

Spektrum der Musik

Herausgegeben von
Albrecht Riethmüller

Band 11

Musik aus zweiter Hand

Beiträge zur kompositorischen Autorschaft

Herausgegeben von
Frédéric Döhl und Albrecht Riethmüller

Laaber

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<<http://dnd.ddb.de/>> abrufbar.

ISBN 978-3-89007-889-2
© 2017 by Laaber-Verlag, Laaber
Alle Rechte vorbehalten
Layout: Dominik Walter
Druck:

www.laaber-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Michael Klein Musical Borrowing in Postmodernism and the End of Historicity	9
Kenneth Gloag Historiographic Metamusic: Robert Schumann Recycled	25
Christopher Reynolds Überlegungen zur Bedeutung von »Reworkings« in der Komposition von Rockliedern	47
Michael Custodis Ironie im Metal. Devin Townsends musikalisches Omniverse	77
David Metzer Raising and Losing a Voice in Contemporary Opera	97
Stefan Drees Riffs, Beats, Loops und Remix: Vom Einfluss populärer Musikkulturen auf das zeitgenössische Komponieren	111
Thomas Becker DJs und der Mythos vom autorlosen Sampling. Eine Feldstudie zur Soundproduktion von DJs in Berlin	137

Frédéric Döhl Auf der Anklagebank. Sound Sampling vor dem Bundesgerichtshof (2008, 2012) und Bundes- verfassungsgericht (2016)	177
Alessandro Bertinetto Improvisation und »Contrafacts«. Ein Plädoyer für das hermeneutische Primat der ästhetischen Praxis über die Ontologie	213
Daniel Martin Feige Jazz als Exemplifikation musikalischer Praxis überhaupt: Zur Frage von Tradition, Idiom und Innovation im Jazz	237
Die Autoren	257

Improvisation und »Contrafacts«.

Ein Plädoyer für das hermeneutische Primat der ästhetischen Praxis über die Ontologie

Alessandro Bertinetto

Einleitung

In diesem Aufsatz möchte ich eine besondere musikalische Praxis, die Kontrafaktur, als einen interessanten Fall von ästhetischer Aneignung diskutieren. Meine Absicht ist, zu zeigen, dass die Kontrafaktur, insbesondere im Bereich des Jazz, einige Voraussetzungen der Ontologie der Musik in Frage stellen kann. Ich will diesbezüglich argumentieren, dass die Ontologie nicht die Voraussetzung der Ästhetik ist, sondern die Konstrukte der Ontologie gerade umgekehrt von den unterschiedlichen ästhetischen Praxen abhängen, in denen sie entstehen.¹ Man sollte daher die jeweils richtige Ontologie aus der ästhetischen Praxis mittels einer passenden Hermeneutik gewinnen. Ich möchte diesen Punkt mit der Diskussion des ontologischen Rätsels der Improvisation über eine Kontrafaktur verdeutlichen. Dieses Rätsel entsteht daraus, dass man, wenn man über ein Stück improvisiert, das selbst wiederum auf der *chord progression* eines noch älteren Songs basiert, anscheinend gleichzeitig zwei verschiedene Werke aufführt, eine Konstellation, die auf den ersten Blick aus Sicht der auf der *Type/Token*-Dualität basierten platonischen Ontologie der Musik, welche die reziproke und exklusive Beziehung von Werk und Aufführung erklären will, ein Paradox zu sein scheint.

I. Die Kontrafaktur: Begriff und Praxis einer kulturellen Aneignungsform

Das Wort »contrafact« (lateinisch *contrafactum* oder *controfatio*; deutsch *Kontrafaktur*; englisch *contrafacture* oder eben *contrafact*) gibt es seit dem Mittelalter. Es bezeichnet eine seit geraumer Zeit übliche Kunstpraxis, die besonders im Rahmen der Literatur und der Musik, sowohl im Bereich der religiösen als auch der profanen Kunst, eine große Relevanz hat. Es geht um eine Technik der transponierenden Rekombination eines alten literarischen Textes oder einer musikalischen Komposition (oft mit Worten), die eine neue literarische bzw. musikalische Entität hervorbringt. Die Kontrafaktur behält einen Teil oder Teile der Struktur und der Elemente des alten kulturellen Objektes; sie besitzt aber auch andere, im Vergleich zu denen des ursprünglichen Objektes oft differente ästhetische und künstliche Eigenschaften und Bedeutungen.²

Allgemein gesprochen ist die Kontrafaktur eine Form von kultureller *Aneignung*. Kulturelle Aneignungen sind üblich in der Kunst-Praxis, und natürlich auch in der Musik. Das Phänomen der *Aneignung*, auf Englisch *appropriation*, wird von James O. Young auf folgende Weise definiert: »To appropriate is [...] to take something for one's own use [...].«³ In anderen Worten: Sobald man in der Produktion eines Kunstwerkes oder einer Performance Inhalte und Formen von anderen Werken und Performances (Themen, Stilen, Kompositionen, Motiven, etc.) wiederaufnimmt, mit oder ohne parodistische Intention, hat man sich diese Materialien und Formen angeeignet.

Mit der *Kontrafaktur* hat man es nun mit einem spezifischen Fall von *Aneignung* zu tun. Kontrafakturen sind, anders als andere kulturelle Einflüsse, *bewusste* und *intentionale* Weisen der Wiederaufnahme von alten kulturellen Inhalten und Formen. In der Kontrafaktur ist also die Derivation des Aneignenden von Angeeignetem (oft und prinzipiell) *deutlich* und *explizit* erkennbar.

Was die *musikalische* Kontrafaktur in traditionellem Sinne auf spezifische Weise ausmacht, definiert Richard Taruskin in seiner *Oxford History of Western Music*: »The fitting out of old songs with

new texts for new purposes«.⁴ Man hat es in dieser Spielart also dann mit einem *contrafactum* zu tun, wenn ein unterschiedlicher Text (manchmal sogar in einer anderen Sprache) auf das gleiche Lied gesungen wird.⁵

Die Kontrafaktur wird in der Musik der Neuzeit jedoch in verschiedenen weiteren Zusammenhängen und Varianten praktiziert.⁶ Das Paradebeispiel der Verwendung der Technik der Kontrafaktur in der Musik unserer Zeit dürfte dabei im Jazz zu finden sein. Eine Kontrafaktur ist im Jazz, und insbesondere im *Bebop*, eine musikalische Komposition, die aus einer neuen Melodie besteht, welche die harmonische Struktur von einem alten Tune – oft mit einigen Akkordersetzungen – verwendet. Die Melodie des Themas wird also neu komponiert. Der harmonische Verlauf wird jedoch zugleich aus einer anderen Komposition sozusagen ausgeliehen. Berühmte Kontrafakturen im Jazz sind Charlie Parkers und Miles Davis *Donna Lee*, Parkers *Ornithology* und *She-Rote* sowie Thelonious Monks *Evidence*. Diese Kontrafakturen reproduzieren dabei respektive die *chord progressions* der Standards *Back Home Again in Indiana* (Ballard MacDonald und James F. Hanley), *How High the Moon* (Morgan Lewis), *Beyond the Blue Horizon* (Richard A. Whiting und W. Franke Harling) und *Just You, Just Me* (Raymond Klages).

Es gibt darüber hinaus sogar einen besonderen Fall von gleich wiederholter Kontrafaktur im Jazz: das harmonische Gerüst des Gershwin Song *I Got Rhythm* (ohne die letzten zwei Takte). Man benutzte diese harmonische Form, die als *Rhythm and Changes* bekannt ist, als Vorlage für die Komposition von vielen Standards des *Bebop* (darunter z.B. *Anthropology*, *Rhythm-a-ning*, *Oleo*, *Salt Peanuts*, *The Theme*, *Good Bait* und *Thriving From a Riff*). Es geht in diesem Fall nicht so sehr um die Aneignung eines bestimmten Liedes, dessen Melodie dann geändert wird. Es geht vielmehr um die Verwendung einer harmonischen Struktur – oft mit der Einsetzung von Akkordersetzungen in der *chord progression* –, die zwar aus einem bestimmten Lied stammt, die aber gleich einer Skala oder einem Metrum als eine Art artistisches Gemeingut verstanden und verwendet wird.

Was aber ist die philosophische Dimension dieser im Jazz anzutreffenden Form der Kontrafaktur? Ich glaube, dass diese An eignungspraxis philosophisch interessant ist, weil sie Anlass dazu geben kann, einige Voraussetzungen der Ontologie der Kunst und insbesondere der Musik besser zu verstehen und letztlich sogar in Frage zu stellen. Um dies zu zeigen, ist es hilfreich, über die *Ontologie der Kontrafaktur* nachzudenken. Die Frage, mit der ich mich beschäftigen möchte, ist also die folgende: *Was sind diese im Jazz auftretenden Kontrafakturen?* Getreu der Devise *omnis determinatio negatio*, ist es dabei zunächst angezeigt, zu bestimmen, was Kontrafakturen *nicht* sind, um sich auf diesem Weg einer Antwort anzunähern.

II. Was Kontrafakturen nicht sind

a) *Kontrafaktur* vs. *Zitat*

Kontrafakturen sind keine *Zitate*, obwohl sie *Zitate* enthalten können. *Zitate* sind Teile von schon bestehenden Werken (in der Musik oftmals auf der Ebene von Motiven), die in ein neues Werk aufgenommen werden, um auf das Ausgangswerk anzuspielen. Kontrafaktur und *Zitat* unterscheiden sich darin, dass die Kontrafaktur im Ausgangswerk ihren Ursprung hat, während das zitierende Werk im Fall des *Zitates* nicht notwendigerweise den Ursprung im zitierten Werk hat.

b) *Kontrafaktur* vs. *Fälschung*, *Verfälschung*, *Plagiat* und *Kopie*

»Contraffarre« im Italienischen leitet sich vom lateinischen *contrafacere* her, dessen Partizip »Contrafactum« ist. »Contraffarre« bedeutet »Fälschen«. Diese Etymologie könnte vielleicht vermuten lassen, dass die Kontrafaktur eine Kopie ist, bzw. genauer: ein Duplikat und als solches ein Fall von Plagiat, Fälschung oder Verfälschung. Es ist hilfreich, festzustellen, inwiefern dieser Eindruck zutrifft.

Kontrafaktur vs. *Fälschung*: Eine Fälschung ist eine »Kopie eines bestehenden Werkes, mit dem (falschen) Hinweis, es sei das

Original.«⁷ Unabhängig davon, ob eine musikalische Komposition gefälscht oder nicht gefälscht werden kann, fälscht man wenigstens mit einem *contrafact* gar nichts. Niemand wird nämlich (im Prinzip) getäuscht in dem Sinne, dass jemand sein eigenes durch die Kontrafaktur produziertes Stück als Stück von jemandem anderen auszugeben versucht. Man will im Gegenteil (oft) den Unterschied der zwei Werke deutlich markieren, nicht zuletzt damit sichergestellt ist, dass die Kontrafaktur als ein neues differentes Werk aufgefasst wird.

Kontrafaktur vs. Verfälschung: Eine Verfälschung ist eine Fälschung, bei der absichtlich und stillschweigend Veränderungen und Bearbeitungen vorgenommen werden. Die Kontrafaktur ist jedoch keine Verfälschung. Man greift zwar ein altes Werk wieder auf und modifiziert es absichtlich. Wiederum will man aber niemanden täuschen, indem der Akt der Aneignung eines alten Stücks oder die daran durchgeführten Veränderungen versteckt würden.

Kontrafaktur vs. Plagiat: Man könnte jedoch behaupten, die Kontrafaktur sei ein Fall von Plagiat. Ein Plagiat ist »ein fremdes Werk, von dem jemand (z.B. der Besitzer) behauptet, es sei sein eigenes Werk.«⁸ Man muss zugeben, dass dies eine schwierige Abgrenzung darstellt. Ob eine musikalische Aneignung (und also auch eine Kontrafaktur) ein Plagiat hervorbringt, kommt darauf an, welche kulturellen und vor allem welche juristischen Kriterien gelten, um ein musikalisches Objekt als Plagiat zu deklarieren. Wann ein Plagiat vorliegt, ist eine weithin umstrittene Frage in den westlichen Rechtsordnungen.⁹ Als das musikalische Element, das in diesen Beurteilungssystemen bevorzugt betrachtet wird, um die Identität eines musikalischen Stücks zu individuieren und davon ausgehend zu entscheiden, ob ein musikalisches Objekt als ein Plagiat einer älteren Arbeit eines Dritten zu bewerten ist, erweist sich die *Melodie* (und, soweit vorhanden, der Text). Wenn eine Melodie wiederaufgenommen wird, dann handelt es sich juristisch typischerweise um ein Plagiat, in manchen Ländern wie Deutschland sogar immer (vgl. § 24 Abs. 2 des deutschen Urheberrechtsgesetzes). Dem entgegen hat man es wenigstens juristisch im Fall einer Kontrafaktur, wie ich sie am Beispiel des Jazz betrachte, bei der

lediglich die Harmoniestruktur der Vorlage beibehalten, die Melodie jedoch geändert wird, nur in seltensten Fällen mit einem Plagiat im Rechtssinne zu tun, dann nämlich, wenn die Harmoniestruktur in ganz besonderer Weise originell ist, so dass man sie dem allgemein zugänglichen musikalischen Handwerkszeug entziehen darf (denn dies ist für alle anderen die Folge der Zuerkennung von Urheberrechtsschutz) und als Harmoniefolge für selbstständig schutzfähig einstuft. Das es dazu kommt, ist juristisch denkbar. Freilich ist diese Möglichkeit bislang Theorie geblieben. Von ihr haben westliche Gerichte, soweit bekannt, bislang keinen Gebrauch gemacht.

Kontrafaktur vs. Kopie: Eine Kontrafaktur bietet keine Kopie eines älteren Werks an. Das, was bei Kontrafakturen geschieht, ist, dass einige Elemente von einem Werk übernommen werden, um auf dieser Basis ein neues Objekt hervorzubringen, nicht um ein altes Objekt ganz oder teilweise zu reproduzieren. Der Produzent der Kontrafaktur will gerade geltend machen, dass die Kontrafaktur *sein Werk* ist und dass sie ein *neuer* kultureller Gegenstand und nicht die bloße (nicht als solche deklarierte) Kopie des Werkes von jemand anderem ist: Die Kontrafaktur besitze nämlich spezifische Merkmale, wofür allein die Hersteller der Kontrafaktur verantwortlich seien und dank derer sich die Kontrafaktur vom alten Werk unterscheide. Das musikalische Thema (*head*) eines Bebop-*contrafacts* unterscheidet z.B. das neue Stück vom Ausgangswerk. Die Praxis der Kontrafaktur selbst gilt also in Fällen wie dem Jazz als Ausweis der authentischen Urheberschaft der Produzenten der Kontrafaktur an dieser. Dieser Punkt ist für meine Argumentation entscheidend und ich werde sogleich auf ihn zurückkommen.

c) *Kontrafaktur vs. Version*

Zuerst möchte ich noch eine weitere Unterscheidung vornehmen, die im Rahmen meiner Überlegung wichtig ist. Es gibt tatsächlich noch eine Klasse von kulturellen Objekten, die bewusste, intentionale und explizite Aneignungen von alten kulturellen Objekten sind: nämlich die *Versionen* (und das, was ich über die Version hier sage, gilt auch für die Unterfälle Arrangement und Cover).¹⁰ Worin unterscheiden sich Kontrafakturen und Versionen? Versionen sind

Aneignungen, die *im Prinzip* nicht zur Produktion eines numerisch differenten Werks führen. Versionen stammen stets *von einem* Werk, das in seinen Versionen als Werk keine ontologische Mutation zu einem neuen Werk erfährt. Das Werk bleibt ein und dasselbe Werk, das nur in vielen Versionen präsentiert werden kann. *Twist & Shout* von The Beatles ist z.B. eine Version eines Songs, der von Phil Medley und Bert Russell für die Isley Brothers geschrieben wurde.¹¹

Manchmal kann jedoch eine Version in bestimmter Hinsicht auch den Status eines eigenständigen Werks erreichen. Versionen können nicht nur besondere kulturelle, politische und soziale Bedeutungen, sondern auch neue spezifisch ästhetische und künstlerische Werte besitzen, die sich von den Werten des ursprünglichen Werks stark unterscheiden können. In diesem Fall kann es schwierig sein zu sagen, ob die Aneignung noch eine Version eines älteren Werkes oder nicht vielmehr schon ein anderes Werk produziert hat.

Ungeachtet solcher Sonderfälle kann man aber Folgendes festhalten: Eine Kontrafaktur ist eine Aneignung, die einen ontologischen Einfluss auf das Werk bzw. auf das musikalische kulturelle Objekt, das man sich angeeignet, ausübt. Der Einfluss besteht darin, dass einem Werk ein neues Werk zur Seite gestellt wird, mit dem das ältere Werk in eine Beziehung tritt und welches auf dieses ältere Werk rückwirkende kulturelle Effekte hat. Das Produkt der Aneignung – die Kontrafaktur – ist ontologisch und numerisch anders als das, was sich dafür angeeignet wird. Ursprünglich hatten wir *ein* Werk, jetzt haben wir *zwei*. Im Fall der Version ist das anders. Die Version produziert, als Version, in der Regel kein neues Werk. Das Werk bleibt im Prinzip numerisch *ein* Werk, von dem man nun mehrere Versionen hat, auf dieselbe Art und Weise, wie es normalerweise ein Werk und viele Aufführungen des einen Werkes gibt. Eine Version *kann* bisweilen den Status eines eigenständigen Werkes erwerben, wenn sie nämlich im Vergleich zum Ausgangswerk besondere neue und bedeutende ästhetische und künstlerische Werte besitzt. *Man kann jedoch nicht allein auf einer ontologischen Ebene bestimmen, ob die Version ein eigenständiges Werk ist oder nicht.* Nur auf einem ästhetischen und künstlerischen Niveau kann man diese Frage beantworten.

Im Fall der Kontrafaktur scheint es aber von Anfang an auf der ontologischen Ebene klar, dass die Kontrafaktur ein neues Werk ist. Mit anderen Worten: Die Definition von Kontrafaktur enthält zwingend die Voraussetzung, dass die Kontrafaktur ein vom Ausgangswerk verschiedenes Werk ist. Die Definition der Version enthält diese Bedingung nicht und ihr Eintreten ist darüber hinaus sogar unüblich.

Doch auch diese Bestimmung des Begriffs Kontrafaktur bleibt noch vergleichsweise oberflächlich. In der Diskussion des Begriffs Version hat sich vielmehr ergeben, dass die Ontologie von alleine im Bereich der Kunstphilosophie nicht die Antwort geben kann darauf, ob etwas eine Version oder ein selbstständiges Werk ist. Dies kann nur von der Ästhetik, als Praxis reflexiver Evaluation und evaluativer Reflexion, bestimmt werden. Was passiert dann aber mit der Kontrafaktur, wenn wir dies tun?

III. Die Kontrafaktur: ein ontologisches Rätsel...

a) *Kontrafakturen in der Praxis von Komposition und Aufführung*

Im Regime von in Noten aufgeschriebenen Kompositionen, durch welche die Regeln für die Aufführung bereitgestellt werden, die wiederum vom Interpreten ausgeführt und mit Leben erfüllt werden müssen, um das komponierte Werk zu realisieren, scheint die ontologische Situation eindeutig zu sein. Auch wenn bei einer Kontrafaktur das harmonische Gerüst unverändert bleibt, werden die *differentia specifica* zwischen der ersten Komposition A und der zweiten Komposition B (der Kontrafaktur) von anderen vorgeschriebenen komponierten **Parametren** (Melodie, Instrumentation, Rhythmus oder Text) bestimmt. Wenn man den als Noten festgehaltenen Vorschriften des Komponisten einer Kontrafaktur richtig nachkommt, wird das Spezifische des als Kontrafaktur gestalteten Werks (B) auch in *dessen* Performances instanziiert. Durch die Aufführungen wird das richtige Werk (B) instanziiert bzw. das Werk (B) ist durch dessen Aufführungen individuiert. D.h., die Aufführungen der Kontrafaktur (B) unterscheiden sich im Fall

dieses Gelingens von den Aufführungen des ursprünglichen Werkes (A). Wenn die Performance glückt, soll es auch (akustisch) klar sein, welches Werk jeweils durch die Aufführung individuiert wird, Vorlage oder Kontrafaktur: Die Aufführungen von A sind alle als Aufführungen von A und als von den Aufführungen von B unterschieden erkennbar. Diese Erklärung stützt sich auf die klassische ontologische Modelle der Beziehung zwischen Werk und Aufführung, die das kulturelle Ideal der »Werktreue« (oft stillschweigend) voraussetzen: nämlich Goodmans symbolischen Nominalismus und den Strukturalismus der Type-Token-Theorie.¹²

Diese Modelle sind aber im Fall der Kontrafaktur letztlich unanwendbar. Um zu wissen, welche Aufführung von welchem Werk man hört, hat man über unabhängige Kriterien für die Unterscheidung der Werke A und B (dem alten Werk und dessen Kontrafaktur) zu verfügen. Schon die Autoren von A und B können darüber uneinig sein, welches hier die richtigen Kriterien sind. Es könnte z.B. sein, dass die Produzenten von A von Kriterien für die Identität ihres musikalischen Werks ausgehen, welche selbst die Idee einer Kontrafaktur verunmöglichen. Denken wir z.B. an ein Streichquartett von Brahms. Die aufgeschriebenen Noten, das notierte Tempo, die vom Komponisten vorgeschriebenen Instrumente, und vieles mehr noch, sind notwendige Bestandteile einer Ausführung, die verlangt, das Werk (genauso) zu realisieren. Die Identitätskriterien des Werkes sind so streng, dass ein Werk, das etwa nur das harmonische Gerüst des Streichquartetts aufgreifen würde, nicht als Kontrafaktur des Werkes A, sondern eben einfach als ein anderes Werk B verstanden werden könnte. Hätten also die Produzenten von B mit denselben Kriterien das ältere Werk begriffen bzw. kategorisiert, welche die Urheber der Vorlage für seine Identität anlegten, hätten sie nicht auf die Idee einer Kontrafaktur verfallen können.

An dieser Stelle muss man sich das spezifische Problem deutlich machen. Es geht nämlich nicht zuerst um die Identifikationsfrage, d.h. es geht nicht um das Problem der Sortierung der verschiedenen Aufführungen, die klar machen soll, welches Werk jeweils in der Aufführung instanziiert wird. Es geht um die grundlegendere Frage nach dem Verständnis dessen, was (und wie) in einer

bestimmten Praxis als *Werk* zu verstehen ist, und auf die noch grundlegendere Frage danach, ob dies ein ontologisches und metaphysisches oder vielmehr oder wenigstens zuerst ein hermeneutisches und ästhetisches Problem sei. Denn trotz der vorgenommenen Unterscheidungen kann man nicht über die spezifische Ontologie der Kontrafaktur entscheiden, ohne die Bedeutungen der historischen Praxis zu berücksichtigen.¹³

Was ist also die Kontrafaktur, die das Resultat einer Aneignung ist, welche nicht Zitat, nicht Version, nicht Plagiat, und auch nicht einfach eine Kopie ist? Genügen tatsächlich wenige melodische Änderungen, um die Identität eines *neuen* Werkes zu begründen? In welchem Sinne können diese relativ kleinen Änderungen die neue Werkidentität begründen und sichern? Verhält es sich in diesem Fall nicht letztlich vergleichbar zu der Frage, wie die Identität eines musikalischen Werkes durch dessen Aufführungen hindurch präsent bleibt?

b) *Die Kontrafaktur in der Praxis der (Jazz)Improvisation*

Es ist gerade dies, was ich in Beziehung auf die Kontrafaktur im Jazz zeigen möchte. Die Praxis der Improvisation in Jazz macht das ontologische Rätsel der Kontrafaktur noch virulenter. Vielleicht sogar wirklich erst sichtbar. Lee B. Brown hat dieses Rätsel, das entsteht, treffend benannt: Wenn man über eine Kontrafaktur improvisiert (etwa *Donna Lee*), improvisiert man zugleich über die harmonischen Struktur von *Indiana*, der Vorlage der Kontrafaktur *Donna Lee*. Wenn man nicht aus anderen Quellen weiß, dass *Donna Lee* und nicht *Indiana* gespielt wird, könnte man glauben, dass das Werk, worüber man improvisiert, eben *Indiana* und nicht *Donna Lee* ist. In Lee B. Browns Worten: Die Gefahr ist, dass »performances ostensibly of the same work (turn) out to be of different works.«¹⁴ Denn wenn man über *Donna Lee* improvisiert, improvisiert man anscheinend zwangsläufig auch über *Indiana*. Da die harmonische Struktur von beiden Stücken dieselbe ist, scheint es, dass man berechtigt ist zu sagen, dass man gleichzeitig über beide Stücke improvisiert, d.h. dass man beide Stücke auf einem Schlag zur Basis einer Improvisation macht und hierin mit aufführt. Man

würde also zwei Werke, nicht nur ein Werk als Ausgangspunkt der Improvisation hören. Und wenn die Kontrafakturen unzählig sind, wie im Fall der auf Gershwin zurückgehenden harmonischen Struktur *Rhythm and Changes*, dann wären auch entsprechend unzählige Werke im selben Moment präsent. Im Fall von improvisierten Aufführungen, bzw. genauer Performances, in denen das Werk als Vorlage für eine Improvisation verwendet wird, ergibt sich also anscheinend das folgende ontologische Problem: Wenn die improvisierte Performance als die Instanziierung von einem Werk verstanden werden soll, dann hätten wir den Fall von einer Performance, die verschiedene Werke (die Komposition A *und* die Komposition B) *zugleich* instanziiert.

Dass es Tokens von numerisch verschiedenen Types geben kann, stellt im Bezug auf die Fundamentalontologie kein Problem dar.¹⁵ Dieser besondere Fall der Kontrafaktur im Jazz, d.h. der Fall der Instanziierung von vielen Types bei einem einzigen Token, ist jedoch problematisch. Denn er sprengt die klassische Idee vom musikalischen Werk. Für die klassische Auffassung des musikalischen Werkes gilt nämlich das Folgende: Das Werk existiert als eine individuelle Entität. Das Werk ist unabhängig von seinen Performances und Versionen, aber seine Performances und Versionen sind nur als Performances und Versionen von diesem Werk existent. Sie individuieren das Werk A und alle Performances, die das Werk A individuieren, sind Performances-von-A und nicht Performances-von-B, Performances-von-C usw. Durch die richtige Ausführung des Werkes A erkennt man mit anderen Worten das Werk A als ein von den Werken B, C etc. (numerisch) verschiedenes Werk, da das Werk durch seine Ausführungen ohne Identitätsverlust und auch ohne multipliziert zu werden instanziiert werden kann und muss. In Fall der Kontrafaktur im Jazz besteht aber nun keine strenge Eins-zu-Eins-Verbindung zwischen einem Werk und seiner Aufführung mehr, weil dasselbe musikalische Geschehen die Aufführung von unterschiedlichen Werken darstellen kann. Somit löst sich die Verbindung von Werk und Aufführung auf.¹⁶

Für diejenigen, welche die Ansicht vertreten, dass die Ontologie die unabdingbare Voraussetzung der Ästhetik und der Philosophie

der Kunst ist, führt dies zu desaströsen Konsequenzen. Man könnte denken, dass man, falls man nicht in der Lage ist, beim Zuhören das zu erkennen und zuzuordnen, was man hört, auch nicht die Musik beurteilen kann: Es wäre insbesondere unmöglich zu verstehen, ob und in welchem Maß die Aufführung gelungen oder gescheitert ist. Der Grund dafür wäre, so die ontologische Argumentation, dass man, um die Performance evaluieren zu können, zu wissen hat, was gespielt wird.

Dies ist jedoch eine falsche Auffassung des Problems. Die eigentliche Beziehung von Ästhetik und Ontologie scheint nämlich vielmehr umgekehrt zu bestehen: Die Artikulation einer gewissen ästhetischen Praxis mobilisiert gewisse ontologische Begriffe, die sich ändern können, falls sich die Praxis ändert. Eine wichtige stillschweigende ästhetische Voraussetzung eines großen Teils der musikalischen Ontologie platonischer, aber auch nominalistischer Prägung ist gerade die Wiederholbarkeit des Werkes ohne Identitätsverlust. Dies wird als eine Tatsache ausgegeben, die alle Ontologie respektieren müsse. Dabei handelt es sich jedoch um eine allenfalls *kulturelle* Tatsache, die nicht in allen musikalischen Kulturen gilt, sondern nur in spezifischen musikalischen Traditionen.¹⁷ Die These des allgemeinen Primats der Ontologie über die Ästhetik ist deshalb naiv und falsch auf zwei Ebenen: Erstens ist sie eine naive und falsche kunsttheoretische Auffassung auf der Ebene der Ontologie *per se* bzw. auf der Ebene der Formierung ontologischer Begriffe. Zweitens ist sie eine naive und falsche kunsttheoretische Auffassung auf der Ebene der hermeneutischen Beziehung von Ontologie und Ästhetik, d.h. auf der Ebene der Beziehung von gestalteten ontologischen Begriffen und der ästhetischen Erfahrung der Praxis, in der sie ihren Sinn finden.

IV. ...und seine ästhetische/hermeneutische Lösung

Über den strikt ontologischen Teil des Problems kann man folgendes sagen: Die Werksidentität wird im Fall der Kontrafaktur nicht von den harmonischen Strukturen und insbesondere den *chord*

progressions, sondern von anderen Elementen geprägt. Die Tatsache, dass man nicht ein Werk, sondern zwei Werke vor sich hat, hängt davon ab, dass die Melodien der beiden Werke verschieden sind und anders klingen. Man kann dem ungeachtet jedoch eine gewisse Kontinuität des »alten« Werks im »neuen« behaupten. Das ursprüngliche Werk wird auf diese Weise, so könnte man sagen, dank der Einfügung einer neuen Melodie an neue musikalische Situationen und an daraus resultierende neue Anforderungen der Improvisation »angepasst«. Das »neue« Werk ist also durchaus in gewissem Sinne ein neuer spezifischer historischer Stand des »alten« Werks. Das »neue« Werk beeinflusst umgekehrt die historische Entwicklung des »alten« Werks durch die nun geänderte performative Situation, wonach nun auch die Improvisation über das Ausgangswerk zugleich als Aufführung der Kontrafaktur gelten kann.

Natürlich kann man auch die Unterschiede zwischen dem »alten« und dem »neuen« Werk betonen. Man könnte z.B. anmerken, dass unterschiedliche Melodien zu unterschiedliche Improvisationen anregen und inspirieren. Dann würde die Improvisation auf Basis eines Stücks und dann auf Basis von dessen Kontrafaktur nicht ein Werk, sondern zwei Werke aufführen. Wenn z.B. der Improvisator sein Solo mit einem Kommentar über die Melodie des neuen Werks anfängt, dann ist die improvisierte Aufführung eines »contrafacts« nicht auch die improvisierte Aufführung des »ursprünglichen« Werks.¹⁸ Jedoch kann der Performer mit einer improvisierten Variation des jeweiligen Themas beginnen oder sogar einfach mit einer Improvisation anfangen, ohne das Thema zu spielen: Dieses Vorgehen würde wieder eher die Kontinuität als den Unterschied zwischen Ausgangswerk und Kontrafaktur betonen.

Das führt uns zu folgender Frage: Sind der Titel eines Stückes oder seine Melodie ausreichende und/oder notwendige Bedingungen der Identität des musikalischen Werkes? Erlauben solche Elemente uns, eine improvisierte Performance als Aufführung des Werkes A und nicht des Werkes B (der Kontrafaktur) zu klassifizieren? Es scheint, dass man dieses ontologische Rätsel nur dann lösen kann, wenn bereits im Vorhinein die genauen Elemente bekannt sind, aus welchen die Kriterien zu gewinnen sind, um zwischen

den verschiedenen Werken und Werkaufführungen zu unterscheiden. Nur so kann man mit Sicherheit sagen, ob man jetzt in der Improvisation *Indiana* oder *Donna Lee* hört.¹⁹ Aufgrund dessen bleibt es unbefriedigend, die von den »contrafacts« gestellte Frage nur vom ontologischen Standpunkt her zu beantworten. Denn auf dieser Ebene kann man nicht die erforderlichen Kenntnisse über jene ontologisch relevanten Elemente eines musikalischen Geschehens erlangen, welche einen dazu befähigen, das besagte Zuordnungsrätsel aufzulösen.

Ob es bei zwei Improvisationen um zwei Aufführungen desselben Werkes oder um zwei Aufführungen von zwei verschiedenen Werken handelt, hängt daher von Faktoren ab, die eher kultureller, artistischer und ästhetischer Natur sind, als metaphysisch-ontologisch. Um das ontologische Rätsel zu lösen, muss man also die Beziehung von Ontologie und Ästhetik klären. Um diese Untersuchung durchzuführen, muss man die spezifische musikalische Praxis berücksichtigen, die im Fall von »contrafacts« im Spiel ist. Und dies ist ein hermeneutisches, nicht ein ontologisch-metaphysisches Unternehmen. Um die Frage nach dem ontologischen Status von Kontrafakturen zu beantworten, muss man den Sinn einer Praxis verstanden haben, in welcher die Kontrafakturen entstehen und hinsichtlich ihrer Eigenart als Kontrafakturen akzeptiert werden können. Nur so kann man z.B. verstehen, ob ein Titel oder eine Melodie ausreichend und/oder notwendig sind, um zwei Kompositionen ontologisch zu unterscheiden.

Wie funktioniert also im Jazz jene Praxis, in der sich die Improvisation auf Kontrafaktur etabliert hat? Der Wikipedia-Eintrag »contrafact« erklärt hierzu folgendes:

»As a compositional device, it (= the contrafact) was of particular importance in the 1940s development of bop, since it allowed jazz musicians to create new pieces for performance and recording on which they could immediately improvise, without having to seek permission or pay publisher fees for copyrighted materials (while melodies can be copyrighted, the underlying harmonic structure cannot be).«²⁰

Dies ist historisch zutreffend. Ein Beispiel: 80 % der Aufnahmen von Charlie Parker stützen sich tatsächlich auf die *Blues*-Struktur oder auf die *Rhythm-and-Changes*-Harmonien. »Parker hat jahrelang über dieselben harmonischen Strukturen improvisiert. Er hat ihnen neuen Themen nicht so sehr aus formalen Gründen hinzugefügt, sondern um die Urheberrechte (und damit *royalties*) zu bekommen.«²¹

Mit diesem Verständnis der Situation der damaligen *Bebop*-Praxis ist es uns möglich, zum Kernproblem meiner Fragestellung vorzudringen. Einer der Gründe der Entstehung des ontologischen Rätsels der Kontrafaktur ist das Kollidieren von zwei verschiedenen ästhetischen Modellen bzw. kategorialen Regimen (die auch auf verschiedene Ideale gerichtet sind). Mit »Regime« meine ich hier die Gesamtheit von Praktiken (= die Praxis), die sich um gewisse kategoriale Modelle organisieren, welche ontologische – wenn auch auf ästhetischen (evaluativen) Voraussetzungen basierende – Konstrukte gestalten, die jene Praxis auf beherrschende Weise regeln und regulieren. Im Fall der Improvisation auf Basis einer Kontrafaktur ist die Kollision von zwei kategorialen Regimen besonders klar. Denn die hier entstehende ästhetische Praxis stützt sich gleichzeitig auf zwei ästhetisch-kategorialen Modelle, die – wenigstens aus dem Standpunkt des einen von beiden Idealen (dem kulturell dominanten) – durch entgegengesetzte und inkompatible ontologische Konstrukte organisiert sind: das (»allographische« bzw. auf die Type-Token-Unterscheidung basierende) Modell der komponierten, vorgeschriebenen, identifizierbaren, wiederholbaren und durch *royalties* bezahlten Musik und das (»autographische« bzw. die Type-Token-Unterscheidung ausschließende) Modell der Improvisation. In der Jazz-Praxis operiert die Beziehung von Werk und Aufführung anders als im Regime des Werktreue-Ideals. Improvisationen fungieren hier nicht so sehr als Instanziierung von Werken (wie es selbst noch in der Neuen Musik oft der Fall ist), sondern die Werke werden eher als Basis für die Improvisation verwendet. Dies bringt die prinzipielle Möglichkeit der Veränderung und der Multiplizierung des Werkes mit sich. Diese sind im Regime des Werktreue-Ideals im Prinzip ausgeschlossen. Im Gegensatz

dazu sind solche Veränderungen und Multiplizierungen in der Jazz-Praxis üblich.²²

Dies heißt nicht, dass die Werke in der Jazzpraxis keine Rolle spielen.²³ Der auf die Improvisation gelegte Akzent impliziert jedoch eine stärkere Betonung der performativen Situation, die, mit Bezug auf die Komposition, hier – im Rahmen einer »distributiven« Auffassung musikalischer Kreativität²⁴ – die dominante Rolle spielt. Die Komposition gilt hier nicht als Ursprung eines strukturell unveränderlichen Werkes, das die wirklichen performativen Situationen dank seines ontologischen Vorranges regeln kann. Kompositionen werden eher als Rezepte verstanden, die noch beim Kochen (um im Bild zu bleiben) verändert werden können, indem sie an die spezifischen Situationen angepasst werden, dadurch dass sie z.B. mit anderen Rezepten kombiniert werden oder dass sie selbst Änderungen erfahren. Es geht diesbezüglich um eine besondere Sorte von Rezept, die eigentlich mehr noch als eine Ingredienz der Performance verwendet wird.²⁵ Wenn man über eine Kontrafaktur wie *Donna Lee* improvisiert, verwendet man zugleich Elemente des Rezepts von *Indiana*, die als Ingredienzen der ästhetischen und artistischen Qualitäten von *Donna Lee* wirken; und *Donna Lee* ist, als Kontrafaktur, doch eine Komposition mit eigenspezifischen Merkmalen und wirkt wiederum als besonderes Ingredienz für deren Performances.

Daraus ergibt sich, dass das Ausgangswerk sich durch dieselbe performative Praxis verändert, durch die sich unterschiedlichen Modelle für die Kategorisierung der Objekte der musikalischen Erfahrung entwickeln. Was kulturelle Objekte wie musikalische Werke eigentlich sind, hängt nämlich von kulturell kategorisierenden Modellen ab, die sich mit Zeitverlauf und kulturellem Zusammenhang ändern. Dies zeigt etwa die Geschichte einer Komposition wie Gershwins *I Got Rhythm*.²⁶ Der ontologische Status von *I Got Rhythm* entwickelte und änderte sich: Vom *Popsong* geht er über zu einem *Jazzstandard* und wiederum, durch die Kontrafaktur, als *Rhythm and Changes* zu einem *Vehikel für Improvisation*. Dies bedeutet, wie Lawrence Zbikowsky schreibt, »the »same« song gradually became a different song as the conceptual performance model

changed.«²⁷ Etwas ähnliches passierte mit *Indiana* und *Donna Lee* (und zahlreichen andere Fällen, in denen eine Kontrafaktur sich ein altes Stück aneignet): Ob man *ein Werk* oder *zwei Werke* hat, d.h. ob *Indiana* und *Donna Lee* dasselbe Werk oder zwei verschiedene Werke sind, hängt davon ab, was man mit ihnen macht und wie man sie ästhetisch begreift.

Die Antwort auf die Frage nach dem Rätsel der Improvisation über die Kontrafaktur ist hier also zweifach: Einerseits ist die Frage, ob *Indiana* und *Donna Lee* sich als verschiedene Werke unterscheiden oder nicht, eher eine praktische, ästhetische und kulturelle. Nur dadurch, dass sie zwei verschiedene ontologische »Objekte« sind, d.h. zwei Werke und nicht respektive ein Werk und dessen Kopie oder ein Werk und dessen Version, kann der Improvisator, der sich das alte Stück aneignet und eine Kontrafaktur davon anbietet, als Urheber eines Kunstwerkes und auch als authentischer Künstler anerkannt werden. Andererseits produziert aber diese Operation eine Alteration bzw. eine Veränderung der alten Praxis und der auf ihr basierenden Ontologie, die sich als nicht (mehr) haltbar und anwendbar erweist.

Es geht also um einen Fall von dialektischer *Doppelbeziehung*. Um sich zu entwickeln und artikulieren, muss sich eine oft untergeordnete Praxis auf die kulturellen Institutionen, d.h. auf die beherrschenden, ihr entgegengesetzten und sie unterdrückenden kategorialen Modelle stützen. Die Vereinnahmung der neuen Praxis durch die alte Praxis bringt aber eine unhaltbare Situation für die alte Praxis hervor, deren kulturelle Voraussetzungen ins Schwanken geraten.

In einer überspitzten Weise könnte man folgendes sagen: Wäre Charlie Parker als Urheber von *Improvisationen* (über Standards) *per se* anerkannt gewesen und hätte er dafür – für die Improvisationen – auch Geld bekommen, dann hätte er (vielleicht) keine Kontrafakturen (über die er seine improvisatorische Tätigkeit ausüben kann) komponieren müssen. Die kategorialen Regime der musikalischen Praxis von Parker wären also nicht ineinander übergegangen. Das ontologische Rätsel wäre nicht entstanden und die traditionelle Musikontologie würde auch an keinen großen Problemen leiden. Da Parker damit aber als Improvisator, nicht aber als Komponist

und in diesem Sinne als musikalischer Urheber (auch im Rechtssinne) Anerkennung bekam, musste er sich mittels Kontrafakturen einen Umweg über die akzeptierten und beherrschenden kategorialen Modelle suchen, um seine *Improvisationspraxis als Kunst* angenommen zu sehen. Als seine Improvisation einmal als Kunst angenommen war, mussten sich die alten kategorialen Modelle ändern. Denn diese Modelle mussten jetzt in Gestalt von Parkers Kontrafaktur als neues Werk auch eine Komposition akzeptieren, welche, von wenigen Änderungen abgesehen, die laut den alten Kriterien *Wiederholung* bzw. *Kopie* einer alten Komposition ist. Damit haben sich aber die kategorialen Modelle für die Konstitution von musikalischen Werken als individuierte Objekte in der und durch die Praxis des Jazz geändert.

V. Kontrafaktur als kulturelle Aneignung.

Das hermeneutische Primat der Ästhetik
über die Ontologie

Dies ist, was die Praxis der Improvisation über Kontrafakturen im Jazz zeigt. Es gibt Fälle, in denen nicht nur eindeutig wird, dass die üblichen ontologischen Modelle nicht in der Lage sind, ästhetische und artistische Fragen zu lösen, sondern auch dass, im Gegenteil, in solchen Fällen ontologische Fragen nur auf der Basis des genauen Verständnisses der auf die spezifischen Praxis gestützten Ästhetik bzw. dank einer entsprechenden Hermeneutik beantwortet werden können. Deswegen kann man nicht mehr einfach voraussetzen, dass die Lösung von ontologischen Fragen vor dem hermeneutischen Verständnis der kulturellen ästhetischen Praxis möglich und notwendig ist – wie viele es als selbstverständlich unterstellen. Ich wollte durch meine Ausführungen insbesondere zeigen, dass das von der Kontrafaktur in Jazz gestellte ontologische Rätsel nicht ohne eine angemessene Wertschätzung der hermeneutischen Tragweite der kulturellen Bedeutung der ästhetischen Praxis, in der diese Kontrafaktur als Fall *distributiver Kreativität* im Verständnis Georgina Borns Sinn bekommt, adäquat gelöst werden kann.²⁸

Anmerkungen

- 1 Zum Primat der Praxis in der Ontologie der Musik vgl. David Davies, »The Primacy of Practice in the Ontology of Art«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67/2 (2009), S. 159–171.
- 2 Zur Praxis der Kontrafaktur in Literatur, Musik und bildenden Künsten vgl. Theodor Verweyen/Günther Witting, *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Konstanz 1987. Zur Kontrafaktur als Praxis der Intertextualität vgl. Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, West Lafayette/IN 2008. Zur Kontrafaktur in der Musik des Mittelalters vgl. Friedrich Gennrich (Hrsg.), *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt am Main 1965.
- 3 James O. Young, »Appropriation and Hybridity«, in: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodor Gracyk/Andrew Kania, New York 2011, S. 176–186, hier S. 176.
- 4 Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music*, Bd. 1, Oxford 2010, S. 274.
- 5 Vgl. ebd., S. 635 sowie S. 83, 130, 179, 180 und 189.
- 6 Die Kontrafaktur war u.a. eine übliche Praxis in Konzentrationslagern und Ghettos während der Nazi-Zeit. Darüber hinaus sind politische Songs, wie z.B. das italienische Partisanenlied *Bella Ciao* oder das italienische Faschistenlied *Giovinazza*, oftmals Kontrafakturen. Vgl. dazu Giovanna Santini, »Contrafacta e canzone popolare«, in: *Rivista di filologia cognitiva* 4 (2007) <http://w3.uniroma1.it/cogfil/contrafacta.html> (Abruf am 14. Dezember 2014); Antonio De Lisa, »I versi della canzoni. La canzone storica e politica del '900«, in: *Sonus. Musica e Filosofia*, <http://sonusjournal.me/2011/09/23/la-canzone-storica-e-politica-del-900/> (Abruf am 16. August 2016). In der Musik ist die Kontrafaktur heutzutage im Übrigen nicht auf das Format der Neutextierung alter Melodien beschränkt. In einigen Fällen wurde diese Strategie z.B. verwendet, um neue Instrumentalmusik zu schaffen. John Cages *Cheap Imitation* (1969), die das Ergebnis der systematischen, durch Zufall bestimmten Ersetzung der Noten der Melodie von Erik Saties *Socrate* (1919) ist, kann z.B. als eine Kontrafaktur verstanden werden.
- 7 Diese Definition stammt von der Website *Fälschermuseum. Museum of Art Fakes* (Wien). Vgl. <http://www.faelschermuseum.com/Pages/Sammlung.htm> (Abruf am 16. August 2016).
- 8 Ebd.
- 9 Vgl. dazu »Ladri di musica / Thieves of Music«, Sonderausgabe der Zeitschrift *Estetica. Studi e ricerche* 1 (2014), hrsg. von Alessandro Bertinetto/Ezio Gamba/Davide Sisto, und insbesondere den hier enthaltenen Aufsatz von Frédéric Döhl, »For a Field of Interdisciplinary Debate: About the Role of Aesthetic Experience in Copyright Law«. Vgl. auch

- Frédéric Döhl: »Substantially Similar? Das Plagiat aus Sicht des Verhältnisses von Musik und Recht«, in: *Plagiate. Fälschungen, Imitate und andere Strategien aus zweiter Hand*, hrsg. von Jochen Bung/Malte-Christian Gruber/Sebastian Kühn, Berlin 2011, S. 201–215.
- 10 Zum Begriff der musikalischen Version vgl. Stephen Davies, »Versions of Musical Works and Literary Translations«, in: ders., *Musical Understandings: and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford 2011, S. 177–188.
- 11 Es handelt sich genauer um ein Cover. Cover sind eine Unterart des Genres *Version*.
- 12 Für unterschiedliche Verteidigungen und Anwendungen der Metaphysik der Type-Token-Dualität im Bereich musikalischer Ontologie vgl. Nicholas Wolterstorff, »Toward an Ontology of Art Works«, in: *Nous* 9 (1975), S. 115–142; Peter Kivy, »Platonism in Music: A Kind of Defense«, in: *Grazer Philosophische Studien* 19 (1983), S. 109–129; Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca/NY 1990; Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford 2002; J. Dodd, *Works of Music. An Essay in Ontology*, Oxford 2007. Goodman legte bekanntlich seine nominalistische Position nieder in Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis/IN 1976. Goodmans Thesen zum Thema der Musikontologie werden heute insbesondere von Stefano Predelli weiterentwickelt und verteidigt. Vgl. Stefano Predelli, »Against Musical Platonism«, in: *The British Journal of Aesthetics* 35 (1995), S. 338–350; Stefano Predelli, »Goodman and the Score«, in: *The British Journal of Aesthetics* 39 (1999), S. 138–147; Stefano Predelli, »Goodman and the Wrong Note Paradox«, in: *The British Journal of Aesthetics* 39 (1999), S. 364–375; Stefano Predelli, »Musical Ontology and the Argument from Creation«, in: *The British Journal of Aesthetics* 41 (2001), S. 279–292; Stefano Predelli, »The Sound of the Concerto. Against the Invariantist Approach to Musical Ontology«, in: *The British Journal of Aesthetics* 46 (2006), S. 144–162; Stefano Predelli, »Talk about Music: From Wolterstorffian Ambiguity to Generics«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69 (2011), S. 273–283. Ich habe diese Stoßrichtung der Musikontologie in meinem Aufsatz »Musical Ontology – A View through Improvisation«, in: *Cosmo – Comparative Studies in Modernism* 2 (2013), S. 81–101, kritisch diskutiert.
- 13 Vgl. dazu Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 2007.
- 14 Lee B. Brown, »Jazz«, in: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodor Gracyk/Andrew Kania, New York 2011, S. 426–436, hier S. 430. Die Situation ist die folgende: »Conversely, there exist many jazz performances that differ wildly from each other except that they are of the same song. This song-sorting problem, as one might term it, is how to articulate a criterion of performance-identification that avoids (...) performances of ostensibly different works turning out to be of the same work (...).« Vgl. dazu vom Verfasser »Paganini Does

- Not Repeat. Improvisation and the Type/Token Ontology«, in: *Teorema* 31/3 (2012), S. 105–126, hier S. 115–117.
- 15 Vgl. Gemma Celestino Fernandez, *Reference Through Demonstration: Singular Terms, Propositional Attitudes And Fiction* [Diss.], The University of British Columbia 2012, S. 80: »The idea is that in the same way that ›A‹ is a token of the letter-type ›a‹ but also of the capital-letter-type, italic-letter-type and bold-letter-type, or even of the more specific capital-italic-bold-›a‹-letter-type; the token of the common currency name of David Kaplan, ›David‹, is a token of different types: the generic-name-›David‹-type, the common-currency-name-of-David-Kaplan-›David‹-type, the name-starting-with-a-›D‹- type, or even the English-proper name-›David‹-type.«
- 16 Dies ist nicht der einzige Fall, **indem** dies geschieht. Ein weiteres Beispiel ist die Aleatorik. Auch dort gibt es (oft) gar keine prinzipielle Eins-zu-Eins-Beziehung von Werk und Ausführung mehr, so dass es sein kann, dass das Werk A nicht mehr von anderen Werken akustisch unterschieden werden kann. Andere (kontextuelle) Bedingungen müssen bedient werden, damit das Werk A korrekt ausgeführt wird bzw. damit die korrekten Ausführungen von A als korrekte Ausführungen von A und nicht von B wahrgenommen werden.
- 17 Zur Beziehung zwischen dem Werktreueideal und der Ontologie der Musik vgl. noch Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford ²2007. Christopher Bartels hat diesbezüglich die m.E. richtige These vertreten, dass die Wiederholbarkeit (ohne Identitätsverlust) des identischen Werkes durch verschiedenen Performances des Werkes als Voraussetzung für die auf den Idealen der Werktreue basierte Musik gilt, aber eben nicht für alle musikalischen Traditionen. Deswegen müsse diese Voraussetzung nicht von der Ontologie des musikalischen Werks als solcher bedingungslos respektiert werden. Vgl. Christopher Bartel, »Music Without Metaphysics?«, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (2011), S. 383–398. Bartels nimmt mit diesem Artikel an einer Debatte über Möglichkeiten und Grenzen der Musikontologie teil, die einige analytische Philosophen der Musik mit einbezieht, u.a. Stephen Davies (*Musical Works and Performances*, Oxford 2001), Aaron Ridley (»Against Musical Ontology«, in: *Journal of Philosophy* 100 (2003), S. 203–220), Andrew Kania (»Piece for the End of Time: In Defence of Musical Ontology«, in: *The British Journal of Aesthetics* 48/1 (2008), S. 65–79), James O. Young (»The Ontology of Musical Works: A Philosophical Pseudo-Problem«, in: *Frontiers of Philosophy in China* 6 (2011), S. 284–297). Vgl. dazu auch vom Verfasser »Musical Ontology – A View through Improvisation«, in: *Cosmo – Comparative Studies in Modernism* 2 (2013), S. 81–101.
- 18 Natürlich gilt, wie ich an anderer Stelle geschrieben habe: »(...) even though improvisers can intentionally confound listeners, for example

by quoting the melody of *Indiana* while playing *Donna Lee*: after all *Indiana* was a very important source of inspiration for *Donna Lee* and to remind the listener of this during the performance of *Donna Lee* might be appropriate.« Alessandro Bertinetto, »Paganini Does Not Repeat. Improvisation and the Type/Token Ontology«, in: *Teorema* 31/3 (2012), S. 105–126, hier S. 117.

- 19 Auf jedem Fall ist es schwierig, nur durch Hören einer Improvisation, d.h. nur mittels der Wahrnehmung zu verstehen, ob über *Indiana* oder über *Donna Lee* gespielt wird. Wenn man das Thema nicht hört (oft verstecken Jazzspieler das Thema bzw. variieren es bis zu dem Punkt, dass es nicht mehr erkennbar ist) und zugleich vorausgesetzt, dass man die harmonische Struktur erkennt, kann man oft nicht wissen, über welches der beiden Stücke improvisiert wird. Um zu verstehen, welches Werk durch die Improvisation gespielt wird, muss man dann folglich zu anderen Quellen greifen, z.B. zum Titel des Stücks.

- 20 <http://en.wikipedia.org/wiki/Contrafact> (Abruf am 16. August 2016). Wikipedia ist nicht immer eine wissenschaftlich vertrauenswürdige Quelle. Ich zitiere aus ihr hier, da ich aus anderen Quellen weiß, dass dieser Eintrag verlässlich ist.

- 21 Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca 2005, S. 308 (Übersetzung vom Verfasser).

- 22 Vgl. Georgina Born, »On Musical Mediation: Ontology, Technology, and Creativity«, in: *Twentieth-Century Music* 2/1 (2005), S. 7–36. Man könnte den Fall der Kontrafaktur mit Borns Erläuterung einer *distributiven Kreativität* im Rahmen einer Ästhetik des gegenseitigen Treffens, des Überbrückens, und der Aushandlung (»negotiation«) erklären, die Born direkt der »Aneignungsästhetik« entgegensetzt. M.E. hat dabei Born Recht, gegen die Aneignungsästhetik zu argumentieren, insofern sie eine im ökonomischen Sinne ideologisierte Auffassung von »Appropriation« im Visier hat, welche noch im (sonst sehr informativen) erwähnten Artikel von James O. Young (»Appropriation and Hybridity«, in: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hrsg. von Theodor Gracyk/Andrew Kania, New York 2011, S. 176–186) deutliche Spuren hinterlässt. Auf S. 180 schreibt Young z.B.: »[...] as long as appropriation of musical content results in a work that is not substantially similar to another work, the appropriation is permissible. This seems to be the correct position since appropriation that results in substantially new works does not adversely affect the economic opportunities of an original creator. A good balance is struck between encouraging musical innovation by permitting creative reuse and encouraging innovation by ensuring that creators are fairly rewarded.« Auf die Idee, dass das Angeeignete eigentlich die (soziale und ökonomische) dominante Rolle spielen kann, und dass die Aneignung sozusagen »ethisch« akzeptabel sein kann, auch wenn sie die kulturellen Voraussetzungen der ontologischen Kategorien des Angeeigneten umstürzt, kommt Young nicht. Noch irritierender ist

die Art und Weise, wie dunkle ontologische Kategorien (»substantially new works«) mit ästhetisch und ökonomisch fragwürdigen und ebenso dunklen Begriffen (»economic opportunities of an original creator«) kombiniert werden. Wie sollte man aber z.B. wissen, wenn nicht durch eine hermeneutische Interpretation einer Praxis, wie »substantial« das Neue eines Werks ist, um als neues Werk und nicht bloß als abgeleitete Kopie zu gelten? Nimmt man statt diesem ideologisierten Begriff von Aneignung einen neutralen Begriff von kultureller Aneignung als kreatives *mashup* an, dann kann man wohl akzeptieren, dass gerade der Fall der Kontrafaktur Borns Auffassung des musikalischen Werkbegriffs als »distributed object« (»[spatially and temporally] distributed across and configured by the relations between its several [cultural and social] mediations«, ebd., S. 9) ganz gut veranschaulichen kann.

- 23 Diese m.E. falsche These wird von Andrew Kania verteidigt. Vgl. Andrew Kania, »All Play and No Work: the Ontology of Jazz«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69/4 (2011), S. 391–403. Zur Beziehung vom Werk und Improvisation vgl. Alessandro Bertinetto, »Paganini Does Not Repeat. Improvisation and the Type/Token Ontology«, in: *Teorema* 31/3 (2012), S. 105–126. Zur Normativität der Improvisation und ihre Konsequenzen auch für den Werkbegriff vgl. vom Verfasser »Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 105–140.
- 24 Vgl. Georgina Born, »On Musical Mediation: Ontology, Technology, and Creativity«, in: *Twentieth-Century Music* 2/1 (2005), S. 7–36. Die Dynamiken distributiver Kreativität in der Jazzpraxis werden in Paul Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago 1994, und Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago 1996, erklärt und diskutiert.
- 25 Vgl. wieder Alessandro Bertinetto, »Paganini Does Not Repeat. Improvisation and the Type/Token Ontology«, in: *Teorema* 31/3 (2012), S. 105–126, hier S. 120.
- 26 Vgl. Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive. Structure, Theory, and Analysis*. Oxford 2002, S. 242: »The conceptual models around which we organize our categories of music are also the means by which we negotiate or resist cultural change, guide performance, and engage in complex patterns of musical discourse. They are, quite simply, the stuff of musical ontology.«
- 27 Ebd., S. 217.
- 28 Ich bedanke mich bei der *Alexander von Humboldt Stiftung*, die in den Jahren 2011–2013 mein Forschungsprojekt über die Ästhetik der Improvisation mit einem Aufenthalt an der FU Berlin großzügig finanziell unterstützt hat. Für viele Anregungen und hilfreiche Kritiken danke ich den Teilnehmern der Diskussion im Rahmen der Tagung *Musik aus zweiter Hand* (FU Berlin, 14.–15. Dezember 2012) und insbesondere

Daniel Martin Feige und Frédéric Döhl für die präzise Lektüre des Manuskripts. Für die Verbesserung der deutschen Fassung des Textes danke ich Shirin Weigelt und Frédéric Döhl.