt sie ungeniert fort.

Selbst wenn es sich bei der Improvisation somit weder um eine notwendige, noch um eine hinreichende Bedingung für Performances als Jazzperformances handelt, ist Improvisation zweifelsohne ein wesentliches Merkmal des Jazz. Im Folgenden werde ich die Jazzimprovisation anhand einer, wenn nicht sogar der paradigmatischen Praxis des Jazzspielens analysieren: Dem Spielen von Standards. Bei Standards handelt es sich um einen beweglichen Kanon von Songs aus Broadway-Shows, Pop, Chansons, Songs bekannter Jazzmusiker und vielem mehr. Dieser Kanon ist beweglich, weil beständig neue Einträge dazu kommen und andere verblassen – es wäre wohl deshalb nicht nur müßig eine Liste der hier relevanten Songs aufzustellen, sondern kategorial verfehlt. Wenn ich sage, dass das Spielen von Standards die vielleicht paradigmatische Praxis des Spielens von Jazz ist, so meine ich damit nicht, dass alle Entwicklungen des Jazz aus dem Spielen von Standards abgeleitet werden können. Ebenso wenig meine ich damit, dass nur diejenigen Musiker Jazzmusiker sind, die ihren Weg in diese Musik vornehmlich über das Spielen von Jazzstandards genommen haben. Es lässt sich trotz all dieser wichtigen Differenzierungen gleichwohl festhalten, dass anhand der Praxis des Spielens von Standards Strukturmomente dessen, was es überhaupt heißt, im Jazz zu improvisieren, sichtbar werden.

Ich möchte wesentliche Aspekte der Improvisation im Jazz anhand des Spielens von Standards nun in Form von drei Thesen herausarbeiten. Daraufhin werde ich zwei grundsätzliche Thesen zur Jazzimprovisation formulieren, die über das Spielen von Standards hinausgehen. Die leitende Einsicht meiner folgenden Analyse von Standards ist, dass diese keine Werke sind. Wenn wir uns im *Real Book* ein bekanntes Stück wie »Autumn Leaves« – ursprünglich ein Chanson – anschauen, so fällt auf, dass sich auf diesen Notenseiten sehr wenige Angaben finden. Bei »Autumn Leaves« finden sich nur einige wenige schematische Hinweise zu den Akkorden, eine ausnotierte Melodie und als stilistische Angabe »Medium Jazz«. Worum es mir geht, ist Folgendes: Ein Leadsheet ist etwas kategorial anderes als eine Partitur, wie sie in der Tradition europäischer Kunstmusik seit der Genese des Werkparadigmas bis hin zur Neuen Musik unverzichtbar ist und die ein inniges Verhältnis zu dem unterhält, was ein Werk ist (vgl. in diesem Sinne auch Hagberg 2002). Denn ein Leadsheet ermöglicht anders als eine Partitur keine Entscheidung darüber, ob ein bestimmtes Spielen des Standards fehlerhaft ist oder nicht. Wenn man sich kontrastiv dazu eine Partitur anschaut – denken wir etwa an Beethovens

Klaviersonate in G-Dur, op. 14, Nr. 2 –, so ist die Lage ganz anders. Spielt man hier einen Ton anders als es die Partitur vorschreibt, so hat man offensichtlich einen Fehler gemacht – wobei ich schon hier einmal kurz festhalten möchte, dass die Lage mit Blick auf Eigenschaften wie Tempo und Phrasierung nicht ganz so einfach ist. Aber die Tonhöherelation etwa ist sakrosankt – wenn man in der Partitur die Vorzeichen dahingehend ändert, dass man in g-Moll anstelle von G-Dur spielt, dann spielt man schlicht und einfach nicht länger Beethovens Klaviersonate. Beim Spielen von Standards sieht die Lage ganz anders aus: Spielt man einen Ton abweichend von der hier ausnotierten Melodie oder verändert einige Akkorde oder sogar alle Akkorde oder spielt den Standard in einem anderen Stil als angegeben, hat man nicht notwendigerweise einen Fehler gemacht. Viele dieser Leadsheets sind nämlich in Wahrheit nichts anderes als auf wenige Informationen reduzierte Transkriptionen einzelner paradigmatischer oder historisch besonders relevanter Jazzperformances; selbst die Broadway-Songs oder eben Chansons tauchen hier nicht in einer einzigen maßgeblichen Fassung auf, sondern es gibt viele verschiedene Fassungen der Leadsheets. Die Tonart ist ebenfalls nicht sakrosankt – vielmehr kann der Standard in allen Tonarten, in allen Tempi, in allen Taktarten und in allen Stilen gespielt werden, ohne dass damit schon ein Fehler begangen worden wäre. Kurz gesagt: Ist eine Partitur eng mit dem, was ein musikalisches Werk in der Tradition europäischer Kunstmusik ist, verbunden, so ist ein Leadsheet nicht mehr als ein Hilfsmittel für die musikalische Praxis. Transkribiert man die Aufzeichnung einer Jazzperformance in einem Notentext, so hat man keine Partitur eines Werkes transkribiert, sondern vielmehr ein konkretes raumzeitliches musikalisches Ereignis in einem Notentext festgehalten. Derartiges Transkribieren und mehr noch das genaue Nachspielen einer Improvisation ist zwar im Jazz weit verbreitet. Aber es erfüllt eine bestimmte Funktion vor allem mit Blick auf den Erwerb der Fähigkeit zur Improvisation sowie der Ausbildung eines persönlichen Stils – es dient der Schulung des eigenen Gehörs und der Schulung der eigenen musikalischen Sensibilität, aber es dient nicht dem Zweck, ein Werk im Sinne dessen, was darunter in der Tradition europäischer Kunstmusik verstanden wird, festzuhalten.

Wenn wir uns unterschiedliche Einspielungen von »Autumn Leaves« anhören – um die Diversität zu betonen, können wir etwa an die Einspielung des Bill Evans Trios auf der CD *Portrait In Jazz* von 1960 denken und kontrastiv dazu die Aufnahme der Chick Corea Akoustic Band 1996 auf der CD *Live from the Blue Note Tokyo* und die Einspielung auf dem Album *Rendezvous* von Cassandra Wilson und Jacky Terrasson –, so gilt: Die Harmoniesprache, die Art der Melodiebildung und die rhythmische Gestaltung sind bereits mit Blick

auf die Einspielungen von Evans und Corea sehr verschieden; nochmal radikaler weicht davon die Fassung von Jacky Terrasson ab. Die Pointe dieser imaginativen Zusammenschau dreier unterschiedlicher Aufnahmen des Standards lässt sich so formulieren: Es gibt keine vor der Performance festgelegten Eigenschaften, die es ermöglichen würden, über die Frage zu entscheiden, ob eine Performance noch eine Performance des entsprechenden Standards ist oder nicht. Alle drei Einspielungen greifen unterschiedliche Aspekte des Standards heraus – etwa seine harmonische Struktur und seine Melodie in jeweils ganz unterschiedlicher Weise oder aber, wie im letzten Beispiel, nur Fragmente seiner Melodie. Präziser müsste man sagen: Hier wird nicht so sehr etwas herausgegriffen, was vorher schon bestünde, sondern in und durch die einzelnen Performances wird vielmehr jeweils neu ausgehandelt, was überhaupt ein wesentlicher Aspekt des Standards ist und was nicht.

Vor dem Hintergrund dieser Bemerkungen kann ich nun meine Thesen formulieren: Meine erste These zum Spielen von Standards lautet damit: In und durch die einzelnen Jazzperformances wird intern ausgehandelt, was ein wesentlicher Aspekt des Standards ist und was nicht. Ein Standard ist somit kein Werk in dem Sinne, dass es eine Partitur gäbe, die eine Autorität über die Performance hätte, sondern das Spielen eines Standards besteht vielmehr in nichts anderem als einer jeweiligen Neuaushandlung dessen, was für ihn wesentlich ist. Das geschieht freilich nicht im luftleeren Raum, sondern immer schon vor dem Hintergrund vorangehender Aushandlungen, d.h. Improvisationen; kurz gesagt lautet meine zweite These zum Spielen von Standards: Jedes Spielen eines Standards stellt ein Antworten und ein Fortschreiben einer Tradition des Spielens dar. Wenn jede Performance neu aushandelt, was zu einem Standard gehört und was nicht, so werden notwendigerweise auch die Ansprüche intern neu ausgehandelt werden, die die Frage betreffen, was es heißt, ein gelungenes Spielen des entsprechenden Standards zu sein. Die dritte These zum Spielen von Standards lautet: Es gibt keine vor der jeweiligen Improvisation gegebenen Kriterien der Evaluation einer Improvisation, sondern die Kriterien der Evaluation einer Improvisation werden vielmehr von der jeweiligen Improvisation etabliert. Das heißt natürlich nicht, dass Performances in bestimmter Hinsicht nicht miteinander vergleichbar wären oder es keine missglückten Performances mehr gäbe – das Missglücken ist hier aber, wenn wir mal den schlichten Fall ganz handwerklicher Fehler o.ä. außen vor lassen, immer ein ästhetisches Missglücken in dem Sinne, dass es der entsprechenden Performance nicht gelingt, gerade eine solche Neuaushandlung zu leisten. Um nicht falsch verstanden zu werden: Das ist weniger ein präskriptives Kriterium für gelingende Jazzperformances, sondern vielmehr ein ana-

lytisches Kriterium dessen, was immer schon passiert, insofern Jazzperformances gelingen. Gelungen sind die drei Performances, die ich eben erwähnt habe und die man sich als Hintergrundfolie für meine Überlegungen einmal daraufhin anhören sollte, nicht deshalb, weil sie jeweils einen von ihnen unabhängigen Kernbestand musikalisch festgelegter Eigenschaften exemplifizieren würden, sondern weil sie jeweils aus sich heraus vor dem Hintergrund einer Tradition des Spielens dieses Standards seine Potentiale neu ausloten.

Ich möchte die sich in dieser Analyse artikulierende ästhetische Zeitlichkeit etwas genauer anhand der einzelnen Züge einer Improvisation beschreiben. Ich werde hier zwei grundsätzliche Thesen formulieren. Der Begriff des Zuges ist hier natürlich mit Vorsicht zu genießen, da er so etwas wie ihm vorgängige Regeln impliziert, was für eine Improvisation eben gerade nicht gilt.<sup>2</sup> Im Rahmen einer Improvisation legt nicht etwa der erste Ton fest, was der Improvisierende daraufhin für Möglichkeiten hat. Vielmehr legt jeder weitere Zug der Improvisation fest, was der Sinn der vorangehenden Züge war. Spiele ich eine Phrase in dieser oder jener Weise weiter, so gewinnt auch das, was ich vorher improvisiert habe, eine andere Kontur. Hören wir uns etwa einen Ausschnitt von Russel Ferrantes Solo über »Civil War« auf der letzten CD der Yellowjackets aus dem Jahre 2013 an, so lässt sich daran ersehen, dass – mit Blick auf seine Verfahren der Variation von Motiven, etwa durch Verschiebung in andere Tonhöhen und Veränderung der rhythmischen Struktur – es hier nichts gibt, was im Vorhinein sakrosankt wäre – auch wenn natürlich die Frage, in welchem Stil des Jazz man spielt, hier von Bedeutung sein kann, der aber selbst wiederum nicht stabil und statisch zu deuten ist. Der Pianist Bill Evans (zitiert etwa bei Gioia 1987: 594f.) hat davon gesprochen, dass der Jazz keine prospektive Kunst sei, die anhand einer Blaupause das musikalische Ereignis im Vorhinein strukturiere, sondern vielmehr eine retrospektive Kunst. Ich möchte hier den stärkeren Begriff der *Retroaktion* einführen, um geltend zu machen, dass einzelne Elemente einer Improvisation ihren Sinn zuallererst im Lichte der jeweils späteren Elemente gewinnen und erst aus der Einheit, die die Improvisation als ganze ist, letztlich verständlich werden. Meine erste These zur ästhetischen Zeitlichkeit der Jazzimprovisation – sie lässt sich als Generalisierung meiner Thesen zum Spielen von Standards verstehen – lautet: Die ästhetische Zeitlichkeit des Jazz ist eine retroaktive Zeitlichkeit, insofern der Sinn jedes Zugs einer Improvisation erst im Lichte der zukünftigen Züge herausgearbeitet wird. Noch einmal: Wenn es so ist, dass jede Improvisation ihre Elemente relational konstituiert, ist es zugleich so, dass sie die

---

2 Man könnte mit Wittgenstein vielmehr sagen: We »make up the rules as we go along«, vgl. Wittgenstein (2003: 68).

Kriterien dessen, was es heißt, eine gelingende Improvisation zu sein, selbst mit aushandelt. Das, was der Improvisierende tut, erhält seinen spezifischen Sinn erst im Lichte dessen, was er später getan haben wird. Das heißt zugleich: Die Zeitlichkeit der Improvisation ist in bestimmter Weise eine rückblickende wie gleichermaßen rückwirkende Zeitlichkeit. Denn der Anfang legt – noch einmal – paradoxerweise den Improvisierenden nicht auf das fest, was seine weiteren Züge sein werden. Vielmehr wird im Lichte der weiteren Züge festgelegt, was der Sinn des Anfangs war. Jazzperformances sind dabei nicht allein wegen ihrer häufig markanten rhythmischen Gestaltung und hier natürlich vor allem des Swing intensiv, sondern auch deshalb, weil in jedem Moment der Sinn des Ganzen der Improvisation damit zur Disposition steht – und das in einer stärkeren Weise als bei der Darbietung eines musikalischen Werks, bei der das Werk selbst sozusagen nicht durch die misslingende Darbietung beschädigt wird (vgl. in diesem Geiste auch Brown 2000). Fehler und Scheitern kommen damit im Jazz vor allem als *ästhetisches* Mislingen zustande, dass nämlich die Elemente einer Improvisation im Lichte der anderen keinen Sinn ergeben (vgl. zum Fehler im Jazz auch Bertinetto 2016). Es ist wichtig festzuhalten, dass diese Art von Einheit nichts mit einem klassizistischen Ideal von Kohärenz zu tun hat – denn sie ist selbst noch für die rabiatesten Improvisationen des Free Jazz charakteristisch.

Das, was sich in der Improvisation artikuliert, ist somit nicht ein Set ihr vorgängiger Regeln, sondern vielmehr eine musikalische Persönlichkeit im Sinne eines Personalstils. Die Aufnahmen von Evans, Corea, Terrasson und Ferrante exemplifizieren jeweils einen unterschiedlichen Stil des Spielens, der wesentlich darin besteht, dass die musikalischen Linien, die Stimmführung der Akkorde, aber selbst noch die Art von Groove und Swing, die ihr Spiel exemplifiziert, Ausdruck einer genuin eigenen Spielweise sind. Dass es sich hier um einen eigenen Stil und eine eigene Spielweise handelt, heißt dabei nicht, dass hier etwas irreduzibel Privates und nicht Öffentliches vorliegen würde – das öffentliche Spiel selbst ist vielmehr identisch mit dem, was ich hier als musikalische Persönlichkeit oder Personalstil bezeichne. Er besteht wesentlich in einer Einheit dessen, was der entsprechende Musiker in unterschiedlichen Kontexten in jeweils unterschiedlicher Weise in der Lage zu tun ist.

Das sich damit artikulierende öffentliche wie praktische Moment der musikalischen Persönlichkeit im Jazz ist eines, das sich anhand einer weiteren Bestimmung der Improvisation im Jazz fassen lässt. Meine zweite grundsätzliche These zur Jazzimprovisation lautet: Die interaktive Gruppenimprovisation stellt das Paradigma der Improvisation im Jazz dar. Dieser Gedanke ist

nicht so zu verstehen, dass Gruppenimprovisation gegenüber der Soloimprovisation einen ästhetischen Vorrang genießen würde. Sie ist auch nicht so zu verstehen, dass das Üben am Instrument irrelevant wäre und man eigentlich seine Fähigkeiten nur im Kontext mit anderen erweitere. Die These, dass die interaktive Gruppenimprovisation das Paradigma der Jazzimprovisation darstellt, ist vielmehr derart zu verstehen, dass sie den Erwerb der Fähigkeit zur Improvisation meint wie auch die Ausübung der Fähigkeit zur Improvisation. Das möchte ich kurz ausführen.

Mit Blick auf den Erwerb der Fähigkeit zur Improvisation gilt es zweierlei festzuhalten: Erstens, man lernt nicht zunächst für sich zu improvisieren und tritt dann erst in einem zweiten, logisch davon unabhängigen Schritt in einen Austausch mit anderen in Form von Gruppenimprovisationen. Natürlich ist es so, dass selbst gestandene Jazzmusiker im Regelfall täglich mehrere Stunden an ihrem Instrument alleine üben. Aber dieses Üben am Instrument dient dem Zweck, Fähigkeiten zu erwerben, die sich auch und vor allem in Interaktionen mit anderen artikulieren. Zweitens ist es nicht so, dass der Prozess des Erwerbs der Fähigkeiten allein in einem solchen Üben bestehen würde oder durch ihn sozusagen abgeschlossen wäre und das Erworbene sich bloß noch in der improvisatorischen Interaktion mit anderen ausdrückte. Die Fähigkeiten der einzelnen Musiker werden vielmehr auch in Kontexten gemeinsamen Improvisierens weiterentwickelt. Mehr noch: Die musikalischen Persönlichkeiten interagieren in der Gruppenimprovisation in einer Weise miteinander, dass nicht allein neue Aspekte des Spiels des einen im Lichte des Spiels des anderen sichtbar werden, sondern dass sich das Spiel aller in Gruppenimprovisationen verändert. Solche Veränderungen gehen sozusagen in die einzelnen musikalischen Persönlichkeiten ein, die dann, wenn die Interaktion gelungen war, nicht aus der gemeinsamen Improvisation als dieselben herauskommen. Musikalische Persönlichkeiten sind somit nichts Abgeschlossenes, sondern etwas immer in Entwicklung Befindliches – und ein Motor dieser Entwicklung sind auch und vor allem gelingende gemeinsame Improvisationen.

Mit Blick auf die Ausübung der Fähigkeit der Improvisation lässt sich wiederum zweierlei festhalten. Erstens ist selbst für die Soloimprovisation die Gruppenimprovisation noch das Paradigma. Interagieren in der Gruppenimprovisation nämlich verschiedene Musiker in einer dialogischen Weise dergestalt miteinander, dass sie aufeinander antworten, sich ergänzen, das, was sie tun, umdeuten usw., so wird das im Rahmen einer Soloperformance durch den entsprechenden Musiker alleine geleistet. Man kann auch sagen: Er tritt mit sich selbst in einen imaginativen Dialog, indem er auf sich selbst antwortet, sich Einwände macht, bestärkt, was er getan hat usw. Zweitens ist auch die Begleitung ein besonderer Modus der Gruppenimprovisation. Beim Spielen

von Standards ist es häufig so, dass Musiker abwechselnd solieren. Die Auffassung, dass derjenige, der begleitet und gerade nicht soliert, nicht improvisiert, ist allerdings falsch. Denn wenn ich etwa das Solo eines Saxophonisten am Klavier oder der Gitarre begleite, ist es nicht so, dass er improvisiert und ich nicht. Noch die Begleitung eines Solisten auf einem Harmonieinstrument ist ein besonderer Modus der Gruppenimprovisation, bei dem die Artikuliertheit der eigenen Stimme zugunsten der Artikuliertheit der Stimme des Solisten in den Hintergrund tritt. Wenn wir an einen paradigmatischen Standard wie »Come Fly With Me« und eine gelungene Einspielung, etwa die von Kurt Elling auf der CD *1619 Broadway. The Brill Building Project* (2012) denken, gilt folgendes: Im Klaviersolo von Laurence Hobgood mag die Begleitung durch Bass und Schlagzeug gegenüber den oben genannten Aufnahmen von Evans und Corea sehr zurückgenommen sein, aber noch hier gilt, dass keineswegs ein Solist vor dem Hintergrund einer statischen oder passiven Begleitung aktiv ist. Wenn der Solist die Stimme erhebt, werden die anderen Stimmen zwar leiser, aber sie verstummen keineswegs. Das gilt nicht allein für die Begleitung des Solos von Hobgood, sondern auch für die Begleitung von Kurt Ellings Vocals durch die ganze Band.

### **3. Jazz als Exemplifikation musikalischer Praxis überhaupt**

Ich komme damit zum letzten Teil meiner Ausführungen. Ich habe sicherlich viele wesentliche Aspekte des Jazz ausgespart, die jeweils einen eigenen Beitrag verdient gehabt hätten.<sup>3</sup> Dennoch ist mit der These, dass der Jazz eine Form ästhetischer Zeitlichkeit aufweist, die sich als retroaktive und dialogische Zeitlichkeit fassen lässt, ein wesentliches Moment der Form musikalischer Praxis im Jazz benannt. Inwieweit kann man sagen, dass eine solche ästhetische Zeitlichkeit auch für andere Arten von Musik charakteristisch ist? Das möchte ich zumindest kurz mit Blick auf das retroaktive Moment zeigen.

Als paradigmatische künstlerische Musik kann sicherlich diejenige in der Tradition europäischer Kunstmusik gelten. Für diese Musik ist spätestens seit Beethoven das Werkkonzept das ästhetische Paradigma. Werke sind nun keineswegs Improvisationen. Sie haben ein inniges Verhältnis zur Partitur und zudem leistet auch noch ein anderer als der Aufführende einen Beitrag in der Aufführung, nämlich der Komponist des Werks. Dieser Unterschied ist aber, so meine These, ein Unterschied allein der Form der musikalischen Praxis.

---

3 Vgl. zur rhythmischen Dimension von Musik, der wir, was für die meisten Jazzeinspielungen sicher gilt, einen »groove« bescheinigen würden, auch Roholt (2014).

Das, was im Jazz explizit ist, ist in der Tradition europäischer Kunstmusik implizit. Damit ist folgendermaßen gemeint: Die Aufführungen eines Werkes stehen in genau demselben Verhältnis zueinander, wie Elemente einer Improvisation zueinander stehen: In einem Verhältnis retroaktiver Neu- und Weiterbestimmung. Diesen Gedanken möchte ich abschließend konkretisieren.

Auch für die Darbietungen musikalischer Werke gilt das, was ich für die Konstitution von Elementen einer Improvisation festgehalten habe. Werke sind nichts vor der Darbietung fertig Bestimmtes und Abgeschlossenes. Vielmehr werden sie in und durch jede Darbietung weiter bestimmt. Denn die naheliegende Unterscheidung, dass die Partitur eines Werks eindeutig bestimmte Eigenschaften der Aufführung festlegt – etwa die Tonhöherelation – und andere eben weniger eindeutig festlegt – etwa Tempo und Phrasierung –, kann keinen Bestand haben, wenn man die Frage, ob etwas eine Darbietung eines Werks ist, als ästhetische Frage und damit als Frage ästhetischen Gelingens versteht. Denn die Darbietung eines Werks ist dann, wenn sie gelungen ist, eine Einheit; auch vermeintlich nicht verhandelbare Eigenschaften wie die Tonhöherelation erhalten erst im Lichte der anderen Aspekte der Musik ihren ästhetischen Sinn. Beurteilen wir sie angesichts einer Aufführung getrennt voneinander, so dürfte die Aufführung selbst schlichtweg misslungen sein. Gesetzt den Fall, dass eine solche Bestimmung des Werks und seiner Einheit in der einzelnen Aufführung zutreffend ist, so muss man sagen, dass jede Performance an dem Werk weiterkomponiert. Ein Werk ist damit nichts anderes als der historische Prozess, im Rahmen dessen verschiedene Performances in solch einem Sinne aufeinander antworten, dass sie mit- und gegeneinander um dessen ästhetischen Wert ringen – und zugleich doch etwas anderes, nämlich etwas, in dessen Namen dieses Ringen geschieht und das niemals ganz in der Praxis eingeholt werden kann (vgl. als Versuch dazu auch Hindrichs 2013: Kapitel 6). In diesem Sinne kann man sagen, dass jede gelingende Performance mit aushandelt, was der Sinn des Werks gewesen ist. Man kann diesen Gedanken auch so erläutern, dass das Werk durch seine Komposition nicht abschließend bestimmt ist. Es wird vielmehr in und durch seine Aufführungen immer weiter und neu bestimmt und lebt in diesen – und in diesem Sinne kann man sagen, dass jede musikalische Interpretation an dem Werk weiterkomponiert.

Noch einmal: Mit diesen Überlegungen möchte ich keineswegs den Unterschied zwischen Improvisationen im Jazz und dem Spielen von Werken einziehen. Ich wollte vielmehr dem Gedanken Ausdruck verleihen, dass künstlerische Musik in Begriffen ästhetischen Gelingens zu erläutern ist und ein solches Gelingen nichts ist, was vor den entsprechenden Performances und Aufführungen in Form von – in Wahrheit dann immer externen – Maßstäben

oder Regeln bestimmt werden kann. Dieser Aspekt der Eigengesetzlichkeit der Kunst wird besonders deutlich im Jazz exemplifiziert und das zugleich in der besonderen Weise, dass sie hier explizit artikuliert ist. Auch die musikalische Interpretation eines musikalischen Werks muss im jeweiligen Vollzug ein eigenständiges ästhetisches Gelingen vollbringen – anders als in der Improvisation spricht sie aber zugleich immer im Geiste und mit der Stimme des Werks. In einem retroaktiven Verhältnis stehen dabei in dieser Praxis vor allem verschiedene musikalische Interpretationen eines musikalischen Werks – wobei wir sicherlich auch sagen sollten, dass im Lichte der Phrasierung und Dynamik einer späteren Passage in einer musikalischen Interpretation auch das Spielen von früheren Passagen des Werks in ein anderes Licht gerückt werden. In der improvisatorischen Praxis des Jazz artikuliert sich somit ein wesentliches Moment dessen, was es überhaupt heißt, dass etwas musikalisch gelingt.

## Literatur

- Bertinetto, Alessandro (2016). »Do Not Fear Mistakes – There Are None: The Mistake as surprising Experience of Creativity in Jazz.« In: *Education as Jazz: Interdisciplinary Sketches on a New Metaphor*. Hg. v. Marina Santi u. Eleonora Zorzi. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, S. 85-100.
- Brown, Lee B. (2000). »Feeling my Way«. Jazz Improvisation and its Vicissitudes – A Plea for Imperfection.« In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2, S. 113-123.
- Carroll, Noël (1999). *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. London, New York: Routledge.
- Feige, Daniel M. (2014). *Philosophie des Jazz*. Berlin: Suhrkamp.
- Feige, Daniel M. (2017). »Zur Ontologie der Popmusik.« In: *Musik & Ästhetik* 81, S. 40-54.
- Gaut, Berys (2010). »The Philosophy of Creativity.« In: *Philosophy Compass* 5 (12), S. 1034-1046.
- Gioia, Ted (1987). »Jazz: The Aesthetic of Imperfection.« In: *The Hudson Review* 4, S. 585-600.
- Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. New York, Oxford: Clarendon.
- Hagberg, Garry L. (2002). »On Representing Jazz: An Art Form in Need of Understanding.« In: *Philosophy and Literature* 1, S. 188-198.
- Hegel, Georg W. F. (1986). *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hindrichs, Gunnar (2013). *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlin: Suhrkamp.
- Kania, Andrew (2011). »All Play and no Work: An Ontology of Jazz.« In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, S. 391-403.
- Magnus, P.D. (2016). »Kind of Borrowed, Kind of Blue.« In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 74 (2), S. 179-185.

- Roholt, Tiger C. (2014). *Groove. A Phenomenology of Rhythmic Nuance*, New York: Bloomsbury.
- Wittgenstein, Ludwig (2003). *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

## Diskografie

- Chick Corea Akoustic Band (1996). *Live From The Blue Note Tokyo*. Stretch Records, MVCR-240.
- Davis, Miles (1959). *Kind Of Blue*. Columbia, CL 1355.
- Elling, Kurt (2012). *1619 Broadway. The Brill Building Project*. Concord Jazz, 088807 2339590.
- Evans, Bill (1960) *Portrait In Jazz*. Riverside Records, RLP 12-315.
- Maria Schneider Orchestra (2000). *Allégresse*. ArtistShare, 0005.
- Mostly Other People Do the Killings (2014). *Blue*. Hot Cup Records, Hot Cup 141.
- Wilson, Cassandra und Terrasson, Jacky (1997) *Rendezvous*. Blue Note, 724385548 420.
- Yellowjackets (2013). *A Rise In The Road*. Mack Avenue, MAC 1073.

## Abstract

The paper proposes a new understanding of the relationship of musical improvisation and musical interpretation: jazz is a relevant topic for philosophical aesthetics, as in its practice aspects of the aesthetic in general become explicit. I develop this thesis in three parts. In the first part I provide a sketch of what it could mean to relate to an aesthetic practice like jazz music in thinking. I argue that it is impossible to give a definition in terms of individually necessary and jointly sufficient conditions. This is not only because of the historical character of musical practices in general but also because such a definition is relating to singular jazz performances only in a subsumptive way. The second part exhibits a theory of improvisation over jazz standards, saying that—in contrast to musical works in the classical tradition—every aspect of the standard is renegotiable in and through playing. Finally, the third part argues for the idea, that the difference between interpreting a musical work and improvising over a jazz standard is not as big as one would think. The retroactive character of improvisation, i.e. that every move of the improvisation redefines the meaning of all previous ones, is also a good model of the relation of different musical interpretations of a musical work. The idea of aesthetic achievements being a process rather than a product is also applicable to the interpretation of musical works.