

**Rezension zu: Richard H. Brown:**

***Through the Looking Glass. John Cage and Avant-Garde Film***

New York: Oxford University Press 2019, 240 S.

ISBN 978-0-19-062808-6

Stefan Drees (Berlin)

Inhalt: Acknowledgements – Introduction: Audiovisu(ality)(ology) – 1. The Spirit Inside Each Object: Oskar Fischinger, Sound Phonography, and the »Inner Eye« – 2. »Dreams That Money Can Buy«: Trance, Myth, and Expression, 1941–1948 – 3. Losing the Ground: Chance, Transparency, and Cinematic Space, 1948–1958 – 4. »Cinema Delimina«: Post-Cagean Aesthetics, Medium Specificity, and Expanded Cinema – Conclusion: »Through the Looking Glass«: Poetics and Chance in John Cage’s *One*<sup>II</sup> – Notes – References – Index

Mit seiner Studie verfolgt Richard Brown ein ebenso wichtiges wie wohl begründetes Ziel: Es geht ihm darum, die Interaktionen und Kooperationen John Cages mit Avantgarde- und Experimentalfilmern im Schatten der sich stark verändernden US-amerikanischen Sozial- und Geistesgeschichte in den Blick zu nehmen, um darauf aufbauend die Wechselwirkungen zwischen der Arbeit mit audiovisuellen Technologien für die Entwicklung der Cage’schen Ästhetik zu untersuchen. Der Autor betont dezidiert, dass es ihm weder um eine erschöpfende Darstellung von Cages Einflüssen auf Filmemacher, noch um eine vollständige Geschichte der Zusammenarbeit des Komponisten mit entsprechenden Künstlern geht. In den Mittelpunkt rücken vielmehr – gestützt durch eine fundierte Diskussion bislang unbekannter Archivdokumente sowie durch die Analyse einiger bis heute eher marginalisierter Arbeiten – Schlüsselmomente von Cages Biografie, in denen, angeregt durch künstlerische Kooperationen, die intensive Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen von Medientechnologie deutlichen Einfluss auf die Positionen des Komponisten zur

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 15:

*Music in TV Series & Music and Humour in Film and Television* // 276

Natur des Klingenden, zu Musik und Ausdruck sowie zum Status des Kunstwerks gewannen.

Ausgangspunkt des ersten Kapitels sind die umfassenden Recherchen, die Cage in den 1930er Jahren für seinen Vater John Cage Sr., einen Ingenieur und Erfinder, zu einer Reihe von Patenten im Bereich der Fernseh- und Infrarotsichttechnologie unternahm. Brown vollzieht nach, inwieweit das hierbei angesammelte Wissen um Funktionsweisen und Möglichkeiten von Technologien sowie die Begegnung mit dem Filmpionier Oskar Fischinger zur Grundlegung eines umfassenderen, technologisch geprägten Begriffs von Klang führte, den Cage seinen frühen Schlagzeugkompositionen zugrundelegte. Anhand des Originalmanuskripts von Cages *Quartet* weist er auf Besonderheiten der Notation hin, die einen Einfluss von Fischingers Methode der Verbindung von Musik und visuellen Mustern nahelegen und damit zugleich auch eine bewusst vorgenommene Rückdatierung der Partitur auf das Jahr 1935 – also auf die Zeit vor der Begegnung mit Fischinger – wahrscheinlich machen.

Die Entdeckung der »scientific nature of soundwave structure« (S. 28) durch Kenntnisnahme von Fischingers Filmtönenverfahren auf der einen und die wissenschaftliche Recherche für den Vater auf der anderen Seite führen dazu, dass Cage im *Quartet* erstmals die »connection among sound, object, and duration« (ebd.) herausarbeitete. Diesen spezifischen Zugang zur Natur des Klangs vertiefte der Komponist in der Folgezeit nicht nur, wie in *Imaginary Landscape No. 1* (1939), durch Rückgriff auf elektroakustische Mittel, sondern verknüpfte ihn zunehmend auch – vor allem durch die beginnende

Zusammenarbeit mit dem Tänzer Merce Cunningham – mit einer Erkundung tänzerischer Bewegungsformen. Eine ästhetische Reflexion all dieser Entwicklungen arbeitet Brown anhand des 1940 entstandenen Essays *The Future of Music: Credo* heraus, dessen zentrale Aussage, der technologische Fortschritt ermögliche nicht nur eine Erweiterung der musikalischen Ressourcen und der Kompositionstechniken, sondern fordere auch eine Neudefinition der Musik selbst, wie eine Zusammenfassung von Cages Erfahrungen der 1930er Jahre anmutet.

Im zweiten Kapitel thematisiert Brown die allmähliche Veränderung von Cages »temporal-mathematical compositional strategies« (S. 12) während der 1940er Jahre bis zur Hinwendung zum Konzept der Unbestimmtheit (»indeterminacy«) an der Wende zum nachfolgenden Jahrzehnt. Als ausschlaggebende Momente für diese Entwicklung arbeitet er Cages Erkundung der Möglichkeiten tänzerischer Bewegung, aber auch das zunehmende Interesse an filmisch erschlossenen Räumen und Bewegungen heraus. Beide Elemente spielen eine zentrale Rolle in den Kooperationen mit dem Künstler László Moholy-Nagy und der Avantgarde-Filmemacherin und Tänzerin Maya Deren (in deren Film *AT LAND* Cage 1944 gar als Schauspieler auftrat), die Brown in den umfassenderen Kontext der New Yorker Avantgardeszene einordnet. Darüber hinaus legt er dar, wie sich die hierbei gemachten Erfahrungen auf jene Überlegungen zur Beziehung zwischen Form und körperlicher Erschließung von Raum auswirkend, die der Komponist 1944 in seinem Essay *Grace and Clarity* darlegte. In seinen ausführlichen Betrachtungen zu Cages Musik für einem Abschnitt aus Hans Richters Experimentalfilm *DREAMS THAT MONEY*

CAN BUY (1947) diskutiert Brown schließlich noch ein Beispiel für die praktische Anwendung der theoretischen Überlegungen auf den Film.

Im dritten Kapitel stellt Brown mit Verweis auf die Essays *Forerunners of Modern Music* (1949) und *Lecture on Nothing* (1950) die Zusammenhänge zwischen Cages auf Zufall und Unbestimmtheit basierender Ästhetik und der Auseinandersetzung mit Film- und Medienkompositionen während der 1950er Jahre in den Mittelpunkt. Ausführliche analytische Betrachtungen von Cages Musik zu Herbert Matters Dokumentarfilm *WORKS OF CALDER* (1950) lassen einen »surprisingly conventional« (S. 108) Zugang zur Vertonung – vorwiegend basierend auf der Synchronisation knapper motivischer Ideen mit filmischen Bewegungselementen – erkennen, der die Tendenzen der frühen Filmarbeit vertieft. Indem der Autor darüber hinaus die Einflüsse des Komponisten auf Morton Feldmans Musik zu Hans Namuths Kurzfilm *JACKSON POLLOCK 51* (1951) diskutiert, kann er auf eine wichtige Gemeinsamkeit beider Beispiele hinweisen: auf den Versuch, die Verbindung zwischen dem individuellen Zugang zum Klang und der filmischen Annäherung an Raum und Bewegung zu formalisieren. Erst anhand einer bislang unbekanntem, von ihm selbst entdeckte Kollaboration zwischen Cage und dem Bildhauer Richard Lippold zur filmischen Dokumentation von dessen monumentaler Drahtskulptur *The Sun* (1956) kann Brown schließlich zeigen, wie sich das Konzept der »indeterminacy« auf den Umgang mit dem Medium Film auswirkt, da beide beteiligten Künstler ihre Arbeitsprozesse durchgängig auf Zufallsoperationen stützten.

Mit dem vierten Kapitel erreicht Brown die 1960er Jahre, die für ihn zugleich die Grenze seiner Untersuchung markieren. Dies hängt damit zusammen, dass er – mit Bezug auf die Diskussionen zwischen Cage, Stan Brakhage, Stan VanDerBeek und Jonas Mekas im Rahmen des Symposiums »Cinema Now« (1967) – für diese Zeit den Übergang zu einer »Post-Cagean Aesthetics« (S. 141) konstatiert. Kennzeichnend hierfür ist die zunehmende Rezeption von Cages Ideen durch andere Künstler, die jedoch von konkurrierenden Interpretationsansätze – nämlich einerseits vom konzeptionellen Versuch der Reduktion von Kunst auf ihre Ausgangsmaterialien, andererseits von der totalen Erweiterung der Mittel in Richtung eines monumentalen Gesamtkunstwerks – geprägt ist. Letzteres wird gerade dadurch gestützt, dass Cages bedeutsamer Text *Silence* (1961) zahlreiche Implikationen für multi- und intermediale Arbeiten enthält. Dies arbeitet Brown am »collaborative multimedia model« (S. 154) der gemeinsam mit David Tudor und Merce Cunningham unter Einbeziehung von primitiver Live-Elektronik, Tanz und Film realisierten *Variations V* (1965) heraus, deren konzeptuelle Voraussetzungen er bis in die 1950er Jahre zurückverfolgt. Auch wenn – wie Brown im kurzen Abschlusskapitel anhand der Realisierung von Cages Arbeit *One<sup>11</sup>* (1992) andeutet – der Komponist weiterhin sowohl am Medium Film als auch an der Zusammenarbeit mit Filmemachern interessiert war, ist mit *Variations V* ein Höhepunkt der Auseinandersetzung mit Medientechnologie erreicht, über das Cage nicht mehr hinausgegangen ist.

Insgesamt liefert Brown mit seinem Buch einen wichtigen Beitrag zu einer sich derzeit abzeichnenden Neubewertung von Cages Schaffen und Ästhetik. Dass der Band zugleich versucht, aus kritischer Perspektive sowohl den Cage-

Forschern der ersten Generation gerecht zu werden, als auch neuere, interdisziplinäre Ansätze zur Erschließung von Cages Arbeit einzubeziehen, macht dabei seinen besonderen Stellenwert aus. Auch wenn man bedauerlicher Weise konstatieren muss, dass – ein häufig auftretendes Problem amerikanischer Forschungsliteratur beim Umgang mit fremdsprachigen Quellen – beispielsweise jegliche Hinweise auf Publikationen wie Julia H. Schroeders wichtige Studie zur Kooperation zwischen Cage und Cunningham (*Cage and Cunningham Collaboration: In- und Interdependenz von Musik und Tanz*, Hofheim: Wolke 2011) fehlen, macht sich der Autor um eine argumentativ wohl fundierte kulturelle Kontextualisierung von Cages Schaffen verdient: Indem er die konstatierten biografischen Umbrüche immer auch mit künstlerischen Kooperationen in Verbindung bringt, verweist er zudem auf einen eigentlich selbstverständlichen Punkt, der jedoch gerade in der (musikwissenschaftlichen) Forschung noch immer nicht genügend berücksichtigt wird: dass künstlerisches Tun immer auch etwas mit Zusammenarbeit zu tun hat und dass wichtige ästhetische Ansätze über die Grenzen einer einzigen Disziplin hinaus wirksam werden – was in diesem Fall in der »Post-Cagean« Ära ab den 1960er Jahren entscheidende Konsequenzen für die Entwicklung und Ausprägung intermedialer Kunstformen hat.

### **Empfohlene Zitierweise**

Drees, Stefan: Rezension zu: Richard H. Brown: Through the Looking Glass. John Cage and Avant-Garde Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 276–282, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p276-282>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.