



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

31

WAXMANN

# 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](http://www.waxmann.com)  
[info@waxmann.com](mailto: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.

Für Rutta.  
Das wunderbarste Geschenk,  
das mir Zeit meines Lebens  
zuteil wurde.



# 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

# Dank

Ein Buch zu schreiben erfordert so viel mehr als nur Forschungen und Ideen sowie Zeit zum Schreiben. Es erscheint mir daher unangemessen, nur meinen Namen auf dem Einband dieses Buches zu lesen, wäre es doch nicht entstanden ohne die Hilfe zahlreicher Menschen. Sie alle haben den langen Weg mit seinen vielzähligen Um- und Irrwegen wohlwollend und kritisch begleitet und mich bei meiner Forschung und in der Zeit des Nachdenkens und Schreibens unterstützt.

Mein Dank gilt zuallererst Prof. Dr. Charlotte Klonk und Prof. Dr. Peter Wicke. Ohne ihre Expertise, ihr Mutmachen, aber auch ihre Geduld von der Themenfindung bis zum Schreibprozess wäre es wohl nicht gelungen. Von Anfang an haben beide an dieses Projekt geglaubt und mir stets mit Rat und Tat zur Seite gestanden.

In den Kolloquien des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte sowie der Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin konnte ich meine Ideen diskutieren und habe von Kommilitoninnen und Kommilitonen wertvolle Anregungen und konstruktive Kritik erhalten.

Prof. Dr. Nils Grosch und Dr. Dr. Michael Fischer danke ich für das Interesse, das sie meiner Arbeit entgegengebracht haben und die Möglichkeit, sie in dieser Buchreihe des Waxmann Verlags veröffentlichen zu können; meiner Lektorin, Daniela Langer, für ihre Geduld und Sorgfalt.

Die Forschungsaufenthalte in London, die unabdingbar waren für die Recherchen, wurden finanziell gefördert durch den DAAD. Die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften sowie die Programmpauschale der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin stellten einen großzügigen Druckkostenzuschuss zur Verfügung, der die Herstellung in der vorliegenden Form ermöglichte.

Während meiner mehrmonatigen Recherchen in London haben mir Kiki Mastronardo und Steve Wilce offenherzig ihre Tür geöffnet und waren mir während der ganzen Zeit ein Zuhause und ein sicherer Hafen nach anstrengenden Tagen. Habt besonders vielen Dank! Weiterhin hatte ich während dieser Zeit das große Glück, viele Menschen zu treffen, die mir mit ihrer Expertise, Erinnerungen, Kontakten und Material hilfreich zur Seite standen und offen waren für meine Anliegen: Valerie Allam, Jig Awuah, Martin Booth, Derek Boshier, Joe Boyd, Sebastian Boyle, Kevin Cann, Julian Carr, Brian Clarke, Caroline Coon, David Curtis, John Dunbar, William English, Clive Frampton, Paul Gorman, Andrew Greaves, Brian Grimwood, Joan Hills, Kathryn Johnson, Ben Kelly, Nicholas Logsdail, Susan Loopert, Glen Matlock, Gustav Metzger, Barry Miles, Trevor Myles, Bidy Peppin, Adam Ritchie, Sheila Rock, Dr. Martin Roth, Andrew Sclanders, Alex Seago, Tot Taylor, Prof. Lisa Tickner, Fred Vermorel, Kristian Volsing, John A. Walker und

Nigel Waymouth. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern folgender Archive und Bibliotheken danke ich für ihre kompetente und engagierte Hilfe: Tate Archive & Library, British Library (Sound Archive), National Art Library, V&A Archive, Prints & Drawings Study Room (V&A), Royal College of Art (Archive & Library) (Neil Parkinson), Whitechapel Gallery Archive (Gary Haines), Jon Savage Archive, Harrow Art School Archive, BAFV Study Collection Central St. Martins, Goldsmith Archive, British Film Institute (BFI), Roundhouse, Kensington Local Studies & Archives, Kensington Central Library, Chelsea Library, Westminster Archives Centre, Westminster Reference Library, Metropolitan Archives (LMA), Camden Local Archives & Studies und der Courtauld Library. Zwei wichtige Akteure der damaligen Szene, die heute in Paris leben, konnte ich dort treffen: Geneviève Morgan und Jim Haynes. Und auch der schriftliche Austausch mit Roy Ascott, Marcy Leavitt Bourne, Eleanor Crabtree, Mary Finnigan, Nicola Joss, Jann Harworth, Jack Henry Moore, Millie Thompson, George Underwood, Nicholas de Ville und Harriet Vyner war überaus hilfreich.

Eliza Brownjohn danke ich für die Möglichkeit, das Plakat ihres Vaters Robert Brownjohn zur Ausstellung „Obsession and Fantasy“ der Robert Fraser Gallery (1963) als Titelbild nutzen zu können.

Die musikwissenschaftliche Bibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin war mir ein wundervoller Ort zum Schreiben, Bücher-da-lassen und Wohlfühlen während der schreibintensiven Phase. Dies ermöglichten mir Christina Apel, Johannes Delaree, Daniel Knaack, Annegret Marinowitz und Heike Schippan. Danke auch euch!

Meine Eltern Heide und Arnim Braun sowie meine Schwester Lisa haben den von „außen“ oft schwer nachvollziehbaren Prozess einer geisteswissenschaftlichen Doktorarbeit stets mit Neugier verfolgt. Euer immerwährender Zuspruch bedeutet mir sehr viel. Mein Onkel Bernd Sontag, der mir seine Liebe zu London weitergegeben hat, war und ist mir ein kluger und stets verlässlicher Berater und Freund. Ohne seine Unterstützung wäre die Realisierung des Buches in dieser Form undenkbar gewesen. Und nicht zu vergessen Reiner Meys, der mir bei allen technischen Fragen immer aus der Patsche half und hilft.

Meinen Freundinnen und Freunden sei gedankt, die so lange ertragen haben, die immer selben Themen zu hören, insbesondere: Lama Ameen für das gute syrische Essen, Ute Borghoff für alle Postkarten, Lea Brandenburger für die treue Begleitung seit unserem ersten Treffen im Zug nach Marburg, Ingrid Breuers für die vielzähligen grammatischen Korrekturen, Nina Funk für das Immer-da-Sein, Anne Holz für das Stück Himmel über meinem Kopf, Anke Holz für all die Bücher aus der Stabi, Nina Kreibitz für die starke Schulter während der Disputationsphase, Saskia Schabon für das offene Ohr, Mitko Tranius für die Ermutigung, das erste Wort zu schreiben, Susanne Wartenberg für die aufmerksame Begleitung durch alle Höhen und Tiefen, Anne Weinmann für die liebevollen Beherbergungen auf

meinen Wegen von und nach London, Dr. Patricia Wohner für das Vormachen, wie es geht, und Cajus Wypior für die Vermittlung der Begeisterungsfähigkeit und Lust am Hinterfragen.

Schließlich gebührt noch zwei Freunden eine Extraportion Dank: Dr. Gerwig Epkes, der sich mit großer Hingabe und Liebe zum sprachlichen Detail dem Endlektorat gewidmet hat, ebenso wie Peter Schmiz, der mir die London-Karte gestaltet hat und mir ein wunderbarer und besonderer Begleiter auf allen Wegen durchs Leben ist.

Mein größter Dank gilt Ilja. Ohne deine immerwährende Liebe, deine Gelassenheit, deinen überragenden Humor und deine besondere Art, mich zum Weitermachen zu ermutigen, hätte ich diese Arbeit nie fertigstellen können. Du warst meine Inspiration, mein Ansporn, meine zweite Meinung und mein Fels in der Brandung auf dieser einmaligen Reise.



# 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

---

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](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“.<sup>7</sup> 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“.<sup>8</sup> 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‘.<sup>9</sup>

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“.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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“.<sup>13</sup> 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“.<sup>14</sup> 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“.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> Sie definiert Raum als „relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern“.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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“. <sup>19</sup> 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. <sup>20</sup> 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. <sup>21</sup> 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. <sup>22</sup> 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. <sup>23</sup>

---

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](https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139141_en.pdf) (Stand: 5. Februar 2018), S. 26.

## Material und Methode

Seit den 1970er Jahren sind Wechselbeziehungen zwischen visueller Kunst und Musik im 20. Jahrhundert Gegenstand der Forschung. Dabei handelte es sich im deutschsprachigen Raum anfangs meist um Publikationen zu Ausstellungsprojekten, die sich vor allem der klassischen Moderne und ihrer Entwicklung in den 1950er und 1960er Jahren widmeten. Popmusik ist dabei wenig beachtet worden.<sup>24</sup> Die erste explizite Beschäftigung mit Interaktionen zwischen visueller Kunst und Popmusik fand jedoch zeitgleich – wenn auch weniger öffentlichkeitswirksam – im angelsächsischen Raum statt. Pionierarbeit leistete Christopher Williams mit seiner 1976 fertiggestellten Masterarbeit ‚*A survey of the relationships between pop art, pop music and pop films in Britain from 1956 to the present day*‘, die jedoch bis heute unveröffentlicht ist. Sein mit der Arbeit verfolgtes Anliegen beschreibt er wie folgt:

This thesis has attempted to point out the complex relationships between several constituents of pop culture, mainly Pop Art, pop music and pop film. In so far as this relationship continued to develop, I do not intend to present my conclusion as final. [...] My prime intention has been to demonstrate the points of contact between the particular pop arts, as well as the often underestimated extent to which these pop arts have, wittingly or unwittingly, contributed to each other, thus sustaining an essentially symbiotic relationship.<sup>25</sup>

Dieser ersten Annäherung sollten elf Jahre später die zwei ersten zu dieser Thematik erschienenen Publikationen folgen, die, beide 1987 veröffentlicht, bis heute Grundlagenwerke der Forschung zu den Wechselbeziehungen zwischen visueller Kunst und Popmusik sind:

---

24 Den Anfang dieser Art der Beschäftigung mit der Thematik machte Werner Haftmann 1974 mit der Ausstellung ‚Hommage à Schönberg: Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit‘ (Nationalgalerie Berlin), gefolgt von Inge Baecker, die im Jahr darauf ‚Sehen um zu Hören – Objekte und Konzerte zu visueller Musik der sechziger Jahre‘ (Kunsthalle Düsseldorf) präsentierte. 1980 dann zeigte René Block ‚Für Augen und Ohren – Von der Spieluhr zum akustischen Environment‘ (Akademie der Künste Berlin) und 1983 Harald Szeemann sein ‚Der Hang zum Gesamtkunstwerk‘ (Kunsthau Zürich). Die ambitionierteste und umfassendste Ausstellung war von Karin von Maur, die 1985 ‚Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts‘ (Staatsgalerie Stuttgart) präsentierte. 1989 schließlich zeigten Ursula Block und Michael Glasmeier ‚Broken Music – Artists’ recordworks‘ (daadgalerie Berlin). Zu allen Ausstellungen sind jeweils gleichnamige Kataloge erschienen. Auch neuere deutschsprachige Publikationen zu Wechselbeziehungen zwischen visueller Kunst und Musik im 20. Jahrhundert weisen noch immer über weite Teile eine Ausklammerung der Popmusik auf, wie etwa der von Eleonora Louis u. a. herausgegebene Ausstellungskatalog ‚Sound of Art: Musik in der bildenden Kunst‘ (2008), Jörg Jewanskis und Hajo Düchtings ‚Musik und Bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen‘ (2009) und der von Ralf Beil herausgegebene Ausstellungskatalog ‚A House Full of Music. Strategien in Musik und Kunst‘ (2012).

25 Christopher Williams: *A survey of the relationship between pop art, pop music and pop films in Britain from 1956 to the present day*, unveröffentlichte M.A. thesis, Royal College of Art, London, Mai 1976, S. 153 f.

Der Kunsthistoriker John A. Walker unternahm in ‚*Cross-overs: Art Into Pop/ Pop Into Art*‘ den Versuch, die in den USA und Großbritannien zwischen 1955 und 1985 entstandenen Interaktionen anhand repräsentativer Beispiele zusammenzutragen und zu kategorisieren.<sup>26</sup> Die Arbeit stellt somit eine überblicksartige Bestandsaufnahme, nicht aber eine tiefergehende Erforschung des Austauschs zwischen visueller Kunst und Popmusik dar. Die Musiksoziologen Simon Frith und Howard Horne gingen im kurz danach erschienenen ‚*Art into Pop*‘ hingegen einer spezifischen Beobachtung nach, die auch Walker im ersten Kapitel seines Buches in verknappter Form thematisiert hatte:

The observation was that a significant number of British pop musicians from the 1960s to the present were educated and first started performing in art schools. The hypothesis was that its art school connection explains the extraordinary international impact of British music since the Beatles.<sup>27</sup>

Um dies nachzuweisen, untersuchten sie, wie und warum die ‚Art Schools‘ für die britische Popmusik seit den 1960er Jahren wichtig waren.

In den vergangenen dreißig Jahren seit der Veröffentlichung dieser beiden Bücher folgte eine ganze Reihe von Publikationen, die sich auf verschiedene Weise mit der Wechselwirkung von visueller Kunst und Popmusik befasst haben. Mitte der 1990er Jahre kam das Interesse an der Thematik auch im deutschsprachigen Raum an. 1996 erschienen die beiden von Paolo Bianchi herausgegebenen Kunstforum-Sammelbände ‚*Art & Pop & Crossover*‘ und ‚*Cool Club Cultures*‘, die, ebenso wie die 1998 von Ulrike Groos und Markus Müller herausgegebene Anthologie ‚*Make it Funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*‘, Beispiele zu Wechselwirkungen zwischen den Disziplinen in Form von Interviews und Essays zusammentrugen.<sup>28</sup> Die meisten Publikationen erschienen jedoch als

---

26 Vgl. John A. Walker, *Cross-Overs*. Walker unterteilte die Interaktionen in die Kategorien ‚Fine art uses Pop music‘, ‚Pop uses art‘ und ‚Collaborations and cross-overs‘.

27 Simon Frith und Howard Horne: *Art into Pop*, London [u. a.], Methuen, 1987, S. 1. Simon Frith: „The research actually originated with Howard Horn’s PhD thesis (which I was supervising). That was on the history of art schools but we decided to turn the chapter on art schools and music into a book. The research was mostly secondary sources, though those included a lot of non-academic works—journalism, memoirs, biographies, etc. We did some interviewing but more of art school teachers than ex-pupils. It wasn’t exactly a trendy topic then, but we brought together two interests—Howard’s in how the changes in art school administration in the 1950s was affecting the ‚open‘ quality that had made them so significant for musicians in the 1960s; mine in the art school origins of punk in the 1970s (I was friends with people who were close to Malcolm McLaren and Jamie Reid and, as a journalist, I was arguing against the punk as the voice of working class brigade). In some ways the book did fit into a strand of cultural (or subcultural) studies—Dick Hebdige et al but we were more interested in institutions than symbolism“. Frith in einer E-Mail an die Verfasserin, 12. Februar 2013.

28 Vgl. Paolo Bianchi (Hg.): *Art & Pop & Crossover*, Kunstforum International, Bd. 134, Ruppichterth, Kunstforum, Mai 1996, und Ebd. (Hg.): *Cool Club Cultures*, Kunstforum Interna-

Ausstellungskataloge, die von einer neuen Wertschätzung der Popmusik als Kunstform zeugten. Dazu zählten etwa Ausstellungen wie ‚Crossings. Kunst zum Hören und Sehen‘ (Kunsthalle Wien, 1998), ‚Sonic Boom: The Art of Sound‘ (Hayward Gallery London, 2000), ‚Remix: Contemporary Art and Pop‘ (Tate Liverpool, 2002), ‚Panic Attack! Art in the Punk Years‘ (Barbican London, 2007), ‚Sympathy for the Devil. Art and Rock and Roll Since 1967‘ (Museum of Contemporary Art Chicago, 2007/08), ‚Schere – Stein – Papier. Pop-Musik als Gegenstand Bildender Kunst‘ (Kunsthhaus Graz, 2009), ‚See this Sound. Versprechungen von Bild und Ton‘ (Lentos Kunstmuseum Linz, 2009/10) und ‚Glam! The Performance of Style‘ (Tate Liverpool, 2013).<sup>29</sup> Gelegentlich wurden auch einzelne Künstler und Musiker diskutiert, die sich zwischen visueller Kunst und Popmusik bewegten. So z. B. ‚John Lennon. Zeichnungen, Performance, Film‘ (Kunsthalle Bremen, 1995) und ‚Warhol Live: Music and Dance in Andy Warhol’s Work‘ (Museum of Fine Arts Montreal, 2008/09). Auch einzelne Musiker und Bands wurden in den letzten zehn Jahren in Ausstellungen gezeigt und somit die „Popmusik [...] musealisier[t]“. <sup>30</sup> Dazu zählen Ausstellungsprojekte wie ‚Sonic Youth: Sensational Fix‘ (LIFE Saint-Nazaire u. a., 2008), ‚Kraftwerk. 3-D Video-Installation‘ (Lenbachhaus München u. a., 2011), ‚David Bowie is‘ (V&A London, 2013), ‚Björk‘ (MoMa New York, 2015) und ‚Pink Floyd: Their Mortal Remains‘ (V&A London, 2017).

Neben der Beschäftigung mit Popmusik und seinen Akteuren gab es gelegentlich auch Forschungen zur Rolle der visuellen Kunst in diesem Bereich. Insbesondere das Plattencover ist der bis heute meistbeachtete Ausdruck des Austauschs zwischen beiden Kunstformen, da die Interaktion sich in ihm am augenfälligsten manifestiert.<sup>31</sup> Weiterhin sind auch Publikationen zu einzelnen Musikern und Bands erschienen, die eine nicht zu übersehende Verbindung zu visueller Kunst hatten.<sup>32</sup>

Die jüngste Publikation zur Thematik ist eine Dissertation von Jörg Heiser, die er 2015 unter dem Titel ‚Doppelleben. Kunst und Popmusik‘ veröffentlichte.<sup>33</sup> Heiser setzte sich zum Ziel, eine „Genealogie des künstlerischen Arbeitens zwischen Kunst und Popmusik“ zu schreiben, „die zeitlich von den frühen 60er-Jahren bis in die

---

tional, Bd. 135, Ruppichteroth, Kunstforum, Oktober 1996. Ulrike Groos und Markus Müller (Hg.): *Make it Funky. Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*, Köln, Oktagon, 1998.

29 Weiterführende Informationen zu den Ausstellungen vgl. Jörg Heiser, *Doppelleben*, S. 64ff.

30 Zur Musealisierung der Popmusik vgl. Jörg Heiser, *Doppelleben*, S. 69ff.

31 Die Nennung aller hierzu erschienenen Publikationen würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen. Im Verhältnis dazu sind diejenigen, die sich explizit mit Covern als Kunstwerken beschäftigen, jedoch in der Minderzahl. Vgl. Kapitel 2.

32 Bspw. Mike Evans: *The Art of the Beatles*, London, Blond, 1984. Oder auch Michael Bracewell: *Re-make/Re-model. Art, Pop, Fashion and the Making of Roxy Music 1953–1972*, London, Faber, 2007.

33 Vgl. Jörg Heiser, *Doppelleben*.

Gegenwart reicht“. „Akteure, die auf verschiedene Weise abwechselnd oder gleichzeitig in beiden Bereichen professionell arbeiten“ stehen im Mittelpunkt seines Interesses. Ihren „Kontextwechsel“ – Heisers Kernbegriff – verfolgt er anhand von Fallstudien, die von Andy Warhol über Yoko Ono bis zu Fatima al Qadiri reichen.<sup>34</sup>

Trotz dieser mittlerweile vielzähligen wie vielfältigen Forschung zu den Wechselbeziehungen zwischen visueller Kunst und Popmusik setzte sich bisher keine Publikation explizit mit dem Austausch im London der 1960er Jahre und den sozialen Praktiken auseinander, die diesen erst ermöglichten. Interaktionen in Großbritannien aus dieser Zeit wurden bis dahin meist als singuläre Beispiele herangezogen, aber nicht als zusammenhängendes Phänomen mit ähnlichen Entstehungskontexten betrachtet.

Gleichwohl ist der Ansatz, den Ursprung der Interaktionen in bestimmten physischen Räumen und deren sozialem Kontext zu verorten, kein gänzlich neuer. Bernard Gendron hat 2002 mit *Between Montmartre and the Mudd Club. Popular Music and the Avant-garde* Nachtclubs als Ursprungsräume der Interaktion zwischen visueller Kunst und populärer Musik diskutiert. Sein Interesse reicht dabei von den Cabarets in Montmartre im späten 19. Jahrhundert bis zum ‚Mudd Club‘ im New York der 1970er Jahre und umfasst daher auch verschiedene Formen populärer Musik wie Jazz und New Wave.<sup>35</sup> Auch die schon erwähnten Simon Frith und Howard Horne verfolgten bereits in ihrem Buch *Art into Pop* einen ähnlichen Ansatz, jedoch ausschließlich in Bezug auf die britischen ‚Art Schools‘. Die Verortung des Austauschs zwischen visueller Kunst und Popmusik im London der 1960er Jahre ist in seiner vielfältigen Ausprägung bisher noch nicht umfassend untersucht worden. Das heißt, man darf sich nicht auf einen Raumtypus beschränken. Denn nicht nur die ‚Art Schools‘, wie Frith und Horne annehmen, waren ausschlaggebend, sondern eine Reihe neuer Begegnungsorte, wie kommerzielle Galerien und die ‚Underground Clubs und Labs‘. Dabei fällt auf, dass vor allem diese drei Raumtypen von Bedeutung waren. Für die einzelnen Orte, die diesen Raumtypen zugerechnet werden können und an denen hier exemplarische „Tiefenbohrungen“ vorgenommen werden – wie die ‚Robert Fraser Gallery‘, die ‚Indica Gallery‘, der ‚UFO Club‘ und das ‚Arts Lab‘ –, steht eine wissenschaftliche Untersuchung bisher noch aus.<sup>36</sup>

Die Entwicklung der Galerien und Lightshows hätte ein eigenständiges Buch verdient. Doch die Zusammenschau ermöglicht einen Überblick über den einzigartig kreativen ‚melting pot‘ der Künste im London der 1960er Jahre. Es wäre

---

34 Jörg Heiser, *Doppelleben*, S. 13 ff.

35 Vgl. Bernard Gendron: *Between Montmartre and the Mudd Club: popular music and the avant-garde*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

36 Der Forschungsstand zu den Räumen und ihren exemplarischen Orten findet sich in den jeweiligen Kapiteln.

wünschenswert, wenn die Arbeit als Basis für weiterführende Interessen an der Erforschung einzelner Gebiete genutzt werden könnte.

Zugrunde liegen dieser Arbeit Materialien, die im Zuge dreier mehrwöchiger, vom DAAD finanzierter Londonaufenthalte zwischen März 2013 und September 2015 zusammengetragen wurden. Durch die topographische Fokussierung der Arbeit auf die Stadt lag es nahe, sich dort auf Spurensuche nach relevantem Material und Zeitzeugen zu begeben. Weniger naheliegend war die Beantwortung der Frage, wie und wo beides zu finden sein würde. Zu Beginn war unklar, welches Material überhaupt noch existiert und welche Zeitzeugen wichtig sein könnten. Entsprechend aufwändig gestaltete sich die Recherche. Erst vor Ort konnte ein größeres Netzwerk aufgebaut und durch Tipps und Hinweise Quellen erschlossen werden, die zusammen eine Basis gelegt haben und schließlich ein Gesamtbild ergaben. Während dieses Prozesses entwickelte sich ein Bild, das reicher und anregender nicht sein könnte.

Als wichtige Quelle erwies sich das bisher größtenteils unkatalogisierte und ungesichtete Material zu den verschiedenen Orten, das sich über Korrespondenzen, Bildmaterialien und andere Ephemera in öffentlichen Archiven auftat. Insbesondere die Bestände des ‚Tate Archive‘, das unter anderem Dokumente der ‚Robert Fraser Gallery‘ und der ‚Indica Gallery‘ verwahrt, stellten sich als hilfreich heraus, ergänzt durch Erinnerungsstücke von privaten Seiten und von ehemals an der Szene Beteiligten in Form von Nachlässen und Privatsammlungen, die bisher nicht öffentlich zugänglich sind.<sup>37</sup> Dazu gehört beispielsweise der Nachlass der ‚Robert Fraser Gallery‘, der sich in Privatbesitz des mit dem Galeristen damals befreundeten Brian Clarke befindet; das Material der ‚Indica Gallery‘, das deren ehemaliger Galerist John Dunbar zuhause aufbewahrt und (noch) nicht dem ‚Tate Archive‘ übergeben hat; oder auch das persönliche Archiv der beiden am ‚Arts Lab‘ beteiligten Akteure Bidy Peppin und David Curtis, das in der ‚BAFV Study Collection‘ des ‚Central St. Martins School of Art‘ verwahrt wird. Weitere Materialien wurden freundlicherweise von Sammlern wie Kevin Cann und Andrew Sclanders zur Verfügung gestellt.

Dennoch blieben Lücken, weil viel Material gar nicht aufgehoben wurde, das heute von Bedeutung für Forschungsvorhaben wie dieses sein könnten. „Keeping things was not what we did then“, hat David Curtis erklärt.<sup>38</sup> Auch konnten viele relevante

---

37 Im ‚Tate Archive‘ sind die Materialien der ‚Robert Fraser Gallery‘ unter der Nummer TGA 200329 gelistet. Die Materialien der ‚Indica Gallery‘ (TGA 20162) hingegen waren noch nicht katalogisiert und wurden für das Forschungsvorhaben ungenutzt und nur auf Erlaubnis und Nachdruck des damaligen Besitzers John Dunbar zugänglich gemacht. Andere nützliche öffentliche Archive waren unter anderem das ‚V&A Archive‘, das ‚Sound Archive‘ der British Library, die ‚London Metropolitan Archives‘, das ‚Westminster Archives Centre‘ und die ‚Camden Local Studies and Archives Centre‘.

38 David Curtis im Interview mit der Verfasserin, 18. März 2013, London.

Aspekte, die für die Rekonstruktion der Räume und des in ihnen stattfindenden sozialen und kreativen Austauschs wichtig waren, nicht durch das vorhandene Material gefasst werden.<sup>39</sup>

So wurden die mit Zeitzeugen der damaligen Szene geführten Interviews die zweite unverzichtbare Quelle. Will man Räume in ihrer subjektiven Bedeutung für Menschen beschreiben, ist es sinnvoll, sich mit der Perspektive jener Menschen vertraut zu machen, für die diese Räume wichtig waren. Mit ihren Erinnerungen ließen sich Aspekte, zu denen kein Material vorhanden war oder die sich nicht in Material niedergeschlagen haben, rekonstruieren. Es zeigte sich, dass der Kontakt zwischen den Protagonisten noch immer relativ eng ist, wodurch im Schneeballsystem andere Interviewpartner gefunden wurden und Menschen in den Blick rückten, deren Namen und Bedeutung für die Szene heute in Vergessenheit geraten sind.<sup>40</sup>

Insbesondere der Austausch mit Persönlichkeiten, die damals an den einzelnen hier im Fokus stehenden Orten mitwirkten, erwies sich als hilfreich, wie beispielsweise Susan Loppert für die ‚Robert Fraser Gallery‘, Geneviève Morgan und John Dunbar für die ‚Indica Gallery‘, Joe Boyd für den ‚UFO Club‘ und Bidy Peppin, David Curtis, Jim Haynes und Mary Finnigan für die ‚Arts Labs‘.<sup>41</sup> Auch die Erinnerungen von den an Interaktionen beteiligten Künstler/innen wie Gustav Metzger, Jann Haworth und Joan Hills waren ausgesprochen wertvoll. Die beteiligten Musiker hingegen, wie unter anderem Pete Townshend, Bryan Ferry, Paul McCartney oder David Bowie, waren aufgrund ihrer Abgeschildertheit nicht zu erreichen. Ergänzt wurden die Gespräche mit den unmittelbar Beteiligten um jene mit Akteuren aus dem weiteren Umfeld wie etwa Glen Matlock, Klaus Voormann, Nigel Waymouth, Derek Boshier und Caroline Coon, deren Informationen das Gesamtbild ergänzten.

Da einige Protagonisten – wie etwa Robert Fraser – schon lange verstorben sind und andere während des Forschungsprozesses verstarben (Richard Hamilton 2011,

---

39 Dieser Umstand wurde besonders evident in Bezug auf die Art Schools: Die Archivbestände des ‚Royal College of Art‘, der ‚Central St. Martins School of Art‘, der ‚Harrow Art School‘ (University of Westminster) und des ‚Goldsmiths College‘ konnten auf die Forschungsfragen keine ausreichenden Antworten liefern, da die Relevanz der Art Schools als Interaktionsorte sich zu großen Teilen aus atmosphärischen Aspekten speiste.

40 Zur Vorbereitung der Interviews wurden Informationen zu den zu interviewenden Personen und ihren Tätigkeiten aus Internet, Presse und Literatur gesammelt. Die sich daraus sowie aus den bis dato getätigten Forschungen ergebenden Fragen wurden als Interviewleitfaden verwendet. Da sich die Interviewten oft viel Zeit zur Beantwortung der Fragen nahmen, dauerten die Gespräche teilweise mehrere Stunden. Manche Interviewten, wie etwa Gustav Metzger oder John Dunbar, standen sogar zweimal für Gespräche zur Verfügung. Aufgezeichnet wurden die Interviews auf einem digitalen Aufnahmegerät, sodass sie später in Ruhe ausgewertet werden konnten.

41 Die Interviews mit Geneviève Morgan und Jim Haynes fanden nicht in London, sondern im Mai 2014 in Paris statt, da beide heute dort wohnhaft sind.

John ‚Hoppy‘ Hopkins 2015, David Bowie 2016 und Gustav Metzger 2017), war der Zeitpunkt für die Interviews mit den zumeist schon älteren Zeitzeugen eine letzte Gelegenheit, eine Historie mithilfe derart zahlreichen Informationen aus erster Hand zu schreiben. Die Vorzüge einer solchen ‚Oral History‘ sind zugleich aber auch eine methodische Herausforderung. Es handelt sich um Erinnerungen, die häufig – oft im großen zeitlichen Abstand – Fakten und Tatsachen behaupten, die immer auch persönliche Konstrukte sind. Daraus resultiert eine Unschärfe, mit der es umzugehen gilt, um eine größtmögliche Annäherung an eine objektive Rekonstruktion der Geschichte zu erlangen, die jedoch wiederum nur Konstruktion sein kann. Insofern war ein Abgleich der Erzählungen mit anderen Quellen notwendig.<sup>42</sup> Ein solcher Abgleich erfolgte sowohl über die bereits erwähnten Archivmaterialien als auch über die als dritte Quelle dienende vorhandene Literatur zu einzelnen Aspekten.<sup>43</sup>

Während dieser Suche erwies sich London als die richtige Adresse, da dort sowohl die meiste Literatur, inklusive Zeitungen und Zeitschriften, als auch ausschließlich in der Stadt verfügbare Publikationen – wie beispielsweise unveröffentlichte Masterarbeiten – zu finden waren. Ergiebig waren hierbei vor allem die Bestände der ‚Tate Library‘, der ‚British Library‘ sowie der ‚National Art Library‘ (V&A), aber auch der ‚Cortauld Library‘, der ‚Westminster Reference Library‘ und der Stadtteilbibliotheken wie ‚Kensington Central Library‘ und ‚Chelsea Library‘. Weiterführende Informationen lieferten Filme des ‚British Film Institute‘ und der ‚BBC‘. Nicht zuletzt schärfte der Besuch der Originalschauplätze das Gefühl für deren stadträumliche Lage und Einordnung. Die aus den verschiedenen Quellen gewonnenen Erkenntnisse wurden schließlich, gleich einem Mosaik, zu einem Gesamtbild zusammengesetzt.

Die Arbeit gliedert sich in drei größere Abschnitte, die den unterschiedlichen Raumtypen gewidmet sind: den ‚Art Schools‘, den ‚Galleries‘ und den ‚Underground Clubs und Labs‘. Diese Einteilung gibt der Erforschung des in viele Richtungen verzweigten Netzwerks einen Rahmen und dient der strukturierten Rekonstruktion der Interaktionsräume und des sozialen und kreativen Austauschs, der in ihnen stattgefunden hat.

---

42 Dieses methodische Vorgehen der parallelen Auswertung verschiedener Quellen zur Untersuchung des gleichen Phänomens ist der empirischen Sozialforschung entlehnt, die dieses als Triangulation bezeichnet. Vgl. Uwe Flick: *Triangulation. Eine Einführung*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.

43 Hierbei handelte es sich unter anderem auch um Literatur, die Ansichten von Zeitzeugen bereits fixiert hatte. Entweder in Form von Büchern, die Zeitzeugen selbst geschrieben haben, wie etwa die vielfältigen Publikationen von Barry Miles; oder aber in Form von Zusammenstellungen von Interviewmaterial als Buch, wie etwa bei Jonathan Greens ‚*Days in the Life. Voices from the English Underground 1961–1971*‘ von 1998.

Zu Beginn jedes Kapitels wird jeweils eine visuell-materielle Spur näher betrachtet und die Interaktion zwischen visueller Kunst und Popmusik, aus der sie hervorgegangen ist. Die Ursprünge dieser Interaktionen können dabei dem jeweiligen Raumtyp zugeordnet werden, für den sie beispielhaft am Anfang eines jeden Kapitels stehen. Auf diese Weise motivieren die Spuren als Ergebnisse der Interaktionen die nachfolgenden Untersuchungen zur Beschaffenheit des Entstehungskontextes.

An diese generelle Betrachtung der Beschaffenheit der Raumtypen anschließend, werden im Galerien- und Underground-Kapitel exemplarische „Tiefenbohrungen“ an jeweils zwei konkreten Orten vorgenommen, die sich als bedeutsam erwiesen. Im Galerien-Kapitel sind dies die ‚Robert Fraser Gallery‘ und die ‚Indica Gallery‘; im ‚Underground‘-Kapitel der ‚UFO Club‘ und das ‚Art Lab‘. Auch für sie werden ihre räumliche Beschaffenheit sowie der sozial-kreative Austausch nachgezeichnet. Die Betrachtung der ‚Art Schools‘ hingegen erforderte eine andere Herangehensweise. Ihre Bedeutung als Interaktionsräume war aufgrund der Art der aus ihnen hervorgegangenen Aktionen und des mangelnden Materials zu konkreten Orten schwerlich darüber fassbar. Es zeigte sich, dass in den Archiven der ‚Art Schools‘ kein aussagekräftiges Material zur Thematik auffindbar war. Deshalb erschien es hier sinnvoller, sie ausschließlich in ihrer Gesamtbedeutung als Raumtyp zu erfassen und auf die ausführliche beispielhafte Untersuchung einzelner ‚Art Schools‘ zu verzichten. Nach der Untersuchung des Raumtypus wird hier stattdessen in einem zweiten Schritt die Rolle der Popmusik an ‚Art Schools‘ grundsätzlich diskutiert.

In allen drei Kapiteln werden im Verlauf noch andere Austauschprozesse betrachtet, die ebenfalls in dem jeweiligen Raumtyp oder spezifischen Ort lokalisiert werden können und die dessen Bedeutung nochmals unterstreichen. Immer wieder werden an verschiedenen Stellen auch Querverbindungen zu den europäischen Vorkriegsavantgarden der 1920er Jahre und den Entwicklungen in New York der 1960er Jahre gezogen.

Die Reihenfolge der Anordnung der Raumtypen folgt einer Raumchronologie, die sich aus der Relevanz der jeweiligen Räume für die Interaktionen in zeitlicher Abfolge ergibt. Die ‚Art Schools‘ waren die ersten Räume, an denen visuelle Kunst auf Popmusik traf, die ‚Underground Clubs und Labs‘ die letzten. Für die Interaktionsräume wird ebenso wenig wie für die diskutierten Austauschprozesse ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Sie sind lediglich repräsentative Beispiele, die noch zu ergänzen sind.

# 1. Breeding ground: Art Schools

*Bsp. Pete Townshend – Gustav Metzger: Gitarrenzerstörung*

„MUSIKER ZERBRECHT EURE BLINDEN INSTRUMENTE auf der Bühne“, forderte der Schriftsteller Tristan Tzara 1919 in seinem dadaistischen Gedicht ‚Proklamation ohne Anspruch‘ und bringt damit sowohl seinen Unmut über den Mangel an Visualität in der Musikaufführung als auch einen aggressiven Angriff auf den traditionellen Kulturbetrieb zum Ausdruck, wie ihn bereits Filippo Tommaso Marinetti in seinem ‚Manifest des Futurismus‘ (1909) formulierte.<sup>1</sup>

Fünfundvierzig Jahre später, 1964, kam der junge Frontmann der britischen Popband ‚The Who‘, Pete Townshend, offenbar dieser Aufforderung nach: Er zerstörte während eines Konzerts seine E-Gitarre auf der Bühne.<sup>2</sup> Bei dieser erstmaligen Aufführung handelte es sich nicht um eine geplante Aktion, sondern um die geschickte Fortführung eines Unfalls, als wäre er eine beabsichtigte Bühneneinlage gewesen:

I had a whistle on the guitar and I couldn't shake it off, and I was banging the guitar around and the neck hit the ceiling. And because I look as if I'm doing everything so positively on the stage, I did it again. And it sounded great. It was going ‚boing-boing‘ – and it was a big visual thing.

Als er diesen Effekt im zweiten Set wiederholen wollte, brach ihm unversehens der Gitarrenhals:

There were a few laughs, mainly negative reaction; everyone was waiting for me to kind of sob over my guitar, [...] I had no recourse but to completely look as though I meant to do it, so I smashed the guitar and jumped all over the bits. It gave me a fantastic buzz.<sup>3</sup>

Diese bisher auf einer Popbühne so nicht gesehene Aktion von ‚The Who‘ wurde vom Publikum verstört, verwundert, aber auch begeistert aufgenommen. Bereits beim nächsten Gig wartete ein wesentlich größeres Publikum darauf, das außer-

---

1 Tristan Tzara: *7 Dada Manifeste*, dt. Erstausg., übersetzt von Pierre Gallissaires, Hamburg, Ed. Nautilus, 1978, S. 27. Marinetti: „10. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören [...]“. F. T. Marinetti zitiert nach: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Hamburg, Rowohlt, 1993, S. 78.

2 Auf der offiziellen Homepage von ‚The Who‘ wird die erste Gitarrenzertrümmerung von Pete Townshend auf September 1964 datiert. Vgl. <http://www.thewho.com/years/1964/> (Zugriff am 5. Februar 2018).

3 Pete Townshend zitiert nach: Dave Marsh: *Before I Get Old: The Story of The Who*, London, Plexus, 1983, S. 124. Auch auf der offiziellen Homepage von ‚The Who‘ wird die erste Gitarrenzertrümmerung als Unfall bewertet: „Circa September – Pete smashes his first guitar – by accident – at the Railway Hotel in Harrow. In his frustration he deliberately reduces it to splinters, thereby igniting the most exciting live act pop has ever seen“. Kurz darauf beginnt auch der Schlagzeuger Keith Moon, sein Instrument zu zerstören. „To demonstrate solidarity“, wie er sagt. Vgl. <http://www.thewho.com/years/1964/> (Zugriff am 5. Februar 2018).

gewöhnliche Ereignis, das sich schnell herumgesprochen hatte, selbst zu sehen.<sup>4</sup> So integrierten ‚The Who‘ die Instrumentenzertrümmerung häufiger als öffentlichkeitswirksamen Bestandteil in die Bühnenperformances – was bis heute hin und wieder der Fall ist.<sup>5</sup> Als rituell anmutende Gewalthandlung mit festgelegtem Ablauf und Zeitpunkt fand sie bei ‚The Who‘ als Höhepunkt und Abschluss am Ende des Konzerts zu dem Song ‚My Generation‘ statt, welcher der vermutlich bekannteste Song der Band ist und jugendliche Rebellion in der Textzeile ausdrückt „I hope I die before I get old“.<sup>6</sup> Die Vorgehensweise ist immer die gleiche: Pete Townshend packt seine E-Gitarre, auf der er bis zu diesem Zeitpunkt frenetisch gespielt hat, mit beiden Händen fest am Gitarrenhals, hebt sie gleich einer Axt über seinen Kopf und schlägt dann das Instrument mit voller Wucht auf den Bühnenboden, wo es schließlich zerschellt. Er wiederholt diese ohrenbetäubenden Lärm erzeugende Aktion so lange, bis die Gitarre vollkommen kaputt ist. Um die Zerstörung des Instruments zu vollenden, tritt er zumeist noch mit den Füßen nach. Oft schlägt er auch mit der Gitarre auf die Verstärkerboxen ein und zerstört diese gleich mit.

Diese ursprünglich lediglich aus Verlegenheit entstandene, ungeplante Reaktion muss rückwirkend wohl als glücklicher Zufall betrachtet werden, da sie wesentlich zu der Popularität von ‚The Who‘ beigetragen hat. Vielleicht ist sie sogar als ein „ikonische[r] Moment[...] der [Pop]geschichte“ zu ihrem Markenzeichen geworden.<sup>7</sup> Dieser Umstand ist bemerkenswert, da die Visualität die Oberhand über die auditive Ebene gewinnt. Hier macht kein Musikstück ihre Bühnenperformances

- 
- 4 Obgleich Jimi Hendrix nahezu zeitgleich auch die Gitarrenzerstörung in seine Bühnenshow mitaufnimmt, kommt die Vorreiterrolle jedoch Pete Townshend zu. Auf dem Monterey Festival 1967 bricht ein regelrechter Streit zwischen den zerstörungswütigen Musikern aus. Vgl. Wolfgang Kraushaar: „Gitarrenzertrümmerung. Gustav Metzger, die Idee des autodestruktiven Kunstwerks und deren Folgen in der Rockmusik“, in: *Mittelweg 36*, Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, Jg. 10, Heft 1, Feb/März 2001, S. 2–28 und Pete Townshend: *Who I am. Die Autobiographie*, dt. Ausg., übersetzt von Kathrin Bielfeldt, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2012, S. 130f. und Harvey & Kenneth Kubernik: *A perfect haze: the illustrated history of the Monterey Pop Festival*, Solana Beach, Santa Monica Press, 2011.
- 5 Vgl. Dave Marsh, *Before I get old*, S. 125. War die Aktion zum einen popularitätsfördernd, so brachte der Verschleiß an teuren Instrumenten ‚The Who‘ jedoch auch in kürzester Zeit in finanzielle Schwierigkeiten. Das britische Musikmagazin ‚Melody Maker‘ berichtete im August 1965 über die prekäre finanzielle Lage der Band aufgrund des Instrumentenverschleißes. Vgl. Chris Charlesworth: *The Who. Die illustrierte Biografie*, Rastatt, Moewig, 1990, S. 18f.
- 6 Pete Townshend: „And then it comes to the end, we do My Generation and we fucking smash everything up“. Zitiert nach: Barry Miles: „Miles interviews Pete Townshend“, in: *International Times*, Issue 8, 13.–26. Februar 1967, S. 5f., hier S. 5.
- 7 Gerald Matt und Thomas Miessgang u. a. (Hg.): *Go Johnny go. Die E-Gitarre, Kunst und Mythos*, Ausst.kat., Wien, Kunsthalle, 24. Oktober 2003–7. März 2004, Göttingen, Steidl, 2003, S. 8. Der Regisseur Michelangelo Antonioni muss die Aktion als so aussagekräftig für das London der ‚Swinging Sixties‘ befunden haben, dass er sie mit den ‚Yardbirds‘ nachstellen ließ, nachdem ‚The Who‘ ihm für den Film nicht zur Verfügung standen. Vgl. Wolfgang

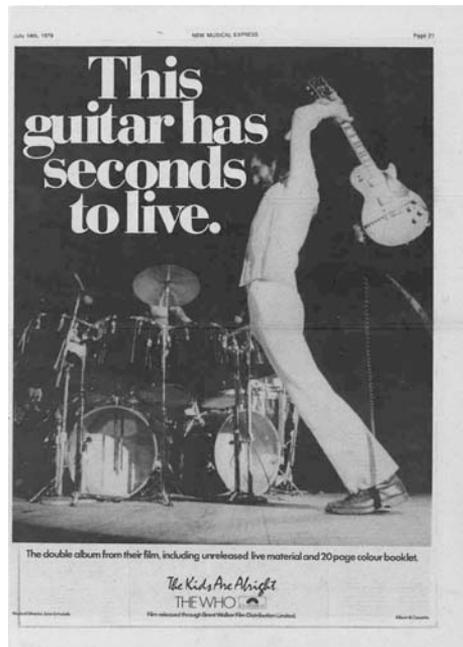


Abb. 1: Werbeanzeige für den Film ‚The Kids Are Alright‘, 1979. *New Musical Express*, 14. Juli 1979, S. 21.

einzigartig, sondern der Akt der Gitarrendemontage. Wie sehr diese Aktion mit der Band identifiziert wurde, ist beispielsweise deutlich erkennbar im Motiv der Werbeanzeige für den ‚The Who‘-Film ‚The Kids Are Alright‘ (1979) (Abb. 1). Hier stehen weder der Bandname noch der Titel des beworbenen Films im Zentrum, sondern Pete Townshend mit erhobener Gitarre über dem Kopf und dem Slogan „This guitar has seconds to live“.<sup>8</sup>

Dass Townshend die Forderung Tzaras gekannt hat, ist sehr unwahrscheinlich und auch von ihm selbst ist nie ein Bezug genannt worden. Deshalb kann eine bewusste Referenz auf den Dadaisten ausgeschlossen werden.<sup>9</sup> Jedoch kommt man nicht umhin, eine starke inhaltliche Nähe der zunehmend visuell sich entwickelnden

Kraushaar, „Gitarrenzertrümmerung. Gustav Metzger, die Idee des autodestruktiven Kunstwerks und deren Folgen in der Rockmusik“, S. 14 ff.

8 Das fotografische Einfrieren des Augenblicks vor der Zertrümmerung findet sich im selben Jahr auch auf dem Plattencover der britischen Punkband ‚The Clash‘ ihres Albums ‚London Calling‘.

9 Die englische Erstausgabe des Buchs ‚Seven Dada Manifestos and Lampisteries‘, in dem das Gedicht veröffentlicht ist, kam erst 1977 heraus. Die Verbindung zwischen dem Gedicht Tristan Tzaras und der Aktion Pete Townshends wurde erstmals und einzig von Simon Shaw-Müller benannt, allerdings ohne sie weiterführend zu untersuchen. Vgl. Simon Shaw-Müller: „Performance Art at the Interface between the Visual and the Auditive“, in: Daniels,

Auftritte der Popmusiker der 1960er und 1970er Jahre – und somit auch der von Pete Townshend – zu den Vorläufern der ‚Performance Art‘ festzustellen. In der Reihe der von RosaLee Goldberg in ihrem Standardwerk ‚Performance – Live Art 1909 to the Present‘ aufgezählten, richtungsweisenden Kunstbewegungen, die zur Dominanz der ‚Performance Art‘ in den 1970er Jahren führten, findet sich unter anderem neben Dadaismus auch der Futurismus.<sup>10</sup> Abgesehen von der dadaistischen Forderung Tzaras lassen sich auch im Futurismus vermutlich ebenso unbewusste, aber auffällige Anknüpfungspunkte und Vorläufer für die Aktion Townshends ausmachen, wie zum Beispiel im Aspekt der Geräuschkunst:

Sein primär visueller Akt der Gitarrenzerstörung zeigt sich gleichzeitig auf musikalischer Ebene. Das Zerschellen der E-Gitarre auf dem Bühnenboden, die dabei noch immer am Verstärker angeschlossen ist, erzeugt einen markanten auditiven Effekt – einen immensen Krach. Die dissonanten Klänge pendeln zwischen Musik und Lärm: Was ist noch Geräusch? Was ist schon Musik? Verfolgt man die Geschichte des Geräusches als künstlerisches Element in der Musik, führt die Spur zu den italienischen Futuristen, allen voran Luigi Russolo, der die so genannte ‚Geräuschkunst‘ erfand.<sup>11</sup> 1913 verfasste er sein Manifest ‚L’arte dei rumori‘, wobei er von der „Kunst der Geräusche“ sprach.<sup>12</sup> Ursprünglich ausgebildet als Maler, verstand er sein Wirken in der Musik als künstlerische Betätigung. In seinem Manifest forderte er die Hinwendung der zeitgenössischen Musik zum Geräusch, welches als Ausdruck des modernen, lärmenden Lebens seit dem 19. Jahrhundert zur Grundlage jeder Form der Musik werden sollte. Auf dieser Prämisse baute er Instrumente, die er ‚intonarumori‘ (Lärmtöner) nannte und die einzeln nach ihren Geräuschen benannt wurden, wie z. B. Heuler, Dröhner, Klirrer, Scharrer, die sie in unterschiedlicher Tonhöhe wiedergeben konnten. Diese sind wiederum in sechs ‚Geräuschfamilien‘ aufgeteilt; es handelt sich um Kästen unterschiedlicher Größe, die allesamt mit je einem Schalltrichter, einer Kurbel und einem Hebel ausgestattet sind. Nicht nur die von ihnen erzeugte, lärmende ‚Geräuschkunst‘ ist mit der Townshends vergleichbar, sondern auch der Aspekt der Destruktion – wenn auch bei dem Futuristen nicht auf den ersten Blick so offensichtlich wie bei ‚The Who‘. Bei Russolo ist dieser nicht auf der Ebene der tatsächlichen materiellen Zerstörung auszumachen, da der Lärm durch neu erfundene Instrumente erzeugt wird und nicht, wie bei Townshend, durch die Demontage eines herkömmlichen

---

Dieter und Sandra Naumann [u. a.] (Hg.): *See this sound. Audiovisuology compendium. An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture*, Köln, König, 2010, S. 259–272, hier S. 264.

10 RosaLee Goldberg: *Performance: Live Art 1909 to the Present*, London, Thames and Hudson, 1979.

11 England war ein wichtiges Zentrum der Ende der 1970er Jahre aufkommenden ‚Noise Music‘.

12 Vgl. Johannes Ullmaier (Hg.): *Luigi Russolo. Die Kunst der Geräusche (1916)*, übersetzt von Owig DasGupta, Mainz, Schott, 2000. Auch bei diesem Buch kann nicht davon ausgegangen werden, dass es Pete Townshend bekannt war. Das Buch erschien im englischsprachigen Raum erstmals 1967 in der Übersetzung von Robert Filliou bei Great Bear.