



Otfrid Breuer

Der Jazz, der Fuß und die Einheit

Eine psychologische Studie auf der Spur der musikalischen Erfahrung

Einleitung

Die Gegenstände des psychologischen Interesses, also die Entwicklungen, für die sie laut KIERKEGAARD „die Winkel der Möglichkeit“ (1983, 20) berechnet, lassen ihrerseits die Psychologie nicht untangiert. Im Gegenteil, jeder Gegenstand belastet und modifiziert ein psychologisches System in einer spezifischen Weise, was für die Entwicklung der Psychologie als Ganzes, wie für die Entwicklung ihres Gegenstandes, wie für die Entwicklung des Psychologen konstituierend und ausgesprochen förderlich ist und sich daher sogar als ein Kennzeichen morphologischer Psychologie formulieren läßt.

In den Begriff „Mitbewegung“ gefaßt hört sich das noch recht angenehm an; auf dieser Ebene übersieht man leicht, daß Mitbewegung – als Eckpfeiler der Entwicklung eines psychologischen Systems – im konkreten immer heißt, daß einem ebendieses System in seiner wunderbaren Sicherheit entgleitet – nicht dauernd und auch nicht im Endeffekt, aber doch über weite Strecken, genauer gesagt von dem Punkt, an dem die anfängliche Alles-klar-Mentalität umkippt, genau so lange, bis man die entscheidende psychologische Frage angesichts dieses bestimmten Gegenstandes stellen kann – was bekanntlich zeitlich ungefähr mit dem Ende einer Untersuchung zusammenfällt.

Mit der Musik verhält es sich in dieser Angelegenheit so, daß sie eine fatale Neigung provo-

ziert, die Gestalten als äußere Gestalten aufzufassen, als Gestalten der Musik. Indem sie selber so sehr von Entwicklung geprägt ist, ja sich darüberhinaus auch noch von Verwandlung aus versteht – die musikalischen Gesetzmäßigkeiten sind Verwandlungsregeln –, scheinen sich die Gestalten in ihr zu bewegen, und scheint sie sich in Gestalten zu bewegen und damit basta.

Das ist nun nicht ein Effekt der wissenschaftlichen Bearbeitung, sondern lebt auch im alltäglichen Umgang mit Musik. Fast immer, wenn es um Musik geht, wird diese beschrieben und aufgefaßt als eine Sache in sich, was im weiteren dazu führt, daß der Mensch, der sich das anhört, verschwindet und statt dessen so etwas wie ein reines Aufnahmeorgan in der Gegend rumsitzt, d. h. eben gerade nicht sitzt, denn ein solches Organ sitzt nicht.

In manchen Kritiken führt diese Haltung zu erstaunlichen Stilblüten und wird einem daher da suspekt; sie ist aber – gewinnt man erst mal einen Blick dafür – ebenso wirksam in den Äußerungen eines überaus durchschnittlichen Konzertbesuchers, nur daß der eben seine Sprache nicht so peinlich ästhetisch gestaltet.

Paradoxerweise ist mit der Entwicklung dieser Auffassung verbunden, daß die zunächst hochgepushte Musik an einer entscheidenden Stelle verschwindet und nun wiederum nur das Individuum übrigbleibt, das über Wohl

und Wehe der Musik entscheidet, diese ganz nach seinem Geschmack zu sich kommen lassen oder in den Lärm rücken kann, selber aber als in sich abgeschlossene Größe durch Abgründe von ihr getrennt ist – welcher Umschwung sich in der Regel anhand der Frage nach der Wirkung von Musik oder in der populären Version anhand der Frage, wie die Musik in uns hineinkomme, vollzieht. Mir kommt das immer so vor, als bekämen die Leute an dieser Stelle einen Kater; die vorherige Begeisterung, die anscheinend noch etwas von dem musikalischen Erleben transportieren kann, verschwindet völlig, indem sich das, was unter Musik verstanden wird, an ebendieser Frage klammheimlich wandelt und reduziert auf eine Abfolge äußerer Reize. Wie gesagt, die Musik ist dabei unter den Tisch gefallen, und was sich solcherart breit macht, ist letztlich ein für sich herumschwirrender Ton, bestimmbar in Frequenz, Amplitude und was weiß ich was, und ein Ohr, das nach ebenso allgemeingültigen Gesetzen funktioniert, welche elementare Rationalität es dann wiederum notwendig macht, das Mehr der Musik einer mittlerweile völlig diffus gewordenen Innerlichkeit zuzuschreiben.

Für die Psychologie bedeutet das, daß sie sich – jedenfalls solange sie psychologisch vorgeht – bei der Analyse von Musik ständig in einer Unschärfezone zu bewegen hat, derart, daß sie es mit geschmeidiger Zweideutigkeit vermeiden muß, entweder in das Individuum oder in die Musik zu rutschen.¹ Anders ausgedrückt: Alles hängt davon ab, ob es gelingt, psychologisch eine spezifische Art der Beziehung zwischen Musik und Person herauszustellen, die sich als musikalisch kennzeichnen und in ihrer Entwicklung verfolgen läßt. Gelingt das nicht, so gibt's keine Musik – was andersherum darauf aufmerksam macht, daß die Psychologie niemandem Ohren wachsen lassen kann.

In diesem Zusammenhang hat für mich die These, daß Kunst vorbildlich für seelische Prozesse und deren psychologische Rekonstruktion sei (SALBER 1977), ihre spezifische Bedeutung; etwas ins Bild zu rücken ist ein ganz anderes Maß, als die Wahrheit zu finden, ein Maß, das den Begriff der Empirie über alle Maße erweitert, aber auch ein Maß, dem es nicht ausreicht, immer nur zu zeigen, daß noch ‚etwas ganz anderes‘ an der Sache beteiligt ist. In diesem Sinne geht es mir auf der einen Seite darum, in diesem Artikel der vor-schnellen Ästhetik ständig ein Beinchen zu stellen mit viel psychologischem Klein-Klein, und daher schränke ich die Musik im folgenden ein auf den Jazz, und schränke diesen wiederum ein auf ein bestimmtes Festival², und schränke dieses wiederum ein, indem ich es mir verdichte und gleichsam inkarniere in dem Allergewöhnlichsten, das sich auf so einem Festival finden läßt. Auf der anderen Seite sucht insbesondere die letztgenannte Wendung zu gewährleisten, daß die Musik nicht psychologisch entkräftet, sondern vielmehr psychologisch erst recht zum Problem werde – denn was soll man von einer Psychologie halten, die um ihres eigenen Bestehens willen ihre Gegenstände gleichsam aussaugt und sich so der eigenen Grundlage beraubt, sei es, daß sie sich in den Übergängen verliert und nur noch von dem Drumherum spricht, sei es, daß sie die Übergänge fürchtet und nur noch das System liebt.

Der Ehrgeiz dieses Artikels liegt daher nicht darin, die Musik psychologisch zu erklären, liegt vielmehr darin, in einer psychologischen Verfremdung etwas von dem Musikalischen herauszustellen – und eine solche wird die Psychologie für die Musik allemal.

Vorgeplänkel

Während die allgemeine Rede so tut, als gehe

es bei einem Jazzfestival um Musik, sieht es empirisch betrachtet ganz anders aus. Zunächst mal ist da nichts von melodiosen Linien, nichts von Klangkaskaden, allenfalls etwas von Polyrhythmik, alldieweil mehrere Gestalten darum ringen, die Oberhand zu gewinnen. Einerseits kommt man aus dem Alltag und bringt diesen in Gestalt von Freunden und Butterbrotten oder einem wohlgefüllten Portemonnaie auf das Festival mit, ganz zu schweigen von den ‚Nebenabsichten‘ erotischer oder profilierungssüchtiger Art – obwohl da kaum unterscheidbar ist, was schon immer da war, und was reaktiv durch das Festival in Gang kommt. Jedenfalls entfaltet sich ein Festival auf dem Boden des Alltags – aber: Dieser gerät dabei von Anfang an in eine Transformation, indem sich seine Bewegungen beschleunigen. Am deutlichsten wird das vielleicht an den Anfangsgesprächen. Das sind keine in sich selbst verliebten Unterhaltungen, und da findet nicht einfach ein Austausch statt, sondern das sind kurze und immer wieder abbrechende Gesprächsfragmente. Es ist so, als ob man sich – wenn man etwas zu reden anfängt – gleichzeitig immer schon verabschieden wollte und daher alle Bemerkungen etwas seltsam Verkrampftes erhielten. In der Regel ist damit verbunden, daß einem die Freunde auf den Nerv gehen. Diese Gespräche stören oder sollen stören, nur, daß da noch nichts anderes ist, dem man seine Aufmerksamkeit schenken könnte – es sei denn, aus dem Gucken entwickle sich was. Aber auch für das Anbändeln gilt – wollen wir überhaupt je zur Musik kommen –, daß man sich so verhält, als wolle man etwas Bestimmtes, aber so, daß es das Unbestimmte bleibt. Das hält der Alltag nicht sehr lange aus, wird daher flacher und immer flacher, bis man am Ende merkt, daß es Zeit ist, sich jetzt ein Bier zu holen.

Wenn nun die Musik anfängt, so meine man

nicht, daß das auch schon Musik sei. Es können viele Töne sein, wilde oder sanfte Harmonien, einschmeichelnde oder verstörende Melodien, tragender Rhythmus, was immer man will, physiologisch, musikgestaltlich und fürs Auge ist alles vorhanden – und es wird keine Musik, geht vielmehr haarscharf bis meilenweit daran vorbei, indem die Gestalt überprüft, ob die Musiker überzeugend aussehen, wie sich die Backen des Saxophonisten aufblasen und was die anderen Leute machen. Mit welcher Hingabe man hier beobachten kann: Musikerhosen z.B. fesseln die Aufmerksamkeit für eine beträchtliche Zeit; das kann man dann ausspinnen. Oder Technik, die bisweilen monströse Art, die Finger zu bewegen, und dann das Tempo, usw. usw.

KONFUZIUS merkte an, daß ihm nicht vor dem sechzigsten Lebensjahr seine Ohren gehorcht hätten. Was meinte er wohl damit, außer dem, daß sie es jetzt wohl täten, was wiederum ebenso seltsam ist?

Auf einem Festival jedenfalls gehorchen einem seine Ohren in der Regel nicht, viel stärker als die Ohren sind die Gestalten, die sich entwickeln; aus dem Gucken werden Geschichten gebastelt, man probiert aus, in was man sich reinsteigern soll – vielleicht ist man heute kritisch aufgelegt – und irgendwie kommt alles das, was man betreibt, dem Ohr ständig in die Quere, was aber wiederum bemerkt wird und somit zur Folge hat, daß man es auf die Dauer sein läßt. Ob die Musik packt, das meint, ob sie diese Lage aufgreifbar macht, derart, daß sich das Sich-Entwickelnde wiederfindet in der Musik.

Auf unserem Festival war es nun so, daß die erste Gruppe genau dies nicht konnte, mit KIERKEGAARD zu reden mangelte es an der Verlässlichkeit der Laune (KIERKEGAARD 1984, 11 ff.), und daher war die Gestalt nicht Musik,

sondern Kritik. Versuche, etwas Darüberhin-
ausgehendes mit ihr anzufangen, ließen sich
nicht stabilisieren, man landete immer wieder
bei anderem. Irgendwann kann sich hier die
Extremsituation des Sender-Empfänger-Modells
ergeben – da ist die Musik, hier bin ich
–, nur daß dann auch genau das fehlt, was
angeblich da sein soll, nämlich die Verbindung.
In der Musik führt sich dieses Modell
alsogleich selber ad absurdum (das Mißtö-
nende), insofern dann auch der Empfänger
ohne Sendung ist und daher anfängt, sich sei-
ne eigene Sendung zu produzieren.³

Die Frage ist, wie die Musik Musik wird, denn
wir haben schon den Eindruck, daß dieses
ganze Drumherum nicht die Musik sei, also
etwa, daß ein Musiker gut aussieht, oder daß
die Bühnenshow gelungen war, oder daß einer
seine Gitarre behandelte als Sexualersatz,
oder daß einen bei dem und dem Stück das
heftige Verlangen überfiel, in das mitgebrachte
Butterbrot zu beißen. Obwohl dies alles seine
Rolle spielen kann, indem es Gestalten An-
haltspunkte liefert für ihre Entwicklung, die
vielleicht und wer weiß es musikalisch werden
kann, so hat es doch, für sich genommen, mit
Musik nichts zu schaffen. Auf der anderen
Seite sollte man sich klarmachen: Das reine
Musikalische, das von jeder Auslegung Unberührte
– das ist eine glatte Lüge, und in diesem
Sinne gibt es weder Töne, die für sich wirken,
noch absolute Musik. Auslegung, Bre-
chung, Verhandlung seelischer Probleme, das
gehört untrennbar zu Musik dazu – nur, das
sind eben Auslegungen, und hier gibt es –
wie in der Musik – durchaus auch stümper-
hafte Formen. Daß die Auslegung musika-
lisch werde, dazu bedarf es eines Mehr. Bleibt
hingegen z. B. das Kritisieren unangetastet, so
klingt da zwar Musik, aber die Gestalt ent-
fernt sich vom Musikalischen, indem die Aus-
legung von draußen hereinguckt. Derart sieht
sie immer nur, daß da das war und da das war

– wo es ihr doch deutlich werden sollte, daß
das Musikalische sich wesentlich in der Ge-
genwart verhält. Das gleiche gilt übrigens
auch für die vorauseilenden Entwürfe, und
selbst die gediegensten Kenntnisse der Har-
monielehre machen keineswegs die Musik
musikalischer, wenn sie nicht immer wieder in
ein Verhältnis zum Gegenwärtigen treten, ja
mehr noch, sich fortschreitend neu schaffen
daran. Versuchen wir also, diesem Verhältnis
etwas näher zu rücken mit der Frage, wie sich
das Musikalische angesichts dieser mannigfa-
chen Abirrungen überhaupt noch finden
kann.

Der Übergang und die Fußspitze

Man könnte nun die Vermutung äußern, ir-
gendein Drin-Sein sei das Ziel, sozusagen ein
Sich-Vergessen im Hören, ein Hinüberflut-
schen der Seele in die Musik, eine Ekstase –
welcher Gedanke geradezu verlockend wird,
betrachtet man die Verlassenheit des Leibes
eines Jazzhörers. Als ob seine Seele ihm auf
Wiedersehen gesagt hätte, scheint er zu einer
Art Innervationsapparat reduziert, bei dem
das Unruhigste in den Extremitäten liegt – so
ein nervöses Wibbeln z. B. – das dann irgen-
wo verarbeitet wird zu einer Sorte relativ re-
gelmäßiger Bewegung, sei es, daß der Kopf
auf dem Rumpf hin- und herschwingt, sei es,
daß er sich ein ruhiges Ansehn zu geben ver-
sucht und nur die Fußspitze auf- und abbe-
wegt, den Blick ständig auf das entsprechende
Körperteil des Saxophonisten gerichtet und
analysierend, mit welchem Kick der das
macht.⁴ Betrachten wir ihn so, so merken wir
doch schnell, daß das kultivierte Bewegungen
sind: Er genießt sich in dem Hin- und Her-
schwingen, er ist stolz auf sich, daß er mit
dem Fuß mitkommt – und noch mehr mer-
ken wir, er ist umso stolzer, je verwickelter ihm
das entgegentritt, das ihm in die Regelmäßig-
keit der Fußbewegung zu übersetzen gelingt;
sein Interesse ist überhaupt nicht, den Fuß zu

bewegen in einem einfachen Rhythmus, sein Interesse ist vielmehr, daß sich da ständig etwas Verqueres entwickeln soll, das er mittels der Transformation in seine Fußspitze, in der er das gleichrichtet und gleichmäßig unterteilt, genießen kann als das davon Abweichende, das Mehr, das Dazwischen im wörtlichen Sinne. Dies kann er dann noch variieren, etwa in der Art, daß er seinen Ehrgeiz darein legt, den Fuß immer etwas früher aufzutitschen, als es sich ihm nahelegt, oder vielleicht immer auf der zweiten Triole, was soweit gehen kann, daß er tatsächlich zu meinen scheint, dieses Ganze, alles, was er da hört, mit seiner eigenen Fußspitze zu produzieren. Ein ganz normaler Mensch wohlgermerkt.

Im Interview erzählt der vielleicht, daß er bei dem Konzert angeregt worden sei, auch selber noch mal das Klavier auszupacken, und vielleicht hat er auch schon da einige Träume dieser und ähnlicher Art ausgesponnen, eine Arbeit zu schreiben und wie er das machen würde und daß es ihm sicherlich gut gelingen würde, ja, vielleicht erging er sich sogar in Bildchen, wie er demnächst sein Leben ändern würde und was er dann besser machen würde und was er auf jeden Fall direkt am nächsten Tage in die Tat umsetzen will – und spätestens hier bemerkt er, daß seine Fußspitze ziemlich aus dem Tritt geraten ist, was ihn in die Lage versetzt, das ganze Spielchen in ähnlicher Variante von vorne zu beginnen. Fast will es mir scheinen, als rühre das Interesse mancher Leute an Musiktherapie aus dieser Quelle, als meinten sie mit Therapie diese angenehm sich einstellenden Bildchen und vergrößern dabei, daß die Fußspitze außer Fassung gerät.

Wie verhält es sich nun mit dem Drin-Sein, mit dem Nur-noch-Musik-im-Kopf? Mittlerweile ergibt sich doch der Eindruck, daß dies etwas komplizierter ist und um einiges weni-

ger glatt, als diese Rede vorgibt, ja, am Ende scheint die musikalische Symbiose, das Eins-Werden mit Musik überhaupt mehr die Rede zu sein als die Erfahrung, eine Rede, die dann auch oft hinterherschickt, daß dies gar nicht in Worte zu fassen sei, was man da erfahre, ja, daß solche Sprachlosigkeit geradezu ein Kennzeichen der musikalischen Erfahrung sei. Wie kommt die Rede dazu, das Eins-Sein zu betonen, und es soweit zu betonen, daß ihr jedes Wort darüber schon als Verfehlung erscheint? – denn mittlerweile sollten wir doch soweit sein, daß wir ihr in diesem Punkte nicht mehr glauben, sie aber auch nicht einfach fallen lassen. Zweifellos ist der Jazz mehr, als schlicht den Fuß auf- und abzubewegen. Das wiederum bringt uns darauf, daß der Fuß, und insbesondere die Fußspitze, in ihrem psychologischen Erkenntniswert für den Jazz wesentlich höher stehen als irgendwelche hochstilisierten Konstruktionen, denn das Auf und Ab der Fußspitze weist uns tatsächlich den Weg zu etwas, das man eine ‚Einheit‘ nennen könnte.

Erinnern wir uns: Was da stattfindet, ist die Umformung eines Verqueren in eine gleichmäßige Bewegung, durch die hindurch das Verquere nunmehr genossen werden kann, insofern es sich ständig in einer bestimmten Beziehung dazu befindet.⁵ Die Extreme dieser Beziehung reichen von einem bloßen ‚Da ist noch mehr‘ bis zum Herstellen des Ganzen aus dem Fußkick, indem sich mittels seiner Betätigung etwas finden läßt, das gleichermaßen das Bestehende aufgreifen wie auch das sich weiterhin Entwickelnde bestimmen kann. Deswegen ist es der große Ehrgeiz aller Jazzer, mit dem Fuß ‚vorne zu sitzen‘. Was da also eine Einheit ist, ist genau diese Transformation, in der etwas gefaßt wird, die Fassung dann aber nur dazu dient, einen Weg in das von ihr Abweichende zu eröffnen.

Die sicherste, aktuellste und zugegebenermaßen auch primitivste Art eines solchen Fassung-Gebens ist und bleibt nun mal der Fußkick, eben weil der, im Unterschied zu allen Entwürfen, Träumereien, Harmonielehren, Bildern nur auf eine Art der Fortsetzung drängt, nämlich eben die, weiter dabeizubleiben, und ihm ansonsten alles recht ist, was sich einstellt. Sein weiterer Vorteil ist, daß ihm im wesentlichen nur ein Mißgeschick passieren kann, nämlich daß er, indem er ja ständig in anderes überleitet, von diesem geschwächt wird und daher anfängt, sich selber wichtig zu nehmen – was zur Folge hat, daß das Musikalische verschwindet und statt dessen ein Geschicklichkeitsspiel auf den Plan tritt. Da sitzt dann einer und versucht mit aller Gewalt seinen Fuß in den Gehorsam zu zwingen, in der festen Meinung, es sei irgendwie was, seine Fußspitze in einer bestimmten Weise passend auf- und abzubewegen. Ich weiß auch nicht, ob dies dem Seelischen auf die Dauer zu lächerlich ist oder zu eshaft, jedenfalls hat dieses Spielchen zur Folge, daß sich schon nach kurzer Zeit ein seltsamer Widerstand in dem Muskel aufbaut, der einen danebentreten läßt – was in der Regel das Ende dieser Episode bedeutet.

Auch daran zeigt es sich: Das Drin-Sein meint einen Übergang, und zwar von der Fußspitze aus betrachtet einen solchen, der sich in seiner Wiederholung auf der Kippe halten will. Mit jedem Tritt jedesmal wieder neu die Fülle der Möglichkeiten zu erfahren – dies erscheint uns als die Einheit, von der die Rede spricht, wenn sie behauptet, das Musikalische sei so wunderbar, so jenseits aller anderen Vollzüge, daß es sich grundsätzlich der Beschreibbarkeit entziehe. Insbesondere sind wir nun in der Lage, den zweiten Teil dieser Rede in seiner tiefen dialektischen Wahrheit zu würdigen.

Wie sich die Innerlichkeit das Musikalische zu eigen machen will

Wenn die Worte auch weniger als die Taten sind, so geben sie doch alle Male der Fülle der Möglichkeiten eine Gestalt, indem sie einen Teil dieser Fülle in deren Fortgang transportieren und einen anderen Teil zur Stabilisierung benutzen. Gerade dieses Stadium erweist sich im Jazz aber als überholt: Es sind nicht die Geschichten, die die musikalische Einheit erfahrbar machen können, und es sind auch nicht Bilder, was sich daran zeigt, daß das Musikalische an Bildern und Geschichten ständig übergeht in anderes, etwa in Poesie, in Theater, in Stimmung – wogegen es sich unter dem Stichwort "Programm Musik" wehrt – sondern es ist der Übergang selbst, der schlechthinnige Übergang sozusagen, der die Einheit des Musikalischen begründet. Weil das aber hier Psychologie ist und keine Philosophie, läuft auch der schlechthinnige Übergang nicht frei herum, und deswegen hält er sich eben an dem Auf und Ab der Fußspitze. Jazzig wird es von da aus in dem Maße, in dem sich Kontinuität als Verrückung gestaltet, indem sich das In-Gang-Gekommene immer schon fragt, wohin es sich verrücken läßt. Daher neigt der Jazz dazu, sich mit Andeutungen zu begnügen, daher macht es ihm Spaß, sich querzustellen, wenn die Entwicklungen in vertraute Bahnen einzuschwenken beginnen: Entwicklung ist im Jazz wesentlich Fort-Setzung, Trans-Position, Kom-Position, und zwar nicht im großen, sondern im kleinen und direkt. Von daher erklärt sich seine Neigung, schneller zu spielen als vertraut, so schnell, daß selbst die Fußspitze kaum noch mithalten kann, so schnell, bis er es fast erreicht, sich im Verrücken zu überschlagen.

Diese Beziehung ist der Rede gänzlich unbekannt, denn wie schon gesagt, die Rede von der mystischen oder unaussagbaren Einheit in der Musik ist schlicht dumm, aber etwas von

dem in der Musik Erfahrenen – und zwar genau den halben Kern – transportiert sie doch, und deswegen hütet sie sich, etwas in Worte zu fassen, was solcherart gefaßt sein Wesen verlöre.

Übrigens ergibt sich hier überhaupt eine interessante Strukturparallele zur Dialektik der Innerlichkeit, die ja seit alten Zeiten mit der Musik in Zusammenhang gebracht wurde, und die darüber hinaus unter verschiedenen Namen gerade für unsere Zeit zu einer wesentlichen Kategorie geworden ist, wozu wiederum gut paßt, daß es in dieser Zeit unter allen Künsten gerade die Musik ist, die sich unausrottbar in den Alltag eingeschlichen hat. Die Innerlichkeit verhält sich, um überhaupt als die Innerlichkeit bestehen zu bleiben, instinktiv ganz nach demselben Muster wie die Einheit der Musik in der Rede: sie schweigt. Würde sie sich herausbegeben, so würde sich das Herausgestellte schnurstracks verändert haben, indem es vom Eigensten zur Stellungnahme geworden wäre, der Ergänzung bedürfte, kurz, nicht mehr das Innerliche wäre, sondern das Zufällige. Da die Innerlichkeit dies – wiewohl sie keine Ahnung davon hat –, ständig die Entwicklung vorwegnehmend, zu verhindern trachtet, alldieweil das Eigenste solcherart seinen Sinn verlöre, indem der ganze gesparte Gestaltungsaufwand wieder neu in Bewegung träte, bekundet sie genau das Gegenteil, daß da nämlich etwas sei, das sich in Worten auch nicht annähernd ausdrücken ließe – und weil selbst diese Worte bei weitem zuviel sagen, schweigt sie. Die wahre Innerlichkeit ist das Verschlossene.

Mittlerweile erweist es sich doch als ziemlich aufwendig, immer zu schweigen, zumal einer meinen könnte, da wäre nichts, um drüber zu reden, und daher sucht sich die Innerlichkeit einen ihr adäquaten Ausdruck zu verschaffen, indem sie über anderes spricht. Bezeichnen-

derweise ist sie solcherart z.B. in der Lage, sich die Psychoanalyse in einer spezifischen Wendung anzueignen. Indem diese nämlich die Wirksamkeit unbewußter seelischer Strukturen und Prozesse herausstellt – was FREUD noch als einen der Gründe für die Ablehnung der Psychoanalyse durch seine Zeitgenossen diagnostizieren konnte –, wird eben dies von der Innerlichkeit als Kompliment aufgefaßt. Heutzutage erfreut es die Innerlichen, wenn man ihnen sagt, die wesentlichen Prozesse liefen unbewußt ab – denn das wollen sie ja gerade hören.

Nun ist es betreffs der Psychoanalyse unübersehbar, daß diese in einschneidender Weise verkürzt wird – was den Verdacht in uns nährt, daß die Innerlichkeit in der Rede über Musik ebenso verfährt. Und in der Tat klafft da ein eklatanter Widerspruch zwischen der Haltung, in die man auf einem Festival gerät, und der Haltung, die sich in der Rede von den melodischen Linien und den Klangkaskaden und der Einheit von melodiosen Passagen mit Rhythmisch-Ekstatischem kundtut. Während letztere so tut, als sei die Musik ein Reich für sich, ist es jedem Festivalbesucher ohne weiteres klar, daß er tangiert ist – und nicht erst, wenn er geht, sondern von Anfang an und mit der Zeit immer mehr.

Der Jazz belastet den seelischen Haushalt, indem er ihm abfordert, ständig zu gestalten, ohne sich doch jemals in einer Gestalt ausruhen zu können. Das kann besonders deutlich werden an einzelnen Gruppen – Ronald Shannon Jackson and the Decoding Society sind z.B. solche Vertreter, die einem das Belastende besonders nachdrücklich klarmachen – ist aber immer mit einem Festival verbunden, womit sich für uns eine weitere Wendung des Musikalischen enthüllt, soweit es sich von der Fußspitze aus zeigt. Es ist in der Lage, nachdem es zunächst den Übergang weitge-

hend freihalten konnte, auch wieder aus ihm heraus den Alltag sich rekonstituieren zu lassen, einmal in der schon erwähnten Weise, daß der Übergang zu etwas wird, dann aber mehr noch damit, daß das Auf-der-Kippe-Bleiben belastet, indem es auf die Dauer strukturauflösend wirkt, wodurch der Alltag die Gelegenheit erhält, sich in Form einer Reaktionsbildung als das Angenehmere zu erweisen.

Die Wende von Drinnen und Draußen

Der entscheidende Dreh einer psychologischen Analyse von Musik scheint mir zu sein, daß das Musikalische nur begriffen werden kann als die Wirksamkeit eines in sich paradoxen Ganzen. Wenn die Musik da ist, dann ist auch vor jeder Gestalt dieses Ganze da, und wenn es nicht da ist, ist auch keine Musik. Soweit ich es überschauen kann, läßt es sich – was den Jazz betrifft – beschreiben als das Ineinanderrücken von Getragenheit und Experiment, jedenfalls gilt, daß, sobald diese beiden auseinanderrücken, kein Jazz mehr ist.

An der Kategorie des Rhythmus abgehandelt sieht das so aus: Während die allgemeine Rede über den Jazz betont, daß der Rhythmus in ihm das tragende Element sei, erweist es sich hier, daß der Rhythmus gleichermaßen das Gefährdete ist, genauer das, an dem man immer wieder die Erfahrung des Draußen-Seins oder des Ausgeschlossen-Seins macht. Daß er trägt, ist vielmehr das, was erreicht werden soll, als das, was gegeben ist, ist genau das, auf das die Behandlungen im Jazz hinzielen – jedenfalls erscheint es zunächst so. Denn im weiteren ist es unübersehbar, daß der Rhythmus auch das ist, das komplizierend behandelt wird, das also von einer Art Entwicklungsverlust immer weiter getrieben wird – fast bis zu seinem Verschwinden, aber ohne daß er sich als das Tragende verliert. Die Mu-

sik, bei der der Rhythmus das befriedete Element ist, ist genau kein Jazz.

Jazz ist, wenn Rhythmus so da ist, daß er gleichermaßen das Gefährdete wie das Tragende ist, oder wenn das ‚Rauskommen‘ die Regel, und dennoch das ‚Drinsein‘ die Aufgabe ist. Das läßt sich nicht mehr fassen in Geschichten oder irgendwelchen durchgängigen Zügen, sondern was da durchgängig ist in der Befindlichkeit im Jazz, was das Kontinuierliche ist, ist genau dieses belebende und deswegen in sich widersprüchliche – und irgendwie auch ‚alte‘ – Problem, das sich freilich in mannigfachen Entwicklungen entfalten läßt. Daß man nicht immer ‚drin‘ sein kann, daß mit der Funktion des Getragenwerdens untrennbar ein ‚Draußen-Bleiben‘ verbunden ist, alldieweil sich diese Funktion selbst in ihrer einfachsten Variante rhythmisch gestaltet, also in einem Wiederfinden von Getragenheit besteht, und was sich angesichts dieser Lage (noch) entwickeln läßt – das belebt der Jazz, und dies ist es auch, was als Muster den Jazz zusammenhält.

Was sich im Jazz – musikalisch wie erlebtermaßen – entwickelt, ist immer gleichzeitig eine Wiederholung dieses Musters und seiner Wendungen oder Entwicklungen. Sein Kern besteht in dem Zusammen – oder der Wende – von Drinnen und Draußen, und erst in diesem Zusammen und seinen Wendungen treffen sich die musikalische und die seelische Entwicklung. Sie treffen sich nicht von vornherein und ganz selbstverständlich, und sie treffen sich auch nicht in der Empfindung oder in der Innerlichkeit, wie HEGEL meinte, sondern sie treffen sich nur, indem sie beide dieses Muster entwickeln – freilich auf ihre eigene und spezifische Art, was die ganze Sache etwas kompliziert. So kann etwa der Erlebensprozeß versuchen, sich von dem ihm zugrunde liegenden Widerspruch zu emanzipie-

ren, indem er sich etwa in Tagträumereien ergeht. Wir wollen das hier nicht erschöpfend behandeln, aber es steht doch fest, daß sich – jedenfalls solange das Jazz ist – in diese immer wieder ein Unbehagen einschleicht derart, daß sich ihr vermeintliches ‚Drinsein‘ ständig verkehrt in ein erfahrenes ‚Draußensein‘, so daß sich der Erlebensprozeß genötigt sieht, den Widerspruch zur Kenntnis zu nehmen – wenn auch nicht als ‚Zusammen‘, so doch als ‚falschen Zustand‘, und sich daher von neuem an die Unbequemlichkeit des Zuhörens begibt – jedenfalls, solange das Jazz ist. Auf der anderen Seite tragen solche Entgleisungen u.U. dazu bei, das ‚Alte‘ an dem im Jazz bewegten Muster mit Bedeutung zu füllen. Die sich ablösenden Geschichten können wie Illustrationen dazu sein.

Entwicklungen

Aus der Wirksamkeit der kompletten Wende folgt, daß es zunächst mal gar nicht so etwas wie ein Aufgehen im Jazz gibt – viel eher müßten Gestalten auftreten, die sich begreifen lassen von dem widersprüchlichen Zusammen des Drinnen und Draußen her, etwa als Vereindeutigungen, als Vermittlungen, kurz, als entwickelte Regulationen. Eigentlich wäre es sogar korrekter zu sagen, daß das Muster nur in fortgeschrittenen Formen da ist.

I. In Formen von Bild- und Geschichtenentwicklung, oft gebildet von außermusikalischen Anhaltspunkten aus. Hier wird alles verwendet, was einem irgendwie in den Kram paßt, Hauptsache, es lassen sich von da aus relativ einheitliche Formen entwickeln. Daß man auf einem Festival die Musiker auch sehen kann, daß es ein Programmheft gibt, daß über diese Musik die und die Stories schon im Umlauf sind – all das gehört hierhin, insofern es sich anbietet, daraus etwas zu stricken, das gleichermaßen wie ein erster Zugang, wie eine Bedeutungsverleihung und wie eine Be-

ruhigung wirken kann. Oft haben diese Geschichten ein tagtraumartiges Fortschreiten, oft auch Erotisches oder Musik-selber-Machen zum Thema. Das Verrückte daran erklärt sich von der Wirksamkeit der anderen Seite her: Die erzählten Geschichten sind deshalb so verrückt, weil sie so – als kontinuierliche Geschichte – niemals stattgefunden haben, sondern ihre Kontinuität erst später hinzukonstruiert wurde.

II. In Transformationen: Im Vordergrund stehen Behandlungsversuche von Reinkommen/Rauskommen, z.B. im unbedingten Festhalten-Wollen des Metrums, das dazu mit dem Fuß getreten wird, oder mit dieser charakteristischen Schwingbewegung des Kopfes gehalten wird. Oder: körperliches Mitgehen bei den Akzentuierungen, beim Hoch/Tief der Melodielinien, bei zunehmender Spannung und Dichte der Entwicklung. Oder: der Versuch, mal nur ein Instrument zu verfolgen, sich ganz auf dieses zu konzentrieren, mit der geheimen Hoffnung, von da aus alles mitzukriegen, indem sich alles andere der Entwicklungsführung dieses Instruments unterordnen soll. Oder auch: das Auserzählen einer Geschichte, obwohl man schon nicht mehr an sie glaubt. Solche Ausrichtungen haben die Gemeinsamkeit, daß sie, obwohl sie durchorganisierter sind als die erstgenannten Formen, dem Zusammen der Wende näherkommen, wiewohl sie es nur fassen können in ihrem eigenen Abbruch. Man schlägt – aufgrund der Erfahrung schon fast verbissen – das Metrum, und plötzlich ertappt man sich dabei, daß man ganz woanders war – überhaupt erweist sich der Jazz für diese Formen fast immer als mehr.

III. Erfahrung von Zusammengehörigkeit von Drinnen und Draußen, entweder so, daß sich der Erlebensprozeß seiner eigenen Art bewußt wird – z.B. seiner holprigen Art –

und jetzt anfängt, sich selbst zum Thema zu machen, oder so, daß sich dieses Zusammen wiederum in der Musik spiegelt und als Zusammen in seinen Entwicklungen verfolgen läßt. Im Grunde wird es hier erst interessant. Zum Beispiel Improvisieren: Gleich-Wirk-samkeit von Unvermutetem (improvisus) und von Linie, von Ausdruck und Kalkül. Formales wird wichtiger, Ausdruck wird überführt in Systeme. Schräge Akkorde, die gut plazierte sind – an so etwas kann man Spaß haben. Eine kontinuierliche Linie hier, und eine Belastung dieser Linie da.

Das Zusammen der Wende neigt irgendwie gleichermaßen dazu, Gerede zu werden wie eine Art Melancholie zu befördern. Obwohl es als präziseste Ausgestaltung des Ganzen erscheint, hat es immer irgendetwas Unscharfes. Überhaupt zeigt es sich ziemlich paradox. Man sollte ja annehmen, daß das Formalere auch gleichzeitig das weniger Bindende wäre und daß im Gegenteil die auserzählbaren Formen die bindenden seien. Tatsächlich haben diese aber immer den Beigeschmack des Beliebigen, wohingegen kaum etwas so sehr bindet wie das Zusammen von Drinnen und Draußen, wenn sich das auch andererseits immer als Übergang gestaltet, also so etwas ist wie ein dichter und glücklicher Moment, also äußerst vergänglich. ○

Zusammenfassung

Die psychologische Analyse von Musik muß sich in einem Dazwischen bewegen. Einerseits bestehen die gelebten musikalischen Formen nur als Entwicklungen allgemeiner seelischer Angelegenheiten, andererseits gehen sie über diese hinaus. Der Jazz erscheint in einer Gestalt, deren Mehr zu tun hat mit dem Ineinanderrücken des Verqueren und des Tragenden, derart, daß ihr Übergang heraustritt. In ihm bewegt sich ein grundlegendes paradoxes Muster des seelischen Geschehens, in dessen Ent-

wicklungsformen das Musikerleben sich gestaltet.

Anmerkungen

¹ Zur dialektischen Bestimmung der Psychologie siehe KIERKEGAARD "Der Begriff Angst", Einleitung.

² 5. Leverkusener Jazztage, 6.–14. Oktober 1984

³ Dieses Geschehen häuft sich naturgemäß bei denen mit den geschlossenen Ohren, so daß man an der Beharrlichkeit, mit der jemand die Rede auf dieses Modell bringt, ohne jede weitere psychologische Anstrengung ablesen kann, welch musikalischen Geistes Kind er ist.

⁴ Ich möchte ja nicht ketzerisch sein, aber ich bin tatsächlich davon überzeugt, daß sich ebendieses, wie ein Jazzmusiker den Fuß zu bewegen versteht, ob ihm das graziös und doch präzise, treibend und doch wie von selber gelingt, oder ob er da laufend ins Stocken gerät und wieder neu Tritt fassen muß, oder ob ihm dies gar zum Problem wird und er es zu übertünchen versucht, daß sich dies mehr auf das Urteil der Hörer auswirkt als eine besonders gut gelungene Passage im Solo oder eine besonders extravagante harmonische Wendung. In diesem Punkt sind sich alle einig: Wer mit dem Fuß öfter rauskommt, der bricht sich auch sonst einen ab, dem glaubt man einfach nicht, was er macht, und gebärde er sich ansonsten auch noch so ausdrucks-voll.

Allerdings kann selbst das Ins-Stocken-Geraten im Jazz wieder kultiviert werden und gerade passend sein, geradezu urtümlich. Willem Breuker betreibt das in einer milderer Weise, und Herr Brötzmann z.B. hat mit dem Graziolen des Fußkicks gar nichts mehr am Hut.

⁵ Der Jazz will und kann nur ergreifen durch das Abgedrehte hindurch. Daß man ein schönes Lied hören kann und davon ergriffen wird, dieses Pathos beantwortet der Jazz entweder mit einer Art ultra-expressivem Ausbruch oder mit dieser unverschämten Nüchternheit, die dem Ergriffen-Werden auf den Pelz rückt, indem sie Harmonie formal auf-faßt, sie so zu einem Gerüst macht und dann an-fängt, dieses auf den Kopf zu stellen. Ein schönes Beispiel dafür sind die 'Optionen', deren Geist für jeden Schlager tödliches Gift ist, indem er es be-treibt, jede natürliche harmonische Verbindung

nach ihren eigenen Gesetzen derart weiterzuerücken, daß sich daraus eine Linie basteln läßt, die zwar mit melodischer Konsequenz fortschreitet, aber eben nicht da, wo die Melodie sein sollte.

Da die ursprünglichen Akkorde fortschreiten, aber transformiert aufgefaßt werden, bewegt sich die Melodie laufend in einer Sphäre, die nicht die ursprüngliche ist, ohne daß diese doch verloren gehen soll. Das kann soweit gehen – und soweit ist es schon lange –, daß sich eine ganze Truppe daran ergötzt, nur noch die umgedeuteten Akkorde zu explizieren, was dem ganzen einen etwas bizarren Anstrich gibt, zumal, wenn man bedenkt, daß sie solcherart zu erreichen versuchen, daß sich da etwas entwickelt, das packt.

Ob das so auch für den Hörer erlebte Wirklichkeit wird, ist eine ganz andere Frage; dennoch stellt sich ebenso die Frage, ob das so verschieden von dem ist,

was für den Hörer gilt. Die Konstruktion zumindest sieht sehr ähnlich aus, wenn es dann auch wieder ein meilenweiter Unterschied ist, ob sie musikalisch ausgedrückt werden kann oder nicht.

Literatur

KIERKEGAARD, S.: Der Begriff Angst, 2. Aufl., Gütersloh 1983

KIERKEGAARD, S.: Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin, in: Kleine Schriften 1848/49, Gütersloh 1984

SALBER, W.: Kunst – Psychologie – Behandlung, Bonn 1977

Otfrid Breuer
An der Brücke 29
5063 Overath

1985 9. Jahrgang Heft 1/2

D 21056 F

PSYCHOLOGIE & GESELLSCHAFTS KRITIK

33/34



Gewaltverhältnisse

INHALT

EDITORIAL

THEMATISCHE BEITRÄGE

Franz Hochstrasser
Kriegssprache

Siegfried Grubitzsch

Revolutions- und Rätezeit 1918/19 aus der Sicht deutscher Psychiater

Roland Vogtel

Zur Politischen Psychologie der faschistischen Bewegung in Deutschland

Helmut Hildebrandt

Zu einigen Entwicklungstendenzen der Betriebspsychologie in der Weimarer Republik

Gerald Bauer, G. Ullrich

Psychotechnik – Wissenschaft und/oder Ideologie dargestellt an der Zeitschrift für industrielle Psychotechnik*

Gerhild Mössig-Wüster

„Haun se ruhig mal drauf, wenn er nich pariert ...“
Über den Nutzen von Gewalt an Kindern in unserer Gesellschaft

Birgit Knegendorf

Das Menstruationstabu – vom Segen und Fluch der Menstruation –

REZENSIONEN

AKTUALITÄTEN

Eine psychologiekritische Zeitschrift für Psychologen, Pädagogen,
Sozialwissenschaftler in Theorie und Praxis.

Einzelheft 9,- DM/Doppelheft 15,- DM/Jahresabonnement 28,-
plus 3,20 DM Porto/Studenten, Arbeitslose 23,- DM plus 3,20 DM Porto.

Erhältlich in jeder Buchhandlung oder direkt bei der Redaktion der
P&G, Hagelmannsweg 3b, 2900 Oldenburg, Telefon (0441) 641 26