

# Die Form künstlerischen Handelns

## Eine Analyse aus dem Geiste ästhetischen Gelingens

---

Daniel M. Feige

### EINLEITUNG

Auch dann, wenn künstlerische Objekte und Ereignisse Kontingenzen als wesentlichen Aspekt inkorporieren können, und auch dann, wenn künstlerische Objekte und Ereignisse eine kritische Thematisierung der Möglichkeit von Handlungsfähigkeit überhaupt leisten können, ist jedes künstlerische Objekt und Ereignis immer auch das Ergebnis von Handlungen. Das gilt selbst für solche Fälle, in denen das eigentliche Kunstwerk in der Bereitstellung von Artefakten zur Generierung von Artefakten besteht: Die Algorithmen der Computerkunst und das mechanische Moment von Kunstmaschinen sind nicht selbst wiederum algorithmisch oder mechanisch in die Welt gekommen; zudem ist der ästhetische Witz solcher Maschinen und Programme keineswegs schon hinreichend unter Bezugnahme auf die entsprechenden durch sie produzierbaren Artefakte erläutert, insofern solche Maschinen und Programme in der Kunst zumeist auch als Thematisierungen dessen zu verstehen sind, was es überhaupt heißt, Kunstwerke zu produzieren.

Gehört Kunst in den Bereich menschlichen Handelns, so wird einem solchen Bereich üblicherweise das Reich natürlicher Vorkommnisse gegenübergestellt. Handeln und Denken lassen sich von natürlichen Vorkommnissen anhand ihres jeweils unterschiedlichen Verständlichseins abgrenzen:<sup>1</sup> Verstehen wir natürliche Vorkommnisse unter Rekurs auf *Ursachen*, die zu ihrem Eintreten geführt haben, verstehen wir menschliches Handeln und Denken im Lichte der *Gründe*,<sup>2</sup> die zu entsprechenden Überzeugungen und Handlungen

---

1 | Vgl. in diesem Sinne Wilfried Sellars: *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Cambridge/Mass. 1997.

2 | Ich halte das Präfix ›menschlich‹ an dieser Stelle – anders als etwa die Anhänger der Philosophie Latours oder die Anhänger des reduktiven Naturalismus – letztlich für redundant. Handeln und Denken bezeichnen Aspekte der Form dessen, was es heißt,

gen geführt haben. Sind natürliche Vorkommnisse eine *deskriptive* Angelegenheit, sind Überzeugungen und Handlungen eine *normative* Angelegenheit, insofern Gründe für Überzeugungen und Handlungen gute oder schlechte Gründe sein können.<sup>3</sup> Selbst die lange Zeit in der Philosophie des Handelns als Standardtheorie geltende kausalistische Theorie Donald Davidsons konterkariert nicht den Gedanken, dass wir Handlungen dergestalt im Raum der Gründe verorten – er deutet lediglich die Handlungserklärung derart als Sonderfall der Kausalerklärung, dass der Grund, der den Akteur zur Handlung bewogen hat, zugleich auch die Ursache der Handlung ist.<sup>4</sup> Durch die sehr basale Unterscheidung zwischen dem Raum der Gründe und dem Reich der Gesetze ist natürlich noch keine Unterscheidung zwischen Überzeugungen und Handlungen markiert; es sind mit den interdependenten Gedanken der Ansprechbarkeit für Gründe und der Kritisierbarkeit von Gründen allein Momente dessen bezeichnet, was es heißt, dass wir in theoretischer wie praktischer Hinsicht vernünftige Lebewesen sind.

Der leitende Gedanke, der die folgende Analyse prägt, lautet, dass wir es in der Kunst mit einer Form des Handelns zu tun haben, die nicht auf Begriffe des Handelns, wie sie unter der Perspektive einer Theorie der praktischen Vernunft formuliert worden sind, reduzierbar ist. Es ist also nicht so, dass wir schon wissen, was künstlerisches Handeln ist, wenn wir wissen, was sonstiges Handeln ist; künstlerisches Handeln ist kein bloßer Fall von bloßem Handeln. Das ist natürlich nicht so gemeint, dass man darauf pocht, dass künstlerische Handlungen hinsichtlich ihres *Inhalts* von sonstigen Handlungen unterschieden sind. Es geht hier nicht um einzelne Handlungen, sondern vielmehr um eine Art des Handelns. Es ist vielmehr so gemeint, dass künstlerisches Handeln eine andere *Form* des Handelns als sonstiges Handeln gewinnt. Unter Form verstehe ich hier im Anschluss an einen durch Hegel gelesenen Aristot-

---

ein menschliches Lebewesen zu sein. Vgl. in diesem Sinne Matthew Boyle: »Essentially Rational Animals«, in: Günther Abel/James Conant (Hg.), *Rethinking Epistemology*, Berlin 2012, S. 395-427.

**3** | Vgl. im Sinne dieser Unterscheidung auch den Aufsatz von Georg H. von Wright, der eine gute Zusammenfassung seiner Position ist: »Erklären und Verstehen von Handlungen«, in: Ralf Stöcker (Hg.), *Handlungen und Handlungsgründe*, Paderborn 2002, S. 49-64.

**4** | Vgl. Donald Davidson: »Handlung, Gründe und Ursachen«, in: ders., *Handlung und Ereignis*, Frankfurt a.M. 1985, S. 19-42. Vgl. zur Alternative der teleologischen Handlungserklärung auch Christoph Horn/Guido Löhrer: »Einleitung. Die Wiederentdeckung teleologischer Handlungserklärungen«, in: dies. (Hg.), *Gründe und Zwecke. Texte zur aktuellen Handlungstheorie*, Berlin 2010, S. 7-45.

teles den Gedanken,<sup>5</sup> dass es Gegenstände gibt, die aufgrund ihrer Seinsweise unterschieden sind. In eine Bestimmung des Was geht hier eine Bestimmung des Wie ein. Tier und Mensch etwa unterscheiden sich nicht anhand abzählbarer biologischer Eigenschaften, so dass das Vorliegen einer oder mehrerer biologischer – oder auch anderweitiger – Eigenschaften verbürgen würde, dass wir es mit einem Menschen und nicht mit einem Tier zu tun haben. Der Unterschied zwischen beiden ist überhaupt kein solcher inhaltlicher Unterschied in dem Sinne, dass es eine besondere Eigenschaft oder mehrere besondere Eigenschaften gäbe, die den Menschen vom Tier unterscheiden, so dass der Mensch gewissermaßen ein Tier ›plus‹ eine oder mehrere weitere Eigenschaften wäre. Der Mensch ist demgegenüber in bestimmter Hinsicht zugleich nichts anderes als ein Tier und doch etwas anderes als ein Tier. Er ist in dem Sinne nichts anderes als ein Tier, dass er eben keine gegenüber dem Tier weitere oder andersartige Eigenschaft oder Eigenschaften aufweist. Zugleich ist er doch etwas anderes als ein Tier, insofern seine natürlichen Anlagen eine andere Form gewinnen als beim Tier, die sich derart bestimmen lässt, dass der Mensch ein vernünftiges Tier ist – wobei der Begriff der Vernünftigkeit aber eben nicht derart verstanden werden darf, dass er ein weiteres Merkmal neben den natürlichen Anlagen des Menschen bezeichnen würde. Kurz gesagt sind Menschen, wenn man sie als besondere Art von Tieren beschreiben möchte, Tiere einer gänzlich anderen Art, so dass ihr Vernünftigsein eben nicht ein weiteres oder anderes Merkmal meint, das ihnen gegenüber den Tieren zukommt.

Genau ein solcher Unterschied steht im Hintergrund der folgenden Überlegungen: Künstlerisches Handeln ist der Form nach unterschieden von sonstigem Handeln. Das lässt sich bereits daraus ersehen, dass das Misslingen von Kunstwerken eine andere Art des Misslingens ist, als die Arten und Weisen, auf die Handlungen misslingen oder schlecht sein können – etwa in Form von Privationen dessen, was sie eigentlich sind bzw. etwa im Sinne von schlechten Gründen. Dass es hier einen kategorialen Unterschied gibt, ist darauf zurückzuführen, dass es in der Kunst keine vorgängigen Kriterien gibt, anhand derer

---

**5** | Vgl. als Explikation eines solchen Begriffs der Form Michael Thompson: *Leben und Handeln*, Berlin 2011, v.a. die Einleitung. Anders als Michael Thompson möchte ich den Formbegriff aber durch Hegel gelesen als nicht-formalistischen Begriff der Form verstanden wissen. Vgl. als Erläuterung eines solchen Gedankens mit Blick auf den Begriff des Genres in den Künsten Daniel M. Feige: »Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik«, in: Hanno Berger/Frederic Döhl/Thomas Morsch (Hg.), *Prekäre Genres*, Bielefeld 2015, S. 17-30. Vgl. als Formulierung eines neoaristotelisch geprägten Begriffs des Handelns auch Fabian Börchers: *Handeln. Zum Formunterschied von theoretischer und praktischer Vernunftausübung*, Münster 2013.

das Produkt evaluiert wird.<sup>6</sup> Vielmehr etabliert jedes Kunstwerk zugleich die Kriterien, anhand derer es gemessen werden will – ein Gedanke, den ich im Folgenden in Abschnitt II noch genauer entwickeln werde. Aus solchen Überlegungen den Schluss zu ziehen, dass Kunstwerke deshalb nicht das Produkt von Handlungen wären, ist gleichwohl keine befriedigende Option. Das ist nicht allein deshalb so, weil Kunstwerke eben keine natürlichen Vorkommnisse sind; es ist vielmehr vor allem auch deshalb so, weil der Künstler – wie man gegen eine Karikatur der Genieästhetik einwenden könnte – nicht ein bloß passives Medium ist, durch das sich das Kunstwerk einen Ausdruck verschafft,<sup>7</sup> sondern das Kunstwerk Produkt vielfältiger Entscheidungen und Einübungen des Künstlers ist. Wir stehen damit vor der Situation, dass *Kunstwerke in bestimmter Weise zugleich Produkte von Handlungen sind, wie sie keine Produkte von Handlungen zu sein scheinen*.<sup>8</sup> Diese Situation kommt dadurch zustande, dass wir weder den Gedanken aufgeben können, dass Kunstwerke wesentlich das Produkt von Handlungen sind, noch den Gedanken aufgeben können, dass sie sich wesentlich von anderen Produkten von Handlungen unterscheiden. Will man mit dem Gedanken ernst machen, dass künstlerisches Handeln eine andere Form des Handelns als sonstiges Handeln gewinnt – eine Form, die nicht im Register *praktischer* Vernunft zu denken ist, sondern vielmehr im Register *ästhetischer* Vernunft –, so dürfte eine wesentliche Aufgabe einer solchen Theorie der Form ästhetischer Vernunft sein, den eigentümlichen Charakter künstlerischer Handlungen derart aufzuklären, dass in ihnen ein gegenwendiges Moment zum sonstigen Handeln verständlich wird.

Wie lässt sich ein solches gegenwendiges Moment genauer erläutern? Ich werde im Folgenden den Gedanken verfolgen, dass dieses gegenwendige Moment künstlerischen Handelns weniger im Sinne einer Negation oder Dekons-

**6** | Mit Blick auf das Ästhetische hat Kant deshalb bekanntermaßen von einer Zweckmäßigkeit ohne Zweck gesprochen. Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1973, S. 134ff.

**7** | Vgl. in diesem Sinne auch Judith Sigmund: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007, S. 83.

**8** | Christoph Menke hat in diesem Sinne darauf insistiert, dass das Können des Künstlers letztlich als besondere Form des Nichtkönnens bestimmt werden muss. Das ist nicht so zu verstehen, dass Übung und der Erwerb von Fähigkeiten in der Kunstpraxis keine Rolle spielen. Es ist vielmehr im Sinne des ästhetischen Witzes oder Sinns der entsprechenden Praxis zu verstehen: Die ästhetische Logik fügt sich nicht der diskursiven Logik, und in und durch das Ästhetische kommt ein Moment des Anderen und Gegenwendigen in der diskursiven Logik zum Vorschein. Vgl. Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Berlin 2008.

truktion sonstigen Handelns zu explizieren ist,<sup>9</sup> sondern vielmehr derart, *dass künstlerisches Handeln Aspekte dessen, was es überhaupt heißt, dass wir handelnde Lebewesen sind, explizit macht*. Der Formunterschied künstlerischen Handelns zum sonstigen Handeln bestünde damit darin, dass im künstlerischen Handeln das, was Handeln ist, *explizit* ist, wohingegen das, was Handeln ist, im sonstigen Handeln *implizit* ist. Handelt es sich dabei um eine Formunterscheidung und nicht um einen Unterschied des Inhalts, so ist diese These gerade nicht derart zu verstehen, dass jedes künstlerische Handeln »über« das, was Handeln ist, in dem Sinne wäre, dass das Handeln das Thema eines jeden Kunstwerks wäre – eine These, die offensichtlich viel zu inklusiv wie zu exklusiv wäre.

Ich möchte Überlegungen zu einer derartigen Form künstlerischen Handelns im Folgenden in drei Schritten entwickeln. Zunächst (I.) werde ich unter der Perspektive des künstlerischen Handelns eine grundsätzliche Unterscheidung im Bereich der Kunst vorschlagen, die mit der Unterscheidung zwischen performativen und nicht-performativen Künsten zusammenfällt. Dann (II.) werde ich anhand einer Rekonstruktion der musikalischen Improvisation im Jazz als einer paradigmatischen Praxis in den performativen Künsten gleichwohl geltend machen, dass sich ein einheitlicher Begriff künstlerischen Handelns erarbeiten lässt, der sich aus einer Analyse dessen gewinnen lässt, was es heißt, dass etwas ästhetisch gelingt. Diese Analyse ästhetischen Gelingens werde ich schließlich (III.) derart reformulieren, dass in künstlerischem Handeln als künstlerischem Handeln der Form nach Aspekte sonstigen Handelns explizit sind.

## I. PERFORMATIVE KÜNSTE UND NICHT-PERFORMATIVE KÜNSTE. EINE UNTERSCHIEDUNG

Man muss festhalten, dass es in der Kunstwelt ausgesprochen unterschiedliche Arten von Handlungen gibt;<sup>10</sup> mehr noch: Man könnte sogar die These vertreten, dass die Kunstwelt wesentlich auch durch Handlungen und die sie instanziiierenden Rollen – etwa Komponist, Performer, Zuhörer usf. – konstituiert wird.<sup>11</sup> Mit Blick auf den Unterschied zwischen Handlungen von Re-

**9** | Die erste Option lässt sich ausgehend von Adorno verständlich machen, die zweite ausgehend von Derrida. Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973; Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 2000.

**10** | Vgl. dazu auch die Beiträge in Karin Gludovatz/Michael Lüthy/Bernhard Schieder/Dorothea von Hantelmann (Hg.): *Kunsthandeln*, Zürich 2010.

**11** | Vgl. in diesem Sinne insgesamt George Dickie: *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ithaca 1974.

zipienten und Handlungen von Produzenten ist die Rede von *künstlerischen* Handlungen begrifflich wohl zuallererst mit Blick auf die Handlungen von Produzenten sinnvoll – was nicht den Gedanken konterkariert, dass Formen der Wertschätzung auf Seiten der Rezipienten selbst mit vielfältigen Handlungen einhergehen oder sogar wesentlich in diesen bestehen. Wir würden aber vom Lesen eines Romans und dem Betrachten eines Gemäldes, die zweifelsohne selbst Handlungen sind, nicht sagen, dass es sich um künstlerisches Handeln handelt, sondern dass es sich vielmehr um ein Handeln handelt, das auf Kunstwerke bezogen ist und im Lichte ihrer Wertschätzung verständlich wird. Spricht man unter produktionsästhetischer Perspektive von künstlerischen Handlungen, so ist eine Unterscheidung aufschlussreich, die letztlich eine handlungstheoretische Reformulierung des Unterschieds zwischen performativen und nicht-performativen Künsten bedeutet: Bei *nicht-performativen Künsten* wie der Malerei ist der Gegenstand der ästhetischen Wertschätzung herkömmlicherweise in dem Sinne abgelöst von seinem Produktionsprozess, dass Prozess der Hervorbringung und Produkt nicht in eins fallen. Bei *performativen Künsten* wie der Musik ist der Gegenstand der ästhetischen Wertschätzung demgegenüber herkömmlicherweise nichts anderes als das, was im Moment der Hervorbringung von Musik getan worden ist; Produktionsprozess und Ergebnis fallen hier in eins. Mit Blick auf diese Unterscheidungen sind vier Präzisierungen nötig.

Erstens ist im Sinne einer Einschränkung festzuhalten, dass ich, wenn ich davon spreche, dass das bei entsprechenden Künsten wie der Malerei und der Musik *herkömmlicherweise* der Fall ist, *nicht* behaupte, dass das für *alle* Arten von Malerei und Musik gilt. Für die Wertschätzung des Action Paintings Jackson Pollocks etwa scheint zugleich eine Wertschätzung des entsprechenden Produktionsprozesses wesentlich zu sein, der von diesen Werken immer auch exemplifiziert wird. Für eine Aufführung eines Werks der neuen Musik wie etwa die seit 2001 in der Sankt-Burchardi-Kirche in Halberstadt begonnene und auf 639 Jahre angelegte Darbietung von John Cages Werk *Organ2/ASLSP* gilt sicherlich, dass hier das Konzept der musikalischen Performance von innen heraus kollabiert. Mit Blick auf Musik muss man aber gar nicht an musikalische Avantgarden denken, um die Grenzen der Reichweite meiner These zu sehen: Für viele Arten von Musik, etwa einen Großteil der Popmusik, gilt, dass das, was hier Gegenstand der ästhetischen Wertschätzung ist, die Aufnahmen sind, die keine Aufnahmen musikalischer Performances sein müssen.<sup>12</sup> Wenn ich von performativen Künsten wie der Musik und von nicht-performativen Künsten wie der Malerei spreche, so möchte ich mich dabei also nicht auf die

**12** | Vgl. in diesem Sinne Andrew Kania: »Making Tracks: The Ontology of Rock Music«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/4 (2006), S. 401-414; Daniel M. Feige: »Zur Ontologie der Popmusik«, in: *Musik & Ästhetik*, im Erscheinen.

These verpflichten, dass *alles*, was unter den Begriff der Musik und der Malerei fällt, einer entsprechenden Zuordnung gehorcht.

Zweitens muss hinsichtlich der Musik, aber auch vielen Formen des Theaters ein Unterschied gemacht werden zwischen dem Fall, in welchem die entsprechende Performance eine Darbietung eines Werks ist, und dem Fall, in welchem die Performance keine Darbietung eines Werks ist. Wenn es sich um eine Darbietung eines Werks handelt, so ist der Gegenstand der ästhetischen Wertschätzung die Darbietung *als* Darbietung eines Werks. Um bei der Musik zu bleiben: Ein wichtiger Unterschied zwischen musikalischen Darbietungen, die keine Darbietungen von Werken sind, und solchen Darbietungen, die Darbietungen von Werken sind, ist, dass es sich hier um zwei verschiedene Formen der Evaluierung handelt. So kann ich etwa eine Darbietung von Beethovens Klaviersonate G-Dur, Opus 14 Nr. 2 für missglückt halten, ohne dass ich deshalb schon die Klaviersonate selbst für missglückt halten müsste. Bei einer musikalischen Darbietung, die keine Darbietung eines Werks ist, ergibt ein solcher Unterschied keinen Sinn; bei den meisten Jazz-Performances etwa gibt es keinen anderen Beitrag als denjenigen des Performers oder der Performer.<sup>13</sup>

Im Sinne einer dritten Präzisierung muss festgehalten werden, dass die These, dass der Gegenstand der Wertschätzung bei einer Performance das ist, was die Musiker während der Performance tun, *nicht* mit der These zu verwechseln ist, dass entsprechende Performances *voraussetzungslos* sind. Denn es gibt schlicht und einfach keine künstlerischen Ereignisse, die voraussetzungslos wären – musikalische Improvisation setzt im Regelfall die Einübung der Musiker auf ihren Instrumenten in Praktiken der Improvisation voraus, und selbst in dem Fall, in dem der ästhetische Witz einer improvisatorischen Darbietung derjenige ist, dass die Musiker ihre Instrumente gerade nicht spielen können, ist dieser wiederum nur vor dem Hintergrund einer musikalischen Praxis verständlich zu machen, an der etwas durch dieses Vorgehen thematisch wird. Die These lautet somit nicht, dass musikalische Performances voraussetzungslos sind, sondern nur, dass das, was hier wertgeschätzt wird, das ist, was die Musiker während der Performance tun.

Viertens schließlich kann man festhalten, dass auf der Ebene der Voraussetzungen von Performances in der Musik und Gegenständen in der Malerei der Unterschied, um den es mir hier geht, keineswegs immer kategorialer Art sein muss. Denn es geht hier – noch einmal – um *Voraussetzungen* dessen, was Gegenstand der ästhetischen Wertschätzung ist, nicht aber um das, was *Gegenstand* der ästhetischen Wertschätzung ist. In den meisten Fällen ist es sicher

**13** | Um die Sache mit Blick auf performative Künste weiter zu differenzieren, muss man natürlich noch festhalten, dass man bei Aufführungen von Werken des Theaters anders als bei Darbietungen musikalischer Werke nicht allein zwischen Werk und Aufführung unterscheiden muss, sondern zwischen Werk, Aufführung und Inszenierung.

so, dass die entsprechenden Voraussetzungen musikalischer Performances kein Analogon zu Teilen der Handlung oder Teilhandlungen sind, die ein Gemälde in die Welt gebracht haben. Aber wenn man etwa an Vorstudien zu Gemälden denkt, so kann es durchaus sein, dass die entsprechenden Vorstudien ein Analogon zu Übungen von Instrumentalisten sind, deren Witz im Fall der Darbietung von Werken die Fähigkeit ist, entsprechende Werke zu spielen, während er im Fall von Darbietungen, die Improvisationen sind, in der Fähigkeit des Improvisierens überhaupt besteht. Aber auch dann, wenn die Vorstudien eines Malers Übungen derart sind, dass er ausgehend von ihnen dann am Ende ein Werk malt, das er als fertiges Werk ausstellt, gilt: Die Übungen der Musiker haben ihr Telos in einem musikalischen Ereignis, sind aber nicht selbst *Teil* dieses Ereignisses, während die Tätigkeiten des Malers ihr Telos in einem Gegenstand haben und zugleich etwas hervorbringen, was selbst Teil dieses Gegenstandes ist. Noch einmal: Das liegt im Fall performativer Künste daran, dass hier Prozess der Hervorbringung und Produkt der Hervorbringung zusammenfallen, was in den nicht-performativen Künsten üblicherweise auch dann nicht der Fall ist, wenn sie hinsichtlich der Voraussetzungen ihres Produzierens nicht immer kategorial unterschieden sind.<sup>14</sup>

Ist es also so, dass aus diesem Unterschied folgt, dass es zwei streng unterschiedene Formen künstlerischen Handelns gibt, die einerseits mit den nicht-performativen Künsten und andererseits mit den performativen Künsten verbunden sind? Ist es kurz gesagt so, dass wir hier höchstens zu einem Verzeichnis verschiedener Weisen künstlerischen Handelns kommen, aber keineswegs einen Begriff *des* künstlerischen Handelns formulieren können? Anhand einer Analyse der musikalischen Improvisation im Jazz möchte ich jetzt zeigen, dass das nicht der Fall ist: Der Unterschied zwischen performativen und nicht-performativen Künsten, so wichtig er auch ist, ist in anderer Hinsicht als der hier bislang diskutierten keineswegs derart kategorial, wie er zu sein scheint. Denn hinsichtlich der Frage, was es heißt, dass hier etwas ästhetisch gelingt, ist der Unterschied keiner mehr.

## II. ÄSTHETISCHES GELINGEN. EINE ANALYSE

Improvisation gibt es nicht allein in der Musik, sondern in allen Künsten, wie sie in verschiedenen Formen und Graden daher kommen kann.<sup>15</sup> War die Im-

**14** | Vgl. schon Philip Alperson: »On Musical Improvisation«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/1 (1984), S. 17-29, Teil II.

**15** | Vgl. dazu auch die Beiträge in Hans-Friedrich Bormann/Gabriele Brandstetter/Anemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010.



provisation ehemals auch ein konstitutiver Bestandteil der Tradition europäischer Kunstmusik, dürften derzeit die meisten Westeuropäer, wenn man sie nach musikalischer Improvisation fragt, wohl an die Musik denken, für die sie tatsächlich heute so paradigmatisch ist wie für keine andere Musik: den Jazz.<sup>16</sup> Mit Blick auf die musikalische Improvisation im Jazz geht es mir um folgende These: *Die ästhetische Zeitlichkeit des Jazz ist eine retroaktive Zeitlichkeit, insofern der Sinn jedes Moments einer Improvisation erst im Lichte der zukünftigen Momente der Improvisation herausgearbeitet worden sein wird – und damit niemals abschließend.* Wenn diese Analyse richtig ist und es zugleich möglich ist zu zeigen, dass diese Form der Zeitlichkeit für Kunstwerke insgesamt gilt, lassen sich daraus Konsequenzen für einen angemessenen Begriff künstlerischen Handelns ziehen – die kurz gesagt darin bestehen, *dass der Sinn künstlerischen Handelns in bestimmter Weise unbestimmt ist bzw. in unbestimmter Weise bestimmt ist.* Mit Blick auf die These, dass Improvisation in verschiedenen Graden daherkommt, gilt die These der retroaktiven Zeitlichkeit natürlich nicht für alle Arten musikalischer Improvisation in dem handgreiflichen Sinne, wie ich ihn im Folgenden analysieren werde: Die Praxis des Verzierens im Barock fällt zunächst einmal ebenso wenig darunter wie die Praxis des Umspielens im Pop. Wie jedoch noch ersichtlich werden wird, fallen Barockmusik und Popmusik in einer anderen Hinsicht durchaus unter die hier herauszuarbeitende ästhetische Zeitlichkeit – nämlich mit Blick auf das, was es überhaupt heißt, dass hier etwas ästhetisch gelingt.

Beginnen wir mit einer kleinen Phänomenologie der Improvisation im Jazz aus produktionsästhetischer Perspektive:<sup>17</sup> Spiele ich etwa einen Jazzstandard – also eines der Stücke, die so etwas wie den Kanon des Jazz bilden und zu denen etwa bestimmte Chansons und viele Songs des Great American Songbooks gehören –, so beginne ich über das Thema des entsprechenden Standards vielleicht derart zu improvisieren, dass ich seinen Rhythmus variiere und das Thema dabei etwa gegen die Taktart verschiebe und dann einige Töne ändere. Vielleicht kann man sagen, dass ich hier eine musikalische Idee variiere – und durch verschiedene derartige Transformationen komme ich dann zu einer neuen musikalischen Idee, die ich wiederum einige Zeit in der einen oder anderen Weise durchdekliniere. Ich könnte meine Improvisation allerdings auch derart beginnen, dass ich im Spielen das entsprechende Thema gewissermaßen dialektisch dadurch zurückweise, dass ich sogleich eine ganz

**16** | Vgl. als Analyse wesentlicher Aspekte des Jazz, die gleichwohl keine jeweils notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen darstellen, auch Daniel M. Feige: »Jazz als künstlerische Musik«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 29-47.

**17** | Vgl. ausführlich auch Daniel M. Feige: *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014, v.a. Kapitel 3.

andere musikalische Idee in den Ring werfe. Wichtig ist mit Blick auf das, was immer ich hier tun werde, Folgendes: Musikalische Improvisation kennt auch dann, wenn sie auf dem Erwerb vielfältiger Fähigkeiten beruht, keinen vorgängigen Fahrplan im Sinne eines gegebenen Algorithmus, der dann bloß noch abgerufen würde. In diesem Sinne exemplifiziert eine Improvisation nicht allein die entsprechenden Fähigkeiten, sondern stellt zugleich immer auch eine Weiterentwicklung derselben dar. Musikalische Improvisation ist kurz gesagt nicht mechanisch, sondern wesentlich dynamisch in dem Sinne, dass im Vollzug der Improvisation etwas irreduzibel Neues entsteht. Negativ lässt sich dieser Gedanke auch folgendermaßen reformulieren: Rufe ich in einer Improvisation bloß Versatzstücke von etwas vorgängig Erworbenem im Sinne melodischer Fragmente oder etwas Ähnlichen ab, so ist die Improvisation ästhetisch misslungen. Das ist nicht so sehr deshalb so, weil sie dann eine Kombination nicht improvisierter Teile wäre, sondern das ist vielmehr deshalb so, weil es der Improvisation dann nicht gelingt, im entsprechenden Moment auf andere Musiker oder auf die Situation im Sinne dessen, was ich vorher getan habe, angemessen zu reagieren. Diese These ist nicht mit der falschen These zu verwechseln, dass man sich von Linien und Prinzipien der Entwicklung von Melodien in jedem Moment trennen sollte; sie ist vielmehr so zu verstehen, dass es in der Improvisation darum geht, eine Art ästhetischer Einheit herzustellen, die auch noch für solche Improvisationen charakteristisch ist, die in einem manifesten Sinne fragmentarisch oder zerrissen sind – man denke etwa an die expressiven Soloimprovisationen am Klavier von Cecil Taylor oder an das energetische Saxophonspiel Peter Brötzmanns.

Was heißt es nun, in diesem Zusammenhang von einer retroaktiven Zeitlichkeit zu sprechen? Diese Redeweise artikuliert den Gedanken, dass die Zeitlichkeit der Improvisation eine rückblickende wie rückwirkende Zeitlichkeit ist, was den ästhetischen Sinn oder, wie man auch sagen könnte, den ästhetischen Witz der entsprechenden Improvisation in ihrer Einheit angeht. Der ästhetische Sinn der einzelnen Züge der Improvisation ist keiner, der vorgängig festgelegt wäre, sondern er wird vielmehr erst im Lichte *zukünftiger* Züge herausgearbeitet. Der Sinn der entsprechenden Transformationen meiner musikalischen Ideen, die ich in der Improvisation artikuliere, zeigt sich somit immer erst vom *Ende* her, aber nicht bereits durch meine Eröffnungszüge. Denn diese Züge sind nur die, die sie sind, indem sie sich als diese oder jene im Lichte der weiteren Züge erwiesen haben werden. Mit anderen Worten: Es ist nicht so, dass mich meine entsprechende Eröffnung der Improvisation auf etwas festlegt. Es ist vielmehr so, dass sich erst im Lichte dessen, was ich danach getan haben werde, herausgestellt haben wird, was überhaupt mein Eröffnungszug war. Das ist nicht so zu verstehen, dass die Eröffnung einer Improvisation leer wäre. Es ist vielmehr so zu verstehen, dass ihr ästhetischer Witz erst im Lichte dessen, was danach passiert, herausgearbeitet worden sein wird. Genau

deshalb steht in der musikalischen Improvisation im Jazz in jedem Moment alles auf dem Spiel: Es entscheidet sich mit jedem Zug, den ich mache, erneut, ob und inwieweit es mir gelingt, hier sinnvoll etwas zu entwickeln; es steht der Sinn der ganzen Improvisation mit jedem neuen Zug auf dem Spiel.

Wenn dem so ist, dass die musikalische Improvisation im Jazz von einer entsprechenden retroaktiven Zeitlichkeit geprägt ist, so ist es auch so, dass sie die Kriterien ihres ästhetischen Gelingens selbst aushandelt. Man kann nicht schon vor der Improvisation wissen, was es heißt, dass eine Improvisation gelungen ist; in diesem Sinne ist die Redeweise von ›Zügen‹ eine möglicherweise schiefe Redeweise, insofern die musikalische Improvisation im Jazz keine konstitutiven Regeln kennt. Selbst noch die Einheit einer Improvisation ist nichts, das inhaltlich vor entsprechenden Improvisationen schon bestimmt wäre. Das kann man sich klarmachen, wenn man zunächst Aufnahmen Charlie Parkers hört und danach Aufnahmen des späten John Coltrane: Die Spielweisen auf beiden Aufnahmen exemplifizieren zwar eine Form ästhetischer Einheit, diese ist aber jeweils so unterschiedlich, dass sie keinen gemeinsamen Kriterien genügen, die festlegen würden, was es heißt, dass sie eine solche Form ästhetischer Einheit exemplifizieren. Vorgängige Maßstäbe der Evaluation treten nur dann ins Spiel, wenn eine Improvisation misslingt; in diesen Fällen kann man sinnvoll sagen, dass eine entsprechende Improvisation hinter das zurückfällt, was getan worden ist – etwa von Charlie Parker und John Coltrane. Aber das liegt eben nicht daran, dass diese vorgängig gegebene Kriterien erfüllen würden, sondern vielmehr daran, dass sie jeweils unterschiedlich ästhetisches Gelingen in entsprechenden musikalischen Improvisationen hergestellt haben. Das, was es heißt, dass eine Improvisation gelingt, wird also von jeder gelungenen Improvisation neu ausgehandelt.

Möglicherweise missverständlich an der bisherigen Beschreibung ist gleichwohl, dass sie so klingt, als hätten Improvisationen Charlie Parkers und Improvisationen John Coltranes nichts miteinander zu tun. Das stimmt zwar derart, dass aus einem Nachvollzug des ästhetischen Gelingens, das eine Aufnahme einer Improvisation Charlie Parkers exemplifiziert, noch nichts über das ästhetische Gelingen gesagt ist, das eine Aufnahme einer Improvisation des späten John Coltranes exemplifiziert. Gleichwohl geschieht musikalische Improvisation nicht im luftleeren Raum: Musikalische Improvisationen *antworten* aufeinander.<sup>18</sup> Was John Coltrane getan hat, steht somit auch in einer *Tradition* dessen, was Charlie Parker getan hat, auch wenn es auf das, was Charlie Parker getan hat, nicht verrechenbar ist; was Bill Evans getan hat, stellt eine irreduzible Form des Gelingens dar und ist dennoch nicht verständlich ohne sein Anknüpfen an das, was andere vor ihm getan haben – unter anderem

**18** | Vgl. zu diesem konstitutiv dialogischen Moment der Improvisation im Jazz D. M. Feige: *Philosophie des Jazz*, Kapitel 4.

etwa an Lennie Tristano und das, was in der Tradition romantischer Klaviermusik getan worden ist. Zu sagen, dass jede musikalische Improvisation im Jazz aus sich heraus aushandelt, ob sie gelingt oder nicht, und damit zugleich aushandelt, was es heißt, dass sie gelingt, heißt also nicht, dass sie das ohne Affirmation oder Negation dessen, was vorher musikalisch getan worden ist, tun würde. Aber das verhandelt sie gewissermaßen in und durch die Improvisation selbst, insofern nur dann der Hinweis, dass der und der Musiker von dem und dem Musiker beeinflusst worden sei, tatsächlich erhellend ist, wenn das in der einen oder anderen Weise auch derart hörbar wird, dass seine Improvisationen diese Auseinandersetzung exemplifizieren. Dass Improvisationen immer auf Improvisationen antworten, beinhaltet auch die Tatsache, dass der Sinn einer Improvisation selbst dann noch nicht abschließend bestimmt ist, wenn die Improvisation zu einem Abschluss gekommen ist. Denn nicht allein im Verlauf einer Improvisation steht mit jedem neuen Zug das Ganze zur Disposition, sondern auch nach dem Abschluss der Improvisation steht zur Disposition, wie es um ihren Sinn steht. Improvisationen, die vor zwanzig Jahren frisch geklungen haben mögen, sind im Lichte neuer Improvisationen schal geworden; frühe Einspielungen von Coltrane haben im Lichte der Entwicklung, die er in der Spätphase seines Schaffens genommen hat, einen anderen Sinn bekommen. In bestimmter Weise, so lautet die entscheidende Lektion dieser Überlegungen, kommt die Improvisation hinsichtlich ihres Sinns niemals wirklich zum Abschluss; auch dann nicht, wenn eine Improvisation zu Ende gegangen ist. Anders kann man auch sagen, dass die Bestimmtheit einer Improvisation immer eine *unbestimmte Bestimmtheit* ist.

Ist die ästhetische Zeitlichkeit der musikalischen Improvisation im Jazz im Sinne einer retroaktiven Zeitlichkeit zu begreifen, im Rahmen derer zugleich die Kriterien ihres eigenen Gelingens ausgehandelt werden, wird verständlich, warum jedes Spielen eines Standards diesen vor dem Hintergrund vorangehenden Spielens dieses Standards oder anderer Standards gewissermaßen neu erfindet: Es gibt hier faktisch nichts, was sakrosankt wäre – ohne dass das heißen würde, dass der Standard nur noch in loser Weise als Vorlage für eine Improvisation genutzt würde, die mit ihm eigentlich nichts zu tun hat.<sup>19</sup> Es stellt somit einen Fehlschluss dar, wenn man meinen würde, man könnte radikale von weniger radikalen Interpretationen eines Standards trennscharf unterscheiden. Denn ein Standard ist nichts anderes als das, als was er im Moment seines Spielens neu erfunden wird vor dem Hintergrund vorangehenden Spielens. Einen Standard als den Standard zu spielen, der er ist, heißt immer

**19** | Stephen Davies und Diedrich Diederichsen treffen sich tendenziell in diesem problematischen Urteil über das Spielen von Jazzstandards. Vgl. Stephen Davies: *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford 2001, S. 16; Diedrich Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Köln 2014, Dritter Teil.

schon, ihn zu etwas Eigenem gemacht zu haben – und der Unterschied zwischen einer eher konventionellen Praxis wie dem Spielen von Standards und eher avantgardistischen Formen musikalischer Improvisation im Free Jazz ist letztlich kein kategorialer Unterschied, da es eine konventionelle Praxis und eine avantgardistische Praxis als klar unterschiedene letztlich gar nicht gibt. Natürlich gibt es unterschiedliche Stile des Spielens – aber diese werden in ihren inhaltlichen Konturen selbst wiederum durch gelingende Improvisationen neu verhandelt; der modale Jazz ist durch Bill Evans' Spielweise auf *Kind of Blue* nicht »fertig« konturiert gewesen, ebenso wenig wie er durch die Spielweise McCoy Tyners auf den Aufnahmen des späten Coltrane in seinem Sinn »fertig« bestimmt worden wäre. Jedes Spielen eines Standards ist als gelingendes Spielen gleichermaßen Neuerfindung wie Anschließen an vorangehendes Spielen – und ein Verweis etwa auf historische Jazzstile stoppt diese Dynamik hier nicht, da für sie dieselbe retroaktive Logik gilt.

Natürlich drängt sich angesichts dieser Analyse musikalischer Improvisation im Jazz nicht allein mit Blick auf die im letzten Kapitel entwickelte handlungstheoretische Reformulierung der Unterscheidung zwischen performativen und nicht-performativen Künsten die Frage auf, welchen Stellenwert diese Analyse der musikalischen Improvisation im Jazz hinsichtlich künstlerischen Handelns insgesamt beanspruchen kann. Es drängt sich kurz gesagt der Einwand auf, ob hier nicht ein eher exotischer Sonderfall oder zumindest ein auf eine besondere Spielart der performativen Künste beschränkter Fall analysiert worden ist. Ich möchte jetzt zeigen, dass es sich bei musikalischer Improvisation im Jazz keinesfalls um einen exotischen Sonderfall handelt, sondern vielmehr um etwas, *dessen grundsätzliche Logik charakteristisch für den Sinn der Kunst als solcher ist*. Auch dann, wenn im Lichte des letzten Kapitels mit Blick auf Gemälde und Jazzperformances *anderes* hinsichtlich seines ästhetischen Gelingens beurteilt wird, ist der Sinn dessen, was es *heißt*, dass hier etwas ästhetisch gelingt, *derselbe*. Zunächst möchte ich erstens zeigen, dass ästhetisches Gelingen auch in dem Fall, in welchem in performativen Künsten Werke dargeboten werden, anhand des Paradigmas der musikalischen Improvisation im Jazz verständlich gemacht werden kann. Dann möchte ich zweitens zeigen, dass ästhetisches Gelingen auch in den nicht-performativen Künsten nach dem Vorbild der musikalischen Improvisation im Jazz gedacht werden kann.

Zum ersten Gedanken gilt es Folgendes festzuhalten. Der Einwand ist naheliegend, dass man gegen die hier vorgestellte Analyse geltend macht, dass ästhetisches Gelingen mit Blick auf das Spielen musikalischer Werke, paradigmatisch für die Tradition europäischer Kunstmusik spätestens seit Beethoven, etwas anderes heißt als mit Blick auf musikalische Improvisation.<sup>20</sup>

**20** | Er ist etwa von den Vertretern einer sogenannten Ästhetik der Imperfektion mit Blick auf den Jazz vertreten worden, denen zufolge gerade das am Jazz geschätzt wird,

In bestimmter Hinsicht ist dieser Hinweis natürlich völlig richtig: Zwischen einer Jazz-Improvisation und der Darbietung eines Werks in der Tradition europäischer Kunstmusik bestehen wichtige Unterschiede, zu deren wesentlichsten mit Blick auf das Spielen von Werken die Orientierung an einer Partitur gehört, was für musikalische Improvisation nicht gilt. Aber solche Unterschiede sind deshalb nicht kategorial, *weil die Darbietung eines Werks nicht auf das, was in der Partitur angegeben ist, verrechenbar ist und das Werk allein in und durch seine Darbietungen lebt*. Der ästhetische Sinn und Witz eines Werks muss sich kurz gesagt in seinen Darbietungen zeigen; bleibt er hier außen vor, ist die entsprechende Darbietung entweder misslungen oder das Werk selbst ist tendenziell zu einem bloß noch historisch interessanten Gegenstand herabgesunken.<sup>21</sup> Die These, dass die Darbietung nicht auf die Angaben in einer Partitur verrechenbar ist, wäre falsch verstanden, wenn man sie derart verstehen würde, dass die Partitur zwar *einige* der musikalischen Parameter zweifelsfrei angibt, wohingegen sie *andere* an die Interpretation delegiert. Diese Erläuterung ist deshalb problematisch, weil dabei das musikalische Werk in konstitutive und nicht-konstitutive Aspekte aufgeteilt wird, die als einander äußerlich begriffen werden. Gegenüber dieser Deutung gilt es festzuhalten, dass die Darbietung eines Werks, wenn sie gelingt, eine *Einheit* ist und es keineswegs derart ist, dass man hier sinnvoll sagen könnte, die Partitur sei einerseits korrekt erfüllt worden und darüber hinaus sei die Interpretation des Tempos und die Phrasierung noch eigenständig gewesen. *Jede gelungene Interpretation arbeitet demgegenüber den Sinn des Werks in neuer Weise heraus*. Es ist also nicht so, dass das Werk vor seinen Darbietungen sozusagen als fertiges schon auf die Darbietung warten würde und die Partitur ein transparenter Zugang in Form von Anweisungen wäre, wie ein derart vorgängig gegebenes Werk im Spielen zu erfassen wäre.<sup>22</sup> Da jede gelungene Interpretation eines Werks dessen Sinn in neuer Weise herausarbeitet, *ist das Werk selbst vielmehr etwas konstitutiv*

was nach Maßstäben des Darbietens von Werken in der Tradition europäischer Kunstmusik nicht gelingt. Vgl. paradigmatisch etwa Andy Hamilton: »The Aesthetics of Imperfection«, in: *Philosophy* 65/253 (1990), S. 323-340. Vgl. als kritische Abrechnung mit der Imperfektionsästhetik die überzeugende argumentative Zurückweisung von Alessandro Bertinetto: »Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 105-140.

**21** | Vgl. in diesem Sinne auch Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990, S. 169ff.

**22** | Dass zudem der ontologische Status eines solchen Werks letztlich unverständlich werden würde, hat Lydia Goehr überzeugend in ihrer klassischen Studie herausgearbeitet. Vgl. Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.

*Unabgeschlossenes*. Der Sinn des Werks ist nicht vorgängig gegeben, sondern vielmehr etwas, das in und durch gelingende Darbietungen in jeweils neuer Weise herausgearbeitet wird. Der ästhetische Sinn eines Werks ist damit letztlich ein wesentlich unabgeschlossenes Produkt einer Geschichte der Darbietungen dieses Werks. Man kann deshalb in folgender Hinsicht sagen, dass die anhand einer Analyse der musikalischen Improvisation im Jazz ausgewiesene Logik auch für das Spielen von Werken gilt: *Die Relation der einzelnen Züge der Improvisation ist identisch mit der Relation der einzelnen Darbietungen eines Werks*.<sup>23</sup> Darbietungen von Werken antworten immer schon auf vorangegangene Darbietungen von Werken, wie immer puristisch – etwa in Form eines bestimmten Verständnisses der historischen Aufführungspraxis – sich eine Praxis des Spielens solcher Werke auch geriert. Dieses Argument ist nicht so zu verstehen, dass gegenüber so etwas wie dem reinen Bezug auf die Partitur uns die Geschichte der Darbietungen des Werks in die Quere kommen würde; es ist vielmehr so zu verstehen, dass ein Werk zu spielen als das, welches es ist, *immer schon heißt*, sich explizit oder implizit zu vorangehendem Spielen zu verhalten. Ästhetisches Gelingen ist hier wie im Jazz eine horizontale Relation zwischen Aufführungen und keine vertikale Relation zu einer Partitur, die selbst schon ihre Darbietungen determinieren würde.<sup>24</sup>

Mag man mir jetzt vielleicht die These abkaufen, dass die anhand der musikalischen Improvisation im Jazz ausgewiesene Zeitlichkeit ästhetischen Gelingens somit letztlich auch für das Darbieten von Werken in der Tradition europäischer Kunstmusik bestimmend ist; damit ist natürlich noch nichts zur Frage gesagt, inwieweit eine solche Zeitlichkeit auch für Werke der nicht-performativen Künste Gültigkeit besitzen könnte (ii). Eine solche These scheint auf den ersten Blick auch schwer verständlich zu sein: Während Musik, Theater und Tanz in ihren Aufführungen leben, leben Gemälde und Skulpturen demgegenüber in ihrem Ausgestelltwerden. Und handelt es sich bei Gemälden und Skulpturen nicht um Arten von Kunstwerken, die nicht eine derartige handgreifliche Temporalität aufweisen, wie sie für die Musik charakteristisch ist? All diese Unterschiede muss man nicht bestreiten, um die These zu vertreten, dass mit Blick auf das, was es heißt, dass hier etwas ästhetisch gelingt, auch der ästhetische Sinn von Werken der bildenden Kunst in Begriffen einer retroaktiven Zeitlichkeit zu denken ist – womit auch Werke der Malerei und Plastik keine vorhandenen Objekte wären, sondern Gegenstände, die unter der Perspektive ihres ästhetischen Sinns in Bewegung wären. Wie bereits mit

**23** | Vgl. ausführlich noch einmal D. M. Feige: *Philosophie des Jazz*, Kapitel 3.

**24** | Vgl. zu einer Praxeologie des Spielens von Partituren auch Albrecht Wellmer: »Das musikalische Kunstwerk«, in: Andrea Kern/Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002, S. 133-175.

Blick auf die Explikation einer solchen Logik als Logik des Darbietens von Werken in der Tradition europäischer Kunstmusik muss man auch mit Blick auf Werke der bildenden Künste festhalten, dass eine solche Zeitlichkeit vor allem ausgehend von dem Verhältnis von Werken der bildenden Künste zueinander zu deuten ist – und damit unter der Perspektive dessen, was es heißt, dass ein Werk lebendig ist. Werke der bildenden Künste sind dementsprechend derart dynamisch, dass ihr ästhetischer Sinn im Moment ihrer Fertigstellung durch den Künstler nicht abgeschlossen ist; sie sind in bestimmter Weise als Kunstwerke *niemals fertig*, da im Lichte zukünftiger Interpretation und auch zukünftiger Kunstwerke ihr Sinn jeweils neu herausgearbeitet worden sein wird. Zugleich sind sie in der Weise dennoch *immer schon fertig*, dass eine derartige Unbestimmtheit nichts mit einem primordialen Entzug zu tun hat. Sie hat vielmehr etwas damit zu tun, dass Kunstwerke keine überzeitlichen Gegenstände in einem ewigen Pantheon der Kunst sind, sondern Gegenstände, deren ästhetischer Witz – und damit auch ihr Charakter als Kunstwerke – geschichtlich immer wieder zur Disposition steht.<sup>25</sup> Mit anderen Worten: Kunstwerke müssen sich Rezipienten immer wieder neu zeigen können, um noch Kunstwerke zu sein – und der Gedanke der retroaktiven Zeitlichkeit ästhetischen Gelingens besagt, dass sie sich ihnen deshalb auch immer wieder *anders* zeigen, ohne dass das Kunstwerk dadurch in ein Vexierspiel von Perspektiven seiner Rezeption aufgelöst würde.<sup>26</sup>

Die hier vorgestellte Analyse ästhetischen Gelingens, die anhand des Paradigmas musikalischer Improvisation im Jazz entwickelt worden ist, hält fest, dass ästhetisches Gelingen hinsichtlich seines jeweils spezifischen Sinns wesentlich mit Momenten der Unbestimmtheit einhergeht. Mit der Fertigstellung des Werks ist das Werk in bestimmter Weise dennoch nicht fertig bestimmt. Sind Kunstwerke immer auch das Ergebnis von Handlungen, so schlägt diese These direkt auf künstlerisches Handeln durch: *Künstler schaffen bestimmte Gegenstände, die in ihrem Sinn zugleich unbestimmte Gegenstände sind*. Ich verstehe eine solche Unbestimmtheit dabei nicht als etwas, was dem Gedanken widerspricht, dass der Künstler in seiner Hervorbringung eines Kunstwerks etwas Bestimmtes tun würde. Aber diesem Bestimmten eignet insofern eine Unbestimmtheit, als sein ästhetischer Sinn sich nicht schon selbst aus dem Handeln des Künstlers ergibt.

**25** | Arthur C. Danto verzeichnet meines Erachtens durch seinen hypothetischen Intentionalismus diese wesentliche Einsicht, für die seine Theorie ansonsten hinreichend Ressourcen hätte. Vgl. Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M. 1991, etwa S. 173ff.

**26** | Nicht von ungefähr mag man sich bei dieser Wortwahl an Gadammers Konzept der Wirkungsgeschichte erinnert fühlen. Vgl. H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 279ff.



### III. KÜNSTLERISCHES HANDELN UND SONSTIGES HANDELN. EINE THESE

Natürlich kommt damit, dass der Künstler etwas produziert, auch etwas zum Abschluss: Ein Gemälde wird in die Welt entlassen und eine musikalische Performance gelangt an ihr Ende. Hat die Handlung des Künstlers also einen Abschluss in dem Moment, wo der Bildhauer, der Maler und der Komponist ihre Werkzeuge beiseitegelegt haben bzw. die Musiker, Tänzer und Schauspieler die Bühne verlassen, ist gleichwohl der *Sinn* dessen, was Bildhauer, Maler und Komponist bzw. Musiker, Tänzer und Schauspieler getan haben, damit noch nicht abschließend bestimmt. Man kann auch sagen: Der Sinn von Kunstwerken ist offen im Lichte der vielfältigen Konsequenzen, die diese ästhetisch zeitigen. Derartige Konsequenzen sind nicht in Begriffen der Verzerrung des Sinns von Kunstwerken zu deuten, sondern vielmehr als jeweils erneutes Herausarbeiten des Sinns zu verstehen.<sup>27</sup> Mit Blick auf den Unterschied zwischen dem, was hier zum Ende kommt, und dem, was hier nicht zum Ende kommt, muss damit Folgendes festgehalten werden: Im Lichte dessen, was hier nicht zum Ende kommt, steht auch das, was hier zum Ende gekommen ist, zur Disposition. Es ist also nicht so, dass das, was der Künstler getan hat, von den späteren Deutungen unberührt bleiben würde. *Vielmehr steht im Lichte der Herausarbeitung des Sinns des Kunstwerks immer auch der Sinn der Handlungen des Künstlers auf dem Spiel* – und das in einem ästhetisch weitreichenderen Sinne als etwa dem, dass die Spielweise Bill Evans' als Vorläufer der Spielweise Brad Mehldaus' qualifiziert werden kann.

Damit komme ich zum Beginn dieser Überlegungen zurück: Inwieweit lässt sich ausgehend von einer solchen Analyse nun mit Blick auf meine einleitenden Bemerkungen behaupten, dass künstlerisches Handeln eine andere Form gewinnt als sonstiges Handeln? Die Antwort hierauf lautet: *Im künstlerischen Handeln ist die Offenheit von Sinn explizit, während sie im außerkünstlerischen Handeln implizit ist.* Die Offenheit von Sinn ist, anders als im außerkünstlerischen Handeln, im künstlerischen Handeln somit selbst im Offenen.

In zweierlei Weise darf dieser Gedanke dabei nicht missverstanden werden. Erstens ist dieser Gedanke nicht so zu verstehen, dass die Produkte künstlerischen Handelns derart ›über‹ die Offenheit von Sinn wären, dass diese Offenheit ihr Thema wäre. Zwar mag es Kunstwerke geben, deren Sinn nicht allein in der angesprochenen Weise offen ist, sondern deren Thema zugleich auch ihre Offenheit des Sinns selbst wäre. Aber so etwas lässt sich schwerlich von allen Kunstwerken behaupten. Zweitens ist dieser Gedanke nicht so zu verstehen, dass die Explizitheit bzw. Implizitheit der Inhalt von Handlungen wäre; die Begriffe Explizitheit und Implizitheit sollen vielmehr einen Unter-

27 | Vgl. noch einmal H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 169ff.

schied der Form der Handlungen markieren. Was aber heißt es demgegenüber, dass in künstlerischen Handlungen die Offenheit von Sinn selbst im Offenen ist, wohingegen sie das in außerkünstlerischen Handlungen nicht ist? Es meint, dass der Sinn *aller* Handlungen in bestimmter Weise immer ein unbestimmter Sinn im Lichte der Konsequenzen dieser Handlungen ist.<sup>28</sup> Der Gedanke, dass er durch den Handelnden in einer Weise kontrollierbar sei, dass er im Moment der Handlung fertig bestimmt sei, erweist sich dergestalt im Lichte der Möglichkeit zukünftiger Neubeschreibungen und Rekontextualisierungen – verstanden als Entdeckungen dessen, was der Handelnde eigentlich getan hat – als problematisch. Der handlungstheoretische Witz der Kunst wäre somit insgesamt darin zu sehen, dass im künstlerischen Handeln anders als im außerkünstlerischen Handeln die Unbestimmtheit und Offenheit dessen, was es überhaupt heißt zu handeln, offen zutage tritt. In diesem Sinne ist das Kunstwerk letztlich nicht sowohl das Produkt von Handlungen wie es nicht das Produkt von Handlungen ist. Vielmehr ist es Produkt von Handlungen, in denen das, was es überhaupt heißt zu handeln, explizit zum Vorschein kommt. Dass es im außerkünstlerischen Handeln nicht explizit zum Vorschein kommt, darin liegt kein Mangel; das macht es der Form nach zu außerkünstlerischem Handeln. Was im außerkünstlerischen Handeln der Form nach implizit ist – und das heißt nicht, dass in dem Sinne von implizit, um den es geht, die Form implizit wäre, sondern vielmehr, dass etwas der Form nach implizit ist –, ist im künstlerischen Handeln der Form nach explizit.<sup>29</sup>

## LITERATUR

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973.

Alperton, Philip: »On Musical Improvisation«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41/1 (1984), S. 17-29.

Bertinetto, Alessandro: »Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 105-140.

Börchers, Fabian: *Handeln. Zum Formunterschied von theoretischer und praktischer Vernunftausübung*, Münster 2013.

**28** | Man könnte in diesem Zusammenhang auch Hegels Unterscheidung zwischen Handlung und Tat in zweckentfremdeter Weise interpretieren. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt a.M. 1986, § 119ff.

**29** | Für Kommentare zu einer früheren Fassung dieser Überlegungen danke ich Fabian Börchers und Judith Siegmund.

- Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele/Matzke, Annemarie (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld 2010.
- Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M. 1991.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 2000.
- Dickie, George: *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ithaca 1974.
- Feige, Daniel M.: *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014.
- : »Jazz als künstlerische Musik«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 29-47.
- : »Alle Genres sind prekär und kein Genre ist prekär, oder: Die Logik des Genres im Genre der (hegelschen) Logik«, in: Hanno Berger/Frederic Döhl/Thomas Morsch (Hg.), *Prekäre Genres*, Bielefeld 2015, S. 17-30.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990.
- Gludovatz, Karin/Lüthy, Michael/Schieder, Bernhard/von Hantelmann, Dorothea (Hg.), *Kunsthandeln*, Zürich 2010.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.
- Hamilton, Andy: »The Aesthetics of Imperfection«, in: *Philosophy* 65/253 (1990), S. 323-340.
- Kania, Andrew: »Making Tracks: The Ontology of Rock Music«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64/4 (2006), S. 401-414.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1973.
- Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Berlin 2008.
- Sellars, Wilfried: *Empiricism and the Philosophy of Mind*, Cambridge/Mass. 1997.
- Siegmund, Judith: *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*, Bielefeld 2007.
- Thompson, Michael: *Leben und Handeln*, Berlin 2011.
- Wright, Georg H. von: »Erklären und Verstehen von Handlungen«, in: Ralf Stöcker (Hg.), *Handlungen und Handlungsgründe*, Paderborn 2002, S. 49-64.

