

August Schmidhofer

Musik – Bewegung – Trance

Zur tranceinduzierenden Wirkung des Rhythmus

Wenn Menschen in Trance geraten, ist zumeist Musik im Spiel. Viele Berichte sprechen der Musik in der Herbeiführung der veränderten Bewusstseinszustände sogar eine besondere, entscheidende Rolle zu. In der Forschung herrscht jedoch Uneinigkeit darüber, was hier wirkt und warum es wirkt. Kann Musik wirklich als Trance auslösendes Stimulans gesehen werden? Welchen Anteil hat die Musik, welchen Anteil haben außermusikalische Faktoren? Ist die Wirkung der Musik immer abhängig vom persönlichen Erfahrungshorizont, von der Lerngeschichte eines jeden Individuums? Oder gibt es musikalische Merkmale, bestimmte Klänge, Rhythmen, die unabhängig von der kulturellen Zugehörigkeit der Person „trancefördernd“ sind?

Der Wirkungszusammenhang von Musik und Trance ist wissenschaftlich schwer zu fassen, da Trancephänomene zumeist in starkem Ausmaß kulturell überformt sind. Die Akteure haben einen intensiven Lernprozess absolviert, häufig in Form einer sich über Wochen oder Monate erstreckenden Initiation. Eine zumeist vorhandene Prädisposition für das Erlangen außergewöhnlicher Bewusstseinszustände wurde dabei mit kulturellen Inhalten belegt, ein Götterhimmel wurde darüber gestülpt, bestimmte Musikstücke, Rhythmen, Farben und Gerüche Gottheiten zugeordnet und die Trance in ein streng reglementiertes Ritual eingebunden. Das Individuum hat gelernt, auf bestimmte akustische Signale mit Trance zu reagieren. Der eigentliche Musik-Trance-Zusammenhang (ein solcher wäre allenfalls in Formen der „wilden Trance“ zu beobachten, aber dazu haben wir wenig Material) ist nunmehr verborgen hinter einer Vielfalt an kulturellen Beigaben und Deutungen.

In experimentellen Anordnungen können Phänomene isoliert von anderen Einflussvariablen untersucht werden. Sie liefern grundlegende Erkenntnisse zur Psychologie von Musikwahrnehmung und Musikerleben. Das Ergebnis unserer Suche nach Universalien, die für die Musik-Trance-Verbindung von Relevanz sind, ist jedoch ernüchternd: Es gibt lediglich eine gewisse Tendenz, auf bestimmte musikalische Merkmale in einer bestimmten Weise zu reagieren. Dabei ist der Zeitorganisation in der Musik besonderes Augenmerk zu schenken. Die ekstatisierende Macht der Musik liegt in erster Linie in der Technik des Tempos, Metrums und Rhythmus und der darauf abgestimmten Bewegung.

Bevor wir uns ins Feld begeben um am Beispiel der *tromba* Madagaskars die Rolle der Musik zu untersuchen, ist zu klären, was genau wir unter Trance verstehen. Trance ist – umgangssprachlich – ein weiter Begriff, der mehrere Formen veränderten Bewusstseins einschließt. Aber auch in der wissenschaftlichen Literatur ist die Verwendung der Begriffe Trance, Ekstase, Besessenheit und Schamanismus nicht einheitlich. Die Problematik liegt nicht zuletzt in den unterschiedlichen semantischen Feldern der verwendeten Begriffe in den verschiedenen europäischen Sprachen begründet. In Anlehnung an Gilbert Rouget (1980: 26ff.) unterscheiden wir zwischen zwei unterschiedlichen Zuständen: (a) *Ekstase*: ein Zustand kontemplativer Nach-Innen-Gekehrtheit, der Versenkung, wie wir sie in den verschiedenen Meditationsformen vorfinden; (b) *Trance*: ein Zustand motorischer Nach-Außen-Gerichtetheit, der Energieabfuhr über rhythmisierte Bewegung. Musik spielt bei der Ekstase nur eine geringe oder gar keine Rolle, hingegen ist sie bei der Trance zumeist unabkömmlich. Trance ist stärker sensorisch stimuliert, Ekstase mehr imaginär. Schamanismus und Besessenheit sind Begriffe, die sich auf die kulturelle und rituelle Einbindung von Trance beziehen. Der *Schamane* begibt sich in seiner Trance in die Welt des Übersinnlichen, der *Besessene* empfängt Besuch aus der Welt des Übersinnlichen. Der Schamane musiziert selbst, der Besessene benötigt Musiker, die ihn beim Erreichen der Trance unterstützen.

Tromba – Besessenheit In Madagaskar

Die Besessenheit durch Geister der Ahnen und der Natur ist fester Bestandteil im Weltbild der Madagassen. Sie manifestiert sich innerhalb eines großen Spektrums an Besessenheitskulten. Die verbreitetste Variante unter ihnen ist die *tromba*, die in ganz Madagaskar zu finden ist. Andere Formen haben regionale Verbreitung. Christliche Missionen, die verstärkt ab 1820 auf der Insel tätig waren, kämpften mit großem Einsatz gegen die aus ihrer Sicht heidnischen Praktiken. Zusätzlich behinderten Gesetze deren Ausübung, da sie mit Fortschritt und Entwicklung für unvereinbar gehalten wurden. *Tromba* und verwandte Erscheinungen wurden zu einer Katakombenreligion. Nach der Unabhängigkeit im Jahre 1960 lebte das alte Erbe jedoch wieder auf. Heute hat die *tromba* zahllose Anhänger, vor allem in Bevölkerungsgruppen mit niedrigem sozio-ökonomischen Standard. Der Grund für diesen explosionsartigen Aufstieg liegt primär in Prozessen des Wandels, die dem Madagassen zunehmend das Gefühl vermitteln, in einer "Zeit der Fremden" (*faha-vazaha*), d.h. einer Zeit der Fremdbestimmtheit zu leben (Middleton 1997: 357). Das *tromba*-Ritual stellt die "Zeit der Ahnen" (*faha-razana*) dar; es ist ein sakraler Gegenentwurf zur rationalen, säkularisierten Gesellschaft, die durch eine Verkehrung der Werte und Hierarchien gekennzeichnet ist, eine Gesellschaft, in der sich ein kleiner Kreis von Personen niedriger Abstammung adelsähnliche Vorrechte gesichert hat, während sich das madagassische Volk, das heute zu den ärmsten der Erde zählt, in einer vorher nie gekannten Daseinsnot befindet. So konservativ sie in ihrer ideologischen Grundhaltung auch sein mag, als "Performance" ist *tromba* dynamisch und innovativ. Hier ist insbesondere auf die Entwicklung eines eigenen Repertoires an "Trancemusik" (siehe weiter unten) zu verweisen.

Trance wird in der traditionellen Gesellschaft Madagaskars als sichtbarer Ausdruck der Besessenheit durch Geister gedeutet. Sie ist ein ritualisiertes, genormtes und kontrolliertes Verhalten, das von einzelnen Mitgliedern der Gesellschaft, den Medien, auf einer gewissen psychischen Veranlagung aufbauend, erlernt und verinnerlicht wird. In der Literatur wird den Medien überdurchschnittliche Intelligenz, Kreativität, Fähigkeit zur Expression, emotionale Reagibilität und Suggestivkraft attestiert. Im Vordergrund steht jedoch die Fähigkeit, psychische Ausnahmezustände zu „produzieren“ und zu steuern. Ein Berufungserlebnis in der Jugend nach einer Periode psychischer Unrast steht häufig am Beginn der Laufbahn eines Mediums. Mächte, die das Individuum in sich selbst, aber als seinem bewussten Ich fremd erfährt, werden dem madagassischen Weltbild entsprechend als „Geister“ gedeutet. Ein erfahrenes Medium – oft ist es ein Onkel oder der Vater – identifiziert den Geist, bei dem es sich zumeist um einen bedeutenden madagassischen Herrscher vergangener Zeiten handelt. Von nun an wird im Unterbewusstsein eine Sekundärpersönlichkeit (Teilpersönlichkeit) aufgebaut, die mit dem Geistwesen, das sich angeblich zeigt, identifiziert wird. Mit der Zeit werden mehrere Sekundärpersönlichkeiten entwickelt, und so kann das Medium mehrere Geistrollen darstellen (vgl. dazu Pollak-Eltz 1995: 20). Der Wechsel der Identität, das Umsteigen von einer Wesenheit in eine andere vollzieht sich in der Trance. Die Besonderheit solcher „alternierender Existenzen“ (ein Begriff von Morton Prince, 1906) ist, dass die erste Existenz von der zweiten nichts weiß. Dies erklärt die Überzeugung des Mediums von der Authentizität seiner eigenen Trance-Erfahrungen. Diese Überzeugung ist die Grundlage der großen Suggestivkraft im Wirken des Mediums.

Musiktrance

Trance wurde vielfach als eine Art Erschöpfungszustand, verursacht durch monotone und laute Musik, gedeutet. Die Beobachtungen vor Ort, die Analysen von Videoaufnahmen und nicht zuletzt die Aussagen von Informanten legen jedoch andere Erklärungen nahe. Eine *tromba*-Zeremonie beginnt mit dem Einsetzen der Musik. Das Medium, nach Osten gewandt vor einem Altar stehend, verharrt in Konzentration und beginnt sich langsam zur Musik zu bewegen. Seine Bewegungen sind auf die Musik abgestimmt. So kann man etwa beobachten, dass die Schultern genau im Tempo der kleinsten Zeiteinheit der Musik zittern, der Kopf sich exakt zum Beat bewegt, usw. Aus den Reihen der anwesenden Kultteilnehmer kommen anfeuernde Rufe, sobald sie die Übereinstimmung von Musik und (Tanz-) Bewegung bemerken, denn dies ist das Zeichen der Nähe des Geistes. Das Medium stößt emphatische Schreie aus, die – ebenfalls auf die Musik abgestimmt – als Part im musikalischen Geschehen

erscheinen. Das Händeklatschen der Frauen und Kinder wird stärker, der Zither-, Lauten- oder Akkordeonspieler lässt vermehrt Variationen in sein Spiel einfließen. Plötzlich verliert das Medium die Kontrolle über sich selbst und fällt zu Boden oder gleitet in die Arme eines Dieners; der Geist eines Ahnen hat von ihm Besitz ergriffen. Die Teilnehmer der Zeremonie können nun mit ihren Bitten und Fragen an den Ahnen herantreten. Dieser gibt Ratschläge, verteilt Heilmittel oder sagt die Zukunft voraus. Zwischendurch werden weitere Musikstücke, die zumeist einen etwas ruhigeren Charakter haben, dargeboten. Schließlich zieht sich der Geist unter den Klängen der Musik wieder zurück. Dies verläuft ebenso dramatisch wie der Wechsel der Identität zu Beginn der Zeremonie. Wir beobachten dieselbe Steigerung der Musik und des damit einhergehenden Bewegungs-Verhaltens, das schließlich in den Fall mündet, aus welchem das Medium als die der versammelten Gemeinschaft vertraute Person wieder aufwacht.

Die Musik hat in den verschiedenen Phasen einer *tromba*-Zeremonie unterschiedliche Funktionen. In der Vorbereitungsphase stimmt sie auf das Geschehen ein, als ein Stimulus unter mehreren (Räuchermittel, alkoholisches Getränk, Glöckchen-Läuten usw.). Dann tritt die Musik hervor, das Medium konzentriert sich auf die Klänge und bewegt sich dazu. Die Musik wird lauter und rhythmisch komplexer. Parallel dazu steigert sich die Trance und mündet in den Fall. Diese Phase ist musik-, im Speziellen rhythmusgeleitet. Der dramatische Identitätswechsel ist nun vollzogen, das Medium befindet sich in einem Zustand mit erhöhtem Erregungsniveau. In dieser Phase hat die Musik eine geringere Bedeutung, trägt aber immerhin dazu bei, den ekstatischen Zustand beizubehalten. Der Austritt aus der Trance ist wieder musikgeleitet.

Trancemusik

Die Zuordnung von bestimmten Musik- und Tanzformen zur Welt des Übernatürlichen, Göttlichen, gründet in ihrer Eignung, illusionäre Wirkungen zu entfalten. Welcher Art sind diese Illusionen und wie ist Musik, die sie hervorrufen kann, beschaffen?

Das wichtigste Instrument der *tromba*-Musik ist die Kastenzither *marovany*. Ihr zur Seite stehen Rhythmusinstrumente: eine oder mehrere Rasseln, Händeklatschen und mitunter Gegenschlaghölzer, die das Händeklatschen verstärken. Der Zither-Part hat eine zyklische Struktur. Ein zumeist auf der Formzahl 12 basierendes Motiv wird unablässig wiederholt, dabei jedoch mit kleinen, kaum merkbaren Variationen versetzt. Diese können melodischer oder rhythmischer Natur sein, wobei bei letzteren dem „Spiel mit dem Metrum“ eine wichtige Rolle zukommt. Motive der Formzahl 12 eignen sich besonders für polymetrische Gestaltung, da die 12 durch 2, 3, 4 und 6 teilbar ist. Solche Formeln sind daher stets metrisch mehrdeutig; der Musiker kann einmal mehr ihren binären, dann wieder ihren ternären Charakter in den Vordergrund treten lassen. Dies bringt etwas Schwebendes ins Spiel, insbesondere im Hinblick auf den Grundschlag (Beat), dessen Tempo unterschiedlich wahrgenommen werden kann, je nachdem ob binäre oder ternäre Einheiten zugrunde liegen. Durch die stetige Wiederholung des Motivs und die Konzentration auf die Musik wird die Wahrnehmung sensibilisiert, sodass selbst minimalste Veränderungen bemerkt werden. Ein plötzlicher Wechsel des Metrums wird in diesem Zusammenhang als starker Bruch erlebt, da der Bezugsrahmen, auf den sich Motorik und Vegetativum des Mediums eingestellt haben, wechselt. Der Beat als Grundlage der Orientierung geht plötzlich verloren; es ist als würde der Boden unter den Füßen verschwinden, die Musik wirkt „schwerelos“. Oft sind es solche Stellen, die zur Klimax der Trance, zum Fall führen.

Die Musik ist hier also mehr als eine anregende Klangkulisse. Der Zusammenhang zwischen Musik und Trance ist ein viel konkreterer. Gezielt werden musikalische Mittel und Techniken, die eine unmittelbare Wirkung in der Tranceinduktion zu entfalten vermögen, verwendet. Allerdings hat die Wirkung der Musik ein „Verstehen“ der musikalischen Strukturen durch das Medium zur Voraussetzung. Dass ein solches gegeben ist, kann schon allein aus den Tanzbewegungen geschlossen werden: Sie spiegeln die Struktur der Musik wider. Der Kultleiter ist also ein Musikexperte und stets ein sehr guter Tänzer. Sein Zugang zur Musik ist gleichzeitig ein analytischer, emotionaler, und motorischer. Er ist ein Künstler, dem es gelingt, die der Musik innewohnende Spannung, die primär im metrisch-rhythmischen Bereich liegt, so

stark zu erleben und in Bewegung umzusetzen, dass dies in einen Trancezustand mündet. Der besondere Aufführungskontext wirkt unterstützend. Aber es sind in erster Linie die musikalischen Fähigkeiten des Mediums, die seine Eignung, zwischen den Lebenden und den Geistwesen zu vermitteln, bestimmen. Sie sind das Maß für die Qualität und den Erfolg seiner Arbeit. Obwohl Alkohol und gelegentlich auch Drogen in Tranceritualen Verwendung finden, wurde von den Informanten übereinstimmend bestätigt, dass die Musik das geeignete Mittel sei und dass ohne Musik selbst das beste Medium nichts bewirken könne. Der Geist verlange nach Musik und Tanz, manchmal verlange er sogar ein ganz bestimmtes Stück. Sein Wirken werde durch Musik und Tanz effektiver, seine Macht gestärkt. Auch der Patient werde, wenn er tanze, vom Geist erfasst und die Heilzeremonie sei erfolgreich (vgl. dazu auch Mahlke 1995: 24).

Steigerung und Auflösung

„Die Musikforschung hat sich zu fragen“, schreibt Walter Graf (1980), „ob und inwieweit auch in der Gestaltung der Musik – zumal in Verbindung mit bestimmten Gelegenheiten – typische, biologisch vorgezeichnete Verhaltensmuster erkennbar sind.“ (S. 227) „Die Musik wird [...] umso wahrer erlebt, je besser ihre Charakteristiken denen der Verhaltensweisen entsprechen.“ (S. 231)

In der *tromba* ist das Verhalten – die Trance – mit der sie begleitenden Musik eng verbunden. Der Tranceverlauf kann in zwei Abschnitte gegliedert werden: Steigerung und Auflösung. Die Steigerung wird musikalisch durch die Parameter Tempo und Lautstärke unterstützt. Wie Experimente der musikalischen Wirkungsforschung zeigen, üben diese unmittelbar und unbemerkt Einfluss auf das Vegetativum aus. Atem- und/oder Pulsfrequenz passen sich an das Tempo an und ziehen bei sich beschleunigender Musik mit (Magnet-Effekt). Assoziationen und Hörgewohnheiten spielen – anders als bei Harmonie- und Melodiewahrnehmung – hier kaum eine Rolle. Lediglich die emotionale und vegetative Ansprechbarkeit (Reagibilität) ist bei allen Menschen unterschiedlich. Das musikalische Instrumentarium und das Händeklatschen werden steigernd eingesetzt. Zusätzliche Mittel sind die Erweiterung des melodischen Ambitus im Instrumentalspiel und Gesang. Manchmal ist auch ein Steigen der Tonhöhe im Gesang festzustellen. Die Musik wird im Verlaufe nicht nur lauter und manchmal auch schneller, sie wird auch komplexer. Dies ist ein wichtiges Steigerungsmittel, das der Auffassung, die Monotonie sei es, die die Trance befördert, widerspricht.

Die *tromba*-Musik ist durch ihren ausgeprägten „Drive“ bewegungsaktivierend und koordinierend. Durch Bewegung zur Musik, durch Bewegung, die auf die Musik abgestimmt ist, wird das emotionale Erleben gegenüber dem bloßen Hören stark gesteigert. Es wurde festgestellt, dass der Ausstoß von Neurotransmittern (biochemische Stoffen, die die Informationen von einer Nervenzelle zur anderen weitergeben) bei Tanz ein wesentlich höheres ist als bei passivem Musikhören (Kealiinohomoku 1981: 131).

Der Höhepunkt der Trance, der Sturz zu Boden, ist als Verlust der Ich-Grenzen und Dissoziation zu beschreiben. Inwieweit als psychologischer Hintergrund dieses Verhaltens der medizinische Begriff der Dissoziation (nach Pierre Janet) im Sinne eines neurotischen Krankheitsbildes, das eine besondere Reaktionsform auf traumatische Kindheitserfahrungen oder unlösbare Konflikte darstellt, heranzuziehen ist, lässt sich nicht in generalisierender Form beantworten. Die Skala reicht wohl von pathologischen Erscheinungen bis zum bloßen Amusement „Besessenheitssüchtiger“ (vgl. auch Simon 1983: 286). Mit Sicherheit ist der kulturelle Anteil an der Erscheinungsform der Dissoziation groß. Das Tranceritual kontrolliert und strukturiert die Symptome der Dissoziation, wobei diese angenommen, akzeptiert, und nicht bekämpft wird. Es ist somit ein therapeutisches Ritual für das Medium ebenso wie für die übrigen Teilnehmer.

Es ist nicht erstaunlich, dass in diesem Zusammenhang jene Musik eine große Rolle spielt, die mehrdeutig ist, im Kreise läuft und keine zielgerichteten, richtungsgebenden Verläufe aufweist. Der Prozess der Auflösung von Ich-Grenzen und Dissoziation kann durch Musik mit „auflösenden“ Parametern unterstützt werden. Musik als Zeitgestalt wahrzunehmen wird erschwert, indem rhythmische Bezugspunkte, etwa der „Beat“, aufgelöst werden durch

Offbeat-Verfahren und metrische Mehrdeutigkeit. Das Verfahren der Bimetrie (der gleichzeitige Ablauf von binären und ternären Rhythmen) kann durch zahlreiche Beispiele aus der Literatur belegt werden (Afrika, Asien, Lateinamerika). Man könnte sagen, dass bimetrische Musik besonders „trancefördernd“ ist. Anfang und Ende verlieren in zyklischen Gebilden an Bedeutung. Orientierungsgebende Verläufe wie Spannung-Entspannung, Strukturierung durch unterschiedliche Formteile, Gestaltbildung durch prägnante Melodien oder Rhythmen werden vermieden. Vexierbildartig ändert sich laufend die Gestalt in der Wahrnehmung („kaleidophonisch“, vgl. Tracey 1970: 50). Dazu kommt eine Vorliebe für unbestimmte Klänge durch Schnarr- oder Rasselgeräusche. Das musikalische Gebilde zerfällt in der Wahrnehmung, es weist keine erkenntliche Ordnung auf. Der Hörer verliert die Orientierung und kann sich nur noch treiben lassen.

Literatur:

Graf, Walter: „Biologische Wurzeln des Musikerlebens.“ In *Walter Graf: Vergleichende Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von Franz Födemayr, 224-237. Wien-Föhrenau: Stiglmayr, 1980.

Harrer, Gerhard: „Das Musikerleben im Griff des naturwissenschaftlichen Experiments.“ In *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*, hrsg. von Gerhard Harrer, 3-47. Stuttgart: G.Fischer, 1975.

Kealiinohomoku, Joann W.: „Dance as a Rite of Transformation.“ In *Discourse in Ethnomusicology II: A Tribute to Alan P. Merriam*, hg. von Caroline Card u.a., 131-148. Bloomington: Indiana University Archives of Traditional Music, 1981.

Mahlke, Reiner: "Aspects of healing in Zionist churches in South Africa." *Africana Marburgensia* 28/1-2 (1995): 14-31.

Mastnak, Wolfgang: "Musik-Hypnotherapie bei psychiatrischen Patienten." *Musiktherapeutische Umschau* 14 (1993): 306-316.

Middleton, Karen: "Circumcision, Death, and Strangers." *Journal of Religion in Africa* 27 (1997): 341-373.

Neuhoff, Hans: „Musik und Trance.“ *Neue Zeitschrift für Musik* 6/1995: 38-42.

Rouget, Gilbert: *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard, 1980.

Pollak-Eltz, Angelina: *Trommel und Trance. Die afroamerikanischen Religionen*. Freiburg etc.: Herder, 1995.

Schmidhofer, August: *Madagascar: Awakening the Spirits. Music in Tromba and Bilo Trance Rituals*. CD & Begleitheft, Barre (Vermont): Multicultural Media/Music of the Earth, MCM 3011, 1997.

Simon, Artur: "Musik in afrikanischen Besessenheitsriten." In *Musik in Afrika*, hrsg. von Artur Simon, 284-296. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1983

Tracey, Andrew: "The Matepe Mbira Music of Rhodesia." *African Music* 4/4 (1970): 37-61.

ANHANG: TRANSKRIPTIONEN

$\text{♩} = 500$

I

II

III

IV

12

Detailed description: This system shows Variation IV. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains 12 measures of music, including eighth and sixteenth notes, some beamed together, and some with accents (>). The lower staff is a guitar-like fretboard diagram with 12 frets, showing a sequence of notes on the strings, also with accents (>).

V

12

Detailed description: This system shows Variation V. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains 12 measures of music, featuring eighth and sixteenth notes with accents (>). The lower staff is a guitar-like fretboard diagram with 12 frets, showing a sequence of notes on the strings with accents (>).

VI

12

Detailed description: This system shows Variation VI. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It contains 12 measures of music, featuring eighth and sixteenth notes with accents (>). The lower staff is a guitar-like fretboard diagram with 12 frets, showing a sequence of notes on the strings with accents (>).

Variationen eines Themas, gespielt auf der Kastenzither *marovany* sowie der Rassel *katsa* (Aufn. Michael Weber, 13.7.1991 in Soalala, Madagaskar, aufbewahrt im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien). Die Transkriptionen zeigen anhand von sechs Momentaufnahmen aus dem Stück wie das Motiv durch unterschiedliche

Akzentsetzung und Erweiterung des Tonmaterials abgewandelt wird. Dabei kommt es zu Überraschungs- und Desorientierungseffekten. Die Komplexität nimmt stetig zu. Tr.I: Die Rassel gibt eine ternäre Gruppierung vor. Auch die Zither spielt ein ternäres Motiv, jedoch sind die Akzente beider Parts um ein Achtel verschoben. Die betonten Stellen der Zither liegen „offbeat“ zur Rassel. Tr.II: Der Ambitus wird durch einen neuen Skalenton (as) erweitert. Durch seine besondere Akzentuierung wird das offbeat-Verfahren betont und die Wahrnehmung des Beat stark irritiert. Tr.III: Der Tonraum wird weiter nach oben ausgebaut. Die Akzentsetzung im Zitherpart in Form eines Oktavpendels (b-b) teilt das Motiv in zwei ungleiche Hälften im Verhältnis von 7 zu 5 Achteln. Dadurch entsteht ein „Swing“-Effekt. Tr.IV: Die Zither führt ein prägnantes Motiv ein, das sich vom gleich bleibenden rhythmischen Puls der Rassel löst und sein eigenes metrisches Prinzip verfolgt (Bimetrie, 2:3). Tr.V: Der Zitherpart spaltet sich in zwei Motive, ein zur Rassel „offbeat“ liegendes nach oben strebendes Motiv (beginnend mit der letzten Achtel des Notates) und ein stufenweiser Abstieg im Rahmen einer Quinte (das fehlende c wird – dem Gestaltungsgesetz der „guten Fortsetzung“ folgend – aus der oberen Oktav übernommen und „ergänzt“. Tr.VI: Das absteigende Motiv wird mit dem bereits bekannten binären Motiv kombiniert.