

Zur Psychologie des Musikerlebens

Wenn ich sing: Das Total im Banalen

Beschreibung und Rekonstruktion der Erlebnisentwicklung beim Hören der Langspielplatte *Westend* (1979) von KLAUS HOFFMANN.

Ausgearbeitete Fassung des Abschlussvortrages zum Ende des Seminars MORPHOLOGISCHE ARBEITSMETHODEN, das der Verfasser im Wintersemester 1985/86 am Psychologischen Institut der Universität Köln durchgeführt hat. Das Seminar hatte zum Ziel, eine Studie der Morphologischen Psychologie in nuce gemeinsam zu entwickeln. Im Text nehmen die Originalzitate aus den Erlebnisprotokollen im Gegensatz zum Vortrag einen breiten Raum ein.

Zusammenfassung

In der Forschung zum Musikerleben findet man nur wenige Versuche, einen kompletten Erlebnisprozess zu erfassen. Das Konzept der Stundenwelt, das die Psychologische Morphologie zur Untersuchung eines in sich abgrenzbaren seelischen Nacheinanders entwickelt hat, bildet die Grundlage für die vorliegende Arbeit. Die Studie geht der Frage nach, ob sich beim Erleben dieser Langspielplatte ein seelischer Zusammenhang derart ausbildet, dass er als spezifisch für die Wirkung gerade dieser Musikproduktion gekennzeichnet werden kann. Das empirische Ausgangsmaterial für die Untersuchung bilden 120 Erlebnisprotokolle, die insgesamt von 60 Studenten der Psychologie während und nach dem zweimaligen Hören der Platte angefertigt wurden.

Basis für den Erlebniszusammenhang, der sich tatsächlich ausbilden konnte, bildete eine erlebte Grundspannung, die den ganzen Prozess über aufrechterhalten wurde. Drei seelische Formenbildungen konnten unterschieden werden, die zwischen dem aufgespannten Ergänzungsverhältnis vermittelten. Das Hörerlebnis bekam eine Zuspitzung, indem es sich für die meisten Probanden in einer paradoxen Erfahrung abrundete.

Keywords: Musikerleben, Klaus Hoffmann, Musikpsychologie, Psychologische Morphologie.

Abstract

In research of the experience of music, there are few attempts to capture a complete experiential process. The concept of the hourly world of experience, which psychological morphology has developed to investigate a delimitable mental sequence, forms the basis for the present work. The study examines the question of whether a mental context develops during the experience of this long-playing record in such a way that it can be characterized as specific to the effect of this particular music production. The empirical starting material for the study consists of 120 experience logs, which were made by a total of 60 psychology students during and after listening to the record twice.

The basis for the experiential context that could actually develop was an experienced basic tension that was maintained throughout the entire process. Three mental formations could be distinguished, which mediated between the complementary relationship. The listening experience was brought to a head by rounding it off in a paradoxical experience for most of the test subjects.

Keywords: experience of music, Klaus Hoffmann, impact psychology of music, psychological morphology.

Fragestellung

Entwickelt sich beim Hören der elf Lieder die Erfahrung einer *Erlebnis Ganzheit*? Können wir die Entwicklung dieses Erlebniszusammenhangs aus den Beschreibungen der Hörer rekonstruieren? Können wir für diese Einheit eine psychologische Formel finden, die den Prozess als eine individuelle Gestalt charakterisiert? Oder differenziert sich das Erleben so aus, dass es für die Hörer nicht möglich war, diese spezifische Musikerfahrung als eine annähernd vereinheitlichende Gestalt zu erleben? Das heißt, kommt es derart zu Brüchen, Sackgassen, Verwirrungen und Irritationen im Erleben, dass so etwas wie ein Zusammenhang, eine annähernde Abrundung, ein Ausgleich von Spannungen nicht erfahren wird?

Setting

In der ersten Seminarsitzung wurde die Platte komplett auf einmal vorgespielt. Danach hatten die Hörer eine halbe Stunde Zeit, aus der Erinnerung die Entwicklung ihres Erlebens und ihre Reflexionen niederzuschreiben. Es sind 11 Lieder, die insgesamt 35 Minuten dauern.

In der zweiten Seminarsitzung wurde die Platte noch einmal gespielt. Allerdings gab es nach jedem Stück eine kurze Unterbrechung mit der Aufforderung, die Erlebnisqualitäten und Reflexionen zu notieren. Am Seminar haben 60 Studenten teilgenommen, es liegen also 120 Erlebensprotokolle vor.

Wir sind davon ausgegangen, dass das erhobene Material völlig ausreicht, um unsere Fragestellung beantworten zu können. Es liegt auf der Hand, dass psychologische Explorationsen zu diesem Musikerleben unser Verstehen vertiefen würden. Explorationsen ermöglichen es durch wiederholtes Nachfragen und Nachfassen, die Präzision der Beschreibungen von Erlebnis- und Gestaltqualitäten zu erhöhen. Auch die Hintergrundprozesse von Bewusstwerdungen, Selbsterkenntnissen und Abwehrformen können dann deutlicher werden. Aber wir haben damit gerechnet, dass diese Langspielplatte das Erleben der Studenten so intensiv in Gang setzt, dass die Prozesse des Verwickelt-Werdens, der Erlebnissteigerungen, aber auch die Wirkungen der Zumutungen und die Abwehrmanöver über das spontan schriftlich Ausgedrückte hinreichend sichtbar werden.

Erste Ordnungen im Material

In einem ersten Zugriff können wir die Erlebnisqualitäten und Reflexionen in drei Bewegungsrichtungen einteilen:

Die Mitbewegung

Das meint, dass sich die Hörer auf den Prozess einlassen. Sie werden berührt, gehen mit, erleben Betroffenheit, Erregung, Spannung und Steigerung. Sie können sich auch provoziert fühlen, sie sind aufgewühlt, werden gefesselt, dann wieder beruhigt sich der Prozess. Die Hörer überlassen sich den Stimmungen, verströmen sich in den beschwingten, treibenden, sich steigernden, aber auch in den melancholischen oder elegischen Wirkungen von Musik, Text und Stimme des Interpreten. Dabei beschreiben sie zum einen deren Ausdrucksqualitäten und zum anderen qualifizieren sie ihr Erleben, ihre seelisch-körperliche Bewegtheit:

(Hinter jedem Spiegelstrich beginnt ein neues Zitat von einem anderen Protokollanten bzw. einer anderen Protokollantin.)

„Oh ja, das geht rein, ich will mitsummen, nur leise, ganz sanft wiege ich hin und her, will meine Nachbarn links und rechts neben mir nicht stören. – Mir ist zum Heulen, so tröstlich, so einfach, so banal, ich überlasse mich dem sanften Rhythmus, seine Stimme ist warm, bergend, beruhigt mich. – Etwas in mir schließt sich auf, werde langsam fortgetragen, schweben, fliegen, kribbeln bis in die Fingerspitzen. – Vom ersten Ton an bin ich angesprochen, es umfließt mich, langsam, majestätisch, erregend, mich sanft umschließend. – Auf einmal hab ich einen schweren Kloß im Magen, aber warum denn nur? – Bin traurig, ist es meine Unerfülltheit? – In mir kriecht die Wut hoch, diese Allgemeinplätze ‚alle suchen Liebe‘, so`n Scheiß will ich mir am Morgen nicht reinziehen...“

Die Gegenrichtung: Die Abwehr – Das Sich-Verschließen

Das letzte Zitat zeigt, dass der Prozess sich wenden kann oder im Extremfall vielleicht noch nicht einmal in Gang kommt. Dann fühlen sich die Hörer unangenehm berührt. Die Betroffenheit kann so aufwühlen, dass man sich überfordert fühlt, belastende Erinnerungen und Assoziationen auftauchen, die man schnell loswerden will. Es kann auch sein, dass die Hörer Langeweile verspüren, weil sie keinen Zugang finden. Sie verschließen sich:

„Den lass ich nicht an mich ran, so`n Mist von Botschaft. – Ist ne Masche, kommt ja anscheinend gut an, hat Fans und gutes Einkommen, nur bei mir zieht das nicht. – Hab gar nicht hingehört, mir steckt noch die Autobahn in den Knochen. – Es ist zum Heulen verlogen. – Lass mich immer noch nicht drauf ein, mach zu. – Irgendetwas stößt mich ab. – Jetzt weiß ich`s, ich mag die Stimme nicht, so oberpriesterhaft, so belehrend. – Verfluchte Scheiße, die Platte ist immer noch nicht vorbei. – Eine endlose Gefühlsduselei, wann ist es vorbei? – Bin ganz missmutig, das Lied ‚Die Melodie vergisst sie nie‘, ne olle Rheumaschrulle.“

Das Dazwischen-Sein: Die Ambivalenz

Eine durchgehende Mitbewegung bzw. ein komplettes Sich-Verschließen bilden die Ausnahme bei den 60 Hörern. Auch wenn man sich berühren und anverwandeln lässt von dem Ausdrucksgehalt der Lieder, bleiben die meisten nicht ständig dabei, sondern schweifen ab, steigen zwischendurch aus und verlieren bei einzelnen Stücken den Zugang. Ebenso gibt es nur ganz wenige Hörer, die komplett in ihrer Distanzierung steckenbleiben und das Hören als eine Zumutung erleben.

Das Mit- und Gegeneinander von Text, Stimme, Musik

Ambivalente Erlebnisentwicklungen zeigen sich oft im wechselnden Mit- und Gegeneinander der Wirkungen von Text, Stimme und Musik:

„Schon wieder dieser schulmeisterliche Ton in seiner Stimme, aber der Musik kann ich mich nicht entziehen, sie packt mich, schießt mir in den Bauch. – Das Gefühl, das Hoffmann da beschreibt, kenne ich nur zu gut. Weg von hier, hin zu einem Platz, der mir Ruhe, Sicherheit und Geborgenheit verspricht. Aber ich merke auch, dass ich immer entnervter werde. Hoffmanns Ausdruck, seine Stimme, die Botschaften, die musikalische Umsetzung sind Sachen, die mich berühren, aber auf Dauer ist mir sein Thema Einsamkeit zu zäh. – Schöne Traurigkeit spüre ich, in der ich mich gerne aufhalte, ja auch ich bin oft einsam, aber langsam wird dieses Gefühl zum Feind, das runterziehende Pathos in seiner Stimme kann ich jetzt nicht mehr ertragen. – Jetzt fängt er ganz gequält an zu singen, presst die Worte raus. Ich habe richtige Aggressionen gegen den Typ... ich merke wie mein Widerstand von vorhin aufgebrochen ist, lasse mich tragen, die Musik schaukelt wie Wellen.“

Diese Bewegung zwischen den verschiedenen Formen des Erlebens (Mitgehen – Sich-Abwenden – Ambivalenz) kann sich beim einzelnen Hörer über die gesamte Platte erstrecken, aber auch innerhalb eines Stückes passieren. **Sich-Vergleichen: Ein seelischer Grundprozess**

Das Sich-Einlassen, das Verwickelt-Werden und Sich-Verwickeln-Lassen, die Mitbewegung zeigen sich bei vielen Hörern, indem sie *Sich-ins-Verhältnis-setzen* zu dem, was die Texte, Stimme und Musik für sie aussagen.

Die Hörer erkennen sich in den Stücken wieder: ihre Sehnsüchte nach Nähe, Liebe, Sex, Ruhe, Geborgenheit, aber auch nach Ekstase und Grenzen überschreiten wollen. Oft findet eine Gleichsetzung statt:

„Der singt von meinem Leben. – Der schreit das raus, was in mir tobt. – Ja, ich will leben, wie es mir gefällt, auch wenn die ganze Welt aus ihren Angeln fällt. – Er (Klaus Hoffmann) ist mir so unendlich nah, er singt für mich, nein, er singt mich. – Er singt meinen Bauch, mein Herz, meinen Schoß. – Gänsehaut, das ist mein Lied (Nr.9); ich setze jedes Wort zu meiner Situation in Beziehung: Ich suche eine Insel im Meer der Gefühle. Ich spüre, dass ich suche, dass ich herumtreibe. Das Lied macht mich behutsam traurig.“

Es werden schmerzhaft Erfahrungen *belebt*, die erlittenen Verluste, Enttäuschungen und Kränkungen:

„Mir fallen auch einige Nächte ein, bei denen am Morgen nur noch der Name und der Geruch geblieben sind und eine Leere, die sich einstellte.“

Hoffmann singt über Einsamkeit und manch einer fragt sich *„ich bin doch gar nicht einsam oder? – Einsamkeit, der ganze alte Frust aus den ersten Semestern kommt hoch; allein, kleines Zimmer, man kennt niemanden. Das macht mich jetzt irgendwie unheimlich betroffen. Angst und Sehnsucht sind da.“*

Zur Suche nach dem Glück kommen Überlegungen auf wie: *„Habe ich nicht alles, was ich brauche? Warum bin ich nicht glücklich, frei und furchtlos? Warum sind es immer nur Momente des Glücks, der Hoffnung und der Kraft?“*

Manche Lieder beschreiben Formen des Scheiterns, das provoziert Ängste und man geht auf sein eigenes Versagen ein:

„Bei Klaus Hoffmann muss alles schiefgehen, selbst eine Beziehung, die gut läuft, muss kaputtgehen. Ich finde den Typen bescheuert. Ich frage mich, was ist los mit mir? Warum nimmt mich das so mit? Habe ich Angst um die Beziehung zu meinem Freund? – Ich krieg nicht, was ich will; renne mit dem Kopf gegen die Wand; meine Freundin lässt mich auflaufen, falle immer wieder auf sie rein, finde keinen Ausweg.“

Der Sänger fordert auf, Grenzen zu überschreiten (Lied Nr. 8), und viele Hörer befassen sich mit ihren Hemmungen, ihre Sehnsüchte zu verfolgen, z.B. aus Angst vor dem Abgewiesen werden. Bewusst wird ihnen ihre Scham angesichts der aufkommenden Mutlosigkeit und Feigheit, selber etwas zu riskieren, etwas zu wagen in ihrem Leben. Bewusst wird ihnen ihr Neid, wenn der Sänger als jemand erlebt wird, der sich seine tiefen Wünsche eingesteht und auf seine Weise Erfüllung findet.

„Ich fühle mich dem Sänger unterlegen. Er steht zu sich. Er lässt nicht locker. Er sucht immer weiter. Er gibt alles, wenn er singt. Das würde ich auch gern können. Es ist mir peinlich. Ich schäme mich für meine Mutlosigkeit. – Da ist jemand, der ausdrücken kann, was er empfindet und was er will, das macht mich neidisch, ich fühle mich klein, ich weiß ja noch nicht einmal, was ich will. – Ja, ich würde gerne auch mehr aus mir rausgehen, auf andere zu oder Dinge ausprobieren, wie tanzen, singen, schauspielern, aber ich habe Angst zu scheitern, wie ein dummer kleiner Junge dazustehen.“

Aber das *Sich-Ins-Verhältnis-Setzen* kann auch in eine Bestätigung münden, einen Aufforderungscharakter bekommen, die lebensbejahenden Kräfte und Tendenzen im Hörer verstärken und steigern: *„Danke, es war eine schöne halbe Stunde, die Klaus Hoffmann mir geschenkt hat. Die Musik hat mich getragen,*

auch durch die schwierigen Gefühle, Erinnerungen an Trennung und Schmerzen hindurch. Ja, das Leben ist schön, trotz allem Kummer.“

Indem die Hörer sich zum Gehörten in Beziehung setzen, schaffen sie einen *Kontext*, der dem, was sie erleben, erst seine spezifische individuelle Bedeutung und Färbung gibt. Dies ist eine für sich sprechende Veranschaulichung des *Prinzips der psychischen Relationen*. Das *Kontextprinzip*, das schon für WILHELM WUNDT, den Begründer der akademischen Psychologie, ein grundsätzliches Erkenntnisprinzip der Psychologie ausmacht, besagt: Jeder einzelne psychische Inhalt erhält seine Bedeutung durch die Beziehungen, in denen er zu anderen psychischen Inhalten steht. Das Vergleichen und Beziehen ist ein ursprünglicher Vorgang, der auf nichts Anderes rückführbar ist.⁽¹⁾ Wir werden sehen, wie das Vergleichen und Beziehen eine Voraussetzung dafür ist, dass sich das Erleben ausdifferenzieren und vertiefen kann.

Die verschiedenen Aussagemodi in den Erlebnisprotokollen

Beschreibung der Erlebnis- und Ausdrucksqualitäten

Beschreibung von Prozessen der Bewusst-Werdung:

- Sich selber auf die Schliche kommen
- Reflexionen, die in Selbsterkenntnissen münden

Erzählungen

Interpretationen

Bewertungen

Grundlage und Ausgangsmaterial jeder Untersuchung der Morphologischen Psychologie sind die mit Hilfe der Beschreibung und/oder Exploration gewonnenen *Gestaltqualitäten* (EHRENFELS, CH. v. (1890), METZGER, W. (1954). Die Gestaltqualitäten sind in zwei Richtungen akzentuiert. Zum einen beschreiben sie die seelische und auch körperliche Bewegtheit der Hörer, zum anderen die Ausdrucksgehalte, die die Hörer, den Liedern zuschreiben.

Beispiele für Gestaltqualitäten, mit denen die Hörer ihr Erleben und Verhalten beschreiben:

„Ergriffen sein, aufgewühlt sein, eingelullt sein, mitschwingen, mitsummen, sich überlassen, ein Sich-Aufschließen erfahren, fortgetragen werden, umflossen werden, berührt sein, sich nicht entziehen können, warm werden in der Brust, ein Beben verspüren, zitternde Wärme im Leib spüren, sich bedroht fühlen, sich wehren, unter Anspannung geraten, sich versperren, angeekelt sein, Impulse spüren nach tanzen wollen, mitsingen wollen, Explosion im Bauch, ein Ziehen, ein

Sehnen dort, angefüllt sein von Trauer, Schmerz, das Ziehen im Bauch und Unterleib als ein Begehren identifizieren, wegträumen, sich Tagtraumbildern hingeben, Zweifel spüren, Ängste, Hoffnungen,“ usw.

Beispiele für Gestaltqualitäten, mit denen die Hörer den Ausdrucksgehalt der Lieder beschreiben:

„Musik schaukelt wie Wellen, Munteres Plätschern, Mitreißend, Aufwühlend, kitschig, schmalzig, warm, bergend, zackig, harmonisch, behutsam, tastend, saugend, hineinziehend, aufmunternd, zärtlich, belebend, hell, Musik hat einen Schmelz, Stakkato, spannungsvoll, rhythmisch, einschmeichelnd, berückend, verführerisch, berauschend, tröstlich, rührend, bitter-süß, elegant, belehrend, provozierend,“ usw.

Die *Beschreibung* von *Erlebnis-* bzw. *Ausdrucksqualitäten* gilt es deutlich von *Erzählungen* zu unterscheiden. Wenn die Hörer berichten, ein Stück erinnere sie an Hermann van Veen oder Marius Müller-Westernhagen, oder sie teilen mit, dass sie seinerzeit die Platte oft am Morgen mit X oder Y gehört haben, dann sind das einfach nur *Erzählungen*, die Informationen weitergeben. Aus diesen Informationen erfahren wir nichts über das Erleben und über die Wirkung der Langspielplatte. Gleichwohl haben diese simplen Mitteilungen nicht selten eine Funktion im Verarbeitungsprozess des Gehörten. Sie sind oft Füllsel, um eine Irritation oder Ratlosigkeit zu überspielen. Ebenso können sie Ausdruck einer Distanzierung sein, um einen Abstand zum Aufgewühlt- und Bedrängt-Werden durch die Erlebnisentwicklung zu schaffen.

„Am Ende meiner Schulzeit kaufte ich mir diese Platte, nun erinnere ich mich genau an bestimmte Situationen. Ich denke an das Gespräch mit meinem Freund beim Frühstück. Ach, ich weiß nicht, was ich jetzt zu dieser Platte sagen kann und will. – Mal höre ich der Stimme zu, mal höre ich dem begleitenden Streichorchester, Klavier, Gitarre, Bläser zu. Die Aufgabe mein Erleben zu beschreiben, ist mir irgendwie suspekt. – Erinnere mich an mein Saxophonspielen. Ob ich auch mal in so einer Gruppe spielen werde? Nun ja, was hat das mit meinem Erleben zu tun? – Guter Empfang, die Kanäle überlagern sich manchmal. Ich fühle mich einmal mehr zur Box nach rechts hingezogen, einmal mehr in die Mitte. Aber was sagt das schon?“

Neben diesen *Erzählungen* gibt es die Aussageebene der *Interpretationen*. Das sind Versuche, die Ausdrucksformen von Text, Stimme, Musik, als auch das eigene Erleben mit theoretischen Konzepten zu ordnen, zu durchdringen, bzw. zu psychologisieren.

„Die Welt des Klaus Hoffmann ist eine melancholisch-elegische. Er sucht immerzu sich, seine eigene Nähe, ihre Nähe, wer immer sie sein mag. Er sucht sein reines unverstümmeltes, unverbogenes Ich. Er sucht Liebe. Am Ende der ersten Seite der LP hat er sie ja auch gefunden. Eine Frau, die er liebt, weil sie einfach da ist. Er begann wehklagend und endet in Liebe. Ich atme auf und denke: geschlossene Gestalt.“

Das psychologische Theoriekonstrukt ‚geschlossene Gestalt‘ wendet der Student interpretatorisch sowohl auf die Texte als auch psychologisierend auf die Entwicklung seines Erlebens an. HOFFMANN findet Erfüllung für seine Sehnsüchte nach Liebe; und vergleichbar deutet der Hörer seine eigene Erleichterung darüber, dass es zu einem vorläufigen Ergebnis der Erlebnisentwicklung gekommen ist, ebenfalls als ‚Gestaltschließung‘.

Ein weitere Variation dessen, was wir unter der Aussagenebene bzw. seelischen Verarbeitungsform *Interpretation* verstehen, ist, wenn z.B. eine Hörerin zum Lied *Herren* folgende Deutung über den Sänger macht: *„Man gewinnt immer mehr den Eindruck, dass Hoffmann erfolgreiche Männer nicht leiden kann. Deswegen muss er sie herunterputzen.“*

Die Studentin beschreibt nicht, wie sie das Lied erlebt hat, sondern versucht sich an einer Deutung der Motive, die den Sänger dazu gebracht haben könnten, diesen Text zu entwickeln. Demgegenüber muss festgehalten werden: *Wirkungsuntersuchungen fragen nicht nach den Gründen, die zu den Schöpfungen geführt haben, sondern ausschließlich danach, was im Umgang mit ihnen seelisch passiert.*

Interpretationen geben also, ähnlich wie die oben erwähnten Berichte es tun, die wir *Erzählungen* genannt haben, allenfalls indirekte Hinweise darauf, was im Erleben tatsächlich vor sich gegangen ist. In der tiefenpsychologischen Exploration sind sie Anhaltspunkte für den Interviewer, die Probanden aufzufordern, die Aussageebene zu wechseln. Also von der *Erzählung* und *Interpretation* zurück zur *Beschreibung* der *Gestaltqualitäten* des Erlebens und der Musikstücke.

Bewertungen

Ein weiterer Aussagemodus, der das, was tatsächlich psychisch passiert, eher verdeckt als offenlegt, ist die *Bewertung*. In *Bewertungen* werden meist unausgesprochene normative Prinzipien und Leitbilder der Hörer wirksam. Es geht bei dieser Aussageform nicht darum, eine dem Phänomen adäquate Charakterisierung vorzunehmen. Vielmehr soll das Phänomen beurteilt, d. h.

ausgezeichnet oder abgewertet werden, exemplarisch: „*Das ist Kunst*“ oder „*Das ist Kitsch*.“

Entwertende Zuschreibungen liegen z.B. vor, wenn der Ausdrucksgehalt eines Liedes als „*pseudodramatische Melancholie*“ oder als „*sentimentaler Schmalz*“ bezeichnet wird. Dann sprechen die Protokollanten von „*ranschmeißenden Geigen*“ oder vom „*einlullenden Klavierschnulze*.“ Der Vortrag des Sängers kommt ihnen u. a. als „*verlogen*,“ als „*Masche*“ und „*aufgesetzt*“ vor; sein sehnsüchtiges Streben wird manchmal als „*Gejammere*“ und „*Greinen nach Liebe*“ bewertet.

Die Charakterisierung der Stücke als pseudodramatisch, sentimental und aufgesetzt verfehlt den unausgesprochenen normativen Anspruch der Hörer nach dem Echten und Authentischen. Das Verlogene ist das Gegenteil von Aufrichtigkeit. Eine Masche hat den Geruch der Manipulation, sie ist das Gegenteil von Transparenz usw.

Auszeichnende Beurteilungen liegen vor, wenn der Vortrag des Sängers als „*ehrlich, mutig, bewundernswert*“ und „*kunstvoll*“ qualifiziert wird.

Bewertungen sind meist sich unwillkürlich einstellende *Eingriffe*, um seelischen Prozessen eine andere Richtung zu geben. Wir sehen hier das Zusammenspiel psychischer Produktionsbedingungen. Die *Realisierung* von Erlebnisqualitäten ruft z. B. Irritationen, Verunsicherungen und Bedrohungen hervor, dagegen stellt sich die *Setzung*: „*Das ist Mist*“ oder „*das ist Kitsch*.“ Man reagiert mit Abwertungen, um den Prozess aufzuhalten und um sich „*ausklinken*“ zu können. Umgekehrt können positive Bewertungen dazu führen, dass aufkommende Ambivalenzen und Zweifel abgefangen werden:

„*Er meint es wohl ehrlich, es kommt authentisch rüber, obwohl er arg auf die Tränendrüse drückt, hart an der Schmerzgrenze. Aber trotzdem, durch seine Präsenz kann ich mich drauf einlassen. Ich nehm es ihm ab.*“

Auch hier wird eine distanzierende Qualifizierung der Lieder angeführt („*Tränendrüse*“). Aber letztlich wird Hoffmanns Performance als ehrlich und authentisch bewertet. Mit diesen *Setzungen* und *Positionierungen* bleibt der Proband offen, er lässt sich weiter auf das Hörerlebnis ein.

Der Übergang von der *Beschreibung* zur *Bewertung* ist oft fließend. Manchmal sind die Beschreibungen so differenziert, dass sie erkennen lassen, wie es zur Bewertung gekommen ist.

„*Wie er seine Sehnsüchte rausschreit, das ist mir unangenehm. Er entblößt sich so. Ich möchte nicht einem Menschen zuhören, der sich so entblößt. Das ist doch etwas Intimes. Ich selber würde meine tiefsten Sehnsüchte nie so preisgeben. Ich kann verstehen, wenn jemand sagt, wie Hoffmann sich entäußert, ist ja ekelhaft. Das ist primitiv.*“

Das HOFFMANN sich gleichsam entblößt, kann aber auch zur genau gegenteiligen Beurteilung führen. Ein männlicher Proband schreibt:

„Das finde ich mutig, wie Hoffmann zu seinen Bedürfnissen und Wünschen steht. Davon könnte ich mir eine Scheibe abschneiden. Das bewundere ich, sich so verletzlich zu zeigen. Kann ich das überhaupt? Nicht cool sein wollen? Er ist ein Vorbild!“

Bewertungen geben uns Hinweise darauf, ob ein Erlebnisprozess in eine seelisch belastende oder aufbauende Richtung läuft. Und zugleich sind sie immer eine Aufforderung, diejenigen Ausdrucksgehalte und Erlebnisqualitäten zu eruieren und zu beschreiben, die zu dieser Bewertung geführt haben. Wenn wir etwas als schön oder hässlich, mutig oder feige, gut oder schlecht, verachtenswert oder bewundernswert qualifizieren, kennen wir noch nicht die Gestaltqualitäten und seelischen Prozesse, die diese Positionierung hervorgerufen haben.

Selbst-Reflexionen: Das Bewusst-Werden der eigenen seelischen Bewegungen

Um etwas völlig anderes handelt es sich, wenn die Hörer Erlebnisprozesse protokollieren, in denen sie selber *bemerken*, wie sie die Aussageebenen wechseln:

„Ja, ich sehe schon, ich ergehe mich im Bla-Bla. – Ich merke, ich schweife ab. – Ich erkenne an meinem Geschreibsel, wie ich mich sträube, das Stück an mich heranzulassen. – Aber es ist auch so schwer, bei seinem Erleben zu bleiben, sich selber zu beobachten und dafür die richtigen Worte zu finden.“

In diesen Prozessen der *Bewusst-Werdung* treten den Hörern nicht nur die Metamorphosen ihres Erlebens, Erzählens und Bewertens vors innere Auge, sondern indem sie diese Veränderungen bei sich verfolgen, fallen ihnen auch *Selbsterkenntnisse* zu.

„Jetzt weiß ich, dass ich die Platte aus Angst vor Beunruhigung nicht mehr hören wollte. – Beim letzten Lied mit vermehrter Lautstärke war es mir zu laut. Ich habe mich angespannt. Ich habe dann auch nicht so richtig zugehört, bis ich gemerkt habe, wie ich das abwehre, weil es mir zu laut war. Als mir das klar war, habe ich doch wieder versucht genauer hinzuhören. – Ich habe mir einen Schubs gegeben und meine Hemmschwelle überwunden, mir eingestanden, dass auch ich solche Verschmelzungssehnsüchte wie Hoffmann

habe und es mir gefällt, mich auch mal in dieser melancholischen Stimmung zu suhlen. –

Denke, was ich verpasst hätte, wenn ich die Platte als kitschig und überzogen abgetan hätte und beim Beschreiben gekniffen hätte, was ich oft tue. Fühle mich jetzt froh und lebendig und mit mir eins. –

Ich seufze entnervt auf, als ich erkenne, es ist Klaus Hoffmann, weil ich den immer schon als recht präventiös und aufgesetzt empfand. Ich rufe mich innerlich zur Raison: Mensch, hör es dir doch erst mal an, schlag doch nicht schon vorher mit deinen Vorurteilen zu... ja, ja, ich gebe es ja zu, er berührt mich doch, ja, auch ich will leben, mehr vom Leben haben, mich mehr ausleben. –

Aber warum regt mich das auf, warum hat mich dieser Spannungsbogen so genervt. Es kam für mich so quengelnd rüber, ich konnte das schlecht aushalten, dieses Gejammer nach Liebe. Ich war froh, als es endlich ein Ergebnis gab. –

Mit diesen *Selbstreflexionen* werden ganze seelische *Gefüge* im Wirkungsprozess des Musikerlebens sichtbar. Das Theoriemodell der *Morphologischen Psychologie* nennt diese Gefüge *Gestalt-Konstruktionen*. (SALBER, W. (1977), (1983) (2) Die Hörer *bemerken* von einem *dritten Standpunkt* aus die Mehrdeutigkeit der Erlebnis- und Gestaltqualitäten, den Kampf und die Konflikte, in die sie hineingeraten sind, bzw., die sie aktiv betrieben haben. Sie erkennen sich wieder in den Geschichten, Spannungen und Inszenierungen, die der Sänger mit seinen Liedern realisiert. In diesen *Spiegelungen* wird ihnen *bewusst*, dass die Perspektiven der Wahrnehmung auf die Stücke und auf sich selbst wechseln können und es verschiedene Möglichkeiten der Verarbeitung ein und derselben Sache gibt.

Die Mehrdeutigkeit von Gestalt- und Erlebnisqualitäten (ihre mögliche Vagheit, das Anmutungshafte, ihr Werden und Sich-Verändern, das Fassbare (Explikation) und das unausgesprochen Mitschwingende (Implikation) werden im Theoriemodell der Morphologischen Psychologie unter dem Begriff *Gestalt-Logik* gefasst.(3) Die seelische Bewegung zwischen Mitgehen, Ambivalenz und Abwehr, das Gegen- und Miteinander der Kräfte wird als *Gestalt-Transformation* bezeichnet.(3a)

Entwicklungsgang

1. Lied: *WESTEND*

Auftakt – Eine schwierige Ausgangslage: Musikerleben unter den Bedingungen einer Arbeitsverfassung.

Die Keimform:

- Etwas breitet sich aus, was nicht zu fassen ist.
- Ein Aufbruch, der mit Widerständen zu kämpfen hat.

Es ist Vormittag, 11.15 Uhr. 60 Leute sitzen im Hörsaal und sollen ihr Erleben beim Hören einer Langspielplatte protokollieren. Jede Erlebnis-/Handlungseinheit vollzieht sich unter mehr oder weniger spezifischen *Rahmenbedingungen*. Rahmungen können die Entwicklung erleichtern oder erschweren. Im hier vorliegenden Fall haben wir es vor allem zu Beginn mit Erschwernissen zu tun. Später werden wir sehen, dass der Rahmen auch dabei helfen kann, das Erleben zu vertiefen.

Die Aufgabe, sich einem Prozess überlassen zu sollen und darüber ein Protokoll zu schreiben, stellt das Erleben von vornherein unter den *Formzwang* einer *Arbeitsverfassung*. Hinzu kommt die Uhrzeit, die nüchterne Situation des Hörsaals, die Anwesenheit von vielen Menschen, die mit ihren Geräuschen stören. All diese Züge *belasten* das Sich-Einlassen-Können, das Mitbewegen, das Sich-Anverwandeln-Lassen von den Stimmungsqualitäten der Lieder. Entsprechende Aussagen verdeutlichen das:

„Da kommst du hier morgens rein und als erstes wird dir um die Ohren gehauen, dass du ein Erlebnisprotokoll zu schreiben hast, Scheiße! – Es bedroht mich schon, als der Plattenspieler mit den Boxen reingetragen wird. Es wird wieder schrecklich, wieder ein Erlebnisprotokoll schreiben müssen! – Solch seelenvolle Stimmung passt nicht in den Morgen. – Ich wehre mich. – So viel Gefühl, da liege ich lieber auf der Couch, da kann ich ins Träumen kommen, aber hier doch nicht. – Das ist mir zu intim, was da bei mir ausgelöst wird, das möchte ich nicht in so einem Setting fühlen. – Musik brauche ich zur Entspannung, hier stehe ich unter Anspannung, soll trainieren, wie man sein Erleben beschreibt...“

Und doch, bei allem Sich-Wehren, Eingeengt-Fühlen und Befremdet-Sein baut sich auch eine Erwartungshaltung auf. Die Hörer sind gespannt auf das, was kommt und gleichzeitig reserviert angesichts der Umstände.

Das erste Lied, WESTEND, wirkt wie eine Entsprechung zu dieser ambivalenten Ausgangslage. Ein langsam sich steigernder Rhythmus und Sprechgesang, der in einen Aufbruch mündet: „Ich will leben“, singt HOFFMANN, er will „ein Stück hin zum Glück.“ Es geht um ein ‚Mehr an Leben‘. Aber das wirkt noch sehr allgemein und unbestimmt. Es ist ein Doppel von *Aufbruch* und *Unbestimmtheit*, was sich im Erleben der Hörer widerspiegelt.

Die Erlebnisformen der *Mitbewegung* zeigen sich als ein Sich-Tragen und Treiben-Lassen. Aber die Hörer wissen nicht, wohin das Ganze führt.

„Ich kann mich langsam einwiegen in diese Stimmung, die ich noch nicht fassen kann. – Es wird mir warm in der Brust, warmer Kloß im Hals. – Ein bisschen bebt es in mir. Was bebt? Ich weiß es nicht. Ich würde jetzt gern was Tolles machen, was Verrücktes. (Hier wird das Drängen auf ein Mehr an Leben anschaulich formuliert). – Was ist das für ein Gefühl, was ich da spüre? Zitternde Wärme oder so etwas. Aber irgendwie bleibt es auch unbestimmt vage. – Ich bin überrascht, dass gleich das erste Lied mich so packt, hier im Hörsaal, in dieser Umgebung; es ging mir unter die Haut, Schauer liefen mir über den Körper. Was passiert hier, wohin führt das?“

Die *ambivalenten* Hörer werden auch gepackt, aber sie hängen noch sehr in ihren Widerständen fest. Sie nörgeln an den Umständen rum (s.o.), oder sie finden den Text zu allgemein, Worte wie Liebe und Glück wirken wie „leere Hülsen“ auf sie. Und dann geben diese Hörer doch zu, dass etwas mit ihnen geschieht.

„Es schüttelt mich, jetzt ist nicht der Moment, diesen Text zu hören, gestern Abend vielleicht, das Lied zwingt mich zu Gefühlen, die ich jetzt nicht will. – Gänsehaut, die schönen Harmonien der Musik, obwohl ich mich dagegen wehre... kann mich doch nicht verschließen, „wichtig ist nur Liebe“, ist was dran, es berührt mich. — Merkwürdiges Gefühl, Musik ist mir zu soft, ich spüre sowas wie Abwehr, ich will nicht rein. Aber bei der Stelle mit der Liebe wird die Qualität irgendwie anders. Das wirft mich irgendwo hin...“

Die *Abwehr* zeigt sich als ein Sich-Verbeißen. Die Hörer beharren darauf, dass es unmöglich ist, eine derart intime Erfahrung wie das Musikerleben im Rahmen eines Seminars zuzulassen, geschweige denn, sie auch noch zu protokollieren. Oder sie tun das erste Stück als „soften Kitsch“ ab. Einige von ihnen verlassen nach der ersten oder zweiten Stunde das Seminar mit entsprechenden Begründungen.

Wenn wir von *Abwehr* sprechen, ist damit keine Abwertung dieser Hörer verbunden. Wir sehen in allen drei Gruppen das Unbehagen an der Aufgabenstellung und an den Umständen der Seminarsituation. Das Unbehagen speist sich nicht nur aus dem *Formzwang*, das Musikerleben im Rahmen einer Arbeitsverfassung zu realisieren. Sondern es ist auch ein Ausdruck einer weiteren seelischen Bedingung. Unser Erleben und Verhalten wird von *Mustern* gesteuert, die wir für viele Lebenssituationen gebildet haben und dementsprechend abrufen. Wie oben schon einmal in Ansätzen veranschaulicht,

realisieren die Hörer ihre Musikerfahrungen in Situationen der Intimität und/oder des Sich-gehen-lassens (alleine oder zu zweit, bzw. Konzerte und Tanzveranstaltungen, oder aber als ein „*Begleittrauschen*“ bei der Arbeit und bei Alltagstätigkeiten wie Kochen, Putzen etc.). Die teilanonyme Öffentlichkeit des Seminars bedeutet einen Bruch mit diesen vertrauten Mustern, der natürlicherweise Abwehrreaktionen hervorruft.

„Ich komm gar nicht in die Musik-Zuhör-Haltung rein. Nicht mein Stuhl, meine Anlage, mein Zimmer. Ich kann mich nicht konzentrieren. – Wenn ich von Musik berührt werde muss ich weinen, das will ich hier nicht. – Meine Nachbarin hat Tränen in den Augen, das soll mir nicht passieren. – Dieses Lied, das doch so persönlich ist und mit dem ich so viel verbinde, läuft im Hörsaal und für mindestens 50 Leute. Ich fühle mich bei meinen ur-eigensten Gefühlen und Gedanken ertappt und das vor all den Leuten. Peinlich! Jetzt bloß nichts anmerken lassen...“

2. Lied: *Einsamkeit*

Erste Vertiefung des Aufbruchs und erste Präzisierung des Unbestimmten – Der Grundkomplex: Sehnsucht und ein Drängen auf Erfüllung

Der *Aufbruch* einer *unbestimmten Erregung* wird im Erleben des zweiten Stückes vertieft und erfährt eine erste Präzisierung. HOFFMANN setzt das Thema. In einer verhaltenen Dramatisierung wie bei einem Bach-Präludium baut er eine Spannung auf: „In diesen Nächten...“ sei er „so bereit“, sehne sich nach „Berührung, nach dem Duft von dunklen Frauenhaaren.“ Aber die Erfüllung dieser Sehnsucht lässt noch auf sich warten.

Die *Mitbewegung* zeigt sich als ein Reingezogen-Werden in eine Spannung aus einem Drängen und Sehnen nach Nähe, das nicht erfüllt wird.

„Das Stück reißt mich rein, in meine offene Wunde. Mein Bauch klopft. Meine Brust will sich öffnen. Ja, ich will verfließen, verschmelzen, ja ‚in diesen Nächten‘, das tut weh, das zu spüren, Hoffnung, Sehnen, es ist ein Schmerz. – Gänsehaut breitet sich über mir aus. An den Armen zuerst nach oben über den Rücken nach unten. Ich alleine sitzend, nachts in meinem Zimmer. Die Einsamkeit, die Sehnsucht. Trommeln, eindringlich in meinem Kopf. – In mir kommt der Wunsch hoch nach etwas Echtem, nach Wärme, Ruhe, Geborgenheit. Es ist ein Gefühl, das einen nicht ruhen lässt. Das in manchen Stunden hochkommt, um dann von dem alltäglichen Müll überschüttet zu werden.“ (In diesem Satz ist das Fordernde der Sehnsüchte auf den Punkt gebracht.)

In den Erlebnisformen der *Ambivalenz* zu diesem Stück zeigt sich ein Berührt-Werden, das zugleich Widerstand hervorruft. Man will seine Sehnsucht, seine Verletzlichkeit, seine Unerfülltheit nicht spüren, obgleich sie aufgebrochen sind.

„Er singt über so platte Dinge, oder er macht sie platt, und trotzdem tauchen Bilder und Gefühle auf, denen ich mich nicht entziehen kann. – Behutsame, tastende Musik, schöne Traurigkeit, traurig Schönes; ich verspüre Widerstand gegen sein Singen, nicht gegen die Musik. – Oh Gott, nein, nein, dieses Lied! Ich will nicht! Horror, Depri, Nein! Das geht so rein, nein ich will nicht. Es steigert sich, Nein, Nein! Ich lache, süß, wie ich mich wehre! Nein, ich will nicht. Kampf, wer ist stärker? Verweigerung. Nein. – Oh Gott, schrecklich, aufhören, Einsamkeit! „Bin so bereit nach Küssen und nach Zärtlichkeit.“ Ja, was hilfts? Ich auch! Und? Nix und! Alles Scheiße!“

Die Erlebnisformen der *Abwehr* erweisen sich als harte Schnitte. Die Hörer spüren, dass sie in eine seelische Bewegung hineingezogen werden könnten, die mit Kontrollverlust zu tun hat. Das wollen sie auf keinen Fall. Sie greifen zu massiven Abwertungen. Thema, Stimme und Musik sind ihnen ein Graus.

„Nur nicht in diesen Sog ziehen lassen, auf keinen Fall, es einfach wegrasieren. – Es stört einfach. Dieses Drama will ich jetzt nicht hören! – Jetzt geht mir seine Stimme schon wieder auf den Wecker in ihrer elegischen pseudodramatischen Melancholie. – Dieser sentimentale Schmalz. – Das Gejammere und Greinen nach Liebe. – Diese sich ranschmeißenden Geigen und das einlullende Klavier, übel, einfach nur übel.“

3. Lied: Herren

Ein Bruch mit ganz unterschiedlichen Folgen

Der zackige Tangorhythmus dieses Stückes bringt für die unterschiedlichen seelischen Verfasstheiten, die sich bis hierher aufgebaut haben, überraschende Wendungen. Diejenigen Hörer, die in ihrer elegischen sehnsuchtsvollen Stimmung verweilen wollen, geraten aus dem Takt. Sie gehen unmittelbar in eine Distanzierung über.

„Um Himmels willen! Jetzt dieser Marsch. Kann das Langsame, Sanfte nicht weitergehen? – Da weiß ich direkt am Anfang, dass es mir nicht gefallen wird. Den Bruch mag ich nicht. Noch immer geistert eine Gänsehaut über meine Wangen. – Scheißtypen! – Fühle Hass!“

Andererseits können diejenigen, die von ihrem unerfüllten Drängen, von HOFFMANN provoziert, in eine melancholische Verfassung gezogen wurden, sich

über den energetisierenden Schwung des Stückes sammeln. Das Lied bietet gleichsam eine Pause an. Es wirkt wie eine Erholung von dem Aufgewühlt-Sein, entweder, weil Thema und Musik fern sind oder die Hörer durch den Tangorhythmus ohne weitere konflikthafte Verwicklung aufgemuntert werden.

“Tangostimmung, zackig, Ironie, das könnten Marlene Dietrich oder Zarah Leander sein, wie sie langbeinig über die Bühne stolzieren und ein Spottlied auf die mächtigen Herren singen.”

Es fällt relativ einfach, in Opposition zu diesen *Herren* zu gehen, die holzschnittartig von HOFFMANN karikiert werden, so dass man sie leicht abtun kann. Einigen Hörern gelingt diese Abkehr nicht; wider Willen geraten sie in einen Umschwung, werden mitgenommen von der Dynamik der Musik. Sie stellen fest, dass sie gleichsam automatisch im Takt ihre Füße bewegen, obwohl sie doch eigentlich noch mit ihrem Erleben in den ersten beiden Stücken hängen oder mit ihren Widerständen beschäftigt sind oder sie das Thema gar nicht berührt (*Ambivalenz*).

„Will zu der weichen Stimmung zurück, doch ich merke, dass mein Fuß stampft und ich mit dem Körper mitgehe.“

Das Stück vertieft die ambivalente Verfasstheit, je mehr Text und Musik als ein Gegeneinander erlebt werden.

„Der Rhythmus hat mich aufgemuntert, habe mit dem Fuß den Takt mitgeklopft, aber bei dem Thema Herren kamen viele negative, auch resignative Gefühle hoch. Ja, so sind die Männer, habe ich verallgemeinert.“

Und zu guter Letzt auch die *Abwehrer*, die sich bei den ersten beiden Liedern verschlossen haben, weil sie diese als „*sentimentalen Schmalz*“, als ein „*Gejammere*“ und „*Greinen*“ nach Liebe erlebten, bekommen ein Angebot für eine Metamorphose ihrer bis dahin aufgebauten Haltung.

„Find ich gut, dass er jemanden fertigmacht, das Stück hatte irgendwie was Hartes, nicht so eine Gefühlsduselei. – Ich gehe jetzt im Takt mit meinen Beinen mit. Das ist ja komisch. Wie kann ich es jetzt gut finden, wenn ich es vorher nur nervig fand? – Dieses Drama eben wollte ich nicht hören. Jetzt ist die Musik ganz schön, so lagerfeuermäßig. Herren. Das sind diese Machertypen. Aber immer merke ich, dass ich das zum Teil auch bin. – Er hat was gegen ‚Herren‘, die Macher der Nation. Genau, die machen nämlich was, während er sich in leidender, dekorativer Passivität ergeht. – Schon besser als dieses lächerliche König Frosch mit Rosen; ein richtig schwungvolles Lied, ich stelle mich jetzt in hohen Lederstiefeln vor, die Dame hat auch ein Herrengesicht.“

Bei einer seelischen Formenbildung sind es diese Übergänge, die uns interessieren: Wie aus Mitgehen Distanzierung wird, aus Ambivalenz Entschiedenheit, wie eine Abwehr durch ein Formangebot aufbricht. Die Ausdrucksqualitäten der Lieder bremsen oder fördern Prozesse. Weiches, Träumerisches wird z. B. durch einen harten Rhythmus gebrochen. Der wiederum dem Ambivalenten endlich einen Halt im Strudel der Gefühle bieten kann, während er für die Verhärteten ein Angebot ist, jetzt mitzugehen, sich zu öffnen. Zum Beispiel, weil die eigene aggressive seelische Tendenz durch das Lied fortgesetzt wird („jemanden fertig machen“) bzw. positiv gespiegelt wird („Durchsetzfrau in Lederstiefeln sein“).

4. Lied: *Die Melodie*

Belebung und erste Variation des Ausgangsthemas: Eine schmerzende Sehnsucht, die eine eigenartige Erfüllung durch die Musik finden kann.

HOFFMANN zieht die Hörer, die sich einlassen können, in eine Spannung hinein. Sie fühlen sich „umspinnen, umschmeichelt, eingewickelt“ von der „Zärtlichkeit“ der weichen Melodie, deren Kontrapunkt der Takt des Schlagzeugs ist. Dieser Takt vermittelt unerbittlich das Drama des Verlustes durch brutale Gewalttätigkeit. Die MITBEWEGER sind betroffen, sie spüren oft einen Schmerz und sie haben das Gefühl, dass sich angesichts dieses Textes ein unabsehbarer Abgrund auftut. Aber dann passiert für einige von ihnen etwas Erstaunliches. Der Schmelz, der leise belebende helle Klang der Musik wie bei einer Spieluhr und die empathische Stimme des Sängers erfüllen diese Hörer und sie fühlen sich für Momente versöhnt trotz des Schreckens, den die erzählte Geschichte ausgelöst hat.

„Da kommt sie wieder in einem Schwall, die Gänsehaut, muss ich verstecken, ist mir peinlich, ständig, ich kann machen was ich will, die Musik macht mich an. – Oh, ich kenne das, diese Trauer, dann kommt die Melodie, sie hebt irgendwie diesen Schmerz auf, es wird so fließend und glücklich, schön und gegenwärtig, ja, so ist es, so ist das Leben, mir laufen die Tränen. – Das Lied ging mir durch und durch. Wie die Melodie diese Frau verwandelt, so verwandelt das Lied eigentlich den Zuhörer.“

Das Stück thematisiert die Verwandlung durch Musik und einige Hörer durchleben sie fast wider Willen.

„Ne, das finde ich jetzt aber dick aufgetragen. Man kann es ja nun wirklich übertreiben. Das Lied gefällt mir nicht. Das stößt mich irgendwie ab, aber gegen

die Musik und die Stimme komme ich nicht an. Ich merke wie ich langsam wegträume. Die Musik erinnert mich an Reinhard Mey, an frühere Zeiten, wo wir stundenlang über Texte philosophiert haben. Die Erinnerung ist schön. Ich fühle mich wohlig warm im Bauch.“

Doch für viele Hörer sind die Themen – Verlust durch Gewalt und in der Einsamkeit alt werden – zu bedrängend. Sie erleben zwar den Zauber der Musik und müssen sich doch entziehen (*Ambivalenz*).

„Die Melodie hat wirklich etwas Bezauberndes, leicht Berausches, etwas Rührendes und Bitter-Süßes. Nein! Das bin ich nicht. So will ich nicht leben! Selber schuld, warum lässt sie sich auch so drauf ein?“

Aber genau dieses komplizierte Doppel aus Verführt-Werden durch die Musik und dem Drama, das der Text vermittelt, kann auch überfordern. So dass einige Hörer aussteigen.

„Heute Morgen möchte ich mich nicht auf die Problematik des Altwerdens, der Trennung, des Abschiednehmens einlassen. Ich denke viel eher daran, dass es schon kurz vor zwölf ist und ich immer noch keinen Kaffee getrunken habe, da ich wieder viel zu viel Hektik hatte. Um über diese Thematik nachzudenken brauche ich innere Ruhe. – Schon wieder so ein Drama. Ich komme da nicht rein. Finde es kitschig. Tausendmal gehört. Ich will diese Dinge nicht mehr hören. Und dazu diese sehnsüchtige, banale Musik. Ich will schlafen und das erste Lied hören.“

5. Lied: *Ach Gnädigste*

Der zweite Bruch:

Provokation durch Entlarvung, Spiegelung, Ironisierung und Banalisierung

Sich gezwungen sehen, Stellung zu beziehen

Die Musik wird beschrieben wie von *„Hammerschlägen, wie schlagen und schießen gegen eine Mauer. Der Bass ballert mit dem Schlagzeug. Als ob Hoffmann uns seine Ironie, seine Entlarvung um die Ohren hauen will.“*

Bei diesem Stück zeigt sich das Mitgehen der Hörer durch eine vermehrte Selbstbefragung und Selbstkritik und dem Erleben, einen Spiegel vorgehalten zu bekommen. Vor allem die Hörerinnen setzen sich ins Verhältnis zur im Lied beschriebenen Frau, indem sie sich vergleichen.

„Hart, brutal und gefährlich ist diese Frau, aber nur an der Oberfläche, sonst ist sie hilflos, schwach und will geliebt werden. Das kommt mir vor wie ein Bild, das

ich auch oft anderen von mir vermitteln will: Hart und cool, unangreifbar und hoch oben, aber das ist nur die eine Seite. — Das fand ich toll. Das war das erste Stück, das mich richtig angemacht hat. Sie, die Gnädigste schwimmt auf und mit einer Fassade, darin erkenne ich die Zeichen der Zeit und auch ein Stück mich selbst. — Ich werde zappelig, unruhig bei diesem Lied, diese Vereinfachung, ‚Alle suchen Liebe‘, banal, muss meine Knie ganz fest gegen den Tisch pressen, will mich wehren und muss doch lächeln, wahrscheinlich hat Hoffmann doch recht. — Das ist bisher am besten. Das könnte ja auf mich zutreffen; aber auch auf alle anderen bestimmt auch. Wenn ich an die morgendliche Anzieh-Schönmach-Methode denke, fühle ich mich ertappt.“

Die Spiegelung kann als eine Provokation erlebt werden, weil die Hörerinnen sich und die Protagonistin wie „vorgeführt“ vorkommen. Das ruft eine Gegenbewegung hervor. Sie zeigen Verständnis für die Protagonistin. Sie verteidigen sie und auch sich, wenn sie sich an ihre Stelle setzen.

„Bin ich das, die Gnädigste? Nein, das will ich nicht sein. Ich beziehe alles auf mich, und wenn ich das spüre, gehe ich dagegen an. — Hoffmann will alles kaputt machen, dabei ist die Gnädigste doch zunächst einfach super, kampfbereit, Power, Haltung, zackig. Dann der Bruch (zwischen Text und Musik), sie wird in einen viel zu weichen Strudel gezogen. Aber sie berappelt sich. Ja, schaff es doch! Kämpfe! Kämpfe! — Ich frage mich, bin ich das, die Gnädigste? Na und? Was ist falsch an ihr, an mir? Was will er sagen? Doch nicht das dösige ‚Alle suchen Liebe‘!“

Die Verteidigung der Protagonistin und der eigenen Position kann gleichsam in einen Gegenangriff und in einer harschen Kritik an HOFFMANN münden.

„Sieht er denn nicht, dass es diese Frau schwer hat? — Woher nimmt er dieses Recht, ihr den Spiegel vorzuhalten? — Zuerst ein Aufbau, drängender Rhythmus, ein Vorpreschen, dann plötzlich Bruch und ein schleimendes ‚Ich, Hoffmann, schau dahinter, ich versteh dich ja.‘ Ekelhaft! Und dann diese Vereinfachung: Ob du arm bist oder reich, alle suchen Liebe. Nein!“

‚Alle suchen Liebe‘ wird von vielen als ein banaler Allgemeinplatz wahrgenommen. HOFFMANN hält ihn entlarvend und entwaffnend der Protagonistin entgegen. Sie betreibt einen hohen Aufwand an Stilisierung und Bildung, um sich eine Form zu geben, die im Leben bestehen kann und die ihr dabei helfen soll, den „Tarzan zu finden, der sie aus dem Dschungel führt.“ Das sind Bilder, die es manchen Hörern leichtmachen, das Lied abzutun.

„Das Thema finde ich banal, das geht mich nichts an. – Gnädigste, Gnädigste, jetzt geht es mir langsam auf die Nerven, dass der Hoffmann alle Leute dauernd in ihrem Gefängnis beschreibt.“

6. Lied: *Weil Du nicht bist wie alle anderen*

Eine erste Erfüllung

Von den 60 Protokollen, in denen auf jedes Stück im Einzelnen eingegangen wurde, beschreiben nur 4 eine *komplette Abwehrbewegung* gegenüber diesem Lied. Die anderen 56 teilen sich fast genau zur Hälfte in Formen der *Mitbewegung* und der *Ambivalenz*: D. h., dass sich in 56 Protokollen entweder eine vollständige oder zumindest teilweise Bejahung dieses Stückes findet.

„Das ist der Augenblick, auf den ich gewartet habe. Von Beginn an bin ich angezogen, mitgenommen, gleite auf der eleganten Melodieführung mit, lasse mich fallen und von Text und Musik auffangen, sicher und ruhig weiterleiten. Es sollte ewig so weitergehen mit dieser einmalig schönen Stimmung. – Tausend Wunderkerzen in meinem Kopf, habe das Gefühl überzulaufen, zu fließen und doch gehalten zu sein. – Bin den Tränen nah, erinnere mich an Liebeserklärungen, die ich bekommen habe, komisches Rauschgefühl, ich bin zum Weinen traurig, aber gleichzeitig fühle ich mich perfekt. – Bestes Lied der Platte, habe feuchte Augen bekommen, denke an eine wunderschöne Nacht, will weggleiten, in Träume. – Diese Steigerung, mir wird schwach im Bauch. Augen werden schwer. Herzkrampf. Gepackt. Wo hat er diese Stimme her? – Ach schön! Liebeslied. Ich liebe mich. Ja, ich setze mich (!) dafür ein. – Die Steigerung im Lied, und endlich(!) die Erfüllung! Ohne Wenn und Aber trägt mich die Musik. Werd' angenommen, und ich nehm' mich an!“

Fließen, Schweben, Mitschwingen und gleichzeitig Gehten-Werden sind Ausdruck einer *Steigerungsbewegung*, die sich im Lied (musikalisch wie thematisch) wie im Erleben verkörpert. Solch eine Zuspitzung kann aber auch zu viel werden und das Durchformungsvermögen der Hörer überstrapazieren.

„Hier wehrt sich alles dagegen, etwas hinzuschreiben. Obwohl das Lied mir sehr, sehr nahe war. Vielleicht gerade, weil es mir zu nahe war.“

An einer derartigen Formulierung sehen wir, wie Zuspitzungen im Ausdruck, im Thema und während der Verarbeitung Gegenläufe provozieren.

„Ich finde das Lied hat zwei Seiten, die eine ist irgendwie kitschig, die andere ist eher empfindsam. – Ich empfinde es etwas schmalzig und peinlich und doch blicke ich mit einem sehnsüchtigen Auge, besser höre mit einem sehnsüchtigen

Ohr hin. Könnte ich meiner Freundin auch so eine Liebeserklärung machen? – Ein schönes Lied, so huldvoll. Toll, wenn man so etwas zu hören bekommt. Ich werde ein bisschen neidisch. In der Weise hat das noch nie jemand zu mir gesagt. – Kotz! Würg! Und doch, such ich nicht auch noch ganz heimlich den Märchenprinzen, Vater, Bruder, Geliebter und ich selbst in einer Person. Man muss nur dran glauben. Irgendwo ist er.“

Die erlebte Überdehnung dieser Liebeshuldigung führt für einige wenige Hörer zu einem endgültigen Sich-Verschließen.

„Öde! Ich will wieder nach Hause. Zu Ende frühstücken. Ein paar Gardinen aufhängen: Musik dazu, was Fetziges, bloß keinen Gefühlsschmus.“

Die ambivalente Erfahrung hat oft damit zu tun, dass die Hörer *Neid* und ein Gefühl von *Ungenügend-Sein* erleben, entweder, weil sie selber sich eine entsprechende Liebeserklärung wünschen oder sich nicht in der Lage sehen, so poetisch und ausdrucksstark ihre Liebe zu zeigen.

7. Lied: *Sie nennen mich Tunte*

Die dritte Brechung: Provokation von Ambivalenzen bei gleichzeitiger Wiederbelebung des Ausgangsthemas

Die ersten Takte sind sanft und einstimmend, dann wechseln Tempo und Atmosphäre. Sie wird wieder kämpferisch, anklagend, entlarvend wie bei den Stücken *Herren* und *Ach Gnädigste*. Gleichzeitig wird das Thema wiederbelebt: *Liebesehnsucht, die auf Erfüllung drängt*.

„Ich spüre Mitgefühl und Verständnis. – Das ist toll, ein Held, der sich dem Hetz-Sturm entgegenstellt. – Das würde mir auch mal für eine Zeit Spaß machen: Frau und Mann zugleich zu sein. Würd gern mal zum Tuntenball gehen. Sich so bewegen können, so zu singen. – Huch, ‚Sie hassen doch ihr Loch, sie hassen ihren Schwanz.‘ Wer tut das nicht auch ein Stück weit. – Belebend für mich. – Das Kämpferische und Ambitionierte macht mich an. – Zu Beginn kommen Herbstlandschaften, Weite, blasse Sonne und Bodennebel vor mein inneres Auge und eine unbestimmte Sehnsucht. – Faszinierend, zu seinen Gefühlen stehen können, sowohl zu Männern als auch zu Frauen. – Das Stück macht mich fröhlich, so zu sein, wie man sein möchte. – Einmal bin ich für ihn (meinem Freund) sein Mond, einmal seine Sonne, so können wir immer wieder eins sein.“

Das Thema ist geradezu prädestiniert, Ambivalenzen zu provozieren. Das spiegelt sich auch im Rhythmuswechsel der Musik wieder, die Weichheit und das Melodische im Kontrast zum Harten, Aufrüttelnden. Von dem

Verwandlungspotential, welches das Stück anspricht, Mann und Frau zugleich zu sein, gehen zugleich Verlockungen, aber auch massive Ängste aus.

„Das hat etwas Befreiendes, Erlösendes, aber es hält bei mir nicht lange an. – Betroffenheit, Faszination, unbekanntes Gefühl im Bauch! Fremd und doch nah. Wie gut, dass ich es nicht bin! Oder bin ich auch etwas so? Vielleicht! Es kommt Angst, Distanz hoch. Weil eben jeder doch umkippen kann, beides in sich vereint. – Gebe zu, oft hat man ja wirklich Wünsche, die man aufgrund von irgendwelchen Normen nicht umsetzt. – Bisher das beste Stücke, komisch, aber das macht mich an. Es wird ein bisschen brenzlich, warm in mir vor Aufregung. Warum lebe ich das nicht aus, mit Männern und mit Frauen? Scheiße, soviel Sexualität ist kaputt in mir! – Sehnsucht, ich mit Federboa, Schlangenfrau, Königin der Nacht mit tiefschwarzen Wimpern. Aber jetzt kommt wieder der alte Zweifel, ist ja alles Fassade. Da steckt ein Knoten in mir.“

Ängste und Zweifel können sich steigern zu Fremdheitserlebnissen und völliger Verständnislosigkeit.

„Ein fürchterliches Lied! Und eine fürchterliche Musik dazu! – Schwer vorstellbar, Mann und Frau zugleich zu sein. Einer verlässt den Raum. – Harte Melodie, harter Text, die Wut der Schwulen über ihre Diskriminierung, aber spricht mich nicht an. Ich bin nicht schwul, kenne zu viele nette Schwule, um Vorurteile zu haben. Ich glaube, ich bin ganz schön hart, egal oder? – Bedauerlich, dass die Schwulen so diskriminiert werden, aber viel angehen tut mich das nicht. – Mein Gott! Sowas von platt! ‚Weil ich ein Mann bin und eine Frau.‘ Muss ich mir das echt anhören? Soll ich gehen? Bin drauf und dran. – Immer wenn Hoffmann diese ‚Tunte‘ in das Lied hineinruft. Das finde ich so peinlich, so abstoßend, echt ekelierend. Hoffentlich ist es bald zu Ende.“

8. Lied: *Salambo*

Bewegung, Aufbruch, Entspannung — Weitere Variation des Grundkomplexes: Grenzen überschreiten, zumindest in der Phantasie

Das Auditorium gerät in Bewegung, Lachen, Kichern, Ja-Ja-Rufe, Stampfen der Füße, mit Stiften wird im Takt geklopft. Die Musik reißt mit; das Stück hat etwas Heiteres, Lustiges, Witziges und Befreiendes. Wünsche kommen hoch, nach Sich-Mal-Gehen-Lassen, erotisch und sexuell experimentieren, über die Stränge schlagen und Grenzen durchbrechen.

„Ah, es ist wie eine Erlösung, Befreiung, Entspannung. – Gehe mit dem flotten Takt, bin plötzlich mittendrin in dieser Kneipe, wir treiben es alle miteinander. –

Schlecht wäre es ja mal nicht, auf der Bühne so von allen bewundert zu werden und von ganz vielen Männern geil gefunden zu werden. – Wir lachen alle, fühle mich gut unterhalten. Bunte Welt der Sehnsüchte. Man will mit einem bunten Vogel bumsen. Vögeln. Ach, wir wollen doch alle Liebe. – Super, das beste Stück auf der Platte. Da stimmt mal alles. Das geht gut ab, das packt mich an, ist nah, echt. Ich kann das eigentlich nicht verstehen, bin doch eigentlich eher nüchtern und rational. Gefühlsmäßig verstehe ich es doch. Da kann ich mich halt mal treiben lassen.“

Zumindest in der Phantasie kann man sich mal gehen lassen. Aber manchem kommt beim Hören schon der Selbstzweifel, ob man es in der Realität auch zulassen würde.

„Alles ist möglich, alles kann sein, in mir ist auch alles, aber lasse ich es auch zu? – Was ist mit meiner Moral? Bin ich auf der Bühne oder im Parkett oder gehe ich gar nicht dahin? – Habe mich genau beobachtet, stelle mit Erleichterung fest, dass ich ganz schön mitlachen, mitgehen kann, aber so ein ganz leises Gefühl von Unbehagen ist doch auch mit dabei. – Beifall im Hörsaal, musste ja kommen. Mein Kopf ist heiß. Die ganze Zeit nur Kampf mit mir, mich darauf einzulassen. – Einerseits lehne ich dieses Milieu ab, andererseits finde ich es natürlich interessant, bin ich vielleicht doch pervers? – Jeder lüstern auf seine Art. Manchmal mag ich solche Art Kneipen auch. Aber nur kurz. Deprimieren mich zu stark.“

Dieses Befremden kann sich steigern zu einer Distanzierung.

„Es wäre ja mal ganz interessant, eine männliche Claudia zu sehen. Aber wenn ich ganz ehrlich bin, ich bin wohl zu bürgerlich, zu spießig. Bei mir spielt sich alles in den eigenen vier Wänden ab. Vielleicht habe ich noch viel zu lernen. Muss man alles kennen? Ich habe nicht das Gefühl etwas verpasst zu haben! – Was soll das denn? Das scheint ja lustig zu sein, jedenfalls lachen die anderen alle. Eigentlich ganz gut das Stück, es lässt offen, was man daraus macht. Nur kann ich das halt nicht lustig finden, lache auch nicht wie die anderen, schade! – Irgendwie finde ich das ‚Fest‘, das Klaus Hoffmann da beschreibt, überhaupt nicht toll. Ich verspüre eher sowas wie Abscheu vor diesem Milieu, obwohl ich versuche keinesfalls moralisierend an diese Beschreibung heranzugehen.“

9. Lied: *Eine Insel*

Fünfte Belegung des Ausgangsthemas

Die *Mitbeweger* beschreiben die Musik als ein lockeres, angenehmes Plätschern, zugleich als träge und aufgeweckt, mit einem Optimismus verströmenden Ausdrucksgehalt. Der Stimme des Sängers wird meist ein ruhiges und ausgeglichenes Temperament zugeschrieben. Sie unterstützt damit die sich in der Musik aufbauende Atmosphäre der Zuversicht und des Bei-Sich-Sein-Könnens. Musik und Stimme ermöglichen den Hörern ein Sich-Sammeln, ein angenehmes Um-Sich-Selber-Kreisen. Gleichzeitig versinnlichen sie die von den Hörern erlebte berechtigte Hoffnung, dass sich die Sehnsüchte nach einer Zweisamkeit, die Kraft und Halt gibt, erfüllen.

„Ich lasse mich von diesem Lied tragen, die Musik schaukelt wie Wellen. – Mitschwimmen mit der Melodie, sanft klingt es weiter in mir. – Bilder kommen, sitze am Meer, ziehe an einer Zigarette und schaue in den blauen Himmel und zum fernen Horizont, wo Du vor meinem inneren Auge erscheinst. – Wie versteh ich seine dumme Sehnsucht, aber es ist auch schön, Sehnsucht und Träume zu haben. Ich male mir einfach meine Insel, male eine Umarmung, egal ich male und erschaffe mir damit genau das, was ich will. – Ha, wie schön. Darauf habe ich gewartet. Jetzt kann ich schwelgen in Tönen, Harmonien, in Bildern. Ich wiege mich im Takt, ganz wenig nur, damit es keiner merkt. – Ich schwebe davon, spüre mich, atme tief durch, Ruhe, alles ist gut. – Lasse mich gern auf die Ruhe ein, fühle mich frei, weiß nicht warum, das Leben ist schön, alles wird gut.“

Nicht immer stellt sich diese innere Sammlung ein; und es kommen Zweifel über das Suchen auf, über das, was man sucht und ob man das Gesuchte auch wirklich findet.

„Ich weiß ja, die Insel ist in mir. Seltsam, dass mir dieser Pol manchmal so nah ist und dann doch wieder so fern. – Auf einmal habe ich einen schweren Kloß im Magen. Aber warum denn nur? Das Lied ist doch nicht traurig. – Gänsehaut. Das ist mein Lied. Ja, ich suche eine Insel im Meer der Gefühle. Das Lied macht mich behutsam traurig, je länger ich zuhöre, merke ich, dass ich etwas suche, von dem ich gar nicht mehr genau weiß, was es ist. – Sehr ergreifend, stimmig, ich fühle sie beim Hören deutlich, die Sehnsucht nach etwas unbestimmt total Romantischem. Das kenne ich nur zu gut. Dennoch melden sich Zweifel und Gedanken wie: Das ist eine unreife Einstellung. Werd endlich erwachsen! – Immer wieder so ein Hin und Her, mitgehen mit der Musik, versinken, aber dann, was soll das? Ich will wissen wo die Insel, der Weg ist!“

Gegen Ende der Platte wird bei vielen die Ungeduld immer größer. Auch können sich die Unsicherheit und die Zweifel zuspitzen. Das Lied kommt manch einem

vor wie ein Spiegel, in den man schaut, und man sieht sein eigenes hilfloses Rennen und Suchen.

„Renne auch durch die Gegend, habe auch nicht gelernt zu lieben, ziehe durch die Welt, um etwas zu suchen, dass es irgendwo geben muss, manchmal ist es ganz leer in mir, bin nicht bei mir, renne weit vor mir selber her, diese alte Sehnsucht nach dem Unerreichbaren. Warum will ich immer das Unmögliche?“

10. Lied: *Die Frau am Fenster*

Ambivalenz: Tragende Musik, die hinübergleiten lässt in Tagträumereien vs. Spiegelung eines Ich-Verlustes

Bei diesem Lied gibt es einen Gegensatz zwischen Musik und erzählter Geschichte. Die Musik ist in der Lage einen Teil der Hörer durch das ganze Stück zu tragen, ohne dass sie von der Tragik des Themas erfasst werden.

„Toll die Gitarren-Melodie, Wechsel zwischen tiefen und hohen Tönen, überraschende Verbindungen, spielerisch, sie hat etwas Scherzhaftes. Abbrechen der Melodie, aber weiterführen auf einer anderen Ebene. Ein Gefühl bei mir, wie ein Lauschen auf die Geheimnisse, wie wenn man Weihnachten vor der geschlossenen Türe steht. – Erst wollte ich mich gar nicht auf das Lied einlassen, habe den Kopf auf die Bank gelegt. Doch dann bin ich im Rhythmus mitgegangen. Unbewusst habe ich mich mit meinem Stift am Hals gekratzt und teils gekraut. Als ich das bemerkte, streichelte ich mich weiter im Takt zur Musik. Das war irre. – Habe bei diesem Lied gleich zu Beginn die Augen zugemacht und als ich sie wieder aufmachte, merkte ich, dass ich hier im Seminar sitze und es hell ist. Habe mich leiten lassen von dem Lied und an eine Frau gedacht, von der ich hoffe, dass sie mehr von mir hat als meinen Namen. – Ja, Ja, da läuft mir doch glatt eine Gänsehaut über Rücken und Arme, die Musik bringt mich ins Schwärmen und Träumen, richtet mich wieder auf.“

Eine andere Form der *Mitbewegung* ist das Sich-Wiedererkennen in der Erzählung.

„Eines der schönsten Lieder auf der Platte. ‚Die Hände auf dem kalten Bauch‘, das geht so tief rein, gegeben haben und sich nicht mehr wiederfinden, ganz aufgelöst sein und nicht mehr zurückfinden, das nachfühlen als Leere, als Trauer, bin so voll davon, so voll das Hals und Möse ausgefüllt sind, voll und leer in einem. – Mir war wieder zum Frieren, bekam Visionen vom eigenen Hausfrauendasein,

ein paar Jahre und ich werde von mir auch nichts mehr finden, absolute Leere, manchmal spüre ich sie auch, aber ich spüre auch Leben, wenn die Leere sich füllt. – Dabei fallen mir auch einige Nächte ein, bei denen am Morgen nur der Name und der Geruch geblieben sind, und manchmal auch eine Leere. – Ja, so ist es mir auch ergangen. – Ich kann es gut verstehen. Ich wusste gar nicht, wer ich war, dass ich überhaupt was Eigenes bin.“

Die Ambivalenz wird manchmal voller Empörung vorgetragen:

„Jetzt reicht es aber bald mit der Platte. Schon wieder fortgetragen werden, dann nicht zur Ruhe kommen. Wieder diese Hoffmann-Spaltung: Ein wunderschönes reines, zartes Bild und leichte rhythmisch in die Hüfte ziehende Musik, und ratsch der Riss: Das Bild ist innen ganz grau und öde und kaputt. Die Schöne hat sich selbst verloren. Ich will endlich mal ein schönes Bild behalten!“

Die in und mit jedem Stück aufkommenden Ambivalenzen (alle tragenden Bilder und Erlebnisse können sich ins Belastende wenden) spitzen den Wirkungsprozess im Ganzen zu. So kommt es gerade gegen Ende der Langspielplatte immer häufiger zum Erleben von Überforderung.

„Es wird mir noch kälter, habe Hunger, obwohl ich doch eben erst gefrühstückt habe, so eine geballte Ladung von Gefühl kann ich nicht verkraften. – Hoffmann kratzt mich an, lässt alles offen, lässt mich in Sehnsucht schmoren, gibt mir nicht den erhofften Seelenfrieden. Es wird mir zu viel. – Ich fühle mich überfrachtet mit Problemen ohne Auflösung. Habe keine Lust mehr, mich darauf einzulassen.“

11. Lied: *Wenn ich sing*

Eine paradoxe Lösung als erfüllender Höhepunkt

HOFFMANN hat die Sehnsüchte der Hörer immer wieder getriggert, hat, wie eine Protokollantin zu recht schreibt, sie darin „*schmoren lassen*.“ Im Mitgehen und Aufgehen in der Musik konnte zeitweilig die Erfahrung des Getragen-Seins gemacht werden. Das gilt ebenso für die Botschaft im sechsten Lied, *Weil Du nicht bist wie alle anderen*, einer poetischen Liebeserklärung. Das Bild der Orgie, das im Lied *Salambo* entwickelt wurde brachte eine heitere Entlastung, ein Schwelgen-Können in Phantasien, sich auszuleben. Aber all diese strukturgebenden Formen und Genüsse ließen immer noch einen Rest. Sie konnten die Aufwühlung und Entfesselung des Sehns, Drängens und Begehrens nach Erfüllung und das Suchen nach Antworten nicht vollständig befriedigen.

Im letzten Stück gibt es für die überwiegende Mehrheit der Hörer einen Abschluss, eine Abrundung und Erfüllung. Nur fünf Hörer sind nicht mehr bei der Sache. Zwölf von ihnen zeigen Ambivalenzen und dreiundvierzig Protokolle schildern einen in sich stimmigen Höhepunkt.

„Ich merke eine Zweisamkeit, ein wohltuendes Zusammensein von Klaus Hoffmann und mir. – Ich schwing darin, in dem Stück, gehe darin auf und unter. – Ich steigere mich in etwas, wovon ich selber nicht weiß, wo es hinführt. Das ist auch egal, denn wichtig ist nur das Steigern. – Ich nehme bewusst wahr, dass das Metrum immer gleichbleibt und fühle gleichzeitig, als würde alles immer schneller und höher. Aber eben in Ruhe, aus sich selbst heraus. – Das Lied hat mich körperlich am meisten ergriffen, am liebsten hätte ich ganz laut mitgesungen, meine Freude aus mir herausgetanzt. – Kurze Atemstöße, es dringt in meinen Bauch, tanzen, tanzen, wenn ich tanze, bin ich bei mir. – Ich möchte schon wieder weinen, ‚Wenn ich sing‘, das trifft mich am unmittelbarsten, da sein, bei mir sein, auch in meinem Schmerz. – Hier ist Hoffmann er selber, das glaub ich ihm, und ich bin bei mir, jetzt! – Es geht mir jetzt viel besser als zu Beginn der Platte, so ganz ohne Gedanken zu sein, einfach im Fluss, ohne Worte. – Ich habe gute Laune. – In diesem Stück sein, aufgesogen, aufgehen, hier sein und gleichzeitig in einer anderen Wirklichkeit, in der Musik sein, im Gesang, es selbst sein! – Etwas aus mir herausspucken, heraustanzen, heraussingern, lachen, befreit sein von der Spannung. Platz für was Neues: Für dich, für mich, für die nächste Spannung!“

In der letzten Bemerkung deutet sich das psychologische Problem an, dass in jeder Erfüllung schon der Keim für eine neue Herausforderung, für eine neue Aufgabe, eventuell ein neuer Konflikt steckt.

„Augenblick verweile, du bist so schön, ja, du wirst im nächsten Moment vorbei sein, schon, wenn ich den Hörsaal verlasse und an die Prüfung nächste Woche denke. Aber danke Klaus Hoffmann. – Wenigstens für einen Moment da sein, bei sich sein, dann wieder meine Grenzen spüren. – Ein Hochgefühl, die Musik wird wie ein Vogel. Das Gefühl von mir selbst hebt mich hoch, als würde ich mit der Musik wegfliegen. Aber dann: Singst Du! Was soll das? Wieder ein Gegenüber. Das bringt mich von mir weg und wieder in Distanz. – Ich gehe mit, besser, will mitgehen, aber bemitleide mich selbst, als Hoffmann offen ausdrückt, er singe mit Kopf, Bauch und Schwanz. Das würde ich gerne können.“

Was für den einen Erfüllung ist, kann für den anderen eine Überforderung bedeuten.

„In mir ist nur ein Kuddelmuddel, kriege keine Linie rein. – Ich merke, wie meine Augen heiß werden, ich vor Rührung in Tränen ausbrechen könnte. Ein Gefühl von Wegfliegen. Das macht mir Angst, nein, nein, das will ich nicht. Das ist kitschig.“

Übersicht

1. Lied: *WESTEND*

Auftakt — Eine schwierige Ausgangslage: Musikerleben unter den Bedingungen einer Arbeitsverfassung.

Die Keimform: Etwas breitet sich aus, was nicht zu fassen ist. Ein Aufbruch, der mit Widerständen zu kämpfen hat.

2. Lied: *Einsamkeit*

Erste Vertiefung des Aufbruchs und erste Präzisierung des Unbestimmten – Der Grundkomplex: Sehnsucht und ein Drängen auf Erfüllung.

3. Lied: *Herren*

Ein erster Bruch, befremdlich und doch irgendwie notwendig, mit ganz unterschiedlichen Folgen.

4. Lied: *Die Melodie*

Belebung und erste Variation des Grundkomplexes:

Schmerzende Sehnsucht, eigenartige Erfüllung durch die Musik.

5. Lied: *Ach Gnädigste*

Der zweite Bruch: Provokation durch Entlarvung, Spiegelung, Ironisierung, Banalisierung. Sich gezwungen sehen, Stellung zu beziehen.

6. Lied: *Weil Du nicht bist wie die anderen*

Eine erste Erfüllung.

7. Lied: *Sie nennen mich Tunte*

Die dritte Brechung: Provokation von Ambivalenzen bei gleichzeitig variierender Wiederbelebung des Ausgangsthemas.

8. Lied: *Salambo*

Bewegung, Aufbruch, Entspannung – weitere Variation des Grundkomplexes, hier: Grenzen überschreiten – zumindest in der Phantasie.

9. Lied: *Eine Insel*

Fünfte Belebung des Grundkomplexes.

10. Lied: *Die Frau am Fenster*

Ambivalenz: Tragende Musik, die hinübergleiten lässt in Tagträumereien vs. Spiegelung eines Ich-Verlustes.

11. Lied: *Wenn ich sing*

Eine paradoxe Lösung als erfüllender Höhepunkt.

Die Strukturanalyse der Erlebnisganzheit vor dem Hintergrund der Theorie der Formenbildung

Schon ein erster Blick auf das grob unterteilte Gefüge der Erlebnisentwicklung zeigt, wie wir unsere Fragestellung beantworten können: Das Erleben der Langspielplatte wird getragen von einem inneren Zusammenhang.

Für das konkrete Geschehen eines in sich beschreibbaren seelischen Zusammenhangs über eine gewisse Zeit hat die Morphologie verschiedene Termini entwickelt: *Stundenwelt, Handlungseinheit, Werk*. (SALBER, W. 1965, 1983) (4)

HOFFMANN hat es mit seinen 11 Liedern geschafft, dass sich bei den Hörern so etwas wie eine eigene kleine *Stundenwelt* entwickelt hat. *Stundenwelt* meint, dass verschiedene Züge im Erleben so *zusammenwirken*, dass eine abhebbare spezifische Produktion und Erfahrung von Wirklichkeit entsteht. Ein Hörer hat das zum Ende der Erlebnisganzheit so ausgedrückt: „*Ich bin ganz bei mir und gleichzeitig in einer eigenen Wirklichkeit.*“ Wir kennen das, wenn wir nach einem Konzert uns noch eine Zeit lang wie in einer Blase wähen, bis ganz langsam die notwendigen Alltagstätigkeiten zu uns durchdringen und sie von uns Besitz ergreifen. Dass solch eine Erfahrung entsteht, ist keine Selbstverständlichkeit. In einer früheren Veranstaltung hat der Verfasser mit Schlagern und auch mit einem Stück von STOCKHAUSEN experimentiert. Das kritische studentische Publikum ließ sich nicht auf die Schlager ein; sie wurden überwiegend abgewertet und es wurde meist rumgeblödel. Umgekehrt war das Stück von STOCKHAUSEN eine Überforderung. Das Erleben blieb Stückwerk, und die Versuche, Kontakt zu dieser Musik zu bekommen, wurden regelmäßig abgebrochen.

Damit die Produktion einer *Stundenwelt* entsteht, muss eine Reihe von Bedingungen erfüllt sein. Ein erstes Kennzeichen ist, dass sich in der

Erlebnisanzuehnheit eine spezifische *Eigenlogik* oder auch Eigendynamik entwickelt.(5) HOFFMANN provoziert bei den Hörern ein mehr oder weniger umfassendes Sehnen. Diese Sehnsucht kann sich auf alles Mögliche beziehen: Grenzen überschreiten, eine Mitte bei sich selber finden, Liebeserfüllungen, Geborgenheit, Ruhe, Sich-gehen-lassen-wollen, Neues und anderes ausprobieren, mutig sein, Zwänge ablegen oder einfach nur auf ein diffuses ‚Mehr an Leben.‘ Das Hören der Langspielplatte setzt ein *unspezifisches Total an Strebungen* frei. Gleichzeitig ist dieses Beleben von Wünschen mit *Themen von existenziellen Aufgaben* und Problemen verwoben, mit denen die Hörer in den Liedtexten konfrontiert werden: Einsamkeit, Verlust, Stigmatisierung (Tuntenlied) und Identitätsfindung (Ach, Gnädigste). Dadurch baut sich im Erleben von Beginn an ein *Spannungsfeld* auf. *Strebungen* zielen auf *Erfüllungen*. *Probleme* brauchen *Lösungen*. Oder um es mit dem Grundgesetz der Gestalttheorie zu formulieren: *Offene Gestalten drängen auf Schließung*. Wir nennen diese immanente Notwendigkeit im psychischen System *Formzwang*.(6) Wie bildet sich beim Hören der Langspielplatte diese Form und wie können wir sie qualifizieren?

HOFFMANN befeuert immer wieder den in den ersten beiden Liedern angestoßenen Spannungsbogen. Das Sehnen und Drängen trägt also ein Stück weit selber seinen Mann und seine Frau. Aber das funktioniert natürlich nur begrenzt; Wünschen und Hoffen allein können keine Erlebnisentwicklung aufrechterhalten. An den Äußerungen der Protokollanten konnten wir sehen, dass HOFFMANN über die ganze Platte gesehen, die Spannung zwischen den ausgelösten Strebungen und aufgeworfenen Problemstellungen einerseits und andererseits dem seelischen Druck, eine Erfüllung und Lösung erfahren zu wollen, bis an die Grenzen des Erträglichen getrieben hat. (Exemplarisch zu Lied 10, Die Frau am Fenster: „*Hoffmann kratzt mich an, lässt alles offen, lässt mich in Sehnsucht schmoren, gibt mir nicht den erhofften Seelenfrieden. Es wird mir zu viel.*“)

Jedoch für die allermeisten Hörer zerbrach die sich aufbauende Form nicht. Dies lag daran, dass sich das Hörerlebnis in tragfähige Zwischenformen der *Erweiterung* und *Entfaltung* ausdifferenziert hat.(7) Die überwiegende Mehrzahl der Hörer blieb bei der Stange, weil sie individuell passagere Erfahrungen des *Zu-Sich-Selber-Kommens* machen konnten. Diese halt- und strukturgebenden Erlebnisse wurden abgestützt und entfaltet durch das Erleben von *Gemeinschaftlichkeit* und durch *produktive Formen der Selbstreflexion*. Diese Zwischenformen vermitteln die über das ganze Erlebnis hinweg bestehende Spannung zwischen ausgelösten Strebungen und Belastungen und dem Druck, eine Erfüllung und Lösung finden zu wollen.

Zwischenform I: Erweiterung des Erlebens durch das Zusammenspiel von *Versinnlichungen* und *Bedeutungsgehalten*: *Auf dem Weg zu sich*

Zentraler Kristallisationskern des Hörerlebnisses sind die leiblich-sinnlichen Realisierungen. Musikhören und Sich-Bewegen ist als innerer Zusammenhang gegeben (STRAUS, E. (1956) S. 238 ff.). Der Leib der Hörer wird zum Resonanzboden. Eine Gänsehaut bildet sich; ein Schauer durchläuft sie, ein süßes Zittern durchströmt sie; aber auch kann sich ein Schmerz ausbreiten, ein Kloß oder Knoten in Bauch, Brust und Hals entstehen. *Unwillkürlich* geht der Körper in Betätigungen über. Er wiegt sich hin und her; die Füße und Hände klopfen im Takt; der Muskeltonus verändert sich; Bauch-, Nacken- und Brustmuskeln lösen sich; die Hörer summen die Melodien mit, sie lächeln, sie weinen, usw. Es gibt so gut wie keinen Fall in unserer Untersuchung, bei dem nicht mindestens bei einem Stück dieser *Umsatz*, diese *Versinnlichung* von Gehörtem in Körperausdruck in Gang gekommen ist.(8) Diese leiblichen Ausdrucksformen werden begleitet, ergänzt, untermalt und befeuert durch die Erlebnisqualitäten wie Sich beschwingt-, erheitert-, getragen-, verstanden- und angenommen fühlen. Das ist eine Bewegung des Organismus, in der die Hörer verspüren, wie sie langsam *Zu-Sich-Kommen*. Das geschieht vor allem dann, wenn die *Versinnlichungen* und die *Bedeutungsgehalte*, die im Hören entstehen, gleichsam zusammenspielen und eine *in sich stimmige* Erfahrung ermöglichen.

(Exemplarisch zu Lied 4, Die Melodie: „*Oh, ich kenne das, diese Trauer, dann kommt die Melodie, sie hebt diesen Schmerz auf, es wird so fließend und glücklich, schön und gegenwärtig, ja so ist es, so ist das Leben, mir laufen die Tränen.*“)

Beispielhaft sehen wir hier, wie der Ausdrucks- und Bedeutungsgehalt des Liedes und das Erleben der Hörerin von *gemeinsamen Qualitäten* und *Themen* durchdrungen werden: *Ein Schmerz und seine Auflösung*.

Das Lied hat die Hörerin besetzt und umgekehrt ist die Hörerin in dessen Gestaltqualitäten und Bedeutungen zu sich gekommen. Das Stück belebt etwas Schmerzliches bei der Hörerin („*Oh, ich kenne das, diese Trauer...*“), doch im Mitgehen und im Sich-Mitnehmen-Lassen löst sich das Belastende auf („*...es wird so fließend, glücklich, schön und gegenwärtig...*“). Die Tränen, die bei ihr fließen, sind Ausdruck und *Versinnlichung* davon, dass sich etwas löst, weich wird, abrundet und sich erfüllt. Sie hat sich das Lied zu eigen gemacht. Ein Einverleibungsprozess, eine Aneignung des Liedes und ein Angeeignet-Werden durch das Lied.(9)

Gehalten-Werden im Mitgehen, Sich-Angenommen-fühlen im Gleiten, Schweben, Fließen sind Formen des *Zu-sich-Kommens* in diesem spezifischen

Musikerleben. Es sind Erfahrungen eines *Ineinanders* von leiblich-seelischem Halt und leiblich-seelischer Bewegung.

Es gibt das eine und andere Stück, das diese Erlebnisse in einem besonderen Maße ermöglicht. (Exemplarisch zu Lied 6, Weil Du nicht bist wie alle anderen: *„Tausend Wunderkerzen in meinem Kopf, habe das Gefühl überzulaufen, zu fließen und doch gehalten zu sein.“* – *„Das ist der Augenblick, auf den ich gewartet habe. Von Beginn an bin ich angezogen, gleite auf der eleganten Melodieführung mit, lasse mich fallen und von Text und Musik auffangen, sicher und ruhig weiterleiten.“*)

Variation der Zwischenform I: Die Ergänzung von Versinnlichungen und Tagträumen

Sehr oft lösen sich die Hörer vom Text. Dann lassen sie sich in Tagträumereien hinübergleiten. Auch dies ist eine Variation des *Zu-Sich-Selber-Kommens*. Die Tagträume sind Ausdruck der *Selbstbewegungstendenz* des Psychischen.⁽¹⁰⁾ Die Hörer betreiben es und verlangen danach, eigene Vorstellungsbilder und Geschichten zu entwickeln, die u. U. gar nichts mehr mit den Anstößen durch die Liedertexte zu tun haben. In der Tagtraumverfassung entsteht oft ein tiefes *Versunken-Sein*. (Exemplarisch zu Lied 10, Die Frau am Fenster: *„Habe bei diesem Lied gleich zu Beginn die Augen zugemacht und als ich sie wieder aufmachte, merkte ich, dass ich hier im Seminar sitze und es hell ist. Habe mich leiten lassen von dem Lied und an eine Frau gedacht, von der ich hoffe, dass sie mehr von mir hat als meinen Namen.“*)

Das *Versunken-Sein* kann sich auch völlig von den Tagtraumbildern lösen und sich auf ein körperliches Mitgehen mit der Musik reduzieren.

(Exemplarisch zu Lied 10, Die Frau am Fenster: *„Erst wollte ich mich gar nicht auf das Lied einlassen, habe den Kopf auf die Bank gelegt. Doch dann bin ich im Rhythmus mitgegangen. Unbewusst habe ich mich mit meinem Stift am Hals gekratzt und teils gekraut. Als ich das bemerkte, streichelte ich mich weiter im Takt zur Musik. Das war irre.“*)

Brechungen, Störungen und ihre Folgen

Die leiblich-sinnliche Aneignung der Lieder und ihrer Bedeutungsgehalte gelingt im Einzelfall sehr unterschiedlich. Manchmal ist sie nur keimhaft da, bzw. ihre differenzierte Ausgestaltung, wie sie in den oben aufgeführten Beispielen vorliegt, wird immer wieder gebremst, gestört und konterkariert. Wir haben die Einschränkungen durch die Arbeitsverfassung beschrieben. Das Hören im Seminar ist auch zum Teil vergleichbar mit dem Formzwang im klassischen

Konzertsaal. Der Umsatz aufkommender Impulse, wie laut mitzusingen oder aufzuspringen und zu tanzen, wird durch den Seminarrahmen verhindert. Des Weiteren geraten die Hörer in mannigfaltige Ambivalenzen durch den Wechsel von Rhythmus und Gestaltqualitäten der Musik zwischen den Liedern, durch ihre belastenden Themen, durch das erlebte Gegeneinander der Wirkungen von Musik, Texten und Stimme des Interpreten.

(Exemplarisch zu Lied 10, Die Frau am Fenster: „*Wieder diese Hoffmann-Spaltung: Ein wunderschönes reines, zartes Bild (Bedeutungsgehalt) und leichte rhythmisch in die Hüfte ziehende Musik (leibliche Versinnlichung), und ratsch der Riss: Das Bild ist innen ganz grau und öde und kaputt.*“)

Die Störungen der Aneignungsprozesse führen nun zu verschiedenen Folgen. Zum einen beleben die Hörer vereinfachende und damit abschneidende Verarbeitungsformen: *Erzählungen* (Wiedergabe banaler Informationen), *Interpretationen* (intellektuelle Deutungen) oder gar *negative Bewertungen*, die das angelaufene Erleben abrupt unterbrechen (s. o. das Kapitel *Verschiedene Aussagemodi*). Das Gegenteil von Vereinfachung und Abwehr passiert, wenn der Prozess sich vertieft und ausdifferenziert. Denn die Störungen und Brechungen in der Erlebnisentwicklung zeigen auch eine produktive Wirkmächtigkeit. HOFFMANN hat Stücke eingebaut, die die Hörer überraschen, sie aus dem Tritt bringen und gleichzeitig herausfordern (insbesondere die Lieder *Herren*, *Ach Gnädigste*, *Sie nennen mich Tunte*, *Salambo*). Individuell betrachtet hat sich gezeigt, dass jedes Lied solch eine herausfordernde Seite besitzt. Im Gegensatz zu Schlagern, die immer in einer unhinterfragten Abrundung münden, sind Hoffmanns Lieder von vornherein ambivalent und gebrochen konstruiert. Die Brechungen können sich nur auf die Musik beziehen oder auf den Text oder auf beides.

Zwischenform II: Vertiefung und Entfaltung des Musikerlebens durch *produktive Selbstreflexionen*

Nehmen die Hörer die Herausforderung an, d.h. stellen sie sich den Spannungen, in die sie durch das Hören der Platte hineingeraten sind, dann vertieft und entfaltet sich der Erlebnisprozess. Diese Version der Weiterentwicklung besteht darin, dass die Hörer *selbstreflexiv* einen dritten Standpunkt einnehmen. D. h., das Mit- und Aufgehen im Erlebnis und die sich einstellenden Störungen, diese Konfrontation wird in eine übergreifende Perspektive überführt = (*Umkonstruktion* des Prozesses).(11)

(Exemplarisch: „*Ich spüre, wie begeistert die Kommilitonin neben mir die Musik erlebt. Das macht mich deprimiert. Meine Glieder werden schlaff und kraftlos. In*

mir tobt ein heftiger Kampf. Ich bestehe aus zwei Teilen, jedes marschiert in eine andere Richtung. Ich spüre ein Zucken in meinem Bauch, etwas öffnet sich, etwas ploppt auf. Werde aggressiv! Gegen was? Gegen wen? Resignation. Der Kampf zerreißt mich, aber entscheidet sich nicht. Der Sänger ergreift Partei in meinem Kampf. Gegen den Teil von mir, der ständig alles unterdrückt und ein Erleben der Musik, das Mich-Hingeben verhindern will.“)

Der Kampf der Kräfte. Die Hörerin fühlt und versteht den Aufforderungscharakter der Lieder, dass sie in eine Hingabe hineingezogen werden soll und dass das tatsächlich zum Teil auch passiert („etwas öffnet sich...“). Dagegen wehrt sie sich fast schon verzweifelt. Doch, indem ihr der seelische Kampf *bewusst* wird, den sie ausficht, bekommt ihr Erleben eine Tiefe, die das einfache Gegeneinander überschreitet. Die Musikstücke werden zu einer *Spiegelung* seelischer Verhältnisse. Diese Spiegelung ermöglicht es, innezuhalten und eine *neue Position (Setzung)* einzunehmen.(12)

(Exemplarisch zu Lied 5, Ach, Gnädigste: „*Sie, die Gnädigste schwimmt auf und mit einer Fassade, darin erkenne ich die Zeichen der Zeit und auch ein Stück mich selbst. Ich wollte das Lied schon abtun, es wurd mir zu nah und nur zu wahr, bezogen auf mich selbst.“)*

Das Zulassen von *Spiegelungen* (hier: „...erkenne auch ein Stück mich selbst.“) gibt dem Erlebnisprozess eine sich weiter ausdifferenzierende Form. Anstatt dass der Prozess durch vereinfachende Verarbeitungsgestalten (hier die Abwertung: „*Wollte das Lied schon abtun.“)* in eine Stagnation gerät, wird er durch diese *produktiven Selbstreflexionen* reicher und entschiedener. Wir können eine Vielfalt typischer Selbsterfahrungen beobachten (s. o. das Kapitel *Sich-Vergleichen, ein seelischer Grundprozess*). Diese Erfahrungen bewirken oft, dass es den Hörern leichter fällt, „*bei der Stange zu bleiben*“, und sich dem Musikerleben wieder zuzuwenden.

Die Entwicklung des Prozesses kann also in zwei Richtungen gehen: Einmal in Richtung Abwehr und Vereinfachung der Erlebnisform und zum anderen in Richtung *Entfaltung* und weiterer Ausdifferenzierung.(13)

Die Entfaltung der Hörerfahrung wird auch durch die *Arbeitsverfassung* des Uniseminars mit ermöglicht. Dieser *Formzwang* ist eben nicht nur eine Belastung. Er bewirkt auch eine positive Verpflichtung, sich nicht einfach seinen Abwehrprozessen zu ergeben, sondern sich immer wieder neu auf den Prozess einzulassen.

Aber wie immer bei seelischen Entwicklungen kann auch diese weitere Differenzierung des Hörerlebnisses wieder in eine Störung und Überforderung münden, die erneut Schutz- und Abwehrformen hervorrufen.

(Exemplarisch zu Lied 10, Die Frau am Fenster: *„Das packt mich doch sehr. Ist ja Wahnsinn, wie ich mit sowas umgehe. Beim ersten Hören hab ich so viel davon weggeschoben. Wie ein Panzer hab ich mich abgeschirmt. Wenn ich etwas zulasse, bin ich schnell verletzbar.“*)

Abstützung der Zwischenformen durch die Erfahrung von *Gemeinschaftlichkeit*

Während des Hörens der Schallplatte wandelten sich mehrmals die Atmosphäre und Stimmung im Seminar. Manchmal geschah dies beinahe unmerklich, dann wiederum setzte es plötzlich ein.

Bei Lied 6, *Weil du nicht bist wie alle anderen*, breitete sich eine gewisse Andächtigkeit aus. So als ob man genau zuhören wollte, um nichts zu verpassen. Bei Lied 7, *Sie nennen mich Tunte*, kam eine Unruhe auf, die sich bei Lied 8, *Salambo*, in Heiterkeit auflöste. Die Unruhe kam über die Strecke von Lied 9, *Eine Insel*, und Lied 10, *Die Frau am Fenster*, wieder, weil viele Hörer sich durch die Vertiefung des Spannungsbogens an den Rand des Erträglichen gebracht sahen. Diese Veränderungen der Stimmung und Atmosphäre bekamen die Hörer natürlich mit und gaben ihnen die Empfindung ein *„kleines gemeinsames Schicksal“* zu durchlaufen.

(Exemplarisch: *„Wir gehen hier fast alle mit. Lassen uns hochziehen und wieder runterstürzen. Das Lachen und Stöhnen der anderen ist wie Begleitmusik zur Musik. Darin kann ich mitschwimmen. Ich bin nicht allein mit meinen Gefühlskapriolen.“* – *„Hoffmann traktiert meinen Gefühlshaushalt ganz schön, mal gerat ich ins Träumen, dann wieder reißt er mich mit seinen hässlichen Themen in die brutale Realität zurück. Irgendwie ist es schön, dass ich das nicht allein erleben muss. Ich merk ja an den Reaktionen der anderen, dass es wohl einigen genauso geht wie mir.“*)

Die Erfahrung von *Gemeinschaftlichkeit* ist eine Abstützung für die beiden Ausbauformen des *Zu-sich-kommens* und der *produktiven Selbstreflexionen*. Indem sich das Erleben in diese drei Formen erweitert und entfaltet, wird die Grundspannung, die den Prozess trägt, aufrechterhalten und genährt. Es sind Ausbauformen, die die Gefährdungen im Erlebnisprozess (Überdehnung der Spannung, Abrutschen der Lieder an den Rand des Kitschigen, Überfordert-Werden durch Themen existenzieller Bedrohung, Musikerleben im fremden Kontext einer Arbeitsverfassung/Uniseminar usw.) ausbalancieren.

Wir haben also folgende strukturellen Grundzüge, die diesen spezifischen Erlebnisprozess kennzeichnen:

- *Spannungsaufbau* (ein unspezifisches Total an *Strebungen* und Konfrontationen mit existentiellen *Problemen*, die auf *Erfüllungen* und *Lösungen* drängen).
- Ausdifferenzierung und Erweiterung des Erlebens in Formen des *Zu-Sich-Kommens*.
- Brechungen, Störungen und Belastungen.
- Vereinfachungen und Abwehrformen (*Erzählungen, Interpretationen, Abwertungen*).
- Weitere Ausdifferenzierung, Entfaltung und Steigerung des Erlebens durch die Erfahrung von *Gemeinschaftlichkeit* und Formen der *produktiven Selbstreflexion*.

Auf der Ebene der Phänomene, d. h. im Erleben der Hörer sind dies keine reinen abgrenzbaren Formen, vielmehr gibt es mannigfaltige Übergänge zwischen den Formen. Die von uns vorgenommene Rekonstruktion der Erlebnisentwicklung geschieht in Gestalt einer Typisierung. Und doch muss man sich gleichzeitig klarmachen, dass die Strukturzüge immer in Bewegung sind. Sie produzieren die Phänomene und die Phänomene bestimmen die Charakteristik der Strukturzüge. Hier sei noch einmal an GOETHEs Umschreibung des Gestaltbegriffes erinnert: „...wenn wir das Wort (Gestalt) brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken. Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet...“(14)

Auch das hier aufgeführte Nacheinander ist eine Vereinfachung und Typisierung. Beim einzelnen Hörer kann das Nacheinander des Wirksamwerdens der Strukturzüge ganz anders aussehen. Er fängt z. B. mit Formen der Distanzierung an (*Erzählungen, Abwertungen*). Der Spannungsaufbau kann sich bei ihm erst im weiteren Verlauf, manchmal sogar erst gegen Ende des Hörens entwickeln. Auch können Ausbauformen ganz wegfallen, wie die Erfahrung von *Gemeinschaftlichkeit* oder die *produktive Selbstreflexion*. Ebenso können die Formen nur keimhaft in Ansätzen ausgebildet sein. Die Bewegung der Strukturzüge ineinander und auseinander kann man als eine Drehbewegung, als eine *Rotation* auffassen.(15) Ein Vor und ein Zurück, ein Hin und Her zwischen Sich-Einlassen, Zu-Sich-Kommen, Abwehren, Selbstreflexionen, zwischendurch aussteigen, wieder Sich-Einlassen und so fort. Diese Rotation mündet für die meisten Hörer in einen besonderen Abschluss der Erlebnisganzheit.

Die Ergänzung von Grundspannung und Erlebnisdifferenzierung in einer paradoxen Erfahrung.

Die hier untersuchte Erlebnis Ganzheit hat nun zusätzlich zu den bisher ermittelten Strukturzügen eine Spezifikation, eine Steigerung und Zuspitzung, die diesem Prozess eine Abrundung und Erfüllung gibt, die wir nicht immer bei der Ausbildung einer *Stundenwelt* erwarten können.

Die aufgebaute Spannung und die Formen der Ausdifferenzierung des Erlebens werden ausgesöhnt, ergänzt und aufeinander bezogen durch eine paradoxe Erfahrung. Das wiederholt belebte und variierte *Total an Strebungen* und *Problemstellungen* wird durch die Botschaft und leiblich-sinnliche Erfahrung des letzten Liedes – *Ich finde mich, wenn ich singe* – zum einen banalisiert und paradoxerweise aber auch geerdet.(16)

Die Ausbreitung der Sehnsüchte und Konfrontationen mit belastenden Themen, die sich immer wieder im Alles-Möglichen und damit im Nicht-Fassbaren zu verlieren drohten, bekommen eine Form und Formel: *Das Total lässt sich fokussieren: Nicht indem ich im Draußen etwas finde, mir die große Erleuchtung zustößt, sondern im Aufgehen und Zu-Sich-Kommen im einfachen Tun.*

Das Banale und Simple (Wenn ich sing) ist das Wirksame, das eine Antwort gibt und die Spannung löst.

(Exemplarisch: „*Das ist wie ein Abschluss und Beginn zugleich. Jetzt kriege ich mit, dass ich vorher schon so etwas wie eine Auflösung bei mir verspürt habe (Lied 9 bzw. 10), als ginge alles auseinander und verflüchtigte sich, das war auch bedrohlich. Jetzt fühle ich Stimmigkeit.*“ – „*Es schließt sich alles wieder. Zuerst wieder voll am Suchen, Stolpern, total ohne Ruhe und dann so ne einfache Lösung: Singen. Oder irgendwas Anderes. Jedenfalls was Eigenes (unterstrichen). Und das ist der Weg, wie es auszuhalten ist. Erklären kann ich das nicht, aber ich glaube daran, dass es möglich ist, so was zu finden.*“)

Obwohl man es schwer erklären kann – wie mehrere Hörer bemerken –, wird die „*Versöhnungsformel*“ das *Aufgehen und Sich-Finden im einfachen Tun* angenommen. Und zwar intellektuell als Botschaft und als gelebte Erfahrung. Der leiblich-sinnliche Wiederhall der Botschaft beglaubigt sie und verleiht ihr Authentizität.

(Exemplarisch: „*Ich merke eine Zweisamkeit, ein wohltuendes Zusammensein von Klaus Hoffmann und mir, als ob er nur für mich sänge. Ich lasse mich von dem sich langsam ansteigenden Rhythmus und den immer eindringlicher werdenden*

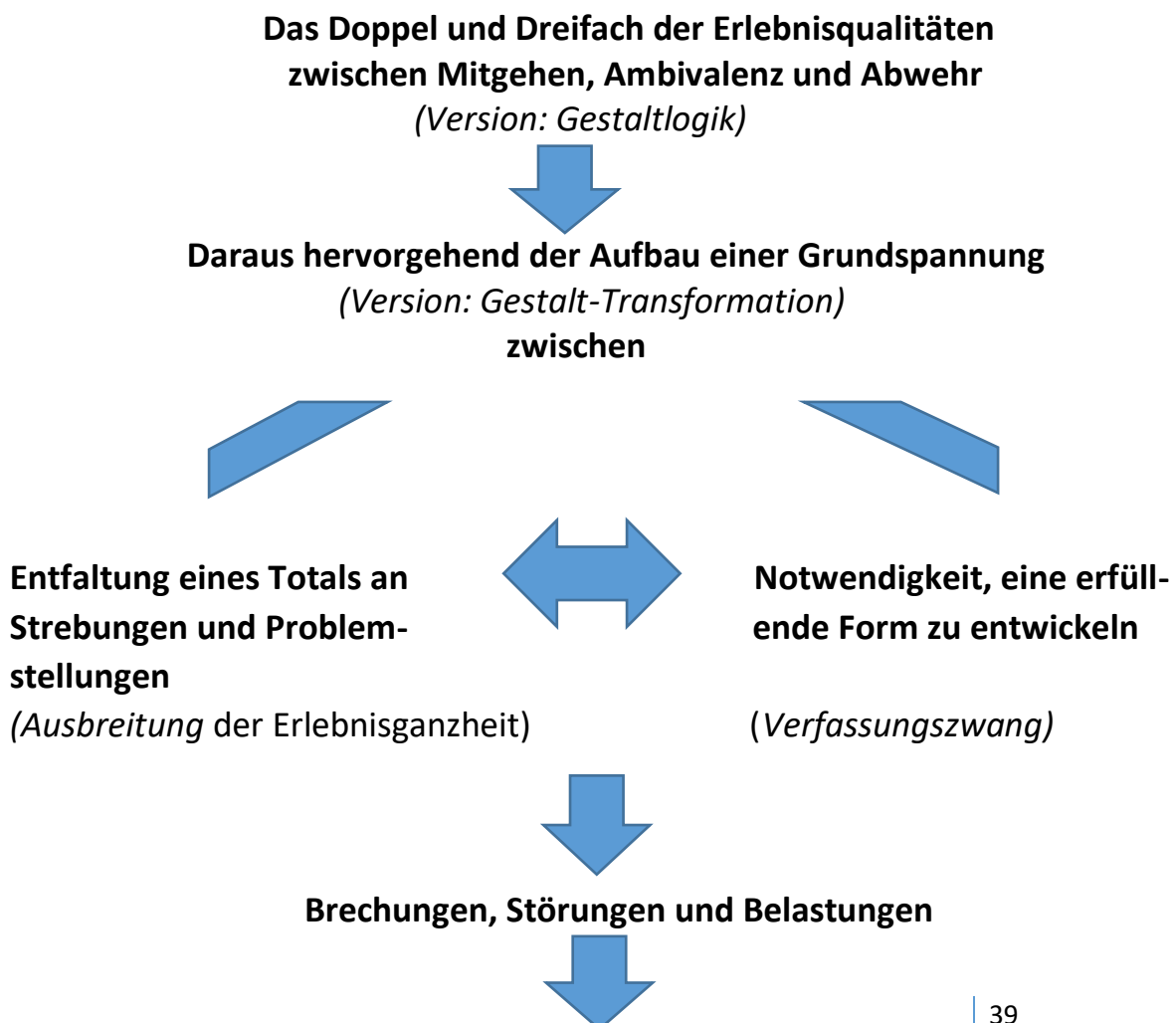
Worten berieseln und einfangen und steigern mich in Etwas, wovon ich selber nicht weiß, wo es hinführt. Das ist auch egal, denn wichtig ist nur das Steigern, das Aufgehen darin.“)

Mit den abrundenden Erlebnissen zum letzten Lied haben wir auch eine Formel für den ganzen Prozess gefunden:

Ein breiter, dramatisierter und mit Ansprüchen aufgeladener Aufbruch zur Suche nach Sinn und Liebe findet seine Struktur und Erfüllung, seinen Widerhaken im Einfachen und Naheliegenden. Das, was wie eine Klammer den Spannungsbogen des Musikerlebens schließt, wurde Stück um Stück über den ganzen Prozess hinweg aufgebaut. Das Aufgehen, Mitgehen und Getragen-Werden in den Versinnlichungen und Bedeutungsgehalten der Lieder, das sich Einlassen auf zum Teil schmerzhaftes Selbstbespiegelungen und das Teilen dieser Erlebnisse mit anderen bereitete die lösende Erfahrung eines Sich-Erden-Könnens vor.

Schema der Strukturanalyse anhand des Versionenmodells der Gestaltbrechung

(In kursiv die Termini des Versionenmodells)





Lösungsform: Vereinfachung, Abwehr
(Erzählungen, Interpretationen, Abwertungen)



Lösungsform: Vertiefung
Erweiterung des Prozesses zur Ausbauf orm:
ZU-SICH-KOMMEN

(Ergänzung von leiblich-sinnlichen *Verwirklichungen* und *Bedeutungsgehalten* zu Formen der *Aneignung* und des *Angeeignet- Werdens*.)

Erste Vermittlungsform der Grundspannung durch Einbeziehung der Grunddimensionen *Aneignung von Wirklichkeit* und *Bildung und Umbildung ihrer Bedeutungen*); *Version: Gestalttransformation*

Brechungen, Störungen und Belastungen



Lösungsform: Vereinfachung, Abwehr
(Erzählungen, Interpretationen, Abwertungen)



Lösungsform: Steigerung und Vertiefung
Entfaltung des Prozesses zur Ausbauf orm:
PRODUKTIVE SELBSTREFELXIONEN

Abstützung der Ausbauformen I und II
durch die Erfahrung von GEMEINSCHAFTLICHKEIT

Ausformung und Entfaltung der Erlebnisganzheit unter Vermittlung von *Version III (Umkonstruieren/Gestalt-Konstruktion)* Hier in Form von produktiven Selbstreflexionen.



Brechungen, Störungen und Belastungen



**Lösungsform: Vereinfachung, Abwehr
(Aussteigen)** (einige wenige Hörer)

Überwiegende Lösungsform:

Schließung des Prozesses durch eine paradoxe Erfahrung:

**Die ausufernden Wünsche und Probleme werden im
Einfachen und Naheliegenden geerdet.**

Ergänzung von Ausbreitungsentwürfen (Sehnen und Streben) mit der Notwendigkeit eine tragende, erfüllende Struktur (Formzwang) zu entwickeln durch Version IV (Gestalt-Paradox).

Anmerkungen und Verweise

1) Wundt, W. (1920) S. 401

2) Zum Begriff *Gestalt-Konstruktion* siehe Salber, W. (1977) S. 80 und (1983) S. 93 ff.

3) Zum Begriff *Gestalt-Logik* siehe Salber, W. (1977) S.77 ff. und (1983) S. 93 ff.

3a) Zum Begriff *Gestalt-Transformation* siehe Salber, W. (1977) S.78 ff. und (1983) S. 93 ff.

Das Theoriemodell der Morphologische Psychologie entwickelt die gesamte seelische Wirklichkeit in Anlehnung an Goethe aus einem „Ur-Phänomen“ heraus: Aus der Zweieinheit bzw. Gegenseinlichkeit von *Gestalt* und *Verwandlung*. (Goethe (1887), Salber, W. (1983) S. 59 ff. S. 74 ff). Die Übergänge der prinzipiell unendlichen seelischen Gestaltbildungs- und Umbildungsmöglichkeiten werden im Theoriemodell durch eine handhabbare Ordnung typisiert: Durch die sog. *Versionen der Gestaltverwandlung (Gestalt-Logik, Gestalt-Transformation, Gestalt-Konstruktion und Gestalt-Paradox)* Salber, W. (1983) S. 93 ff.

4) Zum Begriff *Stundenwelt* siehe Salber, W, (1965) S. 45 ff. (1983) S. 107 ff. und S 121 ff.

Zum Begriff *Handlungseinheit* siehe Salber, W. (1965) S. 41 ff. (1983) S. 124 ff.

Zum Begriff *Werk* siehe Salber, W. (1983) S. 114 ff.

Werke sind aktuell sich ausbildende Lebensformen auf Zeit (Stundenwelten). Sie entstehen, weil sich in der *Vielfalt der möglichen Entwicklungsrichtungen* eines aktuellen seelischen Geschehens (*Versalität*) Salber, W. (1983) S. 105 ff.) ein *bestimmter Kern*, ein *spezifisches Thema*, ein *Grundkomplex* herausschält, der sich durchsetzen, zu erhalten und zu erfüllen sucht. Das ist ein Prozess, der eine eigene Dynamik, einen Sog mit einer spezifischen Dramaturgie entwickelt (*Eigenlogik*).

(Hier: Das Schicksal, der auf Erfüllung drängenden Sehnsüchte.) Damit dieser Kernkomplex sich durchsetzen und verwirklichen kann, muss der Prozess eine bestimmte Form finden, in der er bei sich bleiben kann, einen Halt und eine gewisse Kontinuität erfährt (*Formzwang*). Eine Form, die auch mit den Veränderungen, Störungen, Belastungen, mit dem Unerwarteten und Überraschenden im Prozess fertig wird.

5) Zum Begriff *Eigenlogik* siehe Salber, W. (1965) S. 93 (1983) S. 124 ff.

6) Zum Begriff *Formzwang* siehe Salber, W. (1965) S. 254 ff. (1983) S. 124 ff.

7) Zu den Begriffen *Erweiterung* und *Entfaltung* siehe Salber, W. (1983) S. 130 ff. Die *Stundenwelt*, das *Werk*, gewinnt Kontur und Festigkeit, indem die Spannung zwischen dem *Drängen eines sich ausbreitenden Themas* und der *Notwendigkeit, dafür eine bestimmte Form zu finden* durch tragende *Zwischenstücke* vermittelt wird. Diese Vermittlung geschieht mit Hilfe der *Versionen von Gestalt-Verwandlung* s.o. (Salber, W. (1983) S.93 ff.).

8) Zum Begriff *Umsatz* siehe Salber, W. (1965) S. 152 ff.

9) Zum Zusammenspiel von *Versinnlichungen* und *Bedeutungsgehalten* siehe die Ausführungen von Salber, W. (1965) zu *Verwirklichung* und *Anverwandlung* S. 139 ff.

10) zu *Selbstbewegung* und *Auseinandersetzung a. a. O.* S. 96 ff.

11) Zum Begriff *Umkonstruieren des Prozesses* siehe Salber, W. (1983) S. 130 ff.

12) Zum Begriff *Setzung* siehe Salber, W. (1965) S. 218 ff.

13) Zum Begriff *Entfaltung* der Erlebnisganzheit siehe Salber, W. (1983) S. 132

14) Goethe (WA) Abt. 2 Bd. 6. S. 9

15) Zum Begriff *Rotation* siehe Salber, W. (1965) S. 280 ff.

16) Zum Begriff *Gestalt-Paradox* siehe Salber, W. (1977) S. 82 und (1983) S. 132

Literatur

Adorno, T.W. (1962). *Einleitung in die Musikpsychologie*. Frankfurt/M.

Breuer, O. (1985). *Der Fuß, der Jazz und die Einheit*. In: ZWISCHENSCHRITTE. Beiträge zu einer morphologischen Psychologie 2/1985

Ehrenfels. Ch. v. (1890). *Über Gestaltqualitäten*. Vierteljahresschrift über wissenschaftliche Philosophie. Jg. 13

Goethe. J. W. v. (1887). Weimarer Ausgabe (WA) Abt. II. Bd. 6.

Hanslick E. (1922) *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. 15. Auflage. Leipzig.

Metzger, W. (1954). *Psychologie*. Darmstadt.

Salber, W. (1965). *Morphologie des seelischen Geschehens*. Ratingen

Salber, W. (1969). *Wirkungseinheiten*. Kastellaun/Wuppertal.
Salber, W. (1977). *Kunst-Psychologie-Behandlung*. Bonn.
Salber, W. (1983). *Psychologie in Bildern*. Bonn.
Straus, E. (1956). *Vom Sinn der Sinne*. Göttingen, Heidelberg.
Stumpf, C. (1911). *Die Anfänge der Musik*. Leipzig.
Wellek, A. (1963). *Musikpsychologie und Musikästhetik: Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt/M.
Wundt, W. (1920). *Grundriss der Psychologie*. 14. Auflage. Stuttgart.

Bildnachweis

Fuge in Rot, Paul Klee, 1921, 69
Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton, 24,4 x 31,5 cm
Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Leontine, Paul Klee, 1933, 56, Aquarell auf Papier auf Karton, 48,5 x 62,2 cm
Zentrum Paul Klee, Bern, Depositum aus Privatbesitz, Schweiz
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Rhythmisches, strenger und freier, Paul Klee, 1930, 59, (09)
Kleisterfarbe auf Papier auf Karton, 67 x 41,5 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/rhytmisches-strenger-und-freier-3001328>; [gemeinfrei](#), CC0 1.0 Universell

Zerstörung und Hoffnung, Paul Klee, 1916, 59, 55
Lithografie, Aquarell, 53 x 40,1 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/zerstörung-und-hoffnung-30011589>; [gemeinfrei](#), CC0 1.0 Universell

Erzengel, Paul Klee, 1938, 82 (G2)
Öl, Kleister auf Baumwolle, auf Jute, auf Keilrahmen, 100 x 65 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/erzengel-30030524>;
gemeinfrei, CC0 1.0 Universell

Sumpfliegende, Paul Klee, 1919, Öl auf Karton, 47 cm x 40,8 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München und Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, Vergleich 2017 mit den Erb*innen der früheren Eigentümerin Sophie Lissitzky-Küppers, mit großzügiger finanzieller Unterstützung der Kulturstiftung der Länder und der Ernst von Siemens Kunststiftung.

<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/sumpfliegende-30002356>,
gemeinfrei, CC0 1.0 Universell

