

ANNA BRAUN (2021). VON ›ART SCHOOL‹ BIS ›UNDERGROUND CLUB‹. RÄUME DER INTERAKTION VON VISUELLER KUNST UND POPMUSIK IM LONDON DER 1960ER JAHRE.

Rezension von Sean Prieske

Das Buch – die Publikation der 2018 eingereichten Dissertation der Autorin – eröffnet mit einer Danksagung und einer knappen Einleitung, in welcher auf 14 Seiten Forschungsfrage, Forschungsstand, theoretische Basis sowie Datenmaterial und Methode umrissen werden. Den Hauptteil bilden auf den folgenden rund 400 Seiten drei Kapitel mit jeweils ausgewählten Fallbeispielen. Darauf folgen auf fünf Seiten einige Schlussbemerkungen und ein Ausblick. Fünfzig Seiten Anhang, Literaturverzeichnis und Bildnachweise runden das Buch ab.

In der Einleitung fragt Braun nach den Zusammenhängen zwischen Kunst und Popmusik unter vornehmlicher Fokussierung der »Interaktionen mit Lauf- richtung der visuellen Kunst zur Popmusik« (13) der 1960er Jahre in London. Zudem nennt sie das ungefähr zeitgleiche Auftreten von Pop Art und Popmu- sik im England der 1950er und 1960er Jahre als historischen Hintergrund, vor welchem es gilt, Beziehungen zwischen diesen beiden kulturellen Erschei- nungen herauszuarbeiten. In Anlehnung an die raumsoziologischen Arbeiten von Henri Lefebvre¹ und Martina Löw² sowie beziehend auf den sogenannten Spatial Turn konzentriert sich die Autorin auf drei Interaktionsräume: die »Art Schools«, die neuen Galerien und die »Underground Clubs und Labs«. Die An- näherung an diese Räume soll durch die »aus ihnen hervorgegangenen visuell- materiellen Spuren der Interaktionen« (17) erfolgen. Dieser stark kunsthisto-

1 Henri Lefebvre (1991): *The Production of Space*. Oxford u.a.: Blackwell.

2 Martina Löw (2001): *Raumsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

risch geprägte Ansatz folgt dabei wiederum den Ausführungen des Kunsthistorikers Michael Baxandall,³ dessen praxeologische Vorgehensweise Braun den Paradigmen des »practical turn« (17) zuordnet. Des Weiteren legt die Autorin den Forschungsstand bezüglich der Wechselbeziehungen zwischen visueller Kunst und Musik im 20. Jahrhundert dar und zeigt vielfältige Forschungslücken auf. Zum Abschluss dieses ersten Teiles werden zudem das Datenmaterial und die Forschungsmethoden erläutert: das Material für die Forschungsarbeit wurde vornehmlich während mehrerer Aufenthalte in London gewonnen und setzt sich aus Archivmaterialien, privaten Erinnerungsstücken und Nachlässen sowie Privatsammlungen zusammen. Die großen Materiallücken wurden ergänzt durch Interviews mit Zeitzeug*innen, weitere Sekundärliteratur sowie Interviewmaterial aus bereits bestehenden Publikationen.

Die drei Hauptkapitel des Buches folgen alle einem recht ähnlichen Aufbau: zunächst wird mit Bezug auf einen Interaktionsraum ein konkretes Musikbeispiel für eine Interaktion zwischen visueller Kunst und Popmusik als Aufhänger für dieses Kapitel präsentiert. Dem schließt sich ein kunsthistorischer Exkurs an, auf welchen die eigentliche Auseinandersetzung mit dem spezifischen Interaktionsraum und seinen Beziehungen zu Musik und Kunst erfolgt.

Im ersten Kapitel dient die Gitarrenzerstörung Pete Townshends als Teil der Live-Performances seiner Band The Who und seine Bezugnahme auf das Konzept der »Auto-destructive art« (32) des Künstlers Gustav Metzger als Beispiel. Spannend sind auch die vielfältigen Einflüsse weiterer visueller Künstler⁴ auf Townshend, welcher selbst Grafikdesign am Eaton Art College in London studierte. Neben Metzger zeigt Braun noch die Einflüsse Saburo Murakamis auf Townshends Windmühlenarm-Pose (43), Peter Blakes auf das Logo der Band (46) sowie die Einflüsse weiterer Künstler bei der Gestaltung von Plattencovern auf. Ob das Geräuschhafte bei The Who allerdings mit Luigi Russolos Konzept der Geräuschmusik aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg in Verbindung gebracht werden sollte, wie es in dem Buch geschieht (51), scheint dem Rezensenten nicht schlüssig, da Townshend sich in Interviews nie auf Russolo bezog.

Auf die Auseinandersetzung mit Townshend folgt ein Exkurs zur Reformierung der künstlerischen Ausbildung in Großbritannien nach dem Zweiten Weltkrieg. Hier wird gezeigt, wie sich die Art Schools nach Bildungsreformen von akademischen Traditionen verabschiedeten, woraus eine Öffnung für experimentelle und progressive Kunst resultierte. Neben einer Orientierung am

3 Baxandall (1980): *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrungen im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Syndikat.

4 In diesem Zusammenhang führt Braun ausschließlich männliche Künstler an.

deutschen Bauhaus wurde zudem der Zugang für Studierende aus der Arbeiterklasse erleichtert. Diese Art Schools fungierten in der Folge als kreative Schmelztiegel unterschiedlicher Künste, in welchen auch Performances und Klangexperimente ihren Platz fanden. Im abschließenden Teil dieses Kapitels schildert Braun wie Popmusik sich im Sozialraum der Kunsthochschulen etablieren konnte. Neben The Who besuchten auch Mitglieder weiterer bekannter Bands wie den Beatles, den Rolling Stones, den Kinks und später den Sex Pistols und Roxy Music die Londoner Art Schools und fanden hier ein Umfeld, in dem sich visuelle Kunst und Popmusik erfolgreich miteinander verbinden ließen.

Das von Jann Haworth und Peter Blake gestaltete Plattencover des Albums *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* der Beatles aus dem Jahr 1967 bildet das Fallbeispiel im zweiten Kapitel. Anhand dieses Covers wird die Bedeutung neuer Galerien als Begegnungsraum zwischen Musiker*innen und Künstler*innen herausgearbeitet. Dieser Teil beinhaltet neben einem kurzen Exkurs zur Geschichte von Kunst auf Plattencovern wiederum einen kunsthistorischen Exkurs, in welchem »der britische Kunstboom der Nachkriegszeit und die Rolle der Galerien« (151) behandelt werden. Während Großbritannien in der internationalen Kunstszene bis dato eine eher kleine Rolle gespielt hatte, wurde mit »der Pop Art zum ersten Mal im 20. Jahrhundert eine britische avantgardistische Bewegung zu einem globalen Kunsttrend – zeitgleich zum internationalen Durchbruch der britischen populären Musik« (153). Auf diese geschichtliche Darstellung folgt die exemplarische Auseinandersetzung mit zwei damals wichtigen Galerien – der Robert Fraser Gallery (180) und der Indica Gallery (236). Hier rekonstruiert Braun gekonnt, wie sich Popmusiker*innen, Künstler*innen, Kreative und kulturell Interessierte in den Galerien trafen und sich gegenseitig mit ihren Ideen beeinflussten. Durch diese persönlichen Begegnungen rückten Popmusik und visuelle Kunst näher zueinander und ermöglichten Kollaborationen wie das Sgt. Pepper-Cover, das gemeinsam mit der damals bahnbrechenden Musik »als eine der ersten popmusikalischen Varianten des Gesamtkunstwerkgedankens zu bezeichnen« (130) ist. Neben einer Darstellung diverser Ausstellungen beschreibt Braun die erste Begegnung zwischen Yoko Ono und John Lennon in der Indica Gallery. Aus Onos Ausstellungsstück *Apple* sowie der Gestaltung ihrer Ausstellungsräume in weiß leitet die Autorin zudem Onos Einfluss auf die Gestaltung des Logos der Beatles-eigenen Firma *Apple* und der Covergestaltung des sogenannten *White Album* ab (195). Da Paul McCartney als einzige Inspiration für das *Apple*-Logo jedoch ein Bild von René Magritte nennt, das besagte Plattencover von Richard Hamilton stammte und der White Cube als Ausstellungsraum in den beschriebenen Galerien ein häufig zu findendes Konzept darstellte,

dürfen diese Schlussfolgerungen nach Ansicht des Rezensenten als sehr spekulativ eingeordnet werden. Nachvollziehbar ist in diesem Kapitel dagegen der Verweis auf ähnliche künstlerisch-musikalische Kollaborationen in New York; hierbei besonders Andy Warhols *Factory* und seine Gestaltung des berühmten Bananen-Covers für *The Velvet Underground & Nico*.

Im dritten Kapitel wählt die Autorin als Fallbeispiel die Band Soft Machine samt der von Joan Hills und Mark Boyle gestalteten Lightshows. Diese verortet sie im »Interaktionsraum Underground Club« (328). Die gemeinsame Gestaltung und Durchführung von Musik- und Licht-Performances durch die Band und die beiden freischaffenden Künstler*innen wird hier als besonderes Novum hervorgehoben. Dabei erkennt Braun im Zeitverlauf eine zunehmende Annäherung von Popmusik und visueller Kunst von der künstlerischen Inspiration Pete Townshends zur Gitarrenzertrümmerung über die Zusammenarbeit zwischen den Beatles mit Jann Haworth und Peter Blake bis hin zur gemeinsamen, gleichberechtigten Performance von Soft Machine und dem Duo Hills/Boyle (299). Neben einem kurzen Abriss einer Geschichte der Lightshows folgt in diesem Kapitel vor allem ein tiefergehender Exkurs zur Geschichte und Bedeutung des »»Underground« der Nachkriegszeit und seiner Verortung« (330). Daran schließt die Auseinandersetzung mit den beiden Interaktionsräumen UFO Club als exemplarischer Underground Club (346) sowie den Arts Labs, experimentellen Kunsträumen mit multi- und interdisziplinären Ausrichtungen (405). Auch wenn diese Interaktionsräume und das Arts Lab Movement des Londoner Underground nur wenige Jahre bestanden, erlangten sie doch einige Bedeutung, da Musiker*innen wie David Bowie ihre Musikkarriere in diesem Umfeld begannen.

Bei den folgenden Schlussbemerkungen handelt es sich primär um eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse der vorangegangenen Seiten des Buches. Besonders bemerkenswert und sicherlich eine der Hauptleistungen des Buches ist die hier wiederholte Ergänzung zu Simon Friths und Howard Hornes Text *Art into Pop*, welche nicht nur die britischen Art Schools, »sondern auch die neuen Galerien sowie »Underground Clubs und Labs« – und damit gleich drei Raumtypen statt einem« (474) hervorhebt. An diese Zusammenfassung schließt sich ein Ausblick über potenzielle vertiefende und weiterführende wissenschaftliche Untersuchungen an. Im abschließenden Anhang rekonstruiert die Autorin die Ausstellungsprogramme der Robert Fraser Gallery, der Indica Gallery sowie des UFO Clubs, was nicht nur einen spannenden Blick in die damalige Szene erlaubt, sondern auch als neu erarbeitete Quelle für zukünftige Forschung dienen kann.

Anna Braun beleuchtet in ihrem Buch gekonnt die Londoner Pop Art- und Popmusikszene der 1960er Jahre und deckt bislang meist kaum diskutierte

Zusammenhänge zwischen beiden auf. Diese sind zumeist spannend beschrieben und das Buch dürfte auch für viele Expert*innen des Jahrzehnts mit einigen neuen Erkenntnissen aufwarten. Besonders die 188 Abbildungen, davon im Mittelteil viele Farbbildungen, ergänzen nicht einfach den Text, sondern interagieren mit diesem, erklären manchen Sachverhalt und laden gar zum rein visuell interessierten Blättern im Buch ein. Der Fokus auf die Ikonographie von Musik steht insgesamt im Vordergrund. Dass hierbei die visuelle Kunst stärker ins Gewicht fällt, wird dabei auch durch die Einbandgestaltung unterstrichen: der Buchdeckel zeigt einen Ausschnitt eines Ausstellungsplakates der Robert Fraser Gallery, in dem das Wort *Obsession* auf einem nackten weiblichen Oberkörper geschrieben steht. Eine Zusammenführung von visueller Kunst und Popmusik findet auf dem Ausstellungsplakat nicht statt, sondern muss eher kontextuell über das im Buch vermittelte Wissen um die Bedeutung der Galerie in der Londoner Popmusikszene erschlossen werden.

Besonders die Reichhaltigkeit des von Braun aufgetanen Materials ist beeindruckend. Es lässt in der gegenseitigen Ergänzung von Archivmaterial, Interviews und Sekundärliteratur nachvollziehbare Narrative entstehen. Die eingearbeiteten kunsthistorischen Exkurse wirken mitunter allerdings ein wenig langatmig und hätten teilweise pointierter mit Blick auf den eigentlichen Forschungsgegenstand geschrieben werden können. So liefern sie zwar gut recherchiertes Hintergrundwissen, welches jedoch etwas zu stark von der eigentlichen Intention der Arbeit wegführt. Das Grundanliegen, die Gestalt der Interaktionen zwischen visueller Kunst und Popmusik nachzuvollziehen, gelingt über weite Strecken. Mitunter scheinen jedoch, wie bereits oben angesprochen, manche Interpretationen für den Rezensenten ein wenig zu spekulativ.

Der Verdienst von Anna Brauns Buch liegt vornehmlich im Zusammenführen von Ansätzen der Kunst- und Bildgeschichte und solchen der Popular Music Studies. Auf dieser Grundlage arbeitet sie ein reichhaltiges Tableau von Orten, Akteur*innen und Netzwerken heraus, welches durch seine Reichhaltigkeit und Detailliertheit besticht. Gerade weil Braun diese Interdisziplinarität jedoch in der Einleitung so stark macht und auf ihr Potential für zukünftige Forschung hinweist, wäre eine tiefergehende theoretische Fundierung der Arbeit wünschenswert gewesen. Damit hätte für spätere vergleichbare Forschungsvorhaben eine theoretische und methodologische Grundlage stark gemacht werden können. So wird letztlich doch der disziplinäre Schwerpunkt der Kunst- und Bildgeschichte deutlich, wenn die Autorin Kunstgeschichte entlang Berichten, Fotografien und Archivmaterial erzählt.

Das Buch ist definitiv lesenswert und wartet mit vielen interessanten und oftmals wenig bekannten Geschichten zu den Interaktionen zwischen visueller Kunst und Popmusik der Swinging Sixties in London auf. Trotz der sparsamen theoretischen Fundierung, einzelner Längen und Überinterpretationen bedeutet das Buch eine Bereicherung für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Interaktion von Kunst und Musik. Weniger musikwissenschaftlich als vielmehr kunsthistorisch orientiert vermittelt die Autorin ein gelungenes Bild dieser Zusammenhänge, welches Kunst- wie auch Musikinteressierten neue Perspektiven eröffnen dürfte.

Anna Braun (2021). *Von ›Art School‹ bis ›Underground Club‹. Räume der Interaktion von visueller Kunst und Popmusik im London der 1960er Jahre*. Münster u. New York: Waxmann (510 S., 49,90 €).