Kunst

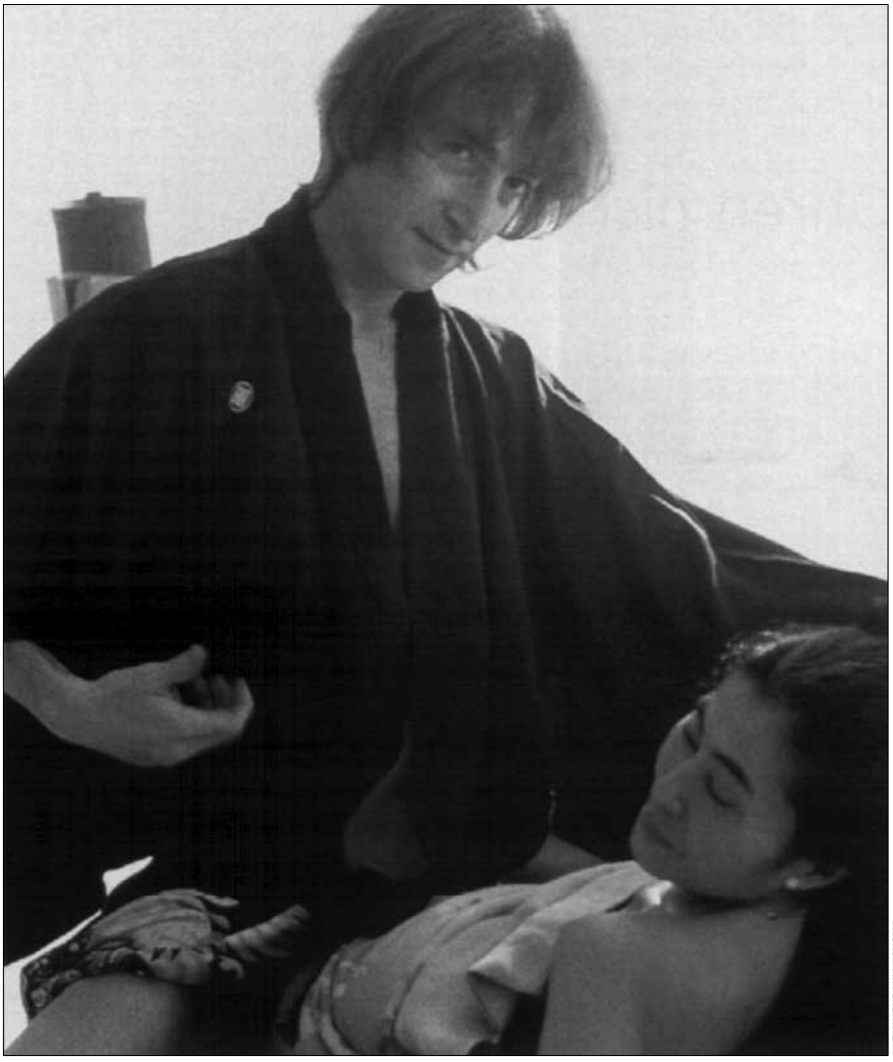
Das einsame Massenidol

John Lennon (1940 bis 1980), der Mitgründer der Beatles, hat als Zeichner angefangen. Auch andere Rockmusiker wollten ursprünglich anstelle der Bühne die Kunstgalerien erobern. Walter Grasskamp, Professor an der Kunstakademie München, untersucht diesen Aspekt der Popkultur anläßlich der Bremer Lennon-Ausstellung.

Zuerst präsentierte er seine Kinderzeichnungen auf dem Umschlag einer Langspielplatte, nun hängen sie, goldgerahmt, sogar im Museum: Schon als kleiner Junge hatte er darum gebeten, sie sorgfältig aufzuheben, weil er eines Tages berühmt sein werde.

Berühmt ist er schließlich geworden, wenn auch als Musiker, aber eigentlich hatte John Lennon Künstler werden wollen. So studierte er drei Jahre am Liverpool College of Art. Und wurde gerade deswegen kein Künstler.

Lennon ist kein Einzelfall. Etliche britische Kunstschulen haben in der Nachkriegszeit, neben Malern und Bildhauern, Musiker hervorgebracht, die mit ihrer Melange aus Blues und Rock die Popmusik völlig veränderten. Ein – meist abgebrochenes – Kunststudium taucht so häufig in den Biographien maßgeblicher Musiker jener Generation auf, daß die Soziologen Simon Frith und Howard Horne diesem „art school context“ schon ein ganzes Buch – „Art into Pop“ – widmen konnten.



A. TANNENBAUM / SYGMA

Popkünstler Lennon als Cover-Star*, mit Ehefrau Yoko Ono (1980): Zwischen Glamour und persönlicher Misere

Manche von ihnen mögen hier nur kurze oder eher zufällige Aufenthalte absolviert haben, aber Kunstschulen waren mehr als nur Zwischenlager für unentschiedene Künstler-Musiker. Denn die erhielten hier eine visuelle Ausbildung, die sie später gut gebrauchen konnten. Innerhalb weniger Jahre krempelten sie dann das Erscheinungsbild der Musikindustrie um.

Davon profitierten nicht nur die Plattenumschläge, auch der Bühnenauftritt wurde neu – aggressiver – inszeniert. An der Ealing School of Art in London hatte der spätere Who-Gitarrist Pete Townshend miterlebt, wie der deutsche Emigrant Gustav Metzger, Propagandist einer „autodistructive art“, während einer Gastvorlesung eine Baßgitarre zertrümmerte. Wenige Jahre später lieferte Metzger Lichtinszenierungen für den Bühnenvandalismus der Who.

Auch die Kostümierung veränderte sich. Anzüge und Krawatten ließen die Revolution des Kleidungsstils zunächst nicht erahnen, die dann einen bohemehaften Klamottenmix auch abseits der Bühne zur artistischen Uniform machte. Die war nicht immer so hausgemacht, wie sie aussah: Das frühe Erscheinungsbild der Who etwa war vom Popmaler Peter Blake beeinflußt.

Man könnte in diesen Übersprungseffekten der Kunst auf die Popmusik eine kommerzielle Zweitverwertung erblikken, wie sie gleichzeitig in der Werbung

* Im Beatles-Kreis auf dem „Sgt. Pepper“-Album 1967.

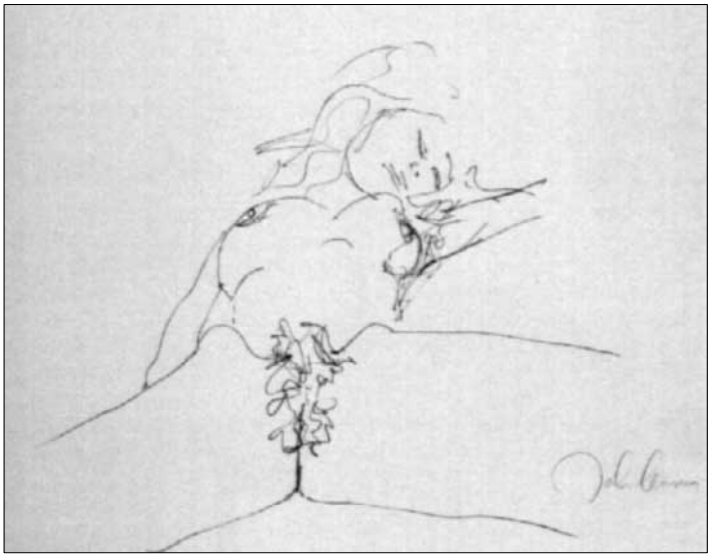
stattfand, aber das wäre eine antiquierte Betrachtungsweise. Denn sie ignoriert, daß dabei das Material nur dorthin zurückkehrte, von wo es die Pop Art ausgeliehen hatte.

Mit den Wechselwirkungen zwischen Kunst und Musik entstand etwas anderes als angewandte Pop Art: Popkultur als das kommerzielle Gesamtkunstwerk der sechziger Jahre, als gattungsübergreifender Stil einer massenhaften Konsum-Ästhetik abseits elitärer Kunstszenen. Daran arbeiteten herausragende Künstler mit, nicht nur Blake, der dem bahnbrechenden „Sgt. Pepper"-Album zu einem kongenialen Cover verhalf, sondern auch Richard Hamilton, der darauf mit seinem durchtriebenen Entwurf für das „Weiße Album" reagierte. Andy Warhol buchte gleich eine ganze Gruppe, Velvet Underground, für seinen kulturindustriellen Mittelstandsbetrieb, die „Factory".

Im Flipperspiel der wechselseitigen Einflüsse veränderte sich auch die Kunst, aber der rebellische Anspruch solcher Grenzüberschreitung ist längst domestiziert. Bücher über Pop Art reihen heute die „greatest hits" der Meisterwerke nach denselben Mustern aneinander wie solche über Nazarener oder Impressionisten. Pioniere und Trittbrettfahrer der Aufwertung des Trivialen wie Roy Lichtenstein oder Tom Wesselmann lassen sich in musealen Retrospektiven abfeiern, als habe sich mit Pop nichts Grundlegendes geändert, sondern nur eine weitere Avantgarde für den Musentempel empfohlen.

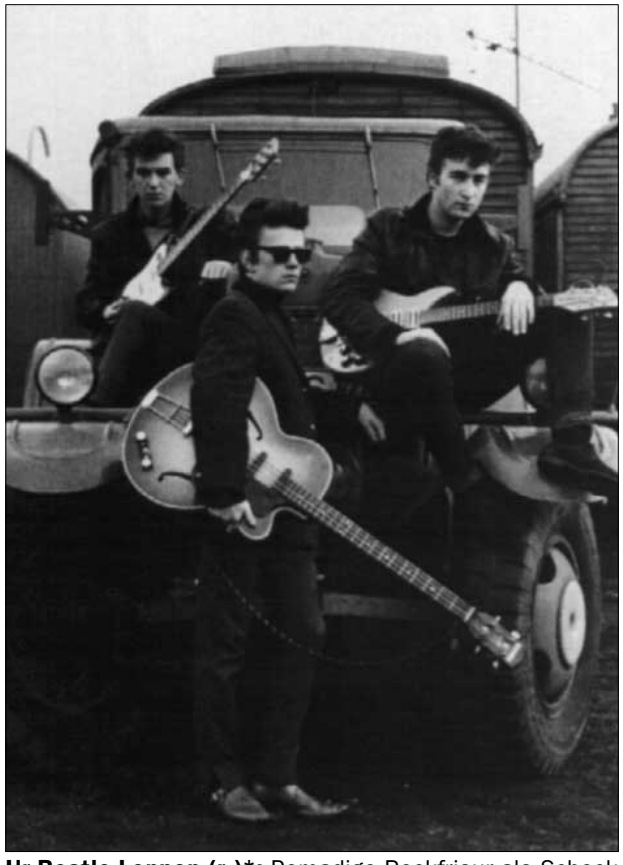
Erst als Mediengeschichte versteht die Kunstwissenschaft neuerdings die Wechselwirkungen von Hochkunst und Massenkultur, die sie zuvor nur als Einflüsse verbuchte.

Dabei wurde die Aufhebung der kulturellen Hierarchie, um die es im Pop ging, schon damals als Beginn der Postmoderne gesehen – als Angriff auf die Hegemonie elitärer Hochkunst. Nach Pop, so der ketzerische Verdacht angelsächsischer Kultursoziologen, existiert Hochkultur nur noch als Mythos, als Teil der Massenkultur.



LENONO PHOTO ARCHIVE

Lennon-Lithographie: Zeugnis der Selbsterforschung



A. KIRCHHERR / K & K

Ur-Beatle Lennon (r.)*: Pomadige Rockfrisur als Schock

Diesen Verdacht bestärkt seit Sonntag eine Ausstellung in Bremen**, die mit Filmen, Zeichnungen, Büchern sowie raren Foto- und Videodokumenten das künstlerische Werk John Lennons präsentiert: Soll hier ein begnadeter Popmusiker, dessen kulturhistorische Bedeutung längst legendär ist, als bildender Künstler bekränzt werden? Hätte denn eine einzige Lennon-Zeichnung den Weg ins Kunstmuseum gefunden ohne seine Prominenz als Popmusiker? Bekommt ihm diese Aufwertung überhaupt, oder nützt sie nur dem Museum, das sich damit schmückt?

Solche Fragen drängen sich auf, sind aber falsch gestellt: Wie diese Werke nur durch Lennons Prominenz sichtbar werden, runden sie ihrerseits das Bild einer exemplarischen Künstlerexistenz des 20. Jahrhunderts erst ab.

Unter den Branchenwechslern seiner Generation war Lennon eine Ausnahme, weil er neben dem Erfolg der Beatles seine anderen Begabungen nie vernachlässigte. Skurrile Dichtungen flankierten die Musikerkarriere des karikaturistisch begabten Zeichners und gaben ihm schon ein eigenes Profil, bevor er mit elektronischer Musik oder Installationen in Kunstgalerien in Erscheinung trat.

Im Popstar Lennon blieb immer auch der akademisch gelernte Selbstdarsteller

Die Künstlerrolle schützt das Ich vor dem Markenartikel

sichtbar, der unter dem Einfluß seines Kommilitonen Stuart Sutcliffe, des früh verstorbenen Gründungsmitglieds der Beatles, zuerst eine pomadige Rockfrisur trug, um die Kunstszene zu schokkieren, und dann eine wild wuchernde Künstlerfrisur, um in der Rockwelt aufzufallen.

Als sich dann das Erfolgsrezept der Beatles erschöpfte, hat Lennon seine artistische Existenz eindrucksvoll revidiert: 1970 umkreiste er in zornigen Gesprächen mit dem *Rolling Stone*-Herausgeber Jann Wenner die kommerziell einträgliche, persönlich aber verheerende Entfremdung, die er als Markenartikel der Kulturindustrie erfahren hatte.

Die häufig tragische Differenz von glänzendem Star-Image und persönlicher Misere, ein Schlüsselmotiv der Pop Art, wurde so auch Lennons Thema: Die Studio-LP des „Working Class Hero" von 1970, noch heute ein beeindruckendes Zeugnis der Selbsterforschung, schilderte die erdabgewandte Seite der Popkultur.

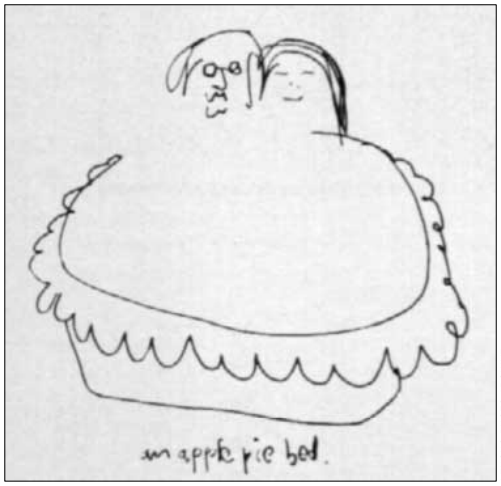
Das Durchhaltevermögen für diese Revision bezog Lennon aus einem durchaus konventionellen Verständnis

* Mit George Harrison und Stuart Sutcliffe 1960 in Hamburg.

** „Original John Lennon – Zeichnungen, Performance, Film"; bis 13. August in der Kunsthalle Bremen. Katalog 240 Seiten; 39 (Buchhandelsausgabe 58) Mark.

des Künstlers als eines heroischen Außenseiters. Indem er sich am Vorbild von Kollegen wie John Cage oder van Gogh aufrichtete, bekam er sein Leben wieder in die eigene Hände – die Künstlerrolle wurde zum Überlebensmodell.

Dabei spielte Yoko Ono die ausschlaggebende Rolle. In ihr ist Lennon nicht nur einer Frau begegnet, die er liebte, sondern auch einer geistesverwandten Künstlerin, die ihn mit Fluxus vertraut machte. Diese Kunstrichtung verzichtete auf handwerkliche Perfektion, akademische Qualitätskriterien und Markenartikelproduktion, um die Künstler aus ihrer Rolle als hochspezialisierte Fachidioten des Kunstmarktes zu befreien. Sie orientierte sich an



LENONO PHOTO ARCHIVE

Lennon-Selbstporträt mit Yoko Ono
Skurril in Texten, Bildern, Klängen

neuen Medien und bevorzugte Aktionen, die als Happenings das Publikum einbezogen oder als Performances im Zwischenbereich von Theater und Ritual irritierten.

Fluxus bot Lennon einen Aktionsrahmen, in den er alle seine Erfahrungen und Talente einbringen konnte. Zusammen mit Yoko Ono zeigte er nun, wie sich artifizielle E-Musik und populäre Schlager, Happenings und Pressetermine, Zeichenkunst und Coverdesign, experimentelle Filme und konventionelle Schauspielerrollen miteinander vereinbaren ließen. So entging er dem Gefängnis des immer nur wiederholten Erfolgsmusters, in dem zu viele Popmaler ausgeharrt haben.

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Leslie A. Fiedler kürte ihn dafür schon 1968, in einem heute kanonischen Text, zum Protagonisten der Postmoderne.

Daß Lennon seine künstlerischen Aktivitäten neu regeln konnte, verdankte er freilich seinem kommerziellen Erfolg als Beatle, doch gab er ihm eine völlig neue Bedeutung. Galt bis dahin, daß moderne Künstler Anerkennung nur um den Preis einer provokativen Mißachtung des Publikumsgeschmacks finden könnten, so zeigte Lennon, daß man den Markterfolg als Grundlage für unpopuläre Experimente benutzen kann.

Das war das neue Rezept, daß genuine Popkünstler wie Lennon oder Frank Zappa an die Nachrücker vererben konnten, an David Byrne oder Brian Eno, Laurie Anderson oder die Residents, an grenzüberschreitende Künstler somit, die so gut sind, daß sie kein Museum und keine Documenta brauchen, damit man es auch merkt.

Alles, was diese neue Art von Pop Art braucht, sind kleine, aber stabile Marktanteile, von denen man ohne Verrenkungen leben kann, Zugang zu kommerziellen Vertriebsnetzen und ein Publikum, das der multimedialen Arbeit quer durch Filme und CD-Rom, durch Konzerte, Bücher, Ausstellungen und Clips zu folgen bereit ist. Es ist ein Publikum, das Kunst auch dann erkennt, wenn sie ohne Signatur und Passepartout daherkommt.

Wulf Herzogenrath, der neue Direktor der Bremer Kunsthalle, hat schon in den siebziger Jahren als Leiter des Kölnischen Kunstvereins mit Fluxus und Video das Verhältnis von U und E – von Unterhaltung und Ernst, wie grunddeutsches Ethos die Musikkulturen zu qualifizieren pflegt – revidiert und sich dabei einige Schwierigkeiten eingehandelt. Jetzt ist er der berufene Gastgeber für eine Leitfigur der Popkultur, die seine Thesen über Kunst und Medien bestätigt.

Denn es gibt, was den kunstinternen Debatten entging, seit Pop eine Alternative zur Avantgarde: Man darf mit Massenwaren erst einmal abkassieren, um dann rücksichtslos arbeiten zu können, und das heißt vor allem: ohne Rücksicht auf den traditionellen Kunstbegriff und seine Institutionen.

Wenn dieses Modell nun – mit Signatur und Passepartout – im Museum präsentiert wird, ist das kein Dementi, sondern eine weitere Bestätigung dafür, daß Lennon sich, so der Kunsthistoriker Thomas Grötz im Katalog, immer noch „im kulturellen ‚Niemandsland‘ zwischen verschiedenen Zielgruppen“ bewegt – ein schöner Ort.

Die massenhafte künstlerische Wirkung der Popkultur außerhalb von Atelier, Galerie und Sammlung war nur möglich durch einen faustischen Pakt mit den Imageverwertern der Kulturindustrie, für den viele einen hohen Preis bezahlten, wie er letztlich auch Lennon abgefordert wurde: Im tödlichen Anschlag auf sein Idol stellte der Attentäter die Identität von Biographie und Star-Image wieder her. Gerade ihr hatte Lennon als Künstler entkommen wollen. ❑