

Sabine Sanio

Cage im Kontext (II)

1 vgl. Schnebel,
151. ↑

2 vgl. Schönberg
1935, 153 f. und 1945,
94 ff. ↑

3 Cage 1967a, 47. ↑

4 vgl. Charles, 29 f. ↑

5 vgl. Cage 1961b,
18. ↑

6 vgl. Schnebel,
151. ↑

7 vgl. Charles 82. ↑

8 Cage 1961a, 7. ↑

9 vgl. Cage 1967a,
46. ↑

10 Cage, 1987a,
40. ↑

11 Cage 1961d,
127. ↑

12 *Entendre John Cage – Entendre Duchamp*, Interview mit Alain Jouffroy in: *Opus International* Nr. 49, Paris-März

Die Verantwortung des Komponisten

Im Zusammenhang mit Cage wird gerade in Europa außerordentlich oft auf die Bedeutung, die Arnold Schönberg für Cage besessen haben soll, verwiesen. Cage gilt als Schüler Schönbergs, obwohl er genaugenommen nur seine Kurse in Kontrapunkt und Harmonielehre besuchte: der Name Schönbergs bildet fast so etwas wie das Qualitätssiegel, mit dessen Hilfe Cages Anerkennung in Europa sichergestellt werden soll.

Cages eigene Äußerungen zu Schönberg zeigen ein anderes, weitaus komplexeres Bild ihres Verhältnisses. Cage ging, wie er sagt, in den dreißiger Jahren zu Schönberg, weil man damals als junger Komponist nur entweder Schüler Strawinskys oder Schönbergs werden konnte.¹ Cage hatte in allen seinen Äußerungen über Schönberg immer betont, wie groß sein Respekt und seine Bewunderung für ihn sowohl in der Zeit seines Unterrichts bei ihm als auch danach, in der Erinnerung, gewesen ist. Er mußte jedoch andererseits bald feststellen, daß zwischen ihren Auffassungen grundlegende Differenzen bestanden. Während er in den letzten Jahren, nicht zuletzt angeregt durch James Tenneys von ihm sehr bewunderte Bemühungen um eine neue Konzeption von Harmonie, seine Gemeinsamkeit mit Schönberg betont hat, diente ihm in den fünfziger und sechziger Jahren die Abgrenzung von Schönberg zur Verdeutlichung seiner eigenen Ideen.

Bei Schönberg konnte Cage die traditionelle, gewissermaßen alteuropäische Vorstellung der Musik als musikalischem Kunstwerk - die auch an den amerikanischen Musik-Akademien gelehrt wurde - sozusagen aus erster Hand kennenlernen. Denn Schönberg verfügte über einen dezidierten Begriff des musikalischen Werks, das er als Ort der Darstellung eines musikalischen Gedankens interpretierte.² »Seine Ansicht (Musik ist nicht etwas, das wir erfahren, sondern eher eine Idee, die wir haben können, deren Ausdruck niemals vollkommen sein kann, obwohl wir aus künstlerischen und moralischen Gründen versuchen sollten, sie der Vollkommenheit so nahe wie möglich zu bringen) ist alt und fremd.«³

Diese Vorstellung erwies sich später als eines der zentralen Momente im traditionellen Musikverständnis, gegen das sich Cage abzusetzen versuchte. Anstelle des musikalischen Kunstwerks, bei dem die Musik als Objekt konzipiert ist,

1974, S. 58-67. ↑

13 vgl. Cage 1961b,
44 f. ↑

14 Cage 1967b, 70. ↑

15 vgl. zu Cages
Prozeßbegriff meinen
Aufsatz *Im Raum
der
Absichtslosigkeit,
Positionen*, H. 8,
1991. ↑

16 Cage 1962, 47. ↑

17 Cage, 1987b,
121. ↑

18 zit. nach Riehn,
97. ↑

19 Cage 1992a,
253. ↑

plädierte Cage für eine prozeßhafte Musik, weil bei ihr die zeitliche Dimension besser zur Geltung kommen könne. Obwohl er von Schönberg nicht in seiner Methode der Komposition unterrichtet wurde, hat sich Cage dennoch mit Schönbergs musikalischer Ästhetik intensiv, auch über die Zeit seines Unterrichts bei ihm hinaus, auseinandergesetzt. Allerdings konnte Schönbergs Methode Cage nicht völlig zufrieden stellen. Er sah in ihr allein eine Rationalisierung der Bestimmung des musikalischen Verlaufs, sozusagen von Ton zu Ton, vermißte jedoch Lösungen für andere Fragen, wie insbesondere solche der Form und der Gliederung des Ganzen der Komposition.⁴ Cage selbst arbeitete deshalb bis in die vierziger Jahre mit rhythmischen Reihen und entwickelte außerdem ein Verfahren der Gliederung, mit dessen Hilfe wenige Entscheidungen Mikro- und Makrostruktur eines Stückes festlegten: er übernahm nämlich die Gliederung der Komposition als ganzer auch für die Gliederung jedes seiner Teile.⁵

Schönbergs Methode der Komposition mit nur zwölf aufeinander bezogenen Tönen hatte Cage wegen ihrer quasi demokratischen Behandlung des Materials beeindruckt.⁶ Bereits in dem 1937, also nach der Zeit seines Unterrichts bei Schönberg (1934-36) entstandenen Manifest *The Future of Music: Credo* reflektiert Cage die Unterschiede zwischen seinen eigenen und Schönbergs Vorstellungen und nimmt dabei ausdrücklich Bezug auf gesellschaftliche Implikationen. Schönbergs Methode der Komposition mit zwölf Tönen beschreibt Cage in diesem Text als ein Verfahren, das den einzelnen Klang der ganzen Gruppe von zur Verfügung stehenden Klängen unterordnet, indem es hauptsächlich damit arbeitet, ihm innerhalb der Gruppe eine bestimmte Funktion zuzuweisen.

Diese Technik ist für Cage analog zu einer Gesellschaft, in der die Betonung auf der Gruppe und der Integration des einzelnen in die Gruppe liegt. Cage selbst dagegen interessiert der einzelne Klang, unabhängig von seiner Rolle als Element des musikalischen Materials, für ihn geht es – und dies ist eine der zentralen Aussagen in diesem Manifest – um die Erforschung des gesamten Universums der Klänge, besonders aber um die Bereiche dieses Universums, die bisher nicht als musikalisches Material zugelassen waren. Ganz offensichtlich kann dieses Universum zunächst nicht als ganzes in seinen Grenzen erfaßt und systematisiert werden. Der Aspekt des in sich geschlossenen und systematisch geordneten Materials, wie es bei Schönberg, aber auch in der tonalen Musik bekannt ist, tritt deshalb zurück hinter die Beschäftigung mit dem konkreten einzelnen Klangereignis.

Cage berichtet, gefragt zu seiner Auseinandersetzung mit Schönberg, häufig von dessen Äußerung, daß in musikalischer Hinsicht alles Wiederholung sei, da auch jede Variation als Sonderfall einer Wiederholung verstanden werden müsse, bei dem nur ein Teil wiederholt, der andere abgeändert werde. Für Cage war diese Überlegung zunächst eine große Provokation und Herausforderung, da er selbst gerade am einzelnen akustischen Ereignis und seiner Einmaligkeit interessiert war. Als Antwort auf diese Herausforderung hat Cage lange Zeit konsequent allein mit Wiederholung gearbeitet und ganz auf Variation verzichtet.⁷ Im Rückblick interpretiert er diese Auffassung Schönbergs daher als konsequenten Ausdruck seines Verständnisses von der Arbeit des Komponierens, bei der die Klänge nicht als solche, in ihrer spezifischen sinnlichen Qualität, sondern allein in ihrer Funktion als Material für die Komposition Beachtung finden. Diese muß in einer bestimmten

Weise gefügt werden, was mit den Mitteln von Wiederholung oder Variation am besten erreicht werden kann. Die Betonung dieses Aspekts an einer Komposition verweist also auf Schönbergs Selbstverständnis als Komponist, der mit Hilfe des Materials seine musikalischen Vorstellungen im sinnlichen Medium realisiert. Cage sagt rückblickend, daß er erst durch die Einführung der Instanz des Zufalls aus der Aporie herausgefunden habe, auf die er durch Schönberg gestoßen wurde. Denn solange er mit den Klängen unmittelbar gestaltend arbeitete, mußte sich ihr Einmaligkeitscharakter verflüchtigen und stattdessen ihr Materialcharakter beherrschend werden. Durch die Verwendung des Zufalls entkommt Cage dieser Situation, er arbeitet nicht mehr produzierend und gestaltend, sondern befindet sich in der gleichen Situation wie der Hörer im Konzertsaal. In dem 1957 entstandenen Text *Experimental Music* erläutert Cage diese Veränderung:

»Ich realisierte, daß es gewöhnlich einen wesentlichen Unterschied zwischen der Herstellung und dem Hören eines Musikstückes gibt. Ein Komponist kennt sein Werk wie ein Waldarbeiter den Weg kennt, dem er wieder und wieder gefolgt ist, während der Hörer mit dem selben Werk konfrontiert wird wie jemand in den Wäldern mit einer Pflanze, die er nie zuvor gesehen hat... Was geschehen ist, ist daß ich ein Hörer geworden bin und die Musik ist etwas zu hören geworden.«⁸

Ausdrücklich verweist Cage in diesem Text darauf, daß er sich nicht mehr als Komponist traditionellen Verständnisse versteht, sondern nur noch komponiert, um Erfahrungen als Hörer machen zu können. In diesem Zusammenhang kann Schönbergs Bedeutung für Cage hauptsächlich darin gesehen werden, daß er ihm die Klärung seiner eigenen Position erleichterte, indem er durch seine entschieden vorgetragenen Auffassungen, die Distanz zwischen ihnen deutlich machte.

Dabei hat vielleicht Cages Auseinandersetzung mit Schönbergs Selbstverständnis als Komponist eine entscheidende Rolle gespielt. Für Cage war Schönbergs Selbstbewußtsein eng an sein Werk, dem Ziel der kompositorischen Arbeit, gebunden. Für Schönberg ist diese Beziehung eine der Verantwortung des Komponisten für sein Werk, das für ihn, darauf weist Cage in seinem Artikel *Mosaics* hin, geschrieben aus Anlaß der Veröffentlichung von Schönbergs Briefen, ein Heiligtum war, das vom Komponisten wie von einem Priester gehütet werden muß.⁹

Cage selbst hat später besonders die negativen und schwierigen Momente der Verantwortung des Komponisten für sein Werk herausgestellt: »Wenn ein Komponist die Verantwortung fühlt, eher etwas zu tun als zu akzeptieren eliminiert er aus dem Bereich des Möglichen all jene Ereignisse, die nicht die an diesem Punkt in der Zeit herrschende Mode von Tiefe suggerieren. Denn er nimmt sich ernst wünscht, als groß betrachtet zu werden und er vermindert dadurch seine Liebe und vergrößert seine Angst und Sorge darüber, was die Leute denken werden. Es gibt viele ernste Probleme, denen ein solcher gegenübersteht. Er muß es besser tun, eindrucksvoller, schöner usw. als irgendwer sonst.«¹⁰

Mit Sicherheit hat er dabei auch an Schönberg gedacht, für den er zwar außerordentlich großen Respekt und auch sehr große Bewunderung empfand, dessen Strenge und Zurückhaltung, ja, Verslossenheit ihm aber als Ausdruck der

gesellschaftlichen Situation jedes Künstlers erschienen sind. So besteht *Mosaics* nicht zum geringsten Teil aus Anekdoten, die Schönbergs Weltabgewandtheit, die Momente des Misanthropischen hatte, belegen.

Zugleich liegt natürlich die Vermutung nahe, daß Cage vor allem selbst unter dem Druck der Verantwortung als Komponist gelitten hat. In einer der Geschichten aus *Indeterminacy* berichtet er von seinem Besuch bei einem Psychoanalytiker. Der folgende Hinweis auf seine wenig später einsetzende Beschäftigung mit asiatischer Philosophie macht es wahrscheinlich, daß diese für ihn eine ähnlich therapeutische Funktion besessen haben dürfte.¹¹

Tatsächlich weist vieles darauf hin, daß die Beschäftigung mit dem Kontext des asiatischen Denkens, besonders des Zen-Buddhismus – der zugleich auf Cages amerikanischen Kontext verweist, zu denken ist hier zuerst an Thoreau, der sich ebenfalls sehr mit den asiatischen Traditionen auseinandergesetzt hat – zum Verständnis von Cages Denken Erhebliches beitragen könnte, doch muß schon aus Platzgründen die Behandlung dieser Frage einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Zur Prozessualisierung des Ästhetischen

Ich möchte zum Schluß auf Marcel Duchamps Bedeutung für Cage zu sprechen kommen. Duchamp soll hier jedoch zugleich stellvertretend für die vielen Maler und bildenden Künstler stehen, mit denen Cage Kontakt hatte und die sein Denken besonders durch ihre Haltung, in der sie sich stark an der Erforschung neuer Möglichkeiten und Erfahrungen interessiert zeigten, also im Bewußtsein der grundsätzlichen Offenheit der Situation, in der wir uns befinden, vielleicht stärker inspiriert haben, als die allermeisten seiner Komponisten-Kollegen dies vermochten. Zu denken ist neben dem bereits erwähnten Mark Tobey an Morris Graves, Josef Albers, Laszlo Moholy-Nagy – diese beiden traf Cage am Chicagoer Nachfolger des Bauhauses –, Jasper Johns, Robert Rauschenberg; von den Fluxus-Künstlern, die seine Kurs am Black Mountain-College besuchten, gar nicht zu reden.

Vielleicht läßt sich Duchamps Bedeutung für Cage am besten an der Vielseitigkeit der Bezüge zeigen, die seine Kunst zu den bisher angesprochenen Themen und Problemkreisen aufweist. Zunächst einmal war Duchamp 1942, als Cage ihn in New York kennenlernte, eine große Berühmtheit in den Künstlerkreisen, und auch Cage hat sich bereits damals sehr für Duchamp interessiert, das zeigt nicht zuletzt seine 1947 entstandene *Music for Duchamp*. Cage hat sein Verhältnis zu Duchamp, bei dem Fragen nach der eigenen Identität und ihrer Überprüfung am großen Vorbild, das Duchamp für ihn darstellte, eine zentrale Rolle spielten, 1974 in einem Interview erläutert, das viele Aufschlüsse gibt.¹² Cage berichtet, daß er zu dieser Zeit insbesondere von Duchamps Gelassenheit beeindruckt war, die er im scharfen Kontrast zu seinem eigenen Ehrgeiz erlebt hat, zugleich aber auch im Gegensatz zu der rigiden, der Umwelt sehr mißtrauisch begegnenden Haltung Schönbergs, der vielleicht dennoch eher Cages Vorstellung vom großen europäischen Künstler entsprach.

Duchamp hatte die gleichen Vorbehalte wie Cage gegen den künstlerischen Ehrgeiz, nur daß Duchamp dieses Problem längst gelöst zu haben schien und zu seiner berühmten Gelassenheit gefunden hatte. Bereits in den zwanziger Jahren hatte sich Duchamp radikal von den gesellschaftlichen Rollenerwartungen an den Künstler distanziert und, nachdem er 1913 das Malen aufgegeben hatte und nur noch mit vorgefundenen Objekten, seinen Ready-mades, arbeitete, seit 1922 für über zwei Jahrzehnte auf öffentliche künstlerische Aktivitäten verzichtet. Man könnte sagen, daß Duchamp seine Kunst zu einer Lebensform machte, eine Möglichkeit, die von Cage in seinem Vortrag von 1958 *Composition as Process: III. Communication* zur Diskussion gestellt hat.¹³

Aber auch Duchamps Ready-mades waren für Cages eigene ästhetischen Überlegungen von außerordentlicher Bedeutung. Seine *26 Statements re Marcel Duchamp* fassen die verschiedenen Aspekte zusammen, die ihn bei Duchamp fasziniert haben. Eine Passage in diesem Text lautet:

»Der Scheck. Der Bindfaden, den er fallen ließ. Die Mona Lisa. Die aus dem Hut genommenen Musik-Noten. Das Glas. Das Spielzeuggewehr-Bild. Die Dinge, die er fand. Deshalb ist alles Gesehene – also jedes Objekt zusammen mit dem Prozeß, es zu betrachten – ein Duchamp.«¹⁴

Der Text spricht zwei für Cages weitere Entwicklung wichtige Einsichten an, die ihm Duchamp vermittelte. Es ist die Möglichkeit der Distanzierung von der künstlerischen Verantwortung zugunsten einer vielleicht am ehesten als experimentell zu bezeichnenden Verfahrensweise, die das ästhetische Moment in der Interaktion mit alltäglichen Objekten spielerisch freilegt und damit zugleich das ästhetische Potential alltäglicher Realität innerhalb der Kunst thematisiert. Für Duchamp ist es die ganze Fülle alltäglicher Objekte, die ihm als mögliches Material zur Verfügung steht, so daß hier zugleich Cages erste Prämisse, die Aufhebung jeder Grenze des künstlerischen Materials, bestätigt wird. Duchamp thematisierte in seinen Ready-mades gewissermaßen die ästhetische Verhaltensweise, die Cage bereits bei Tobey kennengelernt hatte.

Duchamp kannte aber auch das Problem der Originalität, auf das Cage durch Fuller gestoßen war. So hat Duchamp in den ersten Jahren seine Produktivität bewußt zurückgehalten, um jedem einzelnen seiner Objekte genügend Aufmerksamkeit zu sichern. Später dagegen trug er selbst zielstrebig zur Inflationierung seiner Objekte bei, um bei ihnen die Anwendung des Kunstbegriffs zu erschweren, der sehr eng mit dem der Rarität sowie mit der Aura des Authentischen und Einmaligen verbunden ist.

Im Vergleich zu Duchamp zeigt sich das Besondere von Cages ästhetischen Intentionen darin, daß durch die Prozessualisierung seiner Musik¹⁵ versucht wird, beim Hörer ebenso wie beim Musiker den Prozeß ästhetischen Verhaltens unmittelbar zu initiieren, um so die damit verbundenen Fähigkeiten bewußt zu machen.

Denn die Konsequenz von Cages Auseinandersetzung mit Tobey, Duchamp sowie

dadaistischen und surrealistischen Überlegungen war für ihn Kunst nicht als notwendige Voraussetzung für ästhetische Erfahrungen zu verstehen. Ja, Cage kam schließlich sogar zu der Überzeugung, daß es vielleicht eine wichtigere Aufgabe für den Künstler wäre, beim Publikum die Fähigkeit zur ästhetischen Verhaltensweise zu provozieren, als ästhetische Objekte herzustellen, bei denen sie sich auf Grund von besonders günstigen Umständen entfaltet, ohne daß sie dem einzelnen bewußt werden müßte. Auf diesen konzeptionellen Hintergrund hat Cage in einem 1962 veröffentlichten Interview ausdrücklich hingewiesen:

»Die meisten Menschen denken irrtümlicherweise, daß, wenn sie ein Musikstück hören, sie gar nichts tun, sondern daß ihnen etwas getan wird. Nun, dies ist nicht wahr, und wir müssen unsere Musik, wir müssen unsere Kunst, wir müssen alles, glaube ich, so arrangieren, daß die Menschen realisieren, daß sie selbst es tun und nicht ihnen etwas getan wird.«¹⁶

Diese Überlegungen können als Ausdruck einer didaktischen Tendenz bei Cage interpretiert werden, die zunächst im Widerspruch zu seinem an der Nicht-Intentionalität orientierten Denken zu stehen scheint. Umso wichtiger ist es, sich klarzumachen, daß Fragen nach Sinn, Zweck oder Ziel für Cage immer eine große Rolle gespielt haben und er zugleich immer sehr daran interessiert war, seine Ideen und Vorstellungen, wenn nicht in seiner Musik, so in seinen Vorträgen und Interviews zu erläutern, weshalb diese in großer Zahl vorliegen.

Deshalb ist im Zusammenhang der konzeptionellen Problematik das Besondere bei Cage gerade darin zu sehen, daß er in der Lage war, die eigenen Intentionen zu relativieren zugunsten des Respekts vor der Individualität des einzelnen. Dies kommt nicht zuletzt in seinem konsequenten Verzicht auf Kommunikation zum Ausdruck, der schließlich auch zu Texten führte, die auf der semantischen Ebene als sinnlos angesehen werden müssen, also keine Kommunikation ermöglichen: hier kommt die Überzeugung zum Ausdruck, daß jeder seinen Weg selbst finden muß und von den Ideen anderer nur das, was ihm selbst dabei weiterhelfen kann, aufgreifen wird.

In Cages Musik geht es weder um Ideen noch um Kommunikation, sondern um die Möglichkeit der Erfahrung, die eine ästhetische werden kann, sobald unsere Wahrnehmung von der Funktion als Orientierungshilfe für unsere zweck- und nutzungebundenen Handlungen entlastet ist. Diese Möglichkeit ist relativ situationsunabhängig. Sie verlangt nicht die Präsenz von Objekten oder Vorgängen mit spezifisch ästhetischer Qualität, sondern vielmehr auf der Seite des Subjekts eine Haltung, die in der Lage ist, das ästhetische Potential der Realität freizulegen. So heißt es in Cages Vortrag *45' für einen Sprecher*.

»Theater findet jederzeit statt, wo immer man ist, und die Kunst macht es einfach leichter zu glauben, daß dies der Fall ist.«¹⁷

Daraus ergibt sich, daß Musik und Kunst wie auch die Arbeit des Komponisten nur noch relative Bedeutung beanspruchen können. Cages Kompositionen sind jedoch nicht zuletzt auch Dokumente eines fortschreitenden Reflexionsprozesses, in dem

die Beziehung von Partitur und Aufführung in ihren grundlegenden Aspekten und unter der Voraussetzung, daß die Aufführung nicht als Wiedergabe der notierten Komposition aufzufassen sei, thematisiert wird. Konsequenz zu Ende gedacht bewahrheitet sich hier Cages Überlegung: »Wenn man es zelebriert, ist es Kunst, wenn nicht ist es keine«¹⁸, so wenn er zu den *Variations III* erläutert:

»So wie ich erkannte, daß es so etwas wie Stille nicht gibt, und daher das *Silent Piece* schrieb, wurde mir nun klar, daß so etwas wie Nicht-Aktivität nicht existierte... Und so machte ich *Variations III*, welche zwischen einem Ding und dem nächsten keinen Raum läßt und postuliert, daß wir ständig aktiv sind, daß diese Handlungen von irgendeiner beliebigen Art sein können, und das einzige, das ich den Aufführenden zu tun bitte, ist, sich so bewußt wie möglich zu sein, wie viele Handlungen er durchführt.«¹⁹

Hier wie in allen seinen Äußerungen zu Fragen der Aufführung zeigt sich zugleich, daß Cage bei aller Entschiedenheit, mit der er für das Absehen von den eigenen Wünschen und Bedürfnissen und für den Vorrang der Wirklichkeit plädierte, sich immer darüber klar war, daß es immer um die Interaktion von Subjekt und Objekt, Subjektivität und Objektivität geht. Vielleicht kann hierin am ehesten die weit über den musikalischen Bereich hinausweisende Bedeutung Cages gesehen werden, die er immer wieder insistierend deutlich zu machen versucht hat: daß die Qualität wie die Intensität unseres Lebens und unserer Erfahrungen in dem Moment steigt, in dem wir ihnen mehr Aufmerksamkeit widmen.

Literatur

Cage 1961a: *Experimental Music*, in: ders., *Silence*, Middletown, Conn. 1961, S. 7-12

Cage 1961b: *Composition as Process: I. Changes*, in: ders., *Silence*, a.a.O., S. 18-34

Cage 1961c: *Composition as Process: III. Communication*, in: ders., *Silence*, a.a.O. S.41-55

Cage 1962: *Interview With Roger Reynolds*, in: *John Cage*, Katalog Peters, New York 1962, S. 45-52

Cage 1967a: *Mosaic*, in: ders., *A Year From Monday*, Middletown, Conn. 1967, S. 43-49

Cage 1967b: *26 Statements re Marcel Duchamp*, in: ders., *A Year From Monday*, Middletown, Conn. 1967, S. 70-72

Cage 1987a: *Vortrag über etwas*, in: ders., *Silence*, übersetzt von E. Jandl, Frankf./M. 1987, S.36-62

Cage 1987b: *45' für einen Sprecher*, in: ders., *Silence* a.a.O., S. 63-157

Cage 1992: Programmtext zu *Variations III*, in: John Cage, *Anarchic Harmony*, Programmbuch, hg. v. Stefan Schädler u. Walter Zimmermann, Frankfurt/M. 1992, S. 253

Entendre John Cage – Entendre Duchamp. Interview mit Alain Jouffroy, in: *Opus International* Nr 49, Paris, März 1974, S. 58-67

Daniel Charles, *Für die Vögel*, John Cage im Gespräch mit Daniel Charles, Berlin 1984

Rainer Riehn, *Noten zu Cage*, in: *Musik-Konzepte* Sonderband John Cage I, S. 97-106

Sabine Sanio, *Im Raum der Absichtslosigkeit*, in: *positionen. Beiträge zur neuen Musik*, Berlin 8/1991, S. 15-18

Dieter Schnebel, *Cages disziplinierte Anarchie – Cages seltsame Konsequenzen aus der Lehre bei Schönberg*, in: U. Dibelius (Hg.), *Herausforderung Schönberg*, München 1974, S. 151-160

Arnold Schönberg 1935: *Komposition mit zwölf Tönen*, in: ders., *Stil und Gedanke*, Leipzig 1989, S. 146-176

Arnold Schönberg 1945: *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*, in: ders., *Stil und Gedanke*, a.a.O., S. 84-98

Thomas Dreher, *Après John Cage! Zeit in der Kunst der sechziger Jahre*, in: *Kunst als Grenzbeschreibung, John Cage und die Moderne*, Katalog München 1991, S. 57-74