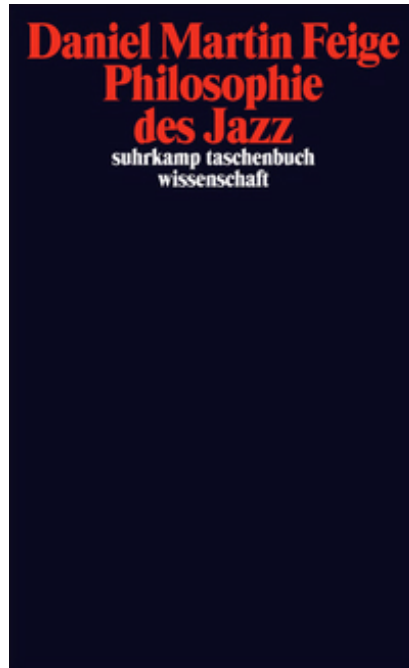


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Feige, Daniel Martin
Philosophie des Jazz

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2096
978-3-518-29696-7

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2096

Was ist Jazz? Wie unterscheidet er sich von anderen Arten von Musik? Und inwieweit handelt es sich bei ihm um einen besonders interessanten Gegenstand für das Nachdenken über ästhetische Fragen? Das vorliegende Buch stellt die erste philosophische Auseinandersetzung dar, die sich dem Jazz widmet. Daniel Martin Feige geht darin der Frage des Verhältnisses zwischen Jazz und europäischer Kunstmusik nach und untersucht den Zusammenhang zwischen Musiker und Tradition sowie zwischen Werk und Improvisation. Dabei lässt er sich von der originellen These leiten, dass erst im Jazz zentrale Aspekte musikalischer Praxis überhaupt explizit gemacht werden, die in der Tradition europäischer Kunstmusik implizit bleiben.

Daniel Martin Feige ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Sonderforschungsbereich 626, »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«, an der Freien Universität Berlin.

Daniel Martin Feige
Philosophie des Jazz

Suhrkamp

Für Jakob

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2096

Erste Auflage 2014

© Suhrkamp Verlag Berlin 2014

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29696-7

Inhalt

Danksagung	7
<i>Kapitel 1</i>	
Einleitung: Was ist eine Philosophie des Jazz?	9
<i>Kapitel 2</i>	
Jazz und die Tradition europäischer Kunstmusik	33
<i>Kapitel 3</i>	
Werk und Improvisation	56
<i>Kapitel 4</i>	
Musiker und Tradition	90
<i>Kapitel 5</i>	
Schluss: Die philosophische Relevanz des Jazz	124
Literaturverzeichnis	133
Namenregister	141

Danksagung

Mit dem vorliegenden Buch habe ich versucht, mein Leben vor der akademischen Philosophie, meine Laufbahn als professioneller Jazzpianist, mit meinen Interessen in der philosophischen Ästhetik und Kunsttheorie zusammenzubringen. Einer der Grundgedanken dieses Buches lautet, dass die musikalische Praxis des Jazz ein wesentlich interaktives und dialogisches Geschehen ist. Das gilt in anderer Weise auch für die Philosophie. Somit sind die vorliegenden systematischen Überlegungen auch Produkt vielfältiger Austauschprozesse. Von den unzähligen Personen, die implizit zu den Konturen dieser Überlegungen beigetragen haben, sind vor allem meine philosophischen Lehrer, Martin Seel und Georg W. Bertram, zu nennen. Mit ihnen hat mich nicht zuletzt immer auch die Leidenschaft für den Jazz verbunden. Georg W. Bertram hat zudem eine vorläufige Fassung des Manuskripts hilfreich kommentiert, wofür ich sehr dankbar bin. Dankbar für zahlreiche Anmerkungen zum Manuskript bin ich auch Alessandro Bertinetto. Im Verlauf der letzten Jahre habe ich mit ihm immer wieder über Fragen einer Philosophie des Jazz diskutiert – Gespräche, die von unschätzbarem Wert auch für die Überlegungen in diesem Buch waren. Für Kommentare zum Manuskript bin ich außerdem Frédéric Döhl und Gesa zur Nieden zu Dank verpflichtet, die mich mit ihren musikwissenschaftlichen Kompetenzen sicherlich auch davor bewahrt haben, dass das Buch sich in allzu spezifischen philosophischen Fachdiskussionen verliert. Herzlicher Dank geht zudem an den Suhrkamp Verlag und vor allem Philipp Hölzing für das Vertrauen in das Projekt, die freundliche Betreuung sowie für zahlreiche hilfreiche Anmerkungen. Dank schulde ich weiterhin David Blumenthal, Lisa Friedrich, Shirin Weigelt und Tobias Wieland, die bei der Bearbeitung des Textes geholfen haben und seine Lesbarkeit durch viele Kommentare verbessert haben. Die Monographie ist im Rahmen meiner Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Sonderforschungsbereich 626, »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«, an der Freien Universität Berlin entstanden; ich bin nicht nur der DFG für die Ermöglichung einer derartigen Forschung zu Dank verpflichtet, sondern auch dem aus-

gesprächen kollegialen wie wissenschaftlich anregenden Umfeld im Sonderforschungsbereich. Im Dank nicht ungenannt bleiben dürfen bei einem solchen Buch auch die Musiker, mit denen ich die Freude und das Privileg hatte, in unterschiedlichen Kontexten, Besetzungen und Stilen – von Swing bis Nu-Jazz – musikalisch in den letzten Jahren aktiv zu sein; ich möchte hier vor allem Felix Brümmer, Oliver P. Müller, Johannes Erbslöh, Steffen Welsch, Christoph Jilo, Kai Birkenfeld, Jan-Hendrik Otten und Danny Kringiel nennen.

Kapitel 1

Einleitung: Was ist eine Philosophie des Jazz?

Bei diesem Buch handelt es sich um eine Philosophie des Jazz und von seinem Charakter her zumindest in einigen Passagen auch um eine Einführung in die Philosophie des Jazz. Es handelt sich aber nicht um eine Einführung in Geschichte, Stile und wichtige Musiker des Jazz.¹ Eine grundsätzliche Vertrautheit mit der Geschichte, den wesentlichen Stilen und zentralen künstlerischen Persönlichkeiten des Jazz wird vielmehr vorausgesetzt. Natürlich werde ich im Verlauf der Darstellung immer wieder auf Aspekte der Geschichte des Jazz sowie auf einzelne seiner Stile, auf bedeutsame Musiker und ihre Eigenarten zurückkommen. Aber ich widme der Geschichte des Jazz ebenso wenig wie den Stilen und den Musikern des Jazz ein eigenes Kapitel. Das vorliegende Buch stellt keine Einführung in den Jazz im Sinne einer Vermittlung von Wissen über den Jazz dar, auch wenn beiläufig sicherlich derartiges Wissen vermittelt wird. Es ist vielmehr eine Explikation zentraler mit dem Jazz verbundener philosophischer Fragen, wie sie sich aus der Perspektive desjenigen, der mit dieser Musik grundsätzlich als Hörer oder Produzent vertraut ist, präsentieren.

Zwei Themenfelder stehen im Zentrum dieses Buches: Im Rahmen der Überlegungen wird zum einen eine philosophische Skizze des Jazz als einer bestimmten Art künstlerischer Musik entworfen. Zum anderen wird geklärt, warum und inwieweit der Jazz ein interessanter Gegenstand für das philosophische Nachdenken

1 Als Einführungen sind hier etwa folgende Publikationen brauchbar, wiewohl ihre Lektüre natürlich nicht die Hörerfahrung und die sich mit dieser entwickelnde Ausbildung der Sicherheit des eigenen Geschmacks ersetzt. Joachim-Ernst Berendt, Günther Huesmann, *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 2005. Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, London 1994. Mervyn Cooke, David Horn (Hg.), *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge, New York u. a. 2002. Scott DeVeaux, Gary Giddins, *Jazz*, New York 2009. Ingrid Monson, *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago 1996. Vgl. auch die von Wolfgang Knauer herausgegebene Reihe des Jazz-Instituts Darmstadt: Wolfgang Knauer (Hg.), *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 1-12*, Hofheim 1992 ff.

ist. Denkt das vorliegende Buch in dieser Weise philosophisch über den Jazz nach, so werden im Folgenden dennoch nicht ausschließlich Fragen einer derart verstandenen Philosophie des Jazz diskutiert. Vielmehr kommen in der Diskussion dieser Fragen auch immer wieder weiter gehende Fragen der Philosophie zur Sprache. Dieser Umstand entspringt keiner Unkonzentriertheit der Darstellung. Vielmehr ist er einem Merkmal philosophischen Nachdenkens überhaupt geschuldet. Denn philosophische Fragen hängen in einer nicht äußerlichen Weise zusammen. Eine Antwort auf eine philosophische Frage setzt immer schon Antworten auf andere philosophische Fragen voraus. Legt man sich auf etwas fest, hat man sich implizit auch auf vieles Weitere festgelegt. Wer über den Jazz nachdenkt, stößt zum Beispiel schnell auf die Herausforderung, genauer zu bestimmen, worin sich der Jazz von anderen Arten von Musik unterscheidet. Geht man dieser Herausforderung nach, so stößt man auf ein damit verwandtes Problem: Kann man Jazz durch die Angabe von Merkmalen definieren, die ihn eindeutig von anderen Arten von Musik unterscheiden, oder ist die Idee einer solchen Definition gar nicht verständlich? Diese Frage ist bereits keine Frage nur der Musikphilosophie mehr, sondern eine Frage nach der Logik begrifflicher Unterscheidungen überhaupt. Eine Antwort auf die Frage, wie solche begrifflichen Unterscheidungen zu verstehen sind, legt zugleich fest, in welcher Weise der Unterschied des Jazz gegenüber anderen Arten von Musik bestimmt wird. Der Tatsache, dass jede Festlegung in dieser Weise von impliziten Festlegungen begleitet wird, möchte ich im Folgenden dadurch Rechnung tragen, dass ich an den Stellen, wo es geboten ist, Exkurse einbinden werde, die weiter gehende Fragen als Fragen einer Philosophie des Jazz betreffen. In dieser Weise hoffe ich, dass das Buch auch für diejenigen Leser zugänglich wird, die keine Ausbildung in der akademischen Philosophie genossen haben. Aus diesem Grunde verzichtet die Darstellung auch weitestgehend auf Fachbegriffe beziehungsweise erläutert die meisten Fachbegriffe, deren Verwendung unumgänglich ist, im Fließtext. Allein in den Fußnoten werde ich die Zügel etwas lockern und mit entsprechenden Literaturverweisen ansatzweise auch Stellung zu speziellen akademischen Diskussionen nehmen.

Was aber ist überhaupt eine *Philosophie* des Jazz? Dies ist selbst bereits eine philosophische Frage. Denn hinsichtlich der Frage,

worin das Spezifische philosophischen Nachdenkens besteht, gibt es unterschiedliche Auffassungen. Man kann sie so verstehen, dass sie danach fragt, was eine Philosophie des Jazz von anderen Arten einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Jazz unterscheidet. Das Merkmal, dass explizite philosophische Festlegungen viele implizite Festlegungen voraussetzen, ist hier nicht hinreichend. Denn dieses ist kein exklusives Merkmal der Philosophie. Eine philosophische Beschäftigung mit dem Jazz unterscheidet sich in anderen Hinsichten von anderen paradigmatischen wissenschaftlichen Beschäftigungen mit dem Jazz. Zu paradigmatischen wissenschaftlichen Beschäftigungen mit dem Jazz dürften sicherlich musikwissenschaftliche, soziologische und kulturgeschichtliche Forschungen zählen, wenn sie Aspekte des Jazz zum Thema haben. Wenn man diese Forschungen von den Analysen der Philosophie unterscheidet, so ist damit nicht gemeint, dass Musikwissenschaftler, Soziologen oder Kulturhistoriker keine Beiträge zu einer Philosophie des Jazz beisteuern können. Denn es geht nicht darum, in welches Fach jemand institutionell eingebunden ist, sondern darum, welche *Art von Fragen* er oder sie behandelt. Auch aus dem Kreis der Musikwissenschaft, Soziologie und Kulturgeschichte gibt es dementsprechend Beiträge, die als Beiträge zu einer Philosophie des Jazz verstanden werden können. Mit der Kontrastierung der philosophischen Beschäftigung mit dem Jazz gegenüber anderen wissenschaftlichen Beschäftigungen mit dem Jazz ist ebenso wenig gemeint, dass eine Philosophie des Jazz Erkenntnisse der Musikwissenschaft, Soziologie und Kulturgeschichte einfach übergehen darf. Wenn derartige Erkenntnisse nicht berücksichtigt werden, so sollten philosophische Überlegungen ihnen zumindest nicht grundsätzlich widersprechen. Den Zusammenhang der letzten beiden Bemerkungen kann man so erläutern: Die Philosophie des Jazz konkurriert gar nicht mit musikwissenschaftlichen, soziologischen und kulturgeschichtlichen Analysen des Jazz. Denn wenn man sich etwa für die Frage interessiert, wie sich der Jazz faktisch historisch entwickelt hat und welche sozialen Triebkräfte und Dynamiken hier im Spiel waren, sind zum Beispiel soziologische und kulturgeschichtliche Arbeiten die richtige Adresse und nicht die Philosophie. Damit ist aber bereits ein Unterschied markiert. Geht eine kulturgeschichtliche Analyse etwa von überlieferten Quellen aus, die das, was Rezipienten und Produzenten gesagt haben, dokumen-

tieren, so fragt die Philosophie danach, welche Aussagen über den Jazz *wahr* sind. Die Darstellung der historischen Entwicklung des Jazz kann zwar selbst richtig oder falsch sein – aber die Frage, was Jazz ist und wie er sich von anderen Arten von Musik unterscheidet, ist noch nicht hinreichend unter Verweis auf Meinungen von Produzenten oder Rezipienten beantwortet. Denn der Verweis auf Meinungen von Produzenten oder Rezipienten hat nicht prinzipiell schon eine Autorität, da deren Meinungen ja auch unbegründet oder einseitig sein könnten oder bloß Ausdruck subjektiver Vorlieben. Geht es der Philosophie in dieser Weise um Begründungen, so unterscheidet sie sich von Wissenschaften wie der Musikwissenschaft, der Soziologie und der Geschichtswissenschaft, aber auch von Wissenschaften wie der Physik oder der Biologie dadurch, dass sie nicht Erkenntnisse produziert, sondern vielmehr *Erkenntnisse über Erkenntnisse*. Sie greift das auf, was wir in gewisser Weise schon verstanden haben, und versucht es für uns in begründeter Weise noch einmal neu und anders verständlich zu machen – oder im Einzelfall auch zu zeigen, dass einige unserer Überzeugungen falsch sind. Gegenstand der Philosophie sind dabei natürlich nicht irgendwelche beliebigen Begriffe. Eine Philosophie des Zähneputzens oder des Sockenwaschens wäre wohl kaum der Mühe wert. Gegenstand der Philosophie sind vielmehr die für unser Selbst- und Weltverständnis *wesentlichen* Grundbegriffe. Das sind solche Begriffe, ohne die wir uns als die rationalen Lebewesen, die wir sind, nicht angemessen verstehen könnten. Man kann deshalb auch kurz sagen: *Die Philosophie ist eine reflexive Wissenschaft, der es um eine Klärung der für unser Selbst- und Weltverständnis wesentlichen Grundbegriffe geht*. Lernen wir in der Philosophie in gewisser Weise somit etwas besser verstehen, was wir vorher in bestimmtem Sinne schon wussten, so ist das philosophische Nachdenken dennoch kein Nullsummenspiel: Philosophie lässt uns das, was wir in gewisser Weise vorher schon wussten, besser und häufig auch anders verstehen. Noch ein anderer Unterschied ist für die Philosophie im Kontrast zu den genannten Wissenschaften kennzeichnend. Er lässt sich ausgehend von der Bemerkung, dass die Philosophie wesentlich ein Nachdenken ist, verständlich machen: Die Philosophie verfolgt eine andere Methode als Wissenschaften wie die Musikwissenschaft, die Soziologie oder die Geschichtswissenschaft, aber auch als Wissenschaften wie die Biologie und die

Physik. Denn sie geht nicht empirisch vor; ihre Methode besteht weder in klassischen Experimenten oder statistischen Erhebungen noch in der Herausarbeitung historischer Geschehnisse aus dem Studium von Quellen. Sie besteht vielmehr in einer – in einem weiten Sinne verstandenen – Begriffsanalyse, und ihr Verfahren zur Klärung des Gehalts von Begriffen ist die – ebenfalls in einem weiten Sinne verstandene – Argumentation. Ergänzt man die vorangehenden Charakterisierungen um diese Charakterisierung, so kann man sagen, dass die Philosophie *eine allgemeine, reflexive und nicht-empirische Disziplin* ist. Die Philosophie ist dabei nicht nur eine *allgemeine* Disziplin, weil ihre Fragen allgemeiner Art sind. Auch ihre Antworten sind dem Anspruch nach allgemein. Denn eine philosophische Antwort auf eine philosophische Frage ist nicht bloß meine Antwort, sondern ich beanspruche, dass sie auch die Antwort eines jeden anderen sein sollte. Hier geht es nicht darum, dass man dem anderen seine Meinung in den Mund legen möchte; es geht vielmehr darum, dass es in der Philosophie nicht um Meinungen, sondern um Wahrheit geht. Meinungsverschiedenheiten in der Philosophie sind in diesem Sinne als philosophische Meinungsverschiedenheiten gerade ein gemeinsames Ringen darum, welche Antwort Allgemeinheit beanspruchen kann. Die Philosophie ist eine *nichtempirische* Disziplin nicht in dem Sinne, dass sie nur über Gegenstände, die nicht empirisch wären, nachdenkt. Die Charakterisierung betrifft nicht den Inhalt, sondern die Methode. Zu sagen, dass die Philosophie eine argumentativ betriebene Begriffsanalyse darstellt, sagt somit nur etwas über die Art und Weise aus, wie sie ihren jeweiligen Gegenstand behandelt, nicht aber über den Gegenstand selbst. Es ist also nicht so, dass aus der Tatsache, dass die Methode der Philosophie nichtempirisch ist, folgen würde, dass sie nicht über in bestimmter Weise als empirisch zu qualifizierende Gegenstände sprechen könnte.

Versteht man die Philosophie als allgemeine, reflexive und nicht-empirische Wissenschaft, so drängt sich umgehend die folgende Frage auf: In welchem Sinne ist der Jazz ein *interessanter* Gegenstand für die Philosophie? Denn Jazz gehört ja nicht in eine Reihe mit Begriffen wie Erkennen und Handeln, von denen sich unstrittig sagen lässt, dass sie grundlegende Dimensionen des menschlichen Standes in der Welt bezeichnen. Man kann in der Tat sagen, dass eine Philosophie des Jazz anders als die Erkenntnistheorie oder die

philosophische Handlungstheorie einer Begründung bedarf. Dieses Buch stellt sozusagen als Ganzes eine Begründung dar, warum der Jazz ein interessanter Gegenstand für die Philosophie ist. Vorgreifend lässt sich zunächst fragen, in welchem Bereich der Philosophie der Jazz als ein interessanter Gegenstand qualifiziert werden kann. Jazz ist in diesem Sinne für die Philosophie an erster Stelle als eine *spezifisch künstlerische Musik* relevant. Auch wenn der Jazz unter ethischer, handlungstheoretischer, politischer und ontologischer Perspektive interessant sein dürfte, wird im Folgenden doch vor allem versucht, ihn aus musikphilosophischer und kunstphilosophischer Perspektive zu diskutieren. Das deshalb, weil musikphilosophische und kunstphilosophische Fragen solche Fragen sind, die klarerweise etwas mit dem Jazz *als Jazz* zu tun haben. Sie nutzen ihn anders als möglicherweise ethische, handlungstheoretische, politische und ontologische Perspektiven nicht bloß als Illustrationen oder Symptome für Thesen, die sich unabhängig vom Jazz entwickeln lassen. Ich will damit keineswegs sagen, dass alle derartigen Perspektiven den Jazz gewissermaßen von außen beschreiben – und ich werde im Verlauf des Buches auch auf einige von ihnen zu sprechen kommen. Aber es scheint doch klar, dass wir Jazz zunächst als Musik klassifizieren würden und geneigt wären, ihn als eine spezifische Art künstlerischer Musik zu begreifen, so dass eine Philosophie des Jazz hier zumindest einen guten Ausgangspunkt nehmen kann. Aus diesen Bemerkungen ergibt sich zugleich eine Anforderung für philosophische Überlegungen mit Blick auf den Jazz: *Eine Philosophie des Jazz muss die philosophische Signifikanz einer derartigen Musik in einer Weise herausarbeiten, die sie nicht auf eine bloße Illustration für von ihr gänzlich unabhängige Thesen reduziert.* Kommen philosophische Überlegungen dieser Anforderung nicht nach, so mögen sie zwar in ertragreicher Weise ihre Thesen am Jazz verdeutlichen. Es handelt sich dann aber nicht um Überlegungen, die einen Beitrag zu einer Philosophie des Jazz darstellen würden.

Was heißt es nun, den Jazz im Rahmen von Fragestellungen der Musikphilosophie und der Kunstphilosophie zu diskutieren? Die Philosophie der Musik wird zumeist als Teilbereich der Kunstphilosophie betrieben. Ich sage hier zumeist, denn das ist nicht notwendigerweise so – Fragen der Kunstphilosophie und solche der Musikphilosophie liegen nämlich in dem Sinne quer zueinander, dass sie zwar Schnittstellen aufweisen, aber keineswegs miteinander

identisch sind –, auch wenn faktisch ein Großteil der musikphilosophischen Diskussionen im Bereich der Kunstphilosophie geführt wird. Dass beide Fragenkomplexe nicht identisch miteinander sind, heißt Folgendes: Die Kunstphilosophie interessiert sich nur insofern für Musik, als es sich bei ihr um künstlerische Musik handelt. Natürlich ist es so, dass es im Regelfall notwendig ist, grundsätzlich über Musik nachzudenken, wenn man das, was künstlerische Musik ist, genauer bestimmen möchte. Aber dennoch lässt sich die Frage, was Musik ist, sinnvoll von der Frage, was künstlerische Musik ist, unterscheiden. Auch wenn man sich immer streiten kann, ob ein einzelnes Werk oder eine einzelne Performance der Musik als künstlerische Musik qualifiziert werden sollte oder nicht: Musik, die im Kaufhaus oder im Fahrstuhl läuft oder beim Warten in einer Telefonhotline, würden wir im Regelfall schon allein aufgrund der hier vorherrschenden Gebrauchsweisen nicht als künstlerische Musik qualifizieren. Ebenso wären wir wahrscheinlich geneigt, nicht jeden Popsong schon aufgrund des häufig zweifelsohne großen Knowhows der Komponisten, Instrumentalisten und Tontechniker als künstlerische Musik zu qualifizieren, so wie wir auch nicht jede Performance einer Top-40-Coverband derart qualifizieren würden. Es geht bei dieser Bemerkung nicht darum, bestimmte Arten von Musik aus dem Kanon der Kunst auszuschließen; es geht also nicht darum, ein inhaltlich konservatives Verständnis dessen, was künstlerische Musik sei, zu verteidigen. Denn es geht hier gar nicht um eine inhaltliche Entscheidung. Es geht allein darum, dass wir, wie auch immer wir im Einzelfall argumentieren würden, den *Unterschied* zwischen künstlerischer Musik und Musik, die keinen künstlerischen Anspruch erhebt, grundsätzlich verstehen. Kurz gesagt: *Es gibt Musik, die keine Kunst ist, so dass kunstphilosophische Fragen nur einen Teilbereich musikphilosophischer Fragen ausmachen.* Und umgekehrt gilt: *Es gibt auch Kunst, die keine Musik ist, so dass musikphilosophische Fragen nur einen Teilbereich kunstphilosophischer Fragen ausmachen.* Denn es ist ja offensichtlich, dass sich die Kunstphilosophie nicht bloß mit Musik, sondern auch mit Malerei, Literatur, Film, Tanz, Fotografie und vielem mehr beschäftigt. Deshalb kann man sagen, dass Musikphilosophie und Kunstphilosophie nicht deckungsgleich sind.

Die Kunstphilosophie beschäftigt sich offensichtlich mit der Frage, was Kunst ist. Sie kommt dabei auf spezifischere Fragen zu

sprechen, wie etwa die Frage, wie und ob sich Kunst definieren lässt, welchen Wert Kunst hat und wie Spezifika und Modi des künstlerischen Ausdrucks zu charakterisieren sind. Notwendigerweise führt sie zu einer Beschäftigung mit einzelnen Werken und Künsten. Denn Kunst gibt es ja nicht unabhängig von der Existenz einzelner Objekte und Ereignisse wie Romane, Filme, Fotografien, Gemälde, Skulpturen, Installationen, Tänze und eben musikalischer Performances. Anders gesagt: Kunst ist gewissermaßen *nichts anderes* als diese Objekte und Ereignisse, denn es gibt nicht *neben* diesen Objekten und Ereignissen noch etwas anderes, was eigentlich Kunst genannt werden müsste. Mit Blick auf die einzelnen Künste kehren die definitionstheoretischen Fragen ebenso wieder wie die Fragen nach dem Wert. Kann man Musik definieren und sauber etwa von der Literatur, dem Film, der Fotografie und der Malerei abgrenzen?² Die Frage kann man in einer Weise, bei der explizit auf den Wert der Musik Bezug genommen wird, auch so stellen: Gibt es etwas, was nur musikalische Performances ausdrücken können und die Objekte und Ereignisse anderer Künste nicht? Und gibt es dabei so etwas wie Kriterien der Gelungenheit musikalischer Performances – und wenn ja, sind diese spezifisch für Musik oder für Kunst überhaupt, oder sind sie vielleicht nur spezifisch für ganz bestimmte Arten von Musik? Um die Sache weiter zu verkomplizieren: Wie verhalten sich dabei derartige Kriterien der Gelungenheit zu den einzelnen musikalischen Performances – gibt es sie gewissermaßen als Messlatte vor den einzelnen Performances, oder muss dieses Verhältnis anders gedacht werden? Es kann nicht Anspruch des vorliegenden Buches sein, alle derartigen Fragen zu beantworten oder auch nur die meisten hinreichend zu behandeln. Viele dieser Fragen werden aber im Verlauf der Argumentation auf die eine oder andere Weise zur Sprache kommen. Sie verdeutli-

2 Man könnte den Eindruck gewinnen, dass diese Frage vielleicht einfacher zu beantworten ist, als sie es tatsächlich ist, indem man auf die Unterschiedlichkeit der Materialien, die den einzelnen Künsten zugrunde liegen, verweist. Diese Antwort funktioniert aber allein schon deshalb nicht, weil es Künste gibt, die sich unterschiedlicher Materialien bedienen, ohne deshalb einfach eine Mischung aus anderen Künsten zu sein. Sie funktioniert auch deshalb nicht, weil das Material jeder Kunst historisch in Bewegung ist, keineswegs vorgängig mit festen Bedeutungs- und Ausdrucksmöglichkeiten ausgestattet ist und zudem in vielfältigen Beziehungen zu den Materialien anderer Künste steht. Vgl. dazu ausführlicher Daniel M. Feige, *Kunst als Selbstverständigung*, Münster 2012, Kapitel 3.

chen in jedem Fall, dass musikphilosophische Fragen mit Blick auf die Aufgabe, den Jazz als eine spezifische Art künstlerischer Musik verständlich zu machen, auf vielfältige Weise mit kunstphilosophischen Fragen auch dann amalgamiert sind, wenn beide Arten von Fragen begrifflich getrennt werden können. Mit Blick auf die Frage, wie sich Jazz zu anderen Arten von Musik verhält, sind bereits an dieser Stelle weiter gehende Überlegungen vonnöten. Denn sie bilden einen wesentlichen Ausgangspunkt für die Struktur des vorliegenden Buches.

Jazz wird gemeinhin als eine Form künstlerischer Musik verstanden, bei der die Performance im Sinne eines konkreten einzelnen raumzeitlichen Ereignisses in besonderer Weise im Zentrum der ästhetischen Wertschätzung steht. Damit ist natürlich nicht gemeint, dass bei Klavierkonzerten oder Symphonien in der Tradition der europäischen Kunstmusik die Performance unwichtig wäre und demgegenüber die Partitur der eigentliche Gegenstand der ästhetischen Wertschätzung wäre. Es ist vielmehr damit gemeint, dass Jazzperformances in besonders intimer Weise an den Moment ihres Vollzugs gebunden sind. Dieser Gedanke folgt nicht zuletzt aus der Feststellung, dass im Rahmen der meisten Jazzperformances mehr oder weniger ausgiebig improvisiert wird. Und Improvisation kann man nicht als Improvisation verstehen, wenn man nicht ihren besonderen Bezug zum Moment ihres Vollzugs erkennt. Jazz wird in einer derartigen Erläuterung somit *kontrastiv* zur Dominanz des Konzepts des musikalischen Werks verstanden, das für die europäische Kunstmusik spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts grundsätzlich bestimmend war. Ich möchte aus dieser Beobachtung eine wichtige systematische Konsequenz ziehen: *Man kann über den Jazz nicht nachdenken, ohne zugleich kontrastiv über andere Arten von Musik und hier vor allem die Tradition der europäischen Kunstmusik nachzudenken.* Letztere ist deshalb ein wesentlicher Bezugspunkt für das Nachdenken über den Jazz, weil sie lange Zeit als paradigmatische künstlerische Musik überhaupt galt. Auch heute noch denken die meisten, die an künstlerische Musik denken, wahrscheinlich zunächst an musikalische Werke etwa von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Gustav Mahler oder Johannes Brahms. Daran ist sicherlich auch nichts falsch. Denn bei diesen Werken handelt es sich zweifelsohne um paradigmatische Werke künstlerischer Musik. Gleichwohl ist die Situation

komplizierter. Denn es zeugt von Borniertheit und vielleicht sogar Banausentum – obwohl dieser Begriff hier fast schon ironisch klingt, da er so sehr mit dem Gedanken einer Hochkultur verbunden ist –, wenn man übersieht, dass es zum Beispiel auch in der Populärmusik künstlerisch bedeutsame Musik gibt. Der Unterschied zwischen künstlerischer Musik und Musik, die keinen künstlerischen Anspruch erheben kann, scheint *quer* zu liegen zu Einteilungen wie derjenigen in die so genannte klassische Musik und Populärmusik. Eine wichtige Präzisierung ist hier vonnöten. Künstlerische Musik ist in bestimmter Weise wertvolle Musik. Der Umkehrschluss, dass Musik, die keinen künstlerischen Anspruch erhebt, deshalb wertlose Musik sei, ist gleichwohl nicht gültig. Denn etwas kann wertvolle Musik sein, *ohne* einen künstlerischen Anspruch zu erheben. Der Begriff der wertvollen Musik umfasst mehr als der Begriff der künstlerischen Musik. Denn eine Musik, die keinen künstlerischen Anspruch erhebt, kann in *anderen* Hinsichten wertvoll sein. Das ist jedoch nicht so gemeint, dass solche Musik den Mangel an künstlerischem Anspruch durch andere Vorzüge kompensiert. Es ist vielmehr so gemeint, dass Musik in *sehr verschiedenen Hinsichten* wertvoll sein kann. So kann Musik wertvoll zum Tanzen, als Hintergrundmusik oder als Soundtrack bei einer Zugfahrt durch die norddeutsche Pampa sein. In philosophietechnischer Ausdrucksweise kann man sagen, dass derartige Musik dann andere *Funktionen* erfüllt als solche, die für Kunstmusik wesentlich sind. Das schließt zweifelsohne nicht aus, dass bestimmte Musik sowohl in künstlerischen Hinsichten als auch in anderen Hinsichten als wertvoll angesehen werden kann. Man kann Bachs Fugen sicherlich auch als Hintergrundmusik beim Arbeiten hören, aber dann erfüllt diese Musik eine andere Funktion als in dem Fall, in dem man sie in konzentrierter Weise ohne Ablenkung nachvollzieht, und anderes ist dann an ihr in anderer Weise relevant. Die Frage, ob die entsprechende Musik wertvoll oder wertlos ist, ist damit immer auch eine Frage des *Gebrauchs* derartiger Musik. Weil Musik in unterschiedlicher Weise als wertvoll angesehen werden kann, werden im Alltag leider häufig Funktionen, die für künstlerische Musik charakteristisch sind, und solche, die nichts mit Kunst zu tun haben, miteinander verwechselt. Anders gesagt: Aus der Tatsache, dass man bestimmte Musik begründet für wertvoll halten kann, folgt noch nicht viel für die Frage, ob es sich bei ihr um künstlerische Musik handelt oder nicht.

Wenn im Folgenden der Jazz vor allem mit einem wesentlichen Seitenblick auf die Tradition europäischer Kunstmusik erläutert wird, so drängt sich ein naheliegender Einwand auf. Er lautet: Wird der Jazz nicht von vornherein an falschen Maßstäben gemessen, wenn er im Vergleich – und sei es auch nur in einer kontrastiven Gegenüberstellung – mit der Tradition europäischer Kunstmusik diskutiert wird? Es ist zu diesem Einwand zu bemerken, dass der Jazz tatsächlich an falschen Maßstäben gemessen würde, wenn es so wäre, dass er an den Maßstäben, die für die Darbietung bestimmter Werke in der Tradition europäischer Kunstmusik gelten, gemessen würde. Kurt Ellings, Bobby McFerrins und Al Jarreaus Gesang ist gemessen an dem, was es heißt, ein Werk aus Schuberts Liederzyklus *Die Winterreise* in überzeugender Weise zu singen, wahrscheinlich kein guter Gesang. In einem derartigen Fall wird einfach ein Maßstab der Evaluation, also der Bewertung, der mit bestimmten Arten von Musik verbunden ist, auf eine Art von Musik übertragen, für die er keine Gültigkeit hat. Dieser Einwand lässt sich aber nicht gegen den Versuch geltend machen, Jazz *kontrastiv* zur Tradition europäischer Kunstmusik zu erläutern. Gegen diesen Einwand lassen sich selbst drei Einwände erheben; zwei schwächere Einwände und ein stärkerer Einwand. Zunächst die beiden schwächeren Einwände. Erstens (i) gibt es bestimmte Dimensionen der Wertschätzung, die für die Darbietung von Werken der Tradition europäischer Kunstmusik relevant sind und auch für die Wertschätzung von vielen Jazzperformances eine Rolle spielen. Die Einheit und Stimmigkeit eines Solos, die immanente Logizität einer harmonischen Folge und selbst die pure Schönheit des Klangs können auch an vielen Jazzsoli positiv wertgeschätzt werden. Wollte man das bestreiten, so würde man sich auf eine problematische These festlegen. Sie würde besagen, dass *alle* Aspekte der Wertschätzung einer Art von Musik nur mit Blick auf *diese* Art von Musik Geltung hätten und dass nicht *einige* Aspekte der Wertschätzung dieser Art von Musik auch für *andere* Arten von Musik gelten würden. Zweitens (ii) spricht gegen die Auffassung, dass man Jazz ohne jeden Rekurs auf Dimensionen der Werke der Tradition europäischer Kunstmusik beschreiben sollte, dass er sich der europäischen Melodik und Harmonik ebenso bedient, wie für ihn viele Instrumente wesentlich sind, die aus dieser Tradition stammen. Zwar kann aus der Genese einer Kunst ihre spätere Entwicklung nicht abgeleitet werden. Aber

nicht nur in seiner Genese, sondern auch in der Gegenwart weist der Jazz in vielen Fällen derartige Aspekte auf. Das gilt selbst noch für jüngste Entwicklungen im Jazz und der Neuen Musik. Zudem hat sich mit dem so genannten »Third Stream« eine musikalische Richtung entwickelt, die mit ihren Werken und Performances die herkömmlichen Grenzen zwischen Jazz und europäischer Kunstmusik aufzuheben trachtet; unter ihren Vertretern sind meines Erachtens vor allem die Arbeiten Anthony Braxtons als paradigmatisch hervorzuheben. Aber auch viele Musiker, die sich nicht explizit der Agenda des »Third Stream« anschließen, sind in ihrem künstlerischen Schaffen so zu beschreiben, dass sie die Grenzen zwischen europäischer Kunstmusik und Jazz in produktiver Weise aufheben; man denke etwa an die Arbeiten des amerikanischen Saxophonisten und Komponisten John Zorn, die nur unzureichend beschrieben sind, wenn man sie als Kombination von Jazz und Neuer Musik charakterisiert. Auch wenn die Agenda des »Third Stream« keineswegs generalisiert werden kann – ein puristischer theoretischer Zugriff ist bereits empirisch wenig naheliegend. Der stärkere Einwand (iii) ist gleichwohl ein anderer: Das eigentliche Argument lautet, dass es sich beim Jazz und den Werken der Tradition europäischer Kunstmusik trotz aller Unterschiede um *Musik* handelt.³ Jazz und die Werke der Tradition europäischer Kunstmusik können in ihrem Verhältnis nicht so verstanden werden, dass sie nichts miteinander zu tun hätten, so wie das Brutverhalten der einheimischen Amsel mit der politischen Revolution in Ägypten sicherlich nichts zu tun hat. Vielmehr gehört der Jazz zusammen mit den Werken der Tradition europäischer Kunstmusik zur Musik. Wie genau das Verhältnis der Musik zu den unter sie fallenden Unterklassen in Form etwa von Jazz, europäischer Kunstmusik und Populärmusik zu erläutern ist, muss an dieser Stelle erst einmal of-

3 In diesem Sinne hat Stephen Davies mit Blick auf die Rockmusik überzeugend dafür argumentiert, dass man aus der Existenz unterschiedlicher musikalischer Stile und Gattungen nicht die Konsequenz ziehen sollte, jede dieser Gattungen und Stile bedürfe einer eigenen Musikästhetik derart, dass man sie ohne substanziellen Seitenblick auf andere Arten von Musik betreiben könne. Vgl. Stephen Davies, »Rock versus Classical Music«, in: Peter Lamarque, Stein H. Olsen (Hg.), *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytical Tradition. An Anthology*, Oxford, Malden/Ma. u. a. 2004, S. 505-516. Vgl. in diesem Sinne auch Philip Alperson, »On Musical Improvisation«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1 (1984), S. 17-29.