Pilotprojekt Kompensationsmelodie:

Ein experimentalhermeneutisches Forschungsabenteuer

Pilot project Compensation Melody:

An experimental hermeneutic research adventure

Tamara Trebes

Kurzzusammenfassung

Unter dem Titel „Die Kompensationsmelodie: Eine experimentalhermeneutische Untersuchung der Individualpsychologie mit Hilfe der Psycho-Musik-Analyse (PMuA) innerhalb der Intertherapeutik (Intertherapeutische Musik Analyse Ith.MuA)“ arbeitet der Individualpsychologe Manuel Fürholzer 2014 erstmals ein experimentalhermeneutisches Forschungsinstrument aus der Kategorie der Psycho-Medien-Spiele (PMS) praktisch aus und testet im Rahmen seiner Bakkalaureats-Studie die Forschungspraxis der Psycho-Musik-Analyse (PMuA) im intertherapeutischen Modus. Mit entsprechendem Pioniergeist trans-medialisiert Fürholzer hierbei zentrale, individualpsychologische Theoriebegriffe klangförmig in ein selbstkomponiertes Instrumentalstück, welches von externen Interpret*Innen aus heterogenen Therapieschulen gedeutet und sodann mit der Therapieschule des Autors konfrontiert wird, um etwaige Konvergenzen und Divergenzen herauszuarbeiten, die im Anschluss diskutiert werden. Das Pilotprojekt folgt einem theoretischen Methodenkonzept Kurt Greiners und versteht sich als deren experimentelle Erprobung, welche nicht zuletzt auch die zweckdienliche Praktikabilität und Relevanz der PMuA innerhalb der Verfahrensvarianten hermeneutischer Therapieschulenforschung überprüfen soll.

Schlüsselwörter

Experimentelle Psychotherapiewissenschaft - Psycho-Musik-Analyse (PMuA) - Intertherapeutische Medien-Spiele (ITMS) - Hermeneutische Therapieschulenforschung - Individualpsychologie

Abstract

With his paper published in 2014 entitled "Die Kompensationsmelodie: Eine experimentalhermeneutische Untersuchung der Individualpsychologie mit Hilfe der Psycho-Musik-Analyse (PMuA) innerhalb der Intertherapeutik (Intertherapeutische Musik Analyse Ith.MuA)", the individual psychologist Manuel Fürholzer first developed and tested a practical experimental hermeneutic research instrument belonging to the category of Psycho-Media-Games (PMG) in the context of his Bachelor study, in which he exerted the research practice of a Psycho-Music-Analysis (PMuA) in an intertherapeutic mode. With a corresponding pioneer spirit, Fürholzer trans-medialized central theoretical terminology from the field of individual psychology, giving them musical form in as a personally composed instrumental piece, which was then interpreted by external individuals from heterogenous therapy schools and afterward confronted with the therapy school of the author, in order to determine potential convergences and divergences, which were then discussed. The pilot project was conducted according to and intended as an experimental trial of a theoretical method concept developed by Kurt Greiner. Furthermore, the project also served the purpose of assessing the pertinent practicality and relevance of PMuA among the procedural variants of hermeneutic therapy school research.

keywords

Experimental Psychotherapy Science - Psycho-Music-Analysis (PMuA) - Intertherapeutic Media Games (ITMG) - Hermeneutic Therapy Research - Individual Psychology

Das transfermentheutische Programm der Experimentellen Psychotherapiewissenschaft an der SFU Wien beheimatet im jüngsten und experimentellsten Programmsektor (D) die Medien-Spiel-Techniken, bei welchen neben kritisch-reflexivem Forschungsinteresse auch maßgeblich das originell-kreative und gestalterische Potenzial der Wissenschaftspraktiker*Innen gefordert ist. Die innovative Konzeption Greiners lässt sich in die zwei Verfahrensvarianten der klassischen Psycho-Medien-Spiele (PMS) sowie in die Intertherapeutischen Medien-Spiele (ITMS) unterteilen¹, die - analog der bizarren Transformations-Texte bei den **Text-Puzzle-Verfahren** (bzw. der **Experimentellen Trans-Kontextualisation**) oder eines originär gestalteten Psycho-Bildes im Rahmen der **Psycho-Bild-Methoden** - mit der fantasie- und geistreichen Kreation sogenannter künstlerischer Objektivationen operieren.

Im „Methodenfahrplan Inter-Therapeutik (ITK)“ (2013) konzeptualisiert Greiner die **Intertherapeutischen Medien-Spiele** (ITMS) als mögliches transfermentheutisches Analyseverfahren im intertherapeutischen Forschungsprogramm und stellt die Konzeptideen der drei Verfahrensmodi **Psycho-Mimik-Analyse (PMiA)**, **Psycho-Musik-Analyse (PMuA)** und **Psycho-Tanz-Analyse (PTA)** vor, die sich in der Logik ihrer Prozesstechnik vom Stufenmodell der Psycho-Bild-Methoden ableiten lassen (vgl. Greiner & Jandl, 2015, 7):

Prozessstufen der Medien-Spiel-Techniken

1. Prozessstufe: SELEKTION (*Theoriestück*)
2. Prozessstufe: ISOLATION (*Theoriebegriffe*)
3. Prozessstufe: KREATION (*Spezifisches Medienspiel/a und Re-Symbolisierungsliste/b*)
4. Prozessstufe: INTERPRETATION (*Externe Interpretation via ExI bzw. fremde Therapieschulen-Interpretation via Fremde TS_Interpret*Innen*)
5. Prozessstufe: MODIFIKATION (*Modifizierte Interpretation via Medienspieler*in*)
6. Prozessstufe: KONFRONTATION (*Sinnstrukturen/a, Konvergenzen- und Divergenzenanalyse/b, Schlussfolgerungen/c*)

Bei den entsprechenden Verfahrensvarianten werden die aus dem spezifisch gewählten Theoriestück der jeweils inhärenten Therapieschule isolierten Theoriebegriffe (1. und 2. Prozessstufe, *Selektion & Isolation*) anschließend auf der 3. Prozessstufe/a (*Kreation künstlerischer Objektivation*) je nach Verfahrensmodus ausdrucksymbolisch in ein Pantomimenspiel (*Psycho-Mimik-Analyse, PMiA*), klangförmig in ein Instrumentalstück (*Psycho-Musik-Analyse, PMuA*) oder bewegungsrhythmisch in eine Tanzperformance übersetzt (*Psycho-Tanz-Analyse, PTA*). Nach der jeweiligen medien-spezifischen Gestaltung folgt der regelkonforme weitere Ablauf der Prozessstufen 3/b (*Re-Symbolisierung*), 4 (*Interpretation*), 5 (*Modifikation*) sowie 6/a/b/c (*Konfrontation mit dem Theoriestück*) (vgl. Greiner, 2013, 123).

---

¹ Je nachdem, ob das Prozedere innerhalb einer einzelnen Therapieschule oder über zwei unterschiedliche Therapiemodalitäten funktioniert.

Die Medien-Spiel-Techniken existierten mithin als eine Konzeptidee Greiners, bis sich der Individualpsychologe und Musiker Manuel Fürholzer 2014 dazu entschließt, das Pionierprojekt zu wagen und die Intertherapeutische Musik Analyse (ITMuA) zur Anwendung zu bringen. Fürholzer bringt hier genau jene Kombination von künstlerisch-kreativer Fähigkeit und wissenschaftlich-theoretischem Denken mit, die für jenes Unterfangen eine gute Ausgangsposition darstellen; allem voran steht hierbei sicherlich die interessante und zugleich auch komplexe Herausforderung, psychotherapiewissenschaftliche Theorie zu vertonen und damit ein Musikstück zu komponieren, dem ein originär individualpsychologisches Vokabular zugrunde liegt, während es gleichzeitig den Anspruch an eine gewisse musikalische Struktur und Ästhetik erfüllen sowie eingängig genug sein soll, um zweckdienliche Assoziationen bei den Interpreten hervorzurufen.

Obwohl die Prozessstufen und damit der Spielplan des Vorhabens theoretisch konzipiert sind, nimmt Fürholzer einige explizit ausgewiesene sowie begründete Modifikationen vor, um die theoretischen Überlegungen und die Konzeption Greiners in die Praxis umsetzen zu können. Hierzu entwickelt er einen Untersuchungsplan, den er auch während der Durchführung seiner Studie immer wieder anpassen und adaptieren muss, insbesondere auf den prozessualen Stufen der *Isolation*, der *Kreation* sowie der *Modifikation* (vgl. Fürholzer, 2013, 18f. & 28). So ist es in der *Isolationsphase* vor allem vonnöten, ein passendes *Narrativ* für die Vertonung zu finden, in der *Kreationsphase* die Frage zu klären, in welcher konkreten Art und Weise die Termini Technici verarbeitet werden sollen bzw. welcher explizite Arbeitsmodus für das Projekt die passenden Voraussetzungen bietet, womit die bereits angesprochene Balance zwischen Kunst und Wissenschaft austariert werden muss und letztlich die Entscheidung darauf fällt, das individualpsychologische Instrumentalstück im Plenum zu komponieren sowie in der *Interpretationsphase*, in der sich Fürholzer für die praktische Erprobung dreier verschiedener Interpretationsmodi entscheidet und diese im Nachhinein reflektiert und diskutiert.

Zudem stellt der Autor weiterführende Überlegungen bezüglich möglicher Adaptionen bzw. Modifikationen vor, die sich als durchaus interessante und lohnende Gedankenspiele erweisen, im Rahmen seiner Bakkalaureatsstudie allerdings aufgrund des Umfangs keine Anwendung und somit Erprobung finden.

Im Folgenden sollen nun die konkreten Schritte Fürholzers skizziert und ein Überblick über die Studie und deren Prozess gegeben werden:

Prozessstufe 1: Theoriestück

Fürholzer wählt gemäß seinem eigenen therapeutischen Schulenhintergrund eine individualpsychologische Schrift des Begründers derselben. Die Entscheidung fällt auf Alfred Adlers Werk: „Über den nervösen Charakter“, aus welchem er sein erkenntnisleitendes Forschungsinteresse auf die folgenden drei theoriespezifischen Textteile richtet: „I. Kapitel. Ursprung und Entwicklung des Gefühls der Minderwertigkeit und dessen Folgen (S.48-69).“ „II. Kapitel. Die psychische Kompensation und ihre Vorbereitung (S.70-80).“ „III. Kapitel. Die verstärkte Fiktion als leitende Idee der Neurose (S.80-122).“ (Fürholzer, 2013, 35)

Prozessstufe 2: Theoriebegriffe

Im Anschluss konzipiert der Autor die Idee, die „Entstehungsgeschichte eines neurotischen Komplexes“ chronologisch aufzubauen und extrahiert in diesem Sinne die folgenden drei Theoriestücke als zentrale Begriffsfiguren jener Struktur: „Minderwertigkeit“, „Kompensation“ und „Macht“, denen er, um die Genese des neurotischen Komplexes narrativ besser verfolgen zu können, noch jeweils drei theoretische Unterpunkte zuordnet: „Minderwertigkeit“: Organminderwertigkeit, Unten-Sein, Konstitutionelle Minderwertigkeit. „Kompensation“: Denken in Gegensätzen, Sicherungstendenz, Tendenziöse Apperzeption. „Macht“: Geltungsstreben, Überwertigkeit, Oben-Sein (Fürholzer, 2013, 36f.).

Prozessstufe 3: Kreation

Fürholzer kreiert zusammen mit drei Musikerkollegen die sogenannte „*Kompensationsmelodie*“², eine Vertonung der neurotischen Komplexentstehung nach Alfred Adler unter der Verwendung von Gitarre, Bass und Schlagzeug. Hierzu schreibt der Autor: „*Den Musikern wurde der zu verarbeitende Terminus genannt und erklärt. Danach sollten sie so intuitiv und spontan wie irgend möglich auf ihren Instrumenten versuchen, diesen darzustellen*“ (Fürholzer, 2013, 31). Durch jene Vorgehensweise will Fürholzer zunächst eine „unverfälschte Fremdassoziation“ gewinnen, ohne selbst von vorneherein zu viel Einfluss zu nehmen; die Komposition soll in einem heterarchischen Plenum stattfinden und ist letztlich eine interaktionelle Schöpfung aller beteiligten Musiker. (Die Frage, inwieweit die überwiegend unterschiedlichen akademischen Hintergründe der Professionisten die Kreation beeinflussen, muss indes offenbleiben.) Der Autor veranschaulicht die *klangliche Darstellung der Theoriebegriffe* in seiner Studie folgendermaßen:

Minderwertigkeit

Gitarre: A-Moll mit leichten Disharmonien beschreibt die Negativstimmung und Unsicherheit; Höhenlastigkeit erzeugt das Drängen nach Auflösung; Delay Effekt: Erzeugt sphärischen Klang, erzielt wiederum Unsicherheit.

Bass: Folgt rhythmisch und klanglich der Gitarre, hält sich jedoch nicht an Betonungsvorgaben, wodurch [...] Spannung erzeugt wird.

Schlagzeug: Entfernt sich rhythmisch von der Gitarre, bis teilweise Arhythmien einsetzen; dem Hörer soll Unwohlsein und Melancholie vermittelt werden.

Organminderwertigkeit

Gitarre: Klangthema und Tonart werden von der Minderwertigkeit übernommen. Kräftigere Akzente; Tonfolge und leichter Phaser Effekt drücken Gebundenheit aus (gebundene

---

² Das vollständige Musikstück kann unter dem Link https://www.sfu.ac.at/de/ip_melodie/ angehört werden.

Schwingungen, in der zuerst Höhen, dann Mitten und dann Tiefen betont werden); hierdurch soll ein Hinweis auf den materiellen Aspekt der Organminderwertigkeit gegeben sein.

Bass und Schlagzeug: Folgen nun eher den Betonungen der Gitarre und lassen das Musikstück ebenfalls gebundener erscheinen.

Unten Sein

Gitarre: Erneut Klangthema und Tonart der Minderwertigkeit; das „Unten Sein“ wird tonal durch eine tiefe Gitarrenmelodie ausgedrückt; diese beinhaltet sogar einen klaren Abstieg, um diese Intention zu verdeutlichen; genauer: Die Individualpsychologie spricht von einer Verbindung zwischen tatsächlichen räumlichen Positionierungen zu innerpsychischen Modellvorstellungen; ebendiese tatsächlich räumlichen Positionierungen werden hier tonal zum Ausdruck gebracht.

Bass: Folgt der besagten Gitarrenmelodie weitgehend, auch durch den klaren tonalen Abstieg.

Schlagzeug: Zurückhaltend und unterstreichend, um die Aufmerksamkeit auf die melodische Darstellung zu konzentrieren.

Konstitutionelle Minderwertigkeit

Gitarre: Entfernt sich etwas vom Klangthema der Minderwertigkeit und löst die Düsterei dezent auf, ohne diese aber verschwinden zu lassen; etwas verspielter und getriebener, um auf die Verbindung des Begriffes zur Kindheit hinzuweisen; tonal bewegt sich das Thema basal und mittig, um die Grundsätzlichkeit des Begriffes anzuspüren.

Bass: Die Melodie ist ebenfalls verspielt und beinahe heiter.

Schlagzeug: Simpler Rhythmus und einfachere Akzente, die sich der Gitarrenmelodie anpassen.

Kompensation

Gitarre: Tonart wird nun zu E-Dur verschoben, also der Quint des vorherigen A-Moll; dadurch wird zwar ein neutraler Übergang inszeniert, der aber in einer auflösenden, helleren Stimmung mündet; die Melodie ist harmonisch, spaßiger und verspielt; sie wirkt ausgeglichen, um das Angenehme und Auflösende der kompensatorischen Funktion zu verdeutlichen.

Bass: Viele Slides, kurzes Verharren und anschließender rasanter tonaler Wechsel runden das angenehme Gesamtbild dieses Abschnittes ab; der Bass begibt sich auch auf eine klangliche Höhe, die recht untypisch ist.

Schlagzeug: Jazziger Beckeneinsatz und klare, langsame Schläge auf Snare-Drum und Base-Drum erzeugen eine wohlige, ungestörte Stimmung.

Denken in Gegensätzen

Gitarre: Stimmung verbleibt zwar in der Kompensation, schlägt jedoch auf einfache Melodie, um die Versimpelung und Reduzierung der Umwelt auf ihre Gegensätze auszudrücken; man spricht oft auch vom „Schwarz-Weiß-Denken“; dieses wird im Musikstück durch den extremen Spannungsunterschied in der Melodie beschrieben, eben wie zwischen Schwarz und Weiß; das Ergebnis ist eine verquere Mischung aus poppigem Rhythmus und bizarrem Klang.

Bass: Spielt untypischerweise Flageolettöne, die ein noch unnatürlicheres Klangmuster erzeugen.

Schlagzeug: Geprägt durch Betonungen, die weder der Gitarre noch dem Bass folgen; als würde das Schlagzeug für sich selbst spielen; hierdurch entsteht eine noch größere rhythmische Differenz.

Sicherungstendenz

Gitarre: Klarer, ruhiger Sound kontrastiert den vorhergehenden Abschnitt und gibt wieder eine feste Struktur vor; gleichzeitig beruhigend, aber auch aufgeregt und vorbereitend; Das Festhalten an den sichernden Strukturen ist geprägt von der Angst, diese zu verlieren.

Bass: Greift nur bei jedem neuen Taktbeginn ein und lässt Noten über den Takt hinweg ausklingen; hält sich also im Hintergrund und sorgt für eine klare Basis.

Schlagzeug: Erzeugt immer wieder Spannung und greift in die Ruhe der Melodie ein, um die Angst vor der Sicherheit zu verdeutlichen und gleichzeitig die daraus resultierende Aggression darzustellen.

Tendenziöse Apperzeption

Gitarre: Der Gitarrenlauf ist nun deutlich aufgeregter und vorbereitender; die tendenziöse Apperzeption zwingt die Wahrnehmung der Umwelt an den eigenen innerpsychischen Inhalten vorbei; das wird klanglich durch einen sich wiederholenden Grundton bestimmt, der immer in Relation zu den umliegenden Tönen gebracht wird; vereinfacht heißt das: Die Wahrnehmung der objektiven Umwelt muss immer an der subjektiven Brille des Individuums vorbei; die Gitarre spielt nun verzerrt, um die zwingende und teils aggressive Komponente dieser kompensatorischen Maßnahme zu verdeutlichen.

Bass: Der Bass beschleunigt sein Spiel und erzeugt wiederum Spannung; Außerdem unterstreicht er die oben erwähnten, sich wiederholenden Grundtöne der Gitarrenmelodie.

Schlagzeug: Das Schlagzeug erzeugt einen immer beckenlastigeren Rhythmus im Laufe dieses Abschnittes, um ebenfalls die Aggression darzustellen, wobei die Akzente denen der Gitarre folgen.

Macht

Gitarre: Stark verzerrte Gitarre und aggressiver Hauptriff mit einer klaren Linie; tiefe Töne werden durch den Whammy Effekt verstärkt (Verringerung der Noten um eine Oktav). Dröhnender, drückender, treibender Klang, um Dominanz und Kraft auszudrücken; Aggression bzw. Zorn ist deutlich spürbar.

Bass: Wird weitgehend von der Gitarre überdeckt bzw. unterdrückt; unterstreicht aber den tiefen, dröhnenden Klang der restlichen Melodie, um den Effekt zu verstärken.

Schlagzeug: Langsame, aber kräftige Schläge mit starkem Beckeneinsatz; Schlagzeug folgt rhythmisch gänzlich der Gitarre, um wiederum Dominanz zu symbolisieren.

Geltungsstreben

Gitarre: Bleibt sehr stark im Thema der Macht; die Abweichungen liegen hauptsächlich in nach oben gezerrten Tönen und Slides, die das Drängende und eben Strebende des Theoriebegriffs ausdrücken sollen; nach den hohen Klängen hört man dicht aufeinanderfolgende, teils stockende, tiefe Töne, die den Kontrollverlust im Teufelskreis der Macht und des Geltungsstreben darstellen.

Bass: Wird weiterhin stark durch die Gitarre überdeckt und liefert Unterstützung.

Schlagzeug: Weiterhin aggressiv und laut; folgt wiederum klar der Gitarre und akzentuiert deren Melodie.

Überwertigkeit

Gitarre: Emotionaler und agitierter als zuvor, was für den übermäßigen Enthusiasmus steht und gleichzeitig den wachsenden Kontrollverlust verdeutlicht; weist immer noch starke thematische Verwandtschaft mit der Macht auf, also nach wie vor klare Aggression und Dominanz.

Bass: Hat nun durch die tonale Höhe der Gitarre wieder mehr Entfaltungsraum; deckt die Tiefen ab und verhindert somit, dass der Klang an Kraft verliert.

Schlagzeug: Klingt ebenfalls getrieben und wild und intensiviert die Melodie von Bass und Gitarre.

Oben Sein

Gitarre: Das „Oben Sein“ wird ebenfalls wie das „Unten Sein“ tonal ausgedrückt; so drücken hier die hohen verzerrten Noten sowohl die Euphorie und die Überlegenheit aus, weisen aber dennoch auf den Kontaktverlust zur Realität und zur Vernunft hin; Melodie wandert in Oktavenschritten nach oben, um Eskalation und Entgleisung (Entgleisung von der sozial-nützlichen Seite auf die sozial-unnützliche) darzustellen.

Bass: Erzeugt zusätzliche Spannung, indem die oben genannten Oktavierenden unterstrichen werden.

Schlagzeug: Ab der Hälfte des Themas steigert das Schlagzeug die Geschwindigkeit und erzeugt einen stark hallenden, enorm aggressiven Klang, der ebenfalls die Eskalation verdeutlichen soll.

(Vermeintliche) Neurotische Auflösung

Gitarre: Sphärisch und fixiert im tonal hohen Bereich; Melodie wird ruhiger, obwohl ihre Spannung noch weiterbesteht; Die scheinbare neurotische Auflösung wird durch die Disharmonie der letzten gespielten Note verdeutlicht.

Bass: Kräftige vereinzelte Bassanschläge im Hintergrund generieren abermals Spannung.

Schlagzeug: Schweigt, um die Aufmerksamkeit der Gitarrenmelodie zu widmen.“ (Fürholzer, 2013, 49ff.)

Fürholzer betont hierbei, dass „auch darauf hingewiesen werden [muss], dass diese Beschreibungen nachträgliche, reflexive Erläuterungen eines spontan intuitiven Assoziationsprozesses sind. Wie nämlich schon im Untersuchungsplan [...] festgestellt wurde, ist dieses Musikstück das Produkt eines musikalischen Plenums“ (Fürholzer, 2013, 49f.).

Zeitliche Darstellung der Theoriebegriffe (Fürholzer, 2015, 177)

In Hinblick auf die späteren Phasen der Interpretation und damit der Frage nach der Zuordenbarkeit der Termini *Technici*, entwirft der Autor hierbei bereits im Untersuchungsplan weitsichtig die Konzeption, dass die zeitliche Verordnung und Verortung der Begriffsfiguren der Identifikation dienlich sein sollen, in diesem Sinne schafft er ein Äquivalent zur räumlichen Anordnung im *Psycho-Bild-Prozess*, die sich bei der *Psycho-Musik-Analyse* nun als zeitliche Anordnung darstellt. Hierbei wird nach der Komposition des Musikstückes jedem Theoriebegriff ein Zeitintervall zugewiesen.

0:00 1:05 1:37 2:10 2:51 3:55 4:26 4:58 5:28 5:49 6:10 6:29 6:50 7:17
| ---| ---| ---| ---| ---| ---| ---| ---| ---| ---| ---| ---| ---|

Minderwertigkeit	0:00-1:05
Organminderwertigkeit (OM)	1:05-1:37
Unten Sein (US)	1:37-2:10
Konstitutionelle Minderwertigkeit (KM)	2:10-2:51

Kompensation	2:51-3:55
Denken in Gegensätzen (DiG)	3:55-4:26
Sicherungstendenz	4:26-4:58
Tendenziöse Apperzeption (TA)	4:58-5:28
Macht	5:28-5:49
Geltungsstreben	5:49-6:10
Überwertigkeit	6:10-6:29
Oben Sein	6:29-6:50
(Vermeintliche) Neurotische Auflösung (NA)	6:50-7:17

Prozessstufe 4: Interpretation

Zur Interpretation der „Kompensationsmelodie“ lädt Fürholzer acht externe Interpret*Innen fremder Therapieschulen ein und ersucht sie, das Psychomusikstück modalitätsspezifisch zu beschreiben und zu deuten. Unter ihnen befinden sich Ausbildungskandidat*Innen der Psychoanalyse, der Integrativen Gestalttherapie, der systemischen Familientherapie sowie der kognitiven Verhaltenstherapie. Alle sind Psychotherapiewissenschaftsstudent*Innen an der SFU Wien und befinden sich nach abgeschlossenem Propädeutikum in der fachspezifischen Phase ihrer Ausbildung (vgl. Greiner, 2013, 127).

Gemäß dem experimentellen Charakter der Studie, kategorisiert Fürholzer die externen Interpret*Innen in drei unterschiedliche Interpretationsgruppen, denen er jeweils verschiedene Anweisungen zur Interpretation des Psychomusikstücks aushändigt, um zu eruieren, welche Modalität am gewinnbringendsten eingesetzt werden kann:

- Gruppe 1: Assoziiert völlig frei und ohne jede (zeitliche) Beschränkung
- Gruppe 2: Assoziiert frei und vermerkt dabei die Zeiteinheit, in der die jeweilige Assoziation auftaucht, wählt also eigene Zeitintervalle
- Gruppe 3: Assoziiert frei zu vorgegebenen Zeitintervallen („Themen“)

Prozessstufe 5: Modifikation

Innerhalb der Modifikationsphase, so Fürholzer, sollen

nun wesentliche Sinnzusammenhänge und Bedeutungen erkannt und herausgefiltert werden. Dazu werden die Inhalte der Interpretationen bereits im Hinblick auf etwaiges kritisch-reflexives Erkenntnispotential untersucht und anschließend mit den ursprünglichen Theoriebegriffen in Beziehung gebracht. Diese Beziehungen werden anschließend frei von jeder Wertung, mit Hilfe eines Doppelpfeiles, aufgelistet. Außerdem werden Unklarheiten bezüglich der Interpretationsinhalte behandelt und im besten Fall beseitigt (Fürholzer, 2013, 64).

Der Autor stellt im Rahmen der Sinnstrukturenanalyse also kontextuelle Zusammenhänge innerhalb der Interpretationen her und verweist hier insbesondere auf die abstrakten Metaphern der externen Interpret*Innen. Aufgrund der Komplexität jener Deutungen und den damit verbundenen Schwierigkeiten, diese den ursprünglichen Begriffsfiguren zuordnen zu können, nimmt er eine nachträgliche Modifikation vor, wo diese erforderlich und adäquat scheint.

Anmerkungen des Autors zur Modifikation:

Die Exls liefern zum größten Teil sehr bildliche Darstellungen, Gefühle werden zwar ebenfalls beschrieben, kommen aber signifikant oft als Metaphern zum Ausdruck. Ebenfalls sehr interessant ist, dass sich die Interpretationen oft in ihren Themen überschneiden und sogar sehr ähnliche oder gar gleiche Szenen und Gefühle geschildert werden: Die ersten Abschnitte des Musikstückes werden oft mit Regen, Nässe, Vorbeiziehen von Objekten an einem sich bewegenden Standpunkt des Erzählers und der Darstellung von Geschwindigkeit an sich beschrieben. Bedrohung und Aggression ist oft Thema des letzten Abschnittes und wird durch direktes Erwähnen der Gefühle und seltener als Metapher erwähnt. Im Gegensatz dazu wird der Mittelteil des Stückes wieder oft sprach-bildlich bearbeitet und als erleichternd, anregend und stimmungsaufhellend beschrieben. Im Speziellen das musikalische Thema für die Begriffsfigur „Denken in Gegensätzen“ ist für sehr viele Exls schwierig zu interpretieren und wird als starker Kontrast empfunden. Leider ist es nicht mit allen Interpretationen möglich, Rückschlüsse auf jeden verarbeiteten Terminus zu ziehen. Hier zeigt sich eindeutig der Vorteil in der Vorgehensweise zur Gruppe 3: Der Exl wird darauf aufmerksam gemacht, wie viele unterschiedliche Musikabschnitte zu interpretieren sind und muss sich daher aktiv dagegen entscheiden, sollte er einen dieser Abschnitte nicht interpretieren können oder wollen (Fürholzer, 2013, 70).

Fürholzer diskutiert hier auch die unterschiedlichen Ergebnisse der drei heterogenen Interpretationsgruppen. Er konstatiert, dass die Rückbindung umso komplexer sei, je offener sich der Interpretationsrahmen verhalte und verweist in diesem Zusammenhang v.a. bei Gruppe 1 auf eine gewisse Unklarheit bzw. Beliebigkeit. Nichtsdestotrotz lasse sich das Material nutzen, da es, so der Autor, in letzter Instanz vor allem um “das Erzeugen kreativer und kritischer Impulse” gehe. Dabei

bemerkt er indessen auch, dass sich die Interpret*Innen selbst einen Rahmen schaffen, indem sie Zeitangaben vornehmen, ohne dass dies explizit verlangt ist. Insgesamt resümiert er hier, "dass die Angabe der Zeiteinheit nicht als kreativitäts-einschränkend, sondern als durchaus notwendig zu verstehen" (Fürholzer, 2013, 65) sei.

Prozessstufe 6: Konfrontation

In der finalen Etappe geht es nun um das Erkennen von Sinnzusammenhängen in Bezug auf die ursprünglichen Termini Technici, die ihre Verfremdung durch die Musik erfahren haben. Hierzu erläutert der Autor: „*Jeder Terminus Technicus wird mit mindestens einem modifizierten Interpretationselement in Beziehung gebracht, welches als tendenzielle Konvergenz bzw. Divergenz zum Ursprungsbegriff definiert ist*“ (Fürholzer, 2013, 71). Im Rahmen der Konfrontationsetappe ermittelt Fürholzer sodann insgesamt 30 Sinnstrukturen und untersucht die Modifikationsresultate nach einem dreistufig organisierten Schema. Sein Vorgehen beschreibt er hier folgendermaßen:

Zunächst wird versucht, in den modifizierten Interpretationen tendenzielle Konvergenzen und Divergenzen zu finden und aufzulisten. Anschließend werden diese unter genauerer Betrachtung analysiert und bearbeitet. Im letzten Schritt werden die wichtigsten Ergebnisse der Konfrontationsphase schlussfolgernd zusammengefasst. Da es sich bei den angesammelten modifizierten Interpretationen um eine enorme Menge an Daten handelt, die nicht alle in einer Bakkalaureats-Arbeit verarbeitet werden können, ist es nur möglich, einige ausgewählte Abschnitte dieser Interpretationen zu bearbeiten. Hierzu wird jeder psychotherapeutische Theoriebegriff mit Hilfe des bisher erschlossenen Materials behandelt. Dafür werden ausgewählte Elemente der Interpretationen bestimmt, welche besonders relevant erscheinen. Es sei also dezidiert darauf hingewiesen, dass es sich hier um subjektive Präferenzen handelt (Fürholzer, 2013, 70f.).

Letztlich arbeitet der Autor 13 Konvergenzen- und 12 Divergenzen-Analysen aus, die er „*vor dem individualpsychologisch-theoretischen Hintergrund diskutiert und kritisch reflektiert*“ (Fürholzer, 2012, 75). Im Folgenden soll jeweils eine Analyse aus den beiden Kategorien exemplarisch vorgestellt werden:

Beispiel *Konvergenzen-Analyse*:

Konstitutionelle Minderwertigkeit ↔ Traurigkeit, Bewegungsdrang, Kraftlosigkeit [...]

Auf den ersten Blick fällt uns das für die Minderwertigkeit mittlerweile typische Interpretationselement Traurigkeit auf, womit auch die Negativposition der konstitutionellen Minderwertigkeit zum Ausdruck kommt. Die Elemente Bewegungsdrang und Kraftlosigkeit können auf sehr spezielle Weise zusammengefasst werden: So war bei der Kreation wichtig zu betonen, dass sich diese Form der Minderwertigkeit speziell auf jene des Kleinkindes bezieht, die sich aus dessen Angewiesenheit auf sein Umfeld ergibt. Bewegungsdrang und Kraftlosigkeit ergeben nun eine gewisse Spannung, die sich in der Diskrepanz verbirgt, da für den ‚Bewegungsdrang‘ grundsätzlich Kraft von Nöten ist, die aber durch die Kraftlosigkeit nicht zu Verfügung steht. Legen wir dies nun auf das ursprüngliche theoretische Material um, lässt sich

ebendiese Diskrepanz vielleicht als Wurzel der konstitutionellen Minderwertigkeit verstehen. Abstrahiert man das Beispiel weiter und übersetzt es in die Entwicklungspsychologie, so könnte das Ergebnis lauten: Vom Kind geht ein Entwicklungsdrang (Bewegungsdrang) aus, dem jedoch ein Entwicklungsdefizit (Kraftlosigkeit) gegenübersteht. Aus diesem sehr frühen und sehr basalen Spannungszustand in der menschlichen Entwicklung, lässt sich eine Vielzahl an Konflikten begründen, die dem Individuum im Laufe seines Lebens begegnen. Auf der anderen Seite erzeugt gerade die konstitutionelle Minderwertigkeit auch Entwicklungspotential, aus der sich individuelle Stärken ergeben: 'Das konstitutionell minderwertige Kind mit seinem Heer an Übeln und Unsicherheiten wird seinen fixen Punkt schärfer herausarbeiten und höher ansetzen, wird die Leitlinie deutlicher ziehen und wird sich ängstlich oder prinzipieller an sie halten' (Adler A 2008, 83) (Fürholzer, 2013, 78f.).

Beispiel *Divergenzen-Analyse*:

Denken in Gegensätzen ↔ Polizist stürzt in Zeitlupe [...]

Wie weiter oben bereits erwähnt, war dieser Abschnitt des Musikstückes sehr schwer für die Exls interpretierbar und wurde oft entweder als solches bezeichnet oder einfach übersprungen. Die Assoziation ‚ein Polizist stürzt in Zeitlupe‘ von Peter Slattenscheck, ist daher umso interessanter, da es sich ja um ein sehr detailliertes Bild handelt. Dennoch scheint es nicht besonders leicht zu sein, diese Szene mit dem ‚Denken in Gegensätzen‘ zu verbinden. Das ‚Denken in Gegensätzen‘ [...] bezeichnet die neurotische Tendenz, nur noch extreme, gegensätzliche Wertungen zuzulassen. Der Polizist symbolisiert möglicherweise Autorität, also hierarchisches Übergeordnetsein, während ihn sein Sturz wieder herabsetzt. Durch diese äußerst weit hergeholt Auslegung wären nun die Gegensätze definiert. Die erwähnte Zeitlupe ist nun aber die Betonung des Fallens, also der Raum zwischen den Extremen. Durch diese Betonung des Weges zum Boden wird gleichzeitig auch die Ausgangs- und Endsituation kontrastiert. Im Ursprungskontext könnte das bedeuten, dass eine Konzentration auf den Raum zwischen Gegensätzlichkeit vielleicht weiteren Aufschluss über die zwei Pole geben kann, zwischen denen sich der Neurotiker bewegt. Diese beiden Pole zu erkennen ist wichtig, da sie Hinweise auf den tatsächlichen Konflikt und dessen Dynamik beinhalten (Fürholzer, 2013, 88).

Zusammenfassung

Der Autor resümiert, dass sich im Hinblick auf das individualpsychologische Verständnis

Anregungen [ergaben], die durchaus Grundlage für einen tiefergehenden Diskurs bieten können. Außerdem hat es sich mehrfach bestätigt, dass sich das kulturelle Medium Musik ausgezeichnet als Verfremdungsmedium für psychotherapeutische Theoriebegriffe eignet. Kürzt man die Durchführung der Psycho-Musik-Analyse auf den Aufwand ab, der sich durch das Einbeziehen der Ergebnisse dieser Arbeit ergibt, ist es sehr wahrscheinlich, dass sich ein kritisch-reflexives Analysewerkzeug erzeugen lässt, welches in angemessener Bearbeitungsdauer erstaunliche Resultate liefern kann. Des Weiteren entstand während der Durchführung dieser Arbeit die Idee

zu einer Erweiterung der Psycho-Musik-Analyse auf den klinisch-praktischen Bereich der Psychotherapie (Fürholzer, 2013, 100).

Zukunftsmusik: Die PMuA als wissenschaftlich legitimiertes Werkzeug in der Psychotherapiepraxis?

Fürholzer stellt bei der Ausarbeitung der Konfrontationsphase wiederholt fest, dass sich hinter „den Interpretationen der Exls oft sehr persönliches Material verbirgt“ (Fürholzer, 2013, 99), das sich zwar im Rahmen der Studie nicht weiter verfolgen lässt, ihn allerdings zu der Idee führt, die Aufmerksamkeit vermehrt den Exls zu widmen, anstatt nur deren Interpretationen. Dies mündet letztlich im inspirativen Gedankenspiel, in der Praxis eine modifizierte Form der Psycho-Musik-Analyse für psychotherapeutische Patienten zugänglich zu machen und somit eine Technik bzw. Methode zu kreieren, die vielfältiges sowie neuartiges Assoziationsmaterial liefern könne. Der Autor kommentiert hierzu:

Es ist davon auszugehen, dass sich eine derartige Methode nicht für alle Patienten eignet. Tatsächlich wäre es aber ebenso wichtig herauszufinden, welche Patientengruppe davon am meisten profitiert. Handelt es sich um eine Methode, die speziell für musikalische Patienten geeignet ist? Kann sie zur Schulung der Kreativität beitragen? Oder haben Patienten, denen es schwerfällt, direkt über sich zu reden, eine Chance, sich über das Medium Musik an unbewusste, verdrängte Seeleninhalte anzunähern? Es handelt sich um einen Gedanken, den ich zum jetzigen Zeitpunkt derart interessant finde, dass ich es mir als Ziel setze, eine solche modifizierte Form der Psycho-Musik-Analyse im Rahmen meiner Diplomarbeit zu erarbeiten. Bis dahin müssen aber noch viele 'unbekannte Variablen' geklärt werden. Vorerst steht zu Recht ein Fragezeichen hinter der Überschrift dieses Abschnittes (Fürholzer, 2013, 99).

Literatur

- Fürholzer, M. (2013). *Die Kompensationsmelodie: Eine experimentalhermeneutische Untersuchung der Individualpsychologie mit Hilfe der Psycho-Musik-Analyse (PMuA) innerhalb der Intertherapeutik (Intertherapeutische Musik Analyse Ith.MuA)*. Wien: SFU.
- Fürholzer, M. (2015) Jazzlokal und Minderwertigkeit. Psycho-Musik-Analyse mit Gitarre, Bass und Schlagzeug. In Greiner, K. & Jandl, M. (Hrsg.). (2015). *Bizarrosophie. Radikalkreatives Forschen im Dienste der akademischen Psychotherapie* (S.169-200). Nordhausen: Traugott Bautz.
- Greiner, K. (2013). *Methodenfahrplan Inter-Therapeutik (ITK). Transfermeneutische Psychotherapiewissenschaft an der SFU Wien*. Wien: SFU University Press.
- Greiner, K. & Jandl, M. (Hrsg.). (2015). *Bizarrosophie: Radikalkreatives Forschen im Dienste der akademischen Psychotherapie*. Nordhausen: Traugott Bautz.

Angaben zur Autorin

Mag.^a Tamara Trebes
Adresse: Freudplatz 1, 1020 Wien
Tel.: +43 (1) 798 40 98
E-Mail: tamara.trebes@sfu.ac.at

Tamara Trebes ist Psychoanalytikerin in freier Praxis und in der psychiatrischen Rehabilitation sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Hermeneutische Therapieschulenforschung und Therapieschulendialog an der Sigmund Freud PrivatUniversität Wien.