

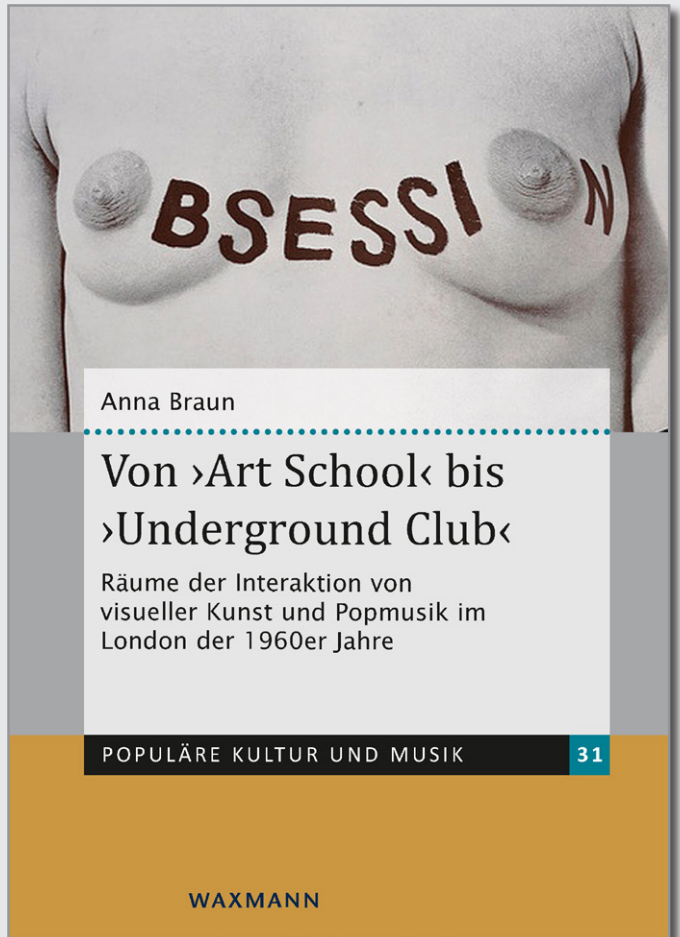
LESEPROBE

Anna Braun

**Von ‚Art School‘ bis
‚Underground Club‘**
Räume der Interaktion von
visueller Kunst und Popmusik
im London der 1960er Jahre

Populäre Kultur und Musik,
Band 31, 2021, 512 Seiten, br.,
mit zahlreichen, teils
farbigen Abbildungen, 49,90 €,
ISBN 978-3-8309-4239-9

E-Book: 44,99 €,
ISBN 978-3-8309-9239-4



© Waxmann Verlag GmbH, 2021



WAXMANN

Steinfurter Str. 555
48159 Münster

Fon 02 51 – 2 65 04-0
Fax 02 51 – 2 65 04-26

info@waxmann.com
www.waxmann.com

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer
im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik
der Universität Freiburg
und Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 31

Anna Braun

Von ‚Art School‘ bis ‚Underground Club‘

Räume der Interaktion von
visueller Kunst und Popmusik im
London der 1960er Jahre



Waxmann 2021
Münster · New York

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaft in Ingelheim am Rhein.

Das vorliegende Buch wurde im Jahr 2018 als Dissertation am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Populäre Kultur und Musik, Bd. 31

Print-ISBN 978-3-8309-4239-9

E-Book-ISBN 978-3-8309-9239-4

ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, 2021
Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg
Umschlagbild: Robert Brownjohn: Ausstellungsplakat zur ‚Obsession and Fantasy‘-Ausstellung in der ‚Robert Fraser Gallery‘, 1963.

© Eliza & Rachel Brownjohn 2021

Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Einleitung	13
Spuren und Räume	13
Material und Methode	19
1. Breeding ground: Art Schools	27
<i>Bsp. Pete Townshend – Gustav Metzger: Gitarrenzerstörung</i>	
Gustav Metzger und die ‚Auto-destructive art‘	32
Der Interaktionsraum Kunsthochschule	41
1.1 Reformierung der künstlerischen Ausbildung	55
Vorhut	57
Vorbild Bauhaus	66
Umstrukturierung und Öffnung/Liberalisierung der Art Schools	83
Atmosphäre – Kunstauffassung	94
1.2 Popmusik an Kunsthochschulen	97
Wie kommt die Musik in die Art Schools?	98
Aspekte der Populärmusik an Art Schools	100
Die Art School als Sozial-, Frei- und Inspirationsraum	104
Musik statt bildender Kunst – warum?	124
Does „the art school dance go on forever“?	127
2. Expanded Artspaces: Galleries	129
<i>Bsp. The Beatles – Jann Haworth/Peter Blake: Plattencover</i>	
<i>‚Sgt. Pepper‘</i>	
Geschichte und Gestaltung von Plattencovern	134
Kunst auf Covern und Cover als Kunstwerke	140
Der Interaktionsraum Galerie	150
2.1 Der britische Kunstboom der Nachkriegszeit und die Rolle der	
Galerien	152
Ausstellungskontexte für zeitgenössische Kunst	157
Vom traditionellen Verkaufsraum zum offenen ‚Place to be‘	163
2.2 Robert Fraser Gallery	181
Galerie und Galerist	183
Szenetreffpunkt	207
Sgt. Pepper, White Album und Apple	212
‚You are here‘	226
2.3 Indica Gallery	237
Joint Venture – ‚Indica‘, ein Ort zwischen den Szenen	240
Ausstellungskonzept und Szenetreffpunkt	251
‚Unfinished Paintings and Objects‘ – John trifft Yoko	281

3. All art under one roof: Underground Clubs und Labs	300
<i>Bsp. Soft Machine – Joan Hills/Mark Boyle: Light Shows</i>	
Die Lightshows von Joan Hills und Mark Boyle	302
Geschichte der Lightshows und ihrer Projektion zu (populärer) Musik	316
Der Interaktionsraum Underground Club	330
3.1 Zum ‚Underground‘ der Nachkriegszeit und seiner Verortung	332
Die räumliche Manifestation des ‚Underground‘ in London	335
3.2 UFO Club	348
Der Club als künstlerisch-experimentelles Multifunktionszentrum	359
Joan Hills, Mark Boyle, Soft Machine und Andy Warhol	384
Die Übersiedlung ins Roundhouse	395
3.3 Arts Lab	408
Der Gründer und die Entwicklung des Raumkonzepts ‚Arts Lab‘	408
Eine völlig neue Raumform – das ‚Drury Lane Arts Lab‘	419
Das ‚Arts Lab Movement‘ und David Bowie’s Beckenham Arts Lab ‚Growth‘	454
Schlussbemerkung und Ausblick	474
Anhang	479
Ausstellungsprogramm ‚Robert Fraser Gallery‘	480
Ausstellungsprogramm ‚Indica Gallery‘	484
Veranstaltungsprogramm ‚UFO Club‘	485
Literaturverzeichnis	487
Archive	487
Publikationen	488
Websites	507
Filme	508
Bildnachweise	509

Einleitung

Spuren und Räume

Er packt seine E-Gitarre, auf der er bis zu diesem Zeitpunkt frenetisch gespielt hat, mit beiden Händen fest am Gitarrenhals, hebt sie weit über seinen Kopf und schlägt dann das Instrument mit voller Wucht und unter ohrenbetäubendem Lärm auf den Bühnenboden, wo es schließlich zerschellt. Pete Townshends Aktion, die zum oft wiederholten Markenzeichen seiner Band ‚The Who‘ wurde, lässt sich als ein Ergebnis der außergewöhnlich engen Verknüpfung von visueller Kunst und Popmusik verstehen, die in London in den 1960er Jahren bestand und die Gegenstand folgender Betrachtung ist. Es handelte sich dabei nicht um eine singuläre Wechselwirkung, sondern um verschiedene, die zusammen ein breit angelegtes, neuartiges Phänomen hervorbrachten. An keinem anderen Ort bestand zu dieser Zeit ein derart intensiver Austausch der beiden Bereiche.¹ Die daraus entstandenen visuell-materiellen Spuren zeugen davon. Dazu zählen neben der Gitarrenzerstörung durch Pete Townshend, die eine Idee aus der visuellen Kunst aufgriff, auch andere Aspekte von Bühnenperformances, wie beispielsweise die von bildenden Künstlern gestalteten Lightshows zur Musik der ‚Soft Machine‘, ‚The Who‘ und ‚Cream‘; sowie die von bildenden Künstlern gestalteten Plattencover der Beatles-Alben ‚Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band‘ und des so genannten ‚White Albums‘ und die durch Kunstwerke inspirierten Bandlogos von ‚The Beatles‘ und ‚The Who‘. Außerdem waren Musiker wie Bryan Ferry und David Bowie von künstlerischen Ideen nachhaltig in ihrem Selbstverständnis geprägt.

Diese knappe Aufzählung macht bereits deutlich, dass die visuelle Kunst großen Einfluss auf die visuelle Dimension der britischen Popmusik hatte.² Der Einfluss der Popmusik auf die visuelle Kunst wiederum, der sich vor allem in der Wahl des Themas Popmusik als Sujet durch britische Künstler wie Peter Blake, Derek Boshier, Richard Hamilton und David Hockney manifestierte, war vergleichsweise gering. Im Folgenden werden deshalb vornehmlich Interaktionen mit Laufführung der visuellen Kunst zur Popmusik in ihren verschiedenen Spielarten im Fokus stehen.³

Die grundlegende, bisher nicht gestellte Frage nach dem Entstehungskontext, ist der Frage nach der Gestalt dieser Interaktionen voranzustellen. Denn obwohl viele

1 Vgl. John A. Walker: *Cross-Overs. Art into Pop/Pop into Art*, London/New York, Methuen, 1987, S. 7ff.

2 Zur britischen Popmusik vgl. Gordon Thompson: *Please Please me. Sixties British Pop, Inside Out*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

3 Die „vier Grundbewegungen des Bezugs zwischen Gattungen“ sind Adaption/Referenz, Kontextwechsel, Doppelleben und Kopplung/Vermischung. Vgl. Jörg Heiser: *Doppelleben. Kunst und Popmusik*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2015, S. 29f.

der oben genannten visuell-materiellen Spuren tief in unserem popkulturellen Gedächtnis verankert sind, sind die Kontaktzonen nicht mehr in Erinnerung. Sowohl in der Populärliteratur als auch in der Forschung wird ihr Bestehen größtenteils davon losgelöst diskutiert, der Kontext als gegeben hingenommen und das generative Moment geflissentlich übergangen. Wie und wodurch aber kam es zu diesem Austausch? Wie entstand das für die britische Popmusik jener Zeit so kennzeichnende Kunstverständnis überhaupt? Was war der Grund für die Nähe zwischen den Kunstformen? Über welche Kanäle liefen Beeinflussungen? Und warum wurde der Einfluss der visuellen Kunst auf die Popmusik in den 1960er Jahren auf einmal wichtig?

Sicherlich lässt sich als Grundlage und Voraussetzung dieser Entwicklung die Entstehung des Phänomens ‚Pop‘ Mitte der 1950er Jahre in Großbritannien anführen. Seinen Ursprung hatte es im Umfeld der englischen ‚Independent Group‘, einer losen Künstlervereinigung, die den Begriff der ‚Pop Art‘ erstmals schriftlich fixierte und vermutlich sogar kreierte.⁴ Parallel dazu kam ebenfalls Mitte der 1950er Jahre in Großbritannien der Begriff ‚Popmusik‘ auf, der als „description for Rock and Roll and the new youth music styles that it influenced“ fungierte.⁵ Dass die Begrifflichkeit ‚Pop‘ sich demzufolge diskursiv zwischen diesen beiden Kunstformen bewegte und als Präfix gleichermaßen für die Bezeichnung der parallel aufkommenden neuen Kunst- und Musikrichtung verwendet wurde, deutet eine Beziehung zwischen beiden bereits an.⁶

4 Zur Genese des ‚Pop‘ aus der ‚Pop Art‘ vgl. Thomas Hecken: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*, Bielefeld, Transcript, 2009, S. 51 ff.

5 Richard Middleton: s.v. „Pop.“ (I. Introduction), in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Volume 20, London, 2001, S. 101 f., hier S. 101. Der Begriff grenzt sich von dem der ‚populären Musik‘ ab. Hierunter versteht man jene Form von Musik, der „Industrie und Marktbeziehungen [...] immanent [sind] und keine nur äußerlich wirkenden, wesensfremden Kräfte“. Peter Wicke: „Populäre Musik‘ als theoretisches Konzept“, in: Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.): *PopScriptum*, 01 – Begriffe und Konzepte, 1992, https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.htm (Stand: 5. Februar 2018). Der Begriff umfasst laut Heiser damit „grundsätzlich alle Musiken, denen die (potentielle) industrielle Vermarktbarkeit eingeschrieben ist, also beispielsweise auch Volksmusik, Schlager, Easy Listening etc.“. Jörg Heiser, *Doppelleben*, S. 56. Diederichsen erläutert die Beziehung zwischen ‚Popmusik‘ und ‚populärer Musik‘: „Populäre Musik [...] umfasst Schlager, Folklore, eine Reihe von nicht-westlichen Musikformaten; von Pop-Musik ist sie nur ein Bestandteil, allerdings in relevanter Weise“. Diederichsen: *Über Pop-Musik*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2014, S. XII. Die ‚Popmusik‘ bleibt jedoch, da sie sich einer klaren Festlegung entzieht, ein „slippery concept“. Simon Frith: „Pop music (2001)“, in: Ders. (Hg.): *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Aldershot [u. a.], Ashgate, 2007, S. 167–182, hier S. 168.

6 Vgl. Eva Diettrich: *Tendenzen der Pop-Musik. Dargestellt am Beispiel der Beatles*, Tutzing, Schneider, 1979, S. 14 f., und Hecken, *Pop*, S. 67. Es ist bis heute nicht abschließend zu klären, welche der Disziplinen die Begrifflichkeit bei der jeweils anderen entlehnte oder ob sie sich

Es kam hinzu, dass die Visualität von Anfang an integraler Bestandteil der Popmusik war. „Pop music is not only about music, singing and records, it is also about stage acts, light effects, clothes, make-up, body language, graphic design, photography, film, video“, schrieb 1987 John A. Walker: „In short, visual qualities are integral to the identity, the image, of Pop stars, groups and styles“.⁷ Später betonte auch Diedrich Diederichsen, dass Popmusik der „Zusammenhang aus Bildern, Performances, (meist populärer) Musik, Texten und an reale Personen geknüpfte Erzählungen“ sei. „Alle diese Dinge“, so Diederichsen, „bilden [...] nicht etwa die Umwelt oder den Dekor der Pop-Musik, sondern sind ihr Teil“.⁸ Auch Brian Eno als popmusikalischer Akteur hatte sich 2003 in dem programmatisch betitelten Aufsatz ‚Peripherie und Zentrum‘ der Beschaffenheit von Popmusik angenommen. Seiner Meinung nach agiert die Popkultur nicht im selben Bezugsrahmen wie die Hochkultur:

Die schönen Künste misstrauen dem, was als Verpackung erachtet wird; Kunstgalerie und Konzertsaal sind Isolatoren mit dem Ziel, das Kunstwerk von den unstillen Einflüssen des restlichen Lebens fernzuhalten, jeden möglichen ‚Verpackungseffekt‘ bewußt zu neutralisieren. Indem also die Präsentation des Objekts neutral gehalten wird, versuchen uns die schönen Künste mitzuteilen: ‚Schaut her, nichts als der reine Inhalt‘.⁹

Die Popmusik hingegen bestehe nicht nur aus der traditionsgemäß im Zentrum stehenden Musik, sondern gleichwertig aus Faktoren wie Texte, Produktion, Outfit, Fotos, Videos und Lifestyle-Stories. „Die Verpackung“, so stellt Eno fest, „ist Teil des Inhalts“.¹⁰ Popmusik ist immer audiovisuell angelegt und so von vorneherein offen für einen engen Austausch mit der visuellen Kunst.

Mit Enos Feststellung sind jedoch Fragen nach der Entstehung der Interaktionen nicht hinlänglich zu beantworten. Vielmehr erfordern sie eine genauere Untersuchung des Entstehungskontextes, den zu rekonstruieren das Ziel dieser Arbeit ist. Konkret bedeutet dies die Rekonstruktion der Kunst- und Musikszene Londons der 1960er Jahre, deren soziale Strukturen und Netzwerke der Nährboden für den Austausch waren. Ausgehend von einer ausführlichen Darstellung der verschiedenen Interaktionen, die sich in dieser Zeit entwickelten, kommen die

unabhängig voneinander entwickelten. Es wird jedoch davon ausgegangen, dass die Musik sich an der Kunst orientierte. So hat etwa Carl Dahlhaus die Pop-Musik als „musikalisches Analogon zur Pop-Art“ bezeichnet. Zitiert nach: Eva Diettrich, *Tendenzen der Pop-Musik*, S. 14. Und Richard Middleton betont, der „term pop music [...] seems to have been a spin-off from the term[...] pop art, coined slightly earlier“. Richard Middleton, „Pop“, S. 101.

7 John A. Walker, *Cross-Overs*, S. 10.

8 Diedrich Diederichsen, *Über Pop-Musik*, S. XI/XX.

9 Brian Eno: „Peripherie und Zentrum“, in: Görner, Veit (Hg.): *Anton Corbijn. Everybody hurts*, Ausst.kat., Hannover, Kestner-Gesellschaft, 22. August – 26. Oktober 2003, München, Schirmer/Mosel, 2003, S. 192–209, hier S. 192.

10 Brian Eno, „Peripherie und Zentrum“, S. 192.

Übertragungskanäle in den Blick, die ein neues Verständnis der künstlerischen Aktivitäten ermöglichen.

Die Untersuchung der Kunst- und Musikszene Londons in den 1960er und 1970er Jahren wird zeigen, dass der Austausch an bestimmte physische Räume gekoppelt war, die in dieser Zeit neu entstanden und denen eine bisher nicht beschriebene Bedeutung zukam. Aus diesem offenbar kausalen Zusammenhang zwischen der Entstehung neuartiger Räume und der Herausbildung der Interaktionen ergibt sich die Hypothese, die der Arbeit zugrunde liegt: Die Verbindungen zwischen visueller Kunst und Popmusik wurden durch besondere Räume hervorgebracht, die das Zusammenkommen der Kunstformen nicht nur beförderten, sondern überhaupt erst ermöglichten. Aufgrund ihrer Verbindungsfunktion werden sie hier als Interaktionsräume bezeichnet. Es handelt sich um physische Räume sozial-kreativer Prozesse, die als Experimentier- und Möglichkeitsorte für beide Kunstformen gleichermaßen fungierten. Jörg Heiser spricht in Bezug auf die ‚Factory‘ von Andy Warhol, die als New Yorker Pendant der Londoner Interaktionsräume angesehen werden kann, von einem

Treffpunkt [...] einer zunehmend selbstbewussten subkulturellen Szene, [der] sich zugleich gegenüber den habituellen Codes und Gepflogenheiten der traditionellen Kunstwelt wie auch der affirmativen Kommerzialität der Mainstream-Popindustrie absetzte – und dennoch den Weg in beide Welten suchte.¹¹

Im Rückblick lassen sich drei Raumtypen ausmachen, die als besondere Interaktionsräume für visuelle Kunstexperimente und Popmusik fungierten: die ‚Art Schools‘, die Galerien und die so genannten ‚Underground Clubs und Labs‘.

Die ‚Art Schools‘, deren Kunst- und Institutionsverständnis sich in der Zeit stark veränderte, dienten jungen, potentiellen Popmusikern als Experimentierräume, während in der Galerielandschaft ein neuer Typus mit ebenfalls stark verändertem Selbstverständnis aufkam. Man zeigte ausschließlich avantgardistische Kunst und war vor allem Szenetreffpunkt. So entwickelten sich einige Galerien in den 1960er Jahren zu Austauschplattformen für die Kunst- und Musikszene. Und auch der ‚Underground‘ als neues gegenkulturell-gesellschaftliches Phänomen manifestierte sich räumlich. In Clubs und Labs wurden unterschiedliche Bereiche zusammengeführt, die zuvor getrennt existierten. Es gibt bislang keine Untersuchung, die sich diesen drei Raumtypen widmet und nach ihrer Entstehung und Beschaffenheit fragt.

Die Untersuchung von Räumen als Orte, die Dinge möglich oder unmöglich machen, ist mit der Feststellung des ‚spatial turn‘ seit den 1990er Jahren in den Fokus der kultur- und sozialwissenschaftlichen Debatte gerückt.¹² Zwei bedeutsame

11 Jörg Heiser, *Doppelleben*, S. 80 f.

12 Vgl. Jörg Döring und Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, 2008.

Meilensteine der vor allem soziologischen Auseinandersetzung stellen die phänomenologischen Arbeiten von Henri Lefebvre und die sozial-empirischen Untersuchungen von Martina Löw dar. Beide gehen von einem relationalen Raumverständnis aus. Der französische Soziologe Henri Lefebvre entwickelte seine Theorie des Raumes in seinem Hauptwerk ‚*La production de l'espace*‘ 1974. Er beschreibt den Raum nicht als natürlich gegeben, sondern als sozial gemachtes Produkt: „(Social) space is a (social) product“.¹³ Lefebvre unterscheidet drei Ebenen, die dialektisch miteinander verbunden sind und in deren Zusammenspiel eigentlich Raum erst entsteht: „spatial practice“, „representation of space“ und „spaces of representation“.¹⁴ Markus Schroer betont, dass Raum für Lefebvre „gerade nicht jenes Gefäß bzw. jener Container [sei], in dem sich das gesellschaftliche Leben abspielt, sondern selbst ein Produkt gesellschaftlicher Prozesse“.¹⁵ Dem „Interesse an den sozialen und kulturellen Praktiken, durch die Räume hervorgebracht werden“, wie Schroer es beschreibt, folgt auch die deutsche Soziologin Martina Löw in ihrer Dissertation ‚*Raumsoziologie*‘ von 2001.¹⁶ Sie definiert Raum als „relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern“.¹⁷ Dabei unterscheidet sie mit „Spacing“ und „Synthese“ zwei verschiedene Prozesse der Raumkonstitution, die im alltäglichen Handeln jedoch nicht voneinander zu trennen sind: „Spacing“ meint das Platzieren, das Errichten, Bauen oder Positionieren von beweglichen Gütern und Gebäuden, wohingegen der Verknüpfungsprozess dieser Elemente über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse als „Synthese“ bezeichnet wird.¹⁸ Beide, Lefebvre und Löw, gehen dabei – beispielhaft für den ‚spatial turn‘ – von abstrakten Raumkonzepten aus und stellen die durch sie ermöglichte oder verunmöglichte Kommunikation in den Vordergrund.

Spezifisch für eine kunsthistorische Arbeit ist hingegen, dass sie die Kommunikation über ihren visuell-materiellen Niederschlag untersucht. Daher erfolgt die Annäherung an die Räume hier ausgehend von den aus ihnen hervorgegangenen visuell-materiellen Spuren der Interaktionen. Raum bleibt dabei kein abstraktes Konzept, sondern wird als konkret physischer Raum erst über die sozial-kreativen Praktiken bedeutsam, die in ihm stattgefunden haben. Visuell-materielle Spuren in Ort und Zeit zu erfassen, war ein zentrales Anliegen des britischen Kunsthistorikers Michael Baxandall. In Abgrenzung zum ‚spatial turn‘ lässt sich seine Methode als ‚practical turn‘ bezeichnen. Seinen Forschungsansatz, der sich mit Kunstwer-

13 Henri Lefebvre: *The Production of Space*, Oxford [u. a.], Blackwell, 1991, S. 30.

14 Vgl. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, S. 33 und S. 38 ff.

15 Markus Schroer: „Bringing space back in‘ – Zur Relevanz des Raumes als soziologische Kategorie“, in: Döring, Jörg und Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, 2008, S. 125–148, hier S. 138.

16 Markus Schroer, „Bringing space back in‘ – Zur Relevanz des Raumes als soziologische Kategorie“, S. 138. Vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

17 Martina Löw, *Raumsoziologie*, S. 154.

18 Vgl. Martina Löw, *Raumsoziologie*, S. 158 ff.

ken und der sie umgebenden sozialgeschichtlichen Realität auseinandersetzt, hat Baxandall in einem 1972 publizierten Buch mit dem Titel ‚*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*‘, das den programmatischen Untertitel ‚*A Primer in the Social History of Pictorial Style*‘ trägt, beispielhaft vorgeführt. Sein Anliegen war es, erstmals für Fresken und Gemälde der italienischen Frührenaissance zu zeigen, „auf welche Weise der Stil von Bildern ein geeigneter Gegenstand der Sozialgeschichte ist“. „Gesellschaftliche Tatsachen“, so argumentierte er, „führen zu der Herausbildung spezifischer visueller Fertigkeiten und Gewohnheiten; und diese Fertigkeiten und Gewohnheiten verdichten sich zu identifizierbaren Elementen im Stil des Malers“. ¹⁹ So ließe sich beispielsweise die Gestik bestimmter Bildfiguren über ein Studium jener Zeichensprache entschlüsseln, derer sich Prediger und Mönche, die ein Schweigegelübde abgelegt haben, bedienen. ²⁰ Auch bestimmte Orte rückte er dabei in den Fokus, auf die sich spezielle Malereitechniken zurückführen lassen. So führte er etwa den Aufbau einiger Bilder auf die Laienschule zurück, auf der die späteren Maler ihr mathematisches Wissen erlernten. Insbesondere das kaufmännische Rechnen ist mit seinen beiden Haupttechniken, dem Messen und der Arithmetik, aus diesem Grunde tief in der Malerei des 15. Jahrhunderts verankert. ²¹ Weil Baxandall die sozialen und praktischen Aspekte der Kunstproduktion beleuchtete, auf denen bildnerische Darstellungsformen zumeist basierten, war es ihm möglich, die Werke in einer Weise zu kontextualisieren, die heute nicht mehr ohne Weiteres verständlich ist.

Baxandalls Ansatz ist für diese Arbeit hilfreich. Auf ebensolche Weise, wie er den Bildaufbau auf die Laienschulen zurückführt, soll sich hier über Gitarrenzerstörung, Plattencover und Lightshows den Interaktionsräumen genähert werden. Weiterhin demonstriert er, dass Kunstgeschichte als praktische Wissenschaft auch „Leser mit einer allgemeinen historischen Neugier“ erreichen kann. ²² Ebenso sind die folgenden Ausführungen explizit für alle Lesende gedacht, die ein Interesse an der britischen Kunst- und Musikszene der 1960er Jahre haben. Indem die Arbeit einen weitgehend in Vergessenheit geratenen sozialgeschichtlichen Kontext über Netzwerke und Praktiken rekonstruiert, teilt sie ein Erkenntnisinteresse Baxandalls:

I didn't want simply to do style history. I wanted to do something which connected – it sounds so banal – connected art with social culture. ²³

19 Michael Baxandall: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Syndikat, 2. Aufl., 1980, S. 7.

20 Vgl. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder*, S. 79 ff.

21 Vgl. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder*, S. 105 ff.

22 Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder*, S. 7.

23 Zitiert nach: Allen Langdale: „Interviews with Michael Baxandall, February 3rd and 4th, 1994, Berkeley, CA“, in: *Journal of Art Historiography*, Number 1, December 2009, https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139141_en.pdf (Stand: 5. Februar 2018), S. 26.

Die Seiten 19–128 sind nicht Teil dieser Leseprobe.

2. Expanded Artspace: Galleries

Bsp. The Beatles – Jann Haworth/Peter Blake: Plattencover ‚Sgt. Pepper‘

Am 1. Juni 1967 erschien in Großbritannien das achte Studioalbum der ‚The Beatles‘ mit dem Titel ‚Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band‘.

Pepper sold 250,000 copies in the first week of going on sale in the UK. Within one month, it had sold more than 500,000 copies. By the end of August it had sold over two-and-a-half-million copies in the United States. In Britain, it stayed at number one in the album charts for twenty-seven weeks, in the US for nineteen weeks ... It just kept on selling and selling.¹

Der kommerziell explosive Erfolg, den der Produzent George Martin hier beschreibt, und der das Album bis heute zu einer der meistverkauften Schallplatten der Musikgeschichte macht, war zugleich auch ein Erfolg bei den Kritikern. Es erschien eine Vielzahl von überwiegend euphorischen Kritiken, die vor allem die popmusikalische Innovationskraft des Albums lobten. „Any of these songs is more genuinely creative than anything currently to be heard on pop radio stations“, schrieb etwa William Mann von ‚The Times‘.² Wilfred Mellers vom ‚The New Statesman‘ ging in der Abgrenzung der Schallplatte von konventionellen Popmusikplatten noch einen Schritt weiter und bezog sich nicht mehr explizit nur auf die Musik: „though it starts from the conventions of pop it becomes ‚art‘ – and art of an increasingly subtle kind“. ³ Hier wurde die Platte als Ganzes nicht nur als innovativ, sondern auch als künstlerisch wertvoll bewertet und wird bis heute nicht selten mit dem Begriff ‚Meisterwerk‘ beschrieben.⁴

Neben der Musik war noch ein zweiter Aspekt in den Blick der Kritiker gerückt, der innovativ wie künstlerisch bedeutsam zu sein schien und mit dem hohen Niveau der Musik mithielt: das Plattencover (Abb. 26, s. Farbteil). Da Plattencover zur damaligen Zeit keine gesonderte Aufmerksamkeit erhielten, ist es umso erstaunlicher, dass dieses Cover nicht nur erwähnt wurde, sondern nahezu ebenso große Anerkennung fand wie die Musik. „The sleeve of *Sergeant Pepper* [...] has become not so much a sleeve as an art object“, schrieb der Musiker und Kritiker George Melly.⁵ Diese außergewöhnliche Wertschätzung des Covers sollte anhalten: Noch im selben Jahr erhielt es den Grammy in der Kategorie ‚Best Album Cover‘; Ende

1 George Martin und William Pearson: *Summer of Love. The Making of Sgt. Pepper*, London, Macmillan, 1994, S. 151.

2 Zitiert nach: George Martin und William Pearson, *Summer of Love*, S. 152 (Erscheinungsdatum: 29. Mai 1967). Auszüge aus verschiedenen weiteren Kritiken finden sich bei George Martin und William Pearson, *Summer of Love*, S. 152 ff.

3 Zitiert nach: George Martin und William Pearson, *Summer of Love*, S. 153.

4 Vgl. bspw. Walter Grasskamp: *Das Cover von Sgt. Pepper. Eine Momentaufnahme der Popkultur*, Berlin, Wagenbach, 2004, S. 89.

5 George Melly: *Revolt into Style: the pop arts*, London, Faber, 2008 [1970], S. 151.

der 1990er Jahre wurde es von der Sunday Times unter die ‚Top Fifty Millenium Masterworks‘ neben der Kathedrale von Chartres und ‚Krieg und Frieden‘ von Leo Tolstoi gewählt, und die BBC wählte das Cover unter die ‚Top Twenty list of British 20th century masterpieces of art and design‘ neben nationalen Ikonen wie dem Minirock von Mary Quant und der roten Telefonzelle von Sir Gilbert Scott.⁶ Diese Bewertungen zeigen, dass ‚Sgt. Pepper‘ nicht nur das vielleicht bekannteste Cover der Musikgeschichte ist, sondern auch als künstlerisches Werk ernst genommen wurde und immer noch wird.

Die für die damalige Zeit außergewöhnliche Gleichwertigkeit zwischen musikalischem Inhalt und Verpackung lässt sich bis zur Produktion zurückverfolgen. Der zeitliche und finanzielle Aufwand für ‚Sgt. Pepper‘ überstieg nicht nur für die Musikaufnahmen, sondern auch für das Cover die allgemein üblichen Maßstäbe der damaligen Zeit und auch die zuvor veröffentlichten Platten der Beatles um ein Vielfaches. Ihr erstes Album ‚Please Please Me‘ (1963) hatten die Beatles in zehn Stunden eingespielt; ‚Rubber Soul‘ (1965) und ‚Revolver‘ (1966) hatten sie in jeweils drei Wochen aufgenommen. ‚Sgt. Pepper‘ brauchte vier Monate (6. Dezember 1966–1. April 1967) und kostete £ 25.000. Im Vergleich: Die Aufnahmen zu ‚Please Please Me‘ hatten £ 400 gekostet.⁷ Ähnlich verhielt es sich mit dem Cover. Für ein Albumcover veranschlagte man damals ein durchschnittliches Budget von £ 25, für eine Band wie die Beatles auch schon mal £ 75. Die Endabrechnung für das Cover – dessen Gestaltung nicht mit einem Fotoshooting erledigt war, sondern Wochen der Vorbereitung in Anspruch genommen hatte – betrug insgesamt immense £ 2867.⁸ Die besondere Wirkung, die das Cover erzielte, und die es auf eine Ebene mit der Musik stellte, war bereits in der Herstellung angelegt, ja sogar beabsichtigt gewesen. Was aus einem Bericht von George Martin hervorgeht: „The Sgt. Pepper cover, like the music inside it, was intended to blow people’s minds, and it did“.⁹ Somit wurde das Cover integraler Bestandteil der Schallplatte und die „Verpackung [...] Teil des Inhalts“.¹⁰ Durch diese beabsichtigte künstlerische

6 Vgl. Storm Thorgerson und Aubrey Powell: *100 Best Album Covers. The stories behind the sleeves*, London, Dorling Kindersley, 1999, S. 8 und S. 137.

7 Vgl. Walter Grasskamp, *Das Cover von Sgt. Pepper*, S. 19, und Ian Inglis: „Nothing You Can See That Isn’t Shown: The Album Covers of the Beatles“, in: *Popular Music*, Bd. 20, Nr. 1, Januar 2001, S. 83–97, hier S. 87, und The Beatles: *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, CD Booklet, EMI, 2009, n.pag.

8 Vgl. Olaf Benzinger: *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, München, Piper, 2000, S. 112, und Deena Weinstein: „The Sgt. Pepper Cover: Why is it Iconic?“, in: Helbig, Jörg und Simon Warner (Hg.): *Summer of love. The Beatles, Art and Culture in the Sixties*, Trier, WVT, 2008, S. 61–75, hier S. 65, und Barry Miles: *Paul McCartney. Many years from now*, Dt. Übersetzung, Reinbek, Rowohlt, 1998, S. 412.

9 George Martin und William Pearson, *Summer of Love*, S. 113.

10 Brian Eno: „Peripherie und Zentrum“, in: Görner, Veit (Hg.): *Anton Corbijn. Everybody hurts*, Ausst.kat., Hannover, Kestner-Gesellschaft, 22. August – 26. Oktober 2003, München, Schirmer/Mosel, 2003, S. 192–209, hier S. 192.

Ganzheitlichkeit ist ‚Sgt. Pepper‘ durchaus als eine der ersten popmusikalischen Varianten des Gesamtkunstwerkgedankens zu bezeichnen.¹¹

Die allgemeine Überzeugung, dass mit dieser Schallplatte Neuland betreten wurde, ist auf das Zusammenspiel dieser zwei Elemente zurückzuführen, die auf ihrem Gebiet revolutionär waren. Was die Musik betrifft, so ist der klare Bruch mit den popmusikalischen Konventionen der Zeit – experimenteller und exzessiver Einsatz von Studioteknik und Aufnahmetechnik an der 1963 erfundenen Vierspur-Tonbandmaschine, neue Soundeffekte (loops, Mellotron, Verzerrer, Kompressor, Equalizer, veränderte Bandgeschwindigkeit, zerschnittene und neu zusammengeklebte Tonbänder als Klangcollagen), neue Instrumente (u. a. Sitar) und Umfunktionieren von Alltagsgegenständen zu Musikinstrumenten (z. B. Blasen auf Kamm und Papier) – häufig ausführlich beschrieben worden. Deshalb ist es für die weitere Argumentation an dieser Stelle auch nicht notwendig, darauf genauer einzugehen.¹² Eine Beschreibung George Martins allerdings soll erwähnt werden: „[Das Album] veränderte die Kunst der Aufnahme, aus schlichten unterhaltsamen Klängen machte es etwas, das als echte Kunstform bestehen bleiben wird: musikalische Skulpturen, wenn man so will.“¹³ Der musikalisch-künstlerische Status wird begründet mit der innovativen Aufnahmetechnik. Was aber war an dem Cover so neu, dass es plötzlich eine so große und künstlerische Gewichtung bekam?

Die Antwort dieser Frage läge sicherlich in der bildwissenschaftlichen Analyse der neuartigen Covergestaltung, wie sie der Kunsthistoriker Walter Grasskamp speziell für das Cover von ‚Sgt. Pepper‘ 2004 bereits in detaillierter und überzeugender Weise getan hat. Er verortet das Cover – insbesondere die Coverfrontseite – vielfältig kunsthistorisch und führt Vergleiche u. a. mit Raffaels ‚Schule von Athen‘ (1509/10) und Max Ernsts ‚Au rendez-vous des amis‘ (1922) an.¹⁴ Deshalb ist es weder notwendig noch das Anliegen dieser Arbeit, eine derartige kunstwissenschaftliche Analyse zu wiederholen. Aus seiner Untersuchung leitet Grasskamp her, dass es sich bei diesem Plattencover um ein Kunstwerk handelt, das ebenso betrachtungswürdig ist wie beispielsweise ein Ölgemälde – und ihm damit einen Stellenwert zuspricht, der Plattencovern in der Kunstgeschichte auch heute nur selten zuteil wird.¹⁵ Grasskamp führt seine Beweisführung hauptsächlich über die

11 Vgl. Walter Grasskamp, *Das Cover von Sgt. Pepper*, S. 8.

12 Literatur, die sich speziell mit der musikalischen Umsetzung von Sgt. Pepper beschäftigt, ist bspw. Allan F. Moore: *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

13 Zitiert nach: Mark Hertsgaard: *The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik*, München, Dt. Taschenbuch-Verlag, 1996, S. 239.

14 Vgl. Walter Grasskamp, *Das Cover von Sgt. Pepper*.

15 Dieser Umstand liegt unter anderem darin begründet, dass nur eine kleine Anzahl von Plattencovern dem Kunstwerkstatus gerecht wird.

Beschäftigung mit der Lesbarkeit und Wirkungsgeschichte des Covers, wobei er bewusst dessen Entstehungsgeschichte vernachlässigt.¹⁶

Einen Aspekt dieser Entstehungsgeschichte, insbesondere in Bezug auf den Kunstwerkstatus, setzt Grasskamp als Grundlage seiner Forschung als gegeben voraus: nämlich, dass das Cover nicht von einem Grafikdesigner, sondern von zwei zu diesem Zeitpunkt bereits namhaften freien bildenden Künstlern (fine artists) – den Popkünstlern Jann Haworth und Peter Blake – gestaltet wurde.¹⁷ Dadurch verschiebt sich die Zielsetzung bei der Produktherstellung. Anders als Grafikdesigner, deren primäres Ziel die Schaffung einer Gebrauchsgrafik als attraktive Verpackung für das Produkt ist, kommt beim bildenden Künstler noch der Anspruch der Schaffung eines nicht primär produktbezogenen Kunstwerks hinzu.¹⁸ Grasskamp nennt beide Künstler und ordnet das Cover in das Gesamtwerk von dem zweifelsohne prominenteren Peter Blake ein, wohingegen Jann Haworth hier wie in allen anderen Quellen – sofern ihr Name überhaupt auftaucht – keine weitere Beachtung geschenkt wird. Er fragt aber nicht, ob ein Plattencover für Popmusik durch einen bekannten bildenden Künstler gestalten zu lassen, 1967 üblich, ein Einzelfall oder ein Novum war.¹⁹ Dieser Aspekt, der neben der Bildanalyse mindestens ebenso wichtig für das Verständnis sein könnte, wird erstaunlicherweise auch in den unzähligen Texten zur Entstehungsgeschichte des ‚Sgt. Pepper‘-Covers lediglich als bloße Feststellung genannt. Wobei die besondere Wahl zwar zumeist von den Protagonisten selbst wie von beobachtenden Dritten mit der Wortwahl ‚real artist‘ bzw. ‚fine artist‘ unterstrichen, die Relevanz dieses Vorgangs für die Bedeutung des Covers jedoch nicht hinterfragt wird.²⁰ Deshalb soll dieser Aspekt hier nun erstmals über die bloße Erwähnung hinaus in einen größeren Entstehungskontext eingeordnet werden und so neue Erkenntnisse liefern.

Die Beatles hatten sich bereits in den Jahren vor 1967 mit innovativen, anspruchsvoll gestalteten Plattencovern von der Masse abgehoben. Lediglich die erste Platte ‚Please Please me‘ 1963 folgte noch den damals gängigen Konventionen der Beatbands. Das Cover zeigte eine Fotografie der einheitlich, freundlich lächelnden Beatles; die Musik hatte Radioformat. Die zwölf Alben, die sie in der verhältnismäßig kurzen Zeitspanne der folgenden sieben Jahre bis 1970 in Großbritannien

16 Vgl. Walter Grasskamp, *Das Cover von Sgt. Pepper*, S. 12 und S. 122.

17 Peter Blake wurden von vielen der jungen britischen Popmusiker als bildender Künstler sehr verehrt, wie bspw. von Pete Townshend. Siehe Kapitel 1. Vgl. Walter Grasskamp, *Das Cover von Sgt. Pepper*, S. 87.

18 Vgl. Eberhard Hempel: *Phonographik: Zum 100. Geburtstag der Schallplatte. 1887–1987*, Ausst.kat., Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, 10. Juni – 2. August 1987, Hamburg, Schüthe, 1987, S. 69.

19 Vgl. Walter Grasskamp, *Das Cover von Sgt. Pepper*, S. 9ff. und S. 89ff.

20 Vgl. Storm Thorgerson und Aubrey Powell, *100 Best Album Covers*, S. 130 und Peter Blake: „Notes on the cover by Peter Blake“, in: *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, CD Booklet, EMI, 2009, n.pag.

veröffentlichten, wurden in gewaltigen Entwicklungsschritten sowohl musikalisch als auch gestalterisch anspruchsvoller und experimenteller. Die Albencover der folgenden vier Platten zeigten zwar noch immer Fotografien der Beatles und arbeiteten hauptsächlich mit deren Persönlichkeit, doch die Art der Fotografien von Robert Freemann wurde zunehmend eigenwilliger. ‚Rubber Soul‘ von 1965 trug auf dem Cover zwar noch einmal eine Freemann-Fotografie, ging dabei aber einen Schritt weiter, indem auf den Bandnamen verzichtet wurde. Mit dem 1966 von dem deutschen Grafiker Klaus Voormann gestalteten Cover von ‚Revolver‘ wurde der Schritt weg von der Bandfotografie hin zu einer anspruchsvollen künstlerischen Gestaltung getan – in dem Fall einer an Aubrey Beardsley orientierten schwarzweißen Collage aus kleinen Fotografien und Zeichnungen. Dieses Cover bereitete ‚Sgt. Pepper‘ vor, weil es gestalterisch den Charakter eines Kunstwerks vorwegnahm und 1966 einen Grammy als bestes Albumcover des Jahres gewann.²¹ Voormann erklärt den neuen künstlerischen Anspruch so: „Vielleicht hat das ja mit mir angefangen. Das war halt ein Schritt wie die Musik, die sich auch in eine andere Richtung bewegt hat.“²² Voormann verstand und versteht sich aber nicht als freier, bildender Künstler, sondern als Gebrauchsgrafiker.²³ So stand das Cover nicht für sich, sondern weiterhin primär im Dienst des musikalischen Inhalts. Das folgende ‚Sgt. Pepper‘-Cover (1967) stellt also innerhalb der Beatlesdiskographie das erste Cover dar, das von bekannten bildenden Künstlern gestaltet wurde. Auch sein direkter Nachfolger, das Cover für das als ‚White Album‘ bekannte ‚The Beatles‘ (1968) (Abb. 27, s. Farbteil), wurde von einem bedeutenden britischen Popkünstler, Richard Hamilton, gestaltet und wird später noch thematisiert. Diese beiden Künstlerplattencover wurden von zwei Grafikercovern als Vorläufer und Nachfolger gerahmt: Neben ‚Revolver‘ wurde auch das 1969 erscheinende ‚Yellow Submarine‘-Cover von einem deutschen Grafiker, in diesem Fall Heinz Edelmann, gestaltet. ‚Abbey Road‘ (1969) und ‚Let it Be‘ (1970) waren die letzten beiden Cover, die wiederum von Fotografen gestaltet wurden, Ersteres von Iain MacMillan und Letzteres von Ethan Russell.²⁴ Innerhalb des Oeuvres der Beatles war der Einsatz eines Künstlers zur Covergestaltung bei ‚Sgt. Pepper‘ 1967 ein Novum.

21 Vgl. Ian Inglis, „Nothing You Can See That Isn’t Shown: The Album Covers of the Beatles“, S. 83–97, und Nick de Ville: *Album: style and image in sleeve design*, London, Mitchell Beazley, 2003, S. 88 ff.

22 Klaus Voormann im Gespräch mit der Verfasserin am 17. Januar 2013 in Tutzing.

23 Im Gespräch mit der Verfasserin am 17. Januar 2013 sagte Klaus Voormann: „Ich bin hauptsächlich ein sogenannter Gebrauchsgrafiker“. An der ‚Meisterschule für Grafik und Buchgewerbe‘ in Berlin und an der ‚Meisterschule für Gestaltung‘ in Hamburg habe er keine freie Kunst, sondern Grafik studiert. Im Sommer 1966 fand im V&A eine große Ausstellung zu Aubrey Beardsley statt, die für Voormann Anregung für das Cover war.

24 Vgl. Ian Inglis, „Nothing You Can See That Isn’t Shown: The Album Covers of the Beatles“, und Nick de Ville, *Album*, S. 88 ff.