



Sabine Karoß,
Stephanie Schroedter (Hg.)

Klänge in Bewegung

Spurensuchen in Choreografie
und Performance

Alexander Truslits Bewegungsspuren

Hans Brandner

Bereits in den 1930er Jahren zeichnete Alexander Truslit (1889-1971) Linien-
spuren zu Musikwerken und wollte damit ihren körperlichen Ausdrucksgehalt
fassen und vermitteln. Seine weitreichende Lehre der musikalischen Bewe-
gung verbindet musikalische mit körperlichen Spannungsverläufen und zielt
auf eine gesunde Körperlichkeit sowie ein ganzheitliches, kinästhetisches Mu-
sikerlebnis ab. Er unterrichtete mit seiner Methode unterschiedlichste Instru-
mentalisten und wirkte im Umfeld des Duncan-Tanzes, in dem er versuchte,
diese Bewegungsgehalte im Tanz wiederzugeben.

Dieser Beitrag ist eine komprimierte Einführung in Truslits Methode und
stellt meine diesbezügliche musikpraktische Forschung vor. Er versteht sich
als Einladung, mithilfe der von mir entwickelten iPad-App *Music Moves* selbst
musikalische Bewegungsspuren zu zeichnen und mit ihnen an einem laufen-
den Experiment teilzunehmen.

GESCHICHTLICHES

Alexander Truslit wurde 1889 in Riga geboren. Er studierte Jura, Klavier und
Medizin und arbeitete als Musikpädagoge in Berlin und München. Er war der
bedeutendste Schüler der Berliner Pianistin Elisabeth Caland (1862-1929), die
als Pionierin der physiologisch-anatomischen Klaviermethodik bekannt ist. Zu-
sammen mit dem Physiologen René du Bois-Reymond (1863-1938) beschrieb sie
die zentrale Rolle der Schulter- und Rumpfmuskulatur für ein ganzheitliches
Klavierspiel. Nach ihrem Tod leitete Truslit die Elisabeth-Caland-Schule und das
daran angeschlossene Forschungsinstitut für künstlerisches Klavierspiel.

1938 veröffentlichte er das Buch *Gestaltung und Bewegung in der Musik* und
1942 drehte er den knapp 45-minütigen Studienfilm *Musik und Bewegung* über
seinen musikpraktischen Ansatz (Uraufführung 1946). Obwohl Truslit nach-
weislich in Opposition zum Nationalsozialismus stand (Brandner 2016b: 70 f.),
schaffte er es nach dem Krieg nicht, mehr Aufmerksamkeit für seine Methode

zu erlangen. Er gehörte schon zur alten Generation und erblindete bald. Zudem war das Thema Bewegung und körperliche Gesundheit durch das Dritte Reich zu sehr belastet, um damit in der unmittelbaren Nachkriegszeit größere Erfolge erringen zu können. Truslit unterrichtete bis 1971 nach seiner Bewegungsmethode und war ein besonderer Spezialist in der Heilung von Musikerkrankheiten. Viele Orchestermusiker konsultierten ihn.

1936 lernte Truslit Elizabeth Duncan (1871-1948), die Schwester der weltberühmten Isadora Duncan (1872-1927), kennen und bereicherte mit seiner praktischen Bewegungslehre bis 1968 den Unterricht an der Duncan-Schule. Schon Isadora Duncan hatte mit Truslits Äußerungen vergleichbare Ansichten über Musik und Bewegungsspuren:

Ich höre die Linien, die die Musik macht. Ich glaube fest, dass jede Musik graphisch dargestellt werden kann, nicht etwa bloß ungefähr, nach einer persönlichen Willkür, sondern ganz exakt, ganz genau, mathematisch genau. Also jede Melodie enthält eine Linie, die man aufzeichnen kann. [...] Nun musste es mir noch gelingen, mich so beherrschen zu lernen, dass mein Körper auf meinen Impuls hin vollkommen zu dieser Linie werden könnte. Ich zweifle nicht, dass es möglich wäre, vollkommen zur Linie zu werden. (Niehaus 1981: 23 f.)

Im letzten Abschnitt wird ein wichtiger Aspekt deutlich. Ihr Körper soll zur Linie werden. Er ist das »Organ«, das die Musik und deren Bewegung wahrnimmt. Duncan spricht damit aber noch etwas anderes deutlich aus. Sie will sich in ihrem Tanz von ihrer »Person« lösen und vollkommen zur »Linie« werden. D.h., sie stellte sich die Linie und das, was diese ausdrückt als etwas Objektives vor, weshalb sie auch behauptet, die Linie könne »mathematisch« genau aufgezeichnet werden.

Wie eng die Beziehung zwischen dem Duncan-Tanz und Truslits Methode war, belegt eine Annonce der Duncan-Epigonin Bettina Hamilton in der Zeitschrift *Dancing Times* von 1939, in der sie »creative dance based on the duncan-technique established by Isadora Duncan and Alexander Truslit's theory of movement in music« (*Dancing Times* 1939: 675, 828) anbietet. Die Tänzerin Irmgard Vollmer, die auch den Unterricht von Elizabeth Duncan und Alexander Truslit besuchte, bestätigt ebenfalls einen Zusammenhang:

Da die Musik Grundlage für den Duncan-Tanz ist, sollten wir durch die Kurventheorie befähigt werden, die Eigenbewegung der Musik besser zu erkennen, um sie in der tänzerischen Interpretation sichtbar zu machen. (Brandner 2016a: 69)

Truslits Methode hat auch viele Bezüge zur heutigen Musikforschung. Nach langer Vergessenheit wurde Truslit 1993 von dem amerikanischen Musikpsychologen Bruno Repp wiederentdeckt und inspiriert bis heute viele Studien im Kontext der Performance Research, einem Zweig der empirischen Musik-

psychologie, der die Interpretationsleistungen von Musikern untersucht. Der neurowissenschaftlich orientierte Musikpsychologe Neil Todd von der Universität Manchester stellt in einem Aufsatz von 2015 fest:

From a neurobiological perspective such motional percepts may almost literally be created as was predicted by Truslit, i.e. by either indirect associative links of sound shapes to vestibular centres in the body maps or by direct vestibular activation of body maps by sound above the vestibular threshold. (Todd/Lee 2015: 42 f.)

Musik ist in der Regel nicht laut genug, um das Gleichgewichtsorgan direkt zu stimulieren, aber auf der Ebene der Hirnforschung hält Todd es für erwiesen, dass Musikwahrnehmung immer auch eine Vestibularwahrnehmung ist. Dies stärkt nicht nur die Grundlage von Truslits Theorie, sondern die generelle Verbindung von Musik, Bewegung und Körper.

Jörg Langner und Werner Goebel haben die Tempo- und Dynamikgestaltung verschiedener Interpretationen untersucht und in Diagrammen abgebildet, wodurch ein sogenannter *Performance Worm*, eine sich bewegende Spur der zeitlichen Entwicklung dieser beiden grundlegenden musikalischen Parameter, entstand. Es stellte sich heraus, dass Interpretationen, die in ihrer Abbildung eine »rundere« Gestalt haben von musikalischen Experten als ausdrucksvoller eingestuft wurden (Langner/Goebel 2001). Wie von Truslit behauptet, scheint es einen Zusammenhang zwischen musikalischer Expressivität und runden Bewegungsspuren zu geben.

WRINGEN

Die zentrale Körpertechnik in Truslits Methode ist das sogenannte *Wringen*. In seinem Studienfilm führt er eine wringende Armbewegung anhand eines anatomischen Modells vor und schreibt:

Dr. August Weinert hat wohl als erster auf Grund der Form des Knochenbaues auf das Wringen als eine der natürlichen und ursprünglichen Funktionen des tierischen wie auch des menschlichen Organismus hingewiesen. (Truslit 1942)

Heute wird die Bewegungsart des Wringens vor allem in Tanzkreisen stets auf Rudolf von Laban (1879-1958) zurückgeführt. Truslit nennt in seinem Film vermutlich die ursprüngliche Quelle des Wringens, den am Bauhaus wirkenden Facharzt und Chirurgen Dr. med. August Weinert (Brandner 2016a: 46). Die Bewegungen, die Truslit den Tanzenden und Musizierenden erschließen wollte, nannte er – wie vor ihm schon Isadora Duncan – »freie und natürliche Bewegungen«. Im Wringen sieht er ihre Grundlage: »Jede freie, natürliche Be-

wegung ist durch das dreidimensionale Wringen [...] nie geradlinig oder eckig, sondern stets kurvenartig. [...]« (Truslit 1942)

Labans Beschreibung von 1948 gibt keine anatomische Erklärung des Wringens, aber er nennt nochmals wichtige Eigenschaften wringender Bewegungen, bringt sie mit Richtungsänderungen und Windungen in Verbindung, die typisch für Truslits Kurven sind, und bestätigt wichtige Merkmale der Körpertechnik von Truslit:

Geschieht das Wringen des Körpers oder seiner Teile ohne jedes Objekt, so treten bestimmte zusätzliche Muskelgruppen in Aktion und erzeugen den in der Verwindung notwendigen Gegenzug. Auf diese Weise kommt es zu einer starken Spannung, die sich im ganzen Körper ausbreiten kann, so dass sogar dann in Beinen, Rumpf und Hals eine Gegenspannung vorhanden ist und somit ein Gefühl kontrollierter Flexibilität hervorgerufen wird. Komplizierte Richtungsänderungen, die gewundene Bewegungsformen ergeben, unterstreichen den Charakter flexibler Aktionen. (Laban 1981: 83 f.)

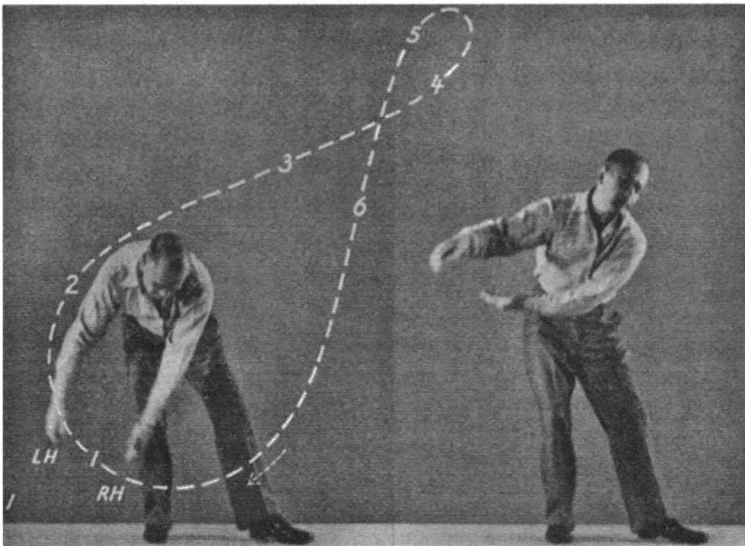
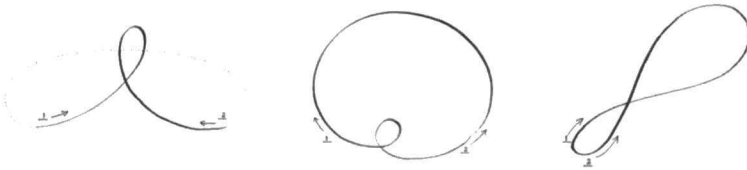


Abb. 1 (oben): Truslits offene, geschlossene und gewundene Grundbewegungen gezeichnet von seiner Schülerin Hanna Struck. Aus: Brandner 2016a: 131.

Abb. 2 (unten): Alexander Truslit bei der Ausführung einer gewundenen Bewegung. Aus: Truslit 1938: 174.

(Abb. 1 links) Offene Bewegung:

Beide Hände nebeneinander, die Handinnenseiten zeigen nach oben, Schleuderbewegung aus dem Rumpf mit kurzer Kontraktion der Bauchmuskulatur, der schnelle Anfang wird nach oben hin und in der Schlaufe etwas abgefangen, abwärts wieder schneller;

entsprechender musikalischer Charakter: z.B. schnell, leicht

(Abb. 1 Mitte) Geschlossene Bewegung:

Beide Hände nebeneinander, die Handrücken zeigen nach oben, das Tempo nimmt im großen oberen Bogen ab, abwärts wieder schneller;

entsprechender musikalischer Charakter: z.B. kraftvoll, eher langsam

(Abb. 1 rechts und Abb. 2) Gewundene Bewegung

Handinnenseiten mit etwas Abstand flach aneinander halten,

ja nach Ausführungsrichtung führen entweder die Daumen oder die kleinen Finger die Bewegung an,

a) als schräg stehende Acht (wie in Abb. 1 rechts),

der Oberkörper soll bei der Ausführung mit nach unten gehen, starke Verlangsamung im Höhepunkt;

musikalischer Charakter: z.B. strahlend, kraftvoller als die geschlossene Bewegung

b) als horizontal liegende Acht

etwas langsamere Höhepunkte, dazwischen beschleunigend;

musikalischer Charakter: z.B. ausgeglichen, schwingend

Abb. 2: Alexander Truslit bei der Ausführung einer gewundenen Bewegung.

(Truslit 1938: 174)

BEWEGUNGSÜBUNGEN

Truslit behauptet, dass es nur drei Typen körpermusikalischer Bewegungen gibt: offene, geschlossene und gewundene (Abb. 1 von links nach rechts). Diese sogenannten Ur- oder Grundbewegungen können in ihren Proportionen variieren und gedreht werden. So kann die gewundene Bewegung auch gespiegelt oder als horizontal liegende Acht vorkommen. Alle Bewegungen können an verschiedenen Stellen kleinere Schlaufen in sich haben und ineinander übergehen. Aus diesen Variationsmöglichkeiten setzen sich komplexe Abläufe und ganze Choreografien von Musikstücken zusammen.

In Truslits Kursen wurden diese Bewegungen in speziellen Übungen ausgeführt, um eine gesunde und ganzheitliche Bewegungsdisposition zu entwickeln (Abb. 2). Bei einer guten Beweglichkeit in den Gelenken und gut entwickelter, nicht verkürzter Muskulatur haben die Bewegungen spezifische Wirkungen in der Rumpfmuskulatur, was als körperliche Durchlässigkeit bezeichnet werden kann. Zugleich werden durch den Schwung des Körper-

rumpfes auch das Gleichgewichtsorgan und die gesamte Haltungsmuskulatur angeregt.

Im Folgenden wird ein Überblick zur Ausführung der Grundbewegungen und die körperlichen Wirkungen der Bewegungsabläufe gegeben: Die Bewegungen werden im lockeren Stand mit leicht gestreckten Armen, gesenkten Schultern und die Beweglichkeit fördernden Handstellungen ausgeführt. Die Körperachse soll im Rhythmus der Bewegung zu Schwingen beginnen und mit der Höhe der Arme steigt die muskuläre Spannung im Rumpf, besonders in den Rückenmuskeln und der Bauchgegend, die auch als Hara-Bereich oder Stütze bekannt sind (Rüdiger 2007: 65). Abwärtsbewegungen sind Phasen der Entspannung. Bei gut entwickelter Rumpfmuskulatur verbinden sich die Aufwärtsbewegungen mit dem Einatmen und die Abwärtsbewegungen mit dem Ausatmen. Grundsätzlich sollen die Bewegungen im und gegen den Uhrzeigersinn geübt werden.

An der gewundenen Bewegung in Form einer liegenden Acht kann man das Prinzip des Wringens gut nachvollziehen. Wenn man z.B. mit dem rechten Arm die Acht rechts oben entgegen dem Uhrzeigersinn startet und der Daumen die Bewegung anführt, haben Unterarm und Oberarm auf dem Weg vom Höhepunkt nach links unten den gleichen Drehsinn nach innen. Auf dem nun folgenden Weg nach oben vollzieht sich die Verwindung. Der Unterarm geht etwas früher in die Außenrotation über als der Oberarm. Dieser Bewegungsablauf setzt sich zeitlich versetzt fort, da dann auch der Oberarm in der Schulter seinen Drehsinn ändert. Schließlich wirkt die Verwindung in die tiefe Rumpfmuskulatur und darüber hinaus. Die Ursache und Bedingung des Wringens sind für Truslit kleine gegensätzliche Drehsinne in verschiedenen Gliedern. Hier, im Beispiel mit der liegenden Acht, dreht sich der Arm, als würde er im Ellenbogengelenk leicht ausgewrungen.

KÖRPERMUSIKALITÄT

Der Zusammenhang dieser Bewegungen mit musikalischen Verläufen zeigt sich, wenn sie zu erklingender oder vorgestellter Musik ausgeführt werden. Dabei werden die Bewegungsempfindung von runden Linienschwüngen und der körperliche Spannungsverlauf mit dem Spannungsverlauf einer musikalischen Phrase in Verbindung gebracht. Anhand von Beispielen zeigte Truslit seinen Schülern, dass nicht jede Verlaufsform zu jeder Musik passt. Er vermittelte einen kinästhetischen Sinn für musikalische Gestaltung und lehrte, Musik als körperliche Bewegung zu Hören. Speziell Musizierende entwickeln durch die körpermusikalischen Übungen einen ganzheitlichen Funktionszu-

sammenhang, durch den muskuläre Spannungen und Bewegungen des Körperumpfes ideal in das Musizieren eingebracht werden können.

VIDEOBEISPIELE VON TRUSLIT-KURVEN

Ich will nun ausgewählte Linien von Truslit sowie eigene vorstellen und dabei aufzeigen, wie die Bewegungen mit der Musik und dem Körper in Verbindung stehen. Dabei beziehe ich mich auf meine Erfahrung mit Truslits Bewegungsübungen und auf mein darauf basierendes Klavierspiel.

Richard Wagner: *Tristan und Isolde*, Ende der 1. Szene des 2. Aufzuges

Video: goo.gl/Oaalha

Für Truslit entsprechen die Takte mehreren offenen Bewegungen. Natürlich stimmt die Anzahl der Kurven mit den Wiederholungen des Motivs überein, aber die offene Bewegung passt ideal, weil ihr rascher Ablauf der schnellen dynamischen Entwicklung des sprunghaften Motivs entspricht.

Der zweite Grund, weshalb die offenen Kurven hier passen, besteht darin, dass sich diese Passage am besten mit der Bewegungsempfindung und der körperlichen Einstellung der offenen Bewegung spielen lässt. Die körperlichen Impulse bei der Ausführung am Klavier sind dieselben wie diejenigen, die man bei der Bewegungsübung der offenen Kurven erlebt.

Richard Wagner: *Das Rheingold*, Anfang der 4. Szene

Video: goo.gl/hgyQoH

Wie beim Tristan-Beispiel beruht die Passung hier wieder auf dem gleichen Bewegungscharakter der Musik und der geschlossenen Bewegungen. Die dynamischen Wellen der Motive entsprechen dem breiten Verlauf geschlossener Kurven. Auch das Spiel am Klavier ist wieder von sehr ähnlichen Spannungsverläufe im Rumpf begleitet. Mit der körperlichen Einstellung der offenen Bewegung wäre es unmöglich oder zumindest sehr kompliziert diese Passage zu spielen. Die geschlossene Bewegung gibt hier die nötige Kraft und den passenden Klang.

Giuseppe Verdi: *La Traviata*, Vorspiel zum 1. Akt, Takte 17-24

Video: goo.gl/yIH7pS

Die verschiedenen Bewegungscharaktere werden hier sehr klar durch den Wechsel zwischen gewundenen, offenen und geschlossenen Kurven wiedergegeben. Beim Spiel am Klavier ist die Körpermusikalität der gewundenen

Kurven des Anfangs deutlich erlebbar. Wie es für schräg stehende gewundene Kurven typisch ist, liegt in der Aufwärtsbewegung zu den Höhepunkten tatsächlich der beste Moment einzuatmen. Die Lebendigkeit der punktierten Achtelfiguren findet sich in den beiden offenen Kurven wieder. Nach einer großen geschlossenen Spannungskurve leiten zwei kleinere geschlossene Kurven zum letzten Anstieg am Schluss über. Mit einer in der Rumpfmuskulatur verankerten Spieltechnik sind all diese Spannungsbewegungen bei einem ausdrucksvollen Spiel der Musik am Klavier sehr deutlich erlebbar.

Erstaunlich an allen Beispielen ist, dass ein Bewegungsverlauf, der zu einer Orchestermusik passt, auch eine ideale körperliche Grundlage für das Spiel der Musik auf dem Klavier vermittelt. Natürlich ist die Ausführung von klavierspezifischen Spielbewegungen überlagert, aber zugleich sind deutliche Spuren von Truslits Kurven im Rumpf und in den Armen beobachtbar. Das ist m.E. ein Indiz dafür, dass es sich bei Truslits Methodik, wie von ihm behauptet (Truslit 1938: 184), nicht um eine instrumentenspezifische Körpertechnik handelt, sondern um eine Körperlichkeit, die in der Musik impliziert zu sein scheint.

Truslits Körpertechnik resultiert beim Spiel in eine ideale und angenehme körperliche Durchdringung der Musik. Ich erforsche die Möglichkeit einer auf Truslit aufbauenden Notation dieser körpermusikalischen Phänomene und will hier zwei eigene Beispiele vorstellen.

Bohuslav Martinů: Valčík sentimentální loutky, H 92, Takte 1-16

Video: goo.gl/gkg91y

Das zweitaktige Anfangsmotiv beginnt mit einem langen Melodieton. Würde er einfach im piano aufsteigen und wieder verklingen, entspräche seine Klangentfaltung einer geschlossenen Bewegung. Im zweiten Takt macht die Melodie aber einen kurzen Ausbruch nach oben und kehrt dann wieder zum Ausgangston zurück. Diesem Beginn mit dem folgenden raschen Anstieg und der Rückkehr entspricht hervorragend eine schräg stehende gewundene Bewegung mit einer kleinen oberen Wendung. Die dynamische Entwicklung dieser Kurve deckt sich auch mit dem vom Notentext geforderten *crescendo* und *decrescendo* (< >). Zudem entspricht die körpermusikalische Erfahrung dieser Kurve ziemlich genau der Bewegungsempfindung beim Spiel des Motivs.

Anschließend wiederholt sich das Motiv, um aber diesmal nicht zum Ausgangston zurückzukehren, sondern in einer Tonleiter schnell zu einem Gipfelton – der Spitze einer gewundenen Bewegung – anzusteigen und von dort aus auf einem verschlungeneren Weg wieder zum Anfang zurückzukehren.

Frédéric Chopin: Mazurka, Op. 30 No. 2

Video: goo.gl/S1K8ks

Der erste Teil der Mazurka schwingt ruhig in liegenden gewunden Kurven. Der zweite Teil beginnt als eine in kleineren Schlaufen ansteigende Entwicklung einer geschlossenen Kurve. Ihre sich entwickelnde Dramatik findet aber einen schnellen Höhepunkt, wodurch dieser Teil insgesamt als gewundene Bewegung mit einer kleineren oberen Schlaufe rasch in den dritten Teil führt, der wieder in liegenden gewundenen Kurven, ähnlich dem ersten Teil, schwingt.

KRITIK AN TRUSLITS ANSATZ

Häufig wird Truslits Ablehnung von eckigen Bewegungen kritisiert, denn spätestens seit der Moderne und dem Bauhaus sind Ecken und gerade Linien ästhetisch gewollt. Für die Tradition der klassischen Musik ist Truslits Beschränkung auf runde Verläufe sicherlich bis heute nicht falsch. Brüchige oder monotone Gestaltungen gelten in ihr nach wie vor als nicht sehr kunstvoll. Anatomisch und spieltechnisch ist seine Beschränkung in jedem Fall sinnvoll, da es ihm um einen gesunden, sich geschmeidig bewegenden Körper ging. Eckige Bewegungen ähneln oft Schreckbewegungen und sind beim Musizieren ein deutliches Zeichen von verfehlttem Fluss, Fehlern oder falscher Technik.

Eindeutige Bewegungskurven – Truslit spricht sogar von Urbewegungen – von Musikwerken werden heute oft als Einschränkung künstlerischer Freiheit empfunden. Schon Truslit bemerkte, dass individuelle Ausführungen von Bewegungen niemals gleich sind oder gleich sein sollen (Truslit 1938: 179), doch diese Feststellung scheint das Unbehagen hier nicht ganz aufzulösen. Das Problem der Urbewegungen verschwindet, wenn seine Methode nicht fälschlich als der Versuch verstanden wird, eindeutige Musterinterpretationen festzuschreiben, sondern ihr wertvoller pädagogischen Beitrag zur Entwicklung einer körpermusikalischen Kompetenz in einer musikalischen Bewegungslehre gesehen wird.

MUSIC MOVES – ZEICHENEXPERIMENTE

In seinem Studienfilm *Musik und Bewegung* demonstriert Truslit Bewegungslinien anhand einer damals sehr innovativen Trickfilmanimation, bei der eine synchron zur Musik geführte Linienspur zu sehen ist. In Anlehnung daran habe ich die iPad App *Music Moves*¹ entwickelt, mit der es sehr einfach ist, Linien zu einer beliebigen Musik zu zeichnen und als Video zu speichern. Die App ist in Apples App Store verfügbar und beinhaltet neben einigen Beispiel-

1 | <https://itunes.apple.com/de/app/music-moves/id827823761>

animationen auch die Möglichkeit an einem Zeichenexperiment teilzunehmen. Gezeichnete Bewegungsspuren zu den Musikbeispielen *STM-1.mp3* und *STM-2.mp3* können durch die Auswahl von »Participate in a Study« eingereicht werden. Bei den Fragen, welche die App vor dem Versand einer Animation stellt, bitte ich aus statistischen Gründen alle, die diesen Artikel gelesen haben, als Research code *STM2017* anzugeben. Herzlichen Dank!

LITERATUR

- Brandner, Hans (2016a): *Bewegungslinien der Musik. Alexander Truslit und seine Lehre der Körpermusikalität, der Kinästhesie der Musik*, Augsburg: Wißner-Verlag.
- Brandner, Hans (2016b): Erlebte Urbewegung. Der Musikpädagoge Alexander Truslit und sein Studienfilm *MUSIK UND BEWEGUNG* (1942), in: *Filmblatt*, Jg. 21. Nr. 60, S. 67-72.
- Hamilton, Bettina (1939): *Annonce*, in: *Dancing Times*, Jg. 29, S. 675 und S. 828.
- Langner, Jörg/Goebel, Werner (2001): *Was kennzeichnet die Interpretation eines guten Musikers?* Vortrag auf der Tagung des Arbeitskreises für Musikpädagogische Forschung (AMPF), Regensburg.
- Niehaus, Max (1981): *Isadora Duncan. Leben – Werk – Wirkung*, Wilhelmshaven: Henschelverlag
- Repp, Bruno H. (1993): Music as Motion: A Synopsis of Alexander Truslit's (1938) *Gestaltung und Bewegung in der Musik*, in: *Psychology of Music*, Jg. 21, S. 48-72.
- Rüdiger, Wolfgang (2007): *Der musikalische Körper*, Mainz: Schott.
- Todd, Neil/Lee, Chris (2015): The sensory-motor theory of rhythm and beat induction 20 years on: a new synthesis and future perspectives, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, Zugriff am 15.03. 2017 unter <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2015.00444/full>
- Truslit, Alexander (1938): *Gestaltung und Bewegung in der Musik*, Berlin (Reprint hg. von Hans Brandner und Michael Haverkamp 2015), Augsburg: Wißner-Verlag.
- Truslit, Alexander (1942): *Musik und Bewegung*, Bundesfilmarchiv Berlin. DVD in: Hans Brandner/Michael Haverkamp (Hg.) (2015), *Gestaltung und Bewegung in der Musik*, Augsburg: Wißner-Verlag.