

Erschienen am 16.06.2017

Das von Andy Warhol gestaltete Cover des Albums „The Velvet Underground & Nico“ mit der berühmten Banane zählt zu den Ikonen der Popkultur. Während heutzutage zahlreiche namhafte Künstler Albumcovers für Bands gestalten, war es bei der Veröffentlichung des Albums im Jahr 1967 noch eher die Ausnahme, dass ein sehr erfolgreicher bildender Künstler als Cover-Artist aktiv wurde. Gegen Ende der 1960er Jahre war New York der kulturelle Hotspot der USA, vielleicht sogar weltweit. Ein kreativer, revolutionärer Zeitgeist, getragen von Gegenkultur und Friedensbewegungen, bot einen guten Nährboden für viele künstlerische Experimente. Zur damaligen Underground-Szene gehörten einflussreiche Persönlichkeiten, wie Bob Dylan, William S. Burroughs, Janis Joplin, Patti Smith und eben auch Warhol. Jeder war darum bemüht, auf innovative Art und Weise seine Grenzen auszuloten und zu testen, was möglich war. Warhol, der ursprünglich aus der Werbebranche stammte, war sehr kreativ darin, die Grenzen zwischen elitärer Kunst und unterhaltendem Kommerz verschwimmen zu lassen oder sogar ganz aufzuheben. Da er schon seit den 1950er Jahren als Coverdesigner tätig war, sah er in diesem Medium einen idealen Werkgegenstand für sein Vorhaben. Dass Popmusik und Pop-Art einige Gemeinsamkeiten aufweisen, lässt sich schon wegen ihrer etymologischen Verwandtschaft vermuten. Auch die audiovisuelle Komponente der Popmusik, die bereits bei den ersten großen Popstars ein fest integrierter Bestandteil war, verband das musikalische Genre mit der bildenden Kunst. Das Beispiel des „Gesamtkunstwerks Elvis Presley“ veranschaulicht dies. Doch um zu

verstehen, wie sich bildende Kunst und Musik einander auf so produktive Weise annähern konnten, lohnt sich ein Blick auf die Geschichte und Wurzeln der Pop-Art.

Postmoderne und „trash aesthetic“

Nachdem zwei Weltkriege in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Europa in Schutt und Asche gelegt hatten, stürzten viele Künstler in eine Sinnkrise. Die alten Ideale und ästhetischen Richtlinien konnten nicht mehr gültig sein, da die Lebensrealität eine völlig neue geworden war. Bereits während des Ersten Weltkriegs begann daher eine Gruppe von Künstlern im Cabaret Voltaire in Zürich mit neuen Ausdrucksformen zu experimentieren. Sie versuchten erst gar nicht, die Brutalität und Gräuel der Schlachtfelder in Werken zu verarbeiten, sondern sahen vor allem in der Sinnlosigkeit der Kriegshandlungen einen Anhaltspunkt für ihren selbst als „Anti-Kunst“¹ bezeichneten Stil. Der Dadaismus war geboren. Diese neue Bewegung verstand sich von Anfang an nicht als eine Stilrichtung, wie beispielsweise Kubismus oder Expressionismus, sondern betonte immer wieder die Notwendigkeit des Experimentierens. Das Spiel und der Zufall wurden als wichtige Arbeitstechniken integriert.² Die Dadaisten verübten Angriffe auf die traditionelle Ästhetik und „Heiligkeit“ des Kunstwerks, weil sie der Ansicht waren, dass die Menschen von der Kunst getäuscht würden. „Indem Unsinn über oder gleichberechtigt

¹ Stephen Farthing und Vera Maas, Hrsg., *Kunst: die ganze Geschichte*, übers. von Jens Asthoff, 5. Auflage, deutsche Ausgabe (Köln: DuMont, 2016), S. 411.

² Vgl. Simon Warner, „The Banality of Degradation: Andy Warhol, the Velvet Underground and the Trash Aesthetic“, *Volume! [Online]* 9, Nr. 1 (2012), S. 4.

neben Sinn gestellt wurde, versuchte Dada, den vermeintlichen Glauben zu unterlaufen, die Gesellschaft könne mit Logik und Wissenschaft jedes Problem lösen.“³

Zu den vom Dadaismus geprägten kreativen Antworten auf den Schock des Weltkriegs zählten Lautgedichte, denen jeder Sinn abhandengekommen zu sein schien, chaotische Performances und Collagen, bei denen Alltagsgegenstände wie Postkarten oder Zeitungsausschnitte in einem neuen Werk rekontextualisiert wurden. Als wichtige Vertreter gelten Kurt Schwitters, John Heartfield und Marcel Duchamp. Letzterer wurde vor allem durch seine „ready-made“ Kunst berühmt. Bei der Schau der „Society of Independent Artists“ in New York stellte er ein Urinal aus, das er „Fountain“ betitelte. Dieses Kunstwerk kann als erstes angesehen werden, das einer strikten Anti-Ästhetik folgt. „The fact that he selected an object associated with peeing and the evacuations of bodily fluids might legitimately lead us to identify this [...] as the premiere act in the history of the trash aesthetic.“⁴

Als der Zweite Weltkrieg im Jahr 1939 in Europa ausbrach, verlagerte sich das Zentrum der Avantgarde-Kunst von Paris nach New York. Dort war es zunächst der abstrakte Expressionismus mit seinem Hauptvertreter Jackson Pollock, der durch sein hohes Maß an Abstraktion versuchte, neue Wege zu gehen. Der Boom der

³ Farthing und Maas, *Kunst*, S. 411.

⁴ Warner, „The Banality of Degradation“, S. 5.

amerikanischen Wirtschaft und die aufkommende Massenkultur in der Nachkriegszeit förderte die Entwicklung einer weiteren neuen Kunstrichtung, die ab Mitte der 1950er-Jahre zunächst in England ihren Siegeszug antrat: Pop-Art. Diese wandte sich von traditionellen repräsentativen Mitteln ab und sabotierte den Gedanken der Abstraktion beinahe, indem Symbole und Zeichen der Massen- und Populärkultur zum Sujet gemacht wurden.⁵ Die entstehende, kapitalistisch geprägte „trash-culture“ fand in den Künstlern der Pop-Art geeignete Richter, die dieser Kultur durch bewusste Bezugnahme in ihren Werken zu einer eigenen Ästhetik verhalfen. Der von den Dadaisten angestrebte Wandel der ästhetischen Vorstellungen erreichte hier seinen Gipfel. Denn die bis dahin in der Kunst dominanten Werte, wie Wahrheit, Schönheit und das Gute, wurden abgelöst von einer neuen, postmodernen Kunstphilosophie. Die Mauer zwischen Hoch- und Massenkultur wurde eingerissen und die Kunst aus traditionellen, starren Ideologien befreit.⁶ Andy Warhol tat sich dabei besonders hervor, da er nicht nur durch die Thematik seiner Kunst, sondern auch durch mechanisierte, kommerzialisierte Produktionsverfahren Kunst immer mehr zu einem Massenprodukt werden ließ. Mit Benjamin formuliert gelang es dem Künstler dadurch, „das Hier und Jetzt des Kunstwerks - sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“⁷ auszulöschen, also die „Aura“⁸ des Werks zu zerstören. Dies

⁵ Vgl. Ebd., S. 5.

⁶ Vgl. Ebd., S. 8 f.

⁷ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: mit Ergänzungen aus der ersten und zweiten Fassung*, hg. von Burkhardt Lindner, Reclams Universal-Bibliothek 18830 (Stuttgart: Reclam, 2011), S. 13.

⁸ Ebd., S. 15.

lässt sich neben der Anonymität, der fehlenden Präsenz des Urhebers, der mechanisierten Herstellung und der oft fehlenden bzw. schwer zu fassenden Aussageintention als wichtigstes postmodernes Charakteristikum der Pop-Art konstatieren.

Andy Warhols „Pop-Idea“

Warhol, der aus Pittsburgh stammende Werbegrafiker, gestaltete bereits in den 50er- und frühen 60er-Jahren einige Plattencover. Die in dieser Zeit entstanden Werke können als Vorstufe für seine später propagierte „Pop-Idea“ gesehen werden. Bereits in dieser Frühphase seines Schaffens als Coverdesigner entwickelte er multimediale Konzeptideen und bettete viele seiner ursprünglich autonom geschaffenen Arbeiten in den Auftragswerken für die Plattenindustrie in neue Kontexte.⁹ Eben diese Rekontextualisierung und transmediale Übertragung wurde später zu einem charakteristischen Aspekt seines Schaffens. Warhol, der durch seine kreative Arbeit in der Werbebranche die Trennung zwischen Kunst und Kommerz für sich selbst aufgehoben sah, fand in Schallplattencovern den optimalen Werkgegenstand, denn in ihnen vereinigen sich kommerzielles Produktdesign und angewandte Kunst. Außerdem waren Schallplattencover für Warhol interessant, da sie die audiovisuelle Komponente der Popmusik verkörpern.

⁹ Vgl. Klaus Gier, *Andy Warhols Record- und Cover-Design: Studien zur grafischen und formgegenständlichen Gestaltung von Schallplatten und Schallplattenverpackungen durch Andy Warhol am Beispiel von „The Velvet Underground & Nico“ and „Sticky Fingers“*, Bd. 375, Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte 28 (Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2001), S.66 f.

Als oberste Maxime für sein Schaffen formulierte Warhol die „Pop-Idea“. Sie beschreibt eine Synthese aus Kunst, Musik, Design, Fotografie, Film und jedem beliebigen weiteren, kreativen Medium.¹⁰ Nachdem er bereits als Werbegrafiker, Coverdesigner und bildender Künstler gearbeitet hatte, wandte er sich ab Anfang der 1960er Jahre auch dem Film und der Fotografie zu.¹¹ Durch seine Nähe zur „New American Cinema Avantgarde“ und seinem generellen Interesse an avantgardistischen Tendenzen gelang es ihm bald, sich als „Underground“-Filmemacher zu etablieren. Seinem Postulat konsequent folgend engagierte sich Warhol darüber hinaus selbst für kurze Zeit aktiv in einer Band, in der er mit anderen Pop-Artists spielte, um sich auch das Medium der Musik zu erschließen.¹² Trotz des schnellen Scheiterns des Projekts blieb Warhol an der Musik interessiert, was sich an der Zusammenarbeit mit der Band „The Velvet Underground“ zeigte, die ich in einem späteren Kapitel ausführlich diskutieren werde.

Die Theorien des ersten intellektuellen Popstars und Begründers der Medienwissenschaften Marshall McLuhan, mit denen sich der Künstler intensiv auseinandersetzte, hatten starken Einfluss auf das Kunstverständnis Warhols. Wenn McLuhan schreibt: „Heute können wir die gesamte menschliche Umwelt zu einem Kunstwerk machen,

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 14.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 76 f.

¹² Vgl. Jörg Heiser, *Doppelleben : Kunst und Popmusik*, Bd. 219, Fundus-Bücher (Hamburg: Philo Fine Arts, 2015), S. 103.

einer Bildungsmaschine, die die Wahrnehmung ins Extrem steigert und alltägliches Lernen zur Entdeckungsreise werden lässt.“¹³, kann man darin die theoretische Grundlage für Warhols Forderung, Kunst müsse das Leben durchdringen, erkennen. In der Factory¹⁴, Warhols Kreativwerkstatt, die neben einem Atelier auch eine Art Szenetreffpunkt für Drogenabhängige, Künstler, Musiker, etc. war, wurde dieses Programm zur Realität. „Sex und Drogen werden Produktionsmittel, während die Erfahrung damit kaum oder gar nicht explizit mitteilbar ist. ‚Schwächen‘ dürfen sich nicht zeigen, auch wenn die Kamera aus ist, jede Regung bleibt Performance.“¹⁵ Stil und Auftreten der Protagonisten der Warhol’schen Entourage werden ebenfalls als kreative Ausdrucksform und Medium gesehen, um dem erklärten Ziel der Deckungsgleichheit von Kunst und Leben näherzukommen.

Zeit seines Lebens war der Künstler sehr um sein Bild in der Öffentlichkeit bemüht. Er inszenierte den Alltag in der Factory sehr bewusst, um nach außen hin als jugendlich und sorglos zu gelten.¹⁶ Die so entstandene „Pop-Persona“¹⁷ Warhols war dem Ziel verschrieben, eine Synthese aller kreativen Ausdrucksformen in der Person des Künstlers selbst zu bewirken. „Was in der Pop-Art vor ihm die

¹³ Marshall McLuhan u. a., *Das Medium ist die Massage: ein Inventar medialer Effekte*, 3. Aufl, Tropen-Sachbuch (Stuttgart: Tropen, 2014), S. 68.

¹⁴ Der Name des Ateliers Warhols verweist stark auf die industrialisierte Produktionsweise seiner Kunstwerke.

¹⁵ Jörg Heiser, *Doppelleben: Kunst und Popmusik*, Bd. 219, Fundus-Bücher (Hamburg: Philo Fine Arts, 2015), S. 141.

¹⁶ Vgl. Ebd., S. 102.

¹⁷ Ebd., S. 101.

künstlerische Bezugnahme zum Gegenstand war [...], wird bei ihm zur sozialen Technik der Kunst. Aus dem ‚bloßen‘ Sujet wird Lebensinhalt.“¹⁸ In dem Ansatz, über Genre Grenzen und Kategorien hinweg kulturelle Trends oder Erscheinungen künstlerisch zu verarbeiten und diese auch in seiner Person zu bündeln, kommt die Tragweite und Konsequenz, mit der Warhol seine „Pop-Idea“ auch selbst auslebte, klar zum Vorschein. Er präsentierte sich als Universalgenie des Pop und machte es sich zum Ziel „bis weit, weit in die Produktionsorte der Mainstream-Popkultur (zu) dringen.“¹⁹

Kooperation mit „The Velvet Underground“

Da Warhol, wie bereits erwähnt, großes Interesse daran hatte, auch das Medium der Popmusik für sich zu erschließen, beauftragte er im Jahr 1965 seinen Assistenten Gerard Malanga damit, eine geeignete Band für seine geplante Multimedia-Performance zu finden. Durch die massenmediale Verbreitung und Kommerzialisierung des Rock’n’Rolls zu dieser Zeit bestanden ohnehin schon Parallelen zur Pop-Art Warhols, und die Band „The Velvet Underground“ eignete sich besonders gut für eine Zusammenarbeit, da ihre Musik durch Minimalismus, Eintönigkeit und eine ironische Distanz viele stilistische Gemeinsamkeiten mit jener aufwies.²⁰ Die Idee für die Multimedia-Performance, betitelt „Exploding Plastic Inevitable“ (kurz: E.P.I.), beruhte ebenfalls auf den

¹⁸ Ebd., S. 110.

¹⁹ Ebd., S. 127 f.

²⁰ Vgl. Alenka Barber-Kersovan, „Pop goes Art‘ – ‚Art into Pop‘: Andy Warhol, The Velvet Underground und die Folgen“, in *Mainstream, Underground, Avantgarde: Rockmusik und Publikumsverhalten*, hg. von Helmut Rösing, Beiträge zur Populärmusikforschung 18 (Karben: Coda, 1996), S. 66 f.

Theorien McLuhans. Sie sah vor, durch Mehrfachprojektionen verschiedener Filme in Kombination mit Lightshows, Tanz, Theater, Performance und Musik eine neue Art der Mixed-Media-Kunst zu schaffen, die der bereits erläuterten „Pop-Idea“ Warhols entsprach und den Schock als wirkungsästhetische Kategorie integrierte. „Die Idee der Vermischung von Kunstkonzepten und Popmusik handelte nicht davon, Pop durch Verkomplizierung zur High Art zu adeln [...], sondern im Gegenteil die sexualisierte Kraft des Beat minimalistisch zuzuspitzen und zugleich an eine prägnant-coole visuelle Inszenierung zu koppeln.“²¹

Warhol hatte mit seinen Werken nicht nur die Absicht, die durch Massen- und Populärkultur geprägte Ikonographie des Alltags zum Thema zu machen, sondern er war auch an der Darstellung der dunkleren Bereiche der menschlichen Psyche, wie Tod, Drogen oder sexueller Perversion, interessiert.²² Hier überschritten sich die Intentionen der Band und des Künstlers ebenfalls, denn Lou Reeds Songtexte transportierten eine Weltsicht, die sehr düster und von ähnlichen Themen durchzogen war. Diese Texte in Verbindung mit den Kompositionen des Avantgarde-Musikers John Cale, die man treffend als „chaotische Lärmorgien, getragen von monoton-repetitiven rhythmischen Strukturen“²³ beschreiben könnte, bildeten die ideale Kombination für Warhols Vorhaben. Die Musik der „Velvets“

²¹ Heiser, *Doppelleben : Kunst und Popmusik*, S. 138f.

²² Vgl. Warner, „The Banality of Degradation“, S. 8.

²³ Barber-Kersovan, „Mainstream, Underground, Avantgarde“, S.66.

vermischte Kommerz mit literarisch anspruchsvollem Songwriting, Hochkultur mit sexuellen Eskapaden und Avantgarde-Elemente mit Drogenexzess. Diese teils paradox anmutenden produktionsästhetischen Merkmale der Band sagten Warhol zu und eigneten sich ideal für sein kreativ-chaotisches Performanceprojekt. Die immer gleichen Siebdrucke, die inzwischen zu Warhols Markenzeichen geworden waren, können analog zur Repetition in der Musik der „Velvets“ gesehen werden und bilden einen weiteren Anknüpfungspunkt. Also wurde die Band in die Factory eingeladen. Dort gingen Rezeptions- und Produktionsabläufe von Kunst und Popmusik erstmals unmittelbar ineinander über und schmiedeten so nicht nur eine äußerst kreative und produktive Allianz, sondern eröffneten auch einen neuen Markt.²⁴

Die Musik der „Velvets“, aber auch Warhols Kunst lassen sich beschreiben als „anti-art made by anti-elite elitists.“²⁵ Durch die bereits beschriebene Vermischung gegensätzlicher Aspekte in ihrer Musik verkörperten „The Velvet Underground“ die „trash-aesthetic“ wie kaum eine andere Band vor ihnen. „An anti-aesthetic, the trash aesthetic indeed, was surely embodied in this parade of distortion, discordance and contortion: radio friendly this was not.“²⁶ Reeds Texte berichten von einer subjektiven, hässlichen, düsteren Lebensrealität, die aber gerade durch ihre lyrische und musikalische Darstellung ästhetisch

²⁴ Heiser, *Doppelleben: Kunst und Popmusik*, S. 123.

²⁵ Warner, „The Banality of Degradation“, S.11.

²⁶ Ebd., S. 14.

wert- und anspruchsvoll wird. Auch in Warhols großformatigen Fotodrucken von Autounfällen oder Hinrichtungen auf dem elektrischen Stuhl findet sich dieses Prinzip wieder. Außerdem hatten beide Parteien Freude daran, durch die teils verstörenden avantgardistischen Live-Performances ein „Anti-Image“ zu kreieren, das nicht nur ein neues Kunstverständnis widerspiegelte, sondern auch Kontroversen unter Kulturkritikern hervorrief.²⁷ In doppelter Hinsicht können die Velvets als grenzüberschreitend gesehen werden, denn mit ihrer Musik richteten sie sich nicht nur gegen den konventionellen Mainstream, sondern auch gegen die radikale „Peace and Love“-Gegenbewegung der Zeit samt ihrer Hippie-Kultur.

Da sowohl die Band, als auch Warhol mit dem „E.P.I.“-Projekt unter anderem kommerzielle Interessen verfolgten, war der nächste konsequente Schritt, gemeinsam ein Studioalbum zu produzieren, dessen Cover Warhol selbst gestaltete und das inzwischen zu einer Ikone der Popkultur wurde. Der Künstler wird in den Credits des Albums als Produzent gelistet und laut Cale hatte er wesentlichen Anteil daran, dass die „Velvets“ auch auf Vinyl ihren schrillen, unverwechselbaren Live-Sound beibehielten.²⁸ Als das Album 1967 veröffentlicht wurde, hatte es allerdings kaum kommerziellen Erfolg, denn die große Mehrheit der Konsumenten von Popmusik konnte sich im „Summer of Love“ nicht mit den düsteren, amphetaminschwangeren Berichten über sexuelle Perversion und andere menschliche Abgründe

²⁷ Gier, *Andy Warhols Record- und Cover-Design*, S. 104 f.

²⁸ Vgl. Heiser, *Doppelleben : Kunst und Popmusik*, S. 127 f.

identifizieren bzw. lehnte eine solche Darstellung schlichtweg ab. Im Jahr 1968, nachdem in der Factory auf Warhol geschossen worden war, endete die Zusammenarbeit zwischen ihm und der Band. Doch in den wenigen gemeinsamen Jahren zwischen 1965 und 1968 wurden in der Factory alternative Lebensentwürfe und experimentelle Sexualitäten etabliert, „die ihre Geltung nicht eingebüßt haben [...] und [...] bis heute queere Emanzipationsbestrebungen inspirieren.“²⁹ In der Tat hat die damals geschlossene Allianz zwischen bildender Kunst und Musik den Weg für den Punk der folgenden Jahrzehnte geebnet und große New Wave Bands und Künstler wie die „Talking Heads“ oder David Bowie, inspiriert.

²⁹ Ebd., S. 109.

Literaturverzeichnis

- Barber-Kersovan, Alenka. „Pop goes Art‘ – ‚Art into Pop‘: Andy Warhol, The Velvet Underground und die Folgen“. *Mainstream, Underground, Avantgarde: Rockmusik und Publikumsverhalten*. Hg. von Helmut Rösing. Karben: Coda, 1996. Print. Beiträge zur Populärmusikforschung 18.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: mit Ergänzungen aus der ersten und zweiten Fassung*. Hg. von Burkhardt Lindner. Stuttgart: Reclam, 2011. Print. Reclams Universal-Bibliothek 18830.
- Farthing, Stephen, und Vera Maas, Hrsg. *Kunst: die ganze Geschichte*. Übers. von Jens Asthoff. 5. Auflage, deutsche Ausgabe. Köln: DuMont, 2016. Print.
- Gier, Klaus. *Andy Warhols Record- und Cover-Design : Studien zur grafischen und formgegenständlichen Gestaltung von Schallplatten und Schallplattenverpackungen durch Andy Warhol am Beispiel von „The Velvet Underground & Nico“ and „Sticky Fingers“*. Bd. 375. Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien: Lang, 2001. Print. Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte 28.
- Heiser, Jörg. *Doppelleben : Kunst und Popmusik*. Bd. 219. Hamburg: Philo Fine Arts, 2015. Print. Fundus-Bücher.
- McLuhan, Marshall u. a. *Das Medium ist die Massage: ein Inventar medialer Effekte*. 3. Aufl. Stuttgart: Tropen, 2014. Print. Tropen-Sachbuch.
- Warner, Simon. „The Banality of Degradation: Andy Warhol, the Velvet Underground and the Trash Aesthetic“. *Volume! [Online]* 9.1 (2012): n. pag. Print.