

Vortrag zum Symposium „Raga und Tala: Klassische Indische Musik und Neue Musik. Voraussetzungen und Aspekte eines Dialogs“ 2./3. Dezember 2006, HfM Hanns Eisler, Marstall

## CAGE UND INDIEN

*Nils Günther, 2006*

Wenn wir an John Cage denken, denken wir zunächst an Zufallsverfahren, an das stille Stück 4' 33" und die damit verbundene (und noch immer andauernde) Kontroverse. Uns ist wohlbekannt, dass er das chinesische Orakelbuch I Ging beim Komponieren benutzte und sich dem Geist des Zen (oder chinesisch: Chan) verbunden fühlte. Seine oft so stillen Stücke bringen wir denn auch zunächst mit den erwähnten geistigen Einflüssen in Verbindung.

In der Tat mag Cages Komposition – ja, ich nenne sie so – 4' 33" den markantesten Wendepunkt in Cages Schaffen bedeutet haben. Es war dieses Stück, welches sogar zum Bruch mit Freunden führte. Es war dieses Stück, welches das Publikum bis heute spaltet in jene, die darin einen Sinn sehen und in jene, die es nur als Scharlatanerie auffassen. Es ist dieses Stück, welches bis heute immer und immer wieder falsch verstanden wurde und wird, welches viel zu oft in einem Atemzug mit dem Namen John Cage genannt wird.

Ist denn dieses Stück nicht eigentlich nur eine Konsequenz dessen, was vorangegangen war?

Strukturelle Pausen von enormer Länge hatte Cage schon früher benutzt (etwa in dem Klavierstück *Four Walls*), nur eben noch nie unter gänzlichem Verzicht auf jegliche von Musikern hervorgebrachte Klänge, nie als Stille allein. Mit Sicherheit können wir daher bei 4' 33" von einem seiner radikalsten Stücke sprechen, und diesen radikalen Höhepunkt erreichte Cage relativ früh, nämlich 1952.

Der eigentliche Wendepunkt in Cages Komponieren fand jedoch etwa 10 Jahre früher statt, und er ist eng verknüpft mit einem drastischen persönlichen Wendepunkt. Cage war 1942, im Alter von 30 Jahren nach New York umgezogen, gemeinsam mit seiner Frau Xenia, die er sieben Jahre zuvor geheiratet hatte. Als sie in ihrer neuen Heimatstadt ankamen, hatten sie praktisch kein Geld. Xenia war eine Buchbinderin, John ein armer Komponist, dessen Werke noch nicht sehr bekannt und auch nicht verlegt waren (erst 1960 unterzeichnete Cage einen Exklusivvertrag mit der Edition Peters). Das Paar wohnte zunächst bei Freunden wie Max Ernst und Peggy Guggenheim oder Joseph Campbell und Jean Erdman. Cage versuchte mit allerhand Nebenjobs über die Runden zu kommen (von Musik-Kursen für Hausfrauen bis hin zur Gebäudereinigung).

Die krisenreiche Zeit des zweiten Weltkriegs überstand das Paar nicht. 1945 wurde die Ehe geschieden, Cage befand sich in einem ernsten Zustand. Die Scheidung, sein neues Bekennen zur Homosexualität, die Armut – ihm wurde empfohlen, mit einem Psychoanalytiker zu sprechen. Das Treffen mit ihm schildert Cage folgendermaßen:

„Es muss so um 1945 gewesen sein. Ich war sehr verwirrt... einige Freunde rieten mir, einen Analytiker aufzusuchen. Alles, was der Psychoanalytiker mir zu sagen vermochte, lief darauf hinaus, dass ich mit seiner Hilfe mehr Musik würde schreiben können. Tonnen von Musik! Ich bin nie wieder hingegangen.“ (Revoll, Tosende Stille)

An anderer Stelle bemerkt Cage:

„In bezug auf die Psychoanalyse war ich immer sehr empfindlich. Ich kannte Rilkes Bemerkung gegenüber einem Freund, der ihn zu psychoanalytischer Behandlung überreden wollte. Rilke sagte, er wisse, dass die Analyse fähig sei, seine Teufel auszutreiben, aber er habe Angst, dass sie seine Engel ebenfalls vertreibe.“ (Revoll, Tosende Stille)

Musikalisch verarbeitete Cage seine Depression in Werken wie *Four Walls* oder *The Perilous Night*. Doch offenbar war das Publikum (und besonders die Kritiker) nicht fähig, den emotionalen Gehalt in Cages Kompositionen zu erkennen.

„Ich wurde gewahr, dass, wenn ich sorgfältig und gewissenhaft etwas Trauriges schrieb, die Hörer und Kritiker zum Lachen neigten. Ich konnte die akademische Idee nicht akzeptieren, dass der Zweck von Musik Kommunikation sein sollte.“

Die Frustration über diese Erlebnisse muss so groß gewesen sein, dass Cage sogar den Entschluss fasste, das Schreiben aufzugeben, wenn ihm nicht ein besserer Zweck von Musik als eben Kommunikation gezeigt würde.

Cage hatte Glück: seine künstlerische Krise war nur von kurzer Dauer. Im Jahr 1946 lernte Cage die junge indische Musikerin Gita Sarabhai kennen, die in die USA gekommen war, um westliche Musik zu studieren. Das wollte sie vor allem deshalb tun, weil sie sich über den starken Einfluss westlicher Musik auf jene ihrer Heimat ärgerte. Durch das Studium wollte sie diese „schädlichen Einflüsse“ besser kennenlernen. Cage stimmte zu, ihr sein Wissen zur Verfügung zu stellen, im Gegenzug sollte Gita Sarabhai ihm möglichst viel von Indischer Musik erzählen. Ein intensiver Dialog entstand, der Cage letztlich aus seiner Krise befreien sollte. Sarabhai schenkte Cage vor ihrer Rückkehr nach Indien ein Buch über das Leben des als heiligen verehrten indischen Mystikers Sri Ramakrishna. Dieses Buch, so sagte Cage später, habe ihm die Psychoanalyse (womit primär die Freudianische gemeint ist) ersetzt. Er entdeckte die Lösung seiner Probleme im Spirituellen.

Eine der für Cage wichtigsten Aussagen Gita Sarabhais betraf die Funktion von Musik. Diese bestehe in der Indischen Tradition darin, „den Geist zur Ruhe zu bringen und ihn dadurch für göttliche Einflüsse empfänglich zu machen“. Diese Funktion konnte Cage als Alternative zum westlichen Kommunikationsmodell voll und ganz akzeptieren und als neues Credo fürs eigene Komponieren übernehmen.

Gita Sarabhai war jedoch nicht die einzige Person, die Cage in dieser Zeit mit Indien in Berührung brachte. Joseph Campbell, der berühmte Mythologe, arbeitete in dieser Zeit mit dem deutschen Indologen Heinrich Zimmer an der Columbia University. Campbell machte Cage auf die Schriften des Ceylonesischen Kunsthistorikers Ananda Kentisch Coomaraswamy aufmerksam.

Coomaraswamys Bücher „*The Dance of Siva*“ (eine Essaysammlung) und „*The Transformation of Nature in Art*“ beleuchten insbesondere die Indische Kunstästhetik im hinduistischen Kontext. In „*The Transformation of Nature in Art*“ betont Coomaraswamy immer wieder, dass Orient und Okzident sich im Mittelalter in der Kunstauffassung durchaus sehr nahe waren. Dies beleuchtet Coomaraswamy durch Exkurse zu Meister Eckhart und Thomas von Aquin, dessen Aussage „Kunst imitiert die Natur in ihrer Verfahrensweise“ Cage bis an sein Lebensende immer wieder zitierte (im Original: *Ars imitatur naturam in sua operatione*). Im zweiten Buch Coomaraswamys, „*The Dance of Siva*“, werden verschiedene Themen behandelt, die Cages neue Sichtweise von Kunst bestimmen sollen. Besonders zwei Essays über „Die Theorie des Schönen im Hinduismus“ und einer über „Indische Musik“ sind hier zu nennen.

Dabei ist es nicht immer Neubestimmung, sondern oft auch Bestätigung seiner bisherigen Arbeitsweise, die Cage bei der Lektüre erfährt. Das Tala-Prinzip der Indischen Musik hat durchaus Ähnlichkeiten mit Cages sogenannter „Rhythmischer“ oder „Makro-mikrokosmischer Struktur“, die

er schon in seinen Schlagzeugstücken (den „*Constructions*“) benutzt hatte. Die Form bestand aus vordefinierten Modellen von Zeitlängen, die sowohl für die große Form als auch die kleineren Teile einer Komposition bestimmend waren. Cage benutzte hier oft sogenannte „Quadratwurzelformen“, z.B. 10 x 10 Einheiten (oder auch Takte), die in sich symmetrisch oder asymmetrisch nochmals unterteilt waren.

Diese Methode der Strukturierung stellte für Cage eine Alternative zu Schönbergs Reihentechnik dar, die sich ausschließlich auf die Tonhöhen bezieht. Da Cage in dieser Zeit aber vorwiegend für das Ballett komponierte, benötigte er eine auch dafür geeignete Strukturierungsmethode, die er in der Zeitlängenunterteilung gefunden hatte.

In manchen Stücken dieser Zeit verschwimmt diese Rahmenform fast gänzlich zugunsten von musikalischen Zusammenhängen. Ob diese formalen Prinzipien für das Hören von Bedeutung sind, bleibt dahingestellt.

Cage betonte die Ähnlichkeit mit dem Indischen Tala-Prinzip in seinen Schriften, und er gab auch zu bedenken, dass Tala, im Gegensatz zu seiner rhythmischen Struktur, keinen Anfang und kein Ende habe. Dennoch war es für Cage generell eine östliche Haltung, mit Zeitlängen zu komponieren. Dies betonte er in seinem Essay *The East in the West* (1948) und dem Vortrag *Defense of Satie* aus dem selben Jahr. In letzterem ging er so weit, die Zeitlängenkomposition als die einzig wahre zu bezeichnen. Er grenzte sie damit deutlich ab von einer auf Harmonik basierenden Struktur, wie sie seiner Meinung nach im Werk Beethovens zu finden war.

In seinem Text *The East in the West* gab Cage zu erkennen, wie sehr er von seinen neuen Erkenntnissen über Indien geprägt worden war. Er versucht hier eine Abgrenzung und gleichzeitig eine Symbiose von Ost und West zu formulieren, indem er vor allem über Komponisten berichtet, die „östliche Prinzipien“ in ihre Kompositionen einfließen lassen. Diese Prinzipien fasst Cage wie folgt zusammen:

- a) Schrittweiser Gebrauch einer Skala (also modales Komponieren),
- b) Struktureller Rhythmus,
- c) Integraler Gebrauch perkussiver Klänge und
- d) Tonschritte, die kleiner sind als ein Halbton.

Letzteres macht verständlich, warum in diesem Text auch ein Komponist wie der Viertelton-Pionier Aloys Haba als „östlich“-komponierender genannt wird. Weitere Namen, die Cage mit diesen nicht-okzidentalischen Eigenschaften verbindet sind etwa Lou Harrison, Merton Brown, Virgil Thomson, Olivier Messiaen oder Alan Hovhaness.

Drei der vier angesprochenen Kriterien sind bei Cages eigenen Werken bereits in dieser Zeit generell zu finden: modale Techniken, strukturelle Rhythmik und Perkussion.

Mikrotöne sind teilweise in den Werken für präpariertes Klavier zu finden, in anderen Werken dieser Zeit befasste sich Cage nicht mit dieser Thematik.

Das modale Komponieren vertiefte Cage in der Folge auf eine sehr eigene Weise. Basierend auf seinen Erfahrungen mit dem präparierten Klavier entwickelte Cage eine „Gamut Technique“. Ein Gamut (ein vordefiniertes Set von Klängen, als Skala angeordnet) besteht nicht nur aus einzelnen Tönen, sondern auch aus Intervallen und komplexeren Klängen, die Cage als Aggregate bezeichnet. Bei der Präparierung eines Klaviers entstehen solche klanglichen Gebilde je nach benutzten Materialien und der Position dieser Materialien zwischen den Klaviersaiten. Um dieses Prinzip auch für nicht-präparierte Instrumente nutzen zu können, benötigte Cage die „Gamut Technique“. Wenn wir uns eine Präparationstabelle für Klavier anschauen, können wir sehen, wie Cage die zu präparierenden Saiten nach der Tonhöhe aufschrieb.

In ähnlicher Weise notierte Cage nun seine „Gamuts“.

Hören wir einen kurzen Ausschnitt aus dem 1946 entstandenen *Prelude for Six Instruments in A Minor*. Sie werden bemerken, wie die Klänge dieses Gamuts immer wieder auftauchen. Dieses Stück ist das erste Beispiel einer solchen Gamut-Technique bei Cage überhaupt.  
(Hörbeispiel)

Sie können sehen, dass Cage sich bei dieser Technik also auf ein bestimmtes Set von Klängen für die ganze Komposition beschränkt. Diese Klänge hatte Cage empirisch gefunden, genauso, wie er die Klänge für das präparierte Klavier gefunden hatte, eben durch Ausprobieren. Dieses Vorgehen verglich er gerne mit dem Sammeln von Muscheln am Strand.

Die oben beschriebenen Techniken benutzte Cage in seiner ersten Orchesterkomposition *The Seasons* (1947). Es handelt sich hierbei um ein Ballett (Merce Cunningham's erste große Arbeit), welches der Mäzen Lincoln Kirstein für die New Yorker Ballet Society in Auftrag gegeben hatte. Eine Klavierfassung des Werks existiert ebenfalls.

In diesem Werk finden wir die erste Umsetzung des Jahreszeitenmodells der indischen Philosophie, in der der Frühling dem Schöpferischen, der Sommer dem Bewahren, der Herbst der Zerstörung und der Winter der Ruhe entspricht.

Der Zyklus von Schöpfung, Bewahrung und Zerstörung findet sich in der indischen Religion in der Trimurti, der Dreigestalt der Götter Brahma, Vishnu und Shiva. Diese Dreigestalt von Göttern darf nicht im Sinne einer christlichen Trinität verstanden werden. Sie ist ein freies Konstrukt des Hinduismus. Oft fallen auch nur einem dieser Götter alle oben beschriebenen Eigenschaften zu. So stellt etwa Shivas Tanz genau diese Phasen von Schöpfung, Bewahrung, Zerstörung und Ruhe dar. Hierzu existieren mehr oder weniger detaillierte Auffassungen.

Dieses Modell der Jahreszeiten ist es also, welches Cage musikalisch umzusetzen versuchte, mitunter durchaus auch programmatisch, etwa im Frühling mit seinen deutlichen Vogelstimmen-Imitationen und entsprechenden Vogelkostümen des Japaners Isamu Noguchi.

Die Basis für das musikalische Material bilden die ein Jahr zuvor entstandenen *Two Pieces for Piano*, bzw. deren Vorgängerstück, das *Prelude for Six Instruments in A Minor*, aus welchem wir eben einen Ausschnitt hören konnten. Die Klang-Skala (Gamut) dieser Stücke wird in den *Seasons* weitgehend übernommen, doch geht Cage mit diesem Material nicht immer sehr streng um und erlaubt sich freier komponierte, improvisatorisch wirkende Passagen .

Die Rhythmische Struktur besteht aus  $19 \times 19 = 361$  Einheiten.

Es ist denkbar, dass Cage diese Zahl benutzte, um möglichst nahe an eine dem Jahreszyklus entsprechende heranzukommen. Die Zahl 361 steht jedenfalls zwischen dem perfekten Kreis von 360 Grad und den 365 Tagen des Jahres. Dieser Gedanke bleibt aber eine Spekulation, die sich nicht durch Cages Schriften beweisen lässt. Die 19 unterteilt Cage asymmetrisch in 2-2-1-3-2-4-1-3-1.

Jedem Satz entspricht eine der mikrokosmischen Strukturziffern (dem Prelude I die 2, dem Winter ebenfalls eine 2, dem Prelude II die 1, etc.). Eine 2 bedeutet hier also, dass der Zyklus von 2-2-1-3-2-4-1-3-1 zweimal durchlaufen wird.

Die große formale Anlage sieht so aus:

Prelude I

Winter

Prelude II

Frühling

Prelude III

Sommer

Prelude IV

Herbst

Wiederholung von Prelude I, um den zyklischen Charakter des Werks deutlich zu machen.

Leider fehlt uns die Zeit, um uns dieses Werk anzuhören und die Umsetzung des indischen Jahreszeitenmodells zu diskutieren. Daher kann ich hier nur meine persönlichen Eindrücke zum Charakter der einzelnen Sätze mit Ihnen teilen:

Der Charakter der Ruhe ist im Prelude I deutlich wahrnehmbar. Das Schöpferische im Frühling könnte in der am wenigsten konsequenten Verwendung der Gamut Technique und einem vielleicht bewusst eingebauten Fehler in der rhythmischen Struktur gesehen werden. Hier fehlt ein Takt, und Cage war sich offenbar dieses Fehlers bewusst, da er in der Skizze der Klavierfassung eine entsprechende Bemerkung einfügte. Zumindest wurde dieser Fehler nicht ausgemerzt. Die Destruktion des Herbstes kann auf verschiedenen Ebenen wahrgenommen werden: zum Einen werden plötzlich einzelne Klänge erweitert, ausserdem folgt die Phrasenstruktur überhaupt nicht mehr dem rhythmischen Modell (es ist hier tatsächlich nur noch ein Rahmen). Auch bietet der Herbst keinerlei rhythmische Varianten, sondern besteht nur aus Dauern von punktierten Viertelnoten. Dies ist im Vergleich zu den anderen Sätzen äusserst auffällig.

Das Jahreszeitenmodell benutzte Cage noch einmal in seinem *String Quartet in Four Parts*, zu dem ich später komme. Obwohl es zu den *Seasons* sehr viel mehr zu sagen gäbe, muss ich fortfahren.

Während Cage die *Seasons* komponierte, schrieb er bereits an seinem wohl bekanntesten Werk für präpariertes Klavier, den *Sonatas and Interludes* (1948 beendet). Hier verarbeitete Cage die neun „permanenten Emotionen“ (indisch: bhava), von denen Coomaswamy schrieb. Diese Emotionen oder Stimmungen sind:

die vier weißen Emotionen/ Stimmungen:

das Heroische

das Erotische

das Heitere

das Wunderbare

die Ruhe (Stille) (in der Mitte)

die vier schwarzen Emotionen/ Stimmungen:

Angst

Zorn

Kummer

das Abstoßende (Ekel, Widerwille)

Es muss angemerkt werden, dass nach Coomaswamy auch ein System von 33 sich wandelnden Emotionen in der hinduistischen Ästhetik existiert. Für ein Kunstwerk gilt aber traditionell die Vorgabe, nur eine der 9 *permanenten* Emotionen solle als Gegenstand gewählt werden. Der Sinn

dieser Einschränkung besteht darin, dass der Betrachter des Kunstwerkes (oder der Hörer der Musik) so tatsächlich mit dem Kunstwerk verschmelzen kann. Das Werk ist dann geeignet, eine bestimmte ästhetische Empfindung (indisch: Rasa) hervorzurufen.

Cage hat leider nicht festgehalten, welche dieser neun Emotionen zu welchem Stück der *Sonatas and Interludes* gehört. So bleibt die Zuordnung eine Sache der Spekulation. Auch ist nicht zu klären, ob das Konzept der Emotionen zu allen Stücken oder nur zu einem Teil davon gehört. Die Abfolge der einzelnen Stücke ist wie folgt:

Sonatas I-IV;  
First Interlude;  
Sonatas V-VIII;  
Second Interlude;  
Third Interlude;  
Sonatas IX-XII,  
Fourth Interlude;  
Sonatas XIII-XVI.

Die rhythmische Struktur ist in den einzelnen Sätzen unterschiedlich, und Cage benutzt hier erstmals auch Brüche.

Die Sonaten XIV und XV sind als Paar unter dem Titel „Gemini“, Zwillinge, angeordnet. Sie beziehen sich auf eine gleichnamige Skulptur von Richard Lippold.

Die Gesamtzahl von 16 Sonaten, bzw. 20 Stücken unter Berücksichtigung der Interludes lässt sich nicht rein numerisch auf die neun Emotionen übertragen (es sei denn, wir lassen die Ruhe ausser Acht). Angesichts des großen Erfolgs der *Sonatas and Interludes*, die schon bei den ersten Aufführungen von der Kritik sehr gelobt wurden, ist es erstaunlich, dass Cage uns das Emotions-Programm nie verraten hat. In den *Sixteen Dances*, die 1951 entstanden wissen wir hingegen genaueres. Doch dazu später.

Ein Jahr vor den *Sixteen Dances* schrieb Cage sein *String Quartet in Four Parts*, welches hier zuerst betrachtet werden soll. Es ist hier wieder der Zyklus der Jahreszeiten, welchen Cage sich als programmatische Vorlage auswählte. Anders als etwa die Vogelstimmen in den *Seasons* finden sich hier keine deutlichen programm-musikalischen Elemente. Die bewusst gesuchte Expressivität der früheren Werke gab Cage mehr und mehr auf, und so ist das *String Quartet* bereits ein wesentlich kargeres Werk, statischer und konsequenter als etwa die mit improvisatorischen Elementen durchsetzten *Sonatas and Interludes* und die *Seasons*. Hinzu kommt beim *String Quartet* eine besondere Spieltechnik, die den Interpreten Vibrato verbietet und vorschreibt, durchwegs mit minimalem Bogendruck zu spielen. Das Stück benutzt am konsequentesten die von Cage geschaffene Gamut Technique.

Cage beschränkt sich hier erstmals völlig auf die vordefinierten Klänge, und er legt auch fest, welcher Klang auf welcher Saite des Instruments gespielt werden muss. Die rhythmische Struktur des Werks ist 8-teilig:  $2\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - 2 - 3 - 6 - 5 - \frac{1}{2} - 1\frac{1}{2}$ . Die Summe dieser Zahlen ist 22, also handelt es sich hier um ein Werk ohne Quadratwurzelform. Jeweils zwei dieser Strukturzahlen gehören zu einem der vier Sätze.

Die Melodik des *String Quartet* ist modal geprägt, auch gibt es Dreiklänge, die wir als konventionelle Harmonien bezeichnen könnten, aber ebenso sehr dichte, im gängigen Jargon als dissonant zu bezeichnende Klangkomplexe. Ein kurzes Hörbeispiel soll uns hier einen Eindruck vermitteln:

(Hörbeispiel aus String Quartet)

Es ist bei diesem Werk nicht ohne weiteres möglich, den Sätzen die vorhin beschriebenen Eigenschaften der Jahreszeiten zuzuschreiben, da wir es nicht mehr mit einer plakativen Musik zu tun haben. Der Winter ist zwar der ruhigste Satz des Quartetts, doch hätten wir gewisse Probleme, etwa das Destruktive im Herbst zu finden. Die Schöpferische Qualität des Frühlings hingegen zeigt uns Cage im letzten Satz des *String Quartets*, welchen er als Quodlibet betitelt hat.

Das String Quartet ist das exemplarische Beispiel für Cages Gamut Technique, zugleich ist es das letzte Werk, in dem er diese Technik so anwandte. In der Folge entwickelte Cage diese Technik zu einer Chart Technique weiter, bei der er ein Set von Klängen ebenfalls vorausbestimmte.

Diese Klänge wurden aber in einer Art magischem Quadrat angeordnet, innerhalb dessen Cage geplant oder frei bestimmte Wege gehen konnte. Ein Beispiel hierfür ist das *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, welches ein Jahr nach dem *String Quartet* fertiggestellt wurde. Das Werk setzt nicht bewusst indische Einflüsse um, es bezieht sich aber auf eine generelle Ost-West-Frage, indem Cage das Klavier dem Westen, das Orchester aber dem Osten zuordnet. Musikalisch bedeutet das, dass der Klavierpart zunächst frei geschrieben wurde, das Orchester hingegen streng der Chart Methode folgt. Erst am Ende des Stücks werden Klavier und Orchester auch kompositionstechnisch vereint.

Die Chart Technique wandte Cage auch in seinen *Sixteen Dances*, ebenfalls 1951, an. Dieses Werk ist Cages letzte Komposition, welche konkret die Einflüsse der indischen Philosophie umsetzt. Cage benutzte in diesem Ballett bereits das chinesische Orakelbuch I Ging, um die Bewegungen auf dem Chart zu steuern.

Dabei werden Münzen geworfen, um Hexagramme aus gebrochenen und ungebrochenen Linien zu finden, welche im I Ging ursprünglich zur Weissagung dienten. Cage benutzte das I Ging nun als Kompositionsmittel.

In den *Sixteen Dances* erweiterte Cage das eigentlich starre Chart System hin zu einem beweglichen System, dessen Klänge teilweise ausgetauscht werden, hier jeweils nach zwei Sätzen, ebenfalls durch I Ging-Operationen geregelt. Zu Beginn steht das abgebildete Quadrat mit 8 x 8 Klängen (angeordnet wie die 64 Hexagramme des I Ging). Jeweils 8 Klänge werden nach zwei Sätzen ausgetauscht, wodurch am Ende nur noch 8 der ursprünglichen Klänge dieses Charts vorhanden sind.

In der Folge sollte sich Cage immer mehr der Kontrolle des I Ging unterwerfen und schließlich zum reinen Zufallskomponieren finden.

Die *Sixteen Dances* befassen sich, wie bereits die *Sonatas and Interludes*, mit den neun permanenten Emotionen der indischen Philosophie. In diesem Fall wissen wir auch, wie Cage und sein Partner Cunningham die Emotionen den einzelnen Sätzen des Werkes zuordneten:

- I anger (Zorn)
- II adagio
- III humorous (das Heitere)
- IV group?
- V sorrow (Sorge)
- VI group?
- VII heroic (das Heroische)
- VIII jig
- IX odious (das Abstoßende)
- X blues

XI wondrous (das Wundersame)  
XII basket  
XIII fear? (Angst)  
XIV chance?  
XV erotic? (das Erotische)  
XVI tranquility (Ruhe)

(nach Hilger, Silke: *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*  
abgedruckt in: Schädler / Zimmermann: *Anarchic Harmony* (1992) )

(Die ungeraden Nummern sind jeweils einer der 9 permanenten Emotionen gewidmet und wurden von Solisten getanzt, die geraden sind freie Tänze, die von zwei bis vier Tänzern getanzt wurden. Eine Ausnahme ist tranquility, die farblose, inder Mitte der Emotionen stehende Kraft, die von 4 Tänzern gestaltet wurde.)

Diese Anordnung war sehr wahrscheinlich zunächst in Cunninghams Choreographie angelegt worden, nach der sich Cage beim Komponieren richtete. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Cage selbst auch hier dieses emotionale Programm nicht verraten hätte, da er doch in den Jahren davor so schlechte Erfahrungen mit Publikum und Kritik gemacht hatte, wenn er konkrete Gefühle darstellen wollte.

Noch im selben Jahr, 1951, sollte Cage seine Music of Changes schreiben, jenes Klavierstück, welches den Zufall endgültig zu Cages Maxime werden lässt. Dieses Stück benutzt zwar immer noch eine vordefinierte rhythmische Struktur, doch erfüllt diese im Grunde keine Funktion mehr. Bald danach wird Cage diese nun in ihre Dekadenzphase eingetretene Methode nicht mehr für seine Werke benutzen. Seine Kompositionen werden zu offenen Formen aus dem Geist des Zen. Die Werke der kurzen indischen Phase von 1946 bis 1951 zeigen Cages Weg hin zu seinem reifen Komponieren. Um Cage als Komponisten wirklich zu verstehen, ist die Betrachtung dieser Werke, die ich nur ungern als Übergangswerke bezeichnen möchte, unbedingt notwendig. Auch später sollte Cage immer wieder auf die indischen Einflüsse hinweisen, die ihm damals diese großen Schritte ermöglichten. Und bis zu seinem Lebensende blieb Cage davon überzeugt, das Musik vor allem einen Zweck habe, den, welchen ihm jene junge indische Musikerin damals genannt hatte:

„den Geist zur Ruhe zu bringen und ihn dadurch für göttliche Einflüsse empfänglich zu machen“

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

## Vita

**Nils Günther**, geboren 1973 in Scherzingen (Schweiz) studierte Klavier an der Hochschule für Musik und Theater Zürich/ Winterthur. Danach studierte er Komposition bei Walter Zimmermann an der Universität der Künste in Berlin. In seinen Werken befasst er sich intensiv mit östlicher Philosophie (insbesondere der chinesischen Naturphilosophie). Weitere wichtige Einflüsse stammen u.a. aus dem Werk John Cages, mit dem er sich seit nunmehr 15 Jahren befasst. Nach Vorträgen und Konzerteinführungen zu Cages Kompositionen arbeitet Nils Günther gegenwärtig an einer umfassenden analytischen Publikation zu den Werken der 40er-Jahre.