

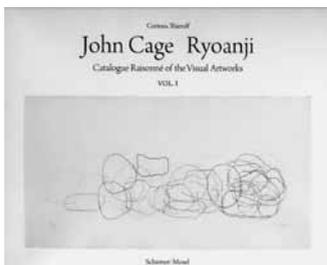
liche Ungleichheiten festzuschreiben und zu legitimieren.«<sup>5</sup> So nimmt das Buch auch Stellung zu den oft prekären Lebenssituationen von Grafik-DesignerInnen und stellt Fragen, inwieweit sich die Kategorie Geschlecht hier ebenfalls niederschlägt. Inwiefern sind Frauen von der ökonomischen Unsicherheit der Kreativbranche stärker betroffen? Wie ist das Verhältnis von ökonomischem und symbolischem Kapital?

Auch wenn sich eine Lösung für eine bessere Umsetzung von Gleichberechtigung schwer finden lässt, ist ein Bewusstwerden der Ungleichheiten, vor allem in den alltäglichen kleinen Bereichen ein erster Schritt und zum Nachdenken hierüber kann das Buch anregen.<sup>6</sup> Der Verkaufserfolg des Buches zeigt, dass die Sichtbarmachung von Frauen nach wie vor Aktualität hat. Trotzdem wird durch die Aufarbeitung der Geschlechter-Dichotomie die Frage aufgeworfen, wann diese im Alltag als Maßstab herangezogen werden muss, und in diesem Sinne lässt sich die Frage, die Sheila Levant de Bretteville ihren Studenten stellt, nur wiederholen: »Is your language rich enough to find other ways to describe what you are looking at, rather than to have to use gender as a referent?« (187).<sup>7</sup>

ANNE-KATRIN KOCH

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

- 
- 5 Silke Götsch: Geschlechterforschung und historische Volkskultur. Zur Re-Konstruktion frühneuzeitlicher Lebenswelten von Männern und Frauen, In: Christel Kühle-Hezinger, Martin Scharfe, Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. Christel Kühle-Hezinger, Martin Scharfe, Rolf Wilhelm Brednich (Hg.) Münster, New York, München, Berlin 1997, S. 6.
- 6 URL: [http://nl2012.designerinnen-forum.org/index.php?id=758\(24.9.2013\)](http://nl2012.designerinnen-forum.org/index.php?id=758(24.9.2013)).
- 7 Auf dieses Zitat verweist Susanne Duchant auf die Frage, ob es weibliche Schriften gibt. S. 187.



**Thierolf, Corinna (Hg.): John Cage. Ryoanji [Catalogue Raisonné of the Visual Artworks, Bd. 1].** München: Schirmer/Mosel 2013. 240 S., 23 Abb., 143 Tritone-Tafeln. ISBN 978-3-8296-0625-7. EUR 98,00.

Soll man einen Komponisten des 20. Jahrhunderts nennen, der sich auch bildkünstlerisch betätigt hat, wird man vermutlich zuerst an Arnold Schönberg denken. Es war der Maler Wassily Kandinsky, der sich bereits 1911 von den Bildern des Wiener Musikers begeistert zeigte (er sah in ihr eine neuartige Form der Realistik, eine Art „Phantastik“) und dafür sorgte, dass drei von ihnen 1911/12 in der ersten Ausstellung des *Blauen Reiters* in München gezeigt und zwei im Almanach *Der Blaue Reiter* (1912) abgebildet wurden, und darüber hinaus noch im gleichen Jahr in einem dem Komponisten gewidmeten Sammelband einen eigenen Text über die Bilder Schönbergs verfasste. Weniger begeistert war dagegen August Macke, der nach dem

Besuch der Ausstellung seinem Ärger in einem Brief an Franz Marc Luft machte: „Und jetzt noch der Schönberg! Der hat mich direkt in Wut versetzt, diese grünäugigen Wasserbrötchen mit Astralblick. Gegen das Selbstporträt von hinten will ich nichts sagen. Aber sind diese paar Bröckchen das Geschrei um den ‚Maler‘ Schönberg wert?“<sup>1</sup>

Von Schönbergs bildkünstlerischen Werken liegt seit einigen Jahren ein Werkkatalog vor, der es erlaubt, sie aus einem größeren historischen Abstand heraus zu betrachten und zu beurteilen.<sup>2</sup> Wenn jetzt, in vergleichsweise deutlich geringerem historischem Abstand, nämlich nur wenig mehr als zwanzig Jahre nach seinem Tod, der erste Band des bildkünstlerischen Werks des amerikanischen Komponisten John Cage (1912-1992) erscheint, dann ist dies eine Konsequenz aus der Tatsache, dass der Bildkünstler Cage in einer anderen Liga spielt als ehemals sein Kollege Schönberg, nämlich auf gleicher Höhe wie prominente Maler-Zeitgenossen, wozu abschließend noch ein paar Anmerkungen gemacht werden sollen.

Vorweg zum biographischen Ausgangspunkt: Die Herausgeberin und Autorin des Bandes, Corinna Thierolf, Hauptkonservatorin an der Pinakothek der Moderne in München, weist in ihrem Vorwort darauf hin, dass sich Cage zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn „gleichermaßen zur bildenden Kunst wie zur Musik hingezogen“ fühlte. Diese Information ist insofern zu ergänzen, als Cage vorher zuerst Geistlicher und dann Schriftsteller werden wollte. In gewisser Weise hat er schließlich alle vier Projekte auf sehr spezifische Weise umgesetzt, wobei das Wirken als Geistlicher in verschiedene Aspekte seiner Kunst, im besonderen aber wohl in seine Adaption des Zen-Buddhismus, eingegangen ist.

Es war dann ausgerechnet der im Oktober 1934 nach Amerika emigrierte Arnold Schönberg, der ihm 1935 in Los Angeles als Gegenleistung für kostenlos erteilten Kompositionsunterricht das Versprechen abnahm, sein Leben künftig allein der Musik zu widmen und bildnerischer Betätigung zu entsagen. In diese Zeit fällt noch eine intensive Beschäftigung mit europäischer und amerikanischer Kunst – so kaufte sich Cage über Galka Scheyer im Februar 1935 trotz knapper Finanzen für 25 Dollar ein Bild von Jawlensky aus der Serie der *Meditationen* (ein anrührender kurzer Brief Cages an Jawlensky in deutscher Sprache hat sich erhalten).<sup>3</sup> Etwas später wurde Mark Tobey für Cage wichtig; er schätzte ihn mehr als den in formaler Hinsicht vergleichbaren Jackson Pollock und erwarb Anfang oder Mitte der vierziger Jahre auch von ihm ein Bild. Auch Tobey hatte einmal erwogen, Priester zu werden, und er war 1934 in den Fernen Osten gereist, um sich dort mit Kalligraphie, Malerei und Meditation zu beschäftigen und mehrere Monate in einem Zen-Kloster in Kyoto zuzubringen. Ebendort, in Kyoto, liegt auch der Bezugspunkt der jetzt neu dokumentierten Arbeiten: der um 1500 ange-

1 Nach dem 23. 1. 1912; August Macke/ Franz Marc: *Briefwechsel*. Köln 1964: 98.

2 Meyer, Christian/ Muxeneder, Therese: *Arnold Schönberg. Catalogue raisonné*. 2 Bde., Wien 2005.

3 Hierzu ausführlich: Müller, Maria: „Es ist ein langsamer Weg.“ *John Cage und Galka Scheyer*. In: Barnett, Vivian Endicott/ Helfenstein, Josef (Hg.): *Die Blaue Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt* [Ausst. Kat. Bern/ Düsseldorf 1997/98]. Köln 1997: 272–278. Leicht überarbeitet wiederabgedruckt in: Herzogenrath, Wulf/ Nierhoff-Wielk, Barbara (Hg.): „John Cage und ...“ *Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen*. Köln 2012: 48–58.

legte Ryoanji-Garten, der wohl berühmteste Zen-Garten Japans, den Cage im Herbst 1962 während einer Konzerttournee erstmals hatte besuchen können.

An das Schönberg gegebene Versprechen hat sich Cage bis 1969 gehalten – in diesem Jahr entstand in Zusammenarbeit mit dem Designer Calvin Sumsion die aus Lithographien und Plexigrammen bestehende, dem Andenken an Marcel Duchamp gewidmete Multiple-Serie *Not Wanting to Say Anything About Marcel*. Doch bereits zuvor hatten einige seiner Partituren den Charakter autonomer Graphiken angenommen, besonders eindrucksvoll im *Concert for Piano and Orchestra* von 1958. Ab Mitte der siebziger Jahre und seit 1983 kontinuierlich hat sich Cage dann auf vielfältige Weise bildkünstlerisch betätigt und dabei bis zu seinem Tod ein umfangreiches Opus hinterlassen, wobei es sich – abgesehen von den erwähnten Plexigrammen – um Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphiken – letztere teilweise als Monotypien und mit ungewöhnlicher Technik – handelt.

Der erste Band des *Catalogue Raisonné* stellt eine in sich geschlossene Werkgruppe vor, der Corinna Thierolf das Prädikat eines *Opus magnum* zuspricht: die *Ryoanji*-Zeichnungen. So verständlich es ist, diese Werkgruppe als ein besonders einheitliches Gebilde in einem eigenen Band vorzustellen, bedeutet es auf der anderen Seite doch, dass der Werkkatalog nicht chronologisch angeordnet ist. Denn die Zeichnungen entstanden erst im Zeitraum von Juni 1983 bis zum Tod des Künstlers im August 1992, sind also eher als Spätwerk einzustufen. Auch sind die kurz zuvor, Anfang 1983, entstandenen *Ryoanji*-Radierungen nicht mit enthalten. Dies entspricht zwar dem Konzept des *Catalogue Raisonné*, der für den zweiten Band die Aquarelle und erst für den dritten die Druckgraphiken sowie das *Not-Wanting-Multiple* vorsieht. Aber die Radierungen stehen in einem so engen formalen und inhaltlichen Zusammenhang mit den Zeichnungen, dass eine gemeinsame Präsentation m. E. sinnvoll gewesen wäre.

Und streng genommen beginnt, wie eben angedeutet, das bildkünstlerische Werk von Cage nicht erst 1969 mit dem Multiple, sondern erheblich früher, nämlich 1953 mit der Partitur der *Music for Piano*, für die der Komponist Flecken und Unregelmäßigkeiten auf einem Blatt Papier als Tonhöhen gelesen hat. Zwar ist die (anzunehmende) Entscheidung, Cages bildkünstlerisches Werk auf diejenigen Arbeiten zu beschränken, die nicht einer anderweitigen (das heißt musikalischen oder literarischen) Verwendung zugeordnet sind, stimmig und daher nicht zu beanstanden; dennoch wird es einem wichtigen Zug seiner Kunst nicht gerecht, nämlich dem graphischen oder „visuellen“ Charakter vieler Partituren und Texte. Noch 1990 hat Cage gegenüber Joan Retallack betont, wie ernst er das Schönberg gegebene Versprechen genommen hat – daher kann man seine Art, Partituren graphisch zu gestalten, als einen Ausweg verstehen, sich trotz dieses Versprechens als bildender Künstler zu betätigen. Die – logisch und chronologisch – erste „Werkgruppe“ des Bildkünstlers Cage (abgesehen vom verlorenen Frühwerk) sind also die graphisch gestalteten Partituren seit (spätestens) 1953. Als im Jahr 1978 Kathan Brown, die Gründerin der Crown Point Press, Cage einlud, in ihrer Werkstatt Drucke anzufertigen, dann deshalb, weil er sich mit seinen Partituren schon als Graphiker profiliert hatte. Die Blätter des oben erwähnten *Concert for Piano and Orchestra* waren noch im Jahr der Erstpublikation, 1958, in der Stable Gallery in New

York ausgestellt worden, und als ein Freund Cage fragte, wie eine bestimmte Seite wohl klinge, lautete seine Antwort: „Du hörst sie nicht, du schaust sie dir an“<sup>4</sup>. Die erste in der Crown Point Press im Januar 1978 realisierte Graphik, die Farbradierung *Score Without Parts (40 Drawings by Thoreau); Twelve Haiku* basierte auf einer Partitur von 1974, *Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts [...]*, von der Cage die Beschriftungen entfernte und die er ansonsten eigentlich nur in ein farbiges Werk verwandelte. Hieran zeigt sich, wie eng die Werke beider Kategorien zusammengehören. Man könnte sagen, Cage hat den in vielen seiner Partituren ohnehin enthaltenen graphischen Charakter nun als solchen präsentiert und durch die farbige Überarbeitung weiterentwickelt und betont. Zudem demonstriert die Graphik *Score Without Parts* die enge Verbindung zur Literatur, nämlich (abgesehen von den Thoreau-Zeichnungen, die ja Bestandteile eines Tagebuchs sind) zu den im Titel angeführten zwölf Haikus, die mittels gleichartiger Rechtecke mit vertikalen Unterteilungen symbolisiert werden.

Leitmotiv dieser ersten Gruppe „eigentlicher“ Graphiken sind Zeichnungen aus den Tagebüchern von Henry David Thoreau, mit dessen Schriften sich Cage immer wieder auseinandergesetzt hat. Nach der Produktion teilweise extrem aufwendiger und komplexer Serien wie *Changes and Disappearances (1979-1982)*, *On the Surface (1980-1982)* und *Déreau (1982)* kam es 1983 zu einem Neuansatz: Cage griff nun für die Naturzeichnungen nicht mehr auf Illustrationen von Thoreau zurück, sondern stellte sie selbst her, indem er Steine umrandete. Dabei ließ er sich in einigen Aspekten vom Ryoanji-Garten inspirieren. Den Beginn dieser zweiten großen Gruppe seines bildkünstlerischen Werks machte Cage mit den oben erwähnten, im Januar 1983 begonnenen Kaltnadelradierungen *Where R = Ryoanji*, denen dann ab Juni die über die Jahre fortgesetzten Bleistiftzeichnungen folgten, die im hier besprochenen Band dokumentiert sind. Noch 1983 experimentierte Cage mit Wasserfarben, begann jedoch erst im April 1988 mit der Herstellung von teilweise großformatigen Aquarellen in unterschiedlichen Serien; weitere Arbeiten in anderen Techniken kamen hinzu.

Zurück zu Band I des *Catalogue Raisonné*. Er enthält eine ausführliche Einleitung der Herausgeberin und Autorin, die in der deutschen Originalfassung als Textbeilage dem ansonsten durchweg in englischer Sprache geschriebenen Buch beigegeben ist. Diese Einleitung geht zurück auf die vorzügliche Werkbeschreibung, die Corinna Thierolf bereits 1997 in einer kleinen Publikation der Staatsgalerie moderner Kunst München<sup>5</sup> als Kommentar zu den 20 Bleistiftzeichnungen der Serie präsentiert hatte, die im Februar 1992 vom Museum angekauft worden waren. Der Text ist leicht gekürzt in Thierolfs Bestandskatalog zur Amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts in der Pinakothek der Moderne<sup>6</sup> aufgenommen worden<sup>7</sup> und wird hier, leicht verändert, nochmals vorgelegt. Er befasst

4 Revill, David: *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*. München/ Leipzig 1992: 144.

5 Kaak, Joachim/ Thierolf, Corinna: *Hanne Darboven/ John Cage. Staatsgalerie moderner Kunst. Ostfildern-Ruit 1997: 41-82.*

6 Thierolf, Corinna: *Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts in der Pinakothek der Moderne* [Bestandskataloge zur Kunst des 20. Jahrhunderts, 3]. Ostfildern-Ruit 2002: 88-113. Hier auch ein Abschnitt über das *Multiple Not Wanting to Say Anything About Marcel (72-87)*, von dem die Staatsgalerie 1991 ein Plexigramm erworben hatte.

7 Eine stärker gekürzte Fassung erschien 2009 zur Cage-Ausstellung in der Galerie Stihl in Waiblingen.

sich ausführlich mit der Herstellungsweise der Zeichnungen, einem von Cage selbst ausgearbeiteten Installationsplan für eine Ausstellung in der Neuen Pinakothek, Bezügen zum Zen-Buddhismus sowie mit einigen *Ryoanji*-Partituren (1983-1985) und Zeichnungen für einen Buchumschlag (1983) und eine Doppel-LP (1984).

Die Informationen zur Herstellungsweise sind für die angemessene Wahrnehmung und das Verständnis der Zeichnungen entscheidend, da sich daraus ergibt, dass es sich nicht um willkürliche Kritzeleien handelt, sondern um Umsetzungen eines strengen und sehr voraussetzungsreichen philosophisch-ästhetischen Konzepts. Thierolf betont freilich, dass nicht alle Aspekte der Herstellung aufgeklärt werden können, meint aber dazu: „Kein Schaden entsteht, wenn das eine oder andere des Schaffensprozesses in dem Dunkel bleibt, in dem es der Künstler nicht ohne Grund auch belassen hat.“ (S. 8 in der Beilage) So ist z. B. die zweite Frage, die Cage zur zufallsgesteuerten Berechnung kompositorischer Entscheidungen an den Computer bzw. das speziell für die *Ryoanji*-Arbeiten entwickelte Programm stellte, nicht ganz klar, nämlich die Frage, „mit wie vielen Steinen er 15, 30, 45, ..., 225 (=15x15) Kreise zeichnen sollte“ (ebenda: 7). Hier geht es um zwei Entscheidungen – die nach der Zahl der zu verwendenden Steine (die eigentliche Frage) und um den Faktor, mit dem die Einheit  $R=15$  multipliziert werden sollte, so dass sich daraus die Gesamtzahl der Umrandungen ergibt. Auf dem in der Einleitung auf S. 18 abgedruckten, von Cage für Kat. Nr. 169 benutzten entsprechenden Computerausdruck, d. h. dem Befragungsergebnis, ist hierzu vermerkt: „13 R's (chanced by i c)“, wozu im Kommentar keine weitere Erläuterung zu finden ist. Aus der Gesamtübersicht der Zeichnungen (228 f.) geht für die Katalognummern 104 bis 135, also 32 aufeinanderfolgende Zeichnungen, sowie für die Nummern 146 bis 166, also nochmals 21 aufeinanderfolgende Zeichnungen, die Zahl von jeweils 15 Umrandungen (=R) hervor, was eigentlich kein Zufall sein kann. – Was Cages philosophisch-ästhetisches Konzept betrifft, sind Thierrolfs Bemerkungen zur Bedeutung des Kreises in der Zen-Kunst recht knapp und decken auch nur einen Teil der den Werken innewohnenden Problematik ab, zu der auch die Konzepte der Leere oder der wechselseitigen Durchdringung gehören. Es ist freilich nicht die primäre Aufgabe eines *Catalogue Raisonné*, diese Themen ausführlich zu behandeln.

Vor allem geht es um die Dokumentation der Werke, die vorbildlich präsentiert und kommentiert werden. Bis zur Drucklegung des Buches im Februar 2013 konnten 170 Zeichnungen erfasst werden – ein erfreuliches Ergebnis, da in den vorherigen Publikationen immer von ca. 150 Arbeiten die Rede gewesen war. Allerdings sind 34 Arbeiten derzeit verschollen – vor allem deshalb konnten 28 Zeichnungen nicht abgebildet werden –, und Thierolf schließt nicht aus, dass einige wenige bisher unbekannte Blätter noch auftauchen könnten. Das letzte dokumentierte und abgebildete Blatt (Kat. Nr. 170) ist unvollendet geblieben. Die Kommentare geben über alle notwendigen Daten einschließlich Ausstellungen und Literatur Auskunft. Ein biographischer Überblick, ein Ausstellungs- und ein Literaturverzeichnis runden die Publikation ab.

Die durchweg ganzseitigen Abbildungen der Zeichnungen (etwa in der Größe eines Viertels der Originale) sind von hoher Qualität und machen die – entsprechend

dem Format der Blätter querformatige – Publikation zudem zu einem ausgesprochen schönen Kunstbuch. Damit sei abschließend noch kurz die Frage der Qualität des bildkünstlerischen Werks von Cage angesprochen, auch wenn dies hier nur thesenhaft geschehen kann. David Sylvester meinte 1989 dazu: „Der Rang dieser Werke ist unabhängig von Cages Bedeutung als Komponist oder Schriftsteller; ich glaube in der Tat, daß die besten von ihnen – so zum Beispiel die vier Kaltnadelradierungen *Where R = Ryoanji* von 1983 – zu den schönsten Graphiken und Zeichnungen der achtziger Jahre zählen.“<sup>8</sup> Tatsächlich – wenn man bedenkt, welch großen Raum Cage Zufallsoperationen bei der Komposition seiner Werke eingeräumt hat, dann ist die geradezu konventionelle Schönheit vieler Arbeiten, etwa der späten Aquarelle der Serie *River Rocks and Smoke* (1990) oder der farbigen Aquatinta-Radierungen wie etwa der großformatigen Blätter *75 Stones* und *The Missing Stone* (1989), erstaunlich. Andere Arbeiten, darunter die *Ryoanji*-Zeichnungen, erschließen ihre Qualitäten nicht unmittelbar vom rein Optischen her. Um sie angemessen würdigen zu können, muss man eine Einsicht in ihren geistigen Gehalt gewonnen haben, ebenso wie die enorme Komplexität der Serien *Changes and Disappearances* und *On the Surface* nicht einfach an der Oberfläche der Arbeiten abgelesen werden kann. Meines Erachtens handelt es sich hierbei um Meisterwerke der Kunst nicht nur der achtziger Jahre, sondern des 20. Jahrhunderts. Es ist ein großes Verdienst des Verlags, diesem Werk nun eine angemessene, über das rein Dokumentarische und die wissenschaftliche Erfassung und Kommentierung hinausgehende Präsentation zu verschaffen. Es ist zu wünschen, dass dies in den Folgebänden fortgesetzt werden kann.

REINHARD ZIMMERMANN  
Trier

8 Sylvester, David: *Punkte im Raum*. In: *Freundschaften. Cage, Cunningham, Johns* [Ausst. Kat. Stuttgart]. Stuttgart 1991: 47–52; hier: 51. Bei der Zahl der Radierungen irrt sich Sylvester; es sind sechs.



**Henry Keazor (Hg.), Hitchcock und die Künste.** Marburg: Schüren Verlag, 2013, 19,90 Euro, ISBN 978-3-89472-828-1

In den *Parva Aesthetica* schreibt Adorno in Fortführung von Benjamins These vom Auraverlust, die Kulturindustrie sei dadurch definiert, „dass sie dem auratischen Prinzip nicht ein Anderes strikt entgegensetzt, sondern die verwesende Aura konserviert, als vernebelnden Dunstkreis.“ Es ist kennzeichnend für die Reputation des Filmkünstlers Alfred Hitchcock, dass ihm die Kritik die Bewahrung genau dieser Qualität zuallermeist zubilligte: als einem, der die Aura einer schöpferzentrierten Kunst bewahren konnte, abseits der Verfügungsgewalt der Industrie, abseits von „weitgetriebener Arbeitsteilung, Einbeziehung, Trennung der