



European Journal of Musicology
E-ISSN: 2504-1916
ejm-submissions@musik.unibe.ch
Universität Bern
Suiza

Marx, Wolfgang
Daniel Martin Feige, Philosophie des Jazz, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2096,
Berlin: Suhrkamp, 2014, ISBN 9783518296967, 142 S., € 14,00.
European Journal of Musicology, vol. 15, núm. 1, 2016
Universität Bern
Bern, Suiza

Erhältlich in: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=664172725008>

- Wie zitieren
- Komplette Ausgabe
- Mehr Informationen zum Artikel
- Zeitschrift Homepage in redalyc.org

redalyc.org

Wissenschaftliche Informationssystem
Netzwerk von wissenschaftliche Zeitschriften aus Lateinamerika, der Karibik, Spanien und
Portugal

Wissenschaftliche Non-Profit-Projekt, unter der Open-Access-Initiative

Daniel Martin Feige, *Philosophie des Jazz*, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2096, Berlin: Suhrkamp, 2014, ISBN 9783518296967, 142 S., € 14,00.

Rezension

Wolfgang Marx

Zunächst eine Vorbemerkung: Ich selbst als Autor dieser Zeilen bin historischer Musikwissenschaftler und werde mich hier vorrangig mit der Frage befassen, inwieweit Daniel Martin Feiges Band zur *Philosophie des Jazz* für musikwissenschaftliche Fragestellungen interessant ist. Dies ist deshalb von Bedeutung, da Feige – Professor an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart und daneben Jazzpianist – betont, dass er Jazz als interessantes Objekt spezifisch philosophischer Betrachtungen darstellen möchte. Insofern kann es sein, dass zumindest einige der nachfolgenden Überlegungen und Kommentare darauf beruhen, dass ich möglicherweise nicht der Kern-Zielgruppe dieses Buches angehöre. Im Vergleich zur Kunstmusik ist Jazz weiterhin ein vernachlässigter Forschungsbereich, daher ist der hier unternommene Versuch einer philosophischen Einordnung sicherlich zu begrüßen.

In seiner Einleitung stellt Feige den Gegenstand seiner philosophische Studie vor: eine vergleichende Analyse des Jazz mit europäischer Kunstmusik. Dies versucht er im Folgenden anhand dreier verschiedener Aspekte im Jazz und der Kunstmusik: Komposition und Improvisation, Werk und Improvisation, Musiker und Tradition. In jedem der Fälle erweisen sich dabei scheinbare Gegensätze als sehr viel weniger stark als gemeinhin angenommen.

Die erste der drei Annäherungen – jene von Komposition und Improvisation – eröffnet Feige mit der Feststellung, dass in der Neuen Musik Improvisation oft eine wesentliche Rolle spielt, zum Beispiel bei graphischer Notation. Allerdings werde der Werkcharakter dadurch in der Regel nicht in Frage gestellt – das klingende Resultat gelte weiterhin vorrangig als ein Produkt des Komponisten, nicht als das des Interpreten/der Interpretin. Dem folgen verschiedene Beispiele aus der Kirchenmusik, beginnend mit der improvisierten Harmonisierung einer Choralmelodie durch den Organisten während eines Gottesdienstes. Anders als die später von ihm erwähnte improvisierte Orgelmeditation (die durchaus künstlerischen Charakter haben kann) würde allerdings kaum ein/e MusikwissenschaftlerIn (und – so wage ich zu behaupten – auch kaum ein/e OrganistIn) die simple Harmonisierung einer Choralmelodie als künstlerischen Akt bezeichnen. Der kreative Beitrag des Organisten ist hierfür zu gering, da die meisten Melodien nur geringen Spielraum für harmonische Kühnheiten bieten und deshalb in aller Regel recht formelhaft harmonisiert werden (die singende Gemeinde würde ‘zu kreative’ Wendungen auch nicht goutieren). Es gibt wesentlich bessere Beispiele für improvisatorische Elemente in Alter Musik, die Feige aber nicht erwähnt: Die Basso-continuo-Praxis, die Auszierungen in der Gesangslinie während der Wiederholung des A-Teils in der da Capo-Arie (Gleiches gilt für

obligate Soloinstrumente) oder die Realisierung von Tabulturnotation. Zudem haben uns einerseits Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner und andere gelehrt, dass in der Notation der Alten Musik viele andere Parameter wenig eindeutig sind und nur auf der Basis individueller Entscheidungen der Interpreten realisiert werden können. Andererseits gibt es gelegentlich auch im Jazz auskomponierte Musik ohne jedes improvisatorische Element, etwa in Stücken für Big Bands – der Jazzcharakter ergibt sich Feige zufolge hier eher durch Elemente des Swings, die Instrumentierung und das zugrundeliegende Formkonzept. Aus dem scheinbaren Gegensatz von Komposition und Improvisation wird also hier eine eher graduelle Differenz.

Feiges zweite Annäherung – von Werk und Improvisation – ist in gewisser Weise der Kernpunkt seiner Argumentation. Er diskutiert zunächst die Natur des Werkbegriffs im Verhältnis zur Partitur und zur Performance (Feige bezeichnet die Aufführungssituation von Musik grundsätzlich als „Performance“, da er sie gegenüber der Partitur und einem mehr abstrakten Werkbegriff gezielt aufwerten möchte – vergleichbar etwa mit Christopher Smalls Vorschlag, „music“ durch „musicking“ zu ersetzen).¹ Hier wendet er sich gegen die Sichtweise, dass die Partitur einige musikalische Parameter als unverhandelbar festlege, während andere Aspekte des Werks in verschiedenen Aufführungen abweichen dürften. Eine solche Position würde letztlich das Werk mit der Partitur gleichsetzen und dazu führen, dass die Aufführung bereits durch einen einzigen falschen Ton „keine Darbietung des entsprechenden Werks mehr“ sei (S. 60). Für Feige ist jedoch eine Realisierung des „Geistes“ des Werkes sehr viel wichtiger als einzelne falsche Töne: Er stellt eine der Partitur entsprechende aber uninspirierte Performance deutlich über eine mitreißende Aufführung mit einigen falschen Tönen oder nicht (im Sinne der Partitur) perfekt realisierten Tempi. Dies bedeutet allerdings, dass er die Identität eines Werkes mit der Qualität seiner Wiedergabe gleichsetzt. Feige bestreitet, dass „man Fragen der Identität eines Kunstwerks ohne Rückgriff auf die Frage, inwieweit die Darbietung eines Werks gelungen ist oder nicht, beantworten kann“ (S. 63). Als Begründung hierfür führt er aus: „dass wir bereits in der bloßen Beschreibung [von musikalischen Werken] auf ein Vokabular zurückgreifen, das zu nicht geringen Anteilen evaluativ ist, legt nahe, dass wir hier die ontologischen Fragen nicht sauber von Fragen der Bewertung unterscheiden können.“ (S. 64) Beispiele für solche Beschreibungen stellen für Feige Begriffe wie „schön“, „erhaben“, „zerrissen“ oder „verstörend“ dar. Im Ergebnis bedeutet dies, „dass es sich beim Kunstbegriff grundsätzlich um einen Wertbegriff handelt.“ (S. 64)

Diese These stellt für mich das zentrale Problem von Feiges Studie dar. Ein erster Einwand dagegen ist, dass HörerInnen ein Werk auch in einer Aufführung mit einigen falschen Noten noch erkennen. Feige erkennt dies zwar an, doch leugnet er die Relevanz dieser Tatsache, da sich die Urteilsfindung dann von der Partiturebene in den Bereich der Hörerpsychologie verlagere. Zudem stelle sich die Frage, wessen Urteil denn entscheiden solle, da die Bewertungen der HörerInnen bekanntermaßen stark voneinander abweichen. Dieses Argument wiederum kann mich nicht überzeugen: Schließlich wissen wir ebenso, dass HörerInnen ein Werk auch in einer der Partitur zwar entsprechenden aber langweiligen Interpretation wiedererkennen – ein Szenario, auf das Feige nicht eingeht. Noch wichtiger ist aber, dass die evaluative Identifikation eines musikalischen Werkes ebenso auf Hörerpsychologie basiert. Welche/r HörerIn soll es denn letztlich sein, dessen Urteil die ausreichende Qualität einer Aufführung determiniert, um sie als eine gültige Realisierung des Werkes im Sinne Feiges anerkennen zu können? Es ist unbestreitbar, dass die ästhetischen Bewertungen von Aufführungen wesentlich weiter voneinander abweichen als die Bewertung dessen, inwieweit die in der Partitur abgedruckten Tonhöhen und -dauern realisiert wurden (Letzteres ist schließlich auch einfacher zu überprüfen). Das ästhetische

¹ Christopher Small, *Musicking*, Middletown/Conn.: Wesleyan University Press, 1998.

Urteil basiert also in einem weitaus höheren Maße als die Kenntnis der Gestaltqualität eines Werkes auf Hörerpsychologie. Unter Gestaltqualität fasse ich diejenigen Eigenschaften zusammen, die es uns ermöglichen, eine Komposition trotz zahlreicher falscher Töne oder Rhythmen noch zu erkennen. Wer einmal jungen KlavierschülerInnen zugehört hat, weiß, dass wir *Für Elise* oder das *Rondo alla Turca* selbst im Fall einer enorm hohen Anzahl von Fehlern noch erkennen: Wir wissen, dass es sich hier nicht um ‚korrekten‘ Beethoven oder Mozart handelt, wohl aber, dass wir Versuche hören, diese und keine anderen Werke zur Aufführung zu bringen.

Weiter wage ich zu behaupten, dass praktisch alle HörerInnen, die die genannten Werke bereits kennen, diesen hohen Toleranzgrad Spielfehlern gegenüber aufweisen – und wenn dies so ist, stellt sich es das ‚hörpsychologische‘ Problem voneinander abweichender Identifikationen verschiedener Rezipienten in viel geringerem Maße als Feige suggeriert. Ein weiteres Problem, das sich aus Feiges Ansatz ergibt, betrifft Arrangements klassischer Werke: Ich bin außerordentlich angetan etwa von Uri Caine teilweise orchestrierter und „verjazzter“ Version von Beethovens *Diabelli-Variationen*, oder auch von Hughes de Coursons Compilation *Mozart in Egypt*, in der Kompositionen Mozarts mit arabischen Instrumenten und Spieltechniken interpretiert werden – beide Einspielungen haben meinen Horizont bezüglich der Werke, auf denen diese Arrangements beruhen, erweitert, und ich möchte sie nicht mehr missen. Dennoch bin ich mir bewusst, dass beide von der Partitur in zentralen, eindeutig festgelegten Punkten abweichen. Verliert man diesen Aspekt aus den Augen, ist eine von zwei Möglichkeiten beinahe unausweichlich: Entweder erweitert sich die Varianz anerkannter Versionen der Werke mit der Zeit zu einem Grade, der es beinahe unmöglich macht, die unterschiedlichen Varianten noch zueinander in Beziehung zu setzen. Damit würde sich der Werkbegriff allerdings selbst ad absurdum führen. Oder aber eine wertende Instanz legt fest, welche Varianten zulässig sind und welche nicht – womit wir wieder bei der von Feige ja abgelehnten Hörerpsychologie wären.

Nachdem Feige kurz auf die Frage eingeht, ob das Werk möglicherweise mit dem ursprünglichen Konzept des Komponisten identisch sein könne (und dies verneint), untersucht er, inwieweit das Spielen von Standards im Jazz mit Werken in der Kunstmusik vergleichbar ist. Er kommt jedoch zu dem Ergebnis, dass dies nur in geringem Maße der Fall sei: Die Variationsmöglichkeiten bei der Realisierung von Standards seien zu weit gefächert, sowohl Harmonisierung, Rhythmus, Metrum wie auch mehr oder weniger alle übrigen musikalischen Parameter könnten in der improvisatorischen Performance variiert werden; im Gegensatz zur Partitur sei es daher außerordentlich schwierig, eine Abweichung vom einem Standard als „Fehler“ zu identifizieren.

Damit kommt Feige zu dem in meiner Sicht interessantesten Abschnitt seiner Studie – seiner Definition von Improvisation und der Frage, wie diese Definition auch für Kunstmusik fruchtbar gemacht werden kann. Er betont, dass der Erfolg einer Improvisation erst an ihrem Ende bewertet werden könne, denn „[d]as, was der Improvisierende tut, erhält seinen spezifischen Sinn erst im Lichte dessen, was er später getan haben wird.“ (S. 77) Improvisieren bedeute, „einen zeitlichen Zusammenhang musikalischer Artikulation zu stiften, der nicht im Vorhinein durch einen Notentext oder sonst eine festgelegte Blaupause für die Improvisation geregelt ist.“ (S. 76) Was in der Improvisation geschieht, sei nicht vorhersehbar (da es einerseits keine Partitur gibt und andererseits „paradigmatische“, d. h. beispielhafte vorherige Interpretationen eines Stückes oder Standards der Improvisation nur einen sehr groben Rahmen vorgeben). Die Praxis – was tatsächlich im Moment der Performance geschieht – ist daher wichtiger als vorheriges Wissen um mögliche „Blaupausen“.

In seinem für mich als Musikwissenschaftler wichtigsten Schritt überträgt Feige nun dieses Konzept auf den Bereich der Kunstmusik indem er postuliert, „dass die zeitliche Logik, die das Verhältnis der Elemente einer improvisierten Performance zueinander charakterisiert, auch das

Verhältnis der einzelnen Darbietungen eines Werks zueinander charakterisiert.“ (S. 82) Gemäß dieses (wie Feige ihn nennt) „praxeologisch expliziten“ (S. 83) Werkbegriffs könnten wir demnach auch die Identität eines Werkes erst nach dem Ende einer seiner Performances feststellen; die Unterscheidung von unwandelbaren (etwa Tonhöhe) und flexibleren Elementen der Partitur (etwa Tempi) werde hierbei fragwürdig. Wie ist dies zu verstehen? Feige beschreibt hier einen flexiblen Werkbegriff, der sich mit jeder neuen Performance weiterentwickelt: „Die einzelnen Performances ‚komponieren‘ an etwas, was der Komponist geschaffen hat, weiter, und was das Werk gewesen sein wird, wird gerade im Prozess dieses ‚Weiterkomponierens‘ ausgehandelt.“ (S. 85) Feige erläutert weiter:

Vielmehr wird das Potenzial eines musikalischen Werks in den und durch die Performances in jeweils spezifischer Weise entdeckt. Das Potenzial ist damit etwas, das sich als dynamisch und in Bewegung erweist. Mehr noch: es ist etwas, was gar nicht vor der Performance besteht, sondern ausgehend von seinem Entdecktsein in der jeweiligen Performance erläutert werden muss. (S. 88)

Das so beschriebene Werk definiere sich nicht länger „vertikal“ in synchronem Vergleich (etwa zur Partitur oder dem Ausgangskonzept des Komponisten), sondern „horizontal“, im Vergleich zu früheren Aufführungen. Feiges Werkbegriff beruht also nicht auf einer platonisch-statischen Idee, an der sich alle Aufführungen messen lassen müssen, sondern stellt ein sich kontinuierlich weiterentwickelndes, im „Flow“ befindliches Konzept dar, das auf der Interaktion früherer paradigmatischer Realisierungen und den Abweichungen davon in solchen Aufführungen, die die RezipientInnen „als sinnvoll anerkennen können“ (S. 87 – aber auch hier stellt sich wieder die Frage: welche RezipientInnen?) besteht. Hier wird nun auch klar, warum der oben diskutierte evaluative Werkbegriff für Feige so wichtig ist – er benötigt ihn, um nicht jeden uninspirierten, ‚langweiligen‘ Versuch einer Performance als gültige Realisierung des Werkes anerkennen zu müssen. Aber gäbe es keinen anderen Weg, dies zu erreichen? Wäre es nicht denkbar, einen Werkbegriff zu konstruieren, der auf der Basis der Partitur wie auch der Jazz-Standards Elemente dessen aufweist, was ich weiter oben als Gestaltqualität bezeichnet habe, um auf diese Weise die problematische Vermengung von Identität und Qualität zu vermeiden? Feige betont zwar, dass Standards enorm voneinander abweichen können, doch erläutert er nicht, warum wir einen bestimmten Standard dennoch weiterhin erkennen – es muss also etwas geben, das diese Identifizierung ermöglicht, während andererseits zahlreiche Parameter voneinander abweichen können. In der Partitur müssten diese letzteren dabei keineswegs auf die weniger determinierten Parameter wie etwa Tempo oder Dynamik beschränkt sein; wie auch im Jazzstandard könnte im Prinzip jeder Parameter die Position der (von Roman Ingarden so benannten) „Unbestimmtheitsstellen“² einnehmen – es wäre dann aber entscheidend, dass in jeder Version eine ausreichende (jedoch nicht vorher determinierte) Zahl von Parametern unverändert bleibt, da sonst die Identifikation unmöglich wird. So könnte der Werkbegriff sich aufgrund neuer „Performancevarianten“ mit der Zeit immer mehr erweitern und dennoch weiterhin stets auf den Ausgangspunkt Bezug nehmen – bei Aufgabe dieses Ausgangspunkts sehe ich keine Möglichkeit, einen Werkbegriff überhaupt sinnvoll aufrechtzuerhalten. Es würde sich also ein dialektisches Wechselspiel zwischen der „Gestalt“ des Werkes und immer wieder andersgearteten Realisierungen auf der Basis des Variierens einzelner Parameter ergeben. Feiges postulierte kontinuierliche Erweiterung der jeweiligen Werkdefinition aufgrund dieser neuartigen

² Vgl. Roman Ingarden, „Konkretisation und Rekonstruktion“, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hrsg. von Rainer Warning, München: Wilhelm Fink, 1975, S. 42–70.

Realisierungen hätte dabei weiterhin Bestand, während uninteressante oder fehlerhafte Realisierungen als solche anerkannt werden und die Werkdefinition nicht beeinflussen.

In seiner dritten Annäherung widmet sich Feige der Untersuchung des Spannungsfeldes von Musiker und Tradition. Auch hier beginnt er wieder mit der Beschreibung dessen, was er als allgemeine Grundkenntnis voraussetzt: Demzufolge sei die Jazzimprovisation ein direkter Persönlichkeitsausdruck des Musikers, der gleichzeitig häufig der Komponist ist, während die Aufführung eines klassischen Werkes eine kollektive Leistung darstelle – insbesondere auch deshalb, weil dabei nur sehr selten der Komponist selbst noch mitwirke. Es ist Feige zufolge deshalb einfacher, den Personalstil eines Jazzinterpreten zu erkennen als den eines Klassikinterpreten (während es im Klassikbereich leichter sei, den Personalstil von Komponisten zu „lernen“). Doch was heißt es, Personalstile zu erkennen und überhaupt erst einmal ausbilden zu können? Feige erläutert hier: „[...] der Begriff der musikalischen Persönlichkeit [kann] nicht ohne Bezug auf andere musikalische Persönlichkeiten, und das heißt: ohne ein Moment des Kollektiven, verständlich gemacht werden“ (S. 95). Die Kenntnis eines Personalstils setzt daher die Kenntnis vieler anderer Personalstile voraus – andernfalls sei es unmöglich, sie unterscheiden zu können. Dies bedeutete, dass „[j]edes künstlerische Handeln [...] traditionsgebunden und [...] abhängig von kollektiven Leistungen“ sei (S. 96). Auch in der Kunstmusik definiere sich die Identität eines Werkes letztlich nicht durch seine „manifesten“ Eigenschaften (die es unabhängig, nur für sich hat), sondern aufgrund relationaler Eigenschaften – seinem Verhältnis zu der spezifischen Tradition, aus der es hervorgegangen ist. Tradition sei jedoch nichts Statisches, sie sei mit kontinuierlicher Veränderung vereinbar. Die Ausbildung eines eigenen Personalstils beruhe auf der Auseinandersetzung mit den Stilen anderer, etwa durch Nachspielen bestimmter Interpretationen. Jazz sei daher letztlich eine Gruppenimprovisation, die eine Art musikalisches Gespräch darstellt, und erst diese Gespräche ermöglichen die Entwicklung eigener neuer Potenziale und damit die eigene Entwicklung als Interpret (obgleich Feige dies nicht sagt, ist anzunehmen, dass er auch die Herausbildung eines kompositorischen Personalstils in ähnlicher Weise beschreiben würde). Wiederum postuliert Feige, abschließend, dass die hier am Beispiel des Jazz entwickelten Gedanken letztlich auf alle musikalischen Gattungen und Stile anwendbar seien, obgleich sie im Jazz erneut „expliziter“ als anderswo hervortreten würden – er präsentiert allerdings keine Beispiele, insbesondere nicht aus dem Bereich der traditionellen Musik, die sich hier besonders zum Vergleich anbieten würde (und in der meines Erachtens ebenso explizite improvisatorische Elemente gefunden werden könnten). Erneut stellen Jazz und Kunstmusik keinen Gegensatz dar, sondern besetzen unterschiedliche Positionen auf einer graduell abgestuften Skala.

Wie verhält sich die Unterscheidung von „manifesten“ und „relationalen“ Eigenschaften zu meiner vorherigen Kritik an Feige? Die Forschung im Bereich der Historischen Aufführungspraxis hat u. a. herausgearbeitet, dass wir eine Bachkantate niemals so wie die Gemeindeglieder während der ersten Aufführung in Leipzig rezipieren können: Selbst wenn eine klanglich gleichartige Realisierung möglich wäre, ist uns dies aufgrund unserer andersgearteten Mentalität, unseres Wissens um spätere Musikstile und unserer Kenntnis anderer Aufführungspraktiken der gleichen Werke verwehrt. Feiges Position deckt sich hier mit derjenigen von Autoren wie etwa Bruce Ellis Benson (der im Übrigen in seinem *The Improvisation of Musical Dialogue* auch bereits auf die improvisatorischen Aspekte der Kunstmusik eingeht).³ Die Überlegungen in diesem Kapitel erläutern letztlich, warum überhaupt neuartige Realisierungen von Werken zustande kommen: Die jeweils andere historische Position der Interpreten ist ein zentraler Ausgangspunkt

³ Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2003.

für ihre jeweiligen Performances. Ich lese die Argumentation in Feiges vorangegangenen Kapiteln jedoch so, dass diese Realisierungen auch „manifeste“ Eigenschaften des Werkes (also etwa eindeutig in der Partitur festgelegte Parameter wie die Tonhöhe) variieren könnten, solange eben die Gestalt des Werkes erhalten bliebe.

In einem abschließenden kurzen Kapitel fasst Feige nicht nur seine Überlegungen zusammen (Jazz ist „deshalb ein interessanter Gegenstand für die Philosophie [...], weil er eine Art künstlerischer Musik darstellt, in der wesentliche Aspekte musikalischer Praxis überhaupt explizit artikuliert sind“, S. 124), sondern deutet eine mögliche Erweiterung ihrer Anwendbarkeit an: Seine Erkenntnisse der retroaktiven Logik der Improvisation und der dialogischen Interaktion als verkörperter Tradition ließen sich nicht nur auf alle Arten von Musik anwenden, sondern auch auf andere Künste – besonders aber auf einen Dialog zwischen verschiedenen Kunstgattungen („Was Element eines Kunstwerks ist, wie seine Struktur verfasst ist und damit auch, worin sein Wert besteht, steht im Licht späterer Werke immer wieder zur Disposition“, S. 129 – noch weiter gehend führt er zudem aus: „Gelingende Jazzperformances sind ästhetische Miniaturen einer gelingenden Lebensführung überhaupt“, S. 120). Dies sei wichtig, um ein Kunstwerk lebendig zu erhalten – ein nur noch historisch interessantes Artefakt sei kein für uns relevantes Kunstwerk mehr. Damit geht Feige allerdings deutlich über seine bisherige Argumentation hinaus. Man kann zwar sicherlich sagen, dass *L.H.O.O.Q.* (Duchamps bärtige *Mona Lisa* aus dem Jahr 1919) in einen eindeutigen Dialog mit Leonardo da Vincis *La Gioconda* tritt, ebenso wie auch Liszts Sinfonische Dichtungen intermediale künstlerische Reaktionen etwa auf Shakespeares *Hamlet*, Lamartines *Les Préludes* oder Kaulbachs *Die Hunnenschlacht* (also ein Drama, ein Gedicht und ein Gemälde) darstellen – weitaus häufig finden sich jedoch eher indirekte Beeinflussungen, die vielleicht am besten unter dem Begriff Allusion subsumiert werden können. György Ligetis *Œuvre* bietet zahlreiche Beispiele solcher mittelbaren Verweise, etwa wenn er etwa für sein Orchesterwerk *Lontano* aus dem Jahr 1967 Altdorfers Gemälde *Die Alexanderschlacht*, Piranesis Radierungen *Carceri d'invenzione* und Keats' *Ode to a Grecian Urn* als Inspirationsquellen nennt.

Ein wesentlicher Unterschied zu Feiges Kernargument ist jedoch, dass es sich in keinem der genannten Fälle um eine weitere „Performance“ des gleichen Werkes oder Standards handelt: Duchamps, Liszts und Ligetis Werke sind neue, von den Vorbildern zwar inspirierte, aber dennoch vollkommen eigenständige Kunstwerke. Natürlich kann man Duchamps *L.H.O.O.Q.* als einen Teil der Rezeptionsgeschichte der *Mona Lisa* ansehen, die insofern am Prozess des „horizontalen Weiterkomponierens“ beteiligt ist, doch handelt es sich hier eher um Kommentare als um die weitergehende zeitliche Entwicklung oder Entfaltung des Werkes selbst. Die von anderen Werken inspirierten neuen Kunstwerke stehen in dieser Hinsicht auf einer Ebene etwa mit kunstgeschichtlichen Abhandlungen oder musik- bzw. literaturwissenschaftlichen Analysen. Der Verweis auf die exemplarische Rolle des Jazz als Modell für einen Dialog zwischen den Künsten ist ein Indiz für einen Eindruck, der sich beim Lesen des Bandes immer weiter in mir verfestigt hat: Obgleich dies nie so ausgesprochen wird, scheint es ein implizites Anliegen der Studie zu sein, Jazz als eine Teilgattung der Kunstmusik zu etablieren und damit ihren Status aufzuwerten. Das bedeutet aber, Kunstmusik als im Vergleich zu anderen Musikgattungen höherwertig anzusehen. Von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus ist eine solche Position heutzutage nicht mehr zu rechtfertigen. Feige macht selbst zu Beginn der Studie klar, dass alle Musik gleichermaßen wertvoll oder wertlos sein könne, da jedes Musikstück die seiner Gattung vorgegebenen spezifischen Funktionen (inklusive etwa der Synchronisation von Bewegung im Tanz oder beim Marschieren oder der Vermittlung geistlicher, politischer oder anderer außermusikalischer Inhalte) besser oder schlechter erfüllen könne (S. 19). Andererseits gilt „klassische Musik“ (selbst unter NichthörerInnen) im Vergleich zu anderen Musiken gemeinhin

häufig immer noch als höherwertiges Kulturgut und Feige verwendet im weiteren Verlauf seiner Studie Begriffe wie „Wert“ und „wertvoll“ in Kontexten, die über die Definition der reinen Funktionserfüllung hinausgehen. Auch Ausführungen wie die folgende deuten auf ein Vorverständnis des Autors hin, das bestimmte Bereiche als wertvoller in Bezug auf ihre „Eignung“ als Objekt philosophischer Betrachtung ansieht: „Gegenstand der Philosophie sind dabei natürlich nicht irgendwelche beliebigen Begriffe. Eine Philosophie des Zähneputzens oder des Sockenwaschens wäre wohl kaum der Mühe wert“ (S. 12). Zähneputzen und Sockenwaschen können jedoch – um in Feiges Bild zu bleiben – ihre jeweiligen Funktionen besser und schlechter erfüllen und teilen diese „Wertigkeit“ mit jeder anderen Tätigkeit – diese Art von Wert ist es also nicht, die für den Autor hier zentral ist.

Interessant ist auch, dass außer der Kunstmusik keine anderen Musikgattungen zu Vergleichen herangezogen werden – traditionelle Musik mit ihrer in der Regel individuell-improvisatorischen Realisation überlieferten Materials etwa würde sich hier besonders anbieten. Dass stattdessen am Ende Jazz nicht nur auf eine Ebene mit Kunstmusik, sondern gleich mit allen Künsten (sowie „gelingender Lebensführung überhaupt“) gesetzt wird, scheint diese Lesart zu bestätigen.

Ein weiterer Kritikpunkt betrifft die Auswahl der kunstmusikalischen Beispiele. Als Jazzmusiker ist Feige gut mit verschiedensten Stilrichtungen des Jazz vertraut und nennt zahlreiche, außerordentlich detaillierte Beispiele etwa bezüglich der harmonischen Veränderungen von Standards (bis hinunter zur Ebene von einzelnen Akkorden), des Stilvergleichs einzelner Musiker oder der unterschiedlichen Interpretation einzelner Einspielungen des gleichen Stücks. Es wird schnell klar, dass Feige in diesem Bereich umfassende praktische Kenntnisse hat und dass sich seine Erläuterungen zu einem guten Teil aus seinen eigenen Erfahrungen als Musiker ableiten. Seine Beispiele aus dem Bereich der Kunstmusik sind geringer an Zahl, weniger detailliert und scheinen generell eher auf theoretischem als auf praktischem Wissen zu beruhen, was manchmal zu unglücklichen Vergleichen führt. Wenn Feige etwa ausführt, dass Kommunikationsprobleme im musikalischen Dialog zwischen Jazzmusikern weitaus ernstere Folgen für die Performance haben als solche im Bereich der Kunstmusik, zieht er als Beispiel das Spielen eines falschen Tons durch einen Orchestermusiker heran, welches vergleichsweise geringe Konsequenzen für den Rest des Vortrags habe (S. 116). Dies ist jedoch ein etwas schiefer Vergleich – weitaus passender wäre es, den Blick auf Kammerensembles zu richten, etwa das Streichquartett. Wenn hier einer der vier SpielerInnen ein bestimmtes Motiv plötzlich in neuer, ungeprobter Weise phrasiert oder artikuliert, muss dies notwendigerweise Konsequenzen darauf haben, wie spätere Wiederholungen dieser Linie interpretiert werden – von den Mitspielern ebenso wie auch von den HörerInnen.

Als letzten Kritikpunkt möchte ich Feiges für mich problematischen Schreibstil anführen (was allerdings auch darauf zurückzuführen sein könnte, dass ich eben Musikwissenschaftler und kein Philosoph bin). Um jedes mögliche Missverständnis zu vermeiden, formuliert Feige den gleichen Gedanken häufig mehrere Male in unterschiedlicher Weise aus. Bei anderer Gelegenheit entwickelt er einen Gedankengang/Begriff in so außerordentlich schmalen Schritten, dass zumindest ich mir nicht immer sicher bin, ob ein neuer Satz nun eine zusätzliche Information beinhaltet. Als Beispiel möge der folgende Abschnitt über die Unterscheidung von Prozess und Produkt in der Musik dienen:

Der Unterschied zwischen Improvisation und Komposition betreffe dann den *Prozess* des musikalischen Schaffens, wohingegen der Unterschied zwischen Performance und Werk das *Produkt* von Improvisation und Komposition kennzeichnen würde. Ersteres meint also die Art der Hervorbringung, Letzteres das, was hervorgebracht worden ist. Gemäß dieser Unterscheidung gibt es also zwei unterschiedliche Arten

von Performances – solche, die improvisiert sind, und solche, die Aufführungen von Werken sind. Im philosophischen Fachjargon sagt man mit Blick auf den letzteren Fall, dass Werke von Performances instanziiert werden. Man kann den dahinterstehenden Gedanken dadurch erläutern, dass man folgendes festhält: Das Verhältnis von einem Werk zu seiner Aufführung in und durch eine Performance ist ein anderes als das Verhältnis von Improvisation zu der Performance. Die Improvisation ist sozusagen nichts weiter als die Performance, so dass es dieselbe Interpretation nicht zweimal geben kann. (S. 33–34)

Dieser Stil, der sich durch das gesamte Buch zieht, erinnert ein wenig an eine Vorlesungssituation: Im mündlichen Vortrag ist es in der Tat hilfreich, wichtige Punkte mehrfach in unterschiedlichen Formulierungen vorzubringen – in schriftlicher Präsentation kann der resultierende Redundanzeffekt jedoch rasch ermüdend wirken.

Insgesamt hinterlässt der Band zumindest für den/die musikwissenschaftliche/n LeserIn den Eindruck, dass hier ein wenig mit Kanonen auf Spatzen geschossen wird: Niemand, der sich seit Ingarden ernsthaft mit der Materie befasst hat, würde behaupten, dass die Partitur das Werk repräsentiert. Die langwierige und tiefschürfende Argumentation, mit der Feige dies zu widerlegen versucht, rennt daher offene Scheunentore ein. Die flexible, sich auf der Basis von neuen Realisationen beständig neu bestimmende „horizontale“ Werkdefinition ist der interessanteste Gedanke, den der Autor hier entwickelt, doch sind auch die improvisatorischen Aspekte der Interpretation von Kunstmusik bereits anderswo (etwa von Benson) diskutiert worden. Abschließend sei jedoch erneut betont, dass ein Philosoph den Band anders und mit weitaus mehr Gewinn rezipieren mag als es mir als Musikwissenschaftler möglich war.