

Helmuth Hopf, der am 6. August 1990 – 58-jährig – starb, war einer der herausragendsten Persönlichkeiten seines Faches. Mit seiner Vielseitigkeit – er galt als die größte pianistische Nachkriegsbegabung; gehörte zu den bekanntesten Schumann-Forschern in der Musikwissenschaft; er gab der Entwicklung der Musikpädagogik die entscheidenden Impulse –, und seiner außergewöhnlichen Ausstrahlungskraft hat er seit den 1960er Jahren in der Musikpädagogik die wesentlichen Akzente gesetzt.

Die Gedenkschrift zu seinem 60. Geburtstag, die von seinen ehemaligen Lehrern, von Kolleginnen und Kollegen, von ehemaligen Assistenten, Studenten und Freunden gestaltet wird, umgreift die Einmaligkeit der wissenschaftlichen, menschlichen und pädagogischen Wirkungskraft Helmuth Hopfs. In der Vielfalt der wissenschaftlichen, künstlerischen und persönlichen Widmungen macht sie deutlich, daß Helmuth Hopf die einzigartige Fähigkeit besaß, Visionäres mit der Umsetzung in die Realität und die Vermittlung von Wissenschaft mit der Hinwendung zum Menschen zu verbinden.

Hrsg. von Prof. Dr. Helmuth Hopf, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Initiator und Gründer der Reihe "Musik, Kunst und Konsum", Musik & Konsum-Verlag, Münster.

Der 3. Band dieser Reihe sollte eine seiner geplanten Publikationen – "Musikgeschichtsschreibung im Dritten Reich – davor und danach" – sein; Helmuth Hopf verwarf sein erstes Manuskript, nachdem die Ereignisse in der ehemaligen DDR seine Beurteilung der Musikgeschichtsschreibung im Dritten Reich, in der er Parallelen zu der DDR erkannte, aufzeigen wollte, total veränderten. Der frühe Tod hat die Vervollständigung dieses so wichtigen Projekts verhindert; es blieb der Entwurf zum 3. Band erhalten, der in der Gedenkschrift für Helmuth Hopf, die die Stelle seines eigenen Buches einnehmen wird, enthalten ist.

ISBN 3-88660-621-x

RECKZIEGEL, RÖTTER, SONNTAG "ZUM SEHEN GEBOREN..."

WALTER RECKZIEGEL, GÜNTHER RÖTTER  
BRUNHILDE SONNTAG (HRSG.)

"ZUM SEHEN GEBOREN..."

GEDENKSCHRIFT FÜR HELMUTH HOPF



MUSIK, KUNST & KONSUM

LIT

# Bewegungsbeobachtung als Methode psychophysischen Musikverstehens

KARL HÖRMANN

## *Inhaltsverzeichnis*

I.	Humane und didaktische Aspekte der Musikanalyse .....	15
A.	Musik als humanes Phänomen .....	15
B.	Musikanalyse in der Didaktik .....	15
C.	Auffassungsmerkmale klassischer und avantgardistischer Musik .....	15
II.	Bewegungsbeobachtung und psychosexuelle Rhythmik in der Musik .....	15
A.	Zur Geschichte der Bewegungsanalyse .....	15
B.	Bewegungsanalytisches Erschließen von Musik .....	15
1.	Analyseinstrumentarium .....	15
2.	Musikanalytische Anwendung der Bewegungsbeobachtungskriterien .....	15
C.	Das psychosexuelle Bewegungsprofil .....	15
1.	Kritik an Freuds Phasenmodell .....	15
2.	Naturwissenschaftlicher Anspruch des psychorhythmischen Bewegungsprofils .....	15
3.	Freuds Phasenlehre und seine Adaption für die künstlerische Psychotherapie .....	15
4.	Analyse von Sprache und Gesang mit Hilfe von Bewegungsbeobachtungskategorien .....	15
4.1	A-Liste der 9 Diagramme des LLK-Profiles: Bedürfnisse, Triebe, Affekte .....	15
4.2	B-Liste der 9 Diagramme des LLK-Profiles: Strukturbildung der Bedürfnisse/Triebe/Affekte und Umweltbezug .....	15
4.3	Akustische Begleitphänomene von emotionalen Dimensionen .....	20
III.	Bewegungsfaktoren, psychosexuelle Rhythmik, Befindlichkeit und musikalisches Verhalten .....	20
A.	Psychorhythmische Analyse und Interpretation von Musik .....	20
B.	Befindlichkeit und Musikwahl .....	20
IV.	Literatur .....	20

„Der Begriff der Bewegung ist bisher in den Untersuchungen des Wesens und der Wirkung der Musik auffallend vernachlässigt worden; er dünkt uns der wichtigste und fruchtbarste.“

(Hanslick 1854)

## I. Humane und didaktische Aspekte der Musikanalyse

### A. Musik als humanes Phänomen

Musik wird oft als heilende Kraft empfunden. Doch heilt sie nicht, kann aber eine Betroffenheit bewirken, die sehr heilsam sein kann. So sehr Musik für das eigene Wohlbefinden als nützlich gilt und sich kurativ wie rekreativ täglich zigtausendfach als wohltuend erweist, so sehr kann sie jedoch auch schaden. Um Musik intensiv zu genießen und darüber hinaus auch noch therapeutisch anwenden zu können, erfordert Übung und Erfahrung. Da jeder Mensch anders reagiert und die eine Musik dem einen zusagt, dem andern nicht, und einer anderen Musik wiederum andere Wirkungen zugeschrieben werden, die der eine als Hilfe empfindet, der andere jedoch als störend ablehnt, wird insbesondere in musiktherapeutischen Seminaren immer mehr nach den Bedingungen gefragt, die berücksichtigt werden sollten, um einerseits die erwartete „heilende Kraft“ von Klängen kennenzulernen und in Notzeiten zur Verfügung zu haben und um andererseits durch die ungeheure Fülle in Frage kommender Musik oder musikalischer Aktionsweisen die verschiedenartigsten Möglichkeiten eines therapeutischen Bezugs zwischen Patienten/Klienten und Therapeuten zu erreichen.

Als Inhalte solcher Seminare sind z. B. gewünscht:

- Sich der eigenen Befindlichkeit bewußt werden.
- Die eigenen Reaktionen beim Musikhören ausfindig machen.
- Wie und woran läßt sich feststellen, was Musik meint?
- Wie ergeht es mir bei bestimmten Arten zu singen?
- Was geschieht, wenn ich mit einfachen Musikinstrumenten musiziere?
- Wie ergeht es den andern dabei?
- Wie kann ich mein Musikerleben steigern?
- Welche Musik tut mir gut und welche nicht? Warum?

Verhaltensweisen, die in solchen Seminaren gelernt und besprochen werden, sollen dazu befähigen, die therapeutische Wirkung des Musikhörens, Singens, Tanzens und Musizierens für unterschiedliche Zwecke und Situationen zu erzielen.

### B. Musikanalyse in der Didaktik

Ähnliche Fragen bewegen auch die Studierenden der Musikpädagogik. Musik verstehen zu lehren, war das vorrangige und unermüdliche Anliegen von Helmuth Hopf. Wie ihm hauptsächlich entgegen des heftigen Widerstands seiner Kollegen die Einrichtung des Zusatzstudiengangs für Musiktherapie, dem immer noch einzigen an einer staatlichen Universität Deutschlands, letztlich zu verdanken ist, der zudem das Institut für Musikpädagogik in Münster vor seiner ansonsten sicheren Auflösung bewahrt hat, so war es keinem anderen Kollegen seines Instituts gelungen, über Jahrzehnte hinweg auch nur annähernd so viele Studenten für dieses Gebiet zu aktivieren. Ihm war daran gelegen, der fast durchgängig einseitigen Auffassung von Musiktherapie als therapeutischer und von Musikpsychologie als psychologischer Disziplin, in der die Vielfalt und der Reichtum von Musik und ihren Botschaften und Wirkungen verkannt und zum beliebig auswechselbaren Medium reduziert wird, die für den sinn-suchenden Menschen sehr viel ergiebigere Sichtweise von Musik als ästhetischer Dimension entgegenzusetzen, an derem geschichtsträchtigen und ereignisreichen musikimmanenten psychischen Geschehen das eigene Erleben mannigfaltig aktiviert, reflektiert, korrigiert, kompensiert und erweitert werden kann. Darauf zu achten, daß Musiktherapie im berufspolitischen Bestreben nach Anerkennung als eigenständige therapeutische Richtung nicht die Sache Musik und ihre künstlerische Grundierung verliert, wie nicht-selten auch bei Vertretern der Systematischen Musikwissenschaft festgestellt werden kann, war sein Anliegen in seinem Engagement als Vorstandsmitglied im „Berufsverband für Kunst-, Musik- und Tanztherapie - Europäischer Dachverband für künstlerische Therapie e. V. / First European Association of Arts Therapies“ und als Mitwirkender in „Musik-, Tanz- und Kunsttherapie - Zeitschrift für künstlerische Therapien“ seit ihrer Gründung 1988. Eines seiner Bücher (mit Helms 1986 herausgegeben) hat Hopf der Musikanalyse gewidmet. Und noch vom Sterbelager aus teilte er dem Verfasser seine Vorstellungen von einer Musikanalyse-Lehre mit, die nicht nur Reflexion und adäquates Musizieren verbindet, sondern auch das Musikerleben als Resultat des Komponistenwillens, der Vermittlung durch den Interpreten und der Hörerfahrung, -bereitschaft und -disposition des Rezipienten miteinbezieht.

Ob es je die bestimmte „richtige“ Art des Verstehens von Musik geben wird, ist fraglich, aber auch müßig. Entscheidend dürfte sein, auf der bunten Wiese vielfältiger Blüten jene Art zu finden, die sowohl der Komposition gerecht wird als auch den Hörer in seinem Menschsein berührt. Insbesondere in letzter Hinsicht gilt es somit eine Basis „zur Didaktik des psychophysischen Musikver-

stehens“ (Hörmann 1977) zu finden, die nicht ausschließlich musikspezifisch ist und syn- bzw. polyästhetische Wahrnehmungen einschließt.

Als solch eine Grundlage hat Sigmund Freud das „principlum individuatio-nis“ (Schopenhauer) angesehen. Dem ausufernden „Tiefenschwindel“ (Zimmer 1986) hat Freud selbst bereits entgegenzusteuern versucht, indem er Wert darauf legte, daß Psychoanalyse naturwissenschaftlich abzusichern sei. Als Kriterium empirischer Wissenschaft gelten Objektivität, Reliabilität und Validität. Vor allem die auf Freud zurückgehende Phasen- und Charakterlehre gründet auf der Beobachtung eines nahezu gesetzmäßig verlaufenden menschlichen Entwicklungsprozesses.

Die dem Phasenmodell entgegengebrachte Skepsis ist keineswegs gering-zuschätzen, erscheint jedoch wert, auf mögliche Konsequenzen für ein umfas-sendes Musikverstehen reflektiert zu werden. Dazu erscheint es angebracht, be-zeichnende Aussagen zum Humanen der Musik zu vergegenwärtigen und daran anschließend, knapp umrissen, den Ansatz Freuds und die Kritik dazu einander gegenüberzustellen und anschließend die von Stern und Mahler weiterentwik-elte Lehre mit ihrer elektroakustischen Grundlage, auf die sich Freud bezieht, zu vergleichen.

### C. Auffassungsmerkmale klassischer und avantgardistischer Musik

Bemerkenswerterweise wird zur Beschreibung des musikalischen Geschehens in der klassisch-romantischen Musik fast durchweg das Begriffsrepertoire aus dem Tanz verwendet. Hanslick (1866, 59), der zu seiner Zeit überhandnehmenden Programmusik und Inhaltsästhetik überdrüssig, spricht von Musik als tönend bewegten Formen. Zuckermandl (1963, 78) setzt Musik überhaupt mit Ton, Bewegung, Zeit und Raum gleich. „Von einer Seite, von der wir es nicht er-warten sollten, von der Seite der exakten Messung, kommt die Bestätigung, daß wir uns nicht betrügen, wenn wir die unmittelbare Musikerfahrung als eine Bewegungserfahrung deuten.“ Und Eggebrecht (1972a, 16) definiert den „Inhalt der klassischen Kunst als das Geistige, das als das Menschliche zu der ihm adäquaten Form gelangt“. Bei Handschin (1964, 330) heißt es gar: „Die Formhaftigkeit tritt uns hier [in der klassischen Musik] entgegen wie die Ge-gliedertheit des menschlichen Körpers, die gleichfalls einem Geist und einer in-neren Haltung entspricht.“ Wenngleich nicht der wirkliche menschliche Körper mit seiner Expressivität, sondern der Körper metaphorisch gemeint ist, da die Musik nichts anderes zu ihrem Gegenstand hat als sich selbst, so kann doch vom Menschlichen der klassischen Musik mit seiner Leiblichkeit, Individualität und Subjektivität gesprochen werden. „Die Leiblichkeit ... ist als Inhalt und Form der klassischen Musik das spezifisch Menschliche in der Materialität des

Klingenden: nicht der Körper, sondern die Bewegung des Körpers, nicht G-sicht, Auge, Mund, sondern das Singen und Sprechen, nicht die Stellung un-Gebärde, sondern das Handeln. In ihrer Identität von Gehalt und Gestalt i-die klassische Musik (in ihrer Basis und in ihrem artifiziellen Total) die unmi-telbare und in solcher Unmittelbarkeit unverkennbare musikalische Intonatio-des Menschen in Beziehung zu sich selbst in der Form des Sich-Bewegens, de-Singens, des Sprechens und des Handelns“ (Eggebrecht 1972a, 17). Und weite-schreibt er (S. 28): „Der Tanz (Lied und Tanzlied) als das in jeder Hinsich-gültige Prinzip kompositorischer Totalität [ist] keine Motivation, sondern (mit-samt seiner Gehaltlichkeit) ein ursprünglich Musikalisches schon selbst.“

Sicherlich gelten diese Zitate für die relativ kurze, gleichwohl auch heute-noch gemeinhin als Höhepunkt absoluter Musik angesehene Epoche der Wiener-Klassik. Wie sehr das Humane von Musik auch aus der scheinbar alles Über-lieferte abgelegt habenden avantgardistischen Musik mit ihrer Bevorzugung des-Zufallprinzips, extremer Geräusche und Unkonventionalität in jeder Hinsicht-trotzdem zutagetritt, beschreibt von einem exzentrisch geltenden Standpunkt-aus Daniel Charles, der sich als Musiker und Philosoph am Fachbereich Mu-sikologie der Universität Paris bezeichnet und kaum dem Lager psychoanaly-tisch orientierter Interpreten zugeordnet werden kann, in seinen Schriften zu-John Cage, dem Prototypen jener Musikauffassung, auf die die am klassisch-romantischen Musikideal orientierten Orchestermusiker mit ernsthaften gesund-heitlichen Störungen reagierten. Charles (1978, 146) fragt, „ob die Musikalität-des Genießens nicht über die Lust an der Musik hinausgeht ... Während der-männliche Orgasmus der Welt des Sichtbaren angehört, sich mit der Ejakula-tion erschöpft und sich daher in Pornofilmen darstellen läßt, weiß der Mann-nie, ob und wann die Frau genießt.“ Im Gegensatz zum Belcanto vergange-ner Zeiten erkläre sich die neue Musik in der Emanzipation der Stimme zum-Schrei, einer sprachlos gewordenen, ursprünglichsten Menschlichkeit entladen-den orgasmischen Ekstasik. „Die Funktion der Stimme ist es, den Affekt in-Zeichen zu verwandeln ... Daher das Versichernde, beinahe Beruhigende die-ser Musiken, die sich im zwanzigsten Jahrhundert des Schreies bemächtigen, um ihn quasi-semiotisch fruchten zu lassen: von der „Erotica“ der „Sympho-nie pour un homme seul“ von Pierre Schaeffer und Pierre Henry zu einem-berühmten Duo, das Serge Gainsbourg und Jane Birkin keuchen, wuchert der-Signifikant und erhält seine gerechte Entlohnung in der herrschenden Ökono-mie.“ Auch in dieser Musik stehe das Zeichen nicht für ein „als ob“, sondern-„sind Bestätigungen und Annullierung, Leben und Tod, in der gleichen Bewe-gung enthalten: der erotische Umsturz, das Spiel des Genießens, spielt sich im-Inneren des Zeichens oder Signals ab“ (S. 148). Ein Unterschied zwischen Affekt-und Zeichen existiere hier nicht. Allerdings hängt eine solche Auffassung von

Musik letztlich hauptsächlich vom Hörer ab – diese im Gegensatz zum absolutistischen Standpunkt der Musikphilologen vor allem in der Musiktherapie und bei Nichtmusikern gängige referentialistische Sichtweise ermöglicht einen Assoziationsreichtum, den Charles (S. 149) folgendermaßen beschreibt: „Nun verwischt sich alles: die letzte Seite von Ravels ‚La Valse‘, dieser phantastische, orgasmische männliche Ritt, kann genauso gut als völlig kalte, eisbeinige CODA, die man unter den unschuldigsten Entblähungen verspeisen muß, aufgefaßt werden; und das ‚es klingt wie notiert‘ der großen schönbergischen Partituren spielt [...] laufend mit der Zweideutigkeit und der Ironie eines Erotismus ad libitum ... Wer könnte ferner bestimmen, wie weit die ‚Zärtlichkeit‘ des ersten Satzes von Schumanns ‚Klavierkonzert‘ geht? Und müßte man nicht den Minderjährigen den zweiten Satz der dritten Symphonie von Sibelius verbieten?“

Konkrete Handhaben für das Verständnis neuer Musik bietet nach wie vor der Schrei. Er ist zum Zeichen gewordener Affekt. „Wenn die Frau keine Zeichen mehr geben kann, wenn die Zeichen sich gegenseitig verwirren und sich gegenseitig durch ihren Hals schleudern, dann ist der Affekt nicht mehr zu kontrollieren oder zu meistern und die Zeichen selbst lassen sich affektieren. Schabsel aus Phonemen und Diphthongspäne setzen voraus, daß da einmal eine organisierte, erlernte, integrierte und beherrschte Sprache war, eine solche ‚statt fand‘, von der nun aber nur noch diese Brocken und dieses Stottern übrig bleiben. Es ist, als ob der Höhepunkt des Zeichens auch schon sein Untergang wäre“ (S. 149).

Wo aber der Schrei die neuere Musik nicht konstituiert, ist nach Charles (S. 150 ff.) mit der Entrückung ihrer Memorisierung, Unveränderlichkeit und Identität zu rechnen. Solche Musik sei in Asien anzutreffen und habe sich bei Klaus Schulze und La Monte Young niedergeschlagen. Diese Musik schweben, sei jedoch „nicht völlig ohne Climax, doch sie breitet jeden Climax aus, läßt ihn außer der Reichweite unserer Augen und Ohren – und der ‚Werkmusik‘ unerreichbar – auf Breiten und Horizonten wie Wellen am Strand verklingen“.

Als Kennzeichen dieser „femininen“ Musik im Gegensatz zur Rockmusik sieht Charles (S. 153) die Ungleichzeitigkeit des männlichen und weiblichen Orgasmus. „Der Erotismus und die ‚schwebende‘ Musik leben nur und gerade von diesem Aufschieben, diesem Verschieben, das nicht aufhört, sich aufzustauen. Das männliche und das weibliche Genießen zu synchronisieren, würde bedeuten, die Zeit des Eros in Form eines ewigen Zuspätkommens kurzzuschließen. Genau diese Ausbreitung der verschiedenen Zonen des Climax in der Zeit und die Erschlaffung ihrer Überlagerung gehören – um nur ein Beispiel zu nennen – zum Vorgehen des deutschen Rock. Der signalisierende Schrei tritt hier nicht mehr als punktuell Moment auf, sondern er verlängert sich zur Stimmpartie. Der Übergang vom einheitlichen und einzigen Orgasmus zur Vielfalt ‚anders

verlaufender‘ Orgasmen wie zum Beispiel in der ‚Pendulum Music‘ von Steve Reich macht die Verteilung der Stimmeinsätze auf der Kurve des Orgasmen unvorhersehbar, – die Kurve wird zum Volumen, sie vermehrt ihre Dimensionen und wendet sich zum Unbestimmbaren – fast wie jene Turbulenzen und Übergänge, die der Kontrolle der Mathematiker entgehen.“ In der Musik von John Cage erkennt Charles (S. 156 f.) die „taoistische Praxis des Zurückhalten [...] eine Möglichkeit für den Mann, mit dem Ort-losen zu verschmelzen sich zu verflüssigen, auf der Stelle zu nomadisieren: die Nicht-Ejakulation, die Nicht-Klimax sind eine Variation des Nicht-Handelns.“ Nicht anders seien die ‚Tonregionen‘ Schenkers zu sehen. „Eine ziemlich unerwartete Entdeckung: die Ferne Osten war uns schon immer nah ... Wir müssen auf alle Fälle unsere gesamte Musik im Lichte dieses erweiterten Erotismus, der uns erst heute zugänglich scheint, obwohl er doch von den Anfängen der Zeit heraufsteigt, neu lesen (und neu spielen).“ Schlüssel hierfür sei die Stimme als erotische Kraft vor allem seit ihrer breitenwirksamsten Emanzipation durch Janis Joplin. Wie sie als agens libidinis im Sinne Freuds auf ihre frühkindliche Entwicklung hin analysiert werden kann, zeigt das auch im Hinblick auf ein möglicherweise detaillierteres Entschlüsseln und Verstehen von Musik im folgenden vorgestellten Laban/Lamb/Kestenberg (LLK)-Bewegungsprofils.

## II. Bewegungsbeobachtung und psychosexuelle Rhythmik in der Musik

### A. Zur Geschichte der Bewegungsanalyse

Als weitgehend neuartig darf die Anwendung der Bewegungsanalyse auf das Erkennen musikalischen Sinns und Gehalts gelten. Von Rudolf von Laban, Architekt, Graphiker und Mitbegründer des damals entstandenen Ausdruckstanzes, in der Zeit zwischen dem ersten und zweiten Weltkrieg entworfen, hatte es in der Zeit seiner Emigration Warren Lamb in London kennengelernt und erweitert und wurde schließlich von Irmgard Bartenieff, die ebenfalls aus Deutschland emigriert war, 1960 nach New York gebracht, wo sie das nach Laban und nach ihrem Tod 1981 auch nach ihr benannte Institut für Bewegungsstudien gegründet hat. Judith Kestenberg, Kinderärztin und Psychoanalytikerin und ebenfalls zur Flucht vor den Nazis gezwungen worden, lernte das System dort kennen und erweiterte es noch einmal unter Bezug auf Sigmund Freud um die Diagnose des Flusses der sexuellen Triebenergie. In Anlehnung an Laban, Lamb, Bartenieff und Kestenberg umfaßt Bewegungsanalyse den Körper, die efforts (seine Antriebe zur Nutzung von Raum, Kraft, Zeit und Form), den Raum mit seinen Dimensionen und Ebenen, den Spannungsfluß-Rhythmus und den Formen-

fluß. Es handelt sich um ein äußerst differenziertes Analyseinstrumentarium mit vielfachen Zusammenhängen zwischen den einzelnen Elementen.

Die Verwendung musikalischer Terminologie in Labans System verweist auf die Affinität zu Musik als Raum-, Schwerkichts- und Zeitkunst gleichermaßen. Darauf spielt bereits Hanslicks berühmte Sentenz von den tönend bewegten Formen an, wobei „tönend“ auf das akustische, „bewegte“ auf das motorische und „Formen“ auf das optische Sinnesgebiet hinweisen. Musik ist auf die Bewegungen bezeichnende Begrifflichkeit angewiesen. Es liegt daher nahe, das System der Bewegungsbeschreibung und -interpretation auf die in nicht sichtbarer, aber gleichwohl vorhandener und wahrnehmbarer Bewegung existierende Musik anzuwenden. Inzwischen hat sich Labans Entwurf in ein hochdifferenziertes Begriffsrepertoire ausgeweitet, das je nach Intention des jeweiligen Autors den einen und anderen Aspekt mehr betont und mehr oder weniger wesentliche Gesichtspunkte unterordnet oder ganz wegläßt. Eine umfassende tabellarische Zusammenfassung und Gegenüberstellung der von Laban vorgenommenen Klassifikation mit derjenigen von zehn anderen Systematikern gibt Maletic (1987, 204–218). Für den Bereich der Bewegungsbeobachtung, des Tanzes und der Therapie ist es von Hörmann (1991b) beschrieben. Im folgenden werden nur einige zur Analyse von Musik schlüssige Kriterien verwendet. Sie orientieren sich hauptsächlich an Labans ursprünglichem System, ergänzt durch Lambs Formbildungsanalyse und den zur Analyse von Musik und zur Messung der sichtbaren Erlebnisintensität entwickelten Bewegungsdimensionsbogen (Abb. 1 bis 2) mit seinen 525 Bewegungsausprägungen (Hörmann 1977, 140 ff.) – um Intensität und Musikbezug im Computer auswerten zu können, sind die Beobachtungen zu Zeitaufwand/Tempo, Krafteinsatz/Dynamik und Raumbeanspruchung/Tonraum und zu nach oben und unten aufgeteilten Kopf-, Hand-, Arm-, Rumpf-, Hüft- und Beinbewegungen in Zahlen von 1 bis 5 in 6 Spalten zu erfassen. Das Zahlenspektrum einer Spalte spiegelt auf solch abstrakte Weise je nach Vorhaben das Bewegungsgeschehen der Musik oder die zur selben Zeit erfassbare und damit einen Vergleich zwischen Musikprozeß und tänzerischer Interpretation ermöglichende Umsetzung in Bewegung wider.

Abb. 1: Bewegungsintensitätsbogen

	Oberkörper Arme / Hände / Schultern					Unterkörper Beine / Füße / Hüften				
	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4
Tempo	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Geschwindigkeit	bewegungslos			schnell		bewegungslos			schnell	
Dynamik	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4
Stärke	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Kraft	locker			gespannt		pp			ff	
Energie	kraftlos			kraftvoll		still			stark	
Lage-, Ort-, Raum- veränderung	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4
	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
	geschlossen			offen		geschlossen			offen	

Abb. 2: Tabelle von Zahlenkombinationen des Bewegungsintensitätsbogens

Oberkörper	Tempo	0	1	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0
	Dynamik	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	0
	Raum	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	1	1
Unterkörper	Tempo	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0
	Dynamik	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0
	Raum	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1
		a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s

Abb. 2: Tabelle von Zahlenkombinationen des Bewegungsintensitätsbogens  
(Fortsetzung)

Oberkörper	Tempo	0 0 0 2 0 0 0 0 0 2 2 2 2 2 2 2 2
	Dynamik	0 0 0 0 2 0 0 0 0 1 0 0 0 0 1 1 1 1
	Raum	0 0 0 0 0 2 0 0 0 0 1 0 0 0 1 0 0 0
Unterkörper	Tempo	1 1 0 0 0 0 2 0 0 0 0 1 0 0 0 1 0 0
	Dynamik	1 0 1 0 0 0 0 2 0 0 0 0 1 0 0 0 1 0
	Raum	0 1 1 0 0 0 0 0 2 0 0 0 0 1 0 0 0 1
		r u v w x y z a* b* c* d* e* f* g* h* i* j* k*
Oberkörper	Tempo	2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2
	Dynamik	1 1 1 1 1 1 1 0 0 0 0 1 1 1 1
	Raum	1 1 1 1 1 1 0 1 1 1 1 1 1 1 1
Unterkörper	Tempo	1 0 0 1 1 0 1 1 0 1 1 1 0 1 1
	Dynamik	0 1 0 1 0 1 1 1 1 1 0 1 1 0 1
	Raum	0 0 1 0 1 1 1 1 1 0 1 1 1 1 0
		l* m* n* o* p* q* r* s* t* u* v* w* x* y* z*

**Aufschlüsselung der Zahlenkombinationen**

a) totale Ruhe b) der Körper schwankt leicht c) etwas gespannte Haltung d) geneigter Oberkörper mit kraflos hängenden Armen e) Bewegung mit den Knien f) leichtes Tippen der Füße g) leichtes Abstehen der Füße h) leichte Drehung mit angewinkelten Armen i) leichte Drehung mit baumelnden Armen j) leichte Bewegung des Oberkörpers mit Beteiligung der Hüften in Gegenbewegung k) langsame Schulterbewegung mit schwacher Aktivität in den Füßen l) leichtes Schwanken des Oberkörpers bei geringer Grätschstellung m) Arme vom bewegungslosen Körper abstehend n) geringe Aktivität in den Armen mit etwas Bewegung in den Knien o) leichte Anspannung der Arme, z. B. Anwinkeln bei etwas Dynamik in den Beinen oder Füßen p) Anwinkeln der Arme bei leichter Grätschstellung q) leicht gebückt mit etwas Knie- oder Hüftaktivität r) gebückte Haltung mit leichter Kraftentwicklung in den Füßen, z. B. Taktieren mit den Füßen s) Körpermitte bei leicht geöffneter Beinstellung t) wippen u) Knie- oder Hüftkreisen in Grätschstellung v) Taktieren mit den Füßen bei geöffneter Beinstellung w) Kopf- und Handbewegung x) angespannte Arme und Hände y) gebückt z) Hüftkreisen a\* Federn auf der Stelle b\* weitere Grätsche c\* wiegende Schwingung oder leichte Grätsche d\* Wanken mit baumelnden Armen e\* Gegenbewegung in Unter- und Oberkörper f\* Wanken mit Nachgeben der Absätze g\* Wanken in Grätschstellung h\* Halbdrehung i\* Halbdrehung mit Hüft- und Kniebeteiligung j\* Schwanken mit Heben der Absätze k\* Schwanken in Grätschstellung l\* Halbdrehung mit Knie- und Hüftbewegung m\* Halbdrehung mit Wippen in den Füßen n\* Halbdrehung bei Grätschstellung o\* Halbdrehung mit Hüft- und Kniebeteiligung p\* wie das Vorige ohne Fußwippen und in Grätschstellung q\* wie das Vorige mit Wippen und ohne Hüft- und Kniebewegung r\* schleichend mit wiegendem Oberkörper s\* schleichen mit wankendem Oberkörper und baumelnden Armen t\* wippen in Grätschstellung bei wankendem Oberkörper u\* Tempo- und Statikveränderung im Oberkörper mit Knie- oder Hüftkreisen in Grätschstellung v\* wippen mit der vorigen Aktivität im Oberkörper w\* schleichen mit Halbdrehung im Oberkörper x\* taktieren mit den Füßen und Halbdrehung im Oberkörper y\* Halbdrehung mit Knie- und Hüftkreisen in Grätschstellung z\* Halbdrehung mit Wippen

B. Bewegungsanalytisches Erschließen von Musik

1. Analyseinstrumentarium

Musik als tönend bewegte Form läßt sich mit denselben Beobachtungskriterien analysieren, die auch für die Beobachtung und Deutung von Bewegungen überhaupt gelten. Deren Faktoren (von *facere* = machen, bewirken) lassen sich in eine erspürende und ankämpfende innere Einstellung einteilen. Zur einen Seite zählen Leichtigkeit (s), freier Bewegungsfluß (f), langsames Tempo (t) und indirekte, flexible Raumbefassung (r); zur anderen Seite gehören deren Gegenpole Schwerkraft/Widerstand/Vehemenz (S), gebundener, stockender Bewegungsfluß (F), schnelles, plötzliches Tempo (Z) und direkte Fixierung eines Punktes im Raum (R). Rudolf von Laban (1879–1985) hat diese vier Bewegungsfaktoren, die von einem Bewegungsimpuls bzw. Bewegungsantrieb, auch *effort* genannt, ausgelöst werden, schematisch um diesen herumgruppiert. Der Bewegungsimpuls wird durch einen Schrägstrich „/“ dargestellt, an dessen unterem Ende ein aus Kraft und Fluß gebildetes Koordinatenkreuz mit seiner beiden Polen liegt und an dessen oberem Ende sich die vertikale und horizontale Ausrichtung des Raumfaktors treffen. Unterhalb und parallel zum Fluß ist durch eine unterbrochene Linie der Zeitfaktor angedeutet (Abb. 3). Der Bewegungsantrieb für Gestik und Körperhaltung (*shape*) wurde von Warren Lamb durch zwei Schrägstriche („//“) gekennzeichnet. Die Erklärung der Kreise und Häkchen des zusammenfassenden Schemas (s. Abb. 3 S. 184) geht aus Kapitel 4 hervor.

Jeder Bewegungsfaktor mit seinen beiden einander entgegengesetzten Antriebsselementen läßt sich unter Gesichtspunkten ihrer Stimmung bzw. subjektiven Empfindung deuten (Abb. 6). Im Unterschied zu hermeneutischen oder gar psychoanalytischen Verfahren beruhen diese Deutungen jedoch auf meßbaren Beobachtungen objektiver Bewegungsfunktionen. Der Bewegungsfaktor Kraft z. B. mit seinen Antriebsselementen fest und zart kann somit unter dem Aspekt der subjektiven Empfindung als schwer oder leicht eingeteilt und unter dem Aspekt der objektiv meßbaren Bewegungsfunktion als starker oder schwacher Widerstand beobachtet werden. Laban ordnete den Bewegungsfaktoren Eigenschaften zu, die sich mit ihren Kombinationen in folgender Tabelle zusammenstellen lassen (Abb. 4). Aus ihr ist die Bedeutung von Raum, Kraft, Zeit und Fluß allein und ihre Kombination untereinander ersichtlich. Ein träumerisches Verhalten etwa ist charakterisiert durch die Dominanz der Bewegungsfaktoren Kraft (= Absicht) und Fluß (= Prozeß).

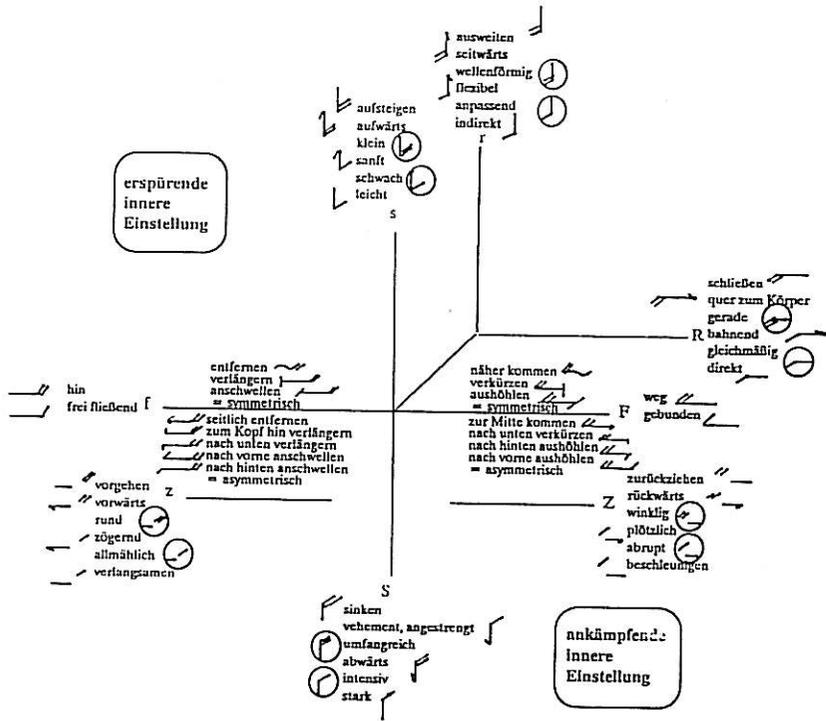


Abb. 3

Abb. 4: Bedeutung der Bewegungsfaktoren und ihrer Zweierkombinationen

		LEIDENSCHAFT					
		Raum	Kraft	Zeit	Fluß	Raum	
AKTION	Raum	AUF-MERK-SAMKEIT Denken	stabil	wach	fern	Raum	
	Kraft	stabil, standfest, unbildlich	ABSICHT Empfindung, Gespür	präsent	träumerisch	Kraft	
	Zeit	wach, praktisch	präsent, erbezo- gen	ENT-SCHEI- DUNG Intuition	mobil	Zeit	
	Fluß	fern, distan- ziert, ab- strakt	träume- risch- kreativ, zweifelnd- restriktiv	mobil, Wechsel, Anspas- sung, Variation	PROZESS Gefühl	Fluß	
		Raum	Kraft	Zeit	Fluß	VISION	
		ZAUBER					

Graphisch werden die vier Ausprägungen von Eigenschaften, die sich aus Kombination zweier Impulse ergeben, folgendermaßen dargestellt (Abb. 5).

Abb. 5: Eigenschaften zweier miteinander kombinierter efforts

stabil – Standhaftigkeit Aufmerksamkeit, Denken (R, r) + Absicht, Empfindung (S, s)	entschlossen- hartnäckige; resolut, energisch S/R	gut verankerte und kraftvolle; bestrebt, bemüht S/r	fein hinweisende; zugewandt s/R	aufnahmebe- reite; feinfühlig, flexibel, wachsam, vage s/r
mobil – Anpas- sungsfähigkeit Entscheidung, Intuition (Z, z) + Prozeß, Gefühl (F, f)	zähe u. abrupt wechselnde; ruhelos Z/F	zähe u. sich langsam entwickelnde; vorsichtig, maßvoll, kontrolliert z/F	willige u. abrupt wechselnde; erregt, drängend Z/f	willige u. sich langsam entwickelnde; lässig, gemütlich z/f
wach – Bewußtheit; Aufmerksamkeit, Denken (R, r) + Entscheidung, Intuition (Z, z)	plötzliche u. konzentrierte; exakt, scharf, klopfend R/Z	allmähliche u. konzentrierte; glatt, geschmeidig R/z	plötzliche u. umfassende; flatternd, schnelle Auffassung r/Z	allmähliche u. umfassende; betrachtend, assoziativ, Vigilanz r/z
träumerisch – Unbewußtheit; Absicht, Empfindung (S, s) + Prozeß, Gefühl (F, f)	düstere; verkrampt, konzentriert, trübsinnig K/F	kühne; fest, kraftvoll, S/f	zerstreute; zaghafte, delikat, sorgfältig s/F	erhabene; empfindsam, fliegend s/f
präsent, Nah – Präsenz; Absicht, Empfindung (S, s) + Entscheidung, Intuition (Z, z)	mit starker Bindung; energisch, dogmatisch S/Z	mit vorsichtiger Betrachtung; durchstehend S/z	mit oberflächli- chem Kontakt; munter s/Z	mit warmem Auftreten; friedlich, gelassen s/z
fern, dagegen – Abgeschieden- heit; Aufmerksamkeit, Denken (R, r) + Prozeß, Gefühl (F, f)	mit Selbstbezo- genheit u. Zurückhal- tung; eng, präzise, fixiert R/F	mit Selbstbezo- genheit u. Hingabe; kanalisiert, zweckvolle Leichtigkeit R/f	mit Allgemein- bezogenheit u. Zurückhal- tung; sorgfältig, umsichtig r/F	mit Allgemein- bezogenheit u. Hingabe; sorglos, verteilend r/f

Gilt zusätzlich zu diesen ein weiterer Bewegungsfaktor als bedeutsam, ergibt sich eine Charakterisierung mit acht Ausprägungen. Für die Kennzeichnung einer

Aktion z. B. sind die Faktoren Kraft, Zeit und Raum maßgebend; der Faktor Fluß fehlt. Er kann allenfalls hinzugezogen werden, um einen der drei maßgeblichen Faktoren noch näher zu bestimmen. Die Kombinationen von drei Bewegungsfaktoren werden sowohl als funktionale Arbeitsaktionen als auch als mentale, innere Einstellungen („externalisierte Triebe“) gedeutet, deren Beherrschung mit Selbstsicherheit aufgrund der Bewältigung der Naturkräfte Raum, Kraft und Zeit sowie der mit ihnen verbundenen Bedeutungen gleichzusetzen ist. Wie sich Zauber, Leidenschaft und Vision zusammensetzen, zeigt die Tabelle der Kombinationen dreier Bewegungsfaktoren (Abb. 6).

Abb. 6: Eigenschaften dreier miteinander kombinierter efforts

Aktion Raum/Kraft/Zeit stabil, wach, nah	stoßen, fallend R/K/Z	tupfen, erregt R/k/Z	drücken, sinkend R/K/z	peitschen, zusammenbre- chend r/K/Z
	schweben, hochgehoben r/k/z	wringen, entspannend r/K/z	flattern, aufgeregt r/k/Z	gleiten, erhaben, gehoben R/k/z
Leidenschaft Kraft/Zeit/Fluß träumerisch/mobil/nah	besitzergrei- fend, aggressiv S/Z/F	unkontrolliert, wild S/Z/f	restriktiv S/z/F	nachlassend S/z/f
	leichte Irritation s/Z/F	flippig s/Z/f	zögernd, scheu s/z/F	nachgiebig, formlos s/z/f
Vision Raum/Zeit/Fluß fern/mobil/wach	eindringend, zudringlich R/Z/F	lebhaft Reaktionen R/Z/f	weniger aufdringlich R/z/F	zielbewußt R/z/f
	kontrolliertes plötzliches Vermeiden r/Z/F	plötzlicher Einfall r/Z/f	vorsichtig r/z/F	nachgiebiges Assoziieren r/z/f
Zauber Raum/Kraft/Fluß fern/träumerisch/stabil	Konzentration R/S/F	resolut, barsch R/S/f	zögernd, peinlich genau R/s/F	klar ausgerichtet R/s/f
	eingeschränkt, begrenzt r/S/F	großzügig r/S/f	unsicher zurückhaltend r/s/F	zulassend, beeinflußbar r/s/f

## 2. Musikanalytische Anwendung der Bewegungsbeobachtungskriterien

Zur Musikanalyse mit Hilfe des Labanschen Bewegungsbeobachtungssystem eignen sich hauptsächlich Musikstücke mit überwiegend einheitlichem Stim-  
mungscharakter. Interessant sind vor allem bewußt zweideutig angelegte Kom-  
positionen und Variationszyklen. Zur Einordnung der im affectus mixtus ge-  
schriebenen Badinerie aus der h-moll-Suite von J.S. Bach kann sowohl die Drei-  
erkombination für „Vision“ als auch diejenige für „Leidenschaft“ zutreffen. Der  
Wert dieses Musikstücks zur Unterscheidung von persönlichkeitspezifischem  
Musikurteil hat sich schon vielfach gezeigt (Hörmann 1977, 179; 1981; 1982); an  
ihm konnte der Doppelsinn von Motivation als musikimmanenter, interindi-  
vidueller und didaktisch nutzbarer Bewegungs- und Beweggrund demonstriert  
werden (Hörmann 1978).

Eindeutiger einzuordnen sind Thema und Variationen aus Mozarts Klari-  
nettenquintett A-Dur, KV 581, 4. Satz. Aufgrund der dominierenden Merk-  
male Leichtigkeit und freier Bewegungsfluß kann das Thema träumerisch ge-  
nannt werden. Die wellenartige und flexible Verwendung des akustischen Raums  
durch die Klarinette in der 1. Variation erlaubt den Rückschluß auf Stabilität  
als Merkmal dieser Variation. Die 2. Variation mit ihren durchgängigen Trio-  
len und der vergleichsweise bewegungsarmen Melodiestimme erweckt den Ein-  
druck von Mobilität, das Gegenteil also zur vorigen Variation. Die 3. Variation  
ist durch langsames Tempo, stockenden Schluchzerbewegungsfluß und einge-  
grenzte, eher direkte Raumbfokussierung gekennzeichnet – ein Gesamtbild, das  
einen Visionscharakter hat. Die 4. Variation vereint hauptsächlich freien Bewe-  
gungsfluß, Leichtigkeit und flexible Raumnutzung, was auf einen aus Aspekten  
von Stabilität, träumerisch und Ferne bestimmte Zauberhaltung bzw. auf ein  
Verzaubertsein schließen läßt.

Insbesondere auch die Choreographie und Musik von Folkloretänzen und  
ihr Ausdrucksgehalt lassen sich mit Hilfe dieses Bewegungsbeobachtungssys-  
tems umfassender als durch philologische oder sozialwissenschaftliche Analy-  
semethoden erkennen. Meditationstänze mit ihren wiederkehrenden Ostinati-  
Figuren, zu denen etwa der in den USA von ausgewanderten Griechen ge-  
schaffene Tanz Miserlou gehört, variieren kaum den Zeitfaktor, weshalb sie  
meist durch die Dreierkombination zu Zauber bzw. Verzaubertsein charakte-  
risiert sind. Kriegstänze dagegen sind mehr durch Aktions-Faktoren gekenn-  
zeichnet. Thematiken wie Liebe, Begehren, Eifersucht usw. unterliegen eher  
Leidenschaftsfaktoren, z. B. der rumänische Hochzeitswerbetanz „Musata Ar-  
mani“, dessen 7/16tel-Takt mit einem flotten und frei fließenden Musik- und  
Bewegungsrhythmus sowie mit kraftvollen Hüpfen und Stampfen versehen  
ist.

Als eine Ausprägung von Aktion kann auch die Allemande des 17. Jahrhunderts sowie die zugehörige Musik von Johann Hermann Schein betrachtet werden. Ihre feierliche Promenade im festlichen Saal, in dem die Versammelten durch die tanzenden Paare mit Greuven („Krähenfüßen“) und freundlichen Blicken begrüßt werden, erfordern Stabilität, die sich aus Aufmerksamkeit (= Raum) und Absicht (= Kraft) zusammensetzt; hinzu kommen die aus Raum und Zeit (= Entscheidung) gebildete Wachheit und die durch Kraft und Zeit vereinte Präsenz in der Gegenwart.

Ein typisches Beispiel für Zauber bzw. Verzaubertwerden oder -sein ist das Lied „Ein Ton“, opus 3, Nr. 3, von Peter Cornelius aus dem Jahre 1854. Die nie verlassene Quinte des in e-moll stehenden Lieds skandiert den zeitenthobenen Text „Mir klingt ein Ton so wunderbar in Herz und Sinnen immerdar ...“ fadenartig gerade in meist durchgängig fließender Achtelfolge und leisestem pianissimo.

## C. Das psychosexuelle Bewegungsprofil

### 1. Kritik an Freuds Phasenmodell

Zur weit über Labans Versuchen hinausreichenden Interpretation der Bewegungen lassen sich die Kategorien von Judith Kestenberg, die sie in ihrer Praxis als Kinderärztin und von Anna Freud geschulten Psychoanalytikerin beobachtet und systematisiert hatte, heranziehen. Sie wurden in langjährigen Untersuchungen der Phasenentwicklung, Sexualität und Objektbeziehungen von Kleinkindern aufgestellt und sind an Begriffen von Sigmund und Anna Freud und Margret Mahler angelehnt. Sossin (1987) zufolge sollen mit dieser Beobachtungsmethode exaktere Diagnosen erreicht worden sein, als sie durch die herkömmliche Anamnese oder Apparatediagnostik möglich seien. Im Gegensatz zu deren Antriebs-Formgebungs- (effort/shape)-Systemen unterliegt der Ansatz von Kestenberg allerdings der Problematik der Freudschen Psychoanalyse insgesamt. Dieter Zimmer (1986) spricht nicht zu Unrecht vom „Tiefenschwindel“ in der doppelten Bedeutung des Wortes. Insbesondere Freuds Konzept der Libidotheorie und Instanzenlehre sowie der darauf aufgebauten Phasenlehre hat sich trotz der scheinbaren Plausibilität seiner psychodynamischen Spekulationen nicht als haltbar erwiesen (Larbig 1980, 154 und 160): „Die übertriebene und einseitige Betonung der Sexualität für die Entstehung von Verhaltensstörungen ist häufig kritisiert worden, aber vor allem die wirklichkeitsfremde Übertragung elektrophysikalischer Vorstellungen auf die Libidotheorie und die stereotype Verwendung des Ödipus- und Kastrationskomplexes als kausale Faktoren für die verschiedensten Neuroseformen. Die Theorie der willkürlichen Spaltbarkeit

von Affekt und Vorstellung als genereller Nenner pathologischer Phänomene ist wissenschaftlich nicht haltbar, zumal völlig ungeklärt bleibt, wie die Spaltunbewirkung bewirkt wird und vonstatten geht. Das dritte Skotom ist durch die dominierende Bedeutung, die dem Symptom zugemessen wird, charakterisiert. Dadurch wird das neurotische Individuum als Mensch mit den sozialen und ökologischen Dimensionen völlig in den Hintergrund gedrängt. Schwerwiegende Einwände richten sich gegen den Wissenschaftsanspruch der Psychoanalyse, deren Hypothesen sich nicht oder nur teilweise testen lassen. Besonders die freudianisch orientierte Schule wertet jegliche Kritik an den zentralen Thesen als Ausdruck psychischen Widerstands gegen die Theorie. Dies bedeutet, daß sie immutabel und somit nicht mehr überprüfbar ist und dadurch dogmatischen, aber nicht wissenschaftlichen Charakter angenommen hat.“

### 2. Naturwissenschaftlicher Anspruch des psychorhythmischen Bewegungsprofils

Da sich jedoch in Deutschland hauptsächlich die psychoanalytisch orientierte Auffassung von Tanztherapie bzw. besser gesagt Bewegungstherapie, weil in dieser vor allem körperbezogenen Therapieart so gut wie nicht getanzt wird, durchgesetzt hat und da auch in den USA der Einfluß von Tanz-/Bewegungstherapeuten, die mehr am Psychologisieren interessiert sind als an einer Bewegungsanalyse, wie sie die Systeme von Laban und Lamb bieten, immer mehr wächst, kommt dem LLK-Beobachtungsprofil eine wichtige Funktion zu: Indem es die strengen Kriterien empirischen Arbeitens (Objektivität, Reliabilität und Validität) weitgehend zu erfüllen sucht, schränkt es beliebiges Herumdeuteln im typischen, keine Widerrede und vernünftige Auseinandersetzung zulassenden Psychologenzargon gravierend ein. Tatsächlich bieten denn auch die von Laban und seinen Nachfolgern als weniger wichtig empfundenen Wellenformen ergänzende Hinweise, die wegen der Affinität von Bewegung und Musik zum zeitlichen Verlauf auch für eine künstlerisch ausgerichtete Tanztherapie Bedeutung hat. Schließlich spielen Schwingungen und Wellenformen in der Musik eine mehrfache Rolle: Zum einen charakterisieren sie die Klangfarbe eines Musikinstruments, zum andern machen die Form der Konfiguration musikalischer Materials als Reihungs-, Entwicklungs-, Liedformen usw. sowie als Phrasierung und Artikulation den Aufbau einer Komposition, ihre Gestaltung und Wirkung aus. Über den Ansatz bei der Psychoanalyse kam somit Kestenberg zu einer Einteilung des rhythmischen Prozesses, die sich auch auf das Beobachten des tänzerischen und musikalischen Verhaltens übertragen bzw. wieder zurückführen läßt. Immerhin hat Freud die von ihm entwickelte Psychoanalyse den Naturwissenschaften zugerechnet und fordert mit seiner Anlehnung an das elektrophysikalische Energiemodell ungleich präzisere Meßgenauigkeit

als sie Kestenbergs durch ihr Beobachten und abstrahierendes Systematisieren der Bewegungen von Kleinkindern zur Verfügung steht. Bevor im folgenden kurzgefaßt die von Judith Kestenbergs vorgenommene Notation rhythmischer Formen und ihre Deutung als Merkmale der Entwicklung sexueller Energie wiedergegeben wird, erscheint es daher sinnvoll, der Intention Freuds zu folgen und sich die Merkmale von Schwingungen zu vergegenwärtigen.

„Schwingungen sind zeitlich sich wiederholende, regelmäßig wiederkehrende Bewegungen. In der Akustik und Musik haben jene Schwingungen die größte Bedeutung, die als rein periodische aus der Wiederholung von gleichen Abschnitten bestehen. ... Die einfachsten Schwingungen sind solche mit sinusförmigem Schwingungsverlauf. ... Konstituierende Merkmale hörbarer Schwingungen sind:

- die Periode (vollständige Schwingung),
- die Schwingungsdauer (Länge einer vollständigen Schwingung),
- die Amplitude (Schwingungsweite, größter Abstand von der Zeitachse),
- die Frequenz (Anzahl der Schwingungen pro Sekunde in der Einheit Hertz),
- die Elongation oder Auslenkung (Abstand irgendeines Punktes von der Zeitachse),
- die Phase (vom Nullpunkt der Zeitachse aus gemessener Schwingungszustand eines Punktes der Wellenbewegung);

Phasenwinkel werden wie gewöhnliche Winkel von  $0-360^\circ$  gemessen) ... Schwingungsbilder entstehen durch Sichtbarmachung elektrischer Schwingungen und den sich aus ihrem Aufbau ergebenden Schwingungsformen ... Schwingungsformen können sich aus der Überlagerung von sinusförmigen Schwingungen ungleicher Frequenz und Amplitude ergeben“

(Eimert/Humpert 1973, 304).

Die energetischen Eigenschaften von Schwingungen kommen in der Darstellung Roederers (1977, 69) weit mehr zum Ausdruck. „Wenn wir an einem bestimmten Ort eines Mediums eine Deformation hervorrufen, setzen elastische Kräfte die Punkte [nicht einzelne Moleküle eines Mediums, sondern dessen kleinste Volumen] in der Umgebung der anfänglichen Deformation in Bewegung. Diese Punkte wiederum stoßen und ziehen durch elastische Kräfte an anderen benachbarten Punkten und geben so an diese den ‚Befehl‘, eine Bewegung zu beginnen, weiter. Diese ‚Kettenreaktion‘ stellt eine elastische Welle dar, die sich von der Gegend der anfänglichen Störung aus fortpflanzt. Was sich mit dieser Welle fortpflanzt, ist nicht Materie, sondern Energie: Diejenige Energie, die benötigt wird, um jeden von der Welle erreichbaren Punkt in Bewegung zu versetzen.“

Für die Schall- wie auch für die menschliche Bewegung können die Erkenntnisse der Phänomenologie Husserls und vor allem der Semiotik gelten. Als Bedeutungsanalyse von Ausdrücken und Zeichen gliedert sie sich im Sinne

einer Kommunikationswissenschaft nach Morris (s. Hörmann 1981) in Syntaktik (die Beziehung der sprachlichen Zeichen untereinander), Semantik (ihre Beziehung zum gemeinten Gegenstand) und Pragmatik (ihre Beziehung zu den Menschen, die mit ihrer Hilfe untereinander kommunizieren). Ein Beispiel ihrer Anwendung auf Schwingungsformen geben Eimert/Humpert (a. a. O.): „Von der semantischen Sphäre zu unterscheiden ist die diagnostische, in der, auch bei völligem Ausfall der Wortbedeutungen (etwa bei einem rückwärts laufenden Tonband), der persönliche Tonfall des Sprechenden mit Sicherheit erkannt werden kann.“ Ein solches, diagnostisch verwertbares Motogramm eines Individuums umreißen zu können, ist letztlich das Anliegen Kestenbergs.

### 3. *Freuds Phasenlehre und seine Adaption für die künstlerische Psychotherapie*

Freuds Phasenlehre sei wegen ihrer hier verwendeten Begrifflichkeit knapp umrissen und mit den von Lewis Parker (Figure 9: Developmental Indications for Arts Media Selections, 1991) vorgenommenen Zuordnung künstlerischer Medien versehen, der eine Art von Musikanalyse zugrundeliegt, zu der noch nichts Schriftliches vorliegt:

*präinatale Phase:* Uterus. Sicherheit im Behälter, Klang mit rhythmischen Herzschlagbewegungen in einem festen Raum.

*oral:* ca. 6 Monate alt; Symbiose; Libidoentwicklung in den erogenen Zonen. Saugakt = Sexualakt; die Mutterbrust ist das für die Sexualentwicklung entscheidende Bezugsobjekt, dessen Verwehrung zu bleibenden Schäden führt. In dieser Phase werde eine optimistische, freundliche, großzügige, aber auch passive oder eine pessimistische, mißtrauische, oral-aggressive Grundeinstellung mit depressiven und schizoiden Haltungen, mangelndem Geborgenheitsgefühl, einer Tendenz zu anaklitischer Depression, Verlassenheitsgefühlen, autistischen Zügen und möglicher Entstehung von Ekzemen gebildet.

Themen in der Therapie: Vertrauen, Einverleiben, Spiegeln, Abhängigkeit, Bemutterung.

Künstlerische Medien: Klang (Musik und Stimme) und Bewegung mit einem oral saugenden und innergenital feminin wiegenden Rhythmus. Körperbezug: Innerer und äußerer Augenkontakt, gemeinsames Atmen, nonverbales dyadisches Drama.

*oral-aggressiv:* ca. 18 Monate alt; Trennung und Individuationsbestreben, Unterscheidung der Eltern.

Themen: Ich-Grenzen beim Essen und Gegessenwerden, Trennungsangst, gesehen und nicht gesehen werden, ergreifen und an sich reißen, größer werden. Künstlerische Mittel: Musik, Stimme und Bewegung mit einem oral aggressiv beißenden und kauenden Rhythmus. Dramatische Verkörperung der Kreatur mit Zähnen fleichfressender Tierer oder durch Kaugummi.

*anal-libidinal und -sadistisch*: 2.–3. Lebensjahr; Freud nimmt an, daß die am After mit vielen Nervenenden besetzte Darmschleimhaut beim Stuhlgang Lustempfindungen verursacht. Ein günstiger Identifikationsprozeß ergebe sich, wenn eigenes Handeln erlaubt sei, Befriedigungserlebnisse, spontane Aktivität und Handlungsfreudigkeit gefördert würden. Im anderen Falle, wie sie bei zu starker Reinlichkeitserziehung und bei Unterdrückung von Aggression und Motorik gegeben sei, entstehe eine Disposition zur Zwangsneurose: der Mensch werde gehemmt und latent aggressiv, überordentlich sparsam, eigensinnig, ausgeprägt sauber und pazifistisch.

*genital*: 4. bis 5. Lebensjahr; das ödipale Verlangen wird aus Kastrationsangst abgewehrt. Die Besetzung des gegengeschlechtlichen Objekts wird durch eigene Identitätsbildung ersetzt, wenn nicht, entsteht eine hysterische Fixierung. Affekte und Vorstellungen werden verdrängt oder auf andere projiziert.

*Latenzphase*: 11. bis 13. Lebensjahr; vorübergehende Ruhephase in der prägenitalen und sexuellen Entwicklung. Danach weitere Entwicklung von Sexualität und Aggressivität.

Die folgende Tabelle (Abb. 7) stellt den Sinuston und die drei weiteren auf ihm aufbauenden charakteristischen Grundformen elektroakustischer Schwingungen, ihre Mixturen und ihre Klangeigenschaften angelehnt an Höhn (1983) dar und ordnet ihnen die von Kestenbergs vorgenommenen Deutungen zu:

- Sinusschwingung (einfacher, obertonloser Ton – „Grundbaustein“ der Musik):
  - mit kleiner Amplitude und kurzer Periodik: oral (saugend)
  - mit ca. viermal so großer Amplitude und gleich langer Periodik: phallisch (hüpfend)
  - mit mittlerer Amplitude und langer Periodik: feminin-innergenital (wellenartig fließend)
  - mit etwas größerer Amplitude als zuvor und ca. doppelt so langer Periodik: feminin-sadistisch (gebären)
  - mit großer Amplitude und mittellanger Periodik: phallisch-feminin-genital (orgastischer Rhythmus beim Koitus Erwachsener)

- Rechteckschwingung (harmonisch periodische Schwingung mit nur ungeraden Teiltönen – obertonreicher, strahlender Klang): fehlt im Kestenbergs System
- Dreiecksschwingung (harmonisch periodische Schwingung, aus der Überlagerung dreier Sinusschwingungen gebildet – obertonarmer, weicher Klang)
  - mit kleiner Amplitude und kurzer Periodik: oral (beißend)
  - mit ca. viermal so großer Amplitude und gleicher Periodik: phallisch-aggressiv (sprunghaft, ejakulierend)
  - mit sehr kleiner Amplitude und sehr kurzer Periodik, einer Schwebung ähnlich: urethral-sadistisch (aufgeregt)
- Sägezahnschwingung (harmonisch periodische Schwingung mit geraden und ungeraden Teiltönen – sehr voller und strahlender Klang):
  - mit mittlerer Amplitude und etwas längerer Periodik: urethral-sadistisch (rennen-stoppen)
- gemischte Formen:
  - Kombination und Überlagerung von Sinus-, Dreiecks- und Rechteckschwingungen: sadistisch-oral (kauend)
  - seine in die untere Amplitude stark vergrößerte Variante: anal-sadistisch (festhalten und drücken)
  - ungeordnete Folge meist sehr kurzer Perioden mit geringer Amplitude: anal (spielerisch ambivalent)

Hier kommen noch die Verquickungen aller zehn Rhythmen untereinander zu „mixed rhythms“, in denen der dominierende unterstrichen wird (z. B. osas).

Abbildung 8 (s. S. 194 f.) zeigt Notationssymbole für den libidinösen und sadistischen Spannungsfluß (nach Lewis 1980, 172). Die Amplituden einer Schwingung oberhalb der Linie geben den freien Fluß an, die Amplituden unterhalb der Linie bezeichnen den gebundenen Fluß.

Bezüge des LLK-Profiles, das außer dieser psychosexuellen Rhythmik auch die Systeme von Laban und Lamb enthält, lassen sich auch zur Musik- und Wahrnehmungsanalyse durch graphische Notation auf der Grundlage der Studien von Wassily Kandinsky (s. Hörmann 1981) herstellen. Es erscheint daher angebracht, seine Grundkategorien im folgenden nach Sossin (1987, 24) zusammenfassend aufzulisten.

1. Spannungsfluß-Rhythmen (Tension Flow Rhythms): Je 5 Muster von Spannungsfluß-Rhythmen zwischen freiem und gebundenem Fluß sind mit psychoanalytischen, libidinalen bzw. sadistisch-aggressiven Phasenbezeichnungen versehen.
2. Spannungsfluß-Attribute (Tension Flow Attributes) beziehen sich auf den Spannungs- und Entspannungsfluß der Muskeln mit den Varianten zwi-

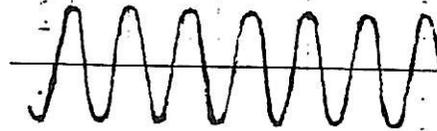
Abb. 8: Psychosexuelle Rhythmen

Sinusschwingungen:

oral



phallisch



innergenital-feminin

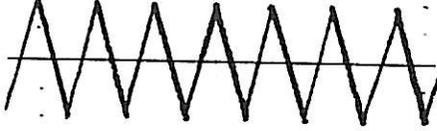


Dreieckschwingungen:

oral-sadistisch (beißend)



phallisch-aggressiv



urethral



Sägezahnsschwingungen:

urethral-sadistisch

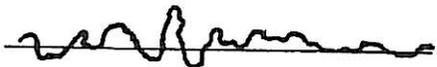


Gemischte Formen:

sadistisch-oral (kauend)



anal (spielerisch-ambivalent)



urethral-libidinal



anal-sadistisch (festhalten, drücken)



feminin-sadistisch



Abb. 8: Psychosexuelle Rhythmen (Fortsetzung)

Kurve	libidinös	sadistisch-aggressiv
oral (Nahrung, Mund):	saugen, wiegen, klopfen, pochen (o)	beißen, schnappen, habstüchtig kauen, loslassen (os)
anal (Ausscheidung, After)	ausstoßen, lustvoll verzerren und verdrehen (a)	Entleerungskontrolle variieren, anspannen, drücken, halten, ausstoßen (as)
urethral (Harnröhre)	urinieren, fließen, Wasserlassen in Entspannung auflösen, ziellos herumrennen (u)	Blasenkontrolle, springen, stürzen, rennen – stoppen – gehen (us)
innergenital (Selbstbefriedigung, Genitalien)	wellenartiges inneres Fließen, umarmen, feminines Verhalten (f)	sammeln und ausstreuen (fs)
phallisch (sexuelles Verlangen, Genitalien)	eindringen, ballartig hüpfend (p)	sprunghaft, abrupt stoßen, zudringlich (ps)
genital	Orgasmus des Erwachsenen,	androgynen Ausdruck

- schen gebundenem und freiem Fluß. Sie werden in drei Grade eingeteilt:
1. gleichmäßig oder angepaßt, 2. mit hoher oder niedriger Intensität, 3. mit abruptem oder allmählichem Wechsel.
  3. Vorläufertriebe (Precursors of Effort) sind Bewegungseigenschaften, die die Umgebung zu verändern versuchen, aber noch eher in unreifen, sich verteidigenden und in Lernsituationen auftauchen.
  4. Bewegungsantriebe (Efforts) sind Faktoren oder Qualitäten, die Änderungen in bezug auf Raum, Kraft und Zeit bezeichnen. Sie gelten als die motorischen Komponenten des Ichs zu seiner Adaption an die äußere Realität.
  5. Zweipoliger Formenfluß (Bipolar Shape-Flow) umfaßt das symmetrische Zu- und Abnehmen der Formbildung des Körpers in der horizontalen, vertikalen und sagittalen Ebene.

- 6. Einseitiger Formenfluß (Unipolar Shape-Flow) bezieht sich auf „seitlich – zur Mitte“ der Horizontalen, „oben – unten“ der Vertikale und „vorne – hinten“ der Sagittalen.
- 7. Das Formen des Raumes in Richtungen beschreibt die lineare horizontale, vertikale und sagittale Ausrichtung des Körpers in den Raum.
- 8. Das Formen des Raums in Ebenen erfaßt das Verändern des Raumbezugs, wenn zwei- oder dreidimensionale konkave oder konvexe Formen in der horizontalen, vertikalen und sagittalen Ebene gebildet werden.

4. Analyse von Sprache und Gesang mit Hilfe von Bewegungsbeobachtungskategorien

Zur Stimmanalyse sei das abgewandelte, von Brownell/Lewis (1990) adaptierte LLK-Bewegungsbeobachtungsprofil angeführt:

4.1. A-Liste der 9 Diagramme des LLK-Profiles: Bedürfnisse, Triebe, Affekte

Spannung

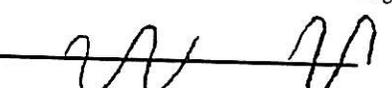
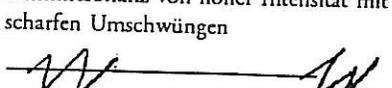
Spannungsfluß

- Freier Fluß: ungehemmte vokal tonale Resonanz (Klarheit des Klangs) 
- Gebundener Fluß: gehemmte vokal tonale Resonanz (Klarheit des Klangs) 
- Neutraler Fluß: monoton 

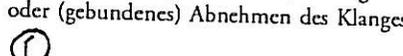
Spannungsfluß-Rhythmen – rhythmisches Fließen von Ton und Resonanz (Diagramm 1)

<p><i>Ondolierend</i> (o): weiche, repetierende Wellenbewegungen von freiem zu gebundenem Fließen der Stimmresonanz</p> 	<p><i>Ondolierend-scharf</i> (os): scharfe repetierende zweiphasige Übergänge von freiem zu gebundenem Fließen der Stimmresonanz</p> 
---	---

Spannungsfluß-Rhythmen – rhythmisches Fließen von Ton und Resonanz (Diagramm 1 – Fortsetzung)

<p><i>Ambivalent</i> (a): geringe Intensität des freien Klangflusses mit kleinen gerundet fließenden Resonanzfluktuationen</p> 	<p><i>Ambivalent-spannend</i> (as): abruptes Ansteigen zu gebundenem Fluß mit hoher Intensität, ein starkes Anhalten oder Abschwächen der Resonanz erreichend, gefolgt von einer allmählichen Entspannung in ein neutrales Fließen mit der Wiederherstellung größerer Klarheit der Stimme</p> 
<p><i>Unklar</i> (u): graduelle Abschwächungen der Stimmklarheit zu geringerer Intensität</p> 	<p><i>Unklar, stappend-startend</i> (us): Unregelmäßige scharfe kleine Umschwünge in gehemmtem Sprechen und Singen, das eine erregte, zurückgebildete Stimmresonanz verursacht</p> 
<p><i>Flaches Fließen</i> (f): wellenartig flache Übergänge in der Resonanz von freiem zu gebundenem Fluß</p> 	<p><i>Schleppendes, schweifendes Fließen</i> (fs): breite wellige Übergänge in der Resonanz von freiem zu gebundenem Fluß</p> 
<p><i>Puschend</i> (p): abrupte Stimmresonanz von hoher Intensität mit runden Umschwüngen</p> 	<p><i>Penetrant-scharf</i> (ps): abrupte Stimmresonanz von hoher Intensität mit scharfen Umschwüngen</p> 

Spannungsflußattribute: effektives Fließen von Klang und Resonanz, das nachzeichnet, wie etwas gesagt oder mit der Stimme ausgedrückt wird (Diagramm 2)

<p><i>Ungleichmäßiges Fließen:</i> Klangfluktuation</p> 	<p><i>Gleichbleibendes Fließen:</i> Beibehalten desselben Klanges</p> 
<p><i>Geringe Intensität:</i> niedriger Grad an Stimmklarheit</p> 	<p><i>Hohe Intensität:</i> großes (freies) Ansteigen oder (gebundenes) Abnehmen des Klanges</p> 
<p><i>Allmähliche Veränderung:</i> graduelle Klangübergänge</p> 	<p><i>Abrupte Veränderung:</i> jähe Klangübergänge</p> 

Vorläufer-Antriebe: Klangregulationsmuster, die zum Abwehren oder Erlernen dienen (Diagramm 3)

<i>flexibel:</i> die Verwendung von Klang- und Resonanzregulation zum assoziativen Lernen oder zu seinem Vermeiden 	<i>kanalisierend:</i> die Verwendung von gleichbleibendem Klang, um Gedanken präzise auszudrücken oder sie von Affekten zu isolieren 
<i>zart</i> abnehmende Klang- oder Resonanzunterstützung, um ohne Widerstand zu lernen oder um Ausdruck oder Empfangen von starken Gefühlen abzuwehren 	<i>vehement:</i> Anwachsen von Klang und Resonanz, um in verbalen Attacken und beim Problemlösungslernen Abwehr auszudrücken 
<i>zögernd:</i> allmähliches Zu- oder Abnehmen von Klang und Resonanz, um jemanden abzulenken oder dessen Aufmerksamkeit für eine bestimmte Zeit zu binden und um mit Bedachtsamkeit lernen zu können 	<i>plötzlich:</i> abruptes Zu- oder Abnehmen von Klang oder Resonanz, um sich schnell mitzuteilen, wie es üblicherweise der Fall ist bei manisch erregtem oder phobicartigem Sprechen oder bei einer plötzlichen Einsicht 

Diagramm 4 (Antriebe) ist nicht ausgeführt.

4.2. B-Liste der 9 Diagramme des LLK-Profiles: Strukturbildung der Bedürfnisse/Triebe/Affekte und Umweltbezug

Form

Form-Fluß (shape flow)

- Anwachsen: sich klanglich innerhalb der normalen Bandbreite äußern, wobei die Amplitude intensiviert wird, um den Kontakt zur Umgebung zu verbessern 
- Nachlassen: sich klanglich nach innen wenden, wobei die Amplitude verringert wird, um den Kontakt zur Umgebung abzubauen 
- Neutrale Formgebung: Einförmigkeit in Tonhöhe, Volumen und Entfaltung 

Bipolares, symmetrisches Fließen der Formgestalt (*bipolar shape flow*): vokaler Sound, wie er gebraucht wird, um den Kontakt mit der Umgebung seiner selbst wegen oder im Hinblick auf Objektbeziehungen zu erweitern oder zu verringern, womit Wohlbefinden oder Unwohlsein ausgedrückt wird (Diagramm 5).

<i>Erweitern:</i> den gesamten Stimmapparat nutzen, um einen offenen und gut gestützten Klang zu erreichen 	<i>Enger werden:</i> den gesamten Stimmapparat zusammenziehen, um einen schwachen und zurückgehaltenen, mit wenig Atem erzeugten Klang zu produzieren 
<i>Verlängern:</i> die Stimmbänder anspannen, um höhere Töne zu erreichen 	<i>Verkürzen:</i> die Stimmbänder entspannen, um tiefere Töne zu erreichen 
<i>Anschwellen:</i> die Stimme mehr entfalten, um einen volleren Sound zu erhalten 	<i>Nachlassen:</i> die Stimme weniger entfalten, um einen dünneren Klang zu erhalten 

Einpoliger, asymmetrischer Formgebungsfluß (*unipolar shape flow*): Stimmlaut, wie er als Reaktion auf belastende oder erfreuliche Stimulanzen der Umgebung seiner selbst wegen oder im Hinblick auf Objektbeziehungen verwendet wird (Diagramm 6).

<i>Seitliche Erweiterung:</i> einseitige (äußere) Klangentfaltung 	<i>Verengen:</i> zur Mitte, nach innen gerichtete (innenseitige) Klangentfaltung 
<i>Kopfklang verringern oder vergrößern:</i> (äußere) Klangentfaltung oder (innere) Klangreduktion zum Kopf-/Nasalbereich 	<i>Unterleibsklang verringern oder verstärken:</i> (äußere) Klangentfaltung oder (innere) Reduktion zur Körperrückseite hin 
<i>Vorderseitiges Ausweiten oder Schmälern:</i> (äußere) Klangentfaltung oder (innere) Klangreduktion zur Körpervorderseite 	<i>Rückseitiges Ausweiten oder Schmälern:</i> (äußere) Klangentfaltung oder (innere) Reduktion zur Körperrückseite hin 

*Gestalt des Formflusses (shape flow design):* Klangänderung im Volumen: zur Projektion in den die tönende Person umgebenden Raum. Der Klangraum kann unterteilt werden in allgemeinen Raum, der eine laute Klanggebung verlangt, oder in den persönlichen Raum, der durch eine weichere und eher flüsternde Stimmgebung charakterisiert ist (Diagramm 7).

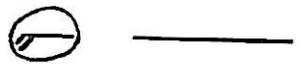
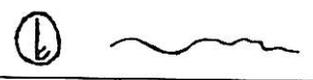
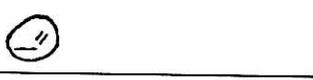
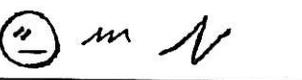
<i>sich windend:</i> wellenähnliche Wechsel im Klangvolumen 	<i>linear oder kurvig:</i> gleichbleibendes Klangvolumen 
<i>geringe Amplitude:</i> weiche Stimme 	<i>große Amplitude:</i> laute Stimme 
<i>runde Periodik:</i> weiche Änderungen des Volumens 	<i>eckige Periodik:</i> scharfe Änderungen des Volumens 

Diagramm 8 (Richtungsformen) und Diagramm 9 (Formbildung auf den 3 Ebenen Vertikale, Horizontale und Sagittale) sind nicht ausgeführt.

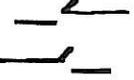
#### 4.3. Akustische Begleitphänomene von emotionalen Dimensionen

In der Adaption des LLK-Profiles durch die Bostoner Musiktherapeutin und Sängerin Ann Brownell fehlen wichtige Diagramme und somit Angaben, die für die Kongruenz von akustischen Erscheinungsweisen und emotionalen Dimensionen von Bedeutung sind. Die Übersicht auf Seite 201 verbindet die fehlenden Merkmale (Knapp 1978, 248) mit den LLK-Kategorien.

### III. Bewegungsfaktoren, psychosexuelle Rhythmik, Befindlichkeit und musikalisches Verhalten

#### A. Psychorhythmische Analyse und Interpretation von Musik

Wegen der Bedeutung der Stimme und insbesondere des Schreis für die neue Musik und angesichts des derzeitigen Interesses an Testinstrumentarien für die Diagnose der Stimme bei Sängern (Rohmert 1990) und zur mikrostrukturellen elektroakustischen Frequenzanalyse von Stimme und Instrumentalklang für die Psychotherapie (Beck 1990) sei in der Abbildung 8 das auf die Stimmanalyse adaptierte LLK-Profil von Brownell/Lewis (1990, 151 f.), ergänzt durch die Antriebe (efforts), Richtungsformen und die Formbildung auf den Ebenen, aufgelistet. Auf den sehr ergiebigen Vergleich mit den umfangreichen Forschungen von Knapp (1978) zum Klang und Ausdruck der Stimme sei hier aus Platzgründen

Amplitude	mäßig		Heiterkeit, Aktivität, Glück
	extrem		Furcht
Tonhöhe	<i>Variation:</i> - mäßig		Ärger, Langeweile, Widerwille, Furcht
	- extrem		Heiterkeit, Aktivität, Glück, Überraschung
	<i>Kontur:</i> - unten		Heiterkeit, Langeweile, Trauer
	- oben		Machtgefühl, Ärger, Furcht, Überraschung
	<i>Intensität:</i> - niedrig		Heiterkeit, Langeweile, Trauer
	- hoch		Aktivität, Machtgefühl, Ärger, Furcht, Überraschung
Tempo	langsam		Langeweile, Widerwille, Trauer
	schnell		Heiterkeit, Aktivität, Machtgefühl, Ärger, Furcht, Glück, Überraschung
Form der Dauer	rund		Machtgefühl, Langeweile, Widerwille, Furcht, Trauer
	eckig		Heiterkeit, Aktivität, Glück, Überraschung
Obertöne	wenige		Trauer, Heiterkeit, Langeweile, Glück
	mittelmäßig		Machtgefühl, Aktivität,
	sehr viele		Ärger, Widerwille, Furcht, Überraschung
Tonalität	atonal		Widerwille
	weniger tonal		Ärger
	sehr tonal		Heiterkeit, Glück
Rhythmus	ohne		Langeweile
	mit		Aktivität, Furcht, Überraschung

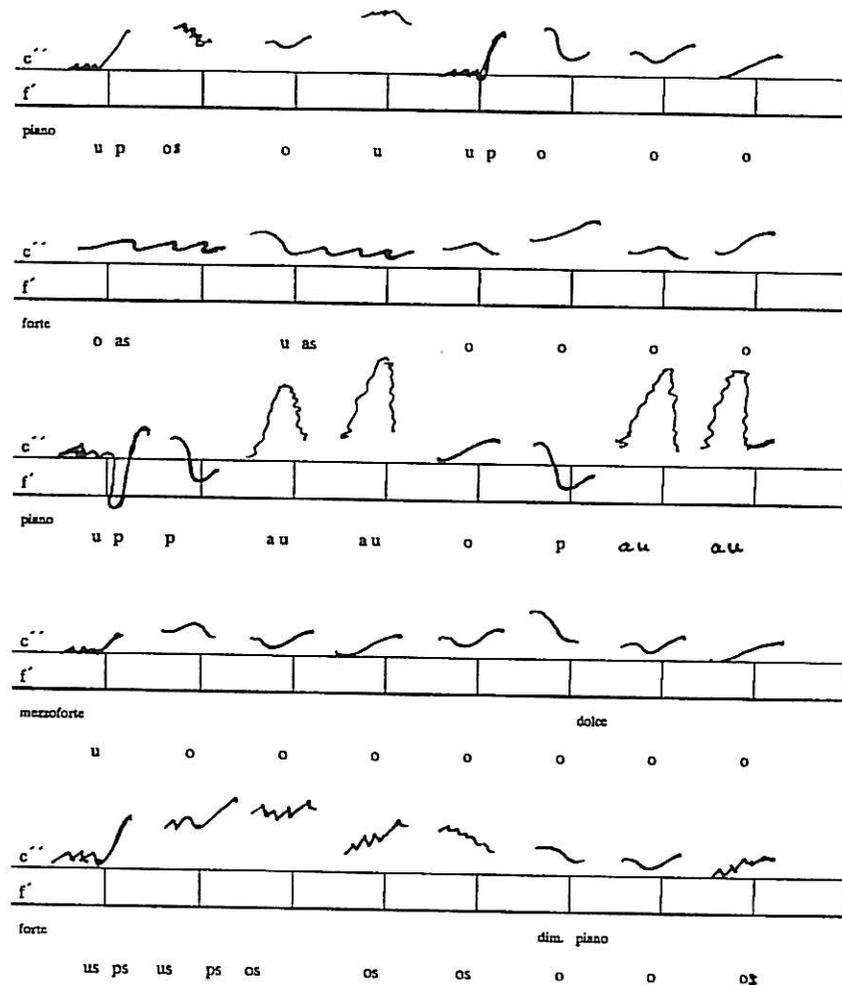
lediglich hingewiesen. Eine Einordnung der Eigenheiten der Stimmen und ihrer Verwendung etwa bei Plácido Domingo, Rudolf Schock, Dietrich Fischer-Dieskau, Hermann Prey, Klaus Hoffmann, Peter Alexander, Heino und den vielen Rock- und Popsängern von den Beatles bis Michael Jackson sowie der Sängerinnen Anneliese Rothenberger, Joan Baez, Milva, Janis Joplin usw. ist unschwer zu treffen.

Eine eingehende Analyse mit Hilfe des psychorhythmischen Bewegungsbeobachtungsprofils wurde von Hörmann (1991c) an klassischen Musikstücken aus der Zeit von Franz Schubert und einem zu eigentherapeutischen Zwecken komponierten Klavierstück der gleichen Gattung eines Patienten einer zu jener Zeit als „Irrenanstalt“ bezeichneten psychotherapeutischen Einrichtung (Schumacher 1982) vorgenommen. Immer wieder konnte in den letzten Jahren, zuletzt während des dreitägigen Seminars zu „Musik als heilende Kraft“ vom 26.–28. April 1991 in Wels, Oberösterreich, festgestellt werden, daß Fachmusiker und insbesondere Musiktherapeuten intuitiv nicht in der Lage sind, hörend zu unterscheiden, welche der am Klavier vorgespielten Musikstücke von dem anonymen „Wahnsinnigen“ – so die damalige Bezeichnung – stammten. Nichtmusiker dagegen vermögen diese Einordnung mit fast hundertprozentigem Gespür zu treffen. Ein auf Seriosität bedachter Musikpsychologe tut sich schwer, dieses immer wieder anzutreffende Phänomen zu berichten. Die Analyse der Musikstücke unter dem Gesichtspunkt der Antriebsfaktoren und der psychorhythmischen Schwingungsformen erhellt den besonderen Gehalt der jeweiligen Musik recht genau.

Für die Analyse von Musik ergibt sich gegenüber der Analyse von Bewegung ein bemerkenswerter Unterschied. Für sie ist das Diagramm 7 am vorteilhaftesten, also gerade dasjenige, auf das weder Kestenberg noch Lewis Wert legen und in deren Bewegungsbeobachtungen und -analysen durchweg fehlt. Durch seinen Bezug vor allem zu den Diagrammen 1 und 2 lassen sich der rhythmische Spannungsfluß und die musikalische Gestik weitgehend gleichermaßen graphisch veranschaulichen und analytisch erfassen. Zur Darstellung muß sich lediglich die Nomenklatur dem Verlauf der musikalischen Gestik anpassen und sich anstelle der Kategorien „nah – fern“ an der Raumgestik der Musik orientieren, wozu bei funktionstheoretisch konstruierter Musik die Kategorien „Grundton – Dominante – Oktav und darüber“ genutzt werden können.

Unter diesen Gesichtspunkten sei hier ein weiterer „Walzer eines Wahnsinnigen“ analysiert.

The image shows a musical score for a piano piece, likely a waltz, in 3/4 time. The score is written for piano and includes dynamic markings such as "Andante", "p dolce", "f", "mf", and "dimin. p". The piece features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The score is divided into several systems, with first and second endings marked "1." and "2.". The piece is titled "Walzer eines Wahnsinnigen" (Waltz of a Madman).



Die Folge der psychorhythmischen Schwingungsformen zeigt, daß der orale Rhythmus bei weitem überwiegt. Allerdings kommt er nie zum durchgehenden Schwingen, sondern verbleibt fragmentarisch. Wenn die rhythmisch-orale Motive zu einem größeren Zusammenhang zusammengezogen werden, ergeben sie einen stockenden oral-sadistischen Rhythmus. Das phallische, eigentlich männliche Element kommt kaum vor. Dagegen fallen im dritten, dem As-Dur-Teil die anal-urethral spielerischen, aufsteigenden und abfallenden Strahlenkurven auf. Das heftige phallisch aggressive Pochen im letzten Teil mit seinen kurzen oral-sadistischen Dreiecksschwingungen hält nicht lange an und sinkt in oral

wiegende Bruchstücke zurück. Insgesamt vermittelt das Stück wenig Information, schwelgt in sentimentaler Terzen- und Sextenseligkeit, kommt kaum von seinem übermäßig oft wiederholten auftaktigen Ansatz los und vermittelt den Eindruck eines in hohen Lagen sich aufhaltenden träumerischen Schwelgens von wenig Standfestigkeit und Energie. Die Vorliebe des Bürgertums der Jahrhundertwende für solche schwächliche Salonmusik spiegelt deren marode Kultur wider. Es ist also durchaus denkbar, daß Musikpräferenzen und Geisteshaltung einander bedingen und Musik nicht nur eine kompensatorische Funktion einnimmt.

## B. Befindlichkeit und Musikwahl

Wie unstrittig nachgewiesen werden konnte (Hörmann 1977, 1978, 1980, 1981, 1982), besteht zwischen Selbsteinschätzung und Musikbeurteilung ein enger Zusammenhang. Da das persönliche Verhalten ebenso wie die Musik und ihre auslösenden Reaktionen mit Bewegung zu tun haben, erscheint es angebracht, die Befindlichkeit gleichermaßen wie das persönliche Bewegungs- und Musikverhalten mit den Bewegungsbeobachtungsfaktoren Raum, Kraft und Zeit zu analysieren. Einen hierfür überaus brauchbaren Selbsteinschätzungstest hat Seligman (1991), Vertreter der kognitiven Psychologie, vorgelegt. Ob jemand optimistisch oder pessimistisch ist, macht er von dessen Einstellung abhängig. Optimismus und Pessimismus sind ihm zufolge keine ontogenetischen Merkmale, sondern erworben, weshalb sie sich auch mit einigem Training erlernen lassen. Seligman führt eine optimistische oder pessimistische Befindlichkeit auf die subjektive Wertung von angenehmen und unangenehmen Ereignissen zurück. Bemerkenswert hierbei ist, daß er als Kriterien Dauerhaftigkeit, Geltungsbereich und Personalisierung verwendet. Dauerhaftigkeit ist eine Kategorie der Zeit, die nach Laban nach dem Wann fragt, mit dem Schauen assoziiert und mit Entscheidung verbunden ist. Dem Geltungsbereich ordnet Seligman den Raum zu, der nach Laban nach dem Wo fragt und mit Denken und Aufmerksamkeit verknüpft ist. Personalisierung ist eine Dimension der Vertikale d. h. der Kraft, die Erspüren und Absicht meint. Optimisten und Pessimisten unterscheiden sich darin voneinander, daß sie angenehme und unangenehme Ereignisse entgegengesetzt bewerten. Die Art der Bewertung anhand der Kriterien Dauerhaftigkeit (Zeit), Geltungsbereich (Raum) und Personalisierung (Kraft) ist vom Verfasser in der folgenden Übersicht (Abb. 9) veranschaulicht, in der die Bewertung eines angenehmen Ereignisses von oben nach unten und die Bewertung eines unangenehmen Ereignisses von unten nach oben zu lesen ist.

Abb. 9: Pessimistische und optimistische Stellungnahmen zu Ereignissen

unangenehmes Ereignis		
	Pessimist	Optimist
Dauerhaftigkeit	dauerhaft	zeitweilig
Geltungsbereich	global	spezifisch
Personalisierung	internal	external
	Optimist	Pessimist
angenehmes Ereignis		

Mit Hilfe des Bewegungsbeobachtungssystems Labans und des psychorhythmischen LLK-Bewegungsbeobachtungsprofils läßt sich somit nicht nur unter dem Gesichtspunkt von musikimmanentem psychischen Geschehen (absolutistischer Standpunkt) oder dem Aspekt des musikbezogenen psychischen Geschehens (referentialistischer Standpunkt) – den zwei Polen von Musikpsychologie (Hörmann 1985) – analysieren, sondern auch ein Bezug zur Persönlichkeit herstellen und die Erlebnisweise ebenso kognitiv umstrukturieren wie das psychophysische Musikerleben analysieren, verstehen und intensivieren. Bewegungsbeobachtung – in der Musikpsychologie unbekannt, jedoch ein wichtiges Instrumentarium kunstpsychologischer Forschung, einer aktuellen Richtung der Psychologie, die Kunst als „genuinen Gegenstand der psychologischen Forschung“ versteht, der „bewußt wirkt und Wirkung zeigt“, und „Kunst als Produktivkraft, ... Orientierung, ... Ausgleich und ... Entwurf“ begreift (Schurian 1992a, 6 ff.), in der Bewegungsanalyse zur Interpretation von Bildern unumgänglich ist (Schurian 1992b) – dient somit sowohl zur Musikpädagogik und -therapie als auch als „Medium erfahrungsorganisierender Musik- und Selbsterfahrung“, wie der Untertitel eines Helmuth Hopf ob seinem „engagierten und unerschrockenen Vertretern mannigfaltiger Initiativen“ gewidmeten Buches des Verfassers (1987, 5) lautet.

#### IV. Literatur

- Bartenieff, I./Lewis, D. *Body Movement. Coping with the environment*. New York, 1980
- Beck, Günter: Die Mikrostruktur im Musiktherapie-Prozeß. In: *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie – Zeitschrift für künstlerische Therapien*, 1/1990, 34–41

- Brownell, A./Lewis, P. The Kestenberg Movement Profile in Assessment of Vocalisation. In: Lewis, P./Loman, S. *The Kestenberg Movement Profile. Its Past, Present Applications and Future Directions*. Keene, New Hampshire, 1990, 139–154
- Charles, D.: Zur Erotik der Stimme oder vom Erotismus der Musik, als Musik betrachtet. In: ders. *John Cage oder Die Musik ist los*. Berlin, 1979, 139–160
- Eggebrecht, H. H. Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni“. Wiesbaden, 1972a
- Eggebrecht, H. H. Zur Methode der musikalischen Analyse. In: L. U. Abraham (Hrsg.) *Erich Doflein. Festschrift zum 70. Geburtstag*. Mainz, 1972b, 67–84; erneut abgedruckt in H. H. Eggebrecht: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhelmshaven, 1979, 7–42
- Eimert, H./Humpert, H. U. *Das Lexikon der elektronischen Musik*. Regensburg 1973
- Handschin, J. *Musikgeschichte im Überblick*. Luzern 1964<sup>2</sup>
- Hanslick, E. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. (1854), Wiesbaden, 1966
- Helms, S./Hopf, H.: *Werkanalyse in Beispielen*. Bosse Verlag Regensburg 1986
- Höhn, E. *Elektronische Musik*. München 1983<sup>3</sup>
- Hörmann, K. Studie zur Motivation im Musikunterricht. Ein Beitrag zur Didaktik des psychophysischen Musikverstehens. Regensburg, 1977
- Hörmann, K. Untersuchung zur Urteilsbildung beim Musikhören. In: *ZfMP* 3/1977
- Hörmann, K. Methodenkritischer Beitrag zur Durchführung empirischer Untersuchungen. In: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 6/1978, 85–87
- Hörmann, K. Bewegung und Musik. In: Gieseler, W. (Hrsg.): *Kritische Stichwörter Musikunterricht*. Fink Verlag München 1978, 54–58
- Persönlichkeitsdiagnostische Musikdidaktik. In: *Musik – Welt von innen*. Festschrift Robert Wagner. München 1980, 25–37
- Hörmann, K.: *Wahrnehmungsbezogene Musikanalyse*. Mösel Verlag 1981
- Hörmann, K.: *Farbvorstellung und Musikwahrnehmung*. Lexika Verlag Weil der Stadt 1982
- Hörmann, K. Grundlagen der Musikpsychologie und Musiksoziologie. In: H. Hopf u. a. (Hrsg.): *Handbuch der Schulmusik*. Regensburg, 1985, 65–93
- Hörmann, K. Freude darf kein Fremdwort sein. (1978), in: Helms, S. (Hrsg.): *Musikpädagogik – Spiegel der Kulturpolitik. Ausgewählte Texte aus der musikalischen Jugend/Neuen Musikzeitung 1965–1985*, Regensburg, 1987, 153–156
- Hörmann, K. *Wahrnehmungsbezogene Musikanalyse*. Wolfenbüttel, 1981

- Hörmann, K. Die ästhetische Dimension in der Musiktherapie. In: Zeitschrift für Musikpädagogik 34/1986, 46–55
- Hörmann, K.: Das Lied in Unterricht und Therapie als Medium erfahrungsorganisierender Musik- und Selbstwahrnehmung. Peter Lang Verlag Bern-New York 1987
- Hörmann, K. Retroperspektive auf eine prospektive Musikdidaktik. In: Leuteritz, A./Weisbach, Chr.-R. (Hrsg.): Konkrete Pädagogik. Festschrift Walther Zifreund. Tübingen, 1988, 108–110
- Hörmann, K.: Zur sozialkommunikativen Bedeutung synästhetischer Phänomene. In: Polyaisthesis, 1/1991a
- Hörmann, K.: Durch Tanzen zum eigenen Selbst. Goldmann Verlag München 1991b
- Hörmann, K.: Bewegungsbeobachtung und Bedeutungsanalyse. In: Musik-, Tanz- und Kunsttherapie, 4/1991
- Hörmann, K.: Psychorhythmische Analyse als musikpsychologische Methode. In: Schurian, W. (Hrsg.): Kunst heute. Verlag für Angewandte Psychologie Hogrefe Göttingen-Stuttgart 1991c
- Hörmann, K. (Hrsg.): Tanztherapie. Verlag für Angewandte Psychologie, Göttingen-Stuttgart 1992
- Knapp, M. Nonverbal Communication in Human Interaction. New York, 1978<sup>2</sup>
- Lamb, W./Watson, E. Body Code. Princeton 1987
- Larbig, W. Psychologische Theorien zur Genese von Verhaltensstörungen. In: Wittling, W. (Hrsg.): Handbuch der Klinischen Psychologie, Band 3. Hamburg, 1980, 150–175
- Lewis Bernstein, P. Theoretical Approaches in Dance-Movement Therapy. Vol. 1. Dubuque, 1980
- Lewis, P./Loman, S. The Kestenberg Movement Profile. Its Past, Present Application and Future Directions. Keene 1990
- Lewis Parker, P.: Creative Transformation. The Healing Power of the Expressive Arts. Chiron Publ., New York (im Druck)
- Maletic, V. Body – Space – Expression. New York, 1987
- Roederer, J. G. Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik. Berlin 1977
- Rohmert, W. (Hrsg.): Beiträge zum 1. Kolloquium praktische Musikphysiologie. Dokumentation Arbeitswissenschaft, Band 24, Köln 1990
- Schumacher, R. Die Musik in der Psychiatrie des 19. Jahrhunderts. Frankfurt, 1982
- Schurian, W.: Kunst im Alltag. Reihe Kunst und Psychologie 1. Verlag für Angewandte Psychologie, Göttingen-Stuttgart 1992a
- Schurian, W.: Tanzbilder. Beitrag der Wahrnehmungspsychologie zur Tanztherapie. In: K. Hörmann (Hrsg.): Tanztherapie. Göttingen 1992b
- Seligman, Martin E. P.: Sind Sie pessimistisch? In: Psychologie heute, 18. Jg., Heft 5 – Mai 1991, 26–33
- Sossin, K. M. Reliability of the Kestenberg Movement Profile. In: Movement Studies 2/1987, 23–28
- Stark, A. The current use of assessment tools in dance/movement therapy. In: Musik-, Tanz- und Kunsttherapie – Zeitschrift für künstlerische Therapien, 2/1991
- Trosman, H. Toward a Psychoanalytic Iconography. In: Psychoanalytic Quarterly, LV, 1986, 130–167
- Zimmer, D. Tiefenschwindel. Reinbek, 1986
- Zuckermandl, V. Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt. Zürich, 1963