



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Whatever Happened to the Teenage Dream?  
Psychedelische Kunst; Kontinuität und Revivals

Verfasserin

**Brigitte Simon**

angestrebter akademischer Grad  
Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl: A315

Studienrichtung: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ.-Prof. Mag. Dr. Sabeth Buchmann

## **Inhaltsverzeichnis:**

<b><u>1. Born Under A Bad Sign – Einleitung</u></b>	
1.1. Ausgangspunkt und Zielsetzung	3
1.2. Forschungslage	6
1.3. Probleme der psychedelischen Kunst	12
1.3.1. Zeitgeschichte der Kunstgeschichte	14
1.3.2. Kommerz	15
1.3.3. Kitsch	21
1.3.4. Kunst	23
1.4. Aufbau	25
<b><u>2. It's All Too Much – Definition</u></b>	27
2.1. Geschichte der Halluzinogene	28
2.2. Wirkung der Halluzinogene	32
2.3. Darstellungsmöglichkeiten	39
2.4. Merkmale psychedelischer Kunst	41
<b><u>3. Strange Brew – Einflüsse</u></b>	
3.1. Metallkunst der Völkerwanderung und mittelalterliche Kunst	47
3.2. Manierismus	48
3.3. Barock	49
3.4. Romantik, Symbolismus und Neo-Gotik	50
3.5. Art Nouveau	51
3.6. Van Gogh, Fauves und Expressionismus	52
3.7. Dada, Surrealismus und Phantastischer Realismus	53
3.8. Pop Art	57
3.9. Op Art, kinetische Kunst, Kinematografie, Lichtkunst	59
3.10. Ethnologische Einflüsse	
3.10.1. Islam	61
3.10.2. Indien	62
3.10.3. Ostasien	62
3.10.4. Naturvölker	63
3.11. Art Brut	64
3.12. Literatur	65
3.13. Wissenschaft	66

<u>4. White Rabbit – Die 60er Jahre</u>	
4.1. Die Entstehung	69
4.2. Veränderungen in der Musik und ihrer Cover	74
4.3. Künstler	
4.3.1. Stanley „Mouse“ Miller	80
4.3.2. Victor Moscoso	81
4.3.3. Rick Griffin	82
4.3.4. Michael English	83
4.3.5. Alan Aldridge	84
4.3.6. John Hurford	86
4.4. Film und Videos	87
4.5. Die „Kunst“ der 60er Jahre	90
4.6. Die Auflösung in die Masse	91
4.7. Exemplarische Beispiele	95
<u>5. Victim Of Changes – Veränderung und Kontinuität seit den 70er Jahren</u>	
5.1. Nachwirkungen	101
5.2. Metamorphose	102
5.3. Kontinuität einzelner Motive	104
5.4. Hipgnosis	106
5.5. Gottfried Helnwein	108
5.6. Derek Riggs	109
5.7. Robert Williams	109
5.8. Alex Grey	110
<u>6. Pop Tones – Ein kleines „Revival“ im Computerhype um 1980</u>	111
<u>7. Move Your Body – Die Technokultur der 90er Jahre</u>	115
<u>8. Is This It? – die aktuelle Retrowelle</u>	
8.1. Ein Retro-Jahrzehnt?	119
8.2. Musik	120
8.3. Ein Revival in der bildenden Kunst?	125
<u>9. Fixing A Hole – Resümee</u>	131
<u>10. Colours – Abbildungen</u>	133
<u>11. Hope You're Feeling Better – Abbildungsnachweis</u>	225
<u>12. Let There Be More Light – Bibliografie</u>	253

# 1. B O R N U N D E R A B A D S I G N

## Einleitung

### 1.1. Ausgangspunkt und Zielsetzung

„Das dabei nur im Einzelfall gute Kunst herauskam, zeigt sich heute.“<sup>1</sup>

(Walter Schurian)

Die hier vorliegende Diplomarbeit basiert auf einer kleinen Arbeit, die ich im Zuge der Lehrveranstaltung „Übung zur Ausstellungspraxis“ im Sommersemester 2006 bei Dr. Brigitte Borchardt geschrieben habe. Nach dem Besuch der Ausstellung „Summer of Love – Psychedelische Kunst der 60er Jahre“ in der Kunsthalle Wien, wollte ich damals unbedingt etwas im Zusammenhang damit schreiben. Ich entschloss mich dafür über die Entstehung, den Verfall und die nur nebenbei im Katalog<sup>2</sup> mit Sätzen wie „seit einigen Jahren Renaissance“ angesprochenen Revivals, zu schreiben und nannte die Arbeit daher „Vom Leben, vom Sterben und den Wiedergeburten der psychedelischen Kunst“. Aus Zeitnot war es mir damals nicht möglich, mich mit der Kunstszene seit den späten Sechzigern vertraut zu machen und orientierte mich deswegen an der Plattencover-kunst, der auch in der hier vorliegenden Arbeit Platz eingeräumt wird, da sich diese Kunstrichtung wohl nirgends so deutlich manifestierte, wie in den Plattencovern und Plakaten dieser Zeit.

Die zentrale Frage, der die vorliegende Arbeit nachgehen soll, ist die nach der Entwicklung der psychedelischen Kunst, wodurch sie automatisch den Charakter eines Überblickswerks erhält. Daraus ergibt sich auch das große Manko dieser Diplomarbeit: es findet sich nur wenig Platz um ausführliche Werksanalysen vorzunehmen, da es mir wichtiger erschien, möglichst viel Material zusammenzutragen und Kriterien bzw. Merkmale herauszufiltern, die der Leser bei der Betrachtung der Bilder im Hinterkopf behalten sollte. Auf diese Weise soll eine Basis gebildet werden, auf der eventuelle spätere detaillierte Arbeiten aufbauen können und auch den Lesern die bisher wenig von dieser Kunstrichtung wussten, soll eine möglichst kompakte Übersicht geboten werden.

---

<sup>1</sup> Walter Schurian, „Gesonderte Wahrnehmungen“ und die Bereiche des Unbewussten, Zur psychologischen Bedeutung der Hartmann-Experimente, in: Künstler zeichnen unter LSD, die Hartmann-Dokumente, Wien 1992, 11-17, 13.

<sup>2</sup> Christoph Grunenberg (Hg.), Summer of Love, Psychedelische Kunst der 60er Jahre, Ostfildern-Ruit 2005.

In engem Zusammenhang damit steht auch die von mir verwendete Methodik: Auch wenn sie mitunter eklektizistisch sein mag – da ich der festen Überzeugung bin, dass die Konzentration auf eine einzige Methode zu einer zu einseitigen Behandlung eines Themas führt -, so ist die zentrale Methode auf der diese Diplomarbeit aufbaut die der Quellenanalyse. Auch wenn diese zum Teil in der fertigen Arbeit wenig hervortreten mag, so war doch das Zusammentragen von möglichst viel Bildmaterial, das verglichen, analysiert und bewertet wurde, das worauf alles aufbaut.

Ich ging von der im Ausstellungskatalog vertretenen These aus, dass die psychedelische Kunst um 1980, in den 90ern und momentan gerade wieder, ein Revival feiere und erweiterte sie durch die Annahme, dass es außerdem noch einen kontinuierlichen Strang gab, der sich jedoch immer weiter weg entwickelte. Diese Annahme bildet auch hier den Ausgangspunkt. Nun soll versucht werden nachzuweisen, ob diese These zu halten ist und in wie weit man wirklich von Revivals sprechen kann.

Einige erklärende Worte zum Untertitel „Psychedelische Kunst, Kontinuität und Revivals“: einerseits soll durch das kurze Hinweisen auf Vorläufer bzw. die Einflüsse der psychedelischen Kunst gezeigt werden, dass es sich hierbei um eine Kunstrichtung handelt, die durchaus Teil der Entwicklung der Kunstgeschichte ist. Vor allem in der Kontinuität des „visionären“ und des „unheimlichen“ ist sie nur ein Teil der größeren kunstgeschichtlichen Entwicklung.

Die „Revivals“ zeitlich zu definieren ist sehr schwer und daher sollen die sehr grob angegebenen Zeiträume nicht als strenge Grenzen verstanden werden, da kaum eine Entwicklung in der Geschichte der Menschheit schlagartig mit einem Ereignis begann und mit einem anderen endete. Zeiträume sind üblicherweise nicht klar zu trennen, dennoch benötigt man eine grobe Einteilung um die Vorstellung zu erleichtern.

Bei den Revivals und dem vorhin bereits erwähnten kontinuierlichen Entwicklungsstrang, wäre es korrekter von der Kontinuität bzw. Revivals nicht der psychedelischen Kunst, sondern psychedelischer Elemente bzw. Gestaltungsmittel psychedelischer Kunst zu sprechen.

Für mich ist die vorliegende Arbeit nicht „bloß“ eine Diplomarbeit um den Magistertitel zu erlangen – dafür hätten sich auch „einfachere“, besser erforschte Themen

angeboten -, sondern wirklich etwas, woran mein Herzblut liegt. Mein persönliches Interesse an dieser Ära und der Ästhetik dieser Zeit wurde bei mir schon früh geweckt. Ich bin schon lange begeisterter Fan des Filmes „Yellow Submarine“ und der Musik der 60er und frühen 70er Jahre. Seit fast 15 Jahren sammle ich Musik und habe immer wieder Neues entdeckt, so dass ich nun einen relativ guten Überblick über die Entwicklung der Musikrichtungen und der damit verbundenen Ästhetik und Jugendkulturen habe, was für diese Arbeit durchaus ein Vorteil ist.

Außerdem zeichne und male ich schon seit vielen Jahren, worauf das Entdecken der Pop-Art – vor allem Warhol - und mein vorher schon da gewesenes Interesse für psychedelische Gestaltungsweisen, einen sehr hohen ermutigenden Einfluss hatte, da es dem verzweifelten Kind, das ich damals war, weil es nicht so „gut“ malen konnte wie Leonardo da Vinci, die Augen dafür öffnete, dass „gute“ Kunst nicht unbedingt mit sklavischer Mimesis gleichzusetzen ist.

Darin liegt wohl eines der wesentlichen Verdienste der Kunstformen die sich zwischen gegenständlicher Darstellung und Abstraktion bewegen: sie können als Wegbereiter für das Verständnis von letzterer dienen.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt ist der Reiz und die Herausforderung eines kaum behandelten Themas. Einerseits ermöglicht dies mehr Spielraum für die eigenen Gedanken, andererseits besteht aber auch ein größeres Risiko sich aufs Glatteis zu bewegen. Wenn man nicht „auf den Schultern der Riesen“ stehen kann, bewegt man sich leicht auf dünnen Boden.

Die vorliegende Arbeit erhebt nicht den Anspruch einen allumfassenden Überblick zu bieten, aber soll als ein Versuch verstanden werden, Interesse für diese Kunstgattung zu schaffen, den Diskurs anzuregen, da wie der Historiker Hans-Ulrich Wehler – sich auf Max Weber berufend – schreibt, dass wenn man schon arbeitet um überholt zu werden, die eigenen Projekte einen Stachel bilden sollen, der andere antreibt.<sup>3</sup>

Der Titel, sowie die Kapitelnamen sind sorgfältig überlegte Songtitel aus den dazugehörigen Ären und dienen ebenfalls dazu auf die untrennbare Verbindung dieser Kunst mit der Musik zu verweisen, die - wie der Paprika im Gulasch - erst den besonderen Reiz ausmacht.

---

<sup>3</sup> Hans-Ulrich Wehler, Rückblick und Ausblick – oder: arbeiten, um überholt zu werden? In: Historische Sozialkunde. Geschichte – Fachdidaktik – Politische Bildung. Sondernummer: Neue Entwicklungen in der Geschichtswissenschaft 2002, 12-16, 16.

Es soll kein pro oder contra Werturteil über Drogen gefällt werden, oder über die gerne mit dieser Szene in Verbindung gebrachte Esoterik gesprochen werden, sondern möglichst sachlich und nüchtern, ästhetische Stilkriterien und der Kontext im welchem sie auftauchen, besprochen werden.

Es ist sicherlich auffallend, dass die Architektur hier größtenteils unter den Tisch fällt, da ich es in den meisten Fällen nicht für adäquat halte Werke, wie etwa jene aus der Ausstellung „Summer Of Love“, als psychedelisch zu bezeichnen, sondern eher als futuristisch – nicht im Sinne der Kunstrichtung, sondern des Science-Fiction -, aber es besteht hier unbestreitbar eine enge Verbindung, wie man in Stanley Kubricks „2001: A Space Odyssee“ beobachten kann.

## 1.2. Forschungslage

*„Unkenntnis hat noch niemanden davon abgehalten, sich eine feste Meinung zu bilden.“<sup>4</sup>*

(John Cashman)

Zu Drogen lässt sich viel Literatur finden, sowohl Erlebnisberichte<sup>5</sup> als auch theoretische -bzw. Überblickswerke<sup>6</sup> über die Wirkung von Drogen.

Das Überblickswerk auf das ich mich am häufigsten beziehe ist Cheryl Pellerins „Trips“<sup>7</sup>, dass sowohl die Geschichte des LSDs – der wohl wichtigsten Droge der

---

<sup>4</sup> John Cashman, LSD: die "Wunderdroge", Frankfurt am Main [u.a.] 1967.

<sup>5</sup> Ein bekanntes Beispiel hierfür wäre: Anonymous, Go Ask Alice, New York [u.a.], 1981.

Auch sehr interessant und aufschlussreich über die psychedelische Szene in England ist Mick Rocks Biografie: Syd Barrett, Der "Crazy Diamond" von Pink Floyd, Berlin 2007. Mick Rock ist heute vor allem als einer der größten Rockfotografen bekannt, war sowohl mit Mitgliedern von Pink Floyd als auch von Hipgnosis befreundet, die alle aus der Cambridge-Szene in der zweiten Hälfte der 60er Jahre nach London kamen.

<sup>6</sup> Eine Auswahl:

Marcus Freitag (Hg.), Illegale Alltagsdrogen, Cannabis, Ecstasy, Speed und LSD im Jugendalter, München 1999.

Claus Bittmann, Lexikon der Rausch- und Genußgifte, 500 Stichworte von A – Z, Wien [u.a.] 1987.

Bernhard van Treeck, Drogen- und Sucht-Lexikon, Berlin 2004.

Klaus Klein (Hg.), Taschenlexikon Drogen, Düsseldorf 1980.

Robert M. Julien, Drogen und Psychopharmaka, Heidelberg [u.a.] 1997.

Cashman, LSD, 48.

Louis Lewin, Phantastica, über die berausenden, betäubenden und erregenden Genussmittel, Köln 2000.

Egon Wylar, Halluzinogene Drogen, Beschreibung und Interpretation ihrer psychischen Wirkungen, o.O. 1976.

Wilhelm Henrich, Halluzinogene Drogen, Eine Untersuchung über ihre Wirkungsweise, Fragen der Gewöhnung und der Einstellung von Schülern und Studenten zu diesem Problem, o.O. 1971.

Über die Verbindung von Drogen und Musik:

Susanne Brunner, Jugend, Musik und Drogen, Geschichte, Analysen, Zusammenhänge, Saarbrücken 2007.

Harry Shapiro, Sky High, Drogenkultur im Musikbusineß, St. Andrä-Wördern 1995.

Peter Kemper (Hg.), „Alles so schön bunt hier“, die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Leipzig 2002.

psychedelischen Kultur – nacherzählt, es mit anderen Drogen vergleicht und es auch schafft neurochemische Wirkungen und chemische Zusammensetzungen mit Hilfe von Grafiken und einer einfachen, aber trotzdem wissenschaftlichen Sprache, auch Laien verständlich zu machen.

Zwei weitere Werke speziell zu dem Thema psychedelische Drogen, die auch das Thema Kunst besprechen, sind Wolfgang Sternecks „Psychedelika“<sup>8</sup> und „Timewave Zero“<sup>9</sup>. Letzteres beinhaltet Textpassagen verschiedener Autoren (u.a. Albert Hofmann und Timothy Leary) auf deutsch und englisch und wurde anlässlich der Ausstellung „Timewave Zero / The Politics of Ecstasy“ des Grazer Kunstvereins 2001 zusammengestellt. Sternecks Buch blickt nicht in erster Linie auf die späten 60er Jahre, sondern blickt auf die Gegenwart, die Technoszene – in der er sich seinen Schilderungen zufolge auch bewegt, obwohl er sie sehr kritisch betrachtet – und vor allem junge Künstler deren Werke psychedelische Tendenzen aufweisen.

Das wohl wichtigste und genaueste Werk über die frühe Geschichte des LSD stammt von seinem Entdecker persönlich, Albert Hofmanns „LSD – Mein Sorgenkind“<sup>10</sup>.

Wenn man über die 60er Jahre und LSD schreibt, kommt man selbstverständlich auch am selbsternannten Oberguru Timothy Leary nicht vorbei.<sup>11</sup>

Wesentlich anregender und ergiebiger für die vorliegende Arbeit sind Aldous Huxleys „Moksha“<sup>12</sup> und „Himmel und Hölle“<sup>13</sup>. Huxley beschäftigte sich schon früh in seinen Werken mit Drogen, etwa 1932 in seiner Novelle „Brave New World“<sup>14</sup>. Auch er selbst experimentierte, vor allem mit Meskalin, aber auch LSD. „Moksha“ enthält Briefe von und an Huxley, an bzw. von Personen wie Albert Hofmann und Timothy Leary, Textpassagen aus Huxleys Werken, etc. Es ist interessant zu lesen, wie Huxley seine Drogenerlebnisse reflektierend betrachtet und wie die Intellektuellen und auch aktiv an der Geschichte der psychedelischen Drogen beteiligten Personen sich äußern. Auch Huxleys breites Wissen und Interesse, sowie seine literarischen Ausdrucksfähigkeit, erleichtern die Lektüre. Das gleiche gilt selbstverständlich auch

---

<sup>7</sup> Cheryl Pellerin, Trips, wie Halluzinogene wirken, Aarau 2001.

<sup>8</sup> Wolfgang Sterneck (Hg.), Psychedelika, Kultur, Vision und Kritik, Solothurn 2003.

<sup>9</sup> Lionel Bovier, Mai-Thu Perret (Hgg.), Timewave zero, a psychedelic reader, Graz 2001.

<sup>10</sup> Albert Hofmann, LSD - Mein Sorgenkind, München 2001.

<sup>11</sup> Timothy Leary, The psychedelic Experience, A manual based on "The Tibetan Book of the dead", New York 1969. Timothy Leary, Politik der Ekstase, Hamburg 1970.

<sup>12</sup> Aldous Huxley, Moksha, auf der Suche nach der Wunderdroge, München [u.a.] 1998.

<sup>13</sup> Aldous Huxley, Himmel und Hölle, München 1957.

<sup>14</sup> Aldous Huxley, Brave New World, London 1932.



für „Himmel und Hölle“, welches sich in erster Linie mit visionären Kunstwerken beschäftigt. Die Abgrenzung von visionärer und psychedelischer Kunst – ein Ausdruck, den es damals noch nicht gab - ist sehr schwierig, da visionäre Erkenntnis als die oberste Stufe eines psychedelischen Erlebnisses gilt, aber andererseits psychedelische Drogen nicht der einzige Weg sind zu visionärer Transzendenz. Nicht alle psychedelische Kunst ist visionär, genauso wie nicht alle visionäre Kunst psychedelisch ist.

Was aber gibt es an Literatur explizit über psychedelische Kunst?

Überblickswerke über die Kunst des 20. Jahrhunderts<sup>15</sup> und auch die Werke über die 1960er Jahre,<sup>16</sup> lassen diese Kunstrichtung völlig beiseite.

Im „Dictionary of Art“ wird gerade einmal auf drei magere Zeitschriftenartikel verwiesen.<sup>17</sup>

Der Ausstellungskatalog „Summer of Love“ behandelt zwar einiges, trotzdem gibt es noch zahlreiche offene Fragen oder Dinge denen man noch genauer nachgehen könnte. Weiters könnte man daran kritisieren, dass trotz des wissenschaftlichen Anspruchs, manche Autoren relativ subjektiv schreiben, was bei einigen vermutlich auf ihre Involvierung in die Szene zurückzuführen ist.

Das wohl früheste Buch zu diesem Thema ist „Psychedelische Kunst“<sup>18</sup> von Robert Lee Masters und Jean Houston aus dem Jahr 1969. Wäre das Buch einige Jahre später geschrieben worden, wären Sätze wie:

---

<sup>15</sup> Z.B.: Rachel Barnes, *The 20th-century art book*, Oxford 1996.

Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert, Moderne - Postmoderne - Zweite Moderne*, München 1994.

Uwe M. Schneede, *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München 2001.

Karin Thomas, *Bis heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1998.

David Joselit, *American Art Since 1945*, London 2003.

Werner Broer, *Epochen der Kunst 5, 20. Jahrhundert - Vom Expressionismus zur Postmoderne*, München, Wien 1996.

Gerald Raunig, *Kunst und Revolution, künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien 2005.

<sup>16</sup> Z.B.: Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas (Hg.), Klaus Honnef, „Nichts als Kunst ...“, *Schriften zur Kunst und Fotografie 1965 – 1995*, Köln 1997.

Horst Richter, *Malerei der sechziger Jahre*, Köln 1990.

Eva Badura, *Rebellion & Aufbruch, Kunst der 60er Jahre, Wiener Aktionismus, Fluxus, Nouveau Réalisme, Pop Art*, Wien 2002.

Thomas Crow, *Die Kunst der 60er Jahre, von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys*, Köln 1997.

<sup>17</sup> Jane Turner (1996), *The Dictionary of Art 25, Pittoni to Raphael*, New York, 1996.

<sup>18</sup> Robert Lee Masters, Jean Houston, *Psychedelische Kunst*, München [u.a.] 1969.

*„Was wir heute an psychedelische Kunst sehen, ist (...) erst der Anfang dessen, was sich als eine unter mehreren vitalen Strömungen künstlerischen Ausdrucks behaupten wird.“<sup>19</sup>*

*„Mehr als jede andere Kunstrichtung unserer Zeit hat die psychedelische Kunst eine Zukunft,(...)“.<sup>20</sup>*

oder:

*„(...) eine Kunst die sich noch im Entstehen befindet.“<sup>21</sup>*

nicht geschrieben bzw. vorsichtiger formuliert worden. Das ist das Risiko, wenn man über eine noch nicht abgeschlossene Entwicklung schreibt, aber dennoch ist das Buch sehr wichtig, da es einen Einblick gibt, wie man – oder zumindest die an dem Buch beteiligten – diese Kunstrichtung damals einstufte. Man räumt selbst ein, dass vielleicht wichtige Künstler übersehen worden sind,<sup>22</sup> doch ist man von dem Buch überzeugt:

*„Das vorliegende Buch wird eine wichtige Aufgabe erfüllen, wenn es über eine der vielleicht komplexesten, aber auch am meisten missverstandenen Entwicklungen in der Kunstgeschichte aufklärt.“<sup>23</sup>*

Die prägenden Plakatkünstler, werden außer Acht gelassen, da laut der Meinung der Autoren, Plakate ihren Hauptzweck darin haben zu werben und somit bloß angewandte Kunst seinen, doch gestehen sie sich auch ein, dass es Ausnahmen wie Wes Wilson und Peter Max gibt, die man aufgrund ihrer ästhetischen Qualität als Künstler bezeichnen kann.<sup>24</sup>

Zu den psychedelischen Posterkünstlern gibt es das schmale Buch „High Societies“<sup>25</sup> von Sally Tomlinson und Walter Medeiros. Über die Poster in Haight-Ashbury Ted Owens und Denise Dicksons „High Art“<sup>26</sup> und „Off The Wall“<sup>27</sup> von Jean-Pierre Criqui.

„High Societies“ beschreibt eine Entwicklung in drei Phasen: zuerst eine Anlehnung an die Art Nouveau, dann kamen unter anderem Op-Art und Pop Art hinzu und eine

---

<sup>19</sup> Ebenda 168.

<sup>20</sup> Ebenda 81f.

<sup>21</sup> Ebenda 81.

<sup>22</sup> Ebenda 19.

<sup>23</sup> Ebenda 18.

<sup>24</sup> Ebenda 165.

<sup>25</sup> Sally Tomlinson, Walter Medeiros, High societies, Psychedelic Rock Posters from Haight-Ashbury, San Diego 2001.

<sup>26</sup> Ted Owen, Denise Dickson, High Art, A History of the Psychedelic Poster, London 1999.

<sup>27</sup> Jean-Pierre Criqui, Off The Wall, Psychedelic Rock Posters from San Francisco, London 2005.

dritte Welle 1968/69, die düstere Plakate hervorbrachte, die sich am Surrealismus orientieren.

Daneben gibt es noch eine Reihe von Büchern zur allgemeinen Entwicklung der Rockposter.<sup>28</sup>

Das von James Henke herausgegebene „I Want To Take You Higher“<sup>29</sup>, konzentriert sich nicht nur auf die Kunst dieser Epoche, sondern bietet einen guten Überblick, der Musik, Kunst, Literatur und die Entwicklung der Szenen in Amerika und England. Es beinhaltet zahlreiche Kommentare von Künstlern, Literaten und Musikern, die zwar dazu beitragen, dass das Buch oft sehr subjektiv ist, allerdings ist dies auch ein Vorteil, da sie die zum Teil auch von der Inhomogenität der Bewegung zeugen und die Personen ausnahmslos welche sind, die aktiv an der damaligen Szene beteiligt waren. Besonders hervorzuheben, ist wohl der Autor des Teils über England, Barry Miles – der auch am Katalog „Summer of Love“ mitschrieb -, der Gründer des Indica Bookshop war, welcher Szenetreffpunkt für Künstler, Musiker, Literaten und sonstige Intellektuelle, in London war. Auch die fortlaufende Zeitleiste am Ende der Seite, die die wichtigsten Ereignisse auflistet, bietet einen praktischen knappen Überblick.

Vereinzelt gibt es auch Monografien zu einzelnen psychedelischen (meist Plakat-)künstlern.

So etwa zu Stanley Mouse<sup>30</sup>, Rick Griffin<sup>31</sup>, Victor Moscoso<sup>32</sup> oder den auch als „bildenden Künstler“ tätigen Jonathan Hill<sup>33</sup>. Insgesamt lässt sich aber sagen, dass die Literatur zu den psychedelischen Künstlern der 60er Jahre sehr mager ausfällt.

Zur in den späten 60er Jahren gegründeten Gruppe Hipgnosis, gibt es vor allem von den Mitgliedern selbst herausgebrachte Literatur. Besonders erwähnenswert ist „An

---

<sup>28</sup> Hier sind vor allem jene Paul Grushkins – ehemaliger Posterarchivar des legendären Fillmore – zu nennen: *The Art of Rock, Posters from Presley to Punk*, New York 1987

Paul Grushkin, Dennis King, *Art of Modern Rock, the Poster Explosion*, San Francisco 2004.

Zu den Postern der 90er und des 21. Jahrhunderts:

Spencer Drate, *Swag: Rock Posters of the 90's*, New York 2003.

Judith Salavetz, *Swag 2: Rock Posters of the 90's and Beyond*, New York 2005.

<sup>29</sup> James Henke (Hg.), *I Want To Take You Higher, The Psychedelic Era 1965 – 1969*, San Francisco 1997.

<sup>30</sup> Stanley Mouse, *Freehand, The Art of Stanley Mouse*, Berkeley 1992.

<sup>31</sup> Doug Harvey, *Heart and Torch, Rick Griffin's Transcendence*, Laguna Beach 2007.

<sup>32</sup> Victor Moscoso, *Sex, Rock and Optical Illusions, The Art of Victor Moscoso, Master of Psychedelic Poster and Comix*, Seattle 2005.

<sup>33</sup> Jonathan Hill (Hg.), *Johnny, The Work of Psychedelic Artist John Hurford*, Exeter 2006.

ABC of the Work of Hipgnosis“<sup>34</sup>, in welchem Storm Thorgerson ihr Werk erklärt, es kritisch betrachtet, Einblicke in die Umstände der Entstehung der Werke gibt und auch auf das kritische Thema, in wie weit Plattencoverdesign als Kunst betrachtet werden kann, eingeht.

Selbiges tut er auch in „Album Cover Album“<sup>35</sup>, einem sechsbändigen Werk über die Entwicklung der Plattencover.

Ein als Quelle nicht zu unterschätzendes Buch, ist das „Beatles Songbook“<sup>36</sup>, welches von Alan Aldridge zusammengestellt wurde, auf das in dem Abschnitt über Aldridge zurückgekommen wird.

Unter dem Strich lässt sich wohl sagen, dass es an Literatur zum Thema psychedelische Kunst mangelt und auch viele Fragen über sie offen sind, darunter auch so zentrale wie diese, was sie überhaupt ist, sowie wo und wann sie wirklich entstanden ist. Auch zahlreiche psychedelische Künstler wurden völlig unter den Tisch gekehrt. Das Thema bedürfe wohl einer umfassenderen Aufarbeitung, mit genauerer Quellensuche. Poster, Flyer, Plattencover, etc. sind größtenteils erhalten, die wichtigsten Orte - wie etwa das Fillmore, der UFO Club, etc. - und auch etliche Künstler, wie auch sonstige Insider und Förderer der psychedelischen Szene, sind namentlich bekannt.

Vor allem die Künstler könnten einen wichtigen Schlüssel darstellen, wenn man wüsste, wer oder was sie inspirierte, ob es wirklich nur eigene Ideen, die durch Drogen angeregt wurden, waren und wann genau sie mit der Produktion ihrer psychedelischen Bilder begannen. Vielleicht würde sich dadurch eine zurückverfolgbare Linie bilden.

Warum aber ist das Interesse an dieser Kunst relativ gering, wo doch gerade diese Epoche alle zehn Jahre wieder ausgegraben wird, die – zum Teil selbsternannten - „68er“ wieder aus ihren Löchern kriechen, um sich selbst zu beweihräuchern und versucht wird aus ihr Kapital zu schlagen, durch die unzählige CD-Kompilation von den immer gleichen Songs (natürlich nicht von Interpreten wie den Grateful Dead, Pink Floyd oder den 13th Floor Elevators, sondern mainstreamtaugliches wie Scott

---

<sup>34</sup> Hipgnosis, An ABC of the Work of Hipgnosis, "Walk away Rene", Limpsfield 1989.

<sup>35</sup> Storm Thorgerson, Roger Dean, Album Cover Album, Limpsfield, 6 Bände zwischen 1977 – und 1992 erschienen.

<sup>36</sup> Alan Aldridge (Hg.), The Beatles Songbook, Das farbige Textbuch der Beatles in englischer und deutscher Sprache, München 1969.

McKenzies „San Francisco“, „Massachusetts“ von den Bee Gees, oder gerne auch 70er Jahre Songs wie Albert Hammonds „It Never Rains In Southern California“, das mit den „Hippies“ nichts mehr zu tun hat), nostalgische, oder einfach bloß oberflächliche Fernsehsendungen, sowie durch zahllose Publikationen von Büchern, die nicht gerade vom Versuch die Forschung voran zu treiben, geprägt sind?

### 1.3. Probleme der psychedelischen Kunst

*„Wir haben es mit einer Ästhetik zu tun, die für gewöhnlich ins Reich der angewandten Kunst, des schlechten Geschmacks und der künstlerischen Verirrung abgeschoben wird und gegen eine kunsthistorisch und institutionell sanktionierte Sicht der Zeit, die den ästhetischen und konzeptionellen Purismus von Pop Art, Minimal Art und Konzeptkunst in den Mittelpunkt stellt, auf verlorenen Posten kämpft.“<sup>37</sup>*

(Christoph Grunenberg)

Warum aber wurde die psychedelische Kunst kaum im Kunstdiskurs behandelt, obwohl dieser Ära ziemlich ungebrochenes Interesse zukam und die Verehrung ihrer Ikonen auch nie wirklich erlosch? Warum sucht man meist vergebens in Werken über die Kunst des 20. Jahrhunderts und selbst der 60er Jahre, nach einer Erwähnung dieser Kunstrichtung? Warum wird die psychedelische Kunst *„vernachlässigt, fast vollständig ignoriert“<sup>38</sup>*, warum stoßt sie bis heute auf *„ästhetische Abscheu und intellektuelle Arroganz“<sup>39</sup>*? Warum wird *„von Seiten der akademisch geprägten Museumskultur (...) den psychedelischen Kunstströmungen bis heute oftmals der Kunstbegriff abgesprochen“<sup>40</sup>*?

Sie soll zwar mehrere Comebacks gehabt haben, verschwand danach jedes Mal noch *„tiefer in (der) Wüste des schlechten Geschmacks und der stilistischen Verwirrung“<sup>41</sup>*.

Dave Hickey nennt diese Stilrichtung *„antiakademisch“<sup>42</sup>*. Für ihn gehört sie in eine Reihe mit anderen, die ebenfalls durchgehend unmodern waren, wie: Rokoko,

---

<sup>37</sup> Christoph Grunenberg, Politik der Ekstase. Kunst für Geist und Körper, in: Ders. (Hg.), Summer Of Love. Psychedelische Kunst der 60er Jahre, Ostfildern-Ruit 2005, 13.

<sup>38</sup> Grunenberg (Hg.), Summer Of Love, 7.

<sup>39</sup> Grunenberg, Politik der Ekstase, 13.

<sup>40</sup> Sterneck, Psychedelika, 180.

<sup>41</sup> Grunenberg, Politik der Ekstase, 13.

<sup>42</sup> Ebenda.

Präraffaeliten, Jugendstil, Pop Art, Las Vegas und Wild-Style-Graffiti<sup>43</sup>. Alle diese stellen Komplexität über Schlichtheit und sprechen die Sinne unmittelbar an. Wahrscheinlich würden Gegner dieser Stilrichtungen nicht die Worte „Komplexität“ und „Schlichtheit“ wählen, sondern diese eher durch „Schwulst“ und „geschmackvolle Zurückhaltung“ ersetzen.

Das größte Problem liegt mit größter Wahrscheinlichkeit an dem „*Misstrauen gegen den Formenrausch der psychedelischen Kunst und ihre(r) verdächtige(n) Nähe zur Popkultur*“<sup>44</sup> – also ihrer Nähe zu Kitsch und Kommerz.

Es gibt zwar vereinzelt psychedelische Künstler, etwa Michael Bowen, deren Werke sowohl von privaten Sammlern als auch Museen angekauft werden,<sup>45</sup> aber dennoch sind die Werke dieser Künstler nicht so präsent, dass sie in das allgemeine (Kunst)bewusstsein eingedrungen sind. Die bekanntesten psychedelischen Werke sind immer noch die auf den Schallplattenhüllen.

Das etliche der psychedelischen Künstler keine Ausbildung als „bildender Künstler“ besitzen, ist ein schwaches Argument um ihnen den Kunstbegriff abzusprechen, besonders da in der zuvor aufgekommenen Pop Art auch einige Künstler aus dem Gebiert der „angewandten Kunst“ kamen.

Ein weiterer wunder Punkt ist, dass die psychedelische Kunst keine(n) überall bekannten Vorzeigekünstler hat, wie der Surrealismus mit Dali, oder der Kubismus mit Picasso, was aber wiederum auch daran liegen könnte, dass die Geschichte der psychedelischen Kunst noch nicht wirklich aufgearbeitet und veröffentlicht wurde.

Ein großes Defizit ist auch, dass sich für diese Stilrichtung, aufgrund ihrer zahlreichen Facetten, keine so einfache Definition erstellen lässt, wie für manche andere.

---

<sup>43</sup> Ebenda.

<sup>44</sup> Ebenda.

<sup>45</sup> Owen, Dickson, High Art, 92.

### 1.3.1. „Zeitgeschichte der Kunstgeschichte“

„Über Kunst ohne Geschichte.“<sup>46</sup>

(Christoph Grunenberg)

Treffender wäre es wohl zu sagen: eine Kunst ohne Kunstgeschichte – denn mit der Geschichte ist sie ziemlich eng verknüpft. Sie war vor allem an die Jugend gerichtet und somit am Puls der Zeit.

Bereits zu ihrer Entstehungszeit wurde die psychedelische Kunst offenbar nur wenig beachtet, obwohl sie sicher als eigene Ästhetik aufgefallen ist. Das sie damals und ein paar Jahre später nicht in den kunsthistorischen Kanon aufgenommen wurde, kann man vielleicht noch nachvollziehen.

Hier lässt sich eine Parallele mit dem Problem der Zeitgeschichte in der historischen Forschung finden. Auch hier wird die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts stiefmütterlich behandelt. Seit einigen Jahren wird auch hier heftig die Frage diskutiert: „Soll man über Geschichte schreiben während sie noch qualmt?“<sup>47</sup>. Hauptkritikpunkt ist die fehlende Distanz, wodurch man die eigentliche Dimension des Themas nicht erkennen kann. Die angewendete Methodik ist vor allem das Ansammeln von möglichst vielen Beweisen, während weit entfernte liegende Zeiträume aufgrund eines Mangels an Beweisen, eher die Möglichkeit bieten Vermutungen zu äußern. Ein Vorteil des Schreibens über einen noch nicht weit zurückliegenden Zeitraum ist das Vorhandensein von Zeitzeugen – zu denen der Autor/Forscher selbst gehören kann - was aber durchaus auch problematisch sein kann, da - um mit dem Historiker Eric Hobsbawm zu sprechen - Zeitzeugen nicht immer Recht haben. Man muss sich selbstverständlich bewusst sein, dass nicht alle – eigentlich sogar nur ein kleiner Teil – wirklich einer Szene angehört und jeder Mensch nur seine eigenen Eindrücke von seinem subjektiven Standpunkt aus – der auf jeden Fall berücksichtigt werden muss - wiedergeben kann. Die Gefahr der Subjektivität sollte jedoch jedem der wissenschaftliche Texte schreibt, oder liest bewusst sein. Selbst in scheinbar objektiven Aussagen können (un)bewusste subjektive Äußerungen stecken. Wenn man wirklich objektiv sein möchte, dürfte man

---

<sup>46</sup> Grunenberg, Politik der Ekstase, 13.

<sup>47</sup> Beispielsweise in Hans-Peter Schwarz, Die neueste Zeitgeschichte, in VfZ 1, 2003, 5-28 und Barbara W. Tuchman, Wann er eignet sich Geschichte? In: Dies., In Geschichte denken. Essays, Frankfurt am Main 1994, 31-40.

nichts außer harten Fakten wiedergeben, wodurch die ganze Kunstgeschichte wohl nur eine Auflistung von Werken, Datierungen und Maßen werden würde, was aber nicht das Ziel ist, sondern die notwendige Substanz, auf der sie aufbaut.

Jede einzelne Person wird einen eigenen individuellen Zugang zu einem Thema haben, wobei man auch hier sehr grob verallgemeinert vielleicht sagen kann: Während die Meinung der Betroffenen Generation wohl geteilt ist, da diese abhängig davon in wie weit man von einer Entwicklung/Szene/Ereignis betroffen war, ist es eher üblich, dass die nachfolgende zur Distanzierung neigt, während bei Generation, die einen größeren Abstand aufweisen, die Gefahr der Verherrlichung und Idealisierung steigt, ebenso wie bei Betroffenen, die Jahrzehnte später auf die „gute alte Zeit“ zurückblicken.

Ich bin mir daher auch vollkommen bewusst, das mein Alter die vorliegende Arbeit indirekt beeinflusst, da ich dadurch einen anderen Blick auf diese Zeit habe, als jemand der damals dabei war und vielleicht Dinge als psychedelisch empfinde, die ein Zeitzeuge nicht so bezeichnen würde und anderes nicht so empfinde, was ich allerdings nicht hoffe.

Die Kunstgeschichte scheint sich auf fertig abgeschlossene Phasen zu konzentrieren. Nun sind aber bereits 40 Jahre vergangen! Andere Kunstformen der 60er, wie etwa die Pop-Art, werden in der Kunstgeschichte behandelt. Also kann es nicht an der geringen zeitlichen Distanz alleine liegen!

### 1.3.2. Kommerz

*„Commercial art versus non-commercial or fine art is a continuing debate that seems to me a bit confused. An evocative picture or design can appear anywhere from galleries to supermarkets.“<sup>48</sup>*

(Storm Thorgerson)

Bereits in den 1940er Jahren sprach sich Erwin Panofsky gegen eine voreilige Verurteilung kommerzieller Kunst aus.<sup>49</sup> Man sollte auch nicht vergessen, dass ein Großteil der Kunstwerke, die heute als Inbegriff der Kunst gelten, Auftragswerke

---

<sup>48</sup> Hipgnosis, An ABC, 75.

<sup>49</sup> Klaus Honnef, Fotografie im Auftrag – Kunst oder Kommerz? In: Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas (Hg.), Klaus Honnef, „Nichts als Kunst ...“, Schriften zur Kunst und Fotografie 1965 – 1995, Köln 1997, 337-354, 338.



waren, völlig egal ob es sich um die Sainte Chapelle in Paris, Jan van Eycks „Arnolfini Hochzeit“, oder Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle, handelt.

Das dies ein Problem ist, ist ein typisches Merkmal der modernen Kunst. Wie Walter Grasskamp schreibt: *„(...) manche der professionellen Covergestalter würden als Künstler betrachtet werden, wenn denn das moderne Postulat der Autonomie mit Auftragskunst und Kunsthandwerk vereinbar wäre“*<sup>50</sup>

Vielleicht liegt ein Problem der modernen kommerziellen Kunst darin, dass es sich bei den Auftraggebern nicht mehr um die Kirche, Adelige oder sonstige wohlhabende Einzelpersonen handelt, sondern meist um Personen, Betriebe, etc., die etwas verkaufen wollen. Aber wie Storm Thorgerson richtig einwendet, hat auch Dali Poster für die französischen Bahnen und Mucha Bierwerbeplakate entworfen – und niemand streitet ihnen ab Künstler zu sein.<sup>51</sup>

Auch sollte man nicht außer Acht lassen, dass etliche „richtige Künstler“ Schallplattencover entworfen haben. Zu den bekanntesten Beispielen zählen sicher Andy Warhols Arbeiten, u. a. für „The Velvet Underground and Nico“ (Abb. 1) oder „Sticky Fingers“ (Abb. 2) von den Rolling Stones. Einige weitere Beispiele: Robert Rauschenberg für Talking Heads „Speaking In Tongues“ (Abb. 3) Alberto Vargas letztes Bild war das Cover von „Candy-O“ von den Cars (Abb. 4) Peter Blake, Tom Philips, Richard Hamilton, Allen Jones, David Hockney und R.B. Kitaj schufen Porträts für „Face Dances“ von the Who (Abb. 5).

Daneben gibt es einige Anlehnungen an berühmte Kunstwerke, wie etwa an die beiden vorhin genannten Coverentwürfe von Warhol (Abb.6), oder an Manets „Frühstück im Grünen“ (Abb. 7 und Abb. 8).

Ein weiteres entscheidendes Problem der kommerziellen Kunst des 20. Jahrhunderts ist, dass es sich um keine Einzelexemplare handelt, sondern um unzählige Kopien.

---

<sup>50</sup> Walter Grasskamp, Das Cover von Sgt. Pepper, eine Momentaufnahme der Popkultur, Berlin 2004, 58.

<sup>51</sup> Hipgnosis, An ABC, 76.

Sie tragen somit – um mit Klaus Honnef zu sprechen -, dass „*Kainszeichen der Dutzendware*“<sup>52</sup>.

Trotz Walter Benjamins Aufsatz über “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“<sup>53</sup> und Douglas Crimp, der gerade der Kopie eine „Aura“ zuspricht<sup>54</sup>, wird wie Grasskamp beteuert, die Kunstgeschichte vom musealen Original „*nach wie vor wie von einem Fetisch beherrscht*“<sup>55</sup>.

Die strikte Ablehnung der Einbeziehung von „Massenobjekten“ in den Kunstbegriff, könnte man auch als Versuch deuten, alte hierarchische Strukturen aufrecht zu erhalten. Nur die oberste geldhabende Schicht ist privilegiert Kunst zu besitzen, das „gemeine Volk“ hingegen, darf nur zu Ausstellungen pilgern.

Vor allem diejenigen, die „kommerzielle Kunst“ machen, sprechen sich gegen ihre Verdammung aus, etwa der Posterkünstler Gary Grimshaw: „*Commercial art (...) is more democratic than fine art because it isn't exclusive*“<sup>56</sup>, oder Storm Thorgerson: „*Commercial no more equals bad or lesser than non-commercial equals wonderful or greater*“<sup>57</sup>.

Man darf annehmen, dass die Macher wohl besser als irgendein Kunsttheoretiker wissen, was sie sich bei Erschaffung ihrer Werke dachten.

“*But I regret to say it does disturb me and other designers too, I think, especially when prospective clients treat us like automatons or pieces of machinery, and expect designs to pop out at the push of a button.*“<sup>58</sup> Dieser Satz Thorgersons spiegelt sehr gut wieder, welche Meinung viele Menschen von der kommerziellen Kunst haben. Er räumt aber ein, dass sie (Hipgnosis) sich sehr wohl Gedanken darüber machen, wie sie den Betrachter beeinflussen, „*not so much in terms of the mechanics of the job but more in terms of what they mean*“<sup>59</sup>. Er sagt auch, dass er nicht sagen könne, was ein gutes Albumcover sei, da es für verschiedene Gruppen etwas anderes sei.

---

<sup>52</sup> Klaus Honnef, Aspekte eines Mediums. Die Fotografie im Spiegel einer kritischen Analyse, in: Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas (Hg.), Klaus Honnef, „Nichts als Kunst ...“, Schriften zur Kunst und Fotografie 1965 – 1995, Köln 1997, 112-135, 112.

<sup>53</sup> Walter Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1992.

<sup>54</sup> Howard Risatti, Cognitive and Communicative Structure of Art, in: Howard Risatti (Hg.), Postmodern Perspectives, Issues in Contemporary Art, Upper Saddle River, 1998, 121 – 138, 125.

<sup>55</sup> Grasskamp, Das Cover von Sgt. Pepper, 90f.

<sup>56</sup> Owen, Dickson, High Art, 87.

<sup>57</sup> Hipgnosis, An ABC, 76.

<sup>58</sup> Ebenda, 76.

<sup>59</sup> Ebenda, 104.

Der Interpret möchte etwas, das seine Musik repräsentiert und sein Image unterstreicht, Plattenfirmen am liebsten etwas mit groß geschriebenen Namen und einem Porträtfoto, oder einem ähnlich unverfänglichen Motiv, der Fan etwas „(which) turns him on“ und der Designer etwas, dass für ihn auch künstlerisch arbeitet.<sup>60</sup>

Das Gros der psychedelischen Kunst entstand in direkter Verbindung mit der Musik: Plattencover, Plakate und auch frühe Vorformen der Musikvideos. Wie bereits erwähnt ist gerade diese Verknüpfung von Kunst und Musik ein charakteristisches Merkmal dieser Kunstrichtung und die Wichtigkeit der Musik in der dazugehörigen Jugendkultur sollte nicht unterschätzt werden. Somit spiegeln sie auch die damalige Gegenwartskultur. Wie Mick Rock schreibt, war Musik der wichtigste Gesprächsgegenstand und Rockstars mythische Figuren.<sup>61</sup>

Noch einmal kurz zum Thema der Schallplattencover, um eine genauere Vorstellung von deren Entstehung zu vermitteln.

Der Künstler/Designer muss, sofern ihm nicht freie Hand gelassen wird, die Wünsche des Interpreten, sowie der Plattenfirma – normalerweise vertreten durch ihren Art Director – berücksichtigen. Roslav Szaybo, der ab 1972 Art Director von CBS (UK) Records war und daneben noch Mitglied der Association of Polish Arts, vertritt ebenfalls die Ansicht das *“commercial can be art”*<sup>62</sup>, aber *“many people in the music industry treat record covers as packets of cornflakes”*<sup>63</sup>. Ein weiteres Risiko kann sein, dass *“an art director may be the nephew of Mr. Big, who (...) had a good report from his pottery teacher at the comprehensive.”*<sup>64</sup>

So sieht nun in etwa in groben Zügen die Entstehung eines Albumcovers aus:<sup>65</sup>

- Auftragserteilung
- Diskussion mit Band, Management und Plattenfirma über die Gefühle, über das Album und darüber welche Art von Cover passend wäre, meist nur grobe Vorstellungen dazu, manchmal gibt es bereits konkrete Ideen.

Hier wird auch der Zeitplan, das Budget (Mitte der 80er Jahre spricht

Thorgerson davon, dass sie von 20-20 000£ kosten können, theoretisch, aber

---

<sup>60</sup> Ebenda, 134.

<sup>61</sup> Rock, Barrett, 18.

<sup>62</sup> Storm Thorgerson, Roger Dean, Album Cover Album 1, Limpsfield 1985, 157.

<sup>63</sup> Ebenda, 157.

<sup>64</sup> Ebenda, 157.

<sup>65</sup> Ebenda, 158-160.

keine Grenzen nach oben bestehen und der finanzielle Aufwand nicht unbedingt aussagekräftig über die künstlerische Qualität ist) und das dazugehörige Marketing festgelegt.

- Als nächstes wird ein mögliches Cover ausgedacht. Die Inspirationsquellen können verschiedenes sein: Albumtitel, oder der eines Songs, das Image des Musikers, die Stimmung des Albums, etc.
- Anfertigung einer Skizze (z.B.: Abb. 9)
- Wenn die Idee den Segen des Interpreten und der Plattenfirma erhalten hat, wird der genaue Produktionsprozesses geplant
- Dann wird das Cover (das Original) hergestellt
- Es folgen Aufbereitung und Druck: Vom Original wird eine Kopie erstellt und nach dieser Platten für einzelnen Farben angefertigt. Logos, Texte etc., kommen auch jetzt hinzu. Nach dem ersten Versuch wird notfalls noch retuschiert und die Farbbalance geändert. Dann erst werden die Cover gedruckt und fertiggestellt (z.B.: Abb. 10)

Das Fehlen des Originals, das im Museum hängt, ist im Zeitalter der Konzeptkunst, in der ein Kunstwerk eigentlich gar nicht ausgeführt werden muss, ein schwacher Kritikpunkt. Auch Foto-, Video- und Computerkunst sind Kunstrichtungen, die schwer mit dem Originalitäts- und Unikatsdiktat vereinbar sind.

Eigentlich könnte man sagen, hat man es bei Plattencovern sogar mit zwei Kunstwerken auf einmal zu tun: die „originale“ Anfertigung des Covers und die bedruckte Hülle mit der LP – die im Idealfall in ein Gesamtkunstwerk integriert ist -, dessen Besitz jedoch nicht einer kleinen „exklusiven“ Schicht oder einem einzigen Käufer vorbehalten ist.

Bei LPs lässt sich – auch wenn es für „Außenstehende“ nur schwer nachvollziehbar sein mag – der Originalitätsgedanke finden, der sich hier auf Erstpressungen bezieht. Ähnlich wie bei Kunst gibt es hier verschiedene Arten von Käufern. Vereinfacht könnte man vielleicht folgende Parallele ziehen:

Zum einen gibt es jene, die etwas nur haben wollen, denen es völlig egal ist, nichts „Originales“ zu besitzen. Sie wollen etwas nur weil es ihnen gefällt und diese Anschaffung ist meist auch nichts Langfristiges. Das sind jene, die sich Kunstdrucke im Möbelhaus kaufen, oder sich Musik aus dem Internet runterladen.

Dann gibt es solche, die zwar etwas „Ordentliches“ besitzen wollen, sich aber lediglich etwas was ihnen gefällt, zu einem angemessenen Preis kaufen wollen. Diese kaufen sich – überspitzt formuliert – gefällige, günstige Bilder auf dem Flohmarkt, oder beim Altwarenhändler, oder preiswerte Ausgaben von CDs oder LPs.

Schließlich gibt es noch jene, die ein „Original“ von etwas bestimmten besitzen wollen, koste es was es wolle. Diese haben dann auch oft einen Geschmack jenseits des Mainstreams und wollen sich – im Idealfall – mit dem gekauften Werk auch näher auseinandersetzen bzw. im schlimmsten Fall nur etwas Teures besitzen. Das wären nun die „richtigen“ Sammler.

Ein Beispiel: ein solcher Sammler würde sich keine (oder höchstens nur zusätzlich eine) CD Ausgabe von „Velvet Underground and Nico“ um 6.99€ kaufen, sondern ist bereit für eine Original US LP aus 1967 300€<sup>66</sup> zu zahlen. Das dies nicht nur mit der unterschiedlichen Tonqualität von CD und LP zu tun hat, kann man daran erkennen, dass Nachpressungen der LPs – auch wenn sie nur ein paar Jahre jünger sind als die Originalen, einen deutlich geringeren Wert haben.<sup>67</sup> Das liegt zu einem großen Teil auch an den Covern. In dem konkreten Beispiel etwa daran, dass die berühmte schälbare Banane nun nur noch aufgedruckt ist. Auch bei anderen Gimmix-Covern sind die Nachpressungen Standardhüllen. Weitere sich negativ auswirkende Veränderungen der Cover wären, dass sie nun auf normale statt auf fold-out Cover gedruckt werden und daher Werke die sich über Vorder- und Rückseite erstrecken nicht mehr als Ganzes betrachtet werden können, anderes verwendetes Material, Beschneidungen des original Covermotivs, oder dessen teilweise Verdeckung durch Aufkleber oder Aufdrucke, bzw. Zensur des Originalmotivs.

Auch Abnutzungserscheinungen, oder andere Beschädigungen des Covers, vermindern den Wert einer LP erheblich.

---

<sup>66</sup> Der aktuelle Wert liegt bei 300,70€ laut Fabian Leibfried (Hg.), Der große Rock und Pop LP/CD-Preiskatalog 2007, Mainleus 2006.

<sup>67</sup> Z.B.: Eine britische Pressung aus 1971 hat momentan einen Wert von 41,30€ Ebenda.

### 1.3.3. Kitsch

„Kitsch (...) ein Begriff, der nach 1870 im Münchener Kunsthandel auftauchte, als sich die Nachfrage nach billigen, sentimental en „soßig braunen“ Modebildern häufte.“<sup>68</sup>

Kitsch wird oft mit schlechtem Geschmack gleichgesetzt und gerade die psychedelische Kunst gilt gemeinhin als „geschmacklos“. Dies ist wahrscheinlich auf ihre Überladenheit mit bunten Farben und Mustern zurückzuführen.

Auch wenn individuelle Geschmäcker verschieden sind, so hängen Geschmackskriterien im Allgemeinen von den unterschiedlichen historischen und kulturellen Wurzeln ab. Auch heute noch sind die falschen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, dass im Mittelalter alles Steinsichtig oder aus Holz und in der Antike - der Hochblüte des „guten“ klassischen Geschmacks - alles Weiß war, tief im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft verwurzelt. Alle „guten alten“ Sachen verbindet der westliche Mensch gemeinhin eher mit einer unauffälligen, dezenten Farbgebung, hingegen mit bunten Sachen assoziiert man eher das „minderwertige Neue“.

Der Vorwurf des nutzlosen Ornaments – man denke nur an Loos-, lässt sich schon viel früher in der Kunstgeschichte finden. Man trifft ihn bereits seit der Groteske an.<sup>69</sup> Im 20. Jahrhundert wurde Clement Greenbergs Position, die er in seinem Artikel „Avant-Garde and Kitsch“ kundtat, bestimmend. Er bezeichnet Kitsch als „*debased form of high art for the urbanized masses*“<sup>70</sup>, „die für den Wert echter Kultur kein Gefühl haben“<sup>71</sup>.

Was im Bewusstsein des Otto-Normalverbrauchers Kitsch ist, zeigen sehr schön die Antworten, die der Lehrer Franz Lux von einer Unterstufengymnasialklasse erhalten hat als er sie danach fragte:<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Brockhaus 15 Leipzig/Mannheim 2006, 15.

<sup>69</sup> Rainald Franz besprach das Thema in seiner Vorlesung vom SS 2006: Ornament in Europa vom Mittelalter bis ins Zwanzigste Jahrhundert. Muster auf Grund. Eine Einführung.

<sup>70</sup> Howard Risatti, Art and Aesthetics: Late Modernism & the Formalist Debate, in: Howard Risatti (Hg.), Postmodern Perspectives, Issues in Contemporary Art, Upper Saddle River, 1998, 1-11, 2.

<sup>71</sup> Lucy R. Lippard, Pop Art, München [u.a.], 1968, 36.

<sup>72</sup> Franz Lux, Beiträge zur Fachdidaktik, Kunst-keine Kunst-Kitsch. In: Beiträge zur Historischen Sozialkunde 4/94, Kunst und Kitsch, 1-8, 5.

Übertrieben buntes, Barock, geblühtes, Zeug, Übertriebenes, wenn etwas nicht zusammenpasst, Glockenhose, glänzende Dinge, Neugotik, Liebesfilme, Rosa Zeug, Sonnenuntergang, Götzenbilder, Hundertwasser, Geschmiere

Mit Kunst hingegen verbinden sie:

Michelangelo, Van Gogh, fad, Original, Rennbrand(!), Leonardo da Vinci, interessiert mich nicht, naturgetreues Malen, Mona Lisa, Klimt

Auffallend ist, dass vieles was ihnen zu Kitsch einfiel, auch typische Merkmale psychedelische Kunst sind.

Hubert Christian Ehalt hat sicherlich recht wenn er schreibt:

*„Die Formulierung des Kitschbegriffes und dessen Verwendung hatte als wesentlichen Inhalt stets Abgrenzung und Abwertung. Der Begriff des Kitsches hat weniger analytische denn (ab-)wertende Funktion.“*<sup>73</sup>

Eine interessante Position zum Thema Kitsch vertritt Gottfried Helnwein, der die USA der 50er Jahre (und den damit verbundenen Pink Cadillacs und Elvis) und den Barock auf eine Stufe stellt und sagt: „Wenn Kitsch ein so hohes Niveau hat ist es Kunst“<sup>74</sup>.

Ähnlich sieht auch Storm Thorgerson im Kitsch, bzw. in der damit gleichgesetzten Geschmacklosigkeit, nicht unbedingt etwas Negatives. Geschmacklos bedeutet für ihn nicht unbedingt schlecht, Guter Geschmack und Vorhersagbarkeit seien seiner Meinung nach normalerweise Synonyme für Banalität und Langeweile.<sup>75</sup>

Er sieht gerade in der Geschmacklosigkeit des Kitsches seine Qualität:

*„Somehow its attractiveness lies in it's tastelessness.“*<sup>76</sup>

Kitsch kann für ihn auch ein Stilmittel sein. So etwa im Cover für Alberto Y Lost Trios Paranoias gleichnamiges Album (Abb. 11), wo das bewusst extrem kitschige Cover (Katzen, Blumen, Pralinen, idyllische Landschaft, „schöner Schriftzug“) in einem satirischen extrem Widerspruch zur Musik (mit Songtiteln wie „Torture You“, „Dead Meat“, oder „Mandrax Sunset Variations“) steht.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Hubert Christian Ehalt, Kunst und Kitsch, Geschichte und Gegenwart zweier komplementärer Phänomene. In: Beiträge zur Historischen Sozialkunde 4/94, Kunst und Kitsch, 107-112, 109.

<sup>74</sup> Elvis-O-Rama, Dokumentarfilm von Hannes Rossacher 2007.

<sup>75</sup> Hipgnosis, An ABC, 134.

<sup>76</sup> Ebenda, 136.

<sup>77</sup> Ebenda.

Ginge man von Julius Mendes Kitschdefinition aus, der meint, „*Kitsch ist die eingängigste, widerspruchsfreiste Form herrschender Kultur*“<sup>78</sup>, so würde das die psychedelische Kunst vom Kitschvorwurf befreien, allerdings ist die Gleichsetzung von Kitsch und „Übertriebenen“ viel verbreiteter.

Woher kommt aber diese Ablehnung gegenüber dem Ornament und den extremen Farben?

Adolf Loos' Abwendung vom Ornament kann man als eine Form von Sozialkritik deuten, da Ornament damals noch ein Statusobjekt war.<sup>79</sup> Es war aber auch eine allgemeine künstlerische Entwicklung in Europa und der USA, sich vom Dekorativen abzuwenden, hin zu Klarheit und Reduktion.<sup>80</sup> Friedrich Teja Bach sieht diese Reduktion z.B. im Werk Mondrians, wo man seine persönliche Entwicklung der zunehmenden Stilisierung des Ausgangsobjekts, von seinen frühen Bäumen bis hin zu seinen berühmten Gitterstrukturen, gut beobachten kann, im Zusammenhang mit dem Protestantismus.<sup>81</sup>

#### 1.3.4. Kunst

*„Lasst uns die Bilder um ihrer selbst willen genießen, wie wir spielen um des Spielens willen.“*<sup>82</sup>

(Nicolas Calas)

Das es falsch ist, den Begriff „Kunst“ nur auf von ausgebildeten bildenden Künstlern erschaffene Werke anzuwenden, ist verständlich. Werke von angewandten Künstlern auszuklammern, ist, nachdem nun schon Jahrzehnte lang immer wieder die Rede davon ist, die Grenzen zwischen „hoher“ und „niederer“ Kunst einzureißen, ebenso verwerflich, wie das Ignorieren von autodidakter Kunst.

Das Einreißen der Grenzen zwischen hoher und niederer Kunst, kann einer Kunstrichtung, oder einem Künstler nicht gelingen, da dieser Schritt von den Institutionen der Kunstwelt (Kritiker, Galerien, Museen) ausgehen muss.

---

<sup>78</sup> Julius Mende, Jugendkultur – narzisstische Selbstinszenierung als/oder Herrschaftsmechanismus? In: Beiträge zur Historischen Sozialkunde 4/94, Kunst und Kitsch, 136 – 140, 137.

<sup>79</sup> Man betrachte nur die Häuser der Wiener Ringstraße, bei denen die Stockwerke in denen die wohlhabenderen wohnten dies durch üppiges Ornament um die Fenster verdeutlichten.

<sup>80</sup> Walter Schurian, Kunst und Kitsch im Nationalsozialismus, Eine psychologische Betrachtung, in: Hubert Christian Ehalt (Hg.), Inszenierung der Gewalt, Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus, Frankfurt am Main, Wien [u.a.] 1996, 303-314, 310.

<sup>81</sup> Friedrich Teja Bach, Vorlesung „Malerei des 20. Jahrhunderts II.“ WS 2002/03 an der Universität Wien.

<sup>82</sup> Nicolas Calas, Pop-Ikonologie, in: Lucy R. Lippard, Pop Art, München, Zürich 1970, 163 – 172, 163.



1980 bezeichnete Gottfried Helnwein die Spaltung der Kunst in E- und U-Bereiche als „*Apartheid-Situation der Kunst des 20. Jahrhunderts*“<sup>83</sup>.

Lucy Lippard meint, dass es von den schönen Künsten zur Pop Art einen stufenlosen Übergang gibt<sup>84</sup>. Die Idee der stufenlosen Übergänge ist an sich recht gut, allerdings impliziert Lippard durch die Aussage „von den schönen Künsten zur Pop Art“, dass die „schönen Künste“ – was auch immer die sein mögen – höher stehen. Um die Engstirnigkeit und Hierarchie in der Kunstwelt aufzulockern, wäre es besser von fließenden Übergängen „zwischen“ Kunstrichtungen zu sprechen. Auch die Vereinheitlichung von Kunstrichtungen an sich ist problematisch, da man nicht pauschal Urteile fällen kann.

Etlichem wird der Kunstbegriff abgesprochen: „(...) *comics, figuration, lettering, graphic and product design, illustration, and honest labor. All of which are low-status – if not taboo – categories in academic circles.*“<sup>85</sup>

Doch was genau ist Kunst, und wer darf es sich überhaupt anmaßen zu entscheiden, was Kunst ist und was nicht? Über diese Fragen wurde schon oft diskutiert und wird es sicher auch noch in Zukunft werden, wobei daran gezweifelt werden kann, ob es jemals zu einer Einigung kommen wird.

Der von mir vertretene Standpunkt ist, dass Kunst sich nicht ausschließlich auf eine „schöne“ Ausführung beschränkt. Welchen künstlerischen Wert hat die Mona Lisa, wenn das einzige, was an Feedback zurückkommt ist „gut (= naturalistisch) gemalt“ oder „berühmtes Gemälde, weil von da Vinci“? Daraus lässt sich erkennen, dass es auch auf den Betrachter ankommt und dessen Bereitschaft etwas nicht nur oberflächlich wahrzunehmen.

Gute Kunstwerke sollten Platz für eigene Reflektionen bieten – ja sogar dazu anregen, dass man über sie nachdenkt und/oder sie sollten direkt die Sinne ansprechen. Letzteres ist allerdings ein problematischer Punkt, da auch Kitsch – und dieser hat eigentlich meist kaum etwas anderes zu bieten – Emotionen weckt. Aber ein Kunstwerk sollte ein – um mit Rosalind Krauss zu sprechen - „feeling“<sup>86</sup> haben und dieses vermitteln, denn wenn es dies nicht überträgt, „dann hat man es, wie

---

<sup>83</sup> Gottfried Helnwein, *Face It*, Wien 2006, 220.

<sup>84</sup> Lippard, *Pop Art*, 38.

<sup>85</sup> Harvey, *Heart and Torch*, 9.

<sup>86</sup> Thomas McEvelley, *Kunst und Unbehagen, Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts*, München [u.a.] 1993, 20.

überraschend die Form auch immer sein mag, nicht mit Kunst, sondern Design zu tun“.<sup>87</sup> Gefühl spielt nach wie vor eine zentrale Rolle im Leben der Menschen. riechen, sehen, lesen, schmecken, fühlen weckt Gefühle und diese sind untrennbar mit Empfindungen, Erinnerungen etc. verbunden, was einer Form von gefühlsmäßiger Reflektion - im Gegensatz zur intellektuellen Reflektion - gleichkommt.

Man kann somit sagen, dass man selbst das Artwork eines Plattencovers als Kunstwerk betrachten KANN - vielleicht sogar eher als irgendwelche unter einem mythologischen Vorwand dargestellte Frauenakte für die privaten Gemächer eines älteren Herrn. Es hängt ganz vom Einzelfall ab.

Sicherlich nicht alle Musiker, aber sicher doch einige, verstehen sich nicht bloß als Entertainer, sondern durchaus auch als Künstler, die das Artwork ihres Covers als Teil ihres Gesamtkunstwerkes sehen. Die Spreu hier vom Weizen zu trennen ist in den meisten Fällen nicht sehr schwer.

#### 1.4. Aufbau

*„damit begann der Abend, der ganz unter Blumen verschwand“<sup>88</sup>*

(Konrad Bayer)

Die Arbeit geht im Wesentlichen chronologisch vor. Es sollen einige der wesentlichen Einflüsse der psychedelischen Kunst kurz vorgestellt werden, um zu zeigen, dass es sich hierbei um eine Agglomeration verschiedener Kunststile handelt, bevor die eigentliche psychedelische Kunst der 60er Jahre behandelt wird. In diesem Abschnitt werden auch einige exemplarisch ausgewählte Künstler vorgestellt. Darauf folgt ein Kapitel über die Transformation der psychedelischen Kunst seit den 70ern. Die nächsten Kapitel gehen kurz auf die „Revivals“ und ihre Hintergründe ein.

Als erstes folgt nun aber ein Definitionsversuch, der die Grundlage der weiteren Arbeit bildet.

---

<sup>87</sup> Ebenda.

<sup>88</sup> Konrad Bayer, *Der sechste Sinn*, Reinbek b. Hamburg 1969, 19.



## 2. It's All Too Much

### Definition

*„Psychedelic art. Term used to describe art, usually painting, made under the influence of hallucinogenic drugs“<sup>89</sup>*

*„Psychedelische Kunst (...) Bez. für Tendenzen in der Kunst seit etwa 1964, die auf bewusstseinsweiternde Wirkungen gerichtet waren und teils unter dem Einfluss von Drogen Erlebnisräume und halluzinator. Zustände bildnerisch darstellten.“<sup>90</sup>*

*“The term “psychedelic”, which means mind expanding” or “mind manifesting” (...) was extended to include the art that reproduced some of the drugs’ visual effects.“<sup>91</sup>*

*„Die Arbeit kann entweder als Ergebnis der psychedelischen Erfahrung, während des psychedelischen Erlebnisses oder aber in der Absicht, ein psychedelisches Erlebnis zu induzieren entstanden sein.“<sup>92</sup>*

Dies sind die gängigsten Bezeichnungen für psychedelische Kunst: gemacht unter dem Einfluss von Drogen, oder den drogeninduzierten Zustand wiedergeben wollend.

Es lässt sich jedoch kaum nachweisen, ob ein Künstler gerade unter dem Einfluss halluzinogener Drogen stand bzw. ob er versuchte diesen Zustand wiederzugeben, es sei denn er bekennt sich dazu. Daher ist diese Definition wenig hilfreich.

Künstler, die psychedelische Drogen nehmen, machen nicht unbedingt psychedelische Kunst. Genauso muss man nicht unbedingt Drogen nehmen, um solche Kunst zu schaffen. Man kann daher die psychedelische Kunst nicht auf Drogen beschränken, sie aber auch nicht wirklich davon trennen.

So ist es kein Geheimnis, dass Syd Barrett, der an der Camberwell School of Arts in London studierte, LSD nahm. Seine Bilder jedoch seien, wie Mick Rock schreibt,

---

<sup>89</sup> Turner (Hg.), The Dictionary of Art 25.

<sup>90</sup> Brockhaus-Enzyklopädie 22, Pot – Rens 2006.

<sup>91</sup> Tomlinson, Medeiros, High societies, 10.

<sup>92</sup> Stanley Kripper, Der psychedelische Künstler, in: Robert Lee Master, Jean Houston, Psychedelische Kunst, München [u.a.] 1969, 181–197, 182.

„ziemlich minimalistisch“<sup>93</sup> und sein „Lieblingmotiv ein weißer Halbkreis auf weißer Leinwand.“<sup>94</sup> So sehr sich psychedelische Strukturen in seiner Musik finden lassen, in seinen Gemälden sucht man sie vergebens.

Keith Haring – der gemeinhin als Graffiti oder Pop-Art Künstler bezeichnet wird – sagt selbst: *“Die Zeichnung, die ich während des ersten Trips machte, wurde zum Keim aller folgenden Arbeiten“*<sup>95</sup>, somit wäre er eigentlich ein psychedelischer Künstler, auch wenn seine klaren minimalistischen Figuren (Abb. 12) eher dagegen sprechen würden.

Auch Harriette Frances Zeichnungen (Abb. 13), die ihrer Aussage nach LSD Erlebnisse wiedergeben, sehen nicht so aus, wie man es von psychedelischen Bildern erwarten würde.<sup>96</sup>

„Psychedelisch“ einfach nur mit „bewusstseinsöffnend“ zu übersetzen, führt ebenso in eine Sackgasse, da wohl jeder gute Künstler versucht das Innere der dargestellten Person, oder sein eigenes Inneres, nach außen zu kehren.

Bevor nun der Versuch gemacht wird, eine brauchbare Definition psychedelischer Kunst zu erstellen, soll ein kurzer Überblick über die Geschichte des LSD gegeben werden. Dann folgen die Hauptpunkte: wie wirken Halluzinogene, wie könnte man dies bildlich festhalten und vor allem welches Mittel bedien(t)en sich die Künstler, um halluzinogene Erlebnisse widerzuspiegeln.

## 2.1. Geschichte der Halluzinogene

*„Über Nacht wurde LSD zum Kult erhoben.“*

(John Cashman)

Die LSD-Forschung begann mit dem Mutterkorn, einem parasitischen Pilz, der auf verschiedenen Getreidesorten und wilden Gräsern wächst. Seit dem Mittelalter wurde es zur Geburtshilfe eingesetzt.<sup>97</sup> 1917 wurde von Prof. Arthur Stoll die pharmazeutische Abteilung des Schweizer Unternehmens Sandoz gegründet.<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> Rock, Barrett, 99.

<sup>94</sup> Ebenda 105.

<sup>95</sup> Sterneck, Psychedelika, 184.

<sup>96</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 176.

<sup>97</sup> Ebenda, 63.

<sup>98</sup> Ebenda.

Albert Hofmann, der für Sandoz arbeitete, gelang es die im Mutterkorn vorkommende Lysergsäure synthetisch herzustellen, die er mit Propanolamin verband.<sup>99</sup> Das Ergebnis war eine Verbindung, die mit Ergobasin identisch war. 1938 synthetisierte Hofmann eine ganze Reihe von diesen Ergobasinmolekülen.<sup>100</sup> Die fünfundzwanzigste Verbindung war das Lysergsäurediäthylamid, kurz LSD-25, welches heute einfach nur LSD genannt wird.

Er unterbrach diese Arbeit für einige Jahre, bis er am 16. April 1943 wieder damit arbeitete.<sup>101</sup> Hofmann wurde von ungewohnten Gefühlen und visuellen Eindrücken heimgesucht, die er als angenehm empfand. Am nächsten Arbeitstag versuchte er herauszufinden, was dafür verantwortlich war, kam zu dem Entschluss, dass es das LSD-25 gewesen sein musste und testete seine Vermutung, indem er sich eine geringe Menge - die sich allerdings als zu groß entpuppen sollte – seinem Körper zuführte.

Humphrey Osmond führte den Begriff „psychedelisch“ 1956 für Substanzen wie LSD ein, die zuvor in der wissenschaftlichen Literatur als „Phantastika“, „Halluzinogene“ oder „Psychomimetica“ bezeichnet wurden.<sup>102</sup> Entstanden soll er in einem Brief an Huxley sein.<sup>103</sup> Osmond entschied sich für „psychedelisch“, das sich aus den griechischen Wörtern „Psukhe“ (Seele/Bewusstsein) und „Delos“ (klar, transparent) zusammensetzt und gemeinhin mit „Bewusstsein offenbarend“ übersetzt wird.<sup>104</sup>

Bis psychedelisch als Stilbezeichnung auftauchte dauerte es noch eine weitere Dekade. Auf einer LSD-Konferenz in San Francisco 1966 fiel zum ersten Mal die Bezeichnung „psychedelischer Stil“<sup>105</sup>.

---

<sup>99</sup> Ebenda, 64.

<sup>100</sup> Ebenda.

<sup>101</sup> Ebenda, 65.

<sup>102</sup> Grunenberg, Politik der Ekstase, S. 14.

Albert Hofmann

Huxley, Moksha, 12.

Steven J. Novak, LSD before Leary: Sidney Cohen's Critique of 1950's Psychedelic Drug Research, Isis, Vol. 88, No. 1. (März 1997), 87-110, 95.

<sup>103</sup> Huxley, Moksha, 125.

Catherine Sadler, Happenings, Psychedelische Menschen und Orte 1938-1972, in: Christoph Grunenberg (Hg.), Summer Of Love. Psychedelische Kunst der 60er Jahre, Ostfildern-Ruit 2005, 241.

<sup>104</sup> Criqui, Off The Wall, 8.

<sup>105</sup> Ebenda, S. 17.

Seit 1949 wurde es in den USA in der Psychiatrie verwendet.<sup>106</sup>

Es bildeten sich drei Arten der LSD –Psychotherapie heraus:<sup>107</sup>

- Psychomimetische Therapie: Die frühen LSD Forscher glaubten, dass diese Droge eine vorübergehende Psychose, wahrscheinlich Schizophrenie oder Paranoia, auslösen würde.<sup>108</sup>
- Psycholytische Therapie: Hier wurden eher geringere Dosierungen in mehreren Sitzungen verabreicht, um somit den Patienten zu kurieren (etwa vom Alkoholismus).
- Psychedelische Therapie: Durch eine einmal verwendete hohe Dosierung, versuchte man bei dem Patienten dramatische Erlebnisse hervorzurufen, die zu einer Veränderung im Bewusstsein führen sollten.

Vom CIA wurde LSD von den 50ern bis in die frühen 60er Jahre bei Verhören eingesetzt, da man mit LSD als Wahrheitsdroge experimentierte.<sup>109</sup> Diese Versuche blieben allerdings erfolglos, so dass sie eingestellt wurden.

Den Beginn der eigentlichen psychedelischen Drogenbewegung kann man im Los Angeles der späten 50er Jahre verorten.<sup>110</sup> Etliche Psychiater verwendeten es jetzt nicht nur mehr beruflich. Hollywoodstars, die damit behandelt wurden, kamen sozusagen auf den Geschmack und auch bei Intellektuellen, etwa den Beat-Poeten, erfreute sich die Droge großer Beliebtheit, so dass es bald zu „LSD-Partys“ kam und die Droge zur „*intellectual fun drug*“<sup>111</sup> wurde.

Ein Versuch über einen möglichen Zusammenhang zwischen LSD und künstlerischer Kreativität, wurde erstmals von Oscar Janiger durchgeführt. 1955 machte er in Zusammenarbeit mit Sandoz ein Experiment mit 100 Künstlern, die eine hölzerne Puppe der Hopi-Indianer vor und nach der Einnahme von LSD zeichnen sollten (Abb. 14).

---

<sup>106</sup> Pellerin, Trips, 71.

<sup>107</sup> Ebenda, 81.

<sup>108</sup> Novak, LSD before Leary , 91.

<sup>109</sup> Pellerin, Trips, 85f.

Sterneck, Psychedelika, 24.

<sup>110</sup> Novak, LSD before Leary, 109.

<sup>111</sup> Ebenda, 99.

Dies waren die wesentlichsten Ergebnisse:<sup>112</sup>

- Größenzunahme oder Zurücknahme
- Veränderung im Verhältnis zum Hintergrund; zirkuläre Betrachtungsperspektive
- Grenzlinien verschwimmen; Verzerrungen
- Die Bilder wirken bewegter
- Intensivierung von Farbe und Licht
- Vereinfachung, Abstraktion

Ähnliche Experimente wurden Jahre später gemacht. In Österreich etwa Arnulf Rainers Zeichenexperiment unter LSD Mitte der 60er Jahre (Abb. 15) , oder am Max-Planck-Institut in München ab 1968 (Abb.16-18).<sup>113</sup> Wenn man die Ergebnisse, diese vor allem grafischen Versuche miteinander vergleicht, lassen sich durchaus Parallelen feststellen: das Fehlen einer geraden Linie, einfache abstrahierte Formen, der Mangel an Farbe und dem Ausfüllen von Flächen. Insgesamt erinnern sie eher an Kinderzeichnungen und „Graffitigekritzeln“ bzw. Künstler wie Jean-Michel Basquiat (Abb.19).

Eigentlich wären diese Werke, genau wie die die während des Experiments von Oscar Janiger entstanden, „richtige“ psychedelische Kunst. Würde man solche als Maßstab für das was als solche zu bezeichnen ist nehmen, dürfte man alles was auch der Laie als psychedelisch einstufen würde, eigentlich nicht so bezeichnen. Es ist aber zweifelsohne sinnvoller, Werke die entstanden, während der Künstler unter Drogen stand, zwar auch zu berücksichtigen, aber die Werke die die Eindrücke einer Drogenerfahrung mit Halluzinogenen wiedergeben in den Mittelpunkt zu rücken. Außerdem handelte es sich hierbei wie gesagt nur um Experimente und nicht um den eigentlichen Stil der Künstler.

Allerdings kann LSD, oder andere psychedelische Drogen, durchaus Einfluss auf die künstlerische Entwicklung haben. So meint Arlene Sklar-Weinstein (z.B.: Abb. 20), dass das LSD bei ihr die Freude am Detail weckte.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Pellerin, Trips, 99.

<sup>113</sup> Künstler zeichnen unter LSD, die Hartmann-Dokumente, Wien 1992.

<sup>114</sup> Kripper, Der psychedelische Künstler, 192.



Isaac Abrahms (Abb. 21) hatte seit 1962 bereits Psilocybin und Marihuana probiert. Anfang 1965 nahm er das erste Mal LSD. Während des Trips begann er zu zeichnen, dann belegte er Mal- und Zeichenkurse und suchte einen Psychotherapeuten auf, der ihm helfen sollte seine Erfahrung zu verarbeiten.<sup>115</sup> Die Droge hat seiner Aussage nach, bei ihm einen Sinn für Harmonie und Schönheit geweckt. Darüber was seine Bilder darstellen sollen meint Abrahms: *„(Ich) versuche (...) meinen inneren Zustand auszudrücken oder zu reproduzieren“*.<sup>116</sup>

LSD – auch Acid genannt – war nicht die einzige beliebte Droge in der psychedelischen Szene. Marihuana ist wohl die Droge, die am stärksten in Erinnerung geblieben ist, da auch das Rauchen eine - unter anderem auch durch bildliche Darstellungen – offenere Geste ist, als beispielsweise das Schlucken einer Pille.

Meskalin hat dieselbe Wirkung wie LSD, nur ist das Erlebnis hier weniger intensiv.<sup>117</sup> Ursprünglich wurde dieses vom Peyote Kaktus gewonnen.

DMT ist dem LSD sehr ähnlich, wirkt aber viel schneller und hat nur eine sehr kurze Wirkdauer.<sup>118</sup>

Mandrax – auch als Randy Mandy bekannt - wirkt wie ein Beruhigungsmittel, das euphorisch macht.<sup>119</sup>

Ein weiterer psychedelischer Wirkstoff ist das Psilocybin, welches in den „Magic Mushrooms“ zu finden ist.

## 2.2. Wirkung der Halluzinogene

*„Für die meisten ist es eine äußerst bedeutsame Erfahrung, die meiner Meinung nach auf indirekte Weise zum kreativen Prozess beitragen kann. Aber ich glaube nicht, dass man sich hinsetzen und sagen kann: „Ich will ein großartiges Gedicht schreiben, also nehme ich jetzt LSD“.*<sup>120</sup>

(Aldous Huxley)

---

<sup>115</sup> Ebenda, 197.

<sup>116</sup> Ebenda, 199.

<sup>117</sup> Huxley, Moksha, 100.

<sup>118</sup> Pellerin, Trips, 95.

<sup>119</sup> Rock, Barrett, 96.

<sup>120</sup> Ebenda, 186.

Die Wirkung halluzinogener Stoffe ist äußerst vielfältig und jeder Trip scheint ein einmaliges Erlebnis zu sein. Worin sich alle Autoren einig sind, ist dass man sich außerhalb der „schwere(n) Krankheit „Normalität“ oder „geistige Gesundheit““<sup>121</sup> befindet. Huxley zitiert Blaise Pascal, der Wahrheit als einen falschen Gott bezeichnete, den anzubeten wir kein Recht hätten.<sup>122</sup>

Anhand solcher Aussagen kann man erkennen, dass diejenigen die Erfahrung mit psychedelischen Drogen haben, die „normale“ Wahrnehmung des Menschen als beschränkt einstufen und diese Drogen ein Ausbrechen daraus ermöglichen, um unsere „dunkelsten Afrika“<sup>123</sup> zu erforschen. Ebenfalls von Aldous Huxley stammt die Metapher unser „normales“ Bewusstsein als „Alte Welt“ und die vielfältigen erlebten psychedelischen Zustände als „Reihe von Neuen Welten“ zu bezeichnen.<sup>124</sup>

Es wurde bereits mehrmals versucht, diese Reihe von Neuen Welten, sprich die verschiedenen Bewusstseinssebenen, in verschiedene Stufen zu unterteilen.

Am einfachsten und gebräuchlichsten ist jene in Good Trips und Bad Trips. Das erste Drogenerlebnis Hofmanns gehört zur ersten Kategorie:

*„Vergangenen Freitag, 16. April 1943, musste ich mitten am Nachmittag meine Arbeit im Laboratorium unterbrechen und mich nach Hause begeben, da ich von einer merkwürdigen Unruhe, verbunden mit einem leichten Schwindelgefühl, befallen wurde. Zu Hause legte ich mich nieder und versank in einen nicht unangenehmen rauschartigen Zustand, der sich durch eine äußerst angeregte Phantasie kennzeichnete. Im Dämmerzustand bei geschlossenen Augen — das Tageslicht empfand ich als unangenehm grell — drangen ununterbrochen phantastische Bilder von außerordentlicher Plastizität und mit intensivem, kaleidoskopartigem Farbenspiel auf mich ein. Nach etwa zwei Stunden verflüchtigte sich dieser Zustand.“*<sup>125</sup>

Sein erster bewusster Selbstversuch vom 19. April 1943, fällt - zumindest anfangs - aufgrund einer zu hohen Dosierung - in die Kategorie Bad Trip:

*„Alles in meinem Gesichtsfeld schwankte und war verzerrt wie in einem gekrümmten Spiegel. (...) Schwindel und Ohnmachtsgefühl wurden zeitweise so stark, dass ich mich nicht mehr aufrechterhalten konnte und mich auf ein Sofa hinlegen musste. Meine Umgebung hatte sich nun in beängstigender Weise verwandelt. Alles im Raum*

---

<sup>121</sup> Ebenda, 251.

<sup>122</sup> Ebenda, 95.

<sup>123</sup> Huxley, Himmel und Hölle, 9.

<sup>124</sup> Ebenda, 10.

<sup>125</sup> Hofmann, LSD, 27.

*drehte sich, und die vertrauten Gegenstände und Möbelstücke nahmen groteske, meist bedrohliche Formen an. Sie waren in dauernder Bewegung, wie belebt, wie von innerer Unruhe erfüllt. Die Nachbarsfrau, die mir Milch brachte (...) erkannte ich kaum mehr. Das war nicht mehr Frau R., sondern eine bösertige, heimtückische Hexe mit einer farbigen Fratze. Aber schlimmer als diese Verwandlungen der Außenwelt ins Groteske waren die Veränderungen, die ich in mir selbst, an meinem inneren Wesen spürte. Alle Anstrengungen meines Willens, den Zerfall der äußeren Welt und die Auflösung meines Ich aufzuhalten, schienen vergeblich. Ein Dämon war in mich eingedrungen und hatte von meinem Körper, von meinen Sinnen und von meiner Seele Besitz ergriffen. Ich sprang auf und schrie, um mich von ihm zu befreien, sank dann aber wieder machtlos auf das Sofa. (...) Eine furchtbare Angst, wahnsinnig geworden zu sein, packte mich. Ich war in eine andere Welt geraten, in andere Räume mit anderer Zeit. Mein Körper erschien mir gefühllos, leblos, fremd. Lag ich im Sterben? War das der Übergang? Zeitweise glaubte ich außerhalb meines Körpers zu sein und erkannte dann klar, wie ein außenstehender Beobachter, die ganze Tragik meiner Lage. (...)*

*Langsam kam ich nun wieder aus einer unheimlich fremdartigen Welt zurück in die vertraute Alltagswirklichkeit. (...) Jetzt begann ich allmählich das unerhörte Farben- und Formenspiel zu genießen, das hinter meinen geschlossenen Augen andauerte. Kaleidoskopartig sich verändernd, drangen bunte, phantastische Gebilde auf mich ein, in Kreisen und Spiralen sich öffnend und wieder schließend, in Farbfontänen zersprühend, sich neu ordnend und kreuzend, in ständigem Fluss. Besonders merkwürdig war, wie alle akustischen Wahrnehmungen (...) sich in optische Empfindungen verwandelten. Jeder Laut erzeugte ein in Form und Farbe entsprechendes, lebendig wechselndes Bild.*

*Erschöpft schlief ich dann ein und erwachte am nächsten Morgen erfrischt mit klarem Kopf, wenn auch körperlich noch etwas müde. Ein Gefühl von Wohlbehagen und neuem Leben durchströmte mich. (...) Als ich später in den Garten hinaustrat, in dem nach einem Frühlingsregen nun die Sonne schien, glitzerte und glänzte alles in einem frischen Licht. Die Welt war wie neu erschaffen. Alle meine Sinne schwangen in einem Zustand höchster Empfindlichkeit, der noch den ganzen Tag anhielt.<sup>126</sup>*

---

<sup>126</sup> Ebenda, 29-32.

Die Unterteilung in drei Bewusstseinszustände orientiert sich an Huxleys Einteilung von Himmel, Hölle und Vision:<sup>127</sup>

- Ozeanische Selbstentgrenzung (OSE): Gefühl des Einsseins, Befreiung von Beschränkungen
- Angstvolle Ichauflösung (AIA): Verlust der Selbst- und Realitätskontrolle
- Visionäre Umstrukturierung (VUS): Veränderungen der visuell-kognitiven Funktionen

Masters und Houston unterteilen in den späten 60er Jahren in vier sich ständig vertiefende Ebenen:<sup>128</sup>

- Sensorische Ebene: Sinneswahrnehmungen werden stark intensiviert; der Rhythmus von Puls oder Atmung kann auf Objekte, bis hin zum Universum projiziert werden; Bilder erscheinen eher als fließende Fotoprojektionen
- Memorial-analytische Ebene: man betritt seinen eigenen geistigen Innenraum ("Freudsche BewusstseinsEbene")
- Symbolische Ebene: hier wird das Individuell-Persönliche zum Persönlich-Universellen erweitert; man erlebt historische Ereignisse, Entwicklungsprozesse, Mythen und Riten; sieht Figuren aus Märchen, Legenden und Mythen; die emotionale Teilnahme hier besonders stark, der eigene Körper unterliegt mannigfaltigen Metamorphosen
- Integral-Ebene: psychologische Integration oder Erleuchtung, Konfrontation mit dem Urgrund des Seins; was hier erlebt wird ist wie ein religiöses oder mystisches Erlebnis

Ebenfalls 1969 unterteilt Walter N. Pahnke LSD-Erfahrungen in fünf Arten:<sup>129</sup>

1. psychotic psychedelic experience: Bad Trip
2. psychodynamic psychedelic experience: Freiwerden des Unbewussten
3. cognitive psychedelic experience: klare Gedanken; man betrachtet sich selbst von außerhalb
4. aesthetic psychedelic experience: veränderte sensorische Wahrnehmungen
5. psychedelic peak: kosmisch, transzendental, oder mythisch

---

<sup>127</sup> Sterneck, Psychedelika, 11-12.

<sup>128</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 99-107.

<sup>129</sup> Walter N. Pahnke, The Psychedelic Mystical Experience in the Human Encounter with Death, in: The Harvard Theological Review, Vol. 62, No.1 (Jan 1969) 1-21, 5-6.

Verschiedene Faktoren haben Bedeutung, selbstverständlich die Art der Droge, ihre Zusammensetzung und ihre Dosierung, aber auch Set und Setting, also das Wo, Wann und mit wem man sie einnimmt. Dies hat großen Einfluss darauf, ob sich eine Person wohl fühlt oder nicht. Ein weiterer wichtiger – wenn nicht sogar der wichtigste – Faktor ist die psychische Befindlichkeit der Person. Auf die hat zwar Set und Setting auch Einfluss, aber psychisch labile Menschen, oder jene mit Fällen von Geisteskrankheit in der Familie, sind wesentlich anfälliger für Bad Trips als andere. So ist es zu Erklären, dass eine offenbar ausgeglichene Persönlichkeit wie Aldous Huxley, der noch dazu alle anderen Faktoren bewusst kalkulierte, nur von positiven Erlebnissen berichtet, während „Beach Boy“ Brian Wilson<sup>130</sup>, der selbst von seinem brutalen Vater erzählt, am Asperger Syndrom leiden soll und dazu noch ziemlich ängstlich zu sein scheint, seine Erlebnisse mit Drogen als Alptraum schildert.<sup>131</sup> Wie auch andere<sup>132</sup>, glaubte er übersinnliche Kräfte zu haben und dadurch z.B. einen Brand ausgelöst zu haben, als sie in der Nähe ein Video drehten. Auch die Kombination von verschiedenen Drogen kann zu einem Bad Trip führen.<sup>133</sup> Symptome eines Bad Trips sind *„Ängstlichkeit bis zu Panik, Aggression, Depression, Verwirrtheit und Ängste bis hin zu paranoiden Wahnvorstellungen“*<sup>134</sup>.

Die Angst wahnsinnig zu werden, scheint charakteristisch für Bad Trips.

Während der frühen Forschungen mit LSD glaubten viele Wissenschaftler, dass die hervorgerufenen Symptome, die der Schizophrenie ähneln. Pellerin schreibt, dass Halluzinogene und Krankheiten wie Schizophrenie tatsächlich gemeinsame neurochemische Merkmale aufweisen.<sup>135</sup>

Oft werden Erlebnisse unter Drogeneinfluss auch als Halluzinationen gewertet – was das Wort Halluzinogene bereits nahelegt. Es darf also nicht verwundern, dass auch in der künstlerischen Darstellung die Grenze zwischen Geisteskrankheit, Wahnvorstellung, Halluzination und Drogeneinfluss nicht klar zu unterscheiden ist.

---

<sup>130</sup> Er erzählt über seine Drogenerfahrungen – von Marihuana bis LSD – in der Dokumentation „Pop Odyssee: Die Beach Boys und der Satan“.

<sup>131</sup> „Die Beach Boys und der Satan“.

<sup>132</sup> Etwas Dave Davies, nachzulesen in: Dave Davies, Kink, An Autobiography, New York 1998.

<sup>133</sup> Pellerin, Trips, 259-260.

<sup>134</sup> Ebenda, 150.

<sup>135</sup> Ebenda, 18.

Es gibt Krankheitsformen die den Drogenerlebnissen teilweise nahekommen. So handelt es sich etwa bei dem Alice-im-Wunderland-Syndrom um eine Form der Migräne, die vor allem Kinder betrifft. Es zeichnet sich durch eine veränderte Wahrnehmung der Umwelt aus. So fällt es z.B. schwer Entfernungen wahrnehmen zu können, Größen einzuschätzen, man nimmt Farben und Formen anders wahr, oder Geräusche können nur abgestumpft gehört werden. Auch eine gewöhnliche Migräne-Aura kann mit Halluzinationen „*Spinnweben, Bienenwaben, Mosaiken, Netzen oder Gittern, die über das Gesichtsfeld kriechen*“<sup>136</sup> verbunden sein.

Wie bereits aus den Kategorisierungen deutlich zu erkennen, halten viele einen LSD-Trip für eine Art „*religiöse Pilgerfahrt*“<sup>137</sup>. Auch die Interpretation als Tod und Wiedergeburtstrip lässt sich häufig finden.<sup>138</sup>

Huxley spricht von seinen Meskalin und LSD-Trips als visionären Erlebnissen, die auch auf andere Weise hervorgerufen werden können:<sup>139</sup>

- Yoga, oder andere systematische Atemübungen, die zu einer Bildung von mehr Kohlendioxid führen
- Langes, ununterbrochenes Schreien oder Singen
- Fasten. Huxley erklärt sich das häufiger Auftreten von visionären Erscheinungen im Mittelalter unter anderem durch den damals herrschenden Vitaminmangel
- Geißelungen. Zum einen „peitscht“ der Akt selbst auf und weiters glaubt Huxley, dass das sich zersetzende Eiter, sowie die Verschmutzungen die in die Wunden gelangten, dazu beitragen
- Schlafentzug
- Andere Formen der Askese oder Selbstkasteiung, sowie sensorische Verarmung
- Überanstrengung
- Hypnose
- Psychoaktive Substanzen (Peyote, Meskalin, LSD-25, etc.)

---

<sup>136</sup> Sadie Plant, Grauzonen (Auszug), in: Lionel Bovier, Mai-Thu Perret (Hgg.), *Timewave Zero, A Psychedelic Reader*, Graz 2001, 111-129, 118.

<sup>137</sup> Timothy Leary, Die molekulare Revolution, in: Lionel Bovier, Mai-Thu Perret(Hgg.), *Timewave zero, A Psychedelic Reader*, Graz 2001,14-31, 26.

<sup>138</sup> Owen, Dickson, *High Art*, 16.

<sup>139</sup> Huxley, *Himmel und Hölle*, 55–65.  
Huxley, *Moksha*, 204-210.

Wie kann man sich die Wirkung der psychedelischen Substanzen genauer vorstellen? Masters und Houston meinen sie fördern die Zugänglichkeit zu unterbewusstem Material, Freiwerden und Flexibilität der Gedanken, eine erhöhte Konzentration und regressive Ego-Funktionen.<sup>140</sup> Vera Pesata schreibt in ihrer Diplomarbeit über die psychedelische Erfahrung, dass sie strukturauflösend ist. Man ist nicht mehr fähig optische Eindrücke zu interpretieren, die Dinge der Außenwelt verlieren Namen und Begriffe.<sup>141</sup> Es kommt zu einem Aufbrechen des protentionalen Raumes, das heißt es kommt zu einer Vervielfältigung des Möglichen.<sup>142</sup> Was jetzt geschieht und wahrgenommen wird, muss nichts „Sinnvolles“ mehr sein.<sup>143</sup>

Hier zusammengefasst einige der wesentlichsten möglichen Merkmale eines psychedelischen Erlebnisses:

- Veränderte Wahrnehmung von Farben: diese wirken intensiver und leuchten
- Veränderte Wahrnehmung von Formen: Dinge scheinen sich aufzulösen, zu verschmelzen, es kommt zu Verzerrungen, tote Gegenstände scheinen zu leben.
- Besseres Erkennen von Details: man sieht Dinge, die normalerweise mit dem freien Auge nicht sichtbar sind. So beichtet Huxley beispielsweise davon, wie er auf Blättern komplizierte pulsierende Muster erkennt.<sup>144</sup> Es kommt zu einer Intensivierung und Hyperrealisierung der Wahrnehmung
- Das Sehen von ornamentalen Mustern: Alle Dinge – selbst statische, oder unsichtbare wie Luft - werden von sich bewegenden Mustern bedeckt. Auch eidetische Phänomene, die man normalerweise nur mit geschlossenen Augen sieht, werden nun mit offenen Augen gesehen.<sup>145</sup> Wie die Muster genau aussehen ist höchst unterschiedlich. Masters und Houston schreiben „*Manche Menschen sehen nur sich verschiebende, durcheinanderwirbelnde zwei- oder dreidimensionale Farbmassen (...). Andere erblicken einen Strom geometrischer Formen oder vielleicht eine Folge verschlungener Arabesken*“<sup>146</sup>.

---

<sup>140</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 9.

<sup>141</sup> Vera Pesata, Fragmente einer phänomenologisch-qualitativen Annäherung an die psychedelische Erfahrung und deren Auswirkungen, Wien 2002, 21.

<sup>142</sup> Ebenda, 23.

<sup>143</sup> Ebenda, 25.

<sup>144</sup> Huxley, Moksha, 67.

<sup>145</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 95.

<sup>146</sup> Ebenda.

- Veränderte Wahrnehmung von Geräuschen: Sie klingen lauter, härter, wuchtiger, mit mehr Verve oder gedämpft. Wie Pesata schreibt, ist Musik an sich ein „*starkes Tool*“ um die Realität für einen Moment zu verändern oder vergessen zu machen.<sup>147</sup>
- Verändertes Zeitgefühl: langes Anhalten und sogar Eintauchen in einen einzigen Augenblick
- Passives einfach nur „Da-sein“: Huxley spricht von einer „Istigkeit“ in der Objekte für nichts anderes als für sich selbst stehen.<sup>148</sup> Er ist der Ansicht, dass es sich nicht um Symbole handelt.<sup>149</sup> Er sah bekannte oder der Phantasie entsprungene Personen, Tiere, Architekturen oder Landschaften.<sup>150</sup>
- Auflösen des Ichs, Einswerden mit der Umgebung: Dies wird oft als mystisches Erlebnis wahrgenommen und erinnert stark an die These der Psychoanalyse, dass ein Säugling sein Ich noch nicht von der Außenwelt - v.a. der Mutter - abgrenzt.<sup>151</sup> Pesata spricht von einem Einswerden mit dem Ur-Strom.<sup>152</sup> Dieser Ur-Strom ist die elementare Grundlage jedes organischen Lebens, welches durch eine Störung des Flusses der Elemente entstand.<sup>153</sup>
- Isolierung: Ein extremes in sich gekehrt sein, das oft mit einem Angstzustand verbunden ist.

### 2.3. Darstellungsmöglichkeiten

*„Psychedelika tun etwas dem Gehirn an, tun etwas im Gehirn und für das Gehirn, das niemand so richtig versteht.“<sup>154</sup>*

(Cheryl Pellerin)

Wie könnte man diese Merkmale nun wiedergeben?

Die Verwendung von grellen, leuchtenden Farben liegt auf der Hand – vor allem bei positiven Erlebnissen, während „Bad Trips“ auch durch kalte, reduzierte oder gebrochene Farben dargestellt werden könnten.

---

<sup>147</sup> Pesata, Annäherung an die psychedelische Erfahrung, 96.

<sup>148</sup> Huxley, Himmel und Hölle, 19.

<sup>149</sup> Huxley, Moksha, 79.

<sup>150</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 97.

<sup>151</sup> Huxley, Moksha, 292.

<sup>152</sup> Pesata, Annäherung an die psychedelische Erfahrung, 56.

<sup>153</sup> Ebenda 51.

<sup>154</sup> Pellerin, Trips, 24.



Auflösung der Formen könnte man durch Verzerrungen oder „Verschmiereffekte“ erreichen. Ein verschmelzen der Formen durch Weglassen von klaren Konturen und Verwendung von Farben, die sich nicht klar voneinander abheben. Auch das Auflösen des Ichs könnte man so umsetzen, Isolierung hingegen durch starke Konturen und sich stark voneinander absetzende Farben.

Zur beinahe mikroskopisch genauen Darstellung von Details würde sich einerseits der Fotorealismus anbieten und andererseits eine pointillistische Malweise, die in der Praxis aber eigentlich nicht verwendet wird. Ein Grund dafür, dass solche Mittel – zumindest ohne Kombination mit anderen – nicht angewendet werden, dürfte eventuell damit zusammenhängen, dass diese Darstellungen eher mit „wissenschaftlicher Genauigkeit“ verbunden werden, als mit einem Drogenerlebnis.

Die veränderte Wahrnehmung von Geräuschen lässt sich nur mittels Film und Musik, aber auch hier nur bedingt, wiedergeben. Die Veränderungen der Musik in der zweiten Hälfte der 60er Jahre – Rückkoppelungen, Verzerrungen, Verwendung ungewöhnlicher Instrumente oder Gegenstände - sind aber zweifelsohne zu einem Großteil darauf zurückzuführen.

Das veränderte zeitliche Empfinden ist wohl noch schwieriger wiederzugeben. Auch hier sind die einzigen sich anbietenden Medien der Film und im noch begrenzterem Maße die Musik, da erst einmal ein Gefühl von dem was die „normale“ Geschwindigkeit ist vorhanden sein muss und es somit keine Zeitlupe von abstrakten Dingen geben kann. Man könnte höchstens Dinge immer wieder in einer gleichen Geschwindigkeit wiedergeben, bis der Seher bzw. Hörer es vielleicht als „normal“ empfindet und dann das Tempo wechseln. Ob das dann aber als psychedelischer Effekt wahrgenommen wird darf bezweifelt werden. Ein Anhalten des Moments zu vermitteln dürfte sich noch schwieriger gestalten, denn selbst wenn man mit einem Standbild oder einem angehaltenem Ton konfrontiert wird, läuft das normale Zeitempfinden weiter.

„Istigkeit“ lässt sich wohl am besten durch monumentale Bilder eines statischen Objekts wiedergeben.

## 2.4. Merkmale „psychedelischer“ Kunst

„Passives, Statisches, Kontemplatives gibt es hier nur selten. Diese Kunst ist dionysisch, ekstatisch und energiegeladen.“<sup>155</sup>

(Robert Lee Masters, Jean Houston)

Wie sieht psychedelische Kunst nun wirklich aus?

Es ist richtig, dass es falsch ist in ihr lediglich ein Nebenprodukt der Drogen- und Medienrevolution, oder eine getreue Wiedergabe unter Drogen entstehender Phänomene zu sehen.<sup>156</sup> Das eine ist ohne das andere möglich. Sie als „*Verzerrte Wahrnehmung realer oder imaginer Gegenstände*“<sup>157</sup> zu bezeichnen, ist sicher richtig, aber noch nicht alles. Eine weitere Möglichkeit wäre es, sie mit dem Ausdruck von Havelock Ellis eine „*Orgie der Fantasie*“<sup>158</sup> nennen.

Wuchernde Formen, bunter Farbenrausch, dichte Muster aus Formen und Buchstaben, ein Nebeneinander von zwei oder mehr „heißen Farben“, sind typische und auch wichtige Kennzeichen<sup>159</sup>, aber eben auch nicht alles.

Nigel Waymouth beschreibt die Ziele dieser Kunst so: „*Wir versuchten die Leute mit Farbe und Chaos fürs Auge umzuknallen*“<sup>160</sup>. Reizüberflutung oder „Overkill“<sup>161</sup>, sind sicherlich auch gute Stichworte.

Um eine Definition dessen was man als psychedelische Kunst bezeichnen könnte zu vereinfachen, sollen nun vier Hauptkriterien vorgestellt werden, die sich bei der Betrachtung psychedelischer Werke herausfiltern ließen, aber nicht immer klar zu trennen sind.

1. Farbe: (z. B.: Abb. 22-23) die Verwendung greller Farben ist, wie schon zuvor erwähnt, eines der markantesten Merkmale psychedelischer Ästhetik. Keine andere noch so bunte Kunst der westlichen Kultur scheint deren Anwendung so exzessiv betrieben zu haben. Die grellen Farben können in vielen Fällen mit einer Wiedergabe mystischen Leuchtens in Verbindung gebracht werden. Farbe ist Licht, und so kann auch die Verwendung stark Licht reflektierender

---

<sup>155</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 81.

<sup>156</sup> Grunenberg, Politik der Ekstase, 17.

<sup>157</sup> Ebenda.

<sup>158</sup> Ebenda.

<sup>159</sup> Ebenda, 13 und Sally Tomlinson, Zeichensprache. Die Formulierung einer Sprache des psychedelischen in der Plakatkunst der 60er Jahre, in: Grunenberg (Hg.), Summer Of Love, 131.

<sup>160</sup> Barry Miles, Am Rande der Lesbarkeit. Die Londoner psychedelische Schule, in: Grunenberg (Hg.), Summer Of Love, 107.

<sup>161</sup> Hamilton, Album Cover Album 1, 12.

Materialen, wie Glas, Marmor, glänzende Gesteine, Porzellan, glasiertes Steingut, Edelsteine und Metalle,<sup>162</sup> aber auch von Licht selbst, möglicherweise als Versuch deuten, ein mystisches psychedelisches Erlebnis wiederzugeben.

In sämtlichen Religionen lässt sich die Vorstellung finden, dass der Himmel voller Edelsteine sei, egal, ob im Christentum, Hinduismus, Buddhismus oder Islam.<sup>163</sup> Huxley nimmt an, dass dies damit zu tun hat, dass sie den visionären Lichtquellen am meisten ähneln.<sup>164</sup>

Ebenfalls von Huxley stammt die Annahme, dass auch die visionäre Hölle sich durch ein übernatürliches Licht auszeichnet. Als Beispiele nennt er das „rauchige Licht“ des Tibetanischen Totenbuches und die „sichtbare Finsternis“ in Miltons „Paradise Lost“.<sup>165</sup> Weitere Formen negativen Lichts wären eine heftige elektrische Grelle, oder auch, die nach Huxleys Meinung bedrohlich wirkenden, polierten Oberflächen von Maschinen.<sup>166</sup>

Licht und Farbe in völliger Dunkelheit (z.B.: Abb. 24) nennt er ebenfalls als Möglichkeit der Darstellung eines visionären Erlebnisses<sup>167</sup>

Auch Feuer ist eine Art von Licht. Die Pyrotechnik der Bühnenshows zahlreicher Musiker, wird oft als Mittel eingesetzt, um das Publikum in einen entrückten Zustand zu versetzen.<sup>168</sup>

2. Ornament: (z.B. Abb.: 25) Zu den Ornamenten sollen hier auch florale Motive (z.B. Abb.: 26) gezählt werden, da die Darstellung von Blumen alleine, selbst wenn sie so bunt sind wie Warhols „Flowers“ (Abb. 27) noch lange nicht psychedelisch wirken muss. Meist werden sie ohnehin, wie in der islamischen Kunst, ornamental genutzt. Die Verwendung des Blumenmotivs ist einer der wichtigen Punkte die nicht auf den Einfluss von Drogen zurückzuführen ist, sondern auf die damit eng verbundene Flower-Power Bewegung, ihrer Abneigung gegenüber der Zivilisation, insbesondere der urbanen Welt, und der Hinwendung zu Natur und Pazifismus.

---

<sup>162</sup> Huxley, Himmel und Hölle, 29 – 32.

<sup>163</sup> Ebenda, 24.

<sup>164</sup> Ebenda, 25.

<sup>165</sup> Ebenda, 49.

<sup>166</sup> Ebenda, 50.

<sup>167</sup> Ebenda, 36.

<sup>168</sup> Huxley, Moksha, 217.

Die Verwendung von Ornamenten im Allgemeinen, ist jedoch schon auf die Auswirkung halluzinogener Stoffe zurückzuführen. Ornamente darf man hier ruhig in etwas weiterem Sinne verstehen und nicht nur auf filigrane, wuchernde Formen beziehen, sondern auch auf größere kaleidoskopartige Erscheinungen wie sie Hofmann schilderte. Das Ausfüllen mit ornamentalen Formen, oder auch mit Buchstaben, ist charakteristisch für ein typisches Merkmal der stereotypen psychedelischen Kunst: der *horror vacui* (z.B.: Abb. 28), der häufig Hand in Hand mit Kleinteiligkeit (z.B. Abb.: 29), ja oft schon Detailbesessenheit, geht.

3. Form: (z.B. Abb.: 30) Dieser Punkt ist sehr eng mit dem Ornament verbunden. Verzerrungen und das Auflösen von Formen sind wie bereits angesprochen, übliche Veränderungen der Umwelt während eines Trips. Verzerrte Objekte, wie vorhin erwähnt vor allem Buchstaben (z.B.: Abb. 31), nutzen oft den ganzen ihnen zur Verfügung stehenden Raum. Ornamentale Auswüchse von Objekten – ein typisches Beispiel wären wallende Haare - kann man als angedeutete Auflösung interpretieren. Durch Auflösen und Verzerren, sowie durch bestimmte geometrische Muster, geraten Bilder in Bewegung, was wiederum als Versuch der Darstellung zum Leben erweckter Gegenstände gedeutet werden könnte.

4. Motiv: Es hat sich ein ziemlich breites Repertoire an Motiven herausgebildet, die sowohl abstrakt als auch figürlich sein können.

Dazu gehören beispielsweise:

- *Geometrische Muster* (z.B.: Abb. 32) und Ornamente – egal ob, Maureske, Ohrmuschelstil, Roll- und Beschlagwerk, etc.
- *Comics* (z.B.: Abb. 33)
- Der Kult um *Mutter Natur*.<sup>169</sup> Untrennbar mit dem Aspekt der Natur ist jener der Freiheit verbunden. Die für die Hippies charakteristische Ablehnung des Urbanen spiegelt sich in den Themen der Bilder. Dazu zählt unter anderem auch die verbreitete Darstellung von Frauen mit langen, wallendem Haar, oder die Kombination von Frau und Blume (z.B.: Abb. 34), sowie der Kindheit.

---

<sup>169</sup> Simon Reynolds, *Love or Confusion. Psychedelischer Rock in den 60er Jahren*, in: Grunenberg (Hg.), *Summer Of Love*, 154.

Vor allem für die Briten soll die „*unkritische Idealisierung der Kindheit*“<sup>170</sup> typisch sein. Weiters sind auch Darstellungen von Naturvölkern – vor allem der Indianer (z.B.: Abb. 35) – oder ihrer Symbole, dazu zu zählen.

- *Religiöse Motive* (z.B.: Abb. 36). Die Hinwendung zur Religion, vor allem jener anderer Kulturkreise, zu Gurus und Sekten, ist wohl vor allem dadurch zu erklären, dass viele nicht mit den Erlebnissen unter Drogeneinfluss umgehen konnten, sie sich nicht erklären konnten, und da wie Bernhard Palme sagte Menschen dazu neigen, alles was ihnen nicht erklärbar scheint der Religion zuzuschreiben,<sup>171</sup> bei religiösen Führern Zuflucht suchten. Leider muss man feststellen, dass Kants These aus „Was ist Aufklärung?“<sup>172</sup> nichts an Aktualität verloren hat:

*“Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. (...) Faulheit und Feigheit sind die Ursachen, warum ein so großer Teil der Menschen, nachdem sie die Natur längst von fremder Leitung frei gesprochen, dennoch gerne zeitlebens unmündig bleiben; und warum es Anderen so leicht wird, sich zu deren Vormündern aufzuwerfen.“*

Weitere Gründe für die Hinwendung zu diesen Religionen, dürften wohl ihre friedfertige Einstellung, die vermeintlich engere Verbundenheit mit der Natur und ihre größere Offenheit gegenüber bewusstseinsweiternden Substanzen gewesen sein.

- *„Istigkeit“* (z.B.: Abb. 37) zeichnet sich meist durch große Nähe aus. Doch nicht nur das kann „Istigkeit“ sein. Aldous Huxley führte einst ein Gespräch mit Roger Fry über Monets Seerosen (Abb. 38), wobei er betonte, dass sich die „Istigkeit“ dadurch bemerkbar macht, dass die Seerosen nicht vom Menschen in ein kompositorisches Gerüst gezwängt wurden<sup>173</sup>. Für Huxley bedeutet „Istigkeit“ *„einfach nur zu existieren, intensiv und absolut da zu sein“*<sup>174</sup>
- *Die Welt des Unterbewusstseins*, vor allem die des Unheimlichen (z.B.: Abb. 39), spielen besonders bei der Darstellung der Bad Trips eine wichtige Rolle.

---

<sup>170</sup> Ebenda.

<sup>171</sup> Vorlesung von Univ.-Prof. Bernhard Palme „Geschichte der Alten Welt im Überblick: Von den orientalischen Hochkulturen zur Völkerwanderung“ im WS 2005/06 an der Universität Wien, Institut für Alte Geschichte.

<sup>172</sup> <http://www.prometheusonline.de/heureka/philosophie/klassiker/kant/aufklaerung.htm>.

<sup>173</sup> Huxley, Himmel und Hölle, 45.

<sup>174</sup> Ebenda 85.

Darstellungen von extremen Gefühlen wie Angstzuständen, Wahnsinn oder Einsamkeit, sind hier beherrschende Motive.

- *Drogen* (z.B.: Abb. 40), oder mehr oder weniger versteckte Hinweise bzw. Symbole für diese.
- *Verstörende*, keinen „Sinn“ ergebende, „unlogische“ Motive oder Kompositionen (z.B.: Abb. 41).

Psychedelische Werke erfüllen üblicherweise mindestens zwei dieser vier Kriterien.

In der dazugehörigen Musik lassen sich Äquivalente für diese Kriterien finden:

1. Farbe = Klangfarbe, aber meist nicht greller, sondern düsterer
2. Ornamente = verspielte, oft überlange, Gitarrensoli
3. Form = Verzerrungen, Rückkopplungen
4. Motiv = Themen: Drogenrausch, Exzesse, Natur, Freiheit, Liebe

Etliche Merkmale eines psychedelischen Erlebnisses bzw. dessen Darstellung, gleichen Elementen aus der Kunst der Vergangenheit<sup>175</sup>. Wahrscheinlich kam es deshalb oft zu bewussten Rückgriffen auf manche Kunstformen bzw. Gestaltungselemente.

---

<sup>175</sup> Masters, Houston, *Psychedelische Kunst*, 94.

Einige der wichtigsten Einflüsse/Vorläufer im Überblick:

<u>FARBE / LICHT</u>	<u>FORM</u>	<u>ORNAMENT</u>	<u>MOTIV</u>
		Metallkunst	
Mittelalter		Mittelalter	Mittelalter
	Manierismus		Manierismus
Barock		Barock / Rokoko	Barock
Romantik			Romantik
		Neogotik	Neogotik
			Symbolismus
Expressionismus / Fauves	Expressionismus / Fauves		
	Art Nouveau	Art Nouveau	Art Nouveau
			Dada
	Surrealismus		Surrealismus
Phantastischer Realismus			Phantastischer Realismus
	Dirty Painting		
Futurismus	Futurismus		
Pop Art			Pop Art
Op Art	Op Art		
Lichtkunst	Lichtkunst	Lichtkunst	Lichtkunst
	Kinematik		
Art Brut	Art Brut	Art Brut	Art Brut
Surf-/Biker-/Hot Rod			Surf-/Biker-/Hot Rod
			Comic
		Native American	Native American
		Afrika	Afrika
		Islam	
Indien		Indien	Indien
	Ostasien		Ostasien

# 3. Strange Brew

## Einflüsse

### 3.1. Metallkunst der Völkerwanderung und mittelalterliche Kunst

*„Was ist schöner als das Licht, das obwohl selbst farblos, beim Erleuchten die Farben aller Dinge hervorheben lässt?“<sup>176</sup>*

(Hugo von St. Viktor)

Die zum Teil filigranen, verschlungenen Formen der psychedelischen Ornamente (Abb. 42) erinnern teilweise an die der Metallkunst der Germanen, Kelten, Goten und Langobarden während der Völkerwanderung (Abb.43).

Ebendiese Kunst hatte großen Einfluss auf die Buchmalerei des Mittelalters (Abb.44), vor allem auf die Initialen mit ihren Scrolls (Abb. 45) und die Bordüren. Auch Criqui sieht hier eine Ähnlichkeit zu manchen psychedelischen Werken (Abb.46).<sup>177</sup>

Bereits Platon und später dann Plotin, ging davon aus, dass *„die empirisch erfahrbare Welt nur ein mangelhaftes Sein besitzt“*.<sup>178</sup> Das ist dieselbe Grundeinstellung, von der auch diejenigen ausgehen, die sich mit bewusstseinsweiternden Substanzen auseinandersetzen.

Richard von St. Viktor sah in der Phantasie die Verbindung vom Wahrnehmbaren zum Übersinnlichen.<sup>179</sup>

Prägend ist die Lichtmystik des Pseudo-Dionysios, die große Popularität erreichte. Für Bonaventura ist Licht, welches nicht von der Farbe getrennt werden kann, der Ursprung der Schönheit.<sup>180</sup> Für Dionysios setzt sich Schönheit aus Farbe, Licht und Zahl zusammen.<sup>181</sup> Licht, Farbe und Zahl waren die drei Bestandteile des Schönen in der „gotischen Auslegung“ des christlichen Platonismus.<sup>182</sup> Ebendiese drei Faktoren sind auch in der psychedelischen Kunst wichtig.

Durch die Lichtmystik lässt sich auch die Vorliebe für teure glänzende Materialien, für Mosaik und bemalte Glasfenster im Mittelalter erklären.

---

<sup>176</sup> Ebenda, 203.

<sup>177</sup> Criqui, Off The Wall, 20.

<sup>178</sup> Stefan Büttner, Antike Ästhetik, Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen, München 2006, 178.

<sup>179</sup> Rosario Assunto, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1996, 206.

<sup>180</sup> Ebenda, 108.

<sup>181</sup> Ebenda, 154.

<sup>182</sup> Ebenda, 98.



Die monströsen Figuren (Abb. 47) der romanischen Kirchen, sowie ihre Dunkelheit kommen eher einer Schreckensvision, und daher einem Bad Trip, nahe.

Die Gotik hingegen zeichnet sich eher durch elegante Linien, filigrane Details (Abb. 48) und sehr viel Licht aus.

Der wohl wichtigste mittelalterliche Künstler in Hinblick auf die psychedelische Kunst, dürfte Hieronymus Bosch (Abb. 49, ebendieses Detail aus dem Garten der Lüste diente 1969 als Cover des Albums „Deep Purple“ von Deep Purple Abb. 50) sein. So betonen Masters und Houston Boschs „*tiefes psychedelisches Bewusstsein*“, das sich in seinen Farben, dem Licht, den räumlichen und zeitlichen Bezügen, dem Karikaturhaften und der Überfülle von Symbolen offenbart.<sup>183</sup> Durch seine Figuren drängt sich wieder ein Vergleich mit einem Bad Trip auf.

Alan Atwell verwandelte ein privates Appartement in New York in eine Art psychedelischen Tempel (Abb. 51). Diesen bezeichnen Masters und Houston als fantastisch und dämonisch, und vergleichen ihn mit den „*Leichenhausvisionen eines Poe oder Lovecraft, (den) Fabelwesen eines Hieronymus Bosch. Das Gräßliche, das Grotteske, das Schmerzliche, das Böswillige bekommt seinen Platz nicht mehr als Böses, sondern als Aspekt eines schönen und guten, eines dem geistigen Ganzen integrierten zugewiesenen*“.<sup>184</sup>

### 3.2. Manierismus

„*Er (der Manierismus) ist gekennzeichnet durch die Freude am Merkwürdigen, Absonderlichen, liebt die nur Eingeweihten verständliche Allegorie und Metapher, aber auch das Erotische.*“<sup>185</sup>

(Friedrich Rambousek)

Die Parallelen zwischen Manierismus und psychedelischer Kunst sind unübersehbar und liegen in der Hinwendung zum Übersteigerten, Grottesken und Unerklärlichen. Auch die *figura serpentinata* und monströse Gestalten (Abb. 52), passen zu den psychedelischen Motiven.

---

<sup>183</sup> Ebenda, 122-123.

<sup>184</sup> Ebenda, 132-134.

<sup>185</sup> Friedrich Rambousek, Bilder Bauten Gebilde 1, Wien 2002, 95.

Die zwei wohl wichtigsten zu nennenden Beispiele wären Parmigianino (vor allem sein Selbstporträt Abb. 53, mit der Verwendung eines Konvexspiegels, vgl. Abb. 54) und Giuseppe Arcimboldo (Abb. 55, vgl. Abb. 56).

### 3.3. Barock

*„Er (der Barockstil) wurde als etwas Wirres, Schwülstiges und Überladenes betrachtet.“<sup>186</sup>*

(Friedrich Rambousek)

Die auffälligste Gemeinsamkeit von Barock und psychedelischer Kunst liegt im überschwänglichen, wuchernden Gebrauch des Ornaments und dem Eindruck der Überladenheit im Allgemeinen (Abb. 57).

Darstellungen aus der Mythologie, die auch im Barock beliebt waren, lassen sich vereinzelt in psychedelischen Bildern finden (Abb. 58).

Die damals populäre Grotteske ähnelt mit ihrer komischen, erotischen, bizarren oder eigentümlichen Art, ein bisschen den in den späten 1960ern entstehenden Underground Comics.

Das wohl charakteristischste Merkmal Caravaggios (Abb. 59) ist das Helldunkel. Einerseits ist dies ein *„Vehikel bestimmter Bewusstseinsverfassungen“*.<sup>187</sup> *„Im Helldunkel wächst die Sensation des nicht Geheuren, erscheinen die frommen Werke wie das heimliche, verbotene Tun einer lichtscheuen Unterwelt.“*<sup>188</sup> Caravaggios thematische Vorliebe soll den inneren und äußeren Ereignissen gegolten haben, *„die nicht beherrscht, bewältigt, gesteuert und rationalisiert werden können“*, dies soll eine *„vollendete Absage an das Bild des freien, großen und selbstbestimmten Menschen der Hochrenaissance“* gewesen sein.<sup>189</sup> Es ist auffallend, dass die Kunst der Renaissance, mit ihrer Hinwendung zu Rationalität und dem Diesseits, eine der wenige Kunstrichtungen ist, die keine auffallenden Parallelen zur psychedelischen Kunst besitzen.

---

<sup>186</sup> Friedrich Rambousek, Bilder Bauten Gebilde 1, Wien 2002, 84.

<sup>187</sup> Ebenda, 27.

<sup>188</sup> Andreas Prater, Licht und Farbe bei Caravaggio, Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels, Stuttgart 1992, 104.

<sup>189</sup> Ebenda, 161.

Andererseits führt das Helldunkel dazu, dass es keinen Ausblick gibt, was die Monumentalität und die „Istigkeit“ des dargestellten unterstreicht. Seine Gemälde wirken oft so, als wäre ein bestimmter Augenblick eingefroren.

Auch die „*beunruhigende Wirkung*“, die „*Entrückung ihrer Bildwelt*“ und der „*übernatürliche Charakter*“ seiner Bilder sind Elemente die auch manchen psychedelischen Werken nicht fremd sind.<sup>190</sup>

### 3.4. Romantik, Symbolismus und Neo-Gotik

„*Würden die Pforten der Wahrnehmung gereinigt, erschiene den Menschen alles, wie es ist: unendlich und heilig*“<sup>191</sup>

(William Blake)

Durch ihre generell eher düstere Stimmung ähneln viele Bilder der Romantik, des Symbolismus und der Neo-Gotik vor allem einer möglichen Darstellung eines Bad Trips.

Bei William Blake (Abb. 60 und 61) lässt sich eine starke Hinwendung zum visionären auch in seinen Schriften finden. Zwei wichtige Gestaltungsmomente findet man bei Blake: einerseits das einbinden von „*schwebende(n) Gestalten in rauchschwadenähnliche Arabesken*“<sup>192</sup> und seine „*seltsame(n) übermenschliche(n) Figuren, die nichts taten*“, die Cherubim.<sup>193</sup>

Die für die psychedelische Kunst wesentlichen Aspekte William Turners (Abb. 62 und 63) sind vor allem sein Umgang mit Farbe, so schreibt Henning Bock von der „*visionäre(n) Qualität der Turnerschen Koloristik*“<sup>194</sup>, „*durch die Farbe verwandelte sich das natürliche Motiv in das visionäre Gegenbild*“<sup>195</sup>, und was leider kaum von den psychedelischen Künstlern übernommen wurde, das Entrückende seiner Landschaften. Es ist auffallend, dass reine Landschaftsdarstellungen kaum in der psychedelischen Kunst anzutreffen sind.

---

<sup>190</sup> Ebenda, 78.

<sup>191</sup> Huxley, Moksha, 59.

<sup>192</sup> Lydia L. Dewiel, Jugendstil, Köln 2003, 43.

<sup>193</sup> Huxley, Moksha, 80.

<sup>194</sup> Henning Bock (Hg.), J. M. W. Turner, Der Maler des Lichts, Berlin 1972, 11.

<sup>195</sup> Ebenda, 17.

Man muss wohl nicht viele Worte verlieren, über die einem Bad Trip nahe kommenden schwarzen Bilder Goyas (Abb. 64), die zweifelsohne Spiegel seiner damaligen inneren Verfassung gewesen sein dürften. Auch einige seiner Capriccios (Abb. 65) tendieren in diese Richtung.

Ebenfalls einem Bad Trip ähnlich, sind selbstverständlicher Weise Alpträume darstellende Bilder. Eines der wohl bekanntesten dürfte Johann Heinrich Füsslis „Der Alp“ (Abb. 66) sein.

Theodore Gericault (Abb. 67) wird von Huxley als „*negativer Visionär*“<sup>196</sup> herausgehoben.

### 3.5. Art Nouveau

„Nouveau Frisco“<sup>197</sup>

(Time Magazine 6. April 1967)

Die Parallelen zur Art Nouveau sind von Beginn an aufgefallen. Am XXV. International Congress of History of Art – eine der wenigen frühen Auseinandersetzungen mit dieser Kunst - fiel für die neue psychedelische Ästhetik die Bezeichnung „*Neo Art Nouveau*“.<sup>198</sup>

Einige Posterkünstler bezeichneten 1965/66 den Effekt, den sie mit ihren Werken zu erzielen versuchten als „*Organic Modern*“.<sup>199</sup>

Ähnlichkeiten lassen sich in den Schriftzügen, der Tendenz zum Auflösen oder Verzerren, Motiven wie den Frauen mit den wallenden Haaren (Abb. 68), „Natur“, Mythologie,<sup>200</sup> oder der „*unterschwellige(n) Erotik des fin-de-siècle*“<sup>201</sup> (Abb. 69) finden. Gemeinsam haben sie auch die Verwendung der aus Ostasien entlehnten grazilen, schwungvollen Linie und klaren schwungvollen Komposition (Abb. 70 und 71), aber auch arabischer Elemente wie der Arabeske. Auch der Vorsatz die Grenzen zwischen hoher und niederer Kunst einreißen zu wollen, ist derselbe.<sup>202</sup>

---

<sup>196</sup> Huxley, Himmel und Hölle, 88.

<sup>197</sup> Criqui, Off The Wall, 20.

<sup>198</sup> Tomlinson, Medeiros, High Societies, 12.

<sup>199</sup> Donny Hamilton, Album Cover Album 1, 13.

<sup>200</sup> Criqui, Off The Wall, 8.

<sup>201</sup> Hamilton, Album Cover Album 1, 13.

<sup>202</sup> Dewiel, Jugendstil, 9.

Daher müssen sich auch beide Kunstrichtungen mit denselben Vorwürfen auseinandersetzen. Beide stehen für „*Ornamenthöhle, Kitsch und Kunstgewerbe*“.<sup>203</sup> John Ruskin kritisierte bereits James Abbott McNeill Whistler: „*Eine Malerei die alle Linien und Objekte auflöse sei keine Kunst*“ und Hector Guimard wurde damit konfrontiert, das seine Metro Schriftzüge (Abb. 72) schwer leserlich seien.<sup>204</sup>

Vereinzelt lassen sich Werke finden, die wenn sie etwas mehr als ein halbes Jahrhundert später entstanden wären, sicherlich als psychedelisch wahrgenommen worden wären (z.B.: Abb. 73-75). Manche Architektur der Art Nouveau kommt durch seine ornamentale, florale Verspieltheit (Abb. 76) einer möglichen psychedelischen Architektur sehr nahe. Besonders das Werk Gaudís (Abb. 77) mit seiner Verbindung des Jugendstils mit der Gotik ist hervorzuheben.

Manchmal wurden Jugendstilbilder auch direkt kopiert (Abb. 78 – 81).

Belegbar ist der Einfluss des Jugendstils (und des Expressionismus) auf Wes Wilson (Abb. 82). Er selbst nennt van Gogh, Klimt, Schiele und Mucha als seine Vorbilder.<sup>205</sup> Er entdeckte 1965 einen Katalog des Berkeley University Art Museums zur Ausstellung „Jugendstil and Expressionism“ der ihn sehr anregte<sup>206</sup>

### 3.6. Van Gogh, Fauves und Expressionismus

„*Vincent war ein dionysischer Mensch und von seiner Leidenschaft beherrscht. Daher fehlte ihm oft ein Grundzug wahrhafter Schönheit: Mäßigung. So fehlte ihm auch die spürbare Ruhe, die den bedeutendsten Werken anhaftet*“.<sup>207</sup>

(Plasschaert)

Vincent van Gogh (Abb. 83-84) befreite seine Bilder von der naturalistischen Farbgebung. Die intensiven leuchtenden Farben, der hohe Farbkontrast, sowie die übertriebene, dynamische Linienführung, steigern die Intensität und Expressivität seiner Gemälde. Plasschaert kritisierte ihn 1905, da für ihn – wie wohl auch für viele andere - Mäßigung und Ruhe Voraussetzungen für Schönheit sind, aber genau das fehlt auch bei psychedelischer Kunst.

---

<sup>203</sup> Ebenda, 47.

<sup>204</sup> Ebenda, 47.

<sup>205</sup> Criqui, Off The Wall, 20.

Tomlinson, High Societies, 22.

<sup>206</sup> Tomlinson, High Societies, 22.

<sup>207</sup> Fred Leeman, Van Goghs posthumer Aufstieg zum Ruhm in den Niederlanden – Holland und Belgien, in: Költzsch (Hg.), Vincent van Gogh und die Moderne, 1890 – 1914, Freren 1990, 207-265, 224.

Huxley erwähnt van Gogh als visionären Künstler, in dessen späten Landschaften er eine negativ verwandelte Welt - also einem Bad Trip gleich - sieht.<sup>208</sup>

Der psychedelische Posterkünstler Martin Sharp (Abb. 85) zählt van Gogh zu seinen Einflüssen.<sup>209</sup>

Auch die Fauves und die Expressionisten wurden von van Gogh beeinflusst und übernahmen die neue Funktion der Farbe, so dass es nicht verwunderlich ist, auch Parallelen zwischen diesen und psychedelischen Künstlern zu finden.

Wes Wilson (Abb. 86) gibt wie bereits erwähnt Einflüsse des Expressionismus zu.<sup>210</sup>

### 3.7. Dada, Surrealismus und Phantastischer Realismus

*„Wir werden heile, ganze, unzerspaltene, „entfesselte“, freigewordene Menschen sein, die den Mut haben, sich ihrer Wünsche, Begierden, Sehnsüchte bewusst zu werden und sie zu stillen, zu erfüllen, zu befriedigen.“<sup>211</sup>*

(André Breton)

Dadaismus, Surrealismus und Phantastischen Realismus verbindet mit der psychedelischen Kunst der Glaube daran, dass es mehr gibt, als wir mit unserem „normalen“ alltäglichen Bewusstsein wahrnehmen. Die Psychoanalyse und die Traumdeutung, sind Zugänge zum „Es“, dem Unterbewussten, dem Unheimlichen, aber auch dort liegen Zugänge „(...) wo die Vernunft ihre tyrannische Herrschaft noch nicht errichtet oder ihr Szepter aus der Hand gelegt hat: in der Kindheit; im Wahnsinn; nach längerem Schlafentzug und in drogeninduzierten Halluzinationen; bei den ihren natürlichen Instinkten angeblich näheren Menschen aus sogenannten primitiven Gesellschaften; vor allem aber im Traum (...)“<sup>212</sup>. Welche Mittel angewandt wurden, um zum Unterbewussten zu erlangen ist aber von Kunstrichtung zu Kunstrichtung, sogar von Künstler zu Künstler, verschieden.

Dada zeichnet sich durch die Ablehnung des Fortschrittsglaubens aus. Auch Humor spielt eine wichtige Rolle (Abb. 87), was man auch bei etlichen psychedelischen Künstlern beobachten kann (Abb. 88).

---

<sup>208</sup> Huxley, Himmel und Hölle, 50.

<sup>209</sup> Owen, Dickson, High Art, 140.

<sup>210</sup> Ebenda, 26.

<sup>211</sup> Maurice Nadeau, Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992, 28.

<sup>212</sup> Fiona Bradley, Surrealismus, Ostfildern-Ruit 2001, 9.

Zwei Punkte unterscheiden den Dadaismus jedoch von der psychedelischen Kunst: die „Intoleranz gegenüber allen Formen des Prunks und Poms“,<sup>213</sup> sowie seine anarchistische Einstellung.<sup>214</sup> Obwohl die „Hippies“ auch politisch links waren, anarchistisch wäre wohl das falsche Wort. Wenn man den Dadaismus mit einem Musikstil/Jugendkultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Verbindung bringen möchte, dann drängt sich wohl der Punk, der sich ebenfalls durch Schnörkelosigkeit, Anarchie, Humor und eine Vorliebe für die Collagetechnik auszeichnet, auf.

Der Surrealismus interessierte sich besonders für den Traum. Wie auf einem Trip sind im Traum die Regeln der „Logik“ aufgehoben und daher erscheint vieles geträumte als wirr und zum Teil auch sinnlos. Eine Möglichkeit um diese nicht-Rationalität darzustellen ist das Nebeneinanderstellen von Unvereinbaren, also oneirische Gemälde, eine „*befremdlich wirkende Kombination von Objekten, die es einzeln betrachtet nicht sind*“<sup>215</sup> (Abb. 89).

Das Wort „surreal“ bedeutet überwirklich,<sup>216</sup> was eine Unterscheidung zu „psychedelisch“ – bewusstseinsoffenbarend - nicht vereinfacht, da beide Worte implizieren, dass es sich um etwas handelt, das über die rationale „Wirklichkeit“ hinausgeht.

Es gibt etliche weitere Parallelen zwischen Surrealismus und psychedelischer Kunst, etwa die Hinwendung zu Romantik, Expressionismus und der Kunst der Naturvölker.<sup>217</sup>

Gemeinsam ist auch das Interesse an Asien, dem „*Ort aller Hoffnungen*“, wo alles immer mit dem Universum im Einklang zu sein scheint, aber im Unterschied zu den „Blumenkindern“ sahen die Surrealisten dort nicht nur Harmonie, sondern ebenso den „*Quellgrund wilder Kräfte*“.<sup>218</sup>

Die Einstellung, dass man sein Leben nicht vergeuden dürfte, indem man sich für seinen Lebensunterhalt zu Tode rackert,<sup>219</sup> entspricht dem, was Leary als *drop out* bezeichnete.

---

<sup>213</sup> Lippard, Pop Art, 1968, 22.

<sup>214</sup> Bradley, Surrealismus, 19.

<sup>215</sup> Ebenda, 33.

<sup>216</sup> Nadeau, Geschichte des Surrealismus, 170.

<sup>217</sup> Robert Short, Dada und Surrealismus, Stuttgart [u.a.], 1984, 120.

Bradley, Surrealismus, 44.

<sup>218</sup> Nadeau, Geschichte des Surrealismus, 83.

<sup>219</sup> Ebenda, 73-74.

Bretons Kriterien wie „Intensität“, „Beunruhigung“ oder „Verwirrung“,<sup>220</sup> kann man ebenfalls auf psychedelische Werke anwenden.

Barry Schwartz nennt die psychedelische Kunst den *"Surrealismus des technologischen Zeitalters"*<sup>221</sup> und Aldous Huxley wiederum schwärmte 1961 von einer Max Ernst (Abb. 90) Ausstellung in New York davon, dass dies die Werke wären, die der visionären Wirklichkeit am nächsten kommen.<sup>222</sup>

Magritte (Abb. 91) verwendete *„bizarre Nebeneinanderstellungen, (...) Vergrößerung von Details, (...) willkürliche Veränderungen des Maßstabs, die Verbindung von Komplementärem und die Belebung des Unbelebten“*<sup>223</sup>, was wie bereits erwähnt auch Merkmale psychedelischer Kunst sein können.

Dalis (Abb. 92) kritisch-paranoide Methode einer „kreativen Fehldeutung der Welt“, kommt dieser ebenfalls nahe.<sup>224</sup> Man darf annehmen, dass er Pate für einige psychedelische Bildideen war, so erinnert sein Hummer-Telefon (Abb. 93) doch stark an das Telefon mit Fisch (anstelle des Hummers) im Film „Yellow Submarine“.

Wo liegen nun die Unterschiede? Schwartz meint der Hauptunterschied zwischen dem Surrealismus und der psychedelischen Kunst liegt in der Tiefe ihrer Visionen, da der Traum nicht die selbe Tiefe erreiche, wie ein Trip.<sup>225</sup>

Masters und Houston schreiben über den Unterschied: *„Der Surrealismus war exklusiv, die psychedelische Kunst ist "inklusiv": sie zieht sich nicht aus der äußeren Welt zurück, sondern betont vielmehr den Wert der Innerlichkeit als komplementäre Erkenntnis.“*<sup>226</sup>

Weitere nennenswerte Differenzen sind, dass psychedelische Bilder meist schwerer leserlich sind, und dass die Surrealisten, obwohl sie eine aggressivere Haltung nach außen tragen, eine Revolution nur als etwas Geistiges betrachteten.

Masters und Houston schreiben weiters über psychedelische Kunst: *„Sie ist nicht vom Wahnsinn oder von den Halluzinationen des Wahnsinns fasziniert. Sie sucht ihre Bilder und Motive in den Tiefen des normalen, aber erweiterten Geistes“*<sup>227</sup> und *„Die negativen Qualitäten des Surrealismus, seine Begeisterung für das Bizarre und*

---

<sup>220</sup> Short, Dada und Surrealismus, 91.

<sup>221</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 104.

<sup>222</sup> Huxley, Moksha, 196.

<sup>223</sup> Short, Dada und Surrealismus, 112.

<sup>224</sup> Bradley, Surrealismus, 38-39.

<sup>225</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 145.

<sup>226</sup> Ebenda, 103.

<sup>227</sup> Ebenda, 103



*Groteske, sind die Produkte des Misserfolgs*<sup>228</sup>. Diese These erscheint nicht uninteressant und sollte man besonders in Hinblick auf den Untergang der psychedelischen Ära und ihrer weiteren Entwicklung im Hinterkopf behalten, da man sich damals auch mit einem Scheitern der Ideale konfrontiert sah.

Außerdem war dem Surrealismus aufgrund seines vereinsartigen Charakters 1966 durch Bretons Tod eine Art Todesdatum aufgedrückt. Da sein Tod ausgerechnet in das Jahr 1966 fällt, liegt es nahe, wie Barry Schwartz es tut, in der psychedelischen Kunst den Fortläufer des Surrealismus zu sehen, allerdings ist die Bezeichnung als „Surrealismus des technologischen Zeitalters“ etwas unglücklich gewählt und sollte eher durch „des Zeitalters der Massen(produktion)“ ersetzt werden.

Der Phantastische Realismus (Abb. 94) steht dem Surrealismus in gewisser Weise nahe. Johann Muschik meint, im Unterschied zum Surrealismus, fehlt das „*Absurde, die Vorliebe für das Paranoische, für Trance und Halluzination*“<sup>229</sup>. Was den Phantastischen Realismus mit der psychedelischen Kunst verbindet, sind das Nichteinhalten von Naturgesetzen, Übersteigerung (auch der Farben) und häufig eine Liebe zum Detail, die mit einer Betonung handwerklichen Könnens verbunden ist, was man allerdings auch bei einigen surrealistischen Künstlern beobachten kann.

Masters und Houston heben Ernst Fuchs (Abb. 95) hervor, der, ihrer Meinung nach, die „*beste psychedelische Kunst*“<sup>230</sup> produziert, wofür die von ihm in den USA gesammelten psychedelischen Erfahrungen ausschlaggebend gewesen sein sollen.

<sup>231</sup> Sie beschreiben Fuchs als psychedelischen Künstler, dessen Werke Verwandtschaft mit Surrealismus aufweisen.<sup>232</sup>

Ein Einfluss des Phantastischen Realismus auf die psychedelische Kunst ist nicht unmöglich. So schreibt Muschik, dass dem Phantastischen Realismus der Durchbruch im Ausland 1965 gelang, was von der Zeit her ideal passen würde.<sup>233</sup>

---

<sup>228</sup> Ebenda, 148.

<sup>229</sup> Johann Muschik, *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Wien [u.a.] 1976, 64.

<sup>230</sup> Masters, Houston, *Psychedelische Kunst*, 172- 173.

<sup>231</sup> Ebenda, 127.

<sup>232</sup> Ebenda, 148.

<sup>233</sup> Muschik, *Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, 10.

Friedensreich Hundertwasser (Abb. 96) passt zwar nicht wirklich in die vorhin genannten Kunstrichtungen, doch sollen hier auch ein paar Worte über ihn gesagt werden. In seiner Farbigkeit und Bewegtheit liegen zwar Parallelen zur psychedelischen Kunst und auch seine Architektur wäre ein guter Ansatz in diese Richtung, doch was bei ihm in Wege steht ist, dass seine Formen nicht wirklich fließend sind, sondern ihnen ein sperriges, eckiges, ungleichmäßiges Moment anhaftet.

### 3.8. Pop Art

*„Mit einer gewissen ironischen Grundeinstellung schwankt sie zwischen Verherrlichung und Entlarvung unserer Konsumwelt mit ihren banalen Idolen und Fetischen.“<sup>234</sup>*

(Friedrich Rambousek)

Die Parallelen zwischen Pop Art und psychedelischer Kunst springen im wahrsten Sinne des Wortes ins Auge, vor allem die Verwendung von grellen, bunten Farben. Der zweite wichtige Punkt ist die Verbindung mit dem Kommerz, der Massenkultur und den Popikonen sowie Rockstars. Etliche Pop Künstler kommen von der kommerziellen Kunst, wie etwa Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, oder Wesselmann.<sup>235</sup>

Das hatte zur Folge dass, *„Sammler und Öffentlichkeit (...) eine neue Kunst eher akzeptieren als viele Kritiker und Museen“.*<sup>236</sup>

Beide bedienen sich einer Werbeästhetik, wobei man sagen muss, dass sich die Pop Art an der vorhandenen orientierte, während die psychedelische Kunst eine eigene schuf. Auch die Anlehnung an den Comics haben sie gemein, wobei es gerade hier wesentliche Unterschiede gibt. Es werden keine bereits vorhandenen Comics monumentalisiert, sondern es werden neue geschaffen (Abb. 97), die bizarr, derb, komisch, oder auch pornografisch sind und nicht so nüchtern und „einfach“ wirken.

Die „plakative Wirkung“ ist allerdings bei der Pop Art wesentlich größer, als bei den meisten psychedelischen Kunstwerken. Das liegt vor allem am „*unpersönliche(n) Stil*“<sup>237</sup>, der auf einer „*Verachtung für das Sentiment*“<sup>238</sup> beruht und sich dadurch

---

<sup>234</sup> Friedrich Rambousek, Bilder Bauten Gebilde 2, Wien 2006, 84.

<sup>235</sup> Lippard, Pop Art, 87-88.

<sup>236</sup> Ebenda, 79-80.

<sup>237</sup> Ebenda, 86.

<sup>238</sup> Ebenda, 73.

manifestiert, dass auf unnötige Details, Ornamente und sonstige Schnörkel verzichtet wird. Ob man wirklich allgemein von einer Ablehnung des Sentimentalen in der Pop Art sprechen kann, darf man aber durchaus bezweifeln, da Roy Lichtenstein (Abb. 98) nicht nur Paradekünstler der Pop Art sondern auch des „Kitsches“ – hier im Sinne von Übermäßiger Sentimentalität - ist.

Wie die psychedelische Kunst ist auch die Pop Art eine „Alternative zum Abstrakten Expressionismus“<sup>239</sup>. Ein sehr wesentlicher Unterschied liegt aber darin, dass Pop Art *„nicht den Unterschied zwischen „Massenkultur“ und „Hochkultur“ aufgehoben, sondern lediglich den Kanon der „Hochkultur“ durch die Aufwertung profanen Materials erweitert hat“*.<sup>240</sup> *„The (psychedelic) poster artists, however, more often reversed the direction of influence. Instead of taking images from everyday life to the museums and galleries, they appropriated antique and fine art and made it popular“*<sup>241</sup>.

Die Pop Art soll in Kalifornien eine größere Rolle im *„Gefüge der Stilrichtungen“* gespielt haben als in New York,<sup>242</sup> was wohl an den dortigen Voraussetzungen lag. So soll Los Angeles bereits seit den 40er Jahren Einfluss auf das südliche Kalifornien gehabt haben, was sich in der *„Teenage-Kultur, „barocken“ Auto-Designs, Bonbonfarben und einem Künstlertum, das auf Perfektion ausgerichtet“* ist<sup>243</sup> manifestierte. Das legt die Vermutung nahe, dass sich hier in 1960ern diese bereits vorhandene Kultur, zu der auch die Surf-, Biker- und Hot Rod Szene zu zählen sind, mit der Pop Art vermischt hat und so einen großen Einfluss auf die sich entwickelnde psychedelische Kunst ausübte.

Nennenswert ist, dass neben der psychedelischen Kunst, wohl keine andere Kunstrichtung über die Jahre einen so großen Einfluss auf Schallplattencovergestaltung ausübte wie die Pop Art (z.B.: Abb. 99-101).

---

<sup>239</sup> Ebenda, 9.

<sup>240</sup> Grasskamp, Sgt. Pepper, 114.

<sup>241</sup> Criqui, Off The Wall, 22.

<sup>242</sup> Nancy Marmer Pop Art in Kalifornien, in: Lucy R. Lippard, Pop Art, München [u.a.] 1968, 139-162, 146-147.

<sup>243</sup> Ebenda, 139-140.

Das Cover des Beatles Albums „Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band“ (Juni 1967 Abb. 102) stellt für Walter Grasskamp ein Schlüsselwerk der Pop Art dar,<sup>244</sup> und das obwohl gerade dieses Cover immer wieder als „das“ psychedelische Vorzeigecover erhalten muss. Die Ideen zu diesem Cover stammen von Paul McCartney und Peter Blake, der es dann auch ausführte.<sup>245</sup> Der Pop Künstler Peter Blake beschäftigte sich schon öfters mit dem Thema des Fankults (z.B.: Abb. 103), so dass dieses Werk nicht aus seinem sonstigen Oeuvre heraussticht.<sup>246</sup> Grasskamp betont, dass hier die Pop Art in das Feld ihrer Inspirationen zurückgeführt wird.<sup>247</sup> Wenn man das Cover genauer betrachtet spricht einiges dagegen es als psychedelisch zu bezeichnen. Das Bild ist zwar sehr bunt, überladen, die Musik zweifelsohne psychedelisch und auch viele der abgebildeten Personen (indische Gurus, Huxley, Dylan, etc.) kommen aus diesem Kontext, doch ist es immer noch zu steril und schnörkellos. Anders sieht es bei dem im Dezember 1967 erschienen „Their Satanic Majesties Request“ (Abb. 104) von den Rolling Stones (Künstler Michael Cooper) aus, dem „*ultrapsychedellic retort to Sgt. Pepper*“<sup>248</sup>.

Andy Warhol, wie in der Ausstellung “Summer of Love” geschehen, in einen Topf mit den hippienahen psychedelischen Künstlern zu werfen ist besonders schwierig, da er und die Leute in seinem Dunstkreis den Hippies eher verachtend gegenüberstanden.<sup>249</sup>

### 3.9. Op Art, kinetische Kunst, Kinematografie, Lichtkunst

Op Art ist, wie John Lancaster schreibt „*the art of visual irritation*“<sup>250</sup>. Sie vermittelt eine Illusion der Bewegung, ist aber nicht kinetisch, da es sich hierbei wie gesagt nur um eine Illusion handelt. Ein wichtiges Merkmal ist das „*figure/ground*“ Phänomen, - das Kippen zwischen Vordergrund und Hintergrund -, dass vor allem durch die Verwendung von starken Kontrastfarben entsteht, woraus sich erklären lässt, warum

---

<sup>244</sup> Grasskamp, Sgt. Pepper, 31.

<sup>245</sup> Ebenda, 12.

<sup>246</sup> Ebenda, 25.

<sup>247</sup> Ebenda, 113.

<sup>248</sup> Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 142.

<sup>249</sup> Victor Bockris, Gerard Malanga, Up-Tight. Die Velvet Underground Story, Augsburg 1988.

Barry Miles, Hippies, München 2004, 43.

<sup>250</sup> John Lancaster, Introducing Op Art, London 1973, 9.

die Kombination von Schwarz und Weiß die stereotype Op-Art Farbgebung ist (Abb. 105).<sup>251</sup>

Ein Einfluss auf die psychedelische Kunst ist sehr wahrscheinlich, wenn man bedenkt, dass beide etwa zeitgleich ihren Höhepunkt 1965 bis 1968 erlebten.<sup>252</sup>

Besonders deutlich wird die Ähnlichkeit dieser Kunstrichtungen, wenn man Werke Victor Vasarelys (Abb. 106) mit jenen Victor Moscosos (Abb.107) vergleicht, wobei Moscoso offensichtlich noch radikaler vorgeht. Auch andere psychedelische Bilder zeigen offensichtlich Op-Art Einflüsse (Abb.108-109)

Masters und Houston meinen, dass psychedelische Kunst grundsätzlich kinetisch sei.<sup>253</sup> Es stimmt, dass sie wie die Op Art versucht Bewegung in ihren Bildern einzufangen, de facto kinetisch sind aber nur manche Arten der psychedelischen Kunst, vor allem bei den psychedelischen Massenveranstaltungen in Clubs. Die „Liquid Light Show“ entsteht beispielsweise durch wechselnde abstrakte, fließende Bilder, die durch unvermischbare Flüssigkeiten entstehen (Abb. 110-111).<sup>254</sup>

Aldous Huxley sieht einen wichtigen Vorläufer der visionären kinematografischen Kunst in der im 17. Jahrhundert von Athanasius Kirchner entwickelten Laterna magica und ihren verschiedenen Typen.<sup>255</sup>

- Chromatropische Bilder: zwei bemalte Glasscheiben, die in entgegengesetzter Richtung rotieren
- Verwandlungsbilder: Verwendung von zwei Zauberlaternen, Verwandlung durch abschwächen der einen und erhellen der anderen
- Bewegliche Bilder: bewegliche Laterna magica wird auf den transparenten Schirm hin und wieder weg bewegt

Auch Feuerwerke, Festzüge und theatralische Schaustücke zählen Huxleys Meinung nach zur visionären Kunst.<sup>256</sup> In der Videokunst sieht er ein weiteres Mittel psychedelische Erlebnisse künstlerisch umzusetzen und lobt daher Francis Thompsons „*verzerrten Dokumentarfilm*“ „N.Y.N.Y.“ (1957, Abb. 112).

---

<sup>251</sup> Ebenda, 35.

<sup>252</sup> Ebenda, 27.

<sup>253</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 149.

<sup>254</sup> Rock, Barrett, 12.

<sup>255</sup> Huxley, Moksha, 218.

Huxley, Himmel und Hölle, 74-75.

<sup>256</sup> Huxley, Himmel und Hölle, 67.

Licht spielt, wie bereits erwähnt, eine nicht unwesentliche Rolle in der psychedelischen Kunst. Die Lichtkunst selbst entwickelte sich erst langsam im 20. Jahrhundert. Am Anfang des Jahrhunderts wurde mit dem Lichtklavier experimentiert.<sup>257</sup> Die 20er Jahre sollen wegbereitend für die direkte Gestaltung mit Licht in der kinetischen Kunst der 60er Jahre gewesen sein.<sup>258</sup> Erst Ende der 50er Jahre rückte Licht als Gestaltungsmittel ins Bewusstsein,<sup>259</sup> bevor sich die Lichtkunst in den 1960ern etablieren konnte.<sup>260</sup>

Eine besonders psychedelisch wirkende Art der Lichtkunst ist die Holografie, die zwar Ende der 40er Jahre vom englischen Physiker Dennis Gabor entwickelt worden war, aber erst 1960, mit der Erfindung des Lasers, verwirklicht wurde.<sup>261</sup>

Neonobjekte (Abb. 113) haben den Nachteil, dass sie nur linear konzipiert werden können,<sup>262</sup> trotzdem beschreibt Keith Sonnier Neonwerbung als „*religiöse Erfahrung*“<sup>263</sup>.

„Normale“ Lichtkünstler von psychedelischen Lichtkünstlern zu unterscheiden, fällt oft schwer. Jackie Cassen und Rudi Stern (Abb. 114) wurden von Masters und Houston als psychedelische Künstler die Lichtskulpturen herstellen bezeichnet.<sup>264</sup>

### 3. 10. Ethnologische Einflüsse

„*Je tiefer ein Volk steht, desto verschwenderischer ist es mit seinem Ornament.*“<sup>265</sup>  
(Alois Riegl)

#### 3.10.1. Islam

Henri Michaux meint, dass die islamische Kunst offensichtlich aus Haschisch-Visionen hervorgegangen sei und verweist auf „architektonische Halluzinationen“.<sup>266</sup>

---

<sup>257</sup> René Hirner, Kunst und Licht – Eine Einführung, in: Marlene Lauter (Hg.), FarbLicht, Kunst unter Strom, Ostfildern-Ruit, 1999, 9-15, 10.

<sup>258</sup> Beate Reese, Farbe in der kinetischen Kunst – Hugo Demarco, Vassilis Takis, Marta Hoepffner und Peter Sedgley, in: Marlene Lauter (Hg.), FarbLicht, Kunst unter Strom, Ostfildern-Ruit, 1999, 17 – 20, 17.

<sup>259</sup> Hirner, Kunst und Licht, 11.

<sup>260</sup> Ebenda, 12.

<sup>261</sup> René Hirner, Holografie – Werke von Stephen Benton, Sam Moree, John Kaufman und Dieter Jung, in: Marlene Lauter (Hg.), FarbLicht, Kunst unter Strom, Ostfildern-Ruit, 1999, 71 – 75, 71.

<sup>262</sup> Marlene Lauter, Neon und fluoreszierende Leuchtstoffröhren – Arbeiten von Dan Flavin, Maurizio Nannucci, Keith Sonnier, Bruce Nauman und Francois Morellet, in: Dies. (Hg.), FarbLicht, Kunst unter Strom, Ostfildern-Ruit, 1999, 47-55, 47.

<sup>263</sup> Ebenda, 48.

<sup>264</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 172.

<sup>265</sup> Jörg Heiser, Aufgeladen: opake Oberflächen in der Moderne, in: Lionel Bovier, Mai-Thu Perret (Hgg.), Timewave Zero, A Psychedelic Reader, Graz 2001, 69-98, 77.

Neben dem Haschisch gibt es im Orient noch einige weitere traditionelle Drogen, wie Stechapfel, Bilsenkraut und Opium.<sup>267</sup> Rudolf Gelpke geht davon aus, dass im Orient gewisse Rauschformen und –bilder, so in Leben und Kunst integriert worden sind, dass deren Nachweis oft schwer fällt.<sup>268</sup>

Wie in der psychedelischen Kunst spielen Geometrie, Ornamente, Florales (Abb. 115) und Kalligraphie eine wichtige Rolle. Charakteristisch ist die Unterordnung aller Elemente unter die Norm der dekorativen Einheit. *„Menschen, Reiterfiguren und Tiere werden in geometrische oder kurvilineare Bandmuster oder Rankenwerk eingebunden als Glieder einer Kette, die nach rhythmischen Gesetzen angelegt ist.“*<sup>269</sup>

### 3.10.2. Indien

Aus Indien wurde nicht nur die Hare Krishna Bewegung (ISKCON International Society for Krishna Consciousness) bereitwillig aufgenommen. Auch Paisleymuster (ursprünglich aus Persien), indische Teppichmuster, Mandalas, religiöse und erotische Darstellungen (Abb. 116) erhielten Einzug in den Kanon der psychedelischen Kultur. Was daran besonders gefallen haben dürfte war die Üppigkeit der Muster und Farben, sowie das fantastische Element der indischen Kunst.

Die USCO-Gruppe, die in den späten 1969ern in Garnerville New York als Kommune in einer verlassenen Kirche lebte, bestand aus Malern, Dichtern, Webern, Technikern und Filmleuten, welche die Kirche mit einem Gemälde Schiwas, das mit einem Buddhabildnis unterlegt war (Abb. 117), ausstattete.<sup>270</sup>

### 3.10.3. Ostasien

Mick Rock berichtet davon, als er am College in Cambridge Marihuana geraucht hatte und mit Ausgangssperre statt mit Rausschmiss bestraft wurde. Die Worte des Rektors Joseph Needham, eines Experten für klassische chinesische Kultur, sollen gelautet haben: *„Oh, im fernen Osten machen sie solche Sachen die ganze Zeit“.*<sup>271</sup> Die Hinwendung zu Gesellschaften, die einen offeneren Umgang mit Drogen haben

---

<sup>266</sup> Rudolf Gelpke, Vom Rausch im Orient und Okzident, Stuttgart 1966, 88.

<sup>267</sup> Ebenda, 89.

<sup>268</sup> Ebenda, 84.

<sup>269</sup> Ernst Diez, Islamische Kunst, Gesamtregister, Wien [u.a.] 1964, 59.

<sup>270</sup> Kripper, Der psychedelische Künstler, 183.

<sup>271</sup> Rock, Barrett, 14.

und daher übereinstimmende Anschauungen haben, etwa vom Fluss des Lebens, ist wenig verwunderlich.

Das wohl wichtigste aus Ostasien übernommene Element ist der elegante, schwungvolle Strich (Abb. 118). Auch die Nähe zur Natur ist ein wichtiger Punkt, der sich aber wie bereits angesprochen nicht in einer Übernahme der ostasiatischen Landschaftsmalerei manifestierte. Das in sich Ruhende buddhistischer Statuen (Abb. 119) ist eine wichtige Form der „Istigkeit“, die man aber auch in der statischen religiösen Kunst Ägyptens (Abb. 120, vgl. 121), Byzanz<sup>272</sup>, oder Afrikas findet.<sup>272</sup> Das in sich Ruhende, „Fadheit“ wird in Ostasien als positive Qualität bewertet, nicht als langweilig, sondern als Zeichen innerer Harmonie und Ausgeglichenheit.<sup>273</sup>

#### 3.10.4. Naturvölker

Auch Naturvölker verwendeten bewusstseinsverändernde Substanzen als „Gebührenfreie Hotline zu den Göttern“<sup>274</sup>. Die darunter gewonnenen Eindrücke dürften bereits vor rund 300 000 Jahren in Höhlenbildnissen mehr oder weniger künstlerisch verarbeitet worden sein.<sup>275</sup> Als besonderes Indiz drogenbeeinflusster Darstellungen gelten Bildnisse von Pilzen. So zeigen die etwa 3000 Jahre alten Felsmalereien in Tassili (Südalgerien) Figuren aus deren Körpern Pilze sprießen (Abb. 122)<sup>276</sup> und im Hochland von Guatemala wurde eine um 1500 v. Chr. gefertigte pilzförmige Steinskulptur entdeckt (Abb. 123).<sup>277</sup>

Die Hinwendung zu der Kunst der Indianer ist für US-Amerikaner, die nach Naturverbundenheit suchen, nicht verwunderlich. Psychoaktive Substanzen wie Meskalin, Psilocybin und Ololiqui wirkten stilbildend auf die Kunst der Indianer.<sup>278</sup> Während Loos 1898 in „Das Luxusfuhrwerk“ die Freude am Ornamentalen noch als „Indianerstandpunkt“ verteidigte,<sup>279</sup> wurde nun sozusagen der Indianerstandpunkt zu dem über alle Zivilisationen erhabenen erhoben.

Ähnlich kam es zu einer Aufwertung der afrikanischen Kunst, die mit ihren Mustern und Schnitzereien der indianischen nicht ganz unähnlich ist (Abb. 124). Betrachtet

---

<sup>272</sup> Huxley, Himmel und Hölle, 39.

<sup>273</sup> Francois Julien, The Chinese Notion of Blandness, in: Philosophy East and West 43/1 (1993), 107-111.

<sup>274</sup> Pellerin, Trips, 42f.

<sup>275</sup> Sterneck, Psychedelika, 19.

<sup>276</sup> Ebenda, 165.

<sup>277</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 111.

<sup>278</sup> Gelpke, Vom Rausch im Orient und Okzident, 153.

<sup>279</sup> Heiser, Aufgeladen, 76.



man das Aufkommen des Afro-chic vor dem Hintergrund der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung, so bekommt die Hinwendung zur afrikanischen- (Abb. 125), und auch der indianischen-, Kultur politische Brisanz und kann als Zeichen der Solidarität mit den zuvor von den Weißen in den USA ausgebeuteten Völkern interpretiert werden.

### 3.11. Art Brut

*„In ihrem Hang zu arabeskenhaft ornamentalen Mustern gleicht die psychedelische Kunst ein wenig der mystischen, aber auch der psychotischen Kunst.“<sup>280</sup>*

(Robert Lee Masters, Jean Houston)

Als Art Brut wurde ursprünglich das Werk Schizophrener bezeichnet. Der Begriff wurde dann ausgeweitet auf *“visionairies, eccentrics and other social misfits”* und *“rarely gifted individuals”*, deren Kunst *„uncooked“* von Kultur ist und direkt aus der Psyche kommt.<sup>281</sup>

In Amerika soll großes Interesse an der Außenseiterkunst bestanden haben, nur die New Yorker Künstler sollen wenig interessiert gewesen sein, da diese *„largely involved in the exciting developement of Abstract Expressionism“* gewesen waren.<sup>282</sup>

Bereits Baudelaire hatte darauf hingewiesen, dass es einen Unterschied zwischen Haschischhalluzinationen und denen der Geisteskranken gäbe,<sup>283</sup> trotzdem gibt es verbindende Elemente.

So schuf etwa der schizophrene Adolf Wölfli<sup>284</sup> (Abb. 126) häufig menschliche Formen umgeben von Rändern aus Ornamenten oder Symbolen und seine späteren Werke waren meist mandalaartige Formen mit symmetrischen Aufbau.<sup>285</sup> *“Wölfli was attempting to draw what he could actually see before his eyes, opened or closed, to come to terms with the psychotic hallucinations that overwhelmed him.”<sup>286</sup>*

---

<sup>280</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 115.

<sup>281</sup> Raw 79.

<sup>282</sup> Ebenda, 112.

<sup>283</sup> Gelpke, Vom Rausch im Orient und Okzident, 133.

<sup>284</sup> Über ihn erschien das Buch: Walter Morgenthaler, Ein geisteskranker als Künstler, Adolf Wölfli, Wien [u. a.] 1985.

John Maizels, Raw Creation, Outsider Art and Beyond, Oxford 1996, 69.

<sup>285</sup> Maizels, Raw Creation, 73.

<sup>286</sup> Ebenda, 75.

### 3.12. Literatur

„Wir sind Blumen auf Felsen“<sup>287</sup>

(Allen Ginsberg)

Auch die Literatur war ein wichtiger Anreger der psychedelischen Kultur.

Am auffälligsten sind wahrscheinlich die Parallelen zu Märchen<sup>288</sup>, wie etwa denen der Gebrüder Grimm, Geschichten wie „Der Zauberer von Oz“ von L. Frank Baum, oder Lewis Carolls „Alice im Wunderland“, da diese phantastische Elemente beinhalten.

Die Einstellung der Hippiekultur, kann durch aus bis zu einem gewissen Punkt auch mit der des Sturm und Drang verglichen werden, die gekennzeichnet ist von Pathos und Rousseaus Forderung „Zurück zur Natur“, wobei „Zurück zur Natur“ nun in einer wesentlich radikaleren Art gefordert wurde.

In der französischen, deutschen und englischen Romantik bzw. der englischen Neogotik spielten sowohl in der Literatur als auch in der Kunst das Seltsame, das Bizarre, das Unerwartete, der Traum, die Melancholie und „die Sehnsucht nach verlorenen Paradiesen“ eine große Rolle.<sup>289</sup> Autoren wie Shelly, Byron, Horace Walpole, Edgar Allen Poe oder der Marquis deSade erfreuten sich in den 1960ern wieder großer Beliebtheit, genauso andere dekadente Schriftsteller, wie etwa Baudelaire. So schreibt Mick Rock: „(...) und ich war wie viele Leute zu der Zeit fasziniert von den ausgeflippten Dichtern der Boheme“<sup>290</sup>.

Den größten Einfluss dürften jedoch die Beatpoeten, allen voran Allen Ginsberg, und die frühen LSD-Apostel wie Leary und Huxley gehabt haben. „Wir lasen Timothy Leary, William Burroughs, Aleister Crowley, und sie waren – ehrlich gesagt – keine guten Vorbilder! Aber sie waren unsere Helden.“<sup>291</sup>

---

<sup>287</sup> Cashman, LSD, 27.

<sup>288</sup> Vgl. Michael Küttner, Psychedelische Handlungselemente in den Märchen der Brüder Grimm, Wetzlar 1995.

<sup>289</sup> Nadeau, Die Geschichte des Surrealismus, 41.

<sup>290</sup> Rock, Barrett, 13.

<sup>291</sup> Ebenda, 18.

Auch die Science Fiction Literatur fand Anklang: „*Syd und ich unterhielten uns über den Roman „Die letzte Generation“ von Arthur C. Clarke, in dem es eine Szene gibt, in der Kinder wie in einer von LSD hervorgerufenen Szene herumtanzen.*“<sup>292</sup>

Eines der wohl psychedelischsten literarischen Werke – auch wenn es nie so bezeichnet wurde – ist „Der sechste Sinn“ von Konrad Bayer, den man durchaus als österreichischen Beatpoeten bezeichnen könnte. Auch wenn man es mit den Mitteln der Traumdeutung von Verdichtung und Verschiebung lesen kann, und Bayer selbst sagte „Der Surrealismus hat mich ungeheuer beeindruckt“<sup>293</sup>, so muss man es nicht unbedingt als surrealistisch interpretieren. Bayer interessierte sich auch für vieles, das auch in der psychedelischen Kultur prägend war: de Sade, Zen-Texte, Schamanismus und die Wirkung von Drogen.<sup>294</sup> Gerhard Rühm schreibt: „*Konrad Bayer experimentierte, auch mit sich, mit seinem Körper*“<sup>295</sup>.

Im sechsten Sinn verwendete er Montage, Verschiebung und Verdichtung. Auch einige psychedelische Charakteristika, wie schwere Leserlichkeit (Abb. 127), das Auflösen von herkömmlichen Strukturen der Logik und der Verbindung von Dingen und Namen, kommen vor.

### 3.13. Wissenschaft

In (natur)wissenschaftlichen Darstellungen (Abb. 128-131), ganz gleich ob Astronomie, Physik, Chemie, Medizin, etc., werden gerne psychedelisch bunte, geometrische, kaleidoskop- oder mandalaartige Bilder verwendet.

Um 1930 wurde das Elektronenmikroskop eingeführt.<sup>296</sup> Die Ergebnisse dessen waren keine gewöhnlichen Bilder, sondern sie zeigten Verzerrungen und Vervielfachungen, wodurch sich automatisch eine Parallele mit vielen psychedelischen Bildern ergibt.

Farbe ist eigentlich nichts anderes als sichtbares Licht, das von der Schwingungsfrequenz abhängt. Bei wissenschaftlichen Aufnahmen werden farblose Objekte meist gefärbt.<sup>297</sup> Um kleinste Dinge sehen zu können, arbeitet man mit

---

<sup>292</sup> Ebenda, 13.

<sup>293</sup> Bayer, Der sechste Sinn, 5.

<sup>294</sup> Gerhard Rühm, Vorwort, in: Konrad Bayer, Der sechste Sinn, Reinbek b. Hamburg 1969, 10.

<sup>295</sup> Ebenda, 8.

<sup>296</sup> Herbert W. Franke, Wohin kein Auge reicht, Bilder aus der Welt des Unsichtbaren, Wiesbaden 1959, 11.

<sup>297</sup> Ebenda, 21.

Wellenlängen die kleiner sind als die der normalen Lichtstrahlen.<sup>298</sup> Durch die Verwendung längerer Wellen entsteht Infrarot und auch Ultraviolett, welches viele Stoffe zum Aufleuchten bringt.<sup>299</sup>

Herbert W. Franke sieht den Grund für die Verwendung solcher Bilder in der menschlichen Vorliebe für bunte Farben und geometrische Formen.<sup>300</sup> Brigitte Weingart schreibt „*in ihrer Farbigkeit psychedelisch anmutende Bilder*“ sind bestens geeignet die „*geheimnisvolle Schönheit der Natur*“ einzufangen.<sup>301</sup>

---

<sup>298</sup> Ebenda, 8.

<sup>299</sup> Ebenda, 16.

<sup>300</sup> Ebenda, 27-28.

<sup>301</sup> Brigitte Weingart, Viren visualisieren, Bildgebung und Popularisierung, in Ruth Mayer, Brigitte Weingart (Hg.), VIRUS! Mutationen einer Metapher, Bielefeld 2004, 97-130, 115.



# White Rock

## Die 60er Jahre

### 4.1. Die Entstehung

*„Wir waren psychedelische Grenzgänger, die eine innere Welt entdeckten, in der alles auf dem Kopf stand. Wir hatten den Spiegel durchschritten und lebten in einer parallelen Dimension, in der jeder wunderschön und geistig frei war.“<sup>302</sup>*

*(Mick Rock)*

Wann begann die psychedelische Bewegung?

- Bereits in den späten 1950ern soll es in London eine Untergrundbewegung gegeben haben<sup>303</sup>. Als Parallele könnte man auf die Beatnicks in Kalifornien verweisen.

- 28. August 1963: Martin Luther King führt den Marsch auf Washington für Arbeit und Freiheit an (300 000 Menschen)<sup>304</sup>

- 21. Februar 1965: Malcolm X wird niedergeschossen.<sup>305</sup> Hierin könnte man den „Startschuss“ sehen.

Donny Hamilton schreibt, dass sich der Lebensstil der Hippies in San Francisco seit 1965 finden ließ.<sup>306</sup>

- 11. Juni 1965: „Poets of the World / Poets of our Time“ Lesung in der Royal Albert Hall. Das Publikum bekam Blumen geschenkt und kam zum Teil mit Paisleymustern bemalten Gesichtern<sup>307</sup>

- September 1965: Michael Hollingshead kommt nach London, mit Anweisungen von Leary für ein Psychedelic Center (WPC)<sup>308</sup>

-1966: Haight-Ashbury Population stieg von 700 auf 10 000 Einwohner<sup>309</sup>

- Februar 1966: der Indica Buchladen und Kunstgalerie wird in London eröffnet.<sup>310</sup>

- Herbst 1966: Beginn der „Acid-Tests“<sup>311</sup>

---

<sup>302</sup> Rock, Barrett, 42.

<sup>303</sup> Barry Miles, I Want To Take You Higher, 16.

<sup>304</sup> Criqui, Off The Wall, 8.

<sup>305</sup> Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 13.

<sup>306</sup> Hamilton, Album Cover Album 1, 13.

<sup>307</sup> Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 13.

<sup>308</sup> Miles, I Want To Take You Higher, 18.

Owen, Dickson, High Art, 114.

<sup>309</sup> Criqui, Off The Wall, 7.

<sup>310</sup> Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 49.

- 6. Oktober 1966: LSD wird illegal<sup>312</sup>
- Oktober 1966: Gründung der International Times<sup>313</sup>
- Oktober 1966: in Oakland, Kalifornien, Entstehung der Black Panther Party.<sup>314</sup>
- Jänner 1967: der Polizeichef von San Francisco Thomas Cahill, prägt den Ausdruck „the Love Generation“ für die Bewohner von Haight-Ashbury<sup>315</sup>
- Februar 1967: die Zeitschrift „OZ“ wird von australischen Einwanderern in London ins Leben gerufen<sup>316</sup>

Hier soll nun bewusst eine Grenze gezogen werden.

Für viele stellte 1966 den wirklichen „Summer of Love“ in San Francisco und London dar.<sup>317</sup> Der sogenannte „Summer of Love“ 1967 hingegen markiert die Explosion und den beginnenden Untergang der Szene.<sup>318</sup>

Wie kann man sich die Hippies und die dazugehörige Szene vorstellen? Hierzu ein Auszug des Berichts den Dr. med. Dr. sc. nat. Stephen Szára 1968 schrieb:<sup>319</sup>

*„(Hippies sind) Menschen mit einem starken subjektiven Gefühl von Bewusstsein der Realität und all dessen, was sich in ihrer Umwelt, in der Natur, in ihrem Leben und in der Gesellschaft ereignet, und die nach einer besseren Welt suchen, in der eine Ethik individueller Freiheit, Liebe und persönlicher Würde vorherrscht.“*<sup>320</sup>

So schildert er den Besuch eines psychedelischen Clubs:

*„Ein dutzend Diaprojektoren werfen abstrakte Farbmuster, Gesichter oder Bilder von Objekten oder Gemälden, meistens religiöser Art, an die Wände. Die wechselnden Muster werden von tanzenden Strukturen überlagert, die von 6 Flüssigkeits-Overheadprojektoren stammen. (...) In den Ecken einiger dieser Schirme laufen Endlosschleifen kurzer Szenen aus alten Filmen, von Mickey-Mouse-Cartoons oder (realer oder gezeichneter) erotischer Szenen. Ein anderer Reiz ist das Flackerlicht eines Stroboskops“*<sup>321</sup> „Ich beschreibe diese Eindrücke so detailliert, weil die Musik

---

<sup>311</sup> Tomlinson, High Societies, 13.

<sup>312</sup> Charles Perry, I Want To Take You Higher, 118.

<sup>313</sup> Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 63.

<sup>314</sup> Ebenda, 65.

<sup>315</sup> Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 73.

<sup>316</sup> Ebenda, 74.

<sup>317</sup> Perry, I Want To Take You Higher, 38.

<sup>318</sup> Tomlinson, High Societies, 12.

Rock, Barrett 12.

Miles, I Want To Take You Higher, 103.

<sup>319</sup> Pellerin, Trips, 110 – 115.

<sup>320</sup> Ebenda, 111-112.

<sup>321</sup> Ebenda, 113-114.

*des Acid-Rock ein zentraler Bestandteil der Hippieszene zu sein scheint und wahrscheinlich der wichtigste Träger der psychedelischen Botschaft in die Zukunft ist, selbst wenn die Subkultur der Hippies, wie wir sie nennen, vorübergeht.“*<sup>322</sup>

Die 1960er Jahre zeichneten sich durch eine Vielzahl von Konflikten aus, die sich größtenteils bereits in den 50er Jahren angebahnt hatten:

- Vietnam
- Ost – West Konflikt des Kalten Krieges, Kubakrise
- in Europa: Studentenrevolte in Paris, der Prager Frühling
- in Asien: die Chinesische Kulturrevolution
- Sexuelle Revolution, der Beginn des Endes der „bürgerlichen Familie“, Antibaby-Pille, Kommunen
- Gleichberechtigungsbewegung der Frauen
- Afroamerikanische Bürgerrechtsbewegung

Im Zusammenhang mit dem zuletzt genannten Punkt steht zweifelsohne auch die Hinwendung zu den Naturvölkern und der Ethno-chic. Die „Anderen“ wurden nun – zumindest von einem Großteil der Hippiebewegung – nicht mehr als minderwertig betrachtet.

Auch diese Entwicklung hatte schon Vorstufen in den 1950ern. Selbst im Mainstreamkino wurde das Problem der Vorurteile gegen die afroamerikanische Bevölkerung thematisiert, wie etwa in den Filmen: „Der Hass ist blind“ („No Way Out“ 1950), „Flucht in Ketten“ (The Defiant Ones“ 1958) oder „Ein Fleck in der Sonne“ („A Raisin In The Sun“ 1961).

Auch die Musikindustrie war von Rassendiskriminierung geprägt und so war es durchaus üblich, dass am amerikanischen Markt „schwarze“ Musik, die an den weißen Mann gebracht werden sollte, nach außen hin durch die Covergestaltung nicht als „schwarz“ erkennbar vermarktet wurde. So wurde etwa das Original Cover des Albums „We are the Chantels“ (Abb. 132) von den Chantels, auf dem ursprünglich die schwarze „Girlgroup“ abgebildet war, durch ein Cover mit einem weißen Pärchen (Abb. 133) ersetzt, um den Absatz in den Südstaaten der USA zu fördern.<sup>323</sup>

---

<sup>322</sup> Ebenda, 114.

<sup>323</sup> Michael Ochs, 1000 Record Covers, Köln 1996, 100-101.



Michael Ochs meint die 60er standen vor allem im Zeichen des Krieges der Generationen<sup>324</sup>. Zwar ist der Generationenkonflikt wahrscheinlich so alt wie die Menschheit selbst, aber durch die seit Ende der 50er Jahre einsetzenden Jugendkulturen, die eben sehr eng mit der Konsumgesellschaft und vor allem der Musik verknüpft sind, ist diese Kluft zwischen den Generationen noch deutlicher geworden, da sich nun für die Jugend neue Identifikationsmittel bieten.

Es kam zu einer Verflechtung von Kunst und Pop-Kultur vor dem Hintergrund der politischen- und sozialen Umwälzungen<sup>325</sup>. Die daraus entstandene neue Stilrichtung, war eng mit der Drogenkultur verbunden und war anfangs eine Gegenkultur, die für „*Nonkonformität, Individualismus und der Freiheit*“<sup>326</sup> stand.

Auch optisch waren die Künstler (Abb. 134 und 135), wie die Musiker oft der neuen Bewegung angepasst, was durch die Kleidung und langen Haare klar zu sehen ist. Die für die Hippies charakteristischen langen Haare kann man einerseits als Zeichen der Natürlichkeit, aber auch als deutliches Zeichnen gegen den Krieg interpretieren. Kriegerische Gesellschaften – man denke nur an das antike Rom – zeichneten sich meist durch kurze Haare aus. Auch heute noch ist sehr kurzes Haar ein typisches Attribut der Soldaten und militanter Bewegungen wie der Neonazi- bzw. Skinheadszene. Nicht umsonst wird das Abscheren der Haare in (Anti-)Kriegsfilmen oft prominent in Szene gesetzt, so dass man dies als symbolischen Akt interpretieren könnte. Die Soldaten werden ihrer Individualität beraubt und - wie es immer wieder so gerne heißt – zu Kampfmaschinen umgeformt. Boshaft könnte man sagen, dass ihnen nicht nur die Haare, sondern auch das was darunter liegt entfernt wird, da sie ab nun kein Recht der freien Meinungsäußerung mehr besitzen, sondern nur noch Befehlen gehorchen.

Die psychedelische Kunst steht in sehr enger Verbindung mit den Hippies, ist aber nicht die einzige Kunstrichtung der Protestgeneration im Allgemeinen. Happenings und Aktionskunst beschäftigten sich zumeist viel expliziter mit brisanten Themen und sind sicherlich oft auch provokativer, erreichten aber sicher nicht ein so großes Publikum.

In der psychedelischen Kunst spiegeln sich die sozialkritischen oder politischen Themen kaum direkt. Gewisse alte Strukturen wie das Gleichsetzen von „Frau“ und

---

<sup>324</sup> Ochs, 1000 Record Covers, 198.

<sup>325</sup> Grunenberg (Hg.), Summer Of Love, 7.

<sup>326</sup> Ebenda.

„Sex“ wie es schon seit Ewigkeiten in der Kunst praktiziert wird, blieben erhalten (Abb. 136). In diesem Punkt ließ sich kein Ansatz von Gleichberechtigung finden. Ob bei Happenings oder Aktionen aber wirklich immer der Hinweis auf aktuelle Themen im Vordergrund stand, und nicht etwa bloßer Wille zur Provokation, oder das Ausleben von „kranken“ Fantasien, lässt sich aber auch nicht immer sagen. Während Aktionskünstler durch den Einsatz von Blut, Exkrementen und Nacktheit das „Spießbürgertum“ anwiderten, taten dies die psychedelischen Künstler durch „geschmacklose“ Farbigekeit und Überladenheit, Lautstärke und (anfangs) offener Zurschaustellung des Drogenkonsums. Was zielführender war sei dahingestellt, wie es heute mit diesen Mitteln aussieht, darauf soll später noch zurückzukommen sein.

Einen genauen Zeitpunkt wann sich der psychedelische Stil entwickelte, lässt sich leider nicht finden. Als einer der Pioniere gilt Henri Michaux, der bereits 1957 von Meskalinvisionen beeinflusst malte.<sup>327</sup> 1954 soll der erste psychedelische Film („Inauguration of the Pleasure Dome“) entstanden sein<sup>328</sup>. Dessen Regisseur, Kenneth Anger, wird auch für das Ende dieser Ära nochmal zu erwähnen sein. Andy Warhol veranstaltete 1966 die erste große multimediale Show der Exploding Plastic Inevitable (Abb. 137).<sup>329</sup> Allerdings war er nicht der einzige, der solche Mixed Media Projekte verfolgte, so verwendeten auch die im Herbst 1965 gegründeten Pink Floyd ähnliches für ihre Bühnenshows 1966 (Abb. 138).<sup>330</sup>

Man sollte immer auch beachten, dass es sich um keine einheitliche Bewegung handelte. So betont etwa der schottische Sänger Donovan, dass er sich an den Schriften Aldous Huxleys orientierte: *“I followed the path Aldous Huxley described in his Book Doors of Perception”*<sup>331</sup>, während Grace Slick von Jefferson Airplane ihn und sein Auftreten eher als lächerlich empfand: *„He (Donovan) was dressed in this long, East Indian-looking arrangement and was throwing flowers into the crowd. And we're going: “Oh, Lord in heaven”*<sup>332</sup>.

Die beiden wohl wichtigsten Länder für die Entwicklung der psychedelischen Kultur waren England und die USA – vor allem Kalifornien und die wichtigsten Städte San

---

<sup>327</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 126.

<sup>328</sup> Chrissie Illes, Flüssige Träume, in: Grunenberg (Hg.), Summer Of Love, 69.

<sup>329</sup> Grunenberg, Politik der Ekstase, 32.

<sup>330</sup> Miles, I Want To Take You Higher, 58.

<sup>331</sup> Henke, (Hg.), I Want To Take You Higher, 30.

<sup>332</sup> Ebenda, 83.

Francisco und London, obwohl man auch die ziemlich fruchtbare Szene in Cambridge<sup>333</sup> nicht außer Acht lassen sollte. Auch von außerhalb dieser Zentren kamen psychedelische Künstler, wie etwa Martin Sharp (Abb. 139) aus Sydney,<sup>334</sup> oder the Fool (Abb. 140) aus Holland.<sup>335</sup>

Die Drogenkultur der Hippies entwickelte sich vor allem aus dem Dunstkreis der kalifornischen Beatpoeten. Was sie nicht übernahmen, war die schwarze Mode und die Ästhetik im Allgemeinen.

Der mit den Beatniks bzw. Hipsters eng verbundene Modern Jazz wurde ebenfalls nicht übernommen, obwohl sich im Psychedelic Rock ein paar ähnliche Tendenzen, wie Einflüsse anderer Kulturen oder der Hang zu komplexeren Kompositionen, finden lassen. Die Bezeichnung „Hippies“ kommt angeblich daher, dass die Beats diese „junior grade hipsters“ nannten.<sup>336</sup>

In London soll außerdem in der zweiten Hälfte der 60er Jahre Nostalgiewelle für den Viktorianismus, Pre-Raffaeliten, Art Nouveau, William Blake, Samuel Palmer und Aubrey Beardsley aufgekommen sein.<sup>337</sup>

#### 4.2. Veränderung in der Musik und ihrer Cover

*„Album artwork (...) had heretofore been as cheap and unimaginatively garish as that on noodle boxes“.*<sup>338</sup>

(Ian Inglis)

Werner Faulstich meint, die *„wirkliche Revolte der Kunst in diesem Zeitraum vollzog sich in der Rockmusik“*<sup>339</sup>.

Mitte der 60er Jahre gewannen Rockmusiker an Einfluss und Schallplattenfirmen mussten auf Wünsche ihrer Stars eingehen.<sup>340</sup> Bob Dylans Imagewechsel 1965,<sup>341</sup>

---

<sup>333</sup> Siehe Rock, Barrett.

<sup>334</sup> Owen, Dickson, High Art, 139.

<sup>335</sup> Ebenda, 144.

<sup>336</sup> Tomlinson, High Societies, 15.

<sup>337</sup> Owen, Dickson, High Art, 119.

1966 fand eine Beardsley Ausstellung in London statt. Sadler, Happenings, 243.

<sup>338</sup> Ian Inglis Nothing You Can See That Isn't Shown, The Album Covers of the Beatles, in: Popular Music, Vol.20, No.1 (Jan 2001), 83-97, 92.

<sup>339</sup> Werner Faulstich, Das Versagen der Avantgarde als Bastion der Hochkultur, Zum Wertewandel bei E-Musik und Bildenden Künsten, in: Ders.(Hg.), München 2003, 61-74, 72.

<sup>340</sup> Hamilton, Album Cover Album 1, 11.

<sup>341</sup> Grasskamp, Sgt. Pepper, 35.

als er mit einer elektrischen Gitarre die Bühne betrat, kann als symbolischer Akt dieses Wandels gesehen werden.

Diese Zunahme an künstlerischer Freiheit hatte durchaus positiven Einfluss auf die Cover und die Kreativität in der Musikbranche im Allgemeinen. Generell zeichnete sich in der zweiten Hälfte der 60er Jahre bei Schallplattencovern eine Veränderung, weg von den 08/15 Abbildung des Interpreten, ab, auch wenn diese sich trotzdem – vor allem im Bereich des Mainstreams - bis heute halten konnten. In der psychedelischen Ära versank man berauscht in die Cover,<sup>342</sup>, das Anhören der Schallplatte wurde wie es Hamilton schildert zum „Akt des „Dabeiseins“; man legte eine Platte auf, nahm Drogen und vertiefte sich ins Cover, während die Musik lief.“<sup>343</sup>

Zur Zeit des Aufkommens der Hippiekultur dominierte musikalisch – neben den nie auszurottenden Schnulzensängern - die aus Großbritannien kommende Beatmusik. Diese stand bereits im gewissen Maße für Revolution, durch die Musiker mit ihren langen Haaren, aber diese waren noch stark von der Industrie gesteuert. Im Laufe der 60er entwickelten sich etliche dieser Bands wie die Beatles, die Rolling Stones, die Kinks, die Moody Blues, die Mitglieder der Yardbirds, etc. immer weiter weg von ihrem anfänglichen Image, ihren Songtexten und entwickelten sich in Richtung Psychedelic Rock.

Dasselbe gilt für einige Bands der USA, wie etwa die Beach Boys oder die Byrds. Vor allem in den USA spielte noch eine weitere Musikrichtung eine wichtige Rolle innerhalb der Hippiekultur: der Folk, und vor allem die Folk Protest Songs, mit Vertretern wie Bob Dylan, Joan Baez oder Arlo Guthrie.<sup>344</sup>

Es kamen natürlich auch zahlreiche neue explizit psychedelische Bands auf, wie etwa Jefferson Airplane, Big Brother and the Holding Company, the Doors, Moby Grape, the Electric Prunes, the Jimi Hendrix Experience, Iron Butterfly, Pink Floyd und die Incredible String Band. Der Psychedelic Rock bzw. Acid Rock entstand größtenteils an der Westküste der USA (daher auch manchmal die Bezeichnung „Westcoast Sound“).

---

<sup>342</sup> Thomas Trenkler, This is a Record Cover, Betrachtungen über die Schallplattebhülle, in: Parnass 3 (1986), 30-35, 31.

<sup>343</sup> Hamilton, Album Cover Album 1, 13.

<sup>344</sup> Owen, Dickson, High Art, 11.

Werner Faulstich, Aufschwung und Höhepunkte der Rockkultur: Musik, Medien, Werte, in: Ders. (Hg.), Kultur der 60er Jahre, München 2003, 291-304, 292.

Es vollzog sich eine deutliche Veränderung in der Musik. Zuvor sollen Teenageridole dem Rock `n` Roll dem Lebensnerv abgeschnitten haben, nun kam es zu einer musikalischen Weiterentwicklung.<sup>345</sup> Der Einfluss der Klassik mit pompösen Arrangements und langen, komplexen Songs kehrte zurück. Die Musik wurde nun richtig „heavy“ und für seriöse Musiker wurde es zu einem Muss, selbst zu komponieren und die Instrumente selbst zu spielen.

Im Ausstellungskatalog zu „Summer of Love“ wird für die Musik das Jahr 1965 als entscheidend gesehen, da damals die Beatles und die Byrds gemeinsam zum ersten Mal LSD nahmen<sup>346</sup>.

Die Beatles spielten damals zweifelsohne eine wichtige Rolle für die weitere Entwicklung der Musik. Sie versuchten sich schrittweise von ihrem alten, auferlegten Image zu distanzieren. In Hamburg begannen sie noch als Rock n` Roll Band in Lederjacken, als sie dann einen Plattenvertrag erhielten, wurden sie völlig umgemodelt und in ihre berühmten reverselosen Anzüge gesteckt. Die für die damaligen Verhältnisse langen Haare, wurden zwar zu ihrem Markenzeichen, waren aber das einzige verbliebene Element. Hätten sie heute dieselbe angesehene Stellung, wenn sie ihrem Image treu geblieben wären und weiterhin Songs im Stile von „She Loves You“ und „I Wanna Hold Your Hand“ geschrieben hätten – auch wenn sie noch so gut beim weiblichen Publikum ankamen? Wohl eher nicht. Die Anzahl der Liebeslieder ging zurück, die Musik wurde vielfältiger und auch die Cover ihrer Alben veränderten sich schrittweise. Paul McCartneys und John Lennons Ausbildung an einer Kunstakademie,<sup>347</sup> George Harrisons frühe Hinwendung zum Hinduismus und die daraus resultierende Einbindung indischer Elemente in seine Kompositionen, dürften hier wahrscheinlich auch eine prägende Rolle gespielt haben. Auch die Affinität zur Kunst Ringo Starrs, der bekanntlich auch selbst malt, soll in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben. Yoko Ono sollte eher nicht überbewertet werden, da laut Aussagen der an der Covergestaltung beteiligten, McCartney der kreative Kopf war.<sup>348</sup>

---

<sup>345</sup> Ochs, 1000 Record Covers, 198.

<sup>346</sup> Reynolds, Love or Confusion, 145.

<sup>347</sup> Grasskamp, Sgt. Pepper, 30.

<sup>348</sup> Miles, I Want To Take You Higher, 133.

Das Beatles Album „Please, Please Me“ (1963 Abb. 141) entsprach dem damaligen Standard (das heißt: möglichst ansprechende Abbildung der Interpreten, meist nur ein schlichtes Foto). Mit „Rubber Soul“ (Robert Freeman, 1965 Abb. 142), seinem Weitwinkelobjektiv und dem Schriftzug, erhalten nun psychedelische Elemente Einzug.<sup>349</sup> „Yesterday und Today“ (1966 Abb. 143) zeigte in der ursprünglichen Fassung eine Fotografie von Robert Whitaker, mit den Beatles in Metzgerkitteln, mit nackten verstümmelten Kinderpuppen und Fleischbrocken, was ein radikaler Bruch mit ihrem sauberen Image war, zu Beschwerden und schließlich zur Zensur führte.<sup>350</sup> Im August folgte das vom deutschen Künstler Klaus Voormann gestaltete Cover für „Revolver“ (1966 Abb. 144), mit seiner verwobenen und überquellenden Ästhetik. 1967 folgte das bereits besprochene Album „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band“ (Abb. 145). Hier vollzog sich nun auch der optische Wandel der Musiker, nachdem sich zuvor schon schrittweise die Cover und die Songs gewandelt haben. Wie bereits erwähnt, handelt es sich hierbei noch immer für viele um das psychedelische Album schlechthin. Das Sgt. Pepper Cover kostete mehr als 1500 Pfund – eine für damals außerordentlich hohe Summe. „A Day In The Life“ wurde der erste Song der Beatles der von der BBC gebannt wurde.<sup>351</sup>

So ganz kann man dies nicht stehen lassen und daher soll noch auf ein paar weitere Klassiker und bahnbrechende Werke der psychedelischen Musik/Covergestaltung hingewiesen werden:

Die Sgt. Pepper’s Parodie der Mothers of Invention „We’re Only In It For The Money“ (1968 Abb. 146) wurde von Frank Zappa und Cal Schenkel gestaltet und ist in seinen Details viel radikaler als das Original der Beatles. So wird etwa eine Pistole auf den Hinterkopf von Präsident Lyndon B. Johnson gehalten und auch die Freiheitstatue ist mit einem Augenbalken versehen.

Die Fotografie auf dem Cover des Albums der Byrds “Mr. Tambourine Man” (Abb. 147) aus dem Jahr 1965, entstand ebenso unter Verwendung eines Fischaugenobjektives, wie „Bringing It All Back Home“ (Abb. 148) von Bob Dylan aus demselben Jahr.

---

<sup>349</sup> Hamilton, Album Cover Album 1, 13.

<sup>350</sup> Grasskamp, Sgt. Pepper, 24.

<sup>351</sup> Inglis, Nothing You Can See That Isn’t Shown, 87.

Die Verwendung von psychedelisch anmuteten Schriftzügen ist ebenso nichts Exklusives der Beatles im Jahr 1965, wie sich durch das Album „Fairytale“ (Abb. 149) von Donovan belegen lässt. Sein ein Jahr später erschienenes Album „Sunshine Superman“ (Abb. 150) ist sehr psychedelisch mit einem starken Hang zum Jugendstil.

Auch wenn das Cover überhaupt nicht psychedelisch ist, darf man „Pet Sounds“ (1966 Abb. 151) von den Beach Boys nicht unter den Tisch fallen lassen. Die sehr experimentierfreudige Musik ist ein wichtiger Meilenstein in der Entwicklung der psychedelischen Musik. Brian Wilson sagt, dass er nachdem er „Revolver“ von den Beatles gehört hatte, so begeistert war, dass er angespornt war etwas Ähnliches zu versuchen und so entstand, unter dem Einfluss von viel Marihuana, „Pet Sounds“.<sup>352</sup> Angeblich sagte Paul McCartney später zu Wilson, dass dies sein Lieblingsalbum sei.<sup>353</sup> Einige Zeit später erschien „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band“, für welches vor allem McCartney verantwortlich gewesen sein soll.<sup>354</sup>

Weitere „Klassiker“ der psychedelischen Covergestaltung sind „The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators“ (1966 Abb. 152) von den 13th Floor Elevators, Pink Floyds „The Piper At The Gates Of Dawn“ (1967 Abb. 153), the Incredible String Bands „The 5000 Spirits or the Layers of the Onion“ (1966, Abb. 154), „Disraeli Gears“ (1967, Abb. 155) von Cream, „Electric Music For The Mind And Body“ (1967, Abb. 156) von Country Joe and the Fish, „Evolution“ (1967 Abb. 157) von den Hollies, Grateful Deads „Aoxomoxoa“ (1969, Abb. 158), oder „Axis Bold As Love“ (1967, Abb. 159) von der Jimi Hendrix Experience.

„Cheap Thrills“ (1968, Abb. 160) von Big Brother and the Holding Company, dessen Cover vom Begründer der Zap-Comix Robert Crump kreiert wurde, „In Search For The Lost Chord“ (1968, Abb. 161) von den Moody Blues, „Sssh“ (1969, Abb. 162) von Tears After und Steppenwolfs „Monster“ (1969, Abb. 163) veranschaulichen, in welche Richtung sich die psychedelische Kunst weiterentwickeln wird. Gleiches gilt für „Blind Faith“ von Blind Faith (1969, Abb. 164). Donny Hamilton schreibt es *„verkörpert gleichzeitig den mystischen Symbolismus der psychedelischen Ära und die verwirrende Einfachheit der späteren Plattenhüllen.“*<sup>355</sup>

---

<sup>352</sup> Die Beach Boys und der Satan.

<sup>353</sup> Ebenda.

<sup>354</sup> Miles, I Want To Take You Higher, 133.

<sup>355</sup> Ebenda, 13-14.

Verwunderlich ist, dass sich bei wohl einer der psychedelischsten Bands schlechthin, Jefferson Airplane, nie "typisch" psychedelische Cover finden lassen („Surrealistic Pillow“, 1967 Abb. 165).

Schließlich sei noch „Their Satanic Majesties Request“ (Michael Cooper, 1967 Abb. 166) von den Rolling Stones erwähnt. Obwohl es meist eher negativ bewertet wird,<sup>356</sup> wurden gerade hier so viele psychedelische Merkmale eingearbeitet, wie sonst wohl nirgends. Die Gruppe präsentiert sich als Magier, hinter ihnen befindet sich eine farbenprächtige Moschee, die wie die Blumen und Edelsteine wie aus Huxleys idealtypischer Beschreibung, erscheinen. Das Bild auf dem vorderen Cover verwischt zu den Rändern hin immer mehr, wird dadurch undeutlich und die originale Plastikbeschichtung auf dem Gruppenbild hat einen weiteren Verfremdungseffekt, die eigentlich einen 3D Effekt bewirken soll. Ebenfalls 1967 erschien die Compilation „Flowers“ (Abb. 167), die das Blumenmotiv, grelle Farbigkeit, Ornament und psychedelischen Schriftzug verbindet. Vor „Their Satanic Majesties Request“ erschien „Between The Buttons“ (1967 Abb. 168) mit psychedelischem Schriftzug, wie er bereits zuvor bei anderen Interpreten zu finden war. 1968 folgte mit „Beggars Banquet“ (Abb. 169) eine totale Reduktion. Das Album erschien kurz nach dem als „White Album“ (eigentlich „the Beatles“, 1968 Abb. 170) bekannten Album der Beatles, welches den Minimalismus zu in der Covergestaltung zu einem Extrem führte – und das gerade zur Blütezeit der psychedelischen Überladenheit. Es wurde vom Pop Art Künstler Richard Hamilton entworfen, mit Vorschlägen von Paul McCartney, auch wenn Yoko Ono anderes behauptet.<sup>357</sup> Hamilton konzipierte es als Gegenstück zu Malewitsch weißem Quadrat auf weißem Grund.<sup>358</sup>

1965 veränderte sich außerdem die mit der Musikszene zusammenhängende Plakatkunst in San Francisco.<sup>359</sup> Als erstes psychedelisches Poster wird „The Seed“ (Abb. 171), das von George Hunter und Michael Ferguson, von der Band the Charlatans, 1965 für ihren Auftritt im Red Dog Saloon in Virginia City, Nevada, angefertigt wurde, gehandelt.<sup>360</sup>

---

<sup>356</sup> Unter anderen von Walter Grasskamp.

<sup>357</sup> Grasskamp, Sgt. Pepper, 12.

<sup>358</sup> Ebenda, 72.

<sup>359</sup> Tomlinson, Zeichensprache, 123

<sup>360</sup> Criqui, Off The Wall, 16.

Owen, Dickson, High Art, 34.



Die psychedelischen Poster standen im Gegensatz zu den Postern der Konsumgesellschaft, die vor Mitte 1965 aus einem Photo des Auftretenden und einer klaren blockartigen Schrift bestanden.<sup>361</sup> Bei den neu entstehenden Postern handelte es sich um „*slow poster*“<sup>362</sup>, die Aufmerksamkeit brauchen um wirklich wahrgenommen werden zu können.

Nicht alle fertigten Poster lediglich um Veranstaltungen zu promoten, so schuf Martin Sharp seine „*for sale as art*“<sup>363</sup>.

### 4.3. Künstler

#### 4.3.1. Stanley „Mouse“ Miller

*“Stanley is one of the most varied and interesting poster artists going – with a full spectrum of art output ranging from funny and goofy, to the serious sublime. He is superb with the airbrush, pen and ink drawing, design print graphics and oil painting”*<sup>364</sup>.

(Wes Wilson)

Um Stanley Mouse (Abb. 172-179) kommt man wenn man sich für psychedelische Kunst interessiert nicht herum. Wie Joel Selvrin schreibt: *“Mouse Studios set the standards”*<sup>365</sup>.

Zusammen mit Alton Kelley rief er die Mouse Studios ins Leben. Beide waren Kunststudenten, die ihr Studium abbrachen.<sup>366</sup> Alton Kelley: *„They were trying to ram Abstract Expressionism down our throats“*<sup>367</sup>.

Bei Mouse fehlt üblicherweise die Überladenheit und Kleinteiligkeit vieler anderer psychedelischer Bilder. Daher erscheinen viele seiner Werke ungewöhnlich klar.

Auch wichtig sind Humor und das Arbeiten mit *“Found Art”*, sowie alltäglichen Bildern der Konsumgesellschaft, die *“satirically or in some other new context”* verwendet wurden.<sup>368</sup>

---

<sup>361</sup> Tomlinson, High Societies, 21.

Criqui, Off The Wall, 9.

<sup>362</sup> Criqui, Off The Wall, 16.

<sup>363</sup> Tomlinson, High Societies, 82.

<sup>364</sup> Mouse, Freehand, Rückseite.

<sup>365</sup> Ebenda, 3.

<sup>366</sup> Medeiros, High Societies, 23.

<sup>367</sup> Ebenda, 23.

<sup>368</sup> Owen, Dickson, High Art, 62.

Walter Medeiros glaubt die Verwendung von „*commonplace imagery*“ habe vor allem zwei Funktionen.<sup>369</sup>

- „*to question the prevalent American attitude that „life-is-certainly-improving-with-progress“*“
- *“to glorify “socially less complex” periods and “pleasurable experiences” from their childhood”*

#### 4.3.2. Victor Moscoso

*„The art establishment has embraced Moscoso as something of a prodigal son“.*<sup>370</sup>

(Sally Tomlinson)

Victor Moscoso (Abb. 180-185) war der erste akademisch geschulte, der in der psychedelischen Posterbewegung aktiv wurde (1966 kam er nach Haight-Ashbury).<sup>371</sup> Er hatte an der Cooper Union in New York City und an der Yale University studiert.<sup>372</sup> In den frühen 60ern machte er dann den Master in Malerei am San Francisco Art Institute.<sup>373</sup> Er hatte bei Josef Albers, dem Autor von „*Interaction of Color*“ (1963) gelernt, was nicht ohne Einfluss blieb.<sup>374</sup>

Das markanteste an seinen Werken sind seine vibrierenden Farbkombinationen, die eine Illusion der Bewegung vermitteln. Er weist auf die Analogie der Farbe zur Lautstärke der Musik hin. So sollten seiner Meinung nach die Verstärker so laut sein, dass man eine Woche taub wird, und die Farben so hochgedreht werden, dass man davon erblindet.<sup>375</sup>

Moscoso wandte sich bewusst von dem ab, was man als „geschmackvoll“ bezeichnet.

*„Moscoso reversed everything he had learned in school: The rule that a poster should transmit a message simply became how long can you engage the viewer in reading the poster? Five, ten, twenty minutes. Don't use vibrating colors became use them whenever you can and irritate the eyes as much as you can. Lettering should always be legible was changed to disguise the lettering as much as possible and*

---

<sup>369</sup> Medeiros, *High Societies*, 24.

<sup>370</sup> Ebenda, 25.

<sup>371</sup> Ebenda.

<sup>372</sup> Ebenda.

<sup>373</sup> Owen, Dickson, *High Art*, 68.

<sup>374</sup> Tomlinson, *High Societies*, 24.

<sup>375</sup> Henke (Hg.), *I Want To Take You Higher*, 99.

*make it as difficult as possible to read. Moscoso called this: "a world turned upside down."*<sup>376</sup>

### 4.3.3. Rick Griffin

*„I'd always told Rick that he was my favourite poster artist"*<sup>377</sup>.

(Stanley Mouse)

Bereits als 16 jähriger kreierte Rick Griffin (Abb. 186-190) den Cartooncharakter „Murphy“ (Abb. 191) für Surfer magazine.<sup>378</sup>

1963 studierte er ein Semester Kunst am Los Angeles Harbor Community College.<sup>379</sup>

1964 besuchte er für ein Jahr das Chouinard Art Institute *„where the prevailing Abstract Expressionist dogma precluded figuration and original thought"*.<sup>380</sup> Wie Mouse und Kelley wenig am Abstrakten Expressionismus interessiert, ließ er es dann bleiben.

1966 kam er nach San Francisco.<sup>381</sup> Er war vom Werk Stanley Mouses und Alton Kelleys begeistert.<sup>382</sup> Ironischerweise lernte ihn Mouse bereits indirekt kennen, als er von Detroit zur Westküste kam, T-Shirts bemalte und Surferkids „Murphy“ wollten und er nicht wusste, wer das ist.<sup>383</sup>

Ähnlich wie die Mouse Studios setzte er auf Witz, Karikaturen und "commonplace imagery" (Abb. 192).<sup>384</sup> Auch der Wilde Westen (Abb. 193) ist ein typisches Element seiner Kunst, an das er von seinem Vater (einem Amateur-Archäologen) herangeführt wurde.<sup>385</sup>

Auch die Surferkultur und die Hot Rod Szene prägten seinen Stil. So stammt etwa die Idee vom Augapfel mit Flügeln (Abb. 194), ursprünglich vom Hot-Rod Künstler Von Dutch.<sup>386</sup>

---

<sup>376</sup> Heller, Introduction, in: Victor Moscoso, Sex, Rock and Optical Illusions, The Art of Victor Moscoso, Master of Psychedelic Poster and Comix, Seattle 2005, 9.

<sup>377</sup> Mouse, Freehand, 5.

<sup>378</sup> Harvey, Heart and Torch, 139.

<sup>379</sup> Ebenda, 140.

<sup>380</sup> Ebenda, 9 und 18-19.

<sup>381</sup> Ebenda, 141.

<sup>382</sup> Ebenda, 143.

<sup>383</sup> Mouse, Freehand 5.

<sup>384</sup> Owen, Dickson, High Art, 76.

<sup>385</sup> Harvey, Heart and Torch, 13.

<sup>386</sup> Medeiros, High Societies, 82.

Was ihn von Mouse und vielen anderen psychedelischen Künstlern unterscheidet ist, das seine Zeichnungen und Bilder meist stark dreidimensional betont sind, nicht flach und schattenlos.

1967 fand in der Moore Gallery in San Francisco die "Joint Show" mit Werken Griffins, aber auch Mouses, Kelleys, Moscosos und Wes Wilsons, statt, welche dazuführte, dass diese bis heute als die „Big Five“ der psychedelischen Posterbewegung bezeichnet werden.<sup>387</sup>

1968 beteiligte er sich an Robert Crumbs Zap Comix.<sup>388</sup> Robert Williams lobt Griffin als einen der wichtigsten im nächsten „Art Tsunami“: den Underground Comics (Abb. 195).<sup>389</sup>

In den späten 60ern vollzog sich eine Veränderung in seinem Oeuvre, welches bizarrer wurde.<sup>390</sup> Medeiros beschreibt seine Phase von 1968 bis 1969 als „*soul searching*“.<sup>391</sup>

Anfang 1969 verließ er Kalifornien.<sup>392</sup>

1970 kam es zu einer weiteren Veränderung in seiner Kunst, v.a. den Motiven, durch seine Hinwendung zum Christentum (Abb. 196) nach einem schweren Unfall.<sup>393</sup>

Griffin war einer der ersten – und ist noch immer einer der wenigen – psychedelischen Künstler, dem größere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. 1980 erschien das Buch „Rick Griffin“<sup>394</sup> und im selben Jahr fand eine Ausstellung seiner Werke in der Guggenheim Gallery in Orange, Kalifornien, statt.<sup>395</sup>

Von allen psychedelischen Künstlern war Griffin für die weitere Entwicklung wohl der prägendste, da er großen Einfluss auf Robert Williams, den Begründer des Lowbrow art movements und der Zeitschrift Juxtapoz, hatte.

#### 4.3.4. Michael English

*“We felt like we were illustrating an ideal. We were trying to give a visual concept of what we were experiencing which was like hallucinations, but the ragbag of things that assort one visually.”*<sup>396</sup>

(Nigel Waymouth)

---

<sup>387</sup> Harvey, Heart and Torch, 143.

<sup>388</sup> Ebenda, 144.

<sup>389</sup> Ebenda, 51.

<sup>390</sup> Owen, Dickson, High Art, 78.

<sup>391</sup> Medeiros, High Societies, 25.

<sup>392</sup> Harvey, Heart and Torch, 39.

<sup>393</sup> Ebenda, 148.

<sup>394</sup> Ebenda, 150.

<sup>395</sup> Ebenda, 151.

<sup>396</sup> Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 107.

Michael English könnte man mehr oder weniger als englischen Counterpart von Stanley Mouse bezeichnen (dominanter Künstler der Londoner Szene und Gründer eines Studios). Zusammen mit Nigel Waymouth rief er im März 1967 Hapshash And The Coloured Coat (Abb. 197-202) ins Leben.<sup>397</sup>

Michael English besuchte Kurse an der Hammersmith School of Art und am Easling College of Art. Kurzfristig arbeitete er als Werbegrafiker.<sup>398</sup> Seine erste Soloausstellung fand 1967 in der Motif Gallery in London statt.<sup>399</sup>

Nigel Waymouth wurde 1941 in Indien geboren und studierte 1960-1964 Wirtschaft am University College in London.<sup>400</sup> Im Gegensatz zu English ist Waymouth kein ausgebildeter Künstler.<sup>401</sup>

Typisch für English und Hapshash ist ein „*sexual symbolism*“<sup>402</sup>, sowie eine meist starke Anlehnung an die Art Nouveau. Auch ein märchenhafter Touch ist für ihre Bilder charakteristisch. Für ihre Poster verwendeten Hapshash And The Coloured Coat metallische und fluoreszierende Tinten.<sup>403</sup> Außerdem waren sie Siebdrucke, wodurch jedes Poster, ähnlich Warhols bekannter Bilderserien, trotz ihres gleichen Motives einzigartig wurden.<sup>404</sup>

#### 4.3.5. Alan Aldridge

„*His Royal Master of Images to Their Majesties the Beatles*“

(John Lennon)<sup>405</sup>

Noch nicht eines eigenen Buches gewürdigt, wurde der „*Beatles Pet Designer*“<sup>406</sup> Alan Aldridge (Abb. 203-205). Dabei ist gerade sein Stil so „typisch psychedelisch“ und doch so einzigartig, mit seinen flachen comichaften, aber dennoch mit Schatten gestalteten Figuren. Daneben hat er – vereinfacht gesagt - noch einen zweiten Stil, der von einem akribischen Naturalismus (Abb. 206) geprägt ist.

Sein Einfluss auf den Film „Yellow Submarine“ ist nicht zu übersehen. Zu frappant ist die Ähnlichkeit mancher Figuren des zuständigen Grafikers Heinz Edelmanns mit

---

<sup>397</sup> Owen, Dickson, High Art, 123.

<sup>398</sup> Owen, Dickson, High Art, 133.

<sup>399</sup> Ebenda, 133.

<sup>400</sup> Ebenda, 134.

<sup>401</sup> Ebenda, 122.

<sup>402</sup> Medeiros, High Societies, 65.

<sup>403</sup> Owen, Dickson, High Art, 126.

<sup>404</sup> Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 103.

<sup>405</sup> <http://mindbrix.co.uk/alanaldrige/aldrige.php>, Aussage von Lennon 1968, zitiert in seiner Ausgabe der London Times 1980.

<sup>406</sup> Ebenda, Auszug aus einem Artikel von Philip Norman, Sunday Times 2001.

jenen Alan Aldridges (Abb. 207-213). Dessen erste Zeichnungen der Beatles (Abb. 214-215) entstanden vor dem Film 1967 für die Novemberausgabe der Zeitschrift „Observer“ anlässlich eines Interviews über das Sgt. Pepper Album. Seine Bilder dürften großen Anklang bei den Beatles gefunden haben, wie die weitere Zusammenarbeit bezeugt.

Aldridge begann erst mit 20, 1963, zu zeichnen. Von 1963 bis 1967 war er fiction art director bei Penguin Books.<sup>407</sup> 1966 schuf er das Cover des Who Albums „A Quick One“ (Abb. 216). 1967 illuminierte er das „Penguin Book of Comics“<sup>408</sup> (Abb. 217-218) und ab den 1970ern machte er sich vor allem als Autor von Kinderbüchern, die er auch mit Bildern versah (Abb. 219), einen Namen.

Das Beatles Songbook (1969, Abb. 220), welches Aldridge zusammenstellte, stellt eine wichtige Quelle für das Selbstbild der psychedelischen Ära, dar. In dem Buch befinden sich Texte von Beatlesongs, vor allem aus ihrer jetzigen psychedelischen Ära und Aldridge versuchte nun die passenden Künstler dazu zu finden, die sich aussuchten durften zu welchen Songs sie Bilder liefern wollten.<sup>409</sup>

Rick Griffin erwähnte in einem Brief seine Anfrage Aldridges:

*“P.S.S. I just got asked to participate in a book being made in England of artists doing interpretations of beatle [sic] songs. (...) I’m doing “Why don’t we do it in the road”. This should be interesting.”*<sup>410</sup>

Aldridge sah durchaus einen künstlerischen Anspruch damit verbunden: *„Immer schon haben Künstler Bibelstellen und Gedichte illustriert, und das ist es auch, was wir hier getan haben“*<sup>411</sup> und meint: *„In meinen Augen ist es ein Porträt der sechziger Jahre“*<sup>412</sup>.

Neben Bildern von Aldridge (Abb. 221-225), lassen sich unter anderem die psychedelischen Künstler Rick Griffin (Abb. 226), Stanley Mouse (Abb. 227), Victor Moscoso (Abb. 228), Michael McInnerney (Abb. 229) und Peter Max (Abb. 230) finden, aber auch von David Hockney (Abb. 231), Rudolph Hausner (Abb. 232), Erté (Abb. 233), Art Kane (Abb. 234-235), Roland Topor (Abb. 236), und Roger Law (Abb. 237) – also ein wilder Mix aus Künstlern verschiedener Genres wie Karikatur, Illustration, Fotografie, aber auch „schöner Künste“.

---

<sup>407</sup> Owen, Dickson, High Art, 147.

<sup>408</sup> George Perry, Alan Aldridge (Hgg.), The Penguin Book of Comics, A Slight History, Harmondsworth 1971.

<sup>409</sup> Aldridge (Hg.), The Beatles Songbook, 9.

<sup>410</sup> Harvey, Heart and Torch, 146.

<sup>411</sup> Aldridge (Hg.), The Beatles Songbook, 9.

<sup>412</sup> Ebenda 10.

Das Buch gibt außerdem Einblick darin, dass sich Alan Aldridge selbst – trotz der wichtigen Rolle der psychedelischen Drogen - als Surrealisten versteht,<sup>413</sup> und enthält Zitate von Beatles Mitgliedern, wie etwa von Ringo Starr nach dem Meditieren in Rishikesh, im Himalaya „Genau wie’n Butlins-Ferienlager“<sup>414</sup>.

#### 4.3.6. John Hurford

„I wanted to paint like this. I also wanted to meet hippies and take drugs.“<sup>415</sup>

(John Hurford)

Das Interesse des britischen Künstlers John Hurford (Abb. 238-243) – der keine formale künstlerische Ausbildung hat - für die psychedelische Ästhetik erwachte, nachdem er 1967 auf BBC im „Tonight“ Programm, LSD-Bilder kalifornischer Künstler sah.<sup>416</sup> Im Sommer 1967 traf er das erste Mal Hippies.<sup>417</sup> Es dauerte bis Frühling 1968 als er das erste Mal LSD probierte, wovon er aufgrund seiner zu hohen Dosis, wenig begeistert war.<sup>418</sup> Im Sommer nahm er es dann wieder und diesmal war es für ihn ein positives Erlebnis.<sup>419</sup>

Er versuchte auch unter LSD Einfluss zu zeichnen. Es fühlte sich zwar großartig an, aber als er wieder zu „normalen“ Bewusstsein kam, war er enttäuscht: „ I realised I had just produced Scribbles.“<sup>420</sup>

Charakteristisch für seinen Stil sind Motive bzw. Einflüsse des ländlichen, sowie ein detailversessener Naturalismus (Abb. 244). Wie Aldridge schrieb und illustrierte er auch Kinderbücher (Abb. 245)

Er ist bisher der einzige britische psychedelische Künstler über den ein Buch veröffentlicht wurde und das obwohl er ziemlich spät auf den Zug aufsprang. Das Positive an seinem Buch ist, dass man erkennt, dass er sich selbst als psychedelischen Künstler bezeichnet und selbst Stellungnahmen zu seinem Werken abgibt. So war „Doodle“ (Abb. 246) sein erster Versuch mit farbiger Tinte und black indian ink.<sup>421</sup> „Psychedelic Painting I“ (Abb. 247) entstand vor seinem ersten LSD-Trip und stellt dar, wie er sich einen solchen vorstellt.<sup>422</sup> „Psychedelic Painting II“

---

<sup>413</sup> Ebenda, 9.

<sup>414</sup> Ebenda, 118.

<sup>415</sup> Hill, Hurford, xiv.

<sup>416</sup> Ebenda, xiv.

<sup>417</sup> Ebenda, xv.

<sup>418</sup> Ebenda, xvii.

<sup>419</sup> Ebenda.

<sup>420</sup> Ebenda, xviii.

<sup>421</sup> Ebenda, 7.

<sup>422</sup> Ebenda, 8.

(Abb. 248) hingegen, entstand nachdem er LSD probiert hatte. Hurford selbst meint darüber: „*This is probably the nearest I have ever got to portraying a real psychedelic experience in a painting*“.<sup>423</sup>

#### 4.4. Film und Video

„*Der Film 2001: Odyssee im Weltraum wurde 1968 veröffentlicht und begeisterte uns alle. Er war wie ein LSD-Trip. Und natürlich liebten wir Easy Rider.*“<sup>424</sup>

(Mick Rock)

In den 1960ern gab es noch keine „richtigen“ Musikvideos im heutigen Sinn, aber durchaus schon Werbefilme und Fernsehauftritte, die manchmal schon mit künstlerischen Mitteln gestaltet wurden. In einigen von diesen, lassen sich auch Anklänge an die psychedelische Ästhetik finden.<sup>425</sup> Etwa „Crimson and Clover“ (1968) von Tommy James and the Shondells, „Good Vibrations“ (1966) von den Beach Boys, oder Vanilla Fudges Coverversion des Supremes-Songs „You Keep Me Hanging On“ (1967), bei dem im Hintergrund Projektionswände stehen, mit liquiden wechselnden Bildern. Pink Floyds „See Emily Play“ zeigt unter anderem Nick Mason mit einem nicht vorhandenen Schlagzeug spielen, oder die Band einen nicht vorhandenen Ball in die Luft werfen und auffangen.

Auch im „normalen“ Spielfilm kann man das Arbeiten mit verfremdenden Mitteln wiederfinden.

Das Paradebeispiel hierfür ist der Film „Easy Rider“ (1969) mit seinen Szenenwechseln, bei denen schnell zwischen den Szenen ein paar Mal vor- und zurückgesprungen wird. Noch wichtiger ist die Sequenz des Filmes, als die Hauptfiguren unter Drogeneinfluss mit Prostituierten Sex haben. Die Bilder wechseln sehr schnell, zeigen nicht in erster Linie die Akteure, sondern auch das Umfeld - einen Friedhof – dessen dort aufgesagten Gebete sich mit den immer wiederholenden Sätzen der Protagonisten, die Einblicke in ihr Innerstes geben, vermengen. Untermalt und zusammengehalten wird die Szene, sowie der psychedelische Effekt verstärkt, durch die Hintergrundmusik.

---

<sup>423</sup> Ebenda, 10.

<sup>424</sup> Rock, Barrett, 15.

<sup>425</sup> Bei sämtlichen in Folge genannten Musikvideos in der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die gängigsten Versionen, die leicht auf [www.youtube.com](http://www.youtube.com) gefunden werden können.



Nicht minder Interessant ist Stanley Kubricks „2001: Odyssee im Weltraum“ („2001: A Space Odyssey“ 1968), welches eine harmonische Synthese von Minimal Art, Pop Art und psychedelischer Ästhetik darstellt. Für letztere ist besonders die Reise durch den schwarzen Monolithen nennenswert. Es gibt wohl keine bekanntere psychedelische Szene in der Geschichte des Films, als die des groß eingblendeten Auges, der sich darüber ergießenden, lichterfüllten Farbflut und ihrer kaleidoskopartigen geometrischen Formen.

Jörg Heiser betrachtet den Film etwas anders: *„Man könnte den ganzen Film als Wiederhall der Minimal-Rezeption lesen (Affentheater um Skulptur als Auslöser von Aktion, dann Land Art als gruftartige Ausgrabung in Mondlandschaft, gefolgt von Psychedelik und Regression ins Barocke, schließlich Wiedergeburt in neo-minimalistischer Transparenz...)“*<sup>426</sup>.

Obwohl der Grundgedanke sehr interessant ist, muss man einwenden, dass er die Pop Art, die in diesem Falle vor der Land Art kommen würde, unter den Tisch fallen hat lassen und dass die Wiedergeburt nicht unbedingt mit der Minimal Art in Verbindung zu bringen ist. Man könnte die Wiedergeburtsequenz auch im Zusammenhang mit der psychedelischen Sequenz davor sehen und sie somit als transzendente Erfahrung interpretieren.

Erwähnenswert ist es außerdem, dass der Film auf einem Roman von Arthur C. Clarke basiert, der sich auch großer Beliebtheit bei den Anhängern der psychedelischen Bewegung erfreute.<sup>427</sup>

Etwas versteckter lässt sich die psychedelische Ästhetik, anhand von Postern von Wes Wilson, im Film „Alice’s Restaurant“ (1969) finden, wo sie die Wände des Studentenzimmers schmücken.

Wohl der Klassiker des psychedelischen Films schlechthin, ist der Animationsfilm „Yellow Submarine“. Die Absurdität der Geschichte selbst, sowie einige Szenen, wie etwa die als im Korridor die verschiedensten Objekte von einer in eine andere Tür wandern, sowie das Fischtelefon während des Songs „Nowhere Man“, könnten genauso gut aus einem surrealistischen Werk stammen.

Auffallend ist die selbst für einen Trickfilm intensive Farbigkeit, die sich durch den ganzen Film zieht, mit Ausnahme der Sequenz zum traurigen Lied „Eleanor Rigby“

---

<sup>426</sup> Heiser, Aufgeladen, 89.

<sup>427</sup> Siehe Kapitel „Literatur“.

(Abb. 249). Das dieses Lied und die graue Welt gerade dann ertönt, als sich das Unterseeboot in Liverpool befindet, könnte man als Andeutung auf die triste Welt der Realität verstehen, der die Menschen in Pepperland, den verschiedenen Meeren und dem Gebäude im dem sich die Beatles befinden – wie Menschen unter Drogeneinfluss - entflohen sind.

Die Löcher im Sea of Holes sind der einzige Anklang an die Minimal Art, werden aufgrund der schrillen Tonuntermalung, aber wohl kaum als solche wahrgenommen. Besonders psychedelisch wirken die Bilder zu den Songs „Only A Northern Song“, „Nowhere Man“, „Lucy In The Sky With Diamonds“, „All You Need Is Love“ und „It's All Too Much“.

Bezeichnend für die Zeit ist, dass die Message „All You Need Is Love“, als eine das Böse besiegende inszeniert wird und der Anführer der Blaumiesen am ganzen Körper mit Blumen übersät wird.

„Yellow Submarine“ soll die neue Subkultur der „Animatophilia“ ausgelöst haben.<sup>428</sup>

Dieser Technik bediente sich auch Terry Gilliam von der 1968 gegründeten Gruppe Monty Python in ihrem Flying Circus (Abb. 250) und ihren Filmen. Sie bewegen sich oft in einem Spannungsfeld von Surrealismus, Psychedelia und Pop Art.

Nochmals zurück zu den Beatles. Es folgten 1967 der Film und das Album „Magical Mystery Tour“ (Abb. 251), welche ebenfalls noch im Zeichen der psychedelischen Kultur stehen.

„The Rolling Stones' Rock N' Roll Circus“ (1968) ist ein weiteres filmisches Dokument dieser Ära. Aufgetreten sind hier außer den Rolling Stones noch Taj Mahal, Jethro Tull, the Who, Marianne Faithful, sowie die Gruppe Dirty Mac (bestehend aus John Lennon, Keith Richards, Eric Clapton und Mitch Mitchell). Auch Yoko Ono blieb der Bühne nicht fern während des Auftrittes von Dirty Mac. Ungewöhnlich, aber doch dem Zeitgeist entsprechend ist die Kleidung, mit der die Menschen im Publikum ausgestattet wurden und die sich auch die Musiker selbst – nur Yoko Ono blieb ganz in schwarz - überzogen: ausgefallene Hüte und grelle, gelbe oder pinke, an Regenschütze erinnernde, ärmellose Teile zum drüber ziehen. Die Stimmung wird immer ausgelassener und das Publikum tanzt wie in Ekstase.

---

<sup>428</sup> Inglis, Nothing You Can See That Isn't Shown, 93.

#### 4.5. Die „Kunst“ der 60er Jahre

*„Ab Mitte der Sechziger fing das Schöne an, „nach verkaufsförderndem Schwindel zu riechen. Traditionelle Ausprägungen von Können und Talent galten als studentische Beflissenheit oder gar Schlimmeres.“<sup>429</sup>*

(Thomas McEvelley)

Die 60er Jahre waren geprägt durch zahlreiche Kunstformen: Minimal Art, Pop Art, Happening, Performance Art und Konzeptkunst.<sup>430</sup>

Crow meint, die moderne abstrakte Kunst befindet sich seit den 60er Jahren in einer defensiven Lage.<sup>431</sup> Wie wohl am Beispiel von Mouse, Kelley und Griffin zu erkennen ist, stieß zumindest der Abstrakte Expressionismus auf einigen Widerstand, obwohl er noch immer gelehrt wurde.

Jean Clair, ein französischer Konservator, meint *„Kunst müsse wann sie krank sei, als Kur zu ihrer höchsten Disziplin, dem „Zeichnen“ zurückkehren.“<sup>432</sup>* Das ist ein Standpunkt, den offensichtlich nicht nur er vertritt. Mc Evilley meint Konzeptkunst, Performance und situationsgebundene Kunst legen den *„Schwerpunkt auf eine Ästhetik der Geistreichelei, des Prozesses, des Kontextes und der Bewusstseinsanalyse. Sie frustrierten absichtsvoll die gewohnte emotionale Befriedigung angesichts von Aura und Schönheit.“<sup>433</sup>*

Mit vielen dieser Kunstströmungen hat die psychedelische Kunst nicht viel gemein, trotzdem gab es gleichzeitiges und Vorläufer in der anerkannten „Kunst“ der 60er Jahre.

Victor Vasarely (Abb. 252) wurde bereits genannt.

Eine offensichtliche Reaktion auf die Hippiekultur war Robert Indianas „Love“ (Abb. 253), welches sich wiederum im Film „Yellow Submarine“, in den dort zu findenden Wortsulpturen spiegelt (Abb. 254).

Der Stil Robert Doxats kommt dem psychedelischen ziemlich nahe (Abb. 255).

Auch Werke Hans Hankos (Abb. 256) und Richard Lindners (Abb. 257) weisen durch ihre Farbigkeit und ihre Verzerrungen bzw. comichaftigkeit Parallelen auf. Auch bei Popkünstlern wie Rosenquist (Abb. 258) oder Frank Stella (Abb. 259), lassen sich vereinzelt Werke finden, die durchaus der psychedelischen Ästhetik nahekommen.

---

<sup>429</sup> Mc Evilley, Kunst und Unbehagen, 10-11.

<sup>430</sup> Faulstich, Das Versagen der Avantgarde als Bastion der Hochkultur, 65.

<sup>431</sup> Crow, Die Kunst der 60er Jahre, 111.

<sup>432</sup> Mc Evilley, Kunst und Unbehagen, 12.

<sup>433</sup> Ebenda, 11.

Auch in Kunstrichtungen, die eher wenig mit der psychedelischen Kunst gemeinsam haben, lassen sich vereinzelt Beispiele finden, so etwa bei manchen Farbschüttbildern von Morris Louis (Abb. 260), bzw. den Flüssigplastikobjekten von Lydia Benglis (Abb. 261), oder Performances wie Carolee Schneemanns „Eye Body: 36 Transformative Actions“ (Abb. 262). Ob und wie weit es zu einer gegenseitigen Beeinflussung der bildenden Künste der 60er Jahre und der psychedelischen Kunst kam, läßt sich leider nicht nachweisen.

Mauritius Cornelius Escher (Abb. 263) ist ebenfalls nennenswert, da er in den späten 60ern und frühen 70ern zu einer Art Volksheld der psychedelischen Subkultur in den USA geworden sein soll.<sup>434</sup> Davor soll er weitgehend ignoriert worden sein.<sup>435</sup>

#### 4.6. Die Auflösung der Bewegung in die Masse

*„Ein Füllhorn hatte sich entleert, das billigen Schmuck, indische Kuhglocken, Leuchtfarben zur Körperbemalung, Blümchenkrawatten und natürlich Drogen brachte.“<sup>436</sup>*

(Donny Hamilton)

- April 1967: die Gray Line Bus Company startet die „Hippie Hop Tour“ durch die Gegend von Haight-Ashbury, welche sie als *„the only foreign tour within the continental limits of the United States“* bewirbt.<sup>437</sup>
- Juni 1967 „A Whiter Shade of Pale“ von Procol Harum wird Nummer 1 in der englischen Hitparade - für manche ein Beweis, dass der Underground nun zum Mainstream wurde.<sup>438</sup>
- 6. Oktober 1967: in Haight-Ashbury wird ein Jahr nachdem LSD illegal wurde, das Parodiebegräbnis „Death of Hippie, Son of Mass Media“ veranstaltet<sup>439</sup>
- 16. bis 18. Juni 1967: Monterey Pop Festival.
- Sommer 1967: „The 14 Hour Technicolour Dream“ das größte psychedelische Ereignis jener Zeit fand im Ally Pally (dem Alexandra Palace) in London statt.<sup>440</sup>
- 9. Oktober 1967: Che Guevara wird ermordet

---

<sup>434</sup> Jean C. Rush, On The Appeal Of M.C. Escher's Pictures, in: Leonardo, Vol 12, No.1 (1993), 48.

<sup>435</sup> Robert Williams, The Lowbrow Art of Robert Williams, San Francisco, 2002, 13.

<sup>436</sup> Hamilton, Album Cover Album 1, 12.

<sup>437</sup> Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 82.

<sup>438</sup> Ebenda, 95.

<sup>439</sup> Ebenda, 134.

Criqui, Off The Wall, 28.

<sup>440</sup> Rock, Barrett 14.

- 4. April 1968: Martin Luther King wird von James Earl Ray in Memphis Tennessee getötet<sup>441</sup>
- 3. Mai 1968: Studentendemo in Frankreich<sup>442</sup>
- 5 Juni 1968: Robert F. Kennedy wird erschossen<sup>443</sup>
- April 1969: die Anzahl der US Truppen im Vietnam erreicht ihren Höhepunkt (543 000)<sup>444</sup>
- 3. Juli 1969: Brian Jones stirbt
- Sommer 1969: Mitglieder der Manson Family verüben etliche Morde<sup>445</sup>
- 15. – 18. August 1969: Woodstock Music and Art Fair in Bethel. Paul Grushkin: „*Woodstock represented the first full realization of rocks commercial potential*“<sup>446</sup>
- 15. Oktober 1969: die größte Antikriegsdemonstration in Washington D.C. mit mehr als eine Viertelmillionen Menschen<sup>447</sup>
- 6 Dez 1969: ein 18jähriger Afroamerikaner wird während des Auftritts der Rolling Stones in Altamont, von einem Hells Angel ermordet. <sup>448</sup> Rolling Stone Magazine: „*Altamont spelled the end of the utopian illusions*“<sup>449</sup>
- 18. September 1970: Jimi Hendrix stirbt
- 4. Oktober 1970: Janis Joplin stirbt
- 3. Juli: 1971 Jim Morrison stirbt

1967 soll es sich bei dem psychedelischen Stil um ein weltweites Phänomen gehandelt haben, bzw. Anfang der 70er soll er allgegenwärtig gewesen sein<sup>450</sup>.

Nigel Waymouth meint, dass die psychedelische Ära Ende 1968 vorbei war.<sup>451</sup> Angeblich „*drehte sich kaum jemand nach diesem Kind um, nachdem es einmal dem Blickfeld entschwunden war*“<sup>452</sup>.

Owen und Dickson meinen, dass sich in Haight-Ashbury von 1967-1971, ein von Vandalismus, sexuellem Missbrauch, Gewaltverbrechen und harten Drogen gezeichneter Niedergang bemerkbar machte.<sup>453</sup>

---

<sup>441</sup> Ebenda, 148.

<sup>442</sup> Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 149.

<sup>443</sup> Ebenda, 150.

<sup>444</sup> Ebenda, 172.

<sup>445</sup> Enebda, 179.

<sup>446</sup> Tomlinson, High Societies, 30.

<sup>447</sup> Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 184.

<sup>448</sup> Ebenda, 188.

<sup>449</sup> Tomlinson, High Societies, 34.

<sup>450</sup> Ebenda S. 35 und Fred Tomaselli, Das Mutantenbaby, in: Grunenberg (Hg.), Summer Of Love, 206.

<sup>451</sup> Grunenberg, Politik der Ekstase, 39.

<sup>452</sup> Tomaselli, Das Mutantenbaby, 206.

<sup>453</sup> Tomlinson, High Societies, 29.

Spätestens 1971 muss man vom endgültigen Ende der Bewegung sprechen.<sup>454</sup>

Der „*Traum von Liebe, Frieden und Glück für die ganze Welt*“<sup>455</sup> war vorbei, bevor er richtig begonnen hatte. Die Anhänger „*brachen unter der Last ihres eigenen ideologischen Gepäcks zusammen*“<sup>456</sup>.

Dass sich manche der Blumenkinder, die nach Freiheit drängten sich Gurus oder ähnlichem unterwarfen und der politische Hintergrund immer mehr aus dem Blickfeld wich, ist sicher auch dekonstruktiv gewesen. Aber das ist zweifelsohne nicht der einzige Grund für den Zusammenbruch der Bewegung.

Einer der wichtigsten Gründe, wenn nicht sogar der Hauptgrund warum jugendliche Protestbewegungen, wie etwa die psychedelische Ära oder der Punk, zum scheitern verurteilt sind, ist, dass sie irgendwann vom Mainstream aufgesogen werden. Sobald die Massen aufmerksam werden, oder aufmerksam gemacht werden, beginnt der große Ausverkauf. Im schlimmsten Fall bezeichnen die Massenmedien eine Bewegung, oder Symbole ihrer Identifikation als „in“ und präsentieren vielleicht die Angehörigen dieser Gruppe als „typische Jugend von Heute“, eben das „Neue“. Selbstverständlich wirft sich dann die Industrie ins Zeug und produziert für diese Bewegung „typische“ Sachen und bietet sie den Massen von Otto-Normalverbrauchern an. Charakteristisch für den „typischen“ Jugendlichen, sowie für Fashionvictims ist, dass sie keinen Trend auslassen, da sie offenbar dadurch ihre Wertigkeit und gesellschaftliche Position definieren. Diese, nachdem sie den neuen Trend bemerkt haben, wollen dazugehören, oder eigentlich nur so tun als ob, kleiden sich entsprechend und übernehmen Dinge, Gesten, Ausdrücke, die in dieser Szene üblich sind, oder als Provokation gedacht waren, die dann zu oberflächlichen Floskeln ohne handfesten Hintergrund werden. Häufig werden Dinge übernommen, oder angenommen, ohne sich über dessen eigentliche Aussage bewusst zu sein. Nicht jeder – vielleicht sogar nur ein geringer Bruchteil – derer die etwa heute mit Palästinenserschal oder Che Guevara T-Shirt rumlaufen, wissen, dass sie damit eigentlich eine Aussage transportieren.

Einerseits wird eine ganze Bewegung durch diese Wochenend-Hippies, -Punks, oder sonst was, verwässert, sodass sich die ursprünglichen Anhänger davon abwenden, andererseits - und das ist der springende Punkt -, bekommt sie dadurch, dass sie als

---

<sup>454</sup> Criqui, *Off The Wall*, 9.

<sup>455</sup> Grunenberg, *Politik der Ekstase*, 38.

<sup>456</sup> Tomaselli, *Das Mutantenbaby*, 206.

aktuell, neu etc. hingestellt wird, sozusagen einen Ablaufstempel aufgedrückt, denn alles was einmal „in“ ist, wird irgendwann auch „out“ sein! Ich glaube nicht, dass folgender Satz stimmt: *„Kulturen des Widerstandes können also sehr rasch Bestandteil der herrschenden Kultur werden, aber nur dann, wenn ihr inhaltlicher Hintergrund herrschaftsfähig geworden ist“*<sup>457</sup>. Vielmehr scheint es, dass dadurch, dass sie integriert werden, ihr eigentlicher Inhalt entleert wird. 1969 schrieb das Wall Street Journal in einem Artikel: *„Nennen Sie Ihre Ware psychedelisch und sie verkauft sich rasend“*.<sup>458</sup>

Bei der psychedelischen Ära kommt auf jeden noch Fall hinzu, dass es sozusagen ein großes Mekka, sprich San Francisco, gibt, welches sich wunderbar bis heute, als Touristenattraktion ausschlagen lässt.

Nur das „gespenstische Gesicht“<sup>459</sup> der psychedelischen Ära, das sich Ende der 60er zeigte, scheint weitergelebt zu haben.

Dieses war sicherlich auch ein deutliches Zeichen des Niederganges, bzw. half bei dessen Herbeiführung, sodass man sagen kann, dass es sich, wie Masters und Houston es für den Surrealismus attestieren, um „Produkte des Misserfolgs“ handelt.

Kenneth Anger meint, dass die Morde der Manson Family das Ende der Hippies waren, da Mansons Anhänger als Hippies gesehen wurden.<sup>460</sup> Manson hatte nämlich kurze Zeit in Haight-Ashbury gelebt.<sup>461</sup> Der Kulturhistoriker Lawrence Rickels meint, Manson repräsentierte die dunkle Seite Kaliforniens<sup>462</sup>

Wie bereits kurz erwähnt, spielt Kenneth Anger, oder genauer gesagt sein 1972 fertig gestellter Film „Lucifer Rising“, auch für das Ende der psychedelischen Ära eine wichtige Rolle. Erste Aufnahmen entstanden mit Bobby Beausoleil, einem Mitglied der Manson Family, der nachdem er im Juli 1969 jemanden getötet hatte verhaftet wurde.<sup>463</sup>

Die sich in der Szene befanden, waren sich des Endes teilweise durchaus bewusst. So lautet etwa die letzte Erkenntnis in „Easy Rider“, bevor die Protagonisten einen

---

<sup>457</sup> Julius Mende, Jugendkultur, 136.

<sup>458</sup> Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 87. Sterneck, Psychedelika, 176.

<sup>459</sup> Reynolds, Love or Confusion, 157.

<sup>460</sup> Die Beach Boys und der Satan.

<sup>461</sup> Medeiros, High Societies, 34.

<sup>462</sup> Die Beach Boys und der Satan.

<sup>463</sup> Ebenda.

sinnlosen Tod sterben: „*We blew it*“ (in der deutschen Fassung kommt „Captain America“ zu der Erkenntnis, dass sie „Blindgänger“ waren).

Weitere Schwanengesänge auf die Hippieära sind beispielsweise der Film „Lass küssen mich deinen Schmetterling“ („I Love You, Alice B. Toklas!“ 1968) oder das später (1975) verfilmte Album „Tommy“ (1969), von the Who, das das Scheitern der gut gemeinten Absichten, die problematische Unterwerfung vor einem Führer, und die die Situation ausnützende Geldgier, thematisiert.

Auch in der Kunst machte sich dieser Wandel bemerkbar.

Das bereits angesprochene „White Album“ („the Beatles“ 1968) der Beatles ist völlig entleert von jeglichen psychedelischen Motiven.

Die Rolling Stones schufen mit „Let It Bleed“ (1969, Abb. 264) eine „*end-of-the-decade LP*“<sup>464</sup>, auf dessen Cover auf der Vorderseite noch ein heiles Miteinander einer Schallplatte, einer Filmrolle, einer Ziffernscheibe, einer Pizza, eines Radreifen und einer Torte mit Figuren der Musiker zeigt, während auf der Rückseite (Abb. 265) - wo alles nochmals zu sehen ist - das Scheitern drastisch dargestellt ist: alles ist kaputt, Stücke herausgerissen, und die Figuren gestürzt.

Auch die von Owen und Dickson genannte letzte Welle der Posterentwicklung, setzt nun ein: „*images address increased level of tension and violence*“<sup>465</sup>

Zwei nennenswerte Künstler hierfür sind David Singer (Abb. 266-269), dessen Bilder farblich gedämpfter und ohne einer ausfüllenden Kleinteiligkeit auskommen, und Lee Conklin (Abb. 270-273) dessen Werk „*eigenartig, zum Teil sogar verstörend*“<sup>466</sup> erscheint.

#### 4.7. Exemplarische Beispiele

In diesem Kapitel sollen drei exemplarisch ausgewählte Werke etwas genauer betrachtet werden. Eines steht stellvertretend für die „typisch psychedelische“ Kunst, eines für ihre „Bad Trip“ Variante und das dritte ist ein früher – vielleicht sogar der früheste - „post-psychedelische(r)“ Vertreter.

---

<sup>464</sup> Henke (Hg.), *I Want To Take You Higher*, 189.

<sup>465</sup> Tomlinson, *High Societies*, 23.

<sup>466</sup> Owen, Dickson, *High Art*, 95.



#### 4.7.1. Martin Sharp, Robert Whitaker: Cream – Disraeli Gears 1967

Das Cover zu Creams Disraeli Gears (Abb. 274) baut auf Errungenschaften der modernen Malerei auf: der Befreiung der Farbigkeit von der Lokalfarbe, hin zu völlig willkürlicher und nicht an das Objekt gebundener Farbgebung und der Collage, die bei den Kubisten (Abb. 275) – und dann auch bei den Dadaisten, eine große Rolle spielte.

Im Zentrum befindet sich eine gelbgrüne Blume, von der aus es – nur am Rande sichtbar – in alle Richtungen nach außen ausstrahlt. Direkt über dieser Blume ist eine Figur, die offensichtlich einem älteren Kunstwerk entnommen wurde, und ein Schriftband mit dem Namen der Platte hält. Darüber befinden sich die Köpfe der drei Musiker.

Unter der zentralen Blume, steht, seitlich mit Flügel ausgestattet, der Bandname. In der unteren Hälfte, hinter der Schrift, erstreckt sich eine Säulenhalle, in der sich zwei Pfaue befinden (Abb. 276). Der Rand ist durch verschiedene ornamentale Muster – u.a. auch florale Formen - gestaltet. Dazwischen eingeschoben, lassen sich vereinzelt kleine „traditionelle“ Bilder, Uhren und Pferde finden. Trotz des horror vacui, zeichnet sich das Cover nicht unbedingt durch Kleinteilig aus.

Das Bild ist in pink, rot, orange, grün, blau eingefärbt, wobei die warmen Farben deutlich dominieren. Direkte Vorläufer hierfür zu finden ist schwierig. Am ehesten könnte man noch Vergleiche mit manchen Porträts Warhols (Abb. 277) und seinen Flowers (Abb. 278) anstellen, die hier allerdings nicht so isoliert wären wie bei Wahrhol, sondern vielfach auf engen Raum aufgebracht wären. Spätere Werke, die sich an diesem Cover orientieren, setzten nicht mehr auf eine solch wuchtige Überladenheit und intensive Farbgebung (z.B. : Abb. 279)

Auf der Rückseite (Abb. 280) tritt der Collagecharakter, der auf der Vorderseite durch die übergreifende Farbgebung verschleiert wurde, deutlicher zum Vorschein. Im Zentrum befindet sich ein großes Auge. Um dieses herum sind vor allem florale Motive, sowie Fotos der Bandmitglieder zu finden. Ähnlich, aber vielseitiger, ist die Innenseite von „Their Satanic Majesties Request“ der Rolling Stones (Abb. 281 - 282). Dort findet man ein großes Potpurri aus Ausschnitten alter Meister (Ingres, Leonardo, etc.), neben orientalischen Zeichnungen, Blumen, utopischen Bildern und einem Labyrinth. Die Technik der Collage, besonders die Fotocollage, erfreute sich auch später noch großer Beliebtheit (z.B.: Abb. 283).

#### 4.7.2. Lee Conklin: Fillmore West: Chambers Brothers, the Charlatans,...

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei Lee Conklin um einen der bekanntesten Vertreter der „dunklen“ Seite, d.h. der späten Phase der psychedelischen Kunst. Das hier exemplarisch behandelte Plakat (Abb. 284) wird dominiert durch die braune, sich im Vordergrund befindende Landschaft mit Baum, die sich aus zahlreichen Händen bzw. Fingern zusammensetzt. Der Hintergrund ist ein nächtlicher Himmel bestehend aus einem dunkelblauen Halbkreis und darüber schwarzer Fläche, mit Mond und Sternen. Die Schrift befindet sich zum einen in dunkelrot auf dem „Baum“, scheint vom Wind verweht und daher schwer leserlich, und zum anderen gut lesbar grau auf den blauen Halbkreis.

Bei genauerer Betrachtung erkennt man auf den Fingern Gesichter, die wie gefangene, gequälte Seele wirken und wie Totenköpfe, zum typischen Repertoire Conklins gehören (vgl. Abb. 285). Es wäre durchaus möglich, dass es sich hierbei um eine moderne Art eines memento mori handelt.

Das Verzerren, wodurch seine Objekte eher langgestreckt wirken, ist ein weiteres Charakteristikum, das er vor allem mit den Surrealisten, am bekanntesten hierfür ist wohl Salvador Dali (Abb. 286), teilt, sich aber schon früher bei romanischen Figuren finden lässt (Abb. 287). Das Zusammensetzen verschiedener Dinge – vor allem Körperteile - zu etwas neuem, findet man ebenfalls bei Dali, aber auch schon viel früher bei verschiedenen monströsen Figuren des Mittelalters und vor allem Hieronymus Bosch (Abb. 288). Auch „künstlerisch tätige“ Anatome benützten Körperteile, die realen Objekte, um daraus Skulpturen zu schaffen. Einer der bekanntesten ist der Niederländer Frederik Ruysch, der diese aus Skeletten, injizierten Eingeweiden, Testikeln, Gallen- und Nierensteinen und ähnlichem schuf (Abb. 289).

Die düstere Farbpalette ist etwas, das später noch in Bereich der Heavy Metal Covergestaltung eine große Rolle spielen wird.

#### 4.7.3. Stanley Mouse, Bob Seidemann: Blind Faith – Blind Faith 1969

„Blind Faith“ (Abb. 290) von Stanley Mouse und Bob Seidemann ist ein typischer Vertreter, von dem, was in weiterer Folge als post-psychedelisch bezeichnet werden soll.

Es handelt sich hierbei wieder um eine Collage, aber es kommt zu kaum einer Übersichtung der wenigen Lagen, was, wie bereits erwähnt, für Stanley Mouse charakteristisch ist. Das Bild ist sehr klar aufgebaut. Der Hintergrund besteht lediglich

aus einer schräg nach rechts oben hinaufführenden, grünen Wiese und einem blauen, leicht bewölkten Himmel. Die Horizontlinie führt somit zu der sich rechts im Bild befindenden zentralen Figur des Bildes. Hierbei handelt es sich um ein junges, nacktes Mädchen, das sich gerade im Zwischenstadium zwischen Kind und Frau befindet. Ihre Kindlichkeit und die damit verbundene Unschuld und Naivität (siehe Titel), wird durch den unsicheren Blick in die Kamera und den leicht geöffneten Mund unterstrichen. Ebendieser ist durch seine vollen roten Lippen, aber auch erotisch interpretierbar und auch die bereits wachsenden Brüste, weisen das Mädchen als Frau und somit als Sexobjekt aus. In der Hand hält es ein, aufgrund seiner Form unschwer als Phallussymbol interpretierbares, metallenes Flugzeug. Dieser/s Dildo/Flugzeug weist aufgrund seiner materiellen Beschaffenheit, eine andere haptische Qualität auf, als der flach wirkende Rest des Covers.

Akte haben in der Kunst eine lange Geschichte, so dass man gar nicht alle Beispiele hierfür an dieser Stelle aufzählen kann, aber man denke nur an die klassisch griechischen Skulpturen, religiöse Motive wie Adam und Eva, oder Susanna im Bade, die sich seit der Wiederentdeckung der Antike großer Beliebtheit erfreuende Venus, oder die Bilder der Orientalisten (Abb. 291).

Das Nacktheit nicht immer inhaltlich Sinn macht, aber trotzdem immer wieder - vor allem zur Erfreueung der männlichen Betrachter - zu finden ist, ist kein Novum (man denke nur an den Selbstmord Kleopatras von Cagnacci (Abb. 292).

Bei Schallplattencovern war Nacktheit anfangs nichts selbstverständliches, sondern man setzte zunächst auf eher dezente Erotik (z.B. 293), die im Laufe der 60er Jahre immer plakativer wurde (Abb. 294). Zum Zeitpunkt des Erscheinens von „Blind Faith“ (1969) gab es bereits die ersten Cover mit nackten Menschen (Abb. 295-296). Mouse und Seidemann gehen hier aber bereits einen Schritt weiter in Richtung Pornografie, die vor allem in den 70er Jahren – selbstverständlich auch noch danach – trotz Zensur, auf etlichen Covern anzutreffen war (Abb. 297-300). Die sexuelle Revolution brachte nicht nur Vorteile mit sich, sondern ebnete den Weg zur hemmungslosen Darstellung der Frau als sexuelles Objekt – kaum jedoch als Subjekt.

Bei Blind Faith schwingt aber ein noch heikleres Thema mit: Pädophilie. Auf die Spitze getrieben wurde dies wohl durch Hipgnosis Cover zu „Virgin Killer“ von den Scorpions (Abb. 301), auf dem ein nacktes Mädchen zu sehen ist, das sich hinter

einer Glasscheibe zu befinden scheint –oder um ein Spiegelbild – bei dem das Glas genau bei ihren Genitalien gesprungen ist. Es gibt aber noch weitere Beispiele für pädophile Andeutungen (z.B. 302).

Besonders provokativ für die damalige Zeit ist das dildoartige Flugzeug. Phallussymbole in der Kunst sind nichts neues – man denke an die Kerze auf van Goghs „Gauguin-Stuhl“ (Abb. 303), oder auch die bereits erwähnte Pilzskulptur (Abb. 304) aus der vorchristlichen Zeit, könnte man als solches deuten. Außerhalb des autorisierten Kunstbereiches handelte es sich hierbei lange um ein Tabu, dass mittlerweile längst gebrochen und immer wieder in banalsten Formen anzutreffen ist (Abb. 305).

Das Material des Flugzeugs hat Rückblickend auch eine große semantische Bedeutung, die vor allem durch Heavy Metal Texte wie „...*squealing impassioned as the rod of steel injects...*“<sup>467</sup> und der dort auch häufig anzutreffenden Gleichsetzung von Penissen und metallenen Waffen, zu tun hat. Metall ist kalt, was man durchaus auch als Gefühlskälte des männlichen, gewalttätigen Subjekts interpretieren kann.

Man muss Hamilton nicht unbedingt zustimmen, wenn er meint, dieses Bild sei mystisch, vielleicht auch nicht wirklich verwirrend<sup>468</sup> – atmosphärisch und verstörend wären wohl die geeigneteren Worte und diese Elemente sind es auch, die die post-psychedelische (Plattencover-)kunst auszeichnen.

---

<sup>467</sup> „Eat Me Alive“ Judas Priest 1984.

<sup>468</sup> Hamilton, Album-Cover-Album, 13-14.



# 5. Victim of Changes

## Veränderung und Kontinuität seit den 70er Jahren

### 5.1. Nachwirkungen

„Unerwartete Nebeneinanderstellungen, Verzerrungen von Dimensionen, Mystizismus, phantastisches, Science Fiction, nostalgisches, Glamour und Pornografie“.<sup>469</sup>

(Donny Hamilton)

Mit den 1970ern kam es nicht zu einem abrupten Absterben der psychedelischen Ästhetik, da einerseits noch die selben Künstler tätig waren, wie etwa Stanley Mouse (Abb. 306-309), Rick Griffin (Abb. 310-312) oder Roger Dean (Abb. 313-317), aber auch manche Musiker dieser Ära daran festhielten (Abb. 318-326).

Die heute so boomenden Retroschows, die sich mit den 70er Jahren befassen, sowie Bildmaterial aus dieser Zeit belegen ein langes Nachwirken von typischen Elementen der Hippiekultur und Psychedelia, wie etwa lange Haare, Glockenhosen, Batikshirts, oder Tapetenmuster. Man könnte sogar soweit gehen zu behaupten, dass gerade jetzt dies alles Teil der „Massenkultur“ wurde. Man denke etwa an den Vorspann des Zeichentrickfilms „Snoopy“ („Snoopy Come Home“ 1972), der mit psychedelischer Typografie und Farben spielt. Auch der Name des Anfangs nicht in den Crtoons vorkommenden Vogels – Woodstock – ist offensichtlich Ergebnis des Einflusses der psychedelischen Ära.

1970 änderten sich die Plattencovers nicht schlagartig, sondern, besonders in den ersten Jahren, hielten viele noch an der psychedelischen Gestaltung fest. Bei Santana setzte erst 1970 die bis heute für sie/ihn<sup>470</sup> typische kleinteilige, bunte, psychedelische Covergestaltung ein (Abb. 327-329).

Donny Hamilton meint sogar: „Fast ohne Ausnahme sind Trends in der Covergestaltung Gegenreaktionen oder Weiterführungen des psychedelischen Stils gewesen.“<sup>471</sup>

Die Rockbands traten auf keinen Fall leiser – ganz im Gegenteil – und sowohl einige Alben und Songs, aber vor allem die Lichtshows, wurden larger than life. Erst mit

---

<sup>469</sup> Hamilton, Album Cover Album 1, 14.

<sup>470</sup> Santana war ursprünglich der Bandname, den Carlos Santana solo weiterführte.

<sup>471</sup> Ebenda, 14.

dem Punk kam eine Gegenbewegung in der Rockmusik, die auf kurze einfache Songs, ohne Gitarrensoli und schnörkellose Auftritte in kleinen Lokationen setzte. Das führte zwar zu einer Veränderung in der Rockmusik, versetzte dem Pomp aber noch nicht den Todesstoß.

Auch im Bereich des Film läßt sich Kontinuität finden. Etwa im Film „The Song Remains The Same“(1976) von Led Zeppelin. Der Film verknüpft ein Livekonzert mit einer fiktiven Story und vier Kurzgeschichten. Bei den Songs, besonders prominent bei „Whole Lotta Love“ wird auf psychedelische Gestaltungselemente eingesetzt.

Bei Stanley Kubricks „Uhrwerk Orange“ („A Clockwork Orange“ 1971) wird sehr oft das Fischeuge verwendet und auch die Korova Milchbar – der Ort an dem Moloko Plus, also Milch mit Drogen - zu sich genommen wird, hat einen unübersehbaren psychedelischen Touch.

Bis heute werden psychedelische Gestaltungsmittel, wie z.B.: das Verzerrern, gerne verwendet um in Filmen oder Musikvideos Drogeneinfluss (Placebo „Meds“, Bloc Party „The Prayer“, the Rolling Stones „Like A Rolling Stone“), Alpträume (Metallica „Enter Sandman“) oder Wahnsinn darzustellen (Nirvana „Heart Shaped Box“, Green Day „Basket Case“, Soundgarden „Black Hole Sun“,) darzustellen.

Ob die psychedelische Ästhetik auch Einfluss auf die „schönen Künste“ hatte, ist schwer zu beantworten. Honnef berichtet was er Mitte der 70er Jahre sah: *„Eine berauschte Farbenpracht, grelle Töne, (...) Freude am Ornament und an einer dekorativen Wirkung, (...) Verschmelzung von figurativer und abstrakter Formenapparatur, der provozierende Rückgriff auf Folklore und kommerzielle Stoffdrucke (...)“*, „prall gefüllt“ und „nicht immer leicht zugänglich“, ein „stilistischer „Mischmasch“, der bisweilen die Augen schmerzt, die unbedenkliche Verquickung von Ingredienzien „hoher“ und „niederer“ Kunst““ sowie „schillernde Erotik“.<sup>472</sup>

Er berichtet hier von Neoexpressionismus und seiner „Neigung zu Extravaganz und Bombast“<sup>473</sup>, auch wenn es eher klingt wie eine Beschreibung psychedelischer Bilder, als der von Georg Baselitz (Abb. 330), Susan Rothenberg, Julian Schnabel und Malcolm Morley, die er eigentlich damit meint. Deren Werke wirken im direkten

---

<sup>472</sup> Klaus Honnef, Die wiedergewonnene Sprachfähigkeit. Stichworte zur amerikanischen Kunst der Postmoderne, in: Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas (Hg.), Klaus Honnef, „Nichts als Kunst ...“, Schriften zur Kunst und Fotografie 1965 – 1995, Köln 1997, 208-224, 210 - 217.

<sup>473</sup> Ebenda, 211.

Vergleich zu denen eines Moscoso, Aldridge, Griffin etc. eher kindlich naiv und leer, da ihnen die Detailversessenheit fehlt.

Der Schweizer H.R. Giger (Abb. 331) fertigte in den frühen 70er Jahren Bilder, für die ein direkter psychedelischer Einfluss belegt sein soll.<sup>474</sup> Er bedient sich aber einer dunklen Farbpalette, Alpträumen, Horrorvisionen, Sehnsucht und bizarrer Kreaturen.<sup>475</sup>

Diesem Trend hin zum Bad Trip entspricht auch das „Schock“-Environment (Abb. 332), auch Funk-Art oder „Horror Kunst“ genannt.<sup>476</sup> Diese „*bewusst kitschigen, grotesken und schockierenden Environments*“ zielen auf einen „*surrealen Effekt*“ ab.<sup>477</sup> Rombousek siedelt den Beginn dieser Kunstform Ende der 60er Jahre an. Es ist unklar, ob es sich bei dieser parallelen Entwicklung um reinen Zufall handelt, oder einer vom anderen angeregt wurde. Auffallend ist, dass diejenigen, die Rombousek als die wichtigsten Künstler dieser Richtung bezeichnet, meist wesentlich älter sind (Edward Kienholz 1923, Paul Thek 1933, Bruce Conner 1933) als die psychedelischen Künstler (Mouse 1940, Kelley 1940, Griffin 1944, Aldridge 1943, Hurford 1948, Moscoso 1936).

Wie gesagt ist es vor allem die „dunkle Seite“, die sich halten konnte und um die sich ein Kult entwickelte, wie am Namen Marilyn Manson, Songs wie Ozzy Osbourne „Mr. Crowley“ und Sekten, wie dem Peoples Temple von Jim Jones – der sich Mitte der 60er Jahre in Kalifornien niederließ und durch einen Massenselbstmord in Jonestown 1978 ihr Ende fand - erkennbar ist.<sup>478</sup>

Das Horrorgenre im Film – besonders die Splatter Movies - entwickelte sich erst seit Ende der 60er Jahre richtig heraus, während man frühere Filme meist als Gruselfilme abtun kann. Auch die ersten Werke des Autors der populärsten Horrornovelle, Stephen King, fallen in die erste Hälfte der 70er Jahre. Selbstverständlich gab es davor auch schon das Horrorgenre, was zum Teil auch Einfluss auf die

---

<sup>474</sup> Sterneck, Psychedelika, 170.

<sup>475</sup> Ebenda.

<sup>476</sup> Friedrich Rombousek, Bilder Bauten Gebilde 2, Wien 2002.

<sup>477</sup> Ebenda.

<sup>478</sup> Johannes R. Gascard, Die Perversion der Erlösung. Eine tiefenpsychologische Untersuchung des Massenselbstmordes von Jonestown, Innsbruck 1981.

Thomas Aucter, Versuch, Jim Jones besser zu verstehen. Psychoanalytische Überlegungen zur Verschränkung zwischen individuellem und kollektivem destruktivem Wahn, in: Destruktiver Wahn zwischen Psychiatrie und Politik, Gießen 2004, 267- 301.



psychedelische Szene hatte. So benannte sich eine Band beispielsweise nach H.P. Lovecraft.

## 5.2. Metamorphose

Der Psychedelic-Rock war auch noch in den 70er Jahren noch präsent, entwickelte sich aber, oder beeinflusste verschiedene Stile der Rockmusik, vor allem die etwas härteren, wie den Progressive Rock, Hard Rock, Heavy Metal, sowie Art Rock.

Je später man in die 70er Jahre schaut, desto weniger kann man Cover mit der ursprünglichen psychedelischen Kunst in Verbindung bringen. Charakteristisch sind die Reduktion der Farbe, der ornamentalen sowie der floralen Elemente und die Betonung der negativen Seite (Abb. 333-340). Der Bad Trip, das Unheimliche, spielen nun eine große Rolle.

Besonders im Bereich des Heavy-Rock lassen sich verstörende, meist auf einen gewissen Schock-/Horroreffekt abzielende, Schallplattencover finden (Abb. 342-345). Die Wurzeln hierfür liegen wie bereits angerissen, in den späten 60er Jahren. Kulminiert ist diese Entwicklung in Richtungen wie Black Metal und Death Metal, wo beispielsweise die Band Macabre dem Serienmörder Jeffrey Dahmer ein ganzes Album widmete („Dahmer“ 2000).

Die „düstere“ Art der Covergestaltung wird bis heute als Markenzeichen des Heavy Metal tradiert, unterlag dabei einer zunehmenden Reduktion von Farbe, Comichaftigkeit und Humor, wie sie in den 80ern noch zu finden waren (Abb. 346-349). Dafür nahm der Einfluss des Gothic Rock und der damit verbundenen Ästhetik zu, was mitunter zu übertriebener Theatralik und „Kitschigkeit“ führt (Abb. 350). Auch musikalisch fiel in den 90er Jahren allmählich die letzten typisch psychedelischen Überbleibsel, vor allem die Gitarrensoli, weg.

## 5.3. Kontinuität einzelner Motive

Einige beliebte Motive der psychedelischen Kultur konnten sich halten, wie etwa die Erotik, die sich immer mehr in Richtung Pornografie entwickelte (man denke nur an die Underground Comics).

Wichtig sind Menschen in extremen psychischen Situationen, was beispielsweise durch den Schrei dargestellt wird, was ein älteres Motiv ist und wohl am bekanntesten von Munchs Gemälde „der Schrei“ (Abb. 351) repräsentiert wird. Auch auf Schallplattenhüllen – aber selbstverständlich nicht nur dort - ist dieses Motiv immer wieder anzutreffen (Abb. 352-360)

Eine weitere Möglichkeit die menschliche Psyche darzustellen, bietet das Motiv des Auges (Abb. 361-365), das bereits im Surrealismus immer wieder zu finden war.<sup>479</sup> Bekanntestes Beispiel ist sicher die Sequenz aus „un chien andalou“ (Abb. 366) in dem ein Auge durchschnitten wird.<sup>480</sup> Im Film „2001: Odyssee im Weltall“ nimmt das Auge in der psychedelischen Sequenz die zentrale Rolle ein. Auch auf LP-Covern und in Musikvideos (z.B.: the Used „The Bird and the Worm“ 2007), wird immer wieder das Auge prominent in Szene gesetzt. Ein besonders beeindruckendes Beispiel ist das Video zu Slayers „Eyes Of The Insane“ (2006), das nur Großaufnahmen eines Auges eines Soldaten zeigt, in welchem sich alles spiegelt was er sieht, bis es am Ende nur noch starr geöffnet ist, der Raum hin und her schaukelt und somit impliziert wird, dass sich der Soldat erhängt hat.

Motive aus dem Kinderkontext, oder auch Kinder selbst (Abb. 367-368), die eigentlich positiv oder lustig bewertet werden, wurden teilweise schon früher in den großen Pot des psychedelischen hineingeworfen. Jetzt tritt ihre negative Konnotation, als Symbole des Schreckens und des Grauens, in den Vordergrund. Ein besonders beliebtes Motiv ist der „Killerclown“ (man denke an Stephen Kings „Es“ von 1986, verfilmt 1990, oder das Cover des Albums „Psycho Circus“ (Abb. 369) von Kiss).

Einen „Killerclown“ gab es auch tatsächlich. Der US Serienmörder John Wayne Gacy, der sich gerne bei Partys als Pogo der Clown verkleidete, vergewaltigte und tötete in den 1970ern, über 30 junge Männer.<sup>481</sup> Im Gefängnis begann er zu malen (Abb. 370). Bei seinen Motiven lassen sich einige finden, die auch für die psychedelische Ära typisch waren, wie Christus, Indianer, Totenköpfe oder Mickey Maus. Seine Werke muss man zwar nicht zwingend als psychedelisch bezeichnen - eher als psychotisch -, aber er ist das wohl beste und realste Beispiel der

---

<sup>479</sup> Bradley, Surrealismus, 70.

<sup>480</sup> Short, Dada und Surrealismus, 129.

<sup>481</sup> Terry Sullivan, Peter Maiken, Killer Clown, The John Wayne Gacy Murders, Dunlap 1983.

Verknüpfung von Grauen und der von Kindern üblicherweise gemochten Figur des Clowns.

Auch die bereits erwähnte in der psychedelischen Szene beliebte Mickey Maus gehört zum Potpourri der zum Bösen mutierten Motive (Abb. 371-373)

#### 5.4. Hipgnosis

*“We were fired with youthful desires to change the modality of normal thinking, besides being rather stoned, (...)”*

(Storm Thorgerson)

Storm Thorgerson studierte von 1963 bis 1966 an der Leicester University Englisch und Philosophie und von 1966 bis 1969 am Royal College of Art in London, wo er jedoch nicht Grafik oder Design, sondern Film und Fernsehen studierte.<sup>482</sup>

Aubrey Powell studierte an der London School of Film Technique<sup>483</sup>

Peter Christopherson, der 1974 zu Hipgnosis kam, machte zuerst A levels in Wissenschaft, besuchte kurz die State University of New York und in Buffalo studierte er dann Fiction Writing, Computerprogrammierung, Theaterdesign und Video.

George Hardie und Colin Elgie steuerten Grafiken und Illustrationen bei, Richard Manning war für das Retouchieren von Fotos und das hand-colouring zuständig. Alle drei arbeiteten freiberuflich und waren keine offiziellen Mitglieder von Hipgnosis.<sup>484</sup>

Auch Mick Rock (Abb. 374-376) arbeitete gelegentlich für Hipgnosis (Abb. 377-384).

1968 wurde die Designgruppe von Thorgerson und Powell gegründet. Bereits die Geschichte der Namensfindung und der Name selbst, sind ein typisches Produkt der psychedelischen Ära:

*„We called ourselves „Hipgnosis“ after we’d discovered the word scrawled by some ingenious dope freak on the door of our flat. It was chosen because it sounded, of course, like ordinary hypnosis, and if we could design hypnotic visuals then that would be absolutely great. In addition, the misspelling possessed a nice sense of contradiction, of an impossible co-existence, from Hip = new and groovy, and Gnostic*

---

<sup>482</sup> Hipgnosis, Hipgnosis, 33.

Hamilton, Album Cover Album 1, 5.

<sup>483</sup> Hipgnosis, Hipgnosis, 33

<sup>484</sup> Ebenda, 33.

*relating to ancient learning. The old and the new, cohabiting a word that implied bewitchment.*"<sup>485</sup>

Sie waren mit Mitgliedern von Pink Floyd befreundet und erhielten dadurch den Auftrag für ihr erstes Plattencover „A Saucerful of Secrets“ (1968 Abb. 385).<sup>486</sup>

Einen Verweis auf die psychedelische Kultur lässt sich auch bei Pink Floyds „The Dark Side of the Moon“ (1973 Abb. 386) finden, das von Pink Floyds Konzerten und Lichtshows beeinflusst wurde.<sup>487</sup>

Typisch für Hipgnosis sind oneirische Kompositionen (Abb. 387-390). Um diese zu erreichen, wurde oft auf die Technik der Montage und das Retuschieren zurückgegriffen. Manche ihrer Cover wurden auch als Mandalas (Abb. 391-392) konzipiert.

Wenig begeistert waren sie von Porträts, was sich Musiker aber oft wünschten. Daher versuchten sie diese aus der Normalität rauszureißen (Abb. 393-396), indem man entweder ein interessantes Setting suchte, versuchte die Person in eine Handlung oder Ereignis einzubetten, durch interessante Belichtung oder „*optische Spiele mit dem Unmöglichen*“.<sup>488</sup>

Wieviel Gedanken sie sich zu ihren Werken machten, ist wohl am besten für „Presence“ (1976 Abb. 397) von Led Zeppelin belegt. Sie spielen hier mit Anachronismus und Obsession. Das schwarze „Loch“, ein nicht dimensionales Ding, das trotzdem eine Form haben kann, stellt nach eigener Aussage eine Miniversion von 2001 dar. Die Ironie hinter den Bildern (auf Vorder- und Rückseite, sowie in der Platte) ist, *“that the object upon which everyone was depended was, in fact, a “hole”, an absence, rather than a presence*“.<sup>489</sup>

Das sich mancher Schallplattenkäufer mehr Gedanken über das Bild auf dem Cover, als mancher Museumsbesucher über ausgestellte Kunstwerke, macht, zeigen die von der Zeitschrift Sounds veröffentlichten Leserbriefe, welche die Reaktionen auf „Presence“ zeigten und Interpretationen wie Fenster, „*Telepathic Wave Receiver and Transmitter*“ oder „*the Obelisk represents the unchanging elements in the changing mind of man*“ beinhalteten.<sup>490</sup>

Hipgnosis lösten sich 1985 auf. Storm Thorgerson ist nach wie vor als Coverkünstler (Abb. 398-400) tätig.

---

<sup>485</sup> Ebenda, 87.

<sup>486</sup> Ebenda, 87.

<sup>487</sup> Ebenda, 118.

<sup>488</sup> Ebenda, 96.

<sup>489</sup> Ebenda, 104.

<sup>490</sup> Ebenda, 106.

## 5.5. Gottfried Helnwein

„(...) ein Maler der grausamen Sicht“<sup>491</sup>

(Johann Muschik)

Helnwein (Abb. 401-406) studierte ab 1969 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Rudolph Hausner, davor besuchte er die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien.<sup>492</sup>

Neben seinem extremen Realismus sind für ihn Motive wie „*Verletzung, Verunstaltung, Folter, Mord*“ und Kinder charakteristisch.<sup>493</sup> Helnwein will „*Leid und Aggression, Angst und Schmerz darstellen. Kinder wirken auf das Publikum besonders beunruhigend*“.<sup>494</sup>

Wichtiges Charakteristikum ist das „(...) *gestalterische Interesse an der Inszenierung des Unheimlichen – jenes Kippeffekts, der das Vertraute unvertraut werden lässt (...)*“<sup>495</sup>. Eben dieses Unheimliche verleiht seinen Bildern etwas Verstörendes, etwas das man auch bei psychedelischen Bildern eines Bad Trips finden kann. Die Monumentalisierung und oft auch Isolierung seiner Objekte, geht in Richtung „Istigkeit“.

Eine weitere Parallele zur psychedelischen Kunst lässt sich in Helnweins Liebe zur Rockmusik finden, die sich unter anderem dadurch manifestiert, dass er auch Cover entworfen hat (Abb. 407-411).

Selbstverständlich ist da der Vorwurf des Kitsches nicht weit.<sup>496</sup>

Dass Plattencover Massenprodukte sind, scheint ihn nicht zu stören: „*Ich war von den scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten der Reproduktions- und Kommunikationstechniken begeistert, und habe das Original eine Zeitlang nur als Zwischenprodukt („Edelabfall“) im Reproduktionsprozess betrachtet.*“<sup>497</sup>

Auch seine Verbindung zu William S. Burroughs (Abb. 412), einer der literarischen Ikonen der psychedelischen Bewegung, rückt ihn in die Nähe dieser Bewegung.<sup>498</sup>

Trotzdem liegen auch wichtige Unterschiede, wie etwa der Hintergrund seiner Bilder, im Weg, so dass es sicherlich nicht richtig wäre, ihn als psychedelischen Künstler zu bezeichnen.

---

<sup>491</sup> Muschik, Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, 135.

<sup>492</sup> Ebenda 140 und 135.

<sup>493</sup> Ebenda, 137.

<sup>494</sup> Ebenda, 137.

<sup>495</sup> Stella Rollig (Hg.), Gottfried Helnwein – Face It, (Lentos Kunstmuseum, Linz, 10. März bis 5. Juni 2006), Wien 2006, 144.

<sup>496</sup> Ebenda, 146.

<sup>497</sup> Ebenda, 143.

<sup>498</sup> Ebenda, 225.

## 5.6. Derek Riggs

*„Derek’s monster is the most beloved and recognized character rock ‘n’ roll has ever witnessed.“*<sup>499</sup>

Riggs ist wohl „der“ Vertreter der comichaften Version des Horrors (Abb. 413-422). Er führte das Motiv des Zombies in die Plattencoverkunst des Heavy Metal ein und ist nach wie vor der Meister dieses Genres, der etliche andere beeinflusst hat (z. B.: Abb. 423-426). Angeblich stecken oft esoterische Bedeutungen hinter seinen Bildern.<sup>500</sup>

## 5.7. Robert Williams

*„The humiliating thing was, if you painted a painting with any sort of recognizable image in it, they called you an illustrator, not an artist.“*<sup>501</sup>

(Robert Williams)

Im comichaften liegt die Verbindung zwischen Riggs und Robert Williams.

Robert Williams (Abb. 427-431) belegte 1963 am Los Angeles City College Kunstkurse, die auch für ihn als Schulabbrecher zugänglich waren.<sup>502</sup> Kurz besuchte er dann auch das Chouinard Art Institute, dem er dann aber, wie Mouse, Kelley und Griffin vom Abstrakten Expressionismus wenig angetan, den Rücken zukehrte: *„All through art school Robert had been urged by his teachers to try using a loose, sloppy technique and muddy earth tones“*<sup>503</sup>.

Von Los Angeles aus beobachtete er die Posterkünstler aus San Francisco, während er als Künstler in der Hot Rod Szene aktiv war.<sup>504</sup> Als dann Zap Comix aufkamen, ergriff er seine Chance in den Underground Comics Fuss zu fassen (Abb. 432).<sup>505</sup>

Über diese meint er *„Underground comix are about the only thing left over from the psychedelic era“*<sup>506</sup>. Wie wichtig Comics für die psychedelische Kunst waren, zeigt auch dass für Victor Moscoso der *“abstract comic style” “classic psychedelic”* ist.<sup>507</sup>

---

<sup>499</sup> [www.derekriggs.com](http://www.derekriggs.com).

<sup>500</sup> Ebenda.

<sup>501</sup> Williams, Lowbrow Art, 10.

<sup>502</sup> Ebenda, 8-9.

<sup>503</sup> Ebenda 10.

<sup>504</sup> Ebenda.

<sup>505</sup> Ebenda.

<sup>506</sup> Ebenda, 35.

<sup>507</sup> Heller, Moscoso, 9.

Williams zeigt wenig Interesse daran als "richtiger" Künstler Kunst "for a select group of in-snobs"<sup>508</sup> zu machen. Stattdessen begründete er mit dem Lowbrow (manchmal auch Pop Surrealismus genannt) und einem eigenen Magazin dafür (Juxtapoz Art & Culture Magazine), eine bisher von der Kunstwelt wenig beachtete Gegenbewegung zu den sanktionierten schönen Künsten.

Seine Haupteinflüsse sind, neben den psychedelischen Posterkünstlern, die Hot Rod Szene, aber auch typisches für die Underground Comics wie Pornografie und Science Fiction. Williams stößt zwar immer wieder auf breite Ablehnung, die bishin zu Protesten führt,<sup>509</sup> dennoch ist er der zentrale Einfluss auf jene Künstler, die Owen und Dickson als neue Welle der psychedelischen Kunst aufzählen, wie Alan Forbes (Abb. 433) oder Coop alias Chris Cooper (Abb. 434).<sup>510</sup>

### 5.8. Alex Grey

*„His mind's a portal to bliss, his paintbrush a flower of light – he dissects consciousness like a tripping coroner, peeling back mortal coils to reveal fantastic spiritual beings trapped inside spatial bodies...“*<sup>511</sup>

(George Petros)

Etwas aus der Reihe fällt Alex Grey (Abb. 435-437), der wohl trotzdem bekannteste psychedelische Künstler. Seine Bilder zeigen „*vielschichtige Energiefelder, Auren, Blut- und Lymphstromflüsse*“<sup>512</sup>, also sämtliche Arten von Energien, die durch den Körper fließen. Obwohl seine Werke eher an Gunther von Hagens „Körperwelten“, oder Ernst Fuchs „Tänzer im Zebrakostüm“ (Abb. 438) erinnern, sind deutliche psychedelische Qualitäten wie Farbe, Kleinteiligkeit/Ornamentik und eine visionäre Qualität vorhanden und wie er zugibt, soll ein psychedelisches Erlebnis Anstoß zu diesen Werken gewesen sein.<sup>513</sup>

---

<sup>508</sup> Ebenda.

<sup>509</sup> Matthias Penzel, Kaputt in Hollywood, in: Rocks 6 (2007), 65-69, 67-68.

<sup>510</sup> Medeiros, High Art, 160.

<sup>511</sup> www.alexgrey.com. Auszug aus Juxtapoz Jänner/Februar 2003.

<sup>512</sup> Sterneck, Psychedelika, 165.

<sup>513</sup> Carlo McCormick, Durch Dunkelheit zum Licht, Der künstlerische Weg Alex Greys, in: Wilber, Sacred Mirrors, 21-36.

# 6 . P o p T o n e s

## Ein kleines „Revival“ im Computerhype um 1980

*„In der Geschichte waren große Künstler immer diejenigen, die nicht nur einen kreativen Verstand besaßen, sondern auch über eine ausreichende Kordination zwischen Hand und Auge verfügten, um ihre Phantasien in die Realität umzusetzen. Aber was ist mit denen, die den Geist eines Künstlers haben, denen jedoch die Geschicklichkeit fehlt, etwas Ästhetisches zu schaffen?“<sup>514</sup>*

(Melvin L. Prueitt)

*“But computer work is computer work and painting is painting.(...) I think that's illegal if you want to learn painting for real. All you need is just do some clicks. (...). Art is all about taking risks, follow your intuition and most of all getting your hands dirty with paint. Recourses, I have to be able to feel the artwork, not just see it on the screen.”<sup>515</sup>*

(Naoto Hattori)

Im Katalog „Summer of Love“ wird die Ansicht vertreten, dass die psychedelische Ära untrennbar mit der Computerrevolution der 70er und 80er Jahre verbunden ist.<sup>516</sup>

Mit dem Computer kann selbst ein Laie mit wenigen Mausklicken psychedelische Effekte erzeugen (Abb. 439).

Die 80er waren das Jahrzehnt des Wiederauflebens der grellen Farben. Vor allem Neonfarben waren en vogue.

Handelte es sich hierbei aber um einen bewussten Rückgriff auf die Hippie-Ära, oder war es nicht doch eher der Reiz des Ausprobieren eines neuen Mediums, wobei Überschneidungen in der Optik einfach vorkamen (Abb. 440-443)? Es fehlt jedenfalls die Verbindung mit einer Protestkultur. Man verbindet mit der Computerästhetik eher Elektrofreaks, oder die das Ultramoderne liebenden Yuppies.

Ein weiterer großer Unterschied liegt darin, dass digitale Bilder, vor allem stark vergrößert, durch den Treppcheneffekt nicht fließend wirken, wie es bei psychedelischen Formen eigentlich üblich ist. Auch muss nicht jedes auf dem Computer geschaffene Bild unbedingt psychedelisch wirken, sondern kann mitunter

---

<sup>514</sup> Melvin L. Prueitt, Computerkunst, Hamburg [u.a.] 1985, 40.

<sup>515</sup> [www.wwwcomcom.com](http://www.wwwcomcom.com)

<sup>516</sup> Grunenberg, Politik der Ekstase, 40.



auch klare, kalte, sterile Form aufweisen (Abb. 444) und der Minimal Art näher stehen.

Der Cyberspace bietet unendlich viele Möglichkeiten surreale bzw. psychedelische Welten zu schaffen. Inwieweit jedoch das Erlebnis, die Gefühle während eines Trips und die Intensität, mit technischen Mitteln erschaffen werden können, ist schwer zu beantworten.

Die Computerästhetik und die damit zusammenhängende Hinwendung zur Elektronik, spiegelte sich auch in einem Teil der am Ende der 70er Jahre entstehenden New Wave-Musik und der sich daraus entwickelnden Popmusik der 80er Jahre. Diese entstand anfangs aus der Synthese von Punk und Mainstreampop. Charakteristisch hierfür ist der meist mit Synthesizern unterlegte Klangteppich. Viele der Bands machten nur kurze Songs, die im Aufbau „normaler“ Popmusik glichen, aber es gab auch vereinzelt solche die Songs hatten, die eine gewisse psychedelische Qualität beinhalten. Das sind dann meist überlange, Songs mit monotonen Sprechgesang (z.B. „Violent Times“ von the Call“), verzerrten Stimmen (z.B. „Johnny On The Monorail“ von Buggles) oder kreischenden bzw. gequält klingenden Gesang (z.B. „Albatross“ von Public Image Ltd.). Auch einige Plattencover (Abb. 445-456) solcher Bands, aber auch generell Cover von den 80ern bis hinein in die 90er Jahre, zeigen vereinzelt gewisse psychedelische Qualitäten. Aber auch hier stellt sich die Frage, ob es ein bewusster Rückgriff, oder nur Ergebnis der Experimentierfreudigkeit ist.

Um einen bewussten Rückgriff handelt es sich bei dem in den 80er Jahren in Los Angeles aufgekommenen „Paisley Underground“, der mehr oder weniger eine Brücke zwischen New Wave und Psychedelic Rock schlägt.

Was zu dieser Zeit auch aufkam waren Musikvideos und MTV. Auf diesem Gebiet wurde viel experimentiert.

Computeranimation und Lichteffekte, wenn auch oft ziemlich banal verwendet, waren die Hauptgestaltungsmittel, wobei manchmal etwas mehr und manchmal etwas weniger psychedelische Effekte entstanden. Einige nennenswerte Beispiele wären: Peter Gabriel „Sledgehammer“, Visage „Fade To Grey“, the Cure „Why Can't I Be You“, Alphaville „Big In Japan“, Judas Priest „Turbo Lover“ und „Epic“ von Faith No More

Es bot sich im Musikclip die Möglichkeit Dinge auszuprobieren, die man im „normalen“ Mainstream Film nicht kann, aber man erreichte ein größeres (und wahrscheinlich auch jüngerer) Publikum als der Avantgarde Film.

Auch im Spielfilm lassen sich vereinzelt Hommagen an die neue Cyberästhetik finden, so etwa in dem Disneyfilm „Tron“ (1982) der die Handlung in einen Computer verlegt und mit Neonfarben arbeitet.



# 7. Move Your Body

## Die Technokultur der 90er Jahre

### 7.1. Techno

„Es gab Generationen die auf der Suche waren, für ihre Ideale gekämpft oder etwas erschaffen haben, die Rave-Generation dagegen jedoch nicht. „Ich bin so kopfleer“.“<sup>517</sup>

(Wolfgang Sterneck)

Dave Hickey schreibt: „Die Jugend geht wieder auf Trips“<sup>518</sup> und spricht dabei von den in den 90er Jahre boomenden elektronischen Musikformen wie Rave, Techno, Goa oder Trance.

Man könnte sagen, dass es sich hierbei um ein Kind der New Wave-/ Computerästhetik handelt. Die Musik der frühen Synthie-Bands, wie sie auch genannt werden, wurde immer weiter entwickelt, immer mehr dem Mainstream angepasst, wobei der psychedelische Aspekt immer mehr verschwand. Die Technomusik ist in den späten 80ern aufgekommen.<sup>519</sup> Die Songs wurden wieder länger, der Gesang völlig reduziert. Es handelt sich meist um sehr einfache repetitive Strukturen. Das Hauptmerkmal dieser elektronischen Musik sind die immer gleich dröhnenden, lauten, schnellen synthetischen Bass-Drums.

Die „reine Technomusik“ ist nicht sehr charttauglich, kommt aber bei großen Veranstaltungen - am berühmtesten wohl die „Love Parade“ - oder Discotheken zum Einsatz. Aber gerade auf die Popmusik der 90er hatte Techno einen enormen Einfluss, und die sogenannten Eurodance Songs oder auch Techno im Stile der deutschen Band Scooter, tümmelten sich in den Charts. Wie Sterneck schreibt, wurde die Technokultur sehr schnell kommerziell vereinnahmt.<sup>520</sup>

Hand in Hand mit ihr ging ein Anstieg des Drogenkonsums. LSD blieb von den späten 60ern bis späten 80ern nahezu konstant, ab 1988 kam es wieder zu einem Anstieg.<sup>521</sup> Diese Droge spielte trotzdem nur eine geringe Rolle. Von 1991 bis 1994 hat sich in Amerika bei 12 bis 17 jährigen der Marihuana Konsum fast verdoppelt.<sup>522</sup>

---

<sup>517</sup> Sterneck, Psychedelika, 132.

<sup>518</sup> Dave Hickey, Freaks, in: Grunenberg (Hg.), Summer Of Love, 61.

<sup>519</sup> Sterneck, Psychedelika, 177.

<sup>520</sup> Ebenda, 179.

<sup>521</sup> Pellerin, Trips, 18.

<sup>522</sup> Ebenda, 14.

Die typische Droge der Technokultur ist aber MDMA (Ecstasy), das bis 1984 in den USA noch legal war.<sup>523</sup> Ecstasy und auch MDA und MDE sind keine psychedelischen Substanzen, sondern zählen zu den Etaktogenen, die eine innere Berührtheit verursachen.<sup>524</sup>

Ecstasy ist besonders gefährlich und es gab schon Todesfälle wegen Hyperthermie (einer lebensgefährlichen Erhöhung der Körpertemperatur) auf Raves, wo es durch das stundenlange durchtanzen zu Flüssigkeitsverlust und einem Anstieg der Körpertemperatur, in Verbindung mit schlecht belüfteten Räumen, kam.<sup>525</sup>

Drogen werden hier lediglich als Aufputzmittel verwendet. Normal war eine „*völlig entpolitisierte, konsumorientierte Haltung und ein unreflektierter Drogengebrauch*“<sup>526</sup>

Hickey meint, dass die Musik Welten von der der Grateful Dead entfernt ist, aber die gleiche Funktion hat.<sup>527</sup> In Kombination mit Licht und Drogen wurde Musik wieder zum Massenerlebnis, dass in eine andere Welt versetzte.

Die Mode wurde wieder bunt, v.a. Orange und Knallgrün, Batikshirts wurden etwas, das man unbedingt im Handwerkkunternicht machen wollte/musste. Man kombinierte dazu aber eher wie in den 70er Jahren Plateauschuhe und später dann Doc Marten Boots und keine Sandalen und auch sonst haben die Technokids mit Natürlichkeit und Natur nicht viel am Hut, sondern sind - eher im Gegenteil - Kinder der urbanen Plastikgesellschaft.

Was wegfällt ist ein politischer Hintergrund. Es handelte sich dabei auch nie wirklich um eine Gegenkultur, sondern war ziemlich schnell ein „cooler“ Trend, der eng mit dem Schlachtruf „Party bis zum Umfallen“ verbunden war.

Die 1990er waren für Jugendliche der westlichen Welt eine Zeit des Wohlstands, sie waren von keinen Kriegen direkt betroffen. Die Golfkriege hinterließen hier keine Spuren und Gebiete wie Jugoslawien schienen offenbar zu weit weg.

Im Mittelpunkt stand die Spaßgesellschaft, Technokultur ist „*unreflektierter Hedonismus*“<sup>528</sup>.

„*Sie wollten nichts bewegen, außer ihren Körpern*“<sup>529</sup> scheint treffend formuliert.

---

<sup>523</sup> Ebenda, 199.

<sup>524</sup> Ebenda, 158.

<sup>525</sup> Ebenda, 208.

<sup>526</sup> Sterneck, Psychedelika, 179.

<sup>527</sup> Hickey, Freaks, 61.

<sup>528</sup> Sterneck, Psychedelika, 29.

Auch Sterneck kritisiert die „klinisch toten Menschen“<sup>530</sup> die nur auf der Suche nach einem Unterschied zu ihrem grauen Alltag sind, sowie die „*bereitwillige Reduzierung auf die Rolle des Techno-Püppchens. Die gepiercte Barbie als Ideal*“<sup>531</sup>

Nicht minder Aussagekräftig ist die Aussage des Scooter Frontmanns H.P. Dexter, dass sie – gemeint ist die Technomusik im Allgemeinen - keine Message hat, außer: „*Vertrag euch und habt Spaß*“<sup>532</sup>.

Die Künstler der nun fast ausschließlich auf dem Computer erschaffenen Bilder, sind nur schwer zu fassen und es muss sich auch nicht immer um Künstler handeln, da auch Laien diese erschaffen können.

Die Gestaltung der Cover dieser neuen Musikszene zeigt sich ziemlich heterogen, wobei doch schlichte Hüllen (Abb. 457), oder für Maxisingles üblicherweise einfarbige, ohne irgendeinen Aufdruck, dominieren, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass die Cover nun nicht mehr dazu dienen, in sie hinein zu versinken während man die Musik hört, sondern sie zum Auflegen in Clubs und tanzen gemacht ist, und somit die Hülle nur mehr ihren praktischen Zweck erfüllen muss. Einige wenige Cover mit psychedelischen Anklängen lassen sich dennoch im Bereich der elektronischen Musik der 90er Jahre finden (Abb. 458-462). Herauszuheben ist vielleicht die Arbeit des Regisseurs Chris Cunningham, der seit den späten 90er Jahren immer wieder Musikvideos gestaltet, die mit (post-)psychedelischen Elementen gestaltet sind (z.B.: Leftfield und Afrika Bambaataa „Afrika Shox“ 1999, Aphex Twin „Windowlicker“ 1999).

Die bunten mandalaförmigen oder kaleidoskopähnlichen Lichtspiele der Tanzveranstaltungen spiegeln sich weder in den Covern, noch den Musikvideos.

Auch wenn die kaleidoskopartigen Formen eine Gemeinsamkeit von Techno Art und psychedelischer Kunst darstellen, ist die die kühle, nach Ansicht mancher „seelenlose“, elektronische, minimalistische Musik eher eine Entsprechung der Minimal Art und der Konzeptkunst - aber selbstverständlich auch nicht jeder. Die „*Antikonventionelle Cyber-Ästhetik*“<sup>533</sup> empfindet man, als etwas jüngerer Jahrgang, eigentlich nicht als antikonventionell, sondern es handelt sich hierbei schon um

---

<sup>529</sup> MTV Masters: so 90's

<sup>530</sup> Sterneck, Psychedelika, 34.

<sup>531</sup> Ebenda, 136.

<sup>532</sup> MTV Masters: so 90's

<sup>533</sup> Ebenda.

etwas Alltägliches. Wenn man nach Techno-Art sucht, wird man aber oft nicht mit den Bildern konfrontiert, die man mit den großen Technoveranstaltungen verbindet, sondern eher mit sterilen minimalistischen Bildwelten.<sup>534</sup>

---

<sup>534</sup> Beispielsweise in Sandro Droschl, Techno-Visionen, neue Sounds, neue Bildräume, Wien [u.a.] 2005.

# 8. Is This It?

## Die aktuelle Retrowelle

### 8.1. Ein Retro-Jahrzehnt?

„Der Rockstar ist (...) ein Relikt der Vergangenheit.“<sup>535</sup>

(Wolfgang Sterneck)

Während man gerne Jahrzehnte zusammenfasst und charakterisiert durch ihre Trends und neuen Bewegungen, so muss man bisher über das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts sagen, dass das einzig Neue ist, dass es nichts Neues gibt. Auch die zahlreichen Retroschows untermauern diese Tendenz und zeugen vom Interesse an Früherem.

In wie weit die große Revivalwelle mit der politischen und gesellschaftlichen Situation zusammenhängt, ist schwer zu sagen. Sie fällt in eine Zeit die viel Stoff hergibt - Afghanistan, Irak, Terrorismus, Demonstrationen, Naturkatastrophen, etc. - vor dem man nicht so einfach die Augen verschließen kann. Einige der Musiker der Retrobewegung sprechen solche Themen an, bzw. steigt die Anzahl der Benefiz- und Charitykonzerte.

Eine der radikalsten Bands, die zu politischen Dingen Stellung bezieht, ist wohl Living Things aus Missouri. Auf ihrer Homepage finden sich viele Links zu politischen Seiten und auch ihr traditionelles „Bush-burning“ (Abb. 463) – manchmal auch das urinieren auf Bilder von George W. Bush – am Ende ihrer Konzerte, ist sehr aussagekräftig.

Die Sinnentleerung der Popsongs scheint auch bei anderen Musikern Frust ausgelöst zu haben, so sagt etwa Peter Hayes von Black Rebel Motorcycle Club 2003: „Es war uns vollkommen klar, dass kein Mensch mehr über Message und Inhalt eines Songs nachdachte oder gar darüber diskutierte“<sup>536</sup>.

---

<sup>535</sup> Sterneck, Psychedelika, 136.

<sup>536</sup> <http://www.hurricane.de/bands/bio.php?eintrag=310>, Interview vom Juni 2003.



## 8.2. Musik

*„Das Einzige, worauf es verdammt noch mal ankommt in der Kunst, ist zu hinterfragen was alles passiert auf der Welt. Genau das ist der Zweck von Kunst und Künstler haben jedes erdenkliche Recht, genau das zu tun.“<sup>537</sup>*

(Peter Hayes)

Die „unterkühlte“ Musik der 90er Jahre und auch des aktuellen Mainstreams, stieß und stößt immer wieder auf Ablehnung. Jetzt wurden diejenigen, die sich von den 90ern abwenden greifbar in der „neuen“ Musikszene, bei der sich die Musikzeitschriften aufgrund deren Vielfalt, schwer tun sie als Gruppe zu bezeichnen. Anfangs wurde von den „the-Bands“ gesprochen, da die damaligen Vorzeigebands dieser Bewegung eben the White Stripes, the Stokes, the Vines oder the Hives hießen. Dieser Begriff wird aber heute nicht mehr verwendet. Alternative oder Indie Rock sind gebräuchliche Bezeichnungen, aber sehr weite Begriffe die auch 90er Jahre Rockbands, die mit dieser Bewegung nichts am Hut haben, miteinschließen. Im Gegensatz zur davor bestehenden alternativen Musik, war dies nun zumindest anfänglich eine wirkliche Alternative zu den gängigen Trends. Manchmal wird diese Musik, dann oft abfällig, „Retro-Rock“ bezeichnet.

Typisches Merkmal dieser Musikrichtung ist, dass sich alle an älteren musikalischen Vorbildern orientieren und teilweise auch verschiedenste Einflüsse verknüpfen. Nicht mehr die Musik mit der sie eigentlich aufgewachsen sein sollten, ist prägend, sondern eher das Entdecken der Musik der Elterngeneration und aller anderen die man nicht miterlebt hat.

Zumindest in den ersten Jahren klang keine Band wie die andere. Charakteristisch ist, dass die Texte nicht so sexistisch sind, wie die in der momentan beliebten Hip-Hop Szene, wo Frauen fast nur als „bitch“ oder „chick“ bezeichnet werden und in den Videos sich halbnackt neben dem großen „Pimp“ präsentieren.

Die Albencover dieser Bewegung weichen üblicherweise vom momentan in der Pop-, Rock- und Hip-Hop Szene gebräuchlichsten Motiv - sprich schöne Frau mit möglichst wenig an - ab. Eine Gemeinsamkeit mit der Musik der psychedelischen Ära ist, dass

---

<sup>537</sup> Ebenda.

sie, zumindest anfangs, nicht von großen Jugendzeitschriften wie der Bravo, sondern eher von Insidermagazinen gepusht wurde.<sup>538</sup>

Verallgemeinert kann man über die Musiker sagen, dass sie wieder längere Haare und enge Hosen tragen, obwohl das bei Männern in den letzten Jahren verpönt war. Von top gestylten Anzugträgern, adretten „Schweigermütterträumen“, androgynen Männern, bis hin zu „dreckigen“ Rockern, ist so ziemlich alles dabei, was in den 90ern nicht zu sehen war.

Es handelt sich also nicht nur um ein Aufleben der psychedelischen Ära, sondern um ein großes Potpourri an Einflüssen wie 50er Jahre Rock 'n' Roll, Beat, Folk, Southern Rock, Garage Rock, Psychedelic Rock, Glam Rock, 70er Jahre Hard Rock, Heavy Metal, Punk, New Wave, etc.

Üblicherweise lässt sich eine Band nicht auf einen einzigen Einfluss beschränken, sondern sie werden kombiniert.

Auch der Mainstream ist mittlerweile auf den Retrozug aufgesprungen, wie man an Christina Aguilera („Back To Basics“ 2006) oder Justin Timberlake („FutureSex / LoveSounds“ 2006 ) beobachten kann.

Es wird sich bereits wieder darüber sorgen gemacht, dass diese Szene zum Mainstream geworden ist und es zu viele mittelmäßige Bands gibt, die diese abkupfern. Vor allem in England, wo die Szene ziemlich stark durch die Zeitschrift NME gepusht wurde, finden sich diese Musiker oft in den Charts. Mittlerweile hat sich auch schon eine Art „Norm“, sowohl optisch als auch musikalisch, bei den neuen Indie Rockern eingependelt. Darauf soll hier aber nicht eingegangen werden, da die diese Norm nichts mit dem psychedelischen Revival zu tun hat.

Nun aber zu den psychedelischen Einflüssen. Hierzu ein paar exemplarisch ausgewählte Beispiele:

Die Living Things machen zwar keine psychedelische Musik, doch sowohl das Cover ihres Albums „Ahead Of The Lions“ (2005, Abb. 464-465), ihre Videos (etwa „Bom

---

<sup>538</sup> Uwe Husselein, Heidi Loves You! in Knallgelb oder: Psychedelia in Germania, in: Grunenberg (Hg.), Summer Of Love, 211.

Bom Bom“) als auch ihre Grundeinstellung, die sich auch ihren politischen Texten spiegelt, entspricht dem 68er Zeitgeist.<sup>539</sup> Wie sie selbst immer wieder in Interviews betonen, ist vor allem ihre damals politisch aktive Mutter einer ihrer Haupteinflüsse. Lillian Berlin: „Wenn ich mir früher eine Anthrax-CD gekauft habe, hat meine Mutter sie gegen ein Buch von William Burroughs eingetauscht.“<sup>540</sup> Auch eine gewisse Verbindung zu Gottfried Helnwein scheint vorhanden zu sein (Abb. 466), die vermutlich dadurch zustande gekommen sein dürfte, dass Lillian Berlins Frau, Floria Sigismondi, als Fotografin und Regisseurin (v.a. für Musikvideos, unter anderem für David Bowie, the White Stripes, und Marilyn Manson – für den Helnwein das Cover zu „The Golden Age Of Grotoske“ schuf) tätig ist.

Nicht minder engagiert zeigt sich Black Rebel Motorcycle Club. Peter Hayes: „Das Mindeste, was ich tun kann, ist meinen Mund aufzumachen und etwas zu sagen. Das ist schon mehr als die Meisten tun. Andererseits weiß ich auch, dass alles schon gesagt worden ist, aber aufzugeben wäre die falsche Antwort.“<sup>541</sup> Einer der wesentlichen Einflüsse auf ihre Musik ist der Psychedelic Rock, was bei einer Band aus San Francisco wenig verwundert, noch dazu wenn der Vater eines Bandmitglieds Kopf von the Call<sup>542</sup> war. Optisch jedoch spiegelt sich der Einfluss nicht so offensichtlich – nur vereinzelt in Postern -, da sowohl ihre Videos wie ihre Alben überwiegend in schwarz gehalten sind und daher manchmal eher post-psychedelischen Heavy Metal Alben ähneln (Abb. 467-468, Poster und Flyer sind meist etwas bunter Abb. 469-470), aber gerade dadurch tritt das Licht wieder als wichtiges Gestaltungsmoment hervor, was man auch in einigen Musikvideos (etwa „Weapon of Choice“) und in den Gemälden des auch künstlerisch tätigen Schlagzeugers Nick Jago (Abb. 471-472), erkennen kann. Zumindest dem zuletzt genannten dürften psychoaktive Substanzen nicht fremd sein. Als er bei der NME-Awards Preisverleihung 2003 wegen seines auffälligen Verhaltens von der Bühne entfernt wurde, wurde er später beschuldigt, dass er vermutlich auf LSD gewesen ist.<sup>543</sup> Eine offensichtliche Hommage an die psychedelische Ära – oder die

---

<sup>539</sup> Etwa über den Irak-Krieg, die Anheuerung von jugendlichen Soldaten die dafür ein Stipendium fürs College erhalten, die Zwangsverabreichung von Ritalin an hyperaktive Kinder in Schulen, etc.

<sup>540</sup> <http://laut.de/vorlaut/interviews/2004/06/17/09217/index.htm>

<sup>541</sup> Visions 170 (Mai 2007), 60.

<sup>542</sup> Siehe Seite 96.

<sup>543</sup> Er stand mehrere Minuten lang auf der Bühne, schwieg und starrte vor sich hin, als er für die Band den Preis für das beste Video übernahm.

NME 13. Februar 2003, 6.

<http://www.thestranger.com/seattle/Content?oid=15010>

Beatgeneration, mit der sie ihr Faible für schwarz teilen - dürfte es auch sein, dass sie eines ihrer Alben „Howl“ (2005) nach einem Gedicht von Allen Ginsberg benannten.

Auch in ihrer optischen Präsenz psychedelisch bis post-psychedelisch a la Hipgnosis – Storm Thorgerson gestaltete einige ihrer Cover – sind the Mars Volta aus Kalifornien (Abb. 473-474). Den Grund für die Hinwendung zum Psychedelic bzw. Progressive Rock erklärt Omar Rodriguez Lopez so: „*Provozieren kann ich heute nur noch mit Prog. Es ist der neue Punkrock, verstehst du?*“<sup>544</sup>

In ihren Covern postpsychedelisch (Abb. 475), aber musikalisch durchaus Richtung Psychedelic und Southern Rock wirt die Band My Morning Jacket aus Kentucky.

Erwähnenswert ist auch die texanische psychedelic Rock Band the Black Angels, die sich unübersehbar in ihrer optischen Präsenz stark an älteren Vorbildern der psychedelischen Ära, wie Victor Moscoso und Wes Wilson, orientiert (Abb. 476-480).

Betont psychedelisch, in Verbindung mit Grunge Einflüssen, geben sich auch the Vines aus Australien (Abb. 481-483, im Schwarzweißvideo zu „Don't Listen to the Radio“ waren beispielsweise rauchschwadenähnliche florale Ornamente zu sehen) und hören. Sänger Craig Nicholls steht offen dazu früher Marihuana geraucht zu haben.<sup>545</sup>

Auch bei ihren Landsmännern Wolfmother (Abb. 484) und Jet (Abb. 485, im Video zu „Are You Gonna Be My Girl“ wachsen immer wieder florale Ornamente) lassen sich in der Musik oder in ihren Covern und Videos gelegentlich (post-)psychedelische Elemente finden. Jets Album „Get Born“ (Abb. 486) bedient sich einer grafischen floralen Psychedelia, wie sie wohl bei Isaac Abrahms (Abb. 487) am ausgereiftesten anzutreffen war.

The Datsuns aus Neuseeland klingen und sehen aus wie eine 70er Jahre Hard Rock Band, wodurch sich, da ja wie bereits besprochen die psychedelische Szene nicht ohne Auswirkungen auf die 70er Jahre blieb, Parallelen finden lassen (Abb. 488-

---

<sup>544</sup> Musikexpress, Oktober 2006, 43.

<sup>545</sup> NME, 1. April 2006, 35.

489). Ein psychedelischer Touch lässt sich in manchen ihrer Videos finden („MF from Hell“, „Harmonic Generator“ Abb. 490)

Mika aus England macht zwar eher Popmusik, aber gerade in seinen Videos (etwa zu Relax (Take It Easy)) und seinem Album Artwork (Abb. 491-492), spiegelt sich eine psychedelische Farbigkeit in Verbindung mit Comicästhetik, aber nicht jene der Undergroundcomics.

Zahlreiche andere Bands weisen vereinzelt psychedelische Momente in ihrer Musik oder ihren Covern auf, z.B.: Arctic Monkeys „Favourite Worst Nightmare“ (Abb. 493-496), the Used „Lies For The Liars“ (Abb. 497-499), Panic at the Disco „Pretty.Odd.“ (Abb. 500), the Earlies „The Enemy Chorus“ (Abb. 501), the Strokes „First Impressions of Earth“ (Abb. 502), dass wie „Neon Bible“ von Arcade Fire (Abb. 503) mit Licht in der Dunkelheit arbeitet und dadurch entfernt an Pink Floyds „The Dark Side of the Moon“ (Abb. 504), Werke Michael Bowens (Abb.505), aber auch manche Neon Lichtkunstobjekte (Abb. 506) erinnern.

Der Neonlicht-in-Dunkelheit Ästhetik bedient sich auch das Video „12:51“ von the Strokes, was sehr an die 80er Jahre, man denke an den Film „Tron“, erinnert.

Nennenswerte psychedelisch wirkende Musikvideos der letzten Jahre sind beispielsweise „Invincible“ und „Supermassive Black Hole“ von Muse, „Seven Nation Army“ und „The Denial Twist“ von den White Stripes, „The Prayer“ von Bloc Party, „TKO“ von Le Tigre, „Sheena Is A Parasite“ (Regie Chris Cunningham) von the Horrors, oder die Videos von MGMT „Time To Pretend“ und „Electric Feel“, bei denen Ray Tintori Regie führte.

Auch die eng mit der psychedelischen Bewegung verbundene Folk und Southern Rock Szene erlebt durch die Moldy Peaches, Adam Green, Conor Oberst / Bright Eyes, Kings of Leon (Abb. 507), My Morning Jacket und auch durch das Album „Howl“ von Black Rebel Motorcycle Club, ein kleines Revival.

Es sei nochmal kurz auf die bereits erwähnten, stereotypen provokativen Mittel von Aktionskünstlern (nackte Körper, Blut, Exkrememente) und psychedelischer Ästhetik (Buntheit, Lautstärke) zurückzukommen.

Sowohl Aktionskunst als auch die psychedelische Ästhetik wird heute oft nur mehr durch Kopfschütteln registriert, da der Provokationswert durch zu häufige Benützung

abnimmt. Gerade Nacktheit und Blut sind Dinge, mit denen der Mensch heute tagtäglich in Werbung, Film und Fernsehen konfrontiert wird, so dass er in dieser Hinsicht schon ziemlich abgestumpft ist und kaum noch etwas zu provozieren vermag, verwundert nicht. Dasselbe lässt sich auch über laute Musik sagen.

Ein kleines bisschen anders sieht es aus, was den Gebrauch von extremer Farbigkeit betrifft. Neonfarbene Ankündigungsplakate nimmt wohl kaum jemand mehr wahr, aber im Fernsehen scheint der Gebrauch von „übermäßig“ viel bunten, außerhalb des Kinderfernsehens, immer noch größtenteils auf Ablehnung zu stoßen.

In der Sendung TRL des Musiksenders MTV – wo grelle Ästhetik wie man meinen würde doch am wenigsten Überraschen sollte - war im Februar 2008 die Band Panic at the Disco zu Gast.<sup>546</sup> Die aufgedrehte Moderatorin kündigte mit Begeisterung sämtliche Videos an, die farblich eher dezent in vor allem Schwarz-, Weiß-, Grau-, Braun-, und vereinzelt Blautönen gehalten waren. Als dann das neue Video von Panic at the Disco „Nine In The Afternoon“ kam, bremste sich ihre Begeisterung und sie schien erstmal kurz zu überlegen, bevor sie nach „tja“ und „hm“ die Band darauf ansprach, dass ihre Videos immer „so bunt“ sind und wieso sie das machen. Darauf antworteten die sichtlich amüsierten Musiker: „*We're trying to take advantage of the properties of colored T.V.*“. (Fast) nackte zu Objekten reduzierte Frauen sind in Musikvideos längst zu einer Selbstverständlichkeit geworden, während alles was das scheinbare ungeschriebene Gesetz der Gleichsetzung von unbunten und halbbunten Farben als „geschmackvolle“ Farbgebung überschreitet, schnell als grenzwertig oder geschmacklos empfunden wird.

Ob das momentane kleine Revival sich weiterentwickelt, oder auch schon verwelkt, bevor es richtig zur Blüte kommt, wird sich in den nächsten Jahren zeigen.

### 8.3. Ein Revival in der bildenden Kunst?

*“I celebrate color as a glorification of life.”<sup>547</sup>*

(Amy Ferrari)

Befindet sich die nicht figurative Kunst in der Krise? Eine schwer zu beantwortende Frage, aber auch jemanden, der nur über einen groben Überblick über das was in

---

<sup>546</sup> Sendung vom 28. Februar 2008.

<sup>547</sup> [www.amyferrariart.com](http://www.amyferrariart.com).

den letzten Jahren in Museen, Galerien und Kunstmessen besitzt, dürfte aufgefallen sein, dass in den letzten Jahren wieder vermehrt figurative gezeitigt wurde. Seit bestehen der (post)modernen, nicht figurativen Kunst wie Minimal Art, Abstrakter Expressionismus und Konzeptkunst, scheiden sich an ihr die Geister. In dem einen Extremfall wird nun alles, was auch nur irgendwie an „schöne (figurative) Malerei“ erinnert, als Kitsch abgewertet und in den neuen Kunstformen intellektuelle und damit geistig hochwertige Kunst gesehen – wodurch sich indirekt der Bewunderer und „Versteher“ dieser, auch auf dieses Podest hebt -, während im anderen Extremfall in der Kunst, die man „ohne Gebrauchsanleitung nicht versteht“ nur eine Legitimation für jene sieht, die weder „richtig“ zeichnen, noch malen können – somit künstlerisch völlig untalentierte sind – ihre Werke als Kunst zu bezeichnen.

Vor allem bei der „breiten Masse“ stößt Konzeptkunst und Co auf Widerstand. Museen leben aber von der Masse ihrer Besucher und es ist wohl auch einleuchtend, dass die x-te Warhol Ausstellung mit allergrößter Wahrscheinlichkeit mehr Besucher anlockt, als irgendeine minimalistische Installation, bei der es „Nichts zu sehen“ gibt. Auch der Kunstmarkt lebt von seinen Käufern und der größte Teil dieser ist auch darauf aus etwas zu besitzen, dass sie sich irgendwo hinstellen oder aufhängen können.

Hat die Kunst, die auf das Zeichnen und Malen figurativer Formen verzichtet „versagt“? Konzeptkunst die nicht ausgeführt wird, aber auch manchmal wenn sie ausgeführt wird, lässt sich schwer, oder auch gar nicht, verkaufen. Das gleiche gilt für Aktionismus, Happening und Performance Art. Diese Richtungen, aber noch mehr die nicht figurative Malerei, haben aber vielleicht noch ein weiteres Handicap: Wahrscheinlich sind sie schon langweilig geworden. Die Gefahr, dass sie sich wiederholen ist sehr groß. Wer möchte schon zum unzähligen Male sehen, wie eine nackte, mit Farbe bestrichene Frau über den Boden geschleift wird - außer einigen Voyeuristen, die sicherlich nicht aus „künstlerischem Interesse“ hier sind. Wie bereits vorhin erwähnt, haben auch die ursprünglich als Provokation gedachten Mittel ihre Wirkung eingebüßt.

Noch repetitiver ist die nichtfigurative Malerei. Man kann zwar unendlich viele in Größe und Farbe unterschiedliche Quadrate auf farbigen Grund malen, und auch jedes Drip Painting, oder jedes durch frei auf die Leinwand aufgetragene Pinselstriche, etc. entstandene Bild, ist einzigartig, aber die sehr viele Betrachter

sehen in allen nur ein Quadrat oder Farbflecken auf der Leinwand. Auch die manchmal etwas fadenscheinigen Erklärungen zu den Werken, á la „das Bild symbolisiert alles und nichts“, oder das eiserne Schweigen mancher Künstler, tragen nicht gerade zur Wertschätzung dieser Kunstrichtungen bei.

Bei der Minimal Art gibt es „nichts zu sehen“. Oft im krassen Gegensatz dazu kann man sich beim Abstrakten Expressionismus an keine Details erinnern, da man nichts Konkretes erkennen kann, wodurch dann vereinfacht im schlimmsten Fall die Impression eines „Geschmieres“ beim Betrachter hängen bleibt. Vorteile der figurativen Kunst sind, dass der Betrachter sich besser an etwas erinnern kann, da er das Dargestellte „erkennen“ kann und leichter Assoziationen hergestellt werden können, sowie dass auch der gleiche Bildinhalt zum unzähligen Male dargestellt, anders auf den Betrachter wirken kann.

Wie sieht es aber nun konkret mit einem Revival psychedelischer Kunst bzw. Gestaltungsmomente in der aktuellen Kunstszene aus? Man muss zwar die Augen offenhalten, aber man kann sagen, dass sie zumindest vereinzelt zu finden sind. Hier einige Beispiele:

Die Schweizerin Christine Streuli (Abb. 508-509) malt bunte, ornamentale florale Motive, die an manche psychedelische Bilder erinnern (Abb. 510)

Nikos Alexiou „Saint Mark Venice“ und „the End“ (Abb. 511-514) sind Bodenmosaike, die er computerisiert und farbig gestaltet hat. Auf der Biennale 2007 in Venedig wurde „the End“ im griechischen Pavillon gezeigt, eine ausgeplottete Variante hing an einer Mauer und das sich bewegende Mosaik wurde auf eine Mauer, vor der ein Netz mit dem Muster hing, projiziert. Alexiou selbst ist sich der Parallele zur psychedelischen Ästhetik bewusst, lehnt es aber ab diese Wirkung z.B. durch einsetzen von Musik zu unterstreichen: „*Music is an emotional thing, and The End is not emotional.*“<sup>548</sup>

Das Lichtkunst mitunter psychedelisch wirken kann und daher manchmal schwer von dieser zu unterscheiden ist, wurde bereits gesagt (z.B.: Andrey Bartenev „Connection Lost / Field of Lonely Hearts“ 2007 Abb. 515-516)

---

<sup>548</sup> [www.nikosalexiou.com](http://www.nikosalexiou.com).



Schwer mit Bildern zu vermitteln ist das post-psychedelische Gefühl, das „Last Riot 2“, von der russischen Gruppe AES+F, beim Betrachter auslöst (Abb. 517-518). Es versetzt ihn in eine andere Welt, indem abwechselnd Szenen, in denen sich Halbwüchsige in Zeitlupe und mit immer wieder nach vor und zurück gehenden Bewegungen bekämpfen, ohne Verletzungen und Blutvergießen, und Szenen einer Kinderspielzeugwelt gezeigt werden. Das beklemmende Gefühl wird durch die Musik von Richard Wagner noch unterstützt. Vor allem die Szenen mit den Jugendlichen wirken wie in Bewegung geratene Werke Hipgnosis: sie verknüpfen die mit zarten Pastelltönen unterstrichene, unschuldige Kindlichkeit, vor einem reduzierten Hintergrund, wie in Hipgnosis' „Houses of the Holy“ (Abb. 519) , mit der ästhetizierten, stillen, aber doch bedrohlichen Gewalt von „New England“ (Abb. 520).

In eine weniger unterschwellige und ästhetische, dafür umso drastischere Welt des Horrors, versetzen verschiedene Werke Marko Mäetamms. „Loser's Paradise“ setzt sich zusammen aus einem Videotext („Ohne Titel“ 2007) über einen Künstler, der aufgrund seiner Familie nicht genügend Zeit für die Dinge hat, die er machen möchte, und dessen Familie daraufhin eliminiert wird, einer Zeichnung „Bleeding House“ (2004), einer Animation namens „Family“ (2007, Abb. 521), in der ein Vater seine Kinder immer wieder tötet, und verschiedenen tödlichen Kinderspielzeugen (Abb. 522).

Der gebürtige Japaner Naoto Hattori (Abb. 523-527) schafft comichaft, meist humorvolle Bilder, die die gezeigten Objekte so wiedergeben, wie sie vielleicht jemand auf einem Trip sehen würde. Eine Verbindung zu den psychedelischen Künstlern und der nachfolgenden Bewegung um Robert Williams ist gegeben: *“I came across the Subculture Gallery which unfortunately is closed now. This Gallery was committed to the investment and increased awareness of visionary and lowbrow artists.”*<sup>549</sup>

Auch seine Einstellung passt in diese Richtung: *“Now I got skill to express what I see in my visions and I have started painting those images for the past 5 years. (...) For me it is fun, I can use my full-imagination to create my very own creatures. Also I like to paint the things we can't see. Feelings, emotions, atmosphere. (...) CD cover*

---

<sup>549</sup> www.wwwcomcom.com. Zitiert aus einem Interview mit Airbrush Art + Action, No. 49 June 2003, 46-60.

*designs. I really like it, because I'm into the music scene and it's nice to work with artists*".<sup>550</sup>

Die amerikanische Künstlerin Amy Ferrari (Abb. 528-530) meint über ihre Bilder: „*I use an intuitive, transformative technique. Feeling my way through, I manipulate the shapes, the color values, and the sweetness of the curves, until it all just flows. (...) Life is a joyous celebration. (...) My vision is that vibrant, joyous potential thrives in everybody, everything, and every situation.*“<sup>551</sup> Sie bekennt sich offen zu dem Einfluss der psychedelischen Ästhetik: *“I grew up in the seventies and surely was influenced by the cool psychedelic colors. And then the eighties came and woo hoo!! neon colors seemed to be everywhere.*“<sup>552</sup>

Zwei weitere nennenswerte US-amerikanische Künstler wären Allison Gregory (Abb. 531-533) und Solomon Kane (Abb. 534-536).

Neben diesen „bildenden“ Künstlern gibt es auch wieder einige „angewandte“ Künstler wie Alan Forbes (Abb. 537), Mark Arminski (Abb. 538), David D'Andrea (Abb. 539) und Malleus (Abb. 540), die sich zwischen Lowbrow und psychedelischer Ästhetik bewegen.

---

<sup>550</sup> Ebenda.

<sup>551</sup> [www.amyferrariart.com](http://www.amyferrariart.com).

<sup>552</sup> E-mail von Amy Ferrari 06.03.2008.

## 9. Fixing A Hole

### Resümee

*„Das meiste dieser sogenannten Kunst bewegte sich im Bereich des Zufälligen, des Ornamentalen, der Verschönerung – und auch des Kitsches.“<sup>553</sup>*

---

<sup>553</sup> Schurian, “Gesonderte Wahrnehmungen”, 13.

(Walter Schurian)

Ich hoffe, das Zitat Walter Schurians, mit dem ich diese Arbeit begonnen habe, widerlegen zu haben und den Leser für die Problematik des Kunstbegriffes sensibilisiert zu haben, was eines der zentralen Probleme der Bewertung der psychedelischen Kunst darstellt, aber auch vielleicht allgemein die Frage aufwirft, ob nicht ein Teil der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Museen und Galerien verlassen hat, da auch jenseits der sanktionierten schönen Künste anspruchsvolles, oder handwerklich gut gemachtes entstand.

Weiters sollte deutlich geworden sein, das es sich um ein Glied in der Kette der Entwicklung der Kunstgeschichte handelte.

Das psychedelische Erlebnis ist vor allem strukturauflösend und psychedelische Werke weisen sich durch die Merkmale Farbe/Licht, Form, Ornament und Motiv aus. Mit dem Untergang der Hippiebewegung kam es zu einer Reduktion von Überladenheit, Ornamentik und Farbe. Geblieben sind das Verstörende (etwa in Werken Gottfried Helnweins oder Hipgnosis'), Underground Comics (Robert Williams, Derek Riggs) und damit verbundene Motive, wie etwa jene aus dem Bereich des Horrors (Helnwein, Riggs).

Inwieweit die psychedelische Ästhetik die Computerkunst mitgeprägt hat, lässt sich leider nicht nachweisen. In der Technokultur kam es zu einer äußerlichen Übernahme mancher Elemente der psychedelischen Ära, ideologisch hat man sich aber bereits weit von den damaligen Idealen entfernt. Im neuen Jahrtausend werden Rückgriffe vermehrt greifbar, auch in der bildenden Kunst. Wie diese Entwicklung jedoch weiter verläuft, bleibt abzuwarten.

Selbstverständlich gab es auch außerhalb der behandelten „Revivals“ Rückgriffe auf die psychedelische Zeit, allerdings handelt es sich dabei eher um Einzelfälle, oder kleine nicht wirklich greifbare Bewegungen. Zum Beispiel gibt es zahlreiche Magazine über „klassischen“ und neuen psychedelic oder progressive Rock, wie „Bucketfull of Brains“, „Forbidden Fruits“, „Sophisticated Rock Magazine“, oder „Ptolemaic Terrascope“, die aber eher kleine, kaum bekannte Zeitschriften sind.

Ob sich die Kunstgeschichte der psychedelischen Kunstrichtung in Zukunft stärker annehmen wird, wird sich auch erst zeigen. Ich hoffe zumindest, den einen oder anderen, der auf meine Diplomarbeit stößt, zu einer Beschäftigung damit anregen zu können.

# 10. Colours

## Abbildungen

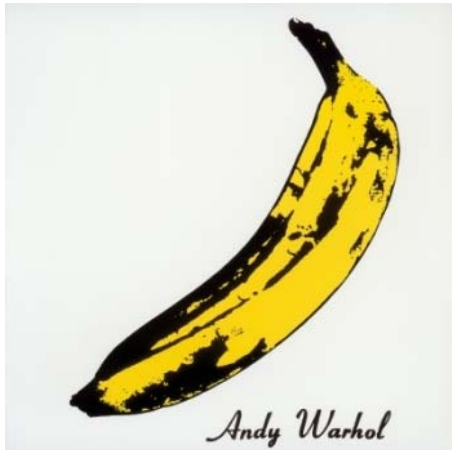


Abb.1: Andy Warhol, the Velvet Underground – the Velvet Underground and Nico 1967

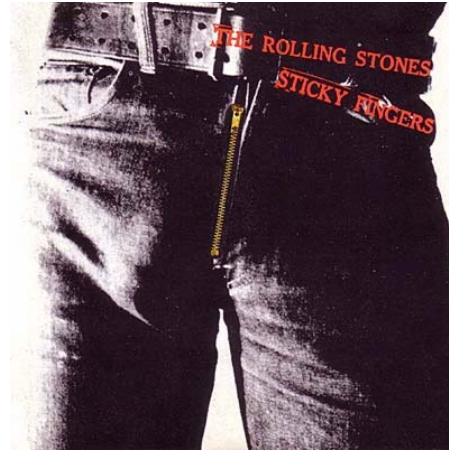


Abb. 2: Andy Warhol, the Rolling Stones – Sticky Fingers 1971



Abb.3: Robert Rauschenberg, Talking Heads – Speaking in Tongues



Abb. 4: Alberto Vargas, the Cars, Candy-O 1979

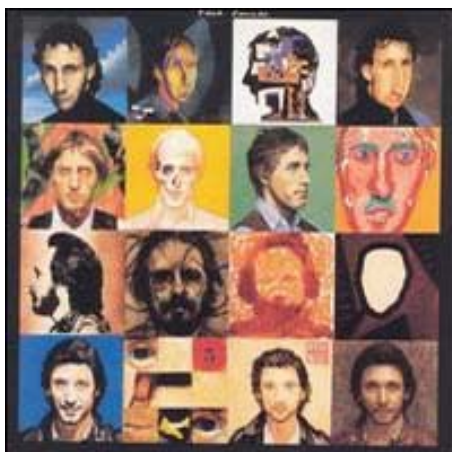


Abb.5: the Who – Face Dances 1981



Abb.6: Dandy Warhols – Welcome To The Monkey House 2003



Abb.7: Edouard Manet, Das Frühstück im Grünen 1863



Abb. 8: Andy Earl, Bow Wow Wow – The Last of the Mohicans 1982



Abb.9: Hipgnosis, Skizze zu 10CC – Deceptive Bends 1977



Abb.10: Hipgnosis, 10CC – Deceptive Bends 1977

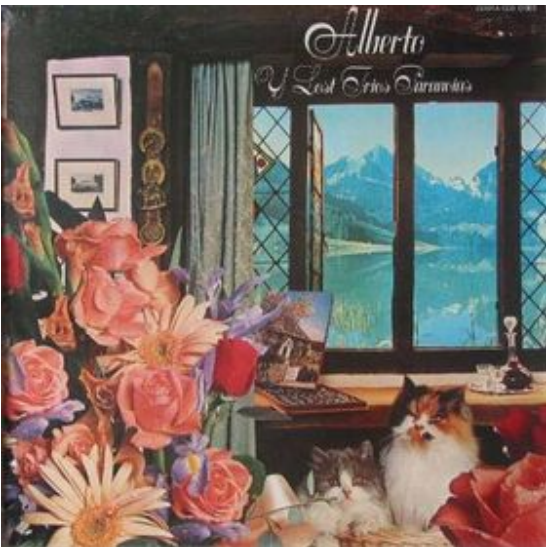


Abb.11: Hipgnosis, Alberto Y Lost Trios Paranoias – Alberto Y Lost Trios Paranoias 1976

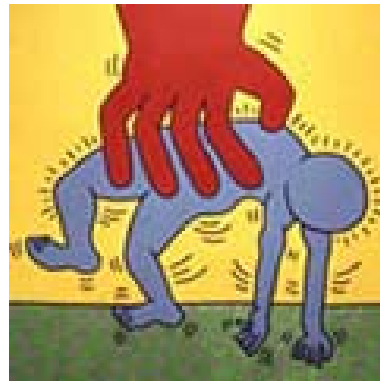


Abb.12: Keith Haring, The Ten Commandments 1985



Abb.13: Harriette Frances, o.T. 1964

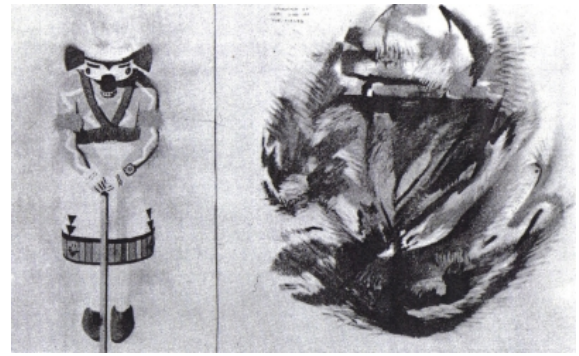


Abb. 14: Hopi-Puppe vor und nach LSD



Abb.15: Arnulf Rainer, Alpenwindflügler 1966



Abb.16: Herbert Schneider, Zeichnung unter LSD

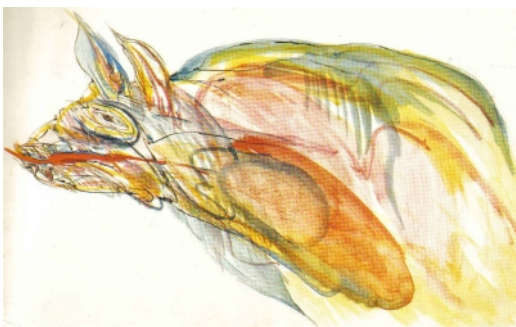


Abb.17: Bernhard Jäger, Zeichnung unter LSD



Abb.18: Hans Staudacher, Zeichnung unter LSD





Abb.19: Jean-Michel Basquiat, o.T. 1981



Abb.20: Arlene Sklar-Weinstein, Between Heaven and Hell II 1967



Abb.21: Isaac Abrams, Cosmic Orchid

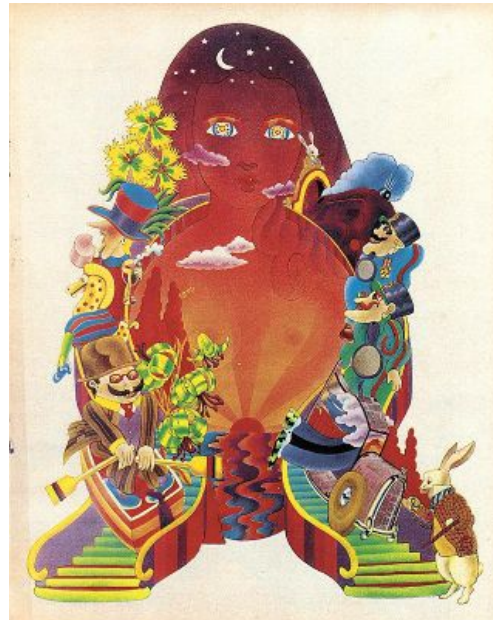


Abb.22: Alan Aldridge, Lucy in the Sky 1967

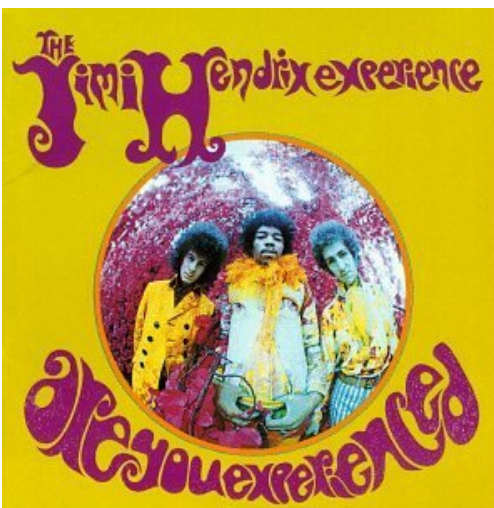


Abb.23: Karl Ferris, The Jimi Hendrix Experience, Are You Experienced 1967



Abb.24: Michael Bowen, Pele, Goddess of Volcano 1984

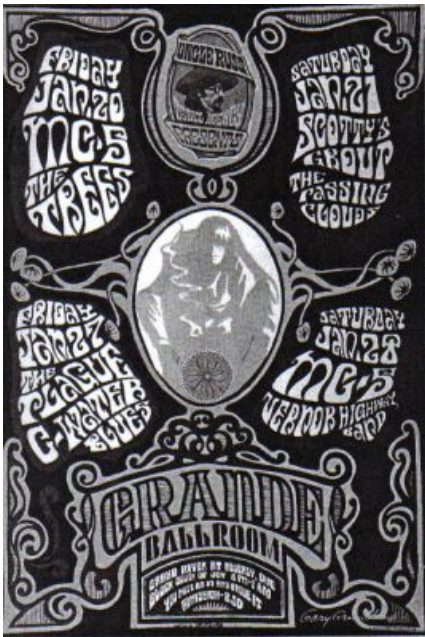


Abb. 25: Gary Grimshaw Grande Ballroom, Detroit, 1967



Abb.27: Andy Warhol, Flowers 1970



Abb.29: Martin Sharp, Live Give Love 1967

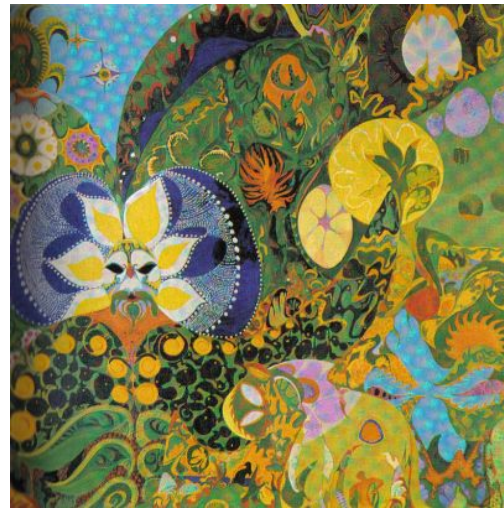


Abb.26: Isaac Abrams, All Things are Part of one Thing 1966



Abb.28: Mati Klarwein, A Grain of Sand 1963-65



Abb.30: Wes Wilson, Jefferson Airplane 1967

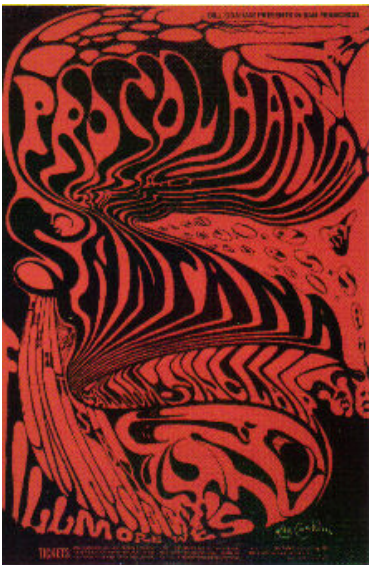


Abb.31: Lee Conklin, Procol Harum, Santana, Saloom Sinclair 1968

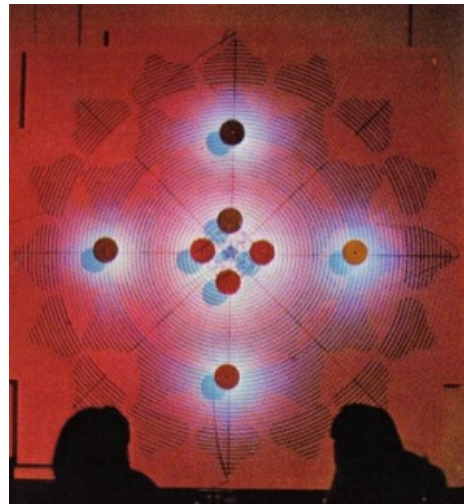


Abb.32: USCO, Lotus Mandala

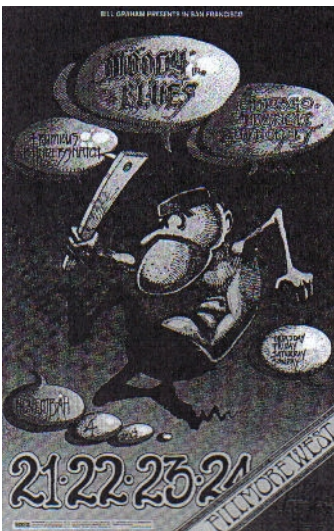


Abb.33: Rick Griffin, Alton Kelley, Moody Blues 1968



Abb.34: Michael English, International Times Supplement 1967



Abb.35: Rick Griffin, Three Indian Dudes 1967

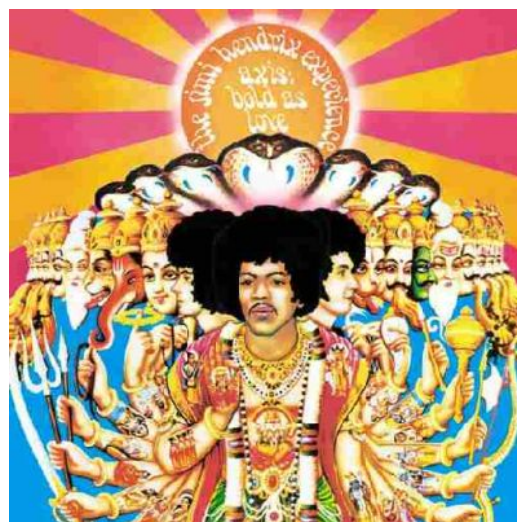


Abb.36: Roger Law, David King, the Jimi Hendrix Experience – Axis: Bold As Love 1967

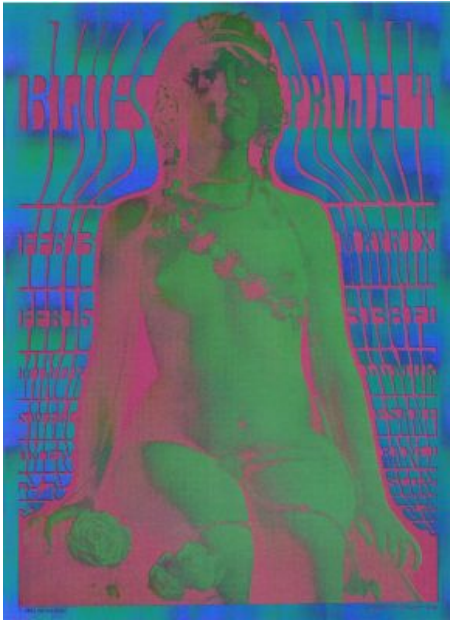


Abb.37: Victor Moscoso, Neon Rose #6 1967



Abb.38: Claude Monet, Seerosen 1907



Abb.39: David Singer, Closing of the Fillmore 1971



Abb.40: Alan Aldridge, John as Hypodermic



Abb.41: Alan Aldridge, Getting Better 1969



Abb.42: Mouse Studios Dead 1966 Anniversary Party 1966

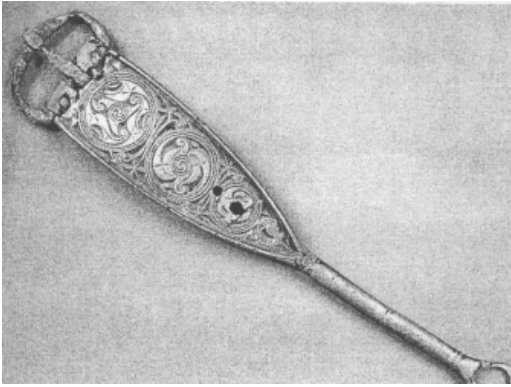


Abb. 43: Langlore Buckle, Irland 7-8. Jh.



Abb.44: Book of Durrow, 2.h 7.Jh, fol.3v



Abb.45: Lindisfarneevangeliar, Ende 7. Jh.

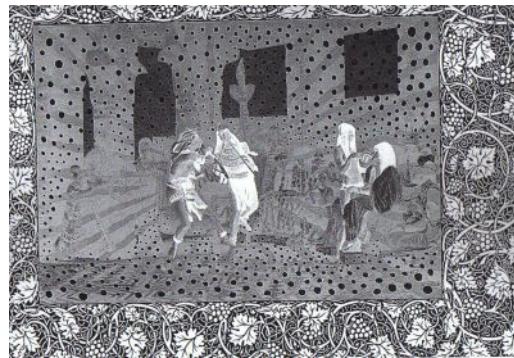


Abb.46: Wilfried Sätty, Ancient Dance 1970



Abb.47: Großmünster Zürich,  
menschenfressendes Monster um 1200

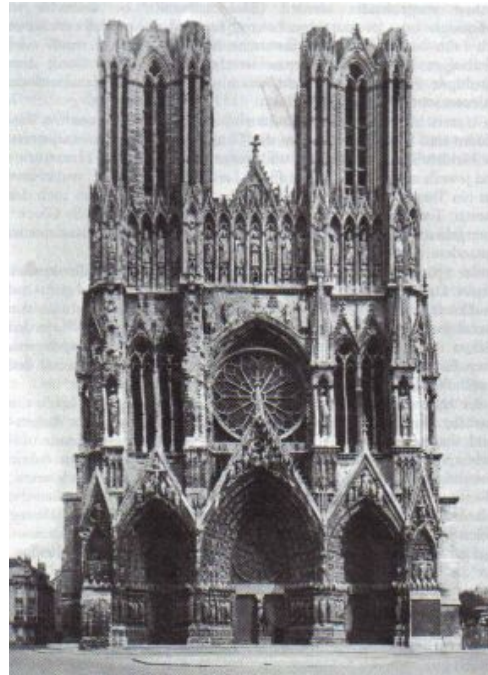


Abb.48: Kathedrale von Reims 1212-1241



Abb.49: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste (Detail), um 1504-1510



Abb.51: Allen Atwell, Psychedelischer Tempel vor 1969



Abb.53: Parmigianino, Selbstporträt 1524



Abb.50: Deep Purple - Deep Purple 1969



Abb.52: Das Tor zu Hölle aus dem Park der Monstren, Bomarzo bei Viterbo Mitte 16. Jh.



Abb.54: Captain Beefheart and his Magic Band – Safe As Milk 1967



Abb.55: Giuseppe Arcimboldo, Sommer 1573

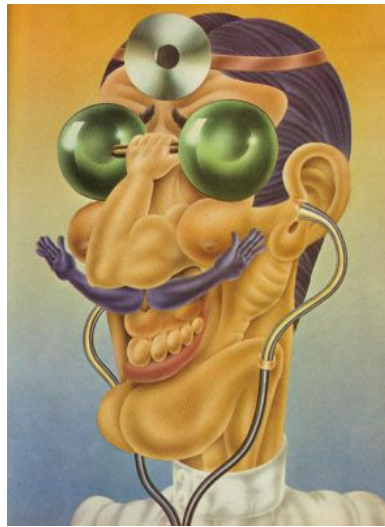


Abb.56: Alan Aldridge, Doctor Robert 1969



Abb.57: Stiftskirche Melk 1702-1726



Abb.58: Victor Moscoso, Neptune's Notion 1967

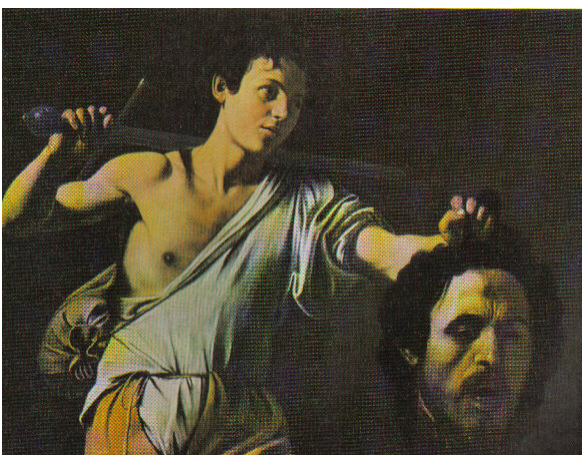


Abb.59: Caravaggio, David um 1605



Abb.60: William Blake, The Circle of the Lustful 18.Jh.



Abb.61: William Blake, Book of Urizen, Urizen in Chains



Abb.63: William Turner, Sklavenhändler werfen die Toten und Sterbenden über Bord-ein Taifun kommt auf 1840



Abb.65: Francisco deGoya, Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer 1797



Abb.62: William Turner, Tod auf einem fahlen Pferd um 1830-35



Abb.64: Francisco deGoya, Saturn frißt seine Kinder 1820-23



Abb.66: Johann Heinrich Füssli, Der Alp 1781





Abb.67: Theodore Gericault, Das Floß der Medusa 1818-1819



Abb.68: Koloman Moser, Titelblatt zu Ver Sacrum II Heft 4 1899

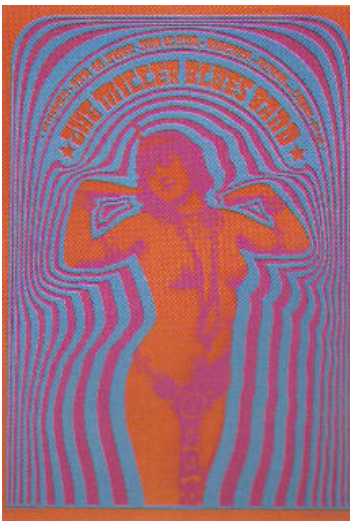


Abb.69: Victor Moscoso, Miller Blues Band, the Matrix 1967



Abb.70: Aubrey Beardsley, Nach dem Bad



Abb.71: David Singer, Humble Pie, Swamp Dogg, Shanti 1971



Abb.72: Hector Guimard, Tulipe Metro, Station Palais Royale, Paris 1900



Abb.73: Koloman Moser, Vase 1900



Abb.74: Otto Eckmann 7, 1899



Abb.75: Johan Thorn Prikker, Sämman



Abb.76: August Endell, Hof-Atelier Elvira Treppe zum 1. Stock, 1896-7



Abb.77: Antoni Gaudí i Cornet, Casa Batlló 1904-06

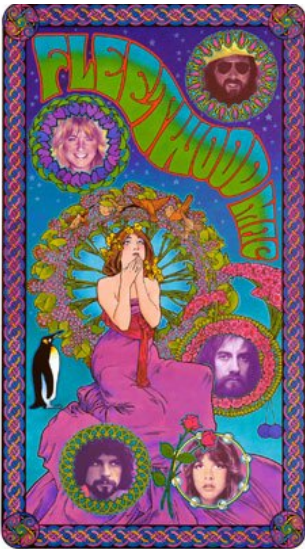


Abb.78: Bob Masse, Fleetwood Mac



Abb.79: Alfonso Maria Mucha, Monaco-Monte-Carlo 1897



Abb.80: Mouse Studios, Girl with Green Hair 1966

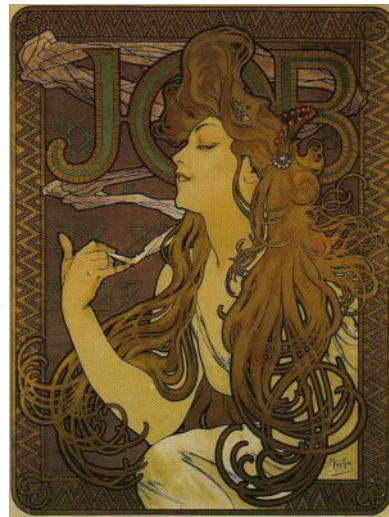


Abb. 81: Alfonso Maria Mucha, Job 1897



Abb.82: Wes Wilson, the Sound 1966

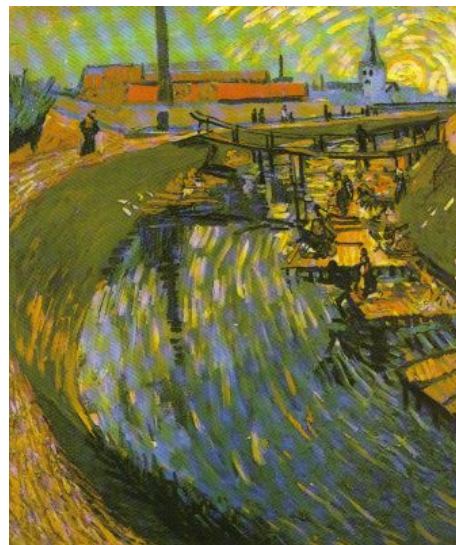


Abb. 83: Vincent vanGogh, Waschplatz am Kanal Roubine de Roi 1888

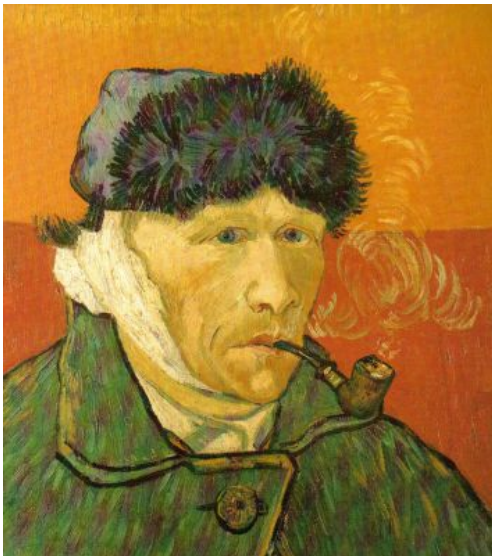


Abb.84: Vincent vanGogh, Selbstbildnis mit verbundenem Ohr 1889



Abb.85: Martin Sharp, Vincent 1967

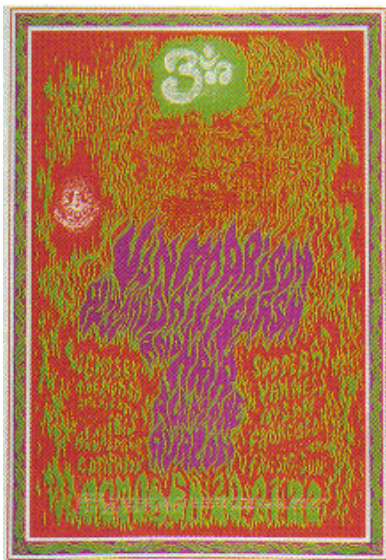


Abb.86: Wes Wilson, Burning 1967



Abb.87: John Heartfield, Hurrah, die Butter ist alle! 1935



Abb.88: Rick Griffin, Gung Ho!



Abb.89: Lee Conklin, the Who, Cannonball, Adderly, the Vagrants 1968



Abb.90: Max Ernst, Der Surrealismus und die Malerei 1942



Abb.91: Rene Magritte, Der Mann mit der Melone 1964



Abb.92: Salvadore Dali, Das finstere Spiel 1929



Abb.93: Salvadore Dali, Hummer Telefon 1936

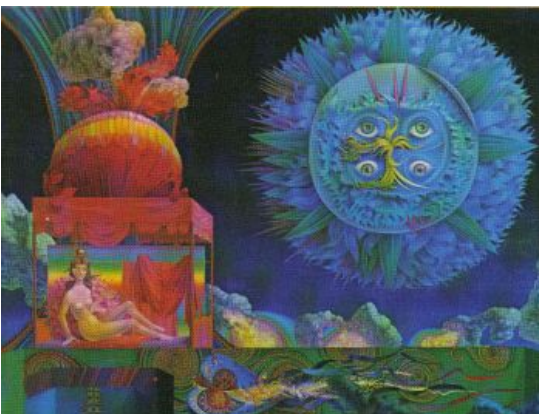


Abb.94: Wolfgang Hutter, Die Augen des Bräutigams 1970

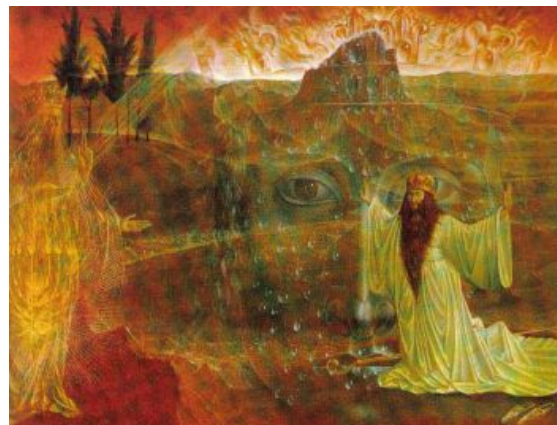


Abb.95: Ernst Fuchs, Moses und der brennende Dornbusch

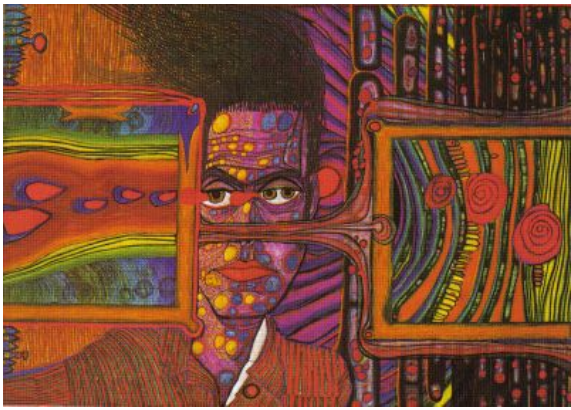


Abb.96: Friedensreich Hundertwasser, die waagrechten und senkrechten tränen des Gesichts auf das die Sonne und der Schatten fällt 1965-66

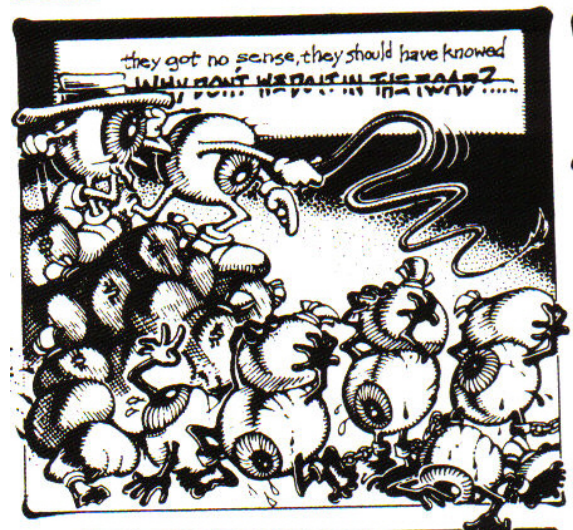


Abb.97: Rick Griffin, Why Don't We Do It In The Road 1969



Abb.98: Roy Lichtenstein, Drowning Girl 1963



Abb.99: David King, Roger Law, the Who – the Who Sell Out Rückseite 1967



Abb.100: Queen-Hot Space 1982



Abb.101: Mickey Haggerty, Supertramp – Breakfast in America 1979



Abb. 102: Peter Blake, the Beatles – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 1967



Abb.103: Peter Blake, Bo Diddley 1963



Abb. 104: Michael Cooper, the Rolling Stones – Their Satanic Majesties Request 1967



Abb.105: Bridget Riley, Intake 1964

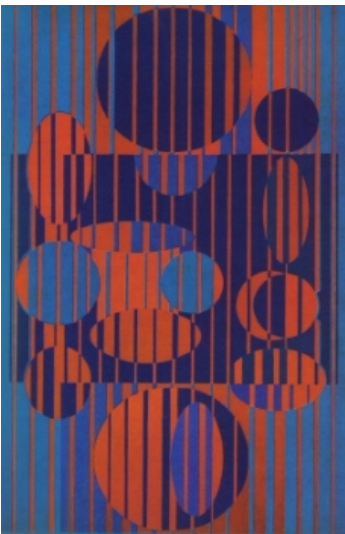


Abb.106: Victor Vasarely JACA 1957-64



Abb.107: Victor Moscoso, Mist Dance 1967

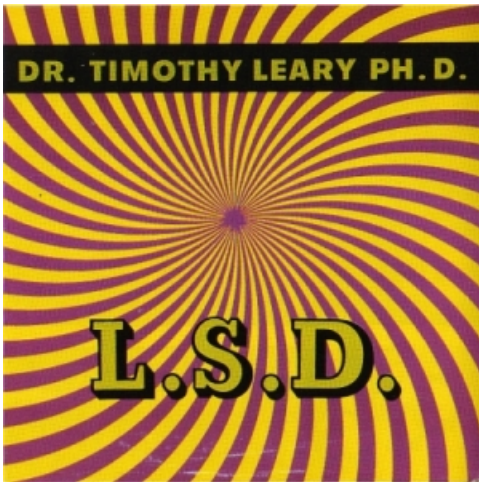


Abb.108: Dr. Timothy Leary Ph.D.- LSD 1966



Abb.109: Wilfried Weisser, Loading Zone, Crone Syrcus, H.P. Lovecraft, Tiny Tim 1968



Abb.110: Bill Ham, Liquid Light Show späte 60er Jahre



Abb.111: Bill Ham, Liquid Light Show späte 60er Jahre



Abb.112: Francis Thompson, N.Y.N.Y. 1957

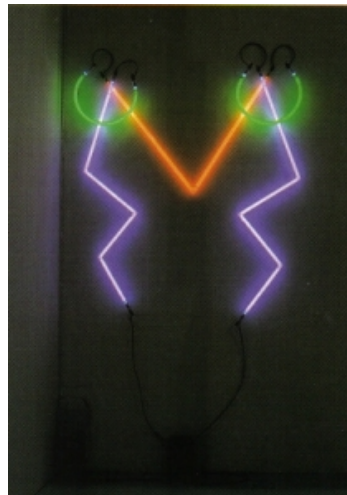


Abb.113: Keith Sonnier, SEL 1984





Abb.114: Jackie Cassen, Rudi Stern, Death of the mind



Abb.115: Fliesenpanael, Ahmed Moschee Istanbul



Abb.116: Position 70, OZ Supplement 1967



Abb.117: USCO-Gruppe, Shiva 1966



Abb. 118: Ma Lin, Dem Wind in den Kiefern lauschend 1246

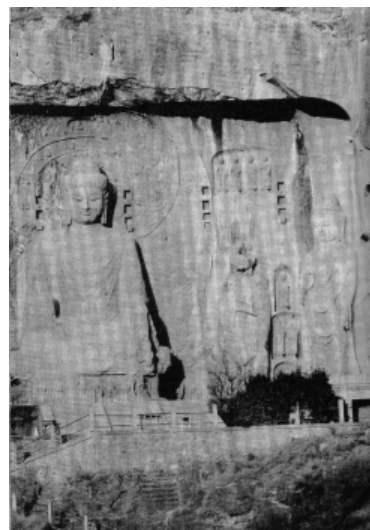


Abb. 119: Buddha von Fengxian



Abb.120: Sphinx bei Gizeh um 2650 v.Chr.

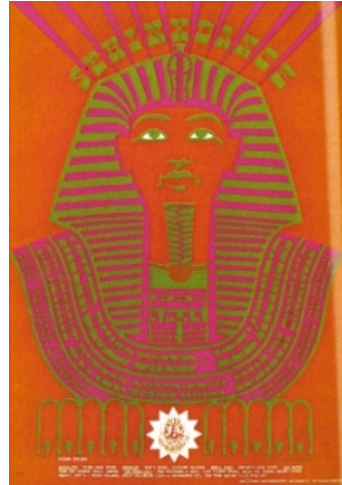


Abb.121: Victor Moscoso, Sphinx Dance 1967



Abb.122: Kat Harrison-McKenna, Felsengemälde in Tassili, Nachzeichnung



Abb.123: Pilz-Stein um 1500 v.Chr.

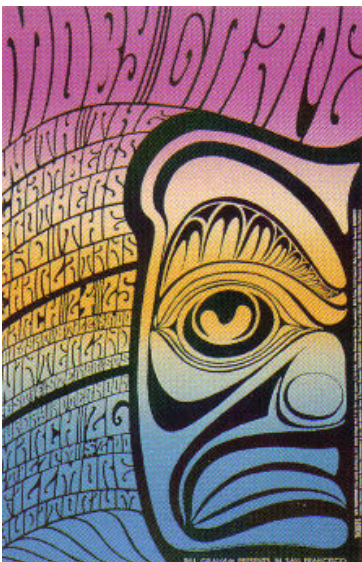


Abb.124: Wes Wilson, Moby Grape 1967



Abb.125: Rick Griffin, Aunt Jemima 1967





Abb.132: The Chantels – We Are the Chantels 1958



Abb.133: The Chantels – The Chantels 1958



Abb.134: von unten links: Rick Griffin, Satty, security guard, Victor Moscoso, Wes Wilson, unknown, Alton Kelley, Stanley Mouse, George Hunter, unknown, Art Fried 1967



Abb.135: Michael English, Nigel Waymouth, Guy Stevens 1967

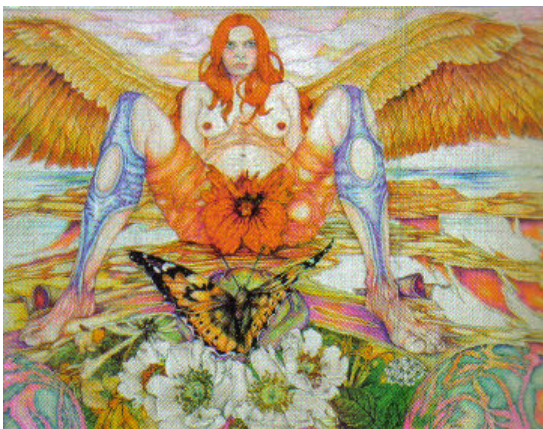


Abb.136: John Hurford, Angel 1972



Abb.137: Andy Warhol, Exploding Plastic Inevitable 1966



Abb.138: Graham Keen, Pink Floyd Okt. 1966 in der London Free School



Abb.139: Martin Sharp, OZ magazine poster 1967



Abb.140: the Fool, A Is For Apple 1967



Abb.141: the Beatles – Please Please Me 1963

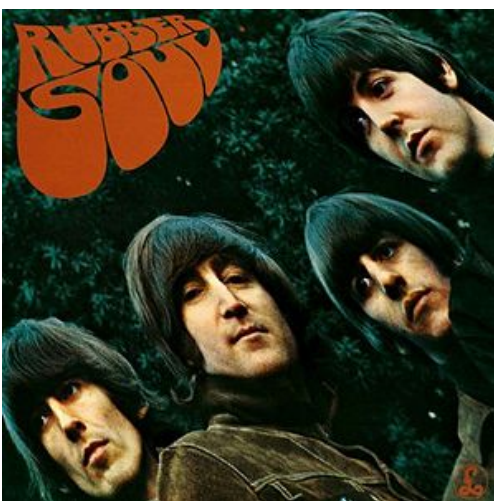


Abb.142: Robert Freeman, the Beatles – Rubber Soul 1965



Abb.143: Robert Whitaker, the Beatles – Yesterday and Today 1966

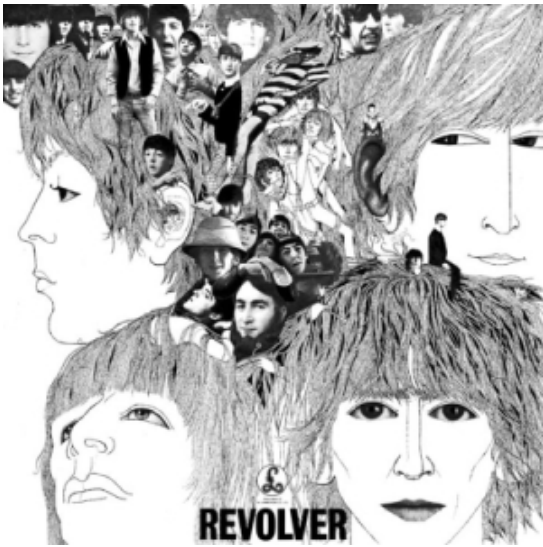


Abb.144: Klaus Voormann, the Beatles – Revolver 1966



Abb.145: Peter Blake, the Beatles – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 1967



Abb.146: Cal Schenkel, Frank Zappa – the Mothers of Invention – We're Only in It for the Money 1968



Abb.147: Barry Feinstein, the Byrds – Mr. Tambourine Man 1965



Abb.148: Bob Dylan – Bringing It All Back Home 1965

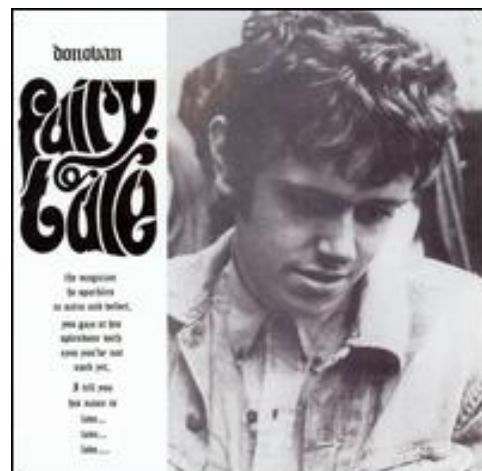


Abb.149: Donovan – Fairytale 1965



Abb.150: Donovan – Sunshine Superman 1966



Abb.151: George Jerman, the Beach Boys - Pet Sounds 1966

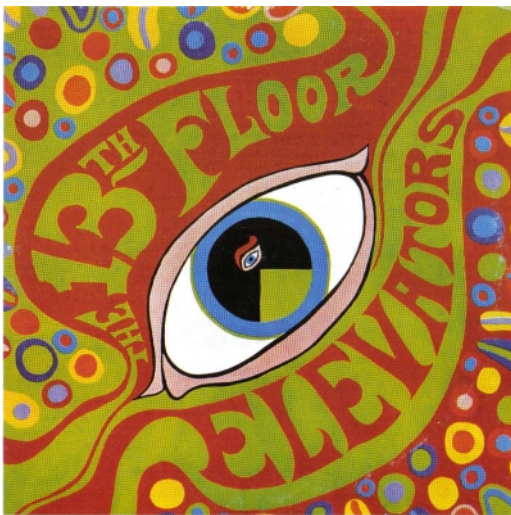


Abb.152: John Cleveland, the 13<sup>th</sup> Floor Elevators – The Psychedelic Sounds of 13<sup>th</sup> Floor Elevators 1966



Abb.153: Vic Singh, Pink Floyd – The Piper At The Gates Of Dawn 1967



Abb.154: the Fool, the Incredible String Band – the 5000 Spirits or the Layers of the Onion 1966



Abb.155: Martin Sharp, Robert Whitaker, Cream – Disraeli Gears 1967



Abb.156: Country Joe and the Fish – Electric Music for the Mind and Body 1967



Abb.157: the Hollies – Evolution 1967



Abb.158: Rick Griffin, the Grateful Dead – Aoxomoxoa 1969

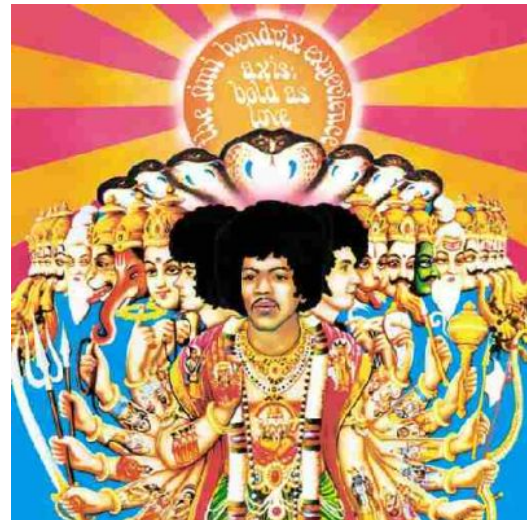


Abb.159: Roger Law, David Kind, the Jimi Hendrix Experience – Axis: Bold As Love 1967



Abb.160: Robert Crump, Big Brother and the Holding Company - Cheap Thrills 1968

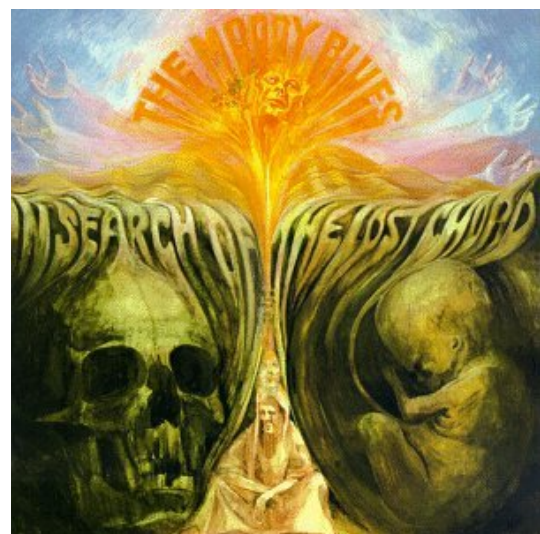


Abb.161: Philip Travers, the Moody Blues – In Search of the Lost Chord 1968





Abb.162: John Fowlie, Graham Nash, Ten Years After – Sssh. 1969



Abb.164: Stanley Mouse, Bob Seidemann, Blind Faith – Blind Faith 1969



Abb.166: Michael Cooper, the Rolling Stones – Their Satanic Majesties Request 1967



Abb.163: Rick Griffin, Steppenwolf – Monster 1969



Abb.165: Jefferson Airplane – Surrealistic Pillow 1967



Abb.167: the Rolling Stones – Flowers 1967



Abb.168: the Rolling Stones – Between the Buttons 1967



Abb.169: the Rolling Stones – Beggars Banquet 1968



Abb.170: Richard Hamilton, the Beatles – the Beatles 1968



Abb.171: George Hunter, Michael Ferguson, The Seed 1965



Abb.172: Mouse Studios, Skull and Roses 1966



Abb.173: Mouse Studios, Peace Benefit Poster 1966



Abb.174: Mouse Studios, Rose Photographer

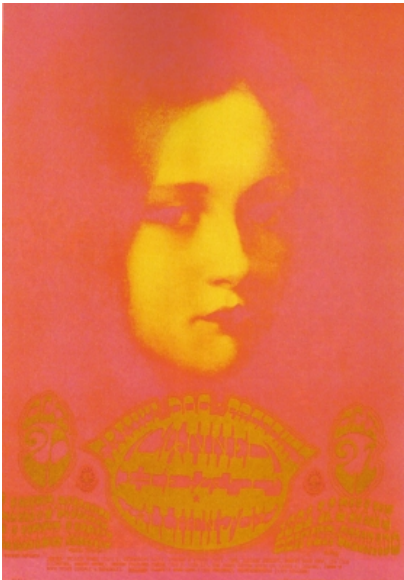


Abb.175: Mouse Studios, Canned Heat 1967



Abb.176: Mouse Studios, Big Brother and the Holding Company, Sir Douglas Quintet 1966



Abb.177: Mouse Studios, o.T.

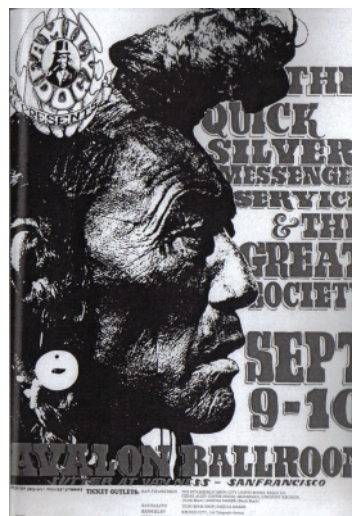


Abb.178: Mouse Studios, Quicksilver Messenger Service, the Great Society 1966

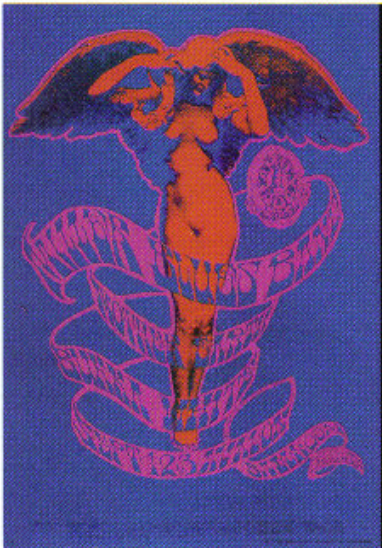


Abb.179: Mouse Studios, Steve Miller Blues Band, Mother Earth, Bukka White 1967



Abb.180: Victor Moscoso, Oxford Circle, Big Brother and the Holding Company, Lee Michaels 1966



Abb.181: Victor Moscoso, Horns of Plenty 1967

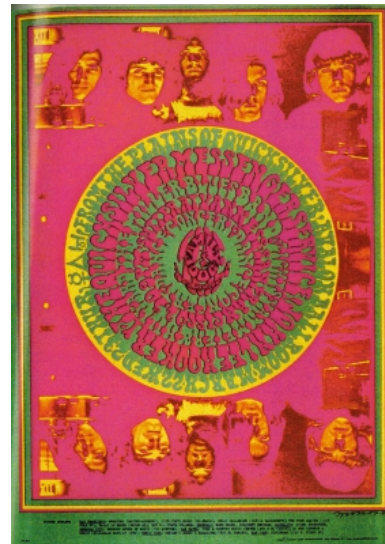


Abb.182: Victor Moscoso, From the Plains of Quicksilver 1967



Abb.183: Victor Moscoso, Junior Wells 1967



Abb.184: Victor Moscoso, KMPX Radio, San Francisco 1967



Abb.185: Victor Moscoso, Peacock Ball 1967



Abb.186: Rick Griffin, Can-A-Blis 1967

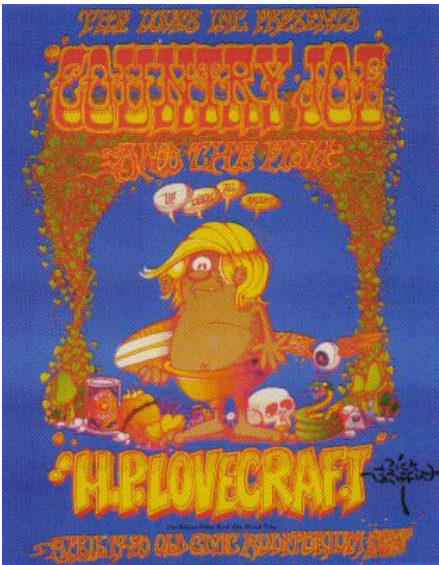


Abb.187: Rick Griffin, Country Joe Murphy 1969

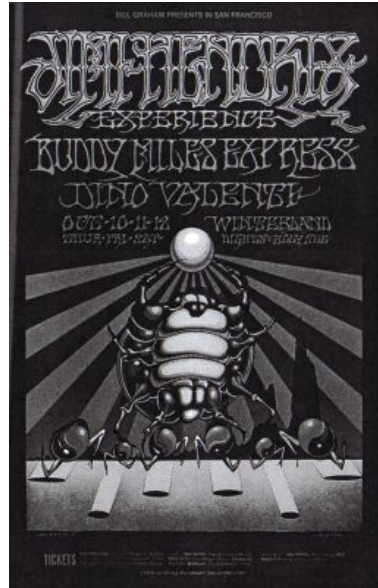


Abb.188: Rick Griffin, Victor Moscoso, Jimi Hendrix Experience, Buddy Miles Express, Dino Valenti 1968



Abb.189: Rick Griffin, Doors 1967



Abb.190: Rick Griffin, Mad River or Cryin' Eye 1968



Abb.191: Rick Griffin, Untitled (Murphy at the Beach) um 1963

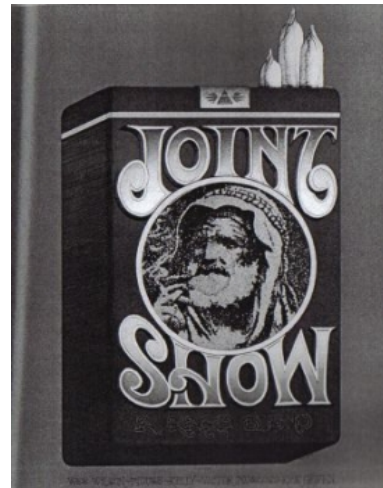


Abb.192: Rick Griffin, Joint Show 1967



Abb.193: Rick Griffin, The New Improved Psychedelic Shop 1967

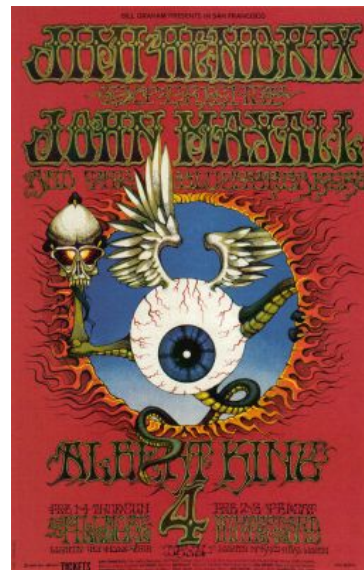


Abb.194: Rick Griffin, Flying Eyeball 1968



Abb.195: Rick Griffin, All Stars 1970

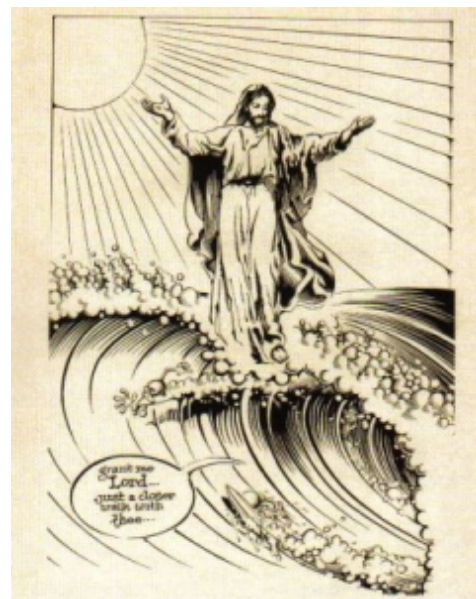


Abb.196: Rick Griffin, Grant Me Lord 1977



Abb.197: Hapshash and the Coloured Coat, The Soft Machine Turns On 1967

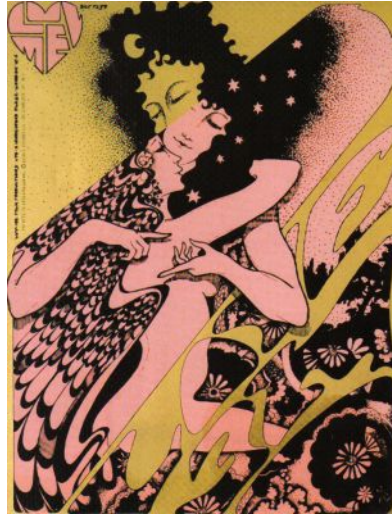


Abb.198: Hapshash and the Coloured Coat, Luv Me Film Productions 1967



Abb.199: Hapshash and the Coloured Coat, UFO Coming 1967

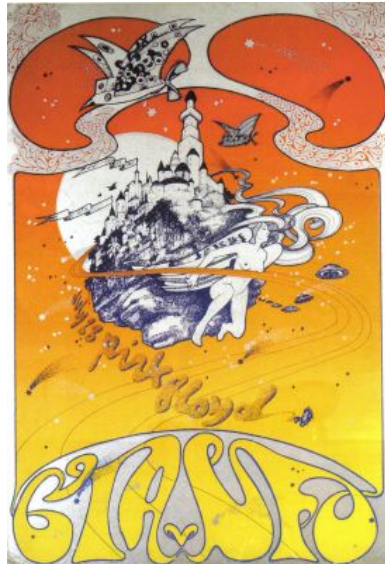


Abb.200: Hapshash and the Coloured Coat, Pink Floyd. CIA u UFO 1967



Abb.201: Hapshash and the Coloured Coat, My Move at UFO 1967



Abb.202: Hapshash and the Coloured Coat, My White Bicycle, Tomorrow 1967



Abb.203: Alan Aldridge, Don't Look Back 1967



Abb.204: Alan Aldridge, Jookin'-House of Blues



Abb.205: Alan Aldridge – the Beatles Songbook, Rückseite (Detail) 1969



Abb.206: Alan Aldridge, Phantasia – Acorn with Various Woodland Spirits 1981



Abb.207: Alan Aldridge, Penguin Book of Comics 1967



Abb.208: Heinz Edelman, Szene aus Yellow Submarine 1968



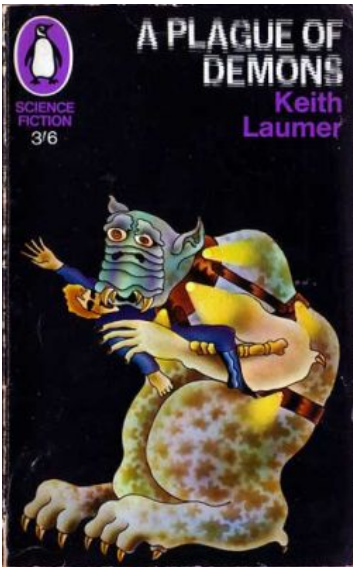


Abb.209: Alan Aldridge, Cover zu "A Plague of Demons" 1967



Abb.211: Alan Aldridge, Penguin Book of Comics 1967



Abb.213: Heinz Edelmann, Szene aus Yellow Submarine 1968



Abb.210: Heinz Edelmann, Szene aus Yellow Submarine 1968

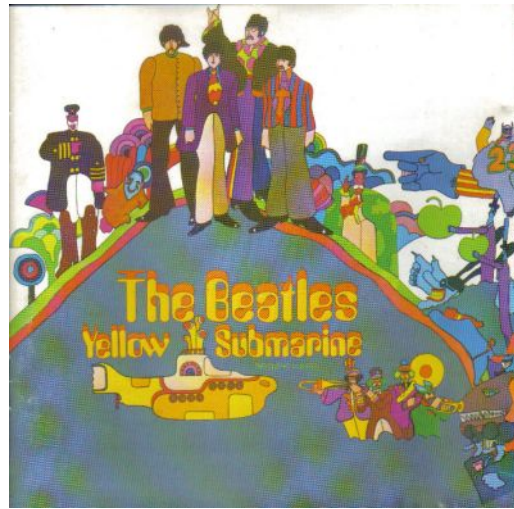


Abb.212: Heinz Edelmann, Yellow Submarine 1968

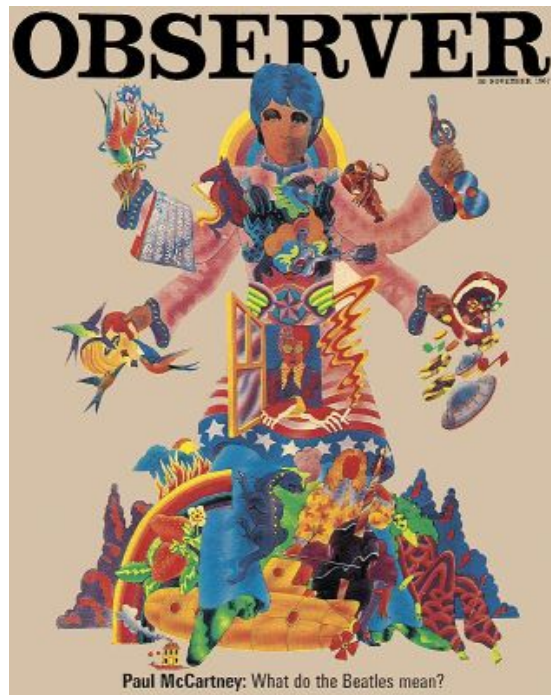


Abb.214: Alan Aldridge, Titelbild zu Observer Nov. 1967



Abb.215: Alan Aldridge, Paul McCartney 1967



Abb.216: Alan Aldridge, the Who – A Quick One 1966

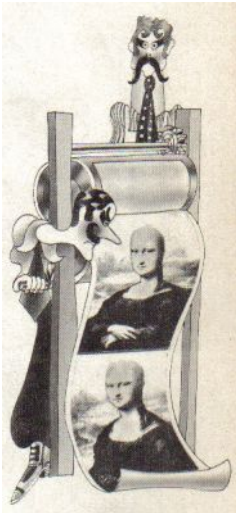


Abb.217: Alan Aldridge, Penguin Book of Comics 1967



Abb.218: Alan Aldridge, Penguin Book of Comics 1967



Abb.219: Alan Aldridge, Bild aus der Butterfly Ball und das Grasshüpfertfest

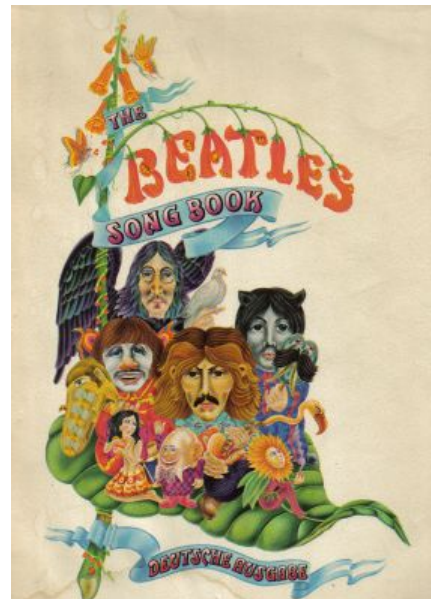


Abb.220: Alan Aldridge, the Beatles Song Book - Cover 1969



Abb.221: Alan Aldridge, There's A Place 1969



Abb.222: Alan Aldridge, Tell Me What You See, 1969



Abb.223: Alan Aldridge, What Goes On 1969



Abb.224: Alan Aldridge, Sexy Sadie 1969



Abb.225: Alan Aldridge, Taxman 1969



Abb.226: Rick Griffin, Why Don't We Do It In The Road 1969

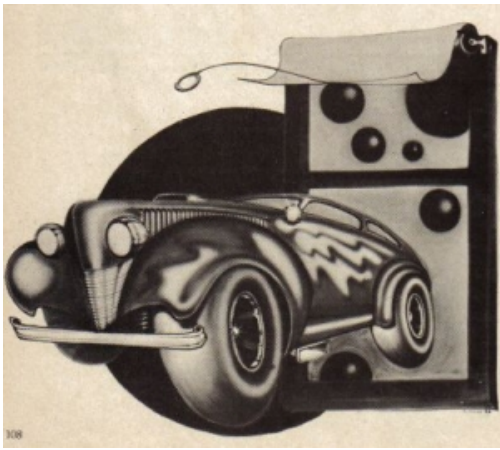


Abb.227: Stanley Mouse, The Inner Light 1969



Abb.228: Victor Moscoso, Ob-la-di Ob-la-da 1969



Abb.229: Michael McInnerney, A Hard Days Night 1969

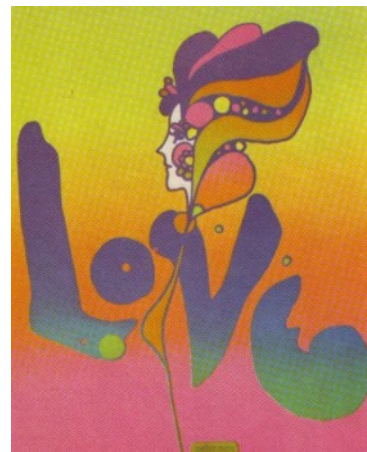


Abb.230: Peter Max, the Word 1969



Abb.231: David Hockney, I'm So Tired 1969



Abb.232: Rudolf Hausner, The Fool On The Hill (Narrenhut) 1955



Abb.233: Erté, Good Night 1969

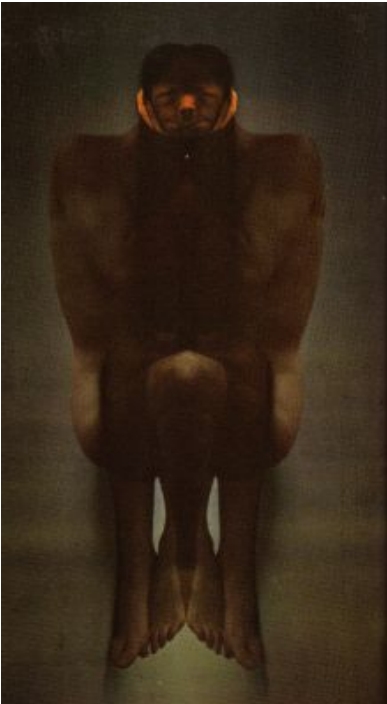


Abb.235: Art Kane, Within You Without You 1969



Abb.237: Roger Law, I'm A Loser 1969



Abb.234: Art Kane, Strawberry Fields Forever 1969



Abb.236: Roland Topor, Hey Jude 1969



Abb.238: John Hurford, Collage 1972



Abb.239: John Hurford, Geronimo 1967



Abb.240: John Hurford, Get Bombed 1983



Abb.241: John Hurford, Wasp Woman 1974



Abb.242: John Hurford, Tank 1972



Abb.243: John Hurford, Me and My Bird 2000



Abb.244: John Hurford, Wistmans Wood V 2004

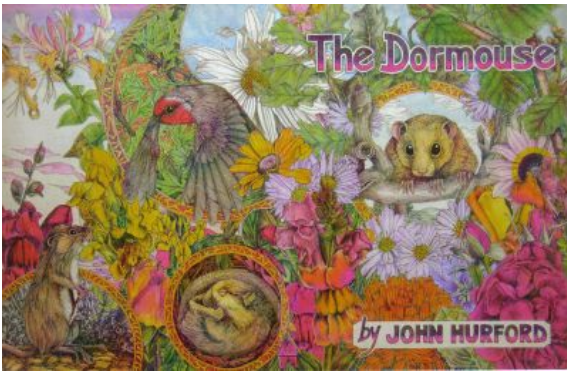


Abb.245: John Hurford, The Dormouse - Cover 1974



Abb.246: John Hurford, Doodle 1967

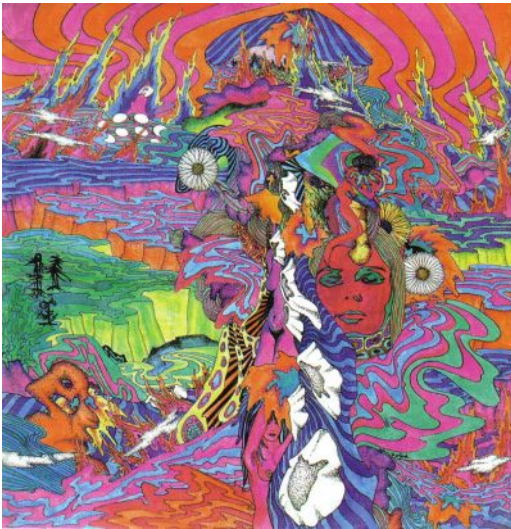


Abb.247: John Hurford, Psychedelic Painting I 1968



Abb.248: John Hurford, Psychedelic Painting II 1968

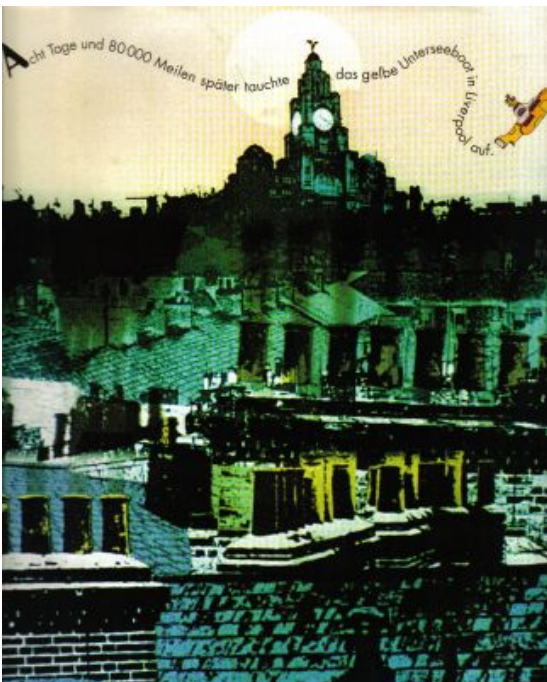


Abb.249: Heinz Edelmann, Szene aus Yellow Submarine (Eleanor Rigby) 1968

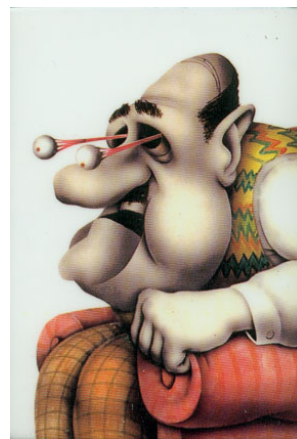


Abb.250: Terry Gilliam, Animation für Monty Python's Flying Circus



Abb.251: The Fool, the Beatles – Magical Mystery Tour 1967



Abb.252: Victor Vasarely, Vega-Gyongly-2, 1971



Abb. 253: Robert Indiana, Love 1966

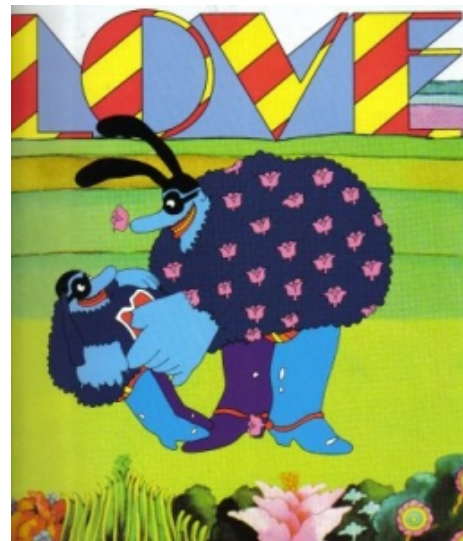


Abb.254: Heinz Edelmann, Szene aus Yellow Submarine 1968



Abb.255: Robert Doxat, Avalokiteshvara 1969



Abb.256: Hans Hanko, Femmasku-line 1968





Abb.257: Richard Lindner Telefon 1966



Abb.258: James Rosenquist, Scheuklappen 1968-9



Abb.259: Frank Stella, Ctesiphon III 1968

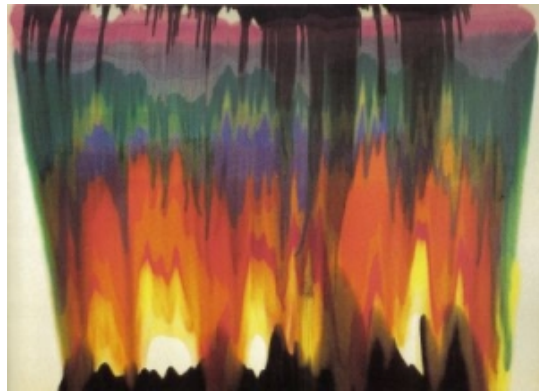


Abb.260: Morris Louis, Saf Gimmel 1959



Abb.261: Lydia Benglis, Contraband 1969



Abb.262: Carolee Schneemann, Eye Body, 36 Transformative Actions 1963



Abb.263: M.C. Escher, Hand with Reflecting Sphere 1935

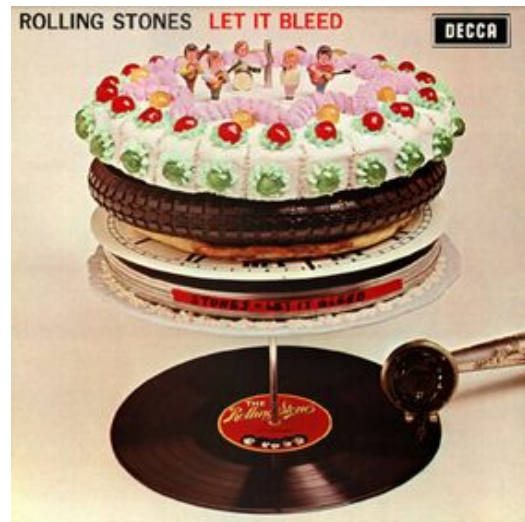


Abb.264: the Rolling Stones - Let It Bleed 1969



Abb.265: the Rolling Stones - Let It Bleed Rückseite 1969

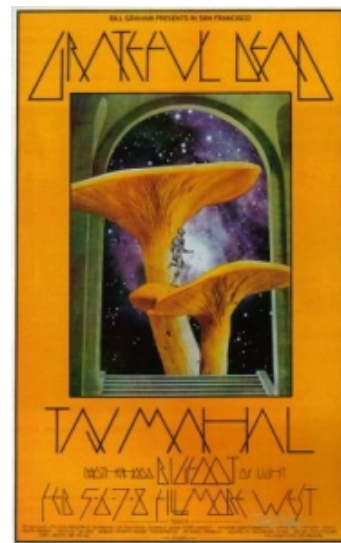


Abb.266: David Singer, Grateful Dead, Taj Mahal 1970

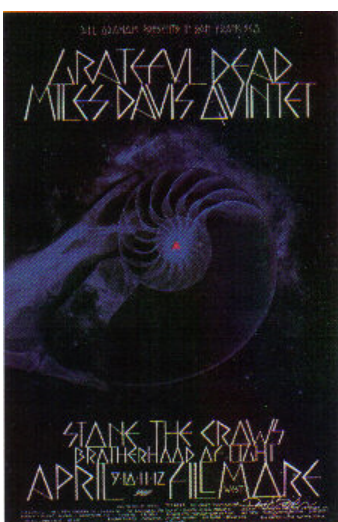


Abb.267: David Singer, Grateful Dead, Miles Davis Quintet 1970



Abb.268: David Singer, Jethro Tull 1970



Abb.269: David Singer, Miles Davis, Elvin Bishop, Mandrill 1971

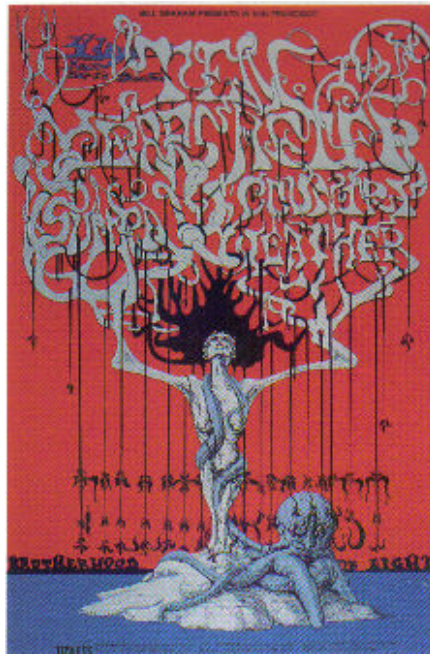


Abb.270: Lee Conklin, Ten Years After, Country Weather, Sun Ra 1968



Abb.271: Lee Conklin, New Years Eve 1968/1969 1968

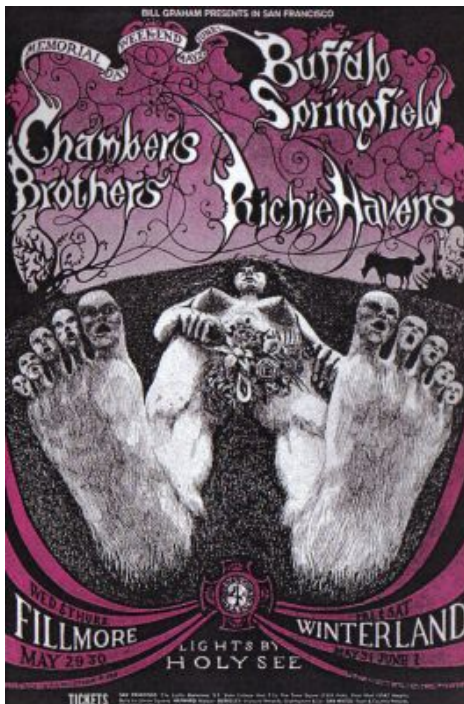


Abb.272: Lee Conklin, Buffalo Springfield, Chambers Brother, Richie Havens 1968

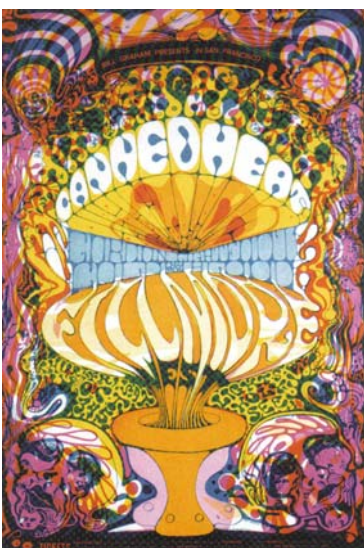


Abb.273: Lee Conklin, Canned Heat, Gordon Lightfoot, Cold Blood 1968



Abb. 274: Martin Sharp, Robert Whitaker, Cream  
– Disraeli Gears 1967



Abb. 276: Martin Sharp, Robert Whitaker, Cream  
– Disraeli Gears 1967, Detail



Abb.278: Andy Warhol, Flowers 1964



Abb. 275: Pablo Picasso - Stillleben mit Violine  
und Früchten 1913



Abb. 277: Andy Warhol, Marilyn Monroe 1967



Abb. 279: the Beach Boys - Endless Summer  
1974



Abb. 280: Martin Sharp, Robert Whitaker, Cream – Disraeli Gears 1967, Rückseite Detail

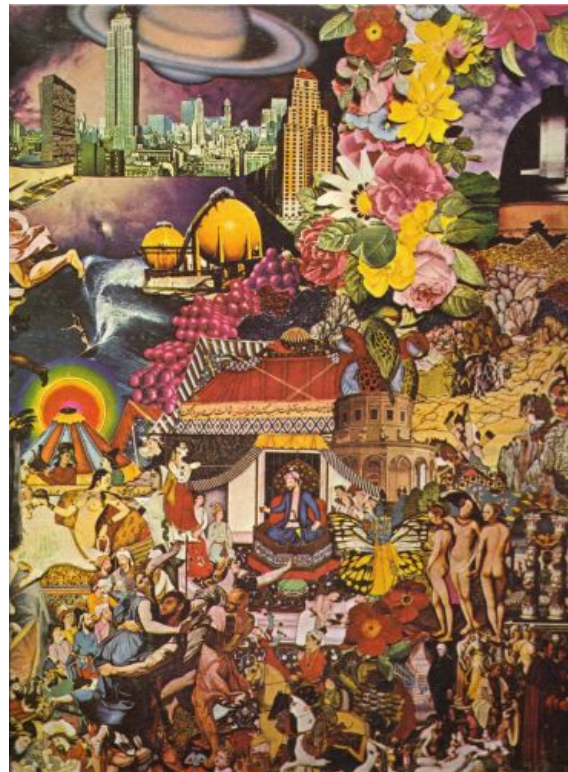


Abb. 281: Michael Cooper, the Rolling Stones – Their Satanic Majesties Request 1967 Detail Innenseite



Abb. 282: Michael Cooper, the Rolling Stones – Their Satanic Majesties Request 1967 Detail Innenseite



Abb. 283: Mott the Hoople –Mott, 1973 Detail Innenseite

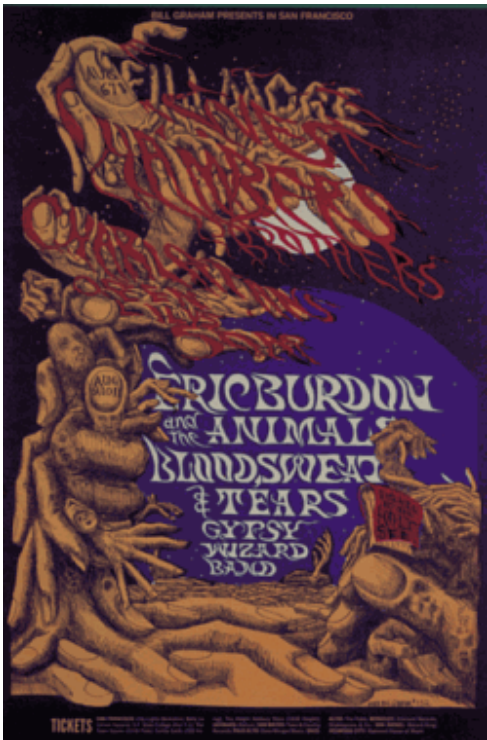


Abb. 284: Lee Conklin, Fillmore West: Chambers Brothers, the Charlatans



Abb. 286: Salvador Dalí, Soft Construction With Beans 1936



Abb. 288: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, Detail



Abb. 285: Lee Conklin, Grateful Dead, Pretangle, Sir Douglas Quintet



Abb. 287: Kathedrale von Autun,, Westportal Tympanon, Detail



Abb. 289: Gruppe aus der Sammlung Ruysch um 1700



Abb. 290: Stanley Mouse, Bob Seidemann, Blind Faith – Blind Faith 1969



Abb. 291: Jean-Auguste-Dominique\_Ingres - Das Türkische Bad, 1863



Abb. 292: Guido Cagnacci, Selbstmord der Kleopatra 1659-62



Abb. 293: Gene Lester, Julie London – Calendar Girl 1956

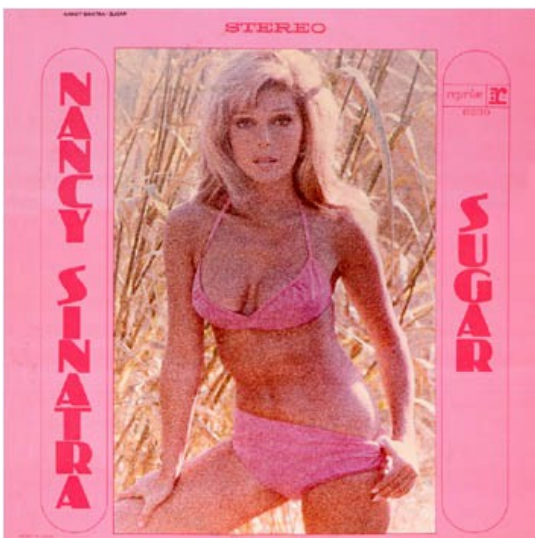


Abb. 294: Ron Joy, Nancy Sinatra – Sugar 1966



Abb. 295: John Lennon & Yoko Ono, Two Virgins 1968

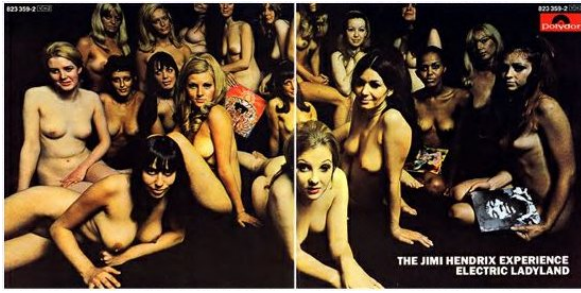


Abb. 296: David King, David Montgomery, the Jimi Hendrix Experience – Electric Ladyland 1968

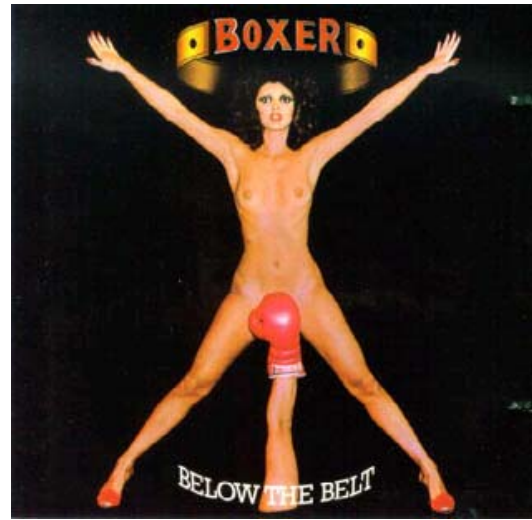


Abb. 297: Boxer - Below the Belt 1975



Abb. 298: Atlas - Atlas 1977



Abb. 299: Whitesnake - Come and Get It 1982

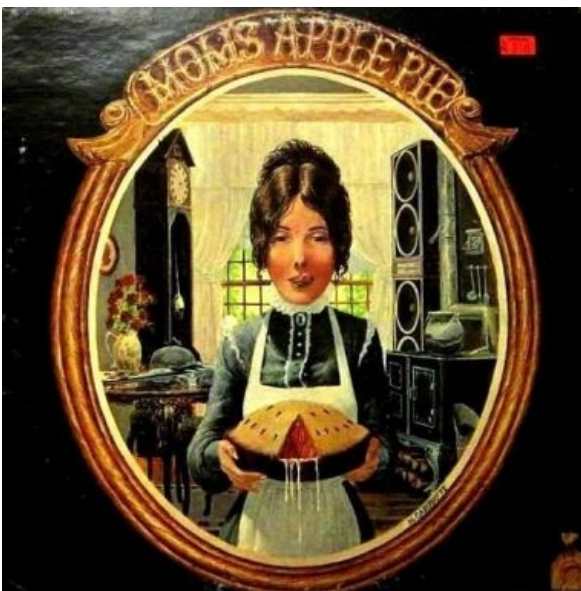


Abb. 300: Nick Caruso, Mom's Applepie - Modern Romance 1972



Abb. 301: Hipgnosis, Scorpions – Virgin Killer 1976





Abb. 302: Saxon - Innocence Is No Excuse 1985



Abb. 303: Vincent van Gogh, Gauguin's Stuhl 1888



Abb. 304: Pilz-Stein um 1500 v.Chr.



Abb. 305: Bananas - Come And Get It



Abb.306: Mouse Studios, Mickey Hart - Rolling 1972



Abb.307: Mouse Studios, Journey – Escape 1981



Abb.308: Mouse Studios, Journey – Captured 1981



Abb.309: Mouse Studios, Journey – Infinity 1978

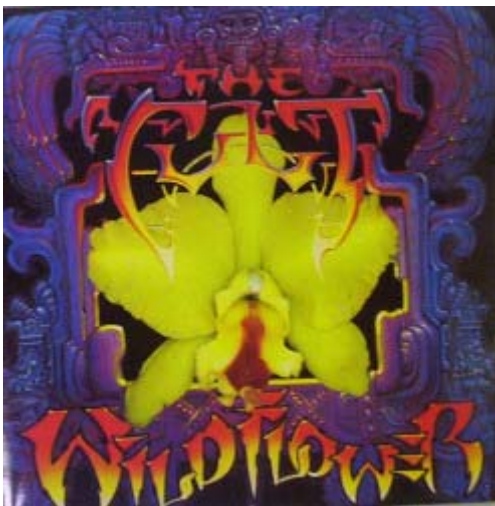


Abb.310: Rick Griffin, the Cult – Wildflower 1987



Abb.311: Rick Griffin, Grateful Dead, What A Long Strange Trip It's Been 1977

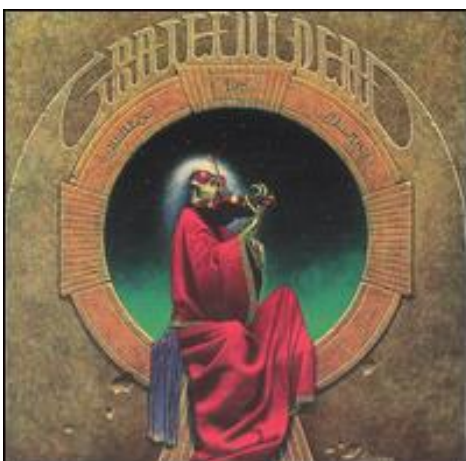


Abb.312: Rick Griffin, Grateful Dead – Blues For Allah 1975

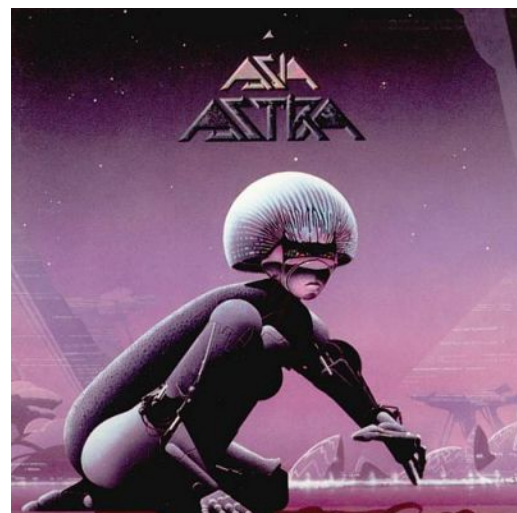


Abb.313: Roger Dean, Asia – Astra 1985



Abb.314: Roger Dean, Steve Howe – Beginnings 1975



Abb.315: Roger Dean, Uriah Heep – The Magicians Birthday 1972



Abb.316: Roger Dean, Asia – Alpha 1983



Abb.317: Roger Dean, Yes – Keys To Ascension 1997



Abb.318: Hipgnosis, Pink Floyd – Obscured By Clouds 1972

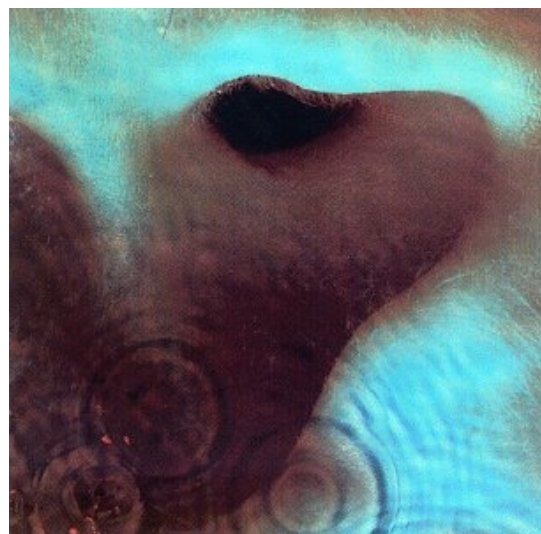


Abb. 319: Hipgnosis, Pink Floyd – Meddle 1971



Abb.320: Jethro Tull - War Child 1974



Abb.321: Can – Tago Mago 1971



Abb.322: Roger Glover, John Coletta, Fin Costello, Deep Purple – Who Do We Think We Are 1973



Abb.323: GuruGuru – Globetrotter 1977

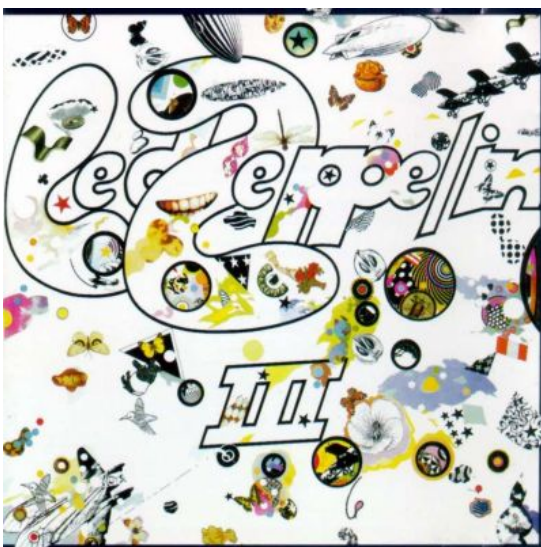


Abb.324: Led Zeppelin – Led Zeppelin III 1970

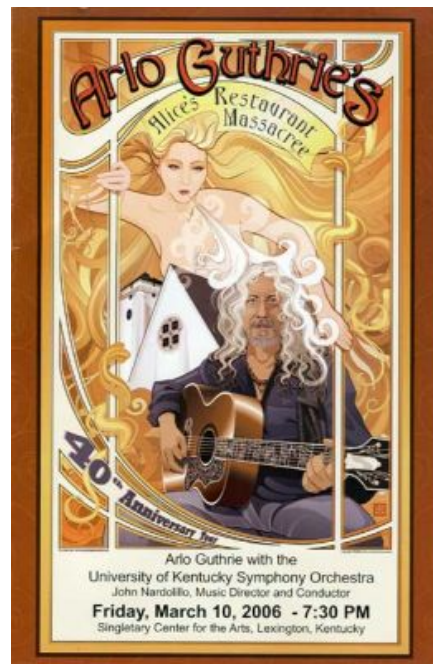


Abb.325: Arlo Guthrie, Plakat 2006

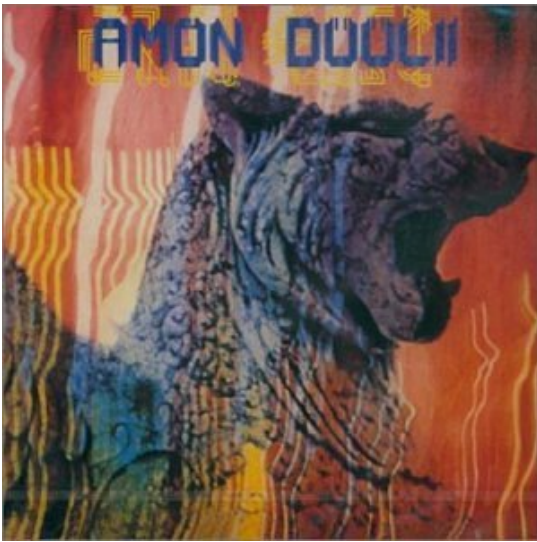


Abb.326: Amon Düül II – Wolfcity 1971



Abb.327: Lee Conklin, Santana – Santana 1969



Abb.328: Mati Klarwein, Santana – Abraxas 1970

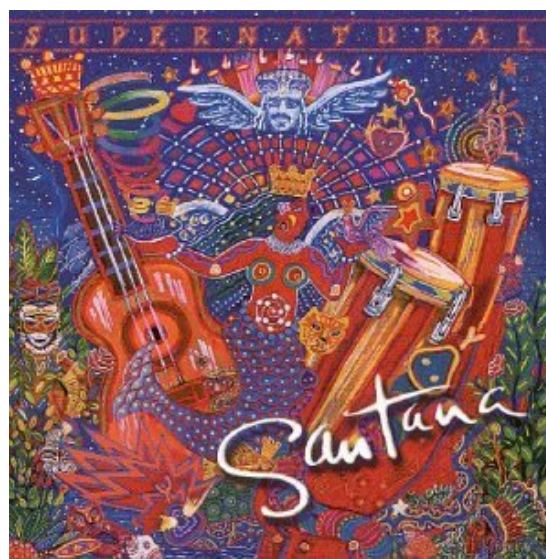


Abb.329: Santana – Supernatural 2000



Abb. 330: Georg Baselitz, Adler 1974



Abb.331: H.R. Giger, Meister und Margeritha

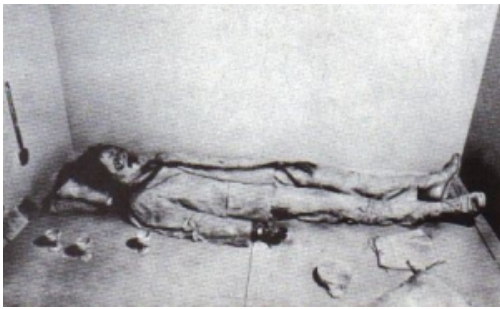


Abb. 332: Paul Thek, Tod eines Hippies 1967



Abb.333: Mott the Hoople – Mad Shadows 1970



Abb.334: Hipgnosis, the Ansley Dunbar Retaliation, Doctor Dunbar's Prescription 1969

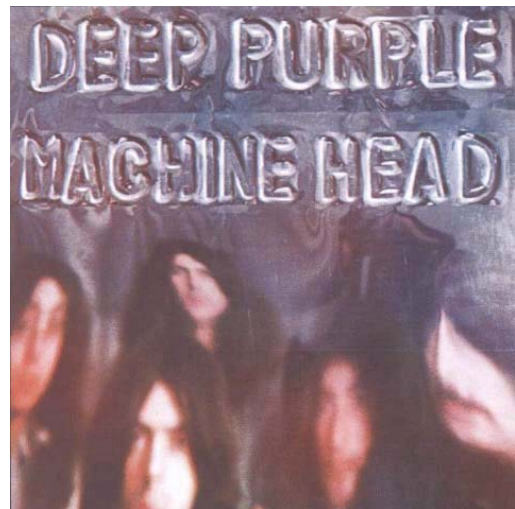


Abb.335: Roger Glover, John Coletta, Deep Purple – Machine Head 1972



Abb.336: Neil Adam, Walt Simonson, Grand Funk Railroad – Shinin' On 1971



Abb.337: Logo, Status Quo – Quo 1974



Abb.338: Roslav Szabo, Judas Priest – Stained Class 1978

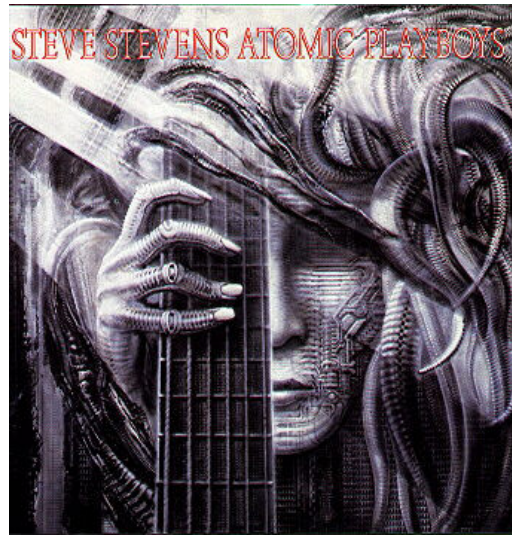


Abb.339: H.R. Giger, Steve Stevens - Atomic Playboys 1989

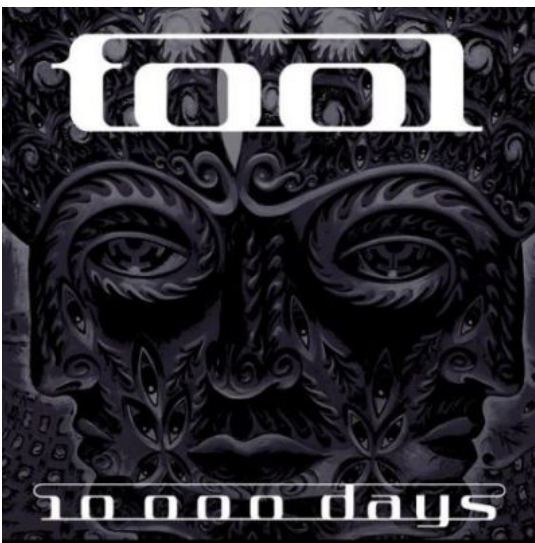


Abb.340: Alex Grey, Tool – 10 000 Days 2006



Abb.341: Apocalyptica – Worlds Collide 2007

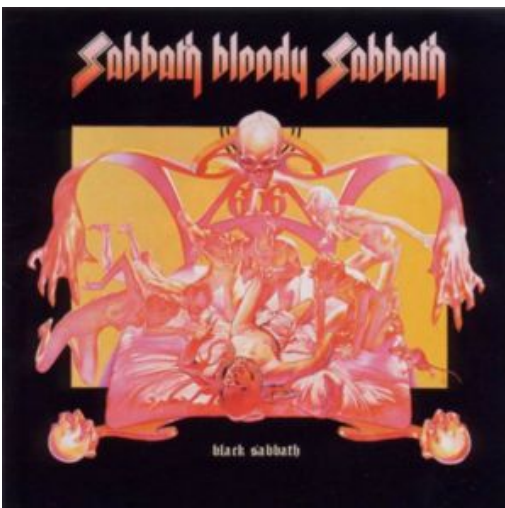


Abb.342: Pacific Eye and Ear, Black Sabbath – Sabbath Bloody Sabbath 1974



Abb.343: Ted Nugent's Amboy Dukes - Tooth, Fang and Claw 1974

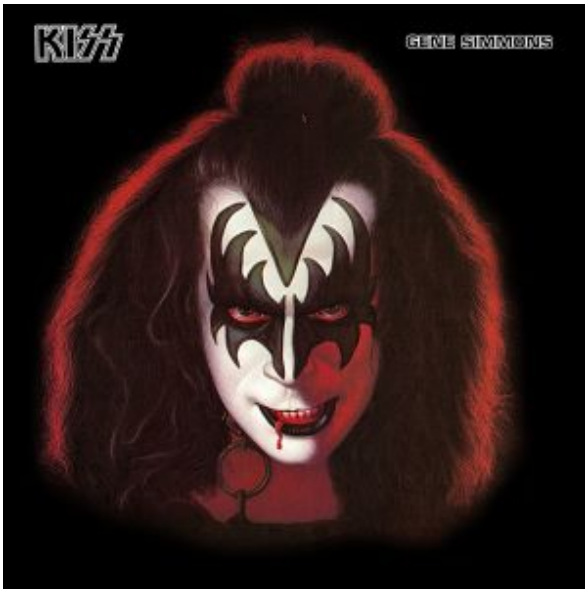


Abb.344: Eraldo Carugati, Kiss - Gene Simmons 1978



Abb.345: Larry W. Carroll, Slayer – Reign in Blood 1986



Abb.336: Neurosis – A Sun That Never Sets 2001



Abb.347: The Abyss – The Other Side 1994



Abb.348: Slipknot – Vol.3 (the Subliminal Verses) 2004



Abb.349: Soulfly – Dark Ages 2005





Abb.350: Evanescence – The Open Door 2006



Abb.351: Edvard Munch, Der Schrei 1893

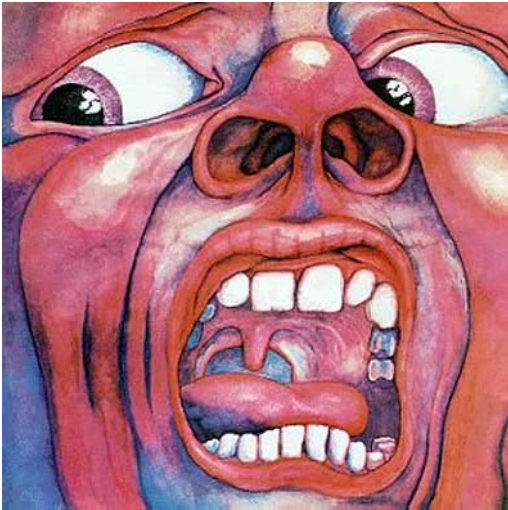


Abb.352: Barry Godber, King Crimson – In the Court of the Crimson King 1969

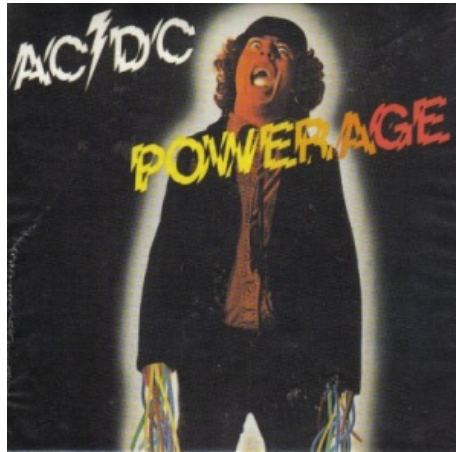


Abb.353: Jim Houghton, AC/DC – Powerage 1978



Abb.354: Gottfried Helnwein, Scorpions – Blackout 1982



Abb.355: Gottfried Helnwein, Tanz des Affen – 1987



Abb.356: Satori, Def Leppard – Hysteria 1986

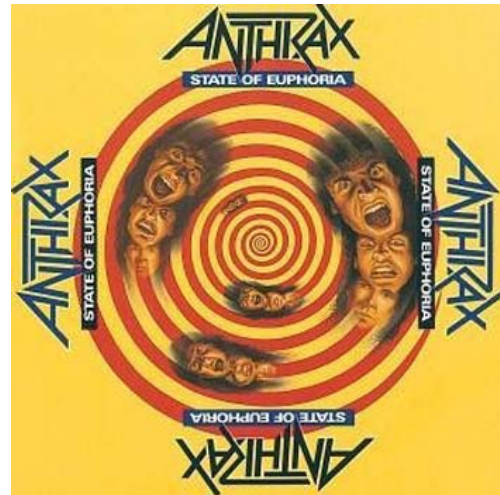


Abb.357: Don Brautigam, Anthrax – State of Euphoria 1988

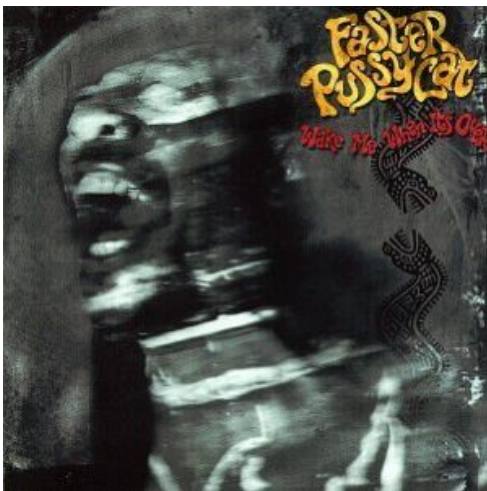


Abb.358: Nick Egan Tony Redhead, Faster Pussycat – Wake Me When It's Over 1989

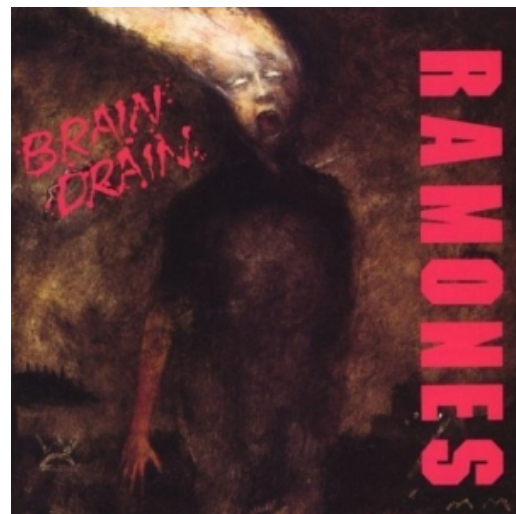


Abb.359: Matt Mahurin, George Du Bose, the Ramones – Brain Drain 1989



Abb.360: Cameron Wong, Hugh Syme, Megadeth – Countdown To Extinction 1992

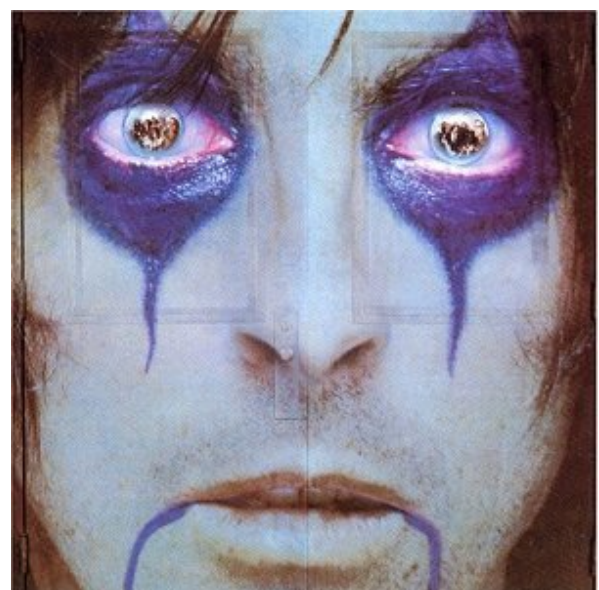


Abb.361: Pacific Eye and Ear, Alice Cooper – From the Inside 1978



Abb.362: Hipgnosis, the Greatest Show On Earth – Horizons 1970



Abb.363: Hipgnosis, the Pretty Things – Savage Eye 1975



Abb.364: Porcupine Tree – In Absentia 2002



Abb.365: Naoto Hattori, Mind Trip 2006



Abb.366: Un Chien andalou Filmstill 1928

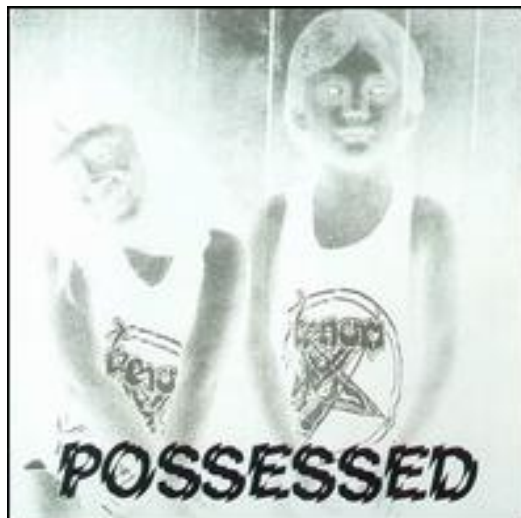


Abb.367: Richie Nichol, Venom – Possessed 1985



Abb.368: Glen Wexter, Van Halen – Balance 1995

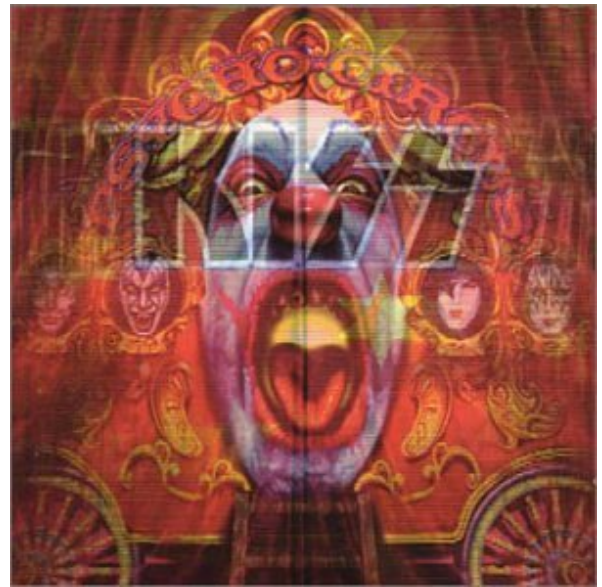


Abb.369: Peter Scanlan, Louis Marino, Kiss - Psycho Circus 1998



Abb.370: John Wayne Gacy, Clown and Handprint



Abb.371: Rick Griffin, Bombs Away (Ausschnitt, für Zap Comix #2) 1968

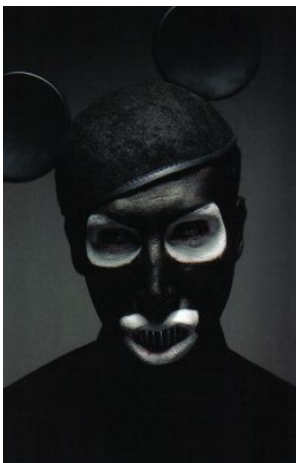


Abb.372: Gottfried Helnwein, The Golden Age of Grottesque 2003



Abb.373: Gottfried Helnwein, o.T. (Detail) 2005



Abb.374: Mick Rock, Syd Barrett 1970



Abb.375: Mick Rock, Syd Barrett 1970



Abb.376: Hipgnosis, Mick Rock, Syd Barrett –  
The Madcap Laughs 1970

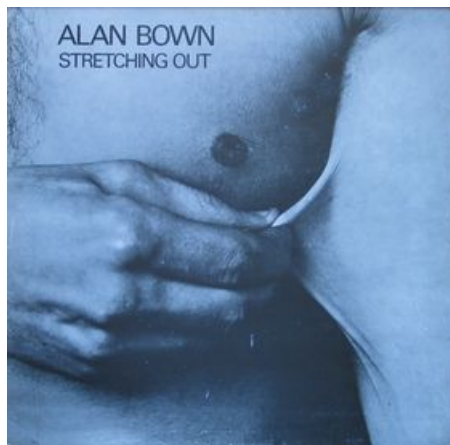


Abb.377: Hipgnosis, Alan Brown –Stretching Out  
1971



Abb.378: Hipgnosis, Quiver – Quiver 1971



Abb.379: Hipgnosis, the Alan Parsons Project –  
Pyramid 1984



Abb.380: Hipgnosis, T. Rex – Electric Warrior 1971



Abb.381: Hipgnosis, Caravan Cunning Stunts 1975



Abb.382: Hipgnosis, Trees, On The Shore 1970



Abb.383: Hipgnosis, String Driven Thing, The Machine that Cried 1973



Abb.384: Hipgnosis, Todd Rundgren – Back to the Bars 1978

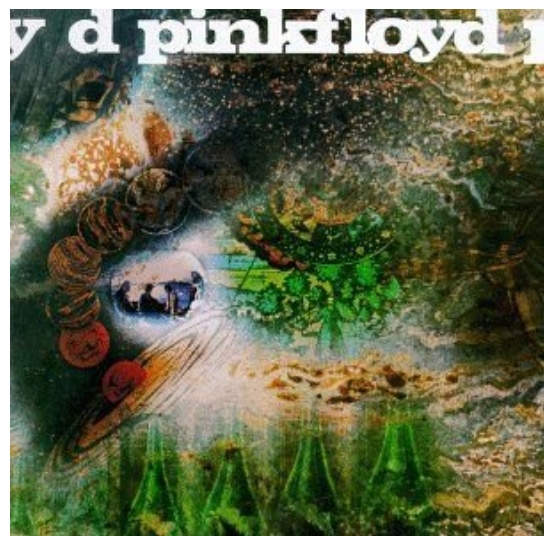


Abb.385: Hipgnosis, Pink Floyd – A Saucerful of Secrets 1968



Abb.386: Hipgnosis, Pink Floyd – The Dark Side of the Moon 1972

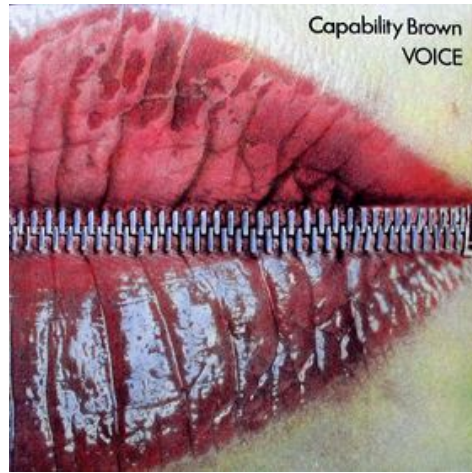


Abb.387: Hipgnosis, Capability Brown – Voice 1973



Abb.388: Hipgnosis, Scorpions – Lovedrive 1978



Abb.389: Hipgnosis, Toe Fat - Toe Fat 1970



Abb.390: Hipgnosis, Yes – Tormato 1978

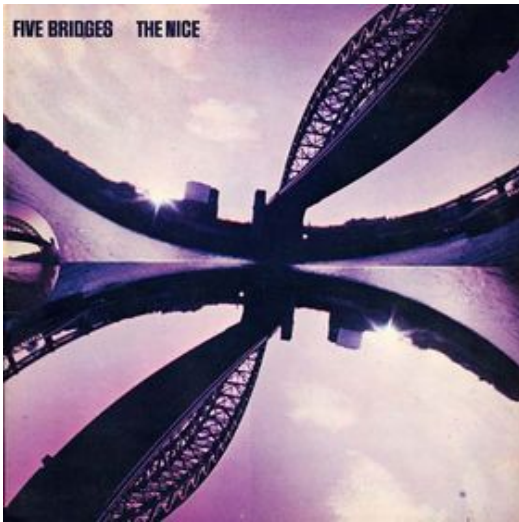


Abb.391: Hipgnosis, the Nice - Five Bridges 1970



Abb.392: Hipgnosis, the Nice - Five Bridges Mandala 1970



Abb.393: Hipgnosis, Lumiere & Son - Passionate Positions 1977



Abb.394: Hipgnosis, Peter Gabriel - Peter Gabriel 1978

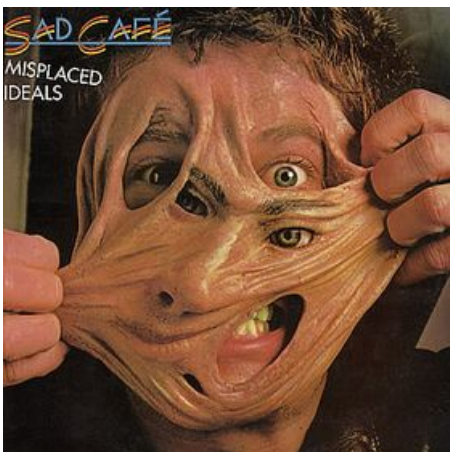


Abb.395: Hipgnosis, Sad Café - Misplaced Ideals 1978



Abb.396: Hipgnosis, Pink Floyd - Ummagumma 1969





Abb.397: Hipgnosis, Pink Floyd – Presence 1976



Abb.398: Storm Thorgerson, Pink Floyd, Tree of Half Life 1997



Abb.399: Storm Thorgerson, Mike Oldfield – Earth Moving 1989



Abb.400: Storm Thorgerson, the Cranberries – You & Me 2000



Abb.401: Gottfried Helnwein, Peinlich 1971



Abb.402: Gottfried Helnwein, Ali (Detail) 1991



Abb.403: Gottfried Helnwein, Stage Fright 2003



Abb.404: Gottfried Helnwein, o.T. (Detail) 1991



Abb.405: Gottfried Helnwein, Selbst-Portait 1987



Abb.406: Gottfried Helnwein, Die letzten Tage von Pomjeji (I) 1997



Abb.407: Gottfried Helnwein, Rammstein – Sehnsucht 1997



Abb.408: Gottfried Helnwein, Rammstein – Sehnsucht 1997



Abb.409: Gottfried Helnwein, Marilyn Manson, The Golden Age of Grottesque 2003



Abb.410: Gottfried Helnwein, Marilyn Manson, The Golden Age of Grottesque 2003



Abb.411: Gottfried Helnwein, Peter Maffay – Sonne In Der Nacht 1985

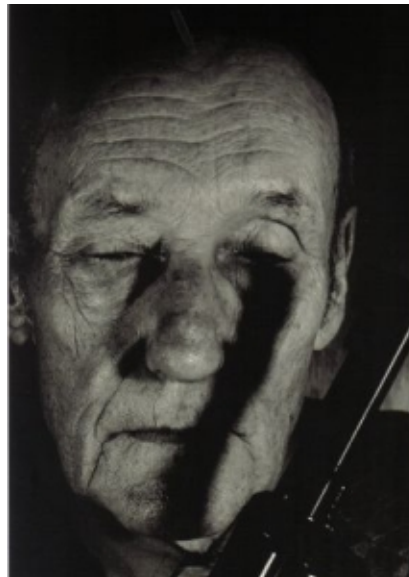


Abb.412: Gottfried Helnwein, William S. Burroughs 1990



Abb.413: Derek Riggs, Iron Maiden – Iron Maiden 1980

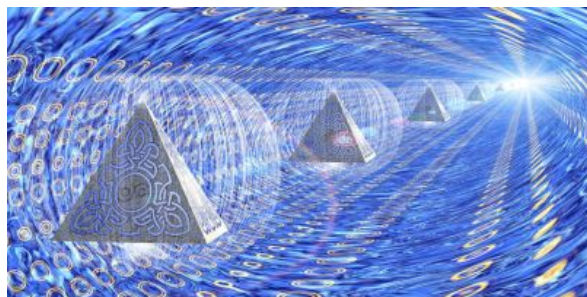


Abb.414 Derek Riggs, Gamma Ray – Power Plant 1999

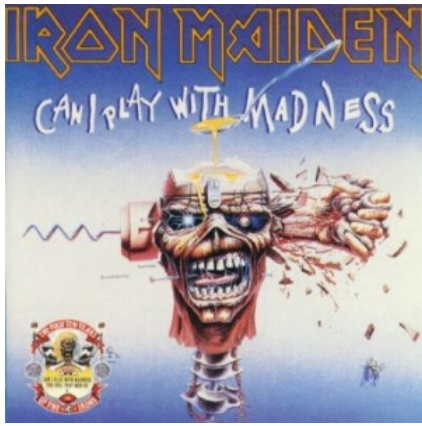


Abb.415: Derek Riggs, Iron Maiden – Can I Play With Madness 1990



Abb.416: Derek Riggs, Gamma Ray – Power Plant 1999



Abb.417: Derek Riggs, Iron Maiden – Seventh Son of a Seventh Son 1990



Abb.418: Derek Riggs, Iron Maiden – The Number of the Beast 1982



Abb.419: Derek Riggs, Iron Maiden – Piece of Mind 1983

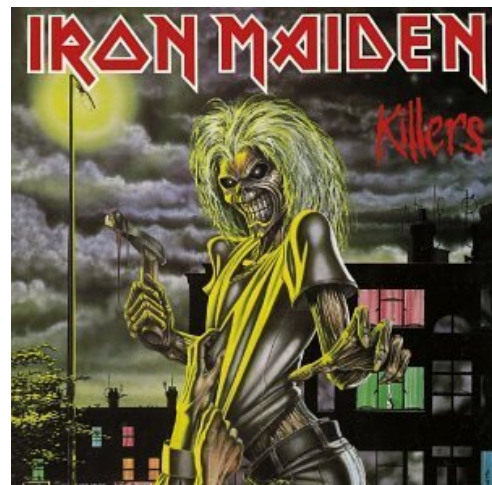


Abb.420: Derek Riggs, Iron Maiden – Killers 1981



Abb.421: Derek Riggs, Iron Maiden – The Clairvoyant 1990



Abb.422: Derek Riggs, Iron Maiden – The Evil That Men Do 1990



Abb.423: Albert Cueller, Slayer – Live Undead 1987

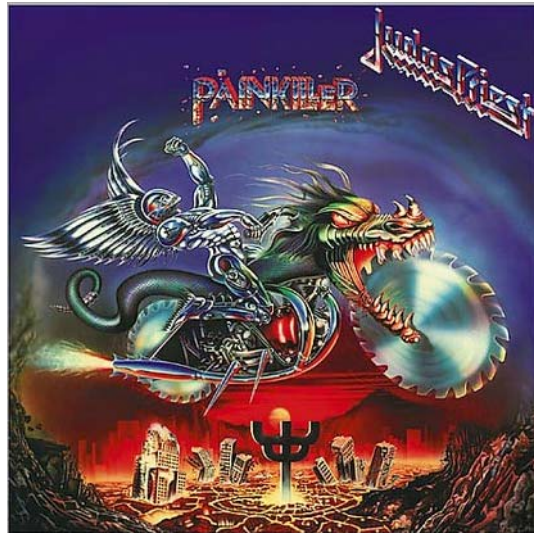


Abb.424: Mark Wilkinson, Judas Priest – Painkiller 1990



Abb.425: Edward J. Repka, Megadeth – Peace Sells ... But Who's Buying? 1986

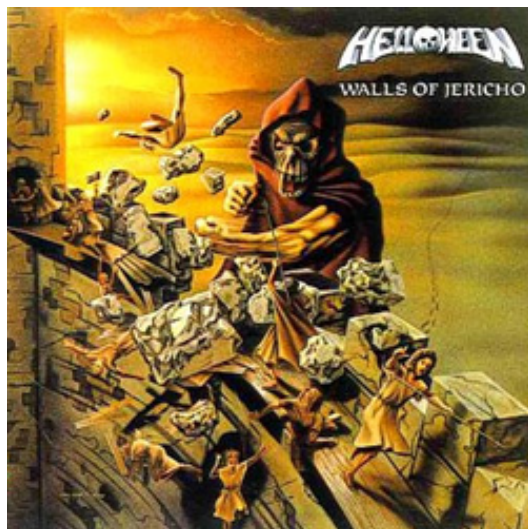


Abb.426: Edda und Uwe Karczewski, Helloween – Walls of Jericho 1985

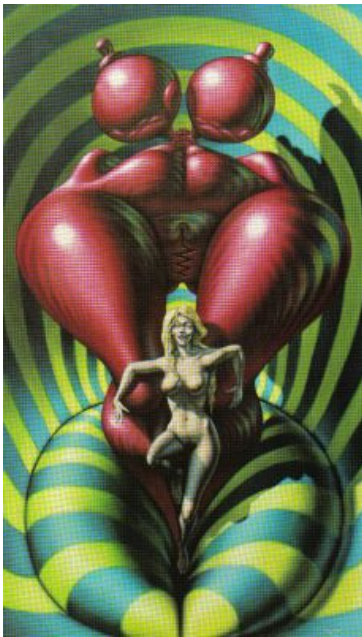


Abb.427: Robert Williams, Ernestine and the Venus of Polyethylene 1968

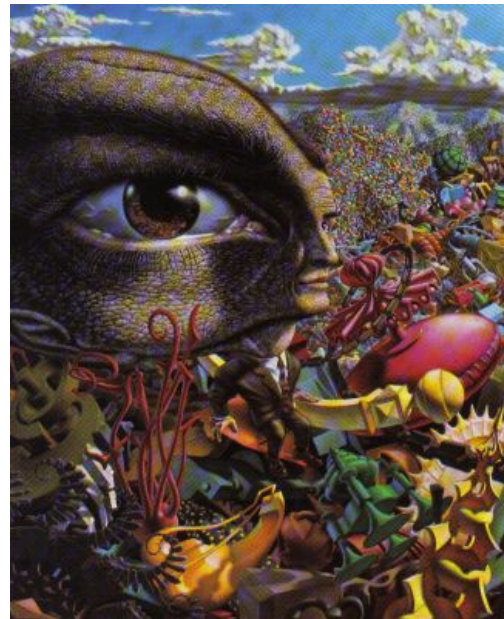


Abb.428: Robert Williams, In the Land of Retinal Delights 1968



Abb.429: Robert Williams, Guns n' Roses – Appetite for Destruction 1987



Abb.430: Robert Williams, the Armageddon Force Field (Magnetosphere) 1972



Abb.431: Robert Williams, Hot Rod Race 1976



Abb.432: Robert Williams, Muzzy the Dunce in Never Let em Squark 1976 (Ausschnitt)



Abb.433: Alan Forbes, Queens of the Stone Age  
Amterdam 2007



Abb.434: Coop, o.T.

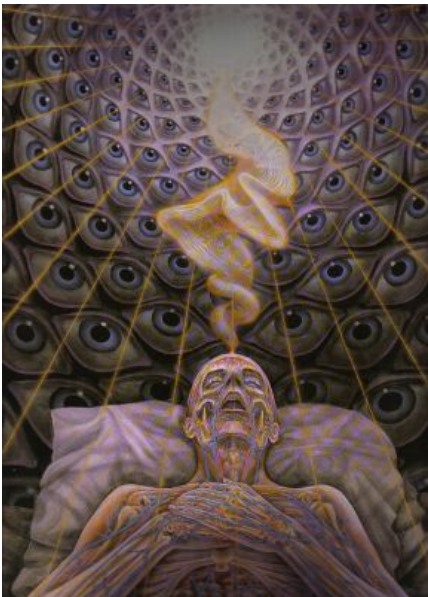


Abb.435: Alex Grey, Sterben 1990



Abb.436: Alex Grey, Reise des Verwundeten  
Heilers 1984-85 (Triptychon, linker Flügel)



Abb.437: Alex Grey, Der unakustische Schrei

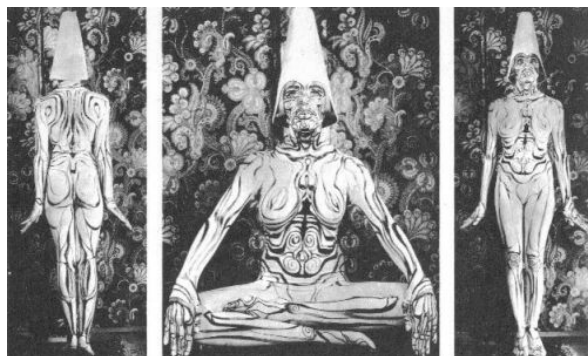


Abb.438: Ernst Fuchs, Pintoarium Zebra 1955



Abb.439: Mona Lisa Negativ



Abb.440: Melvin L. Prueitt, Involution 1978

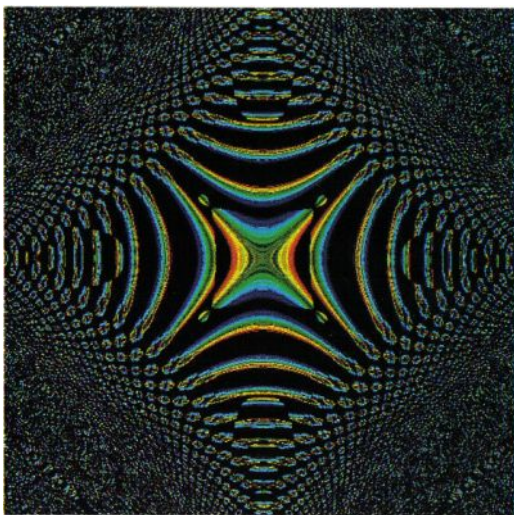


Abb.441: Dr. H. W. Franke, Computerbild



Abb.442: Melvin L. Prueitt, die Winde des Frühlings 1982



Abb.443: Richard Lowenberg, Thermografische Hand

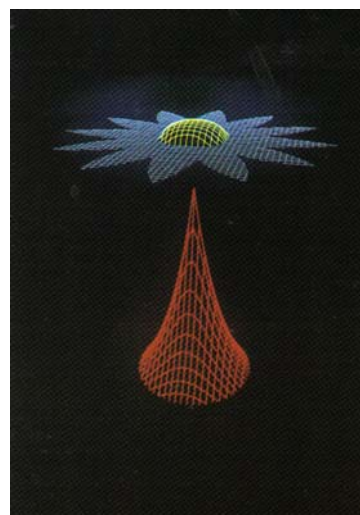


Abb.444: Melvin L. Prueitt, Blüte und Stengel 1973



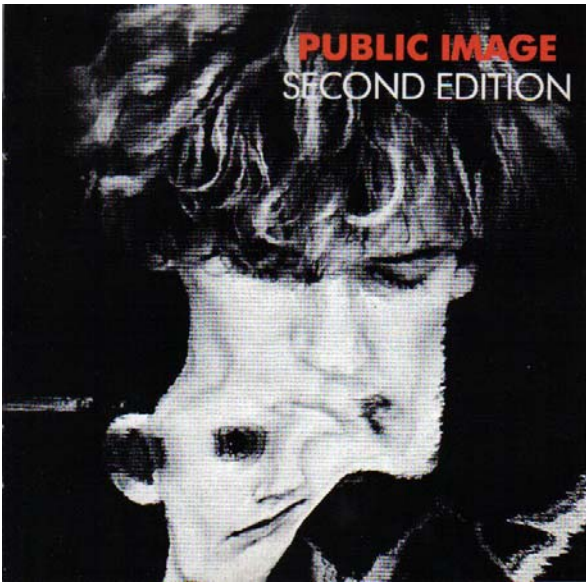


Abb.445: Tony McGeer, Public Image Ltd. – Second Edition 1979



Abb.446: Buggles – the Age of Plastic 1980



Abb.447: the Cure – Lullaby 1989

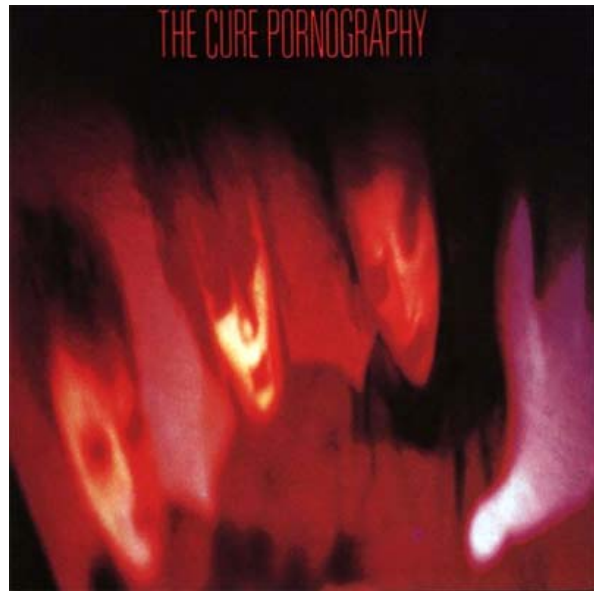


Abb.448: The Cure – Pornography 1982



Abb.449: Aldo Nova – Subject 1983

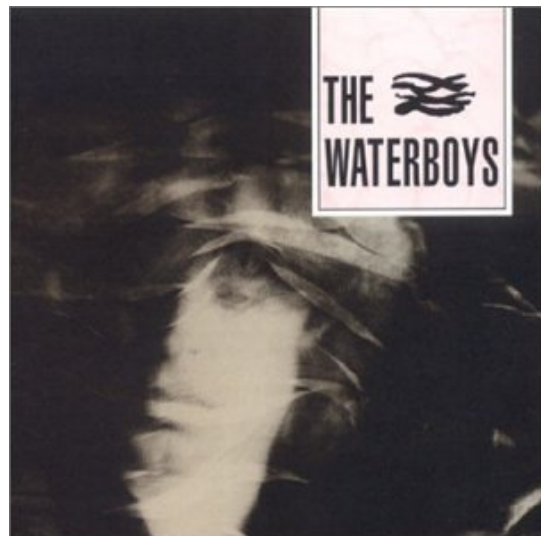


Abb.450: the Waterboys – the Waterboys 1983



Abb.451: Roxy Music – the High Road 1983



Abb.452: Scandal feat. Patti Smith – Warrior 1984



Abb.453: M&Co, Talking Heads – Remain in Light 1980



Abb.454: Gillan – Nightmare 1981

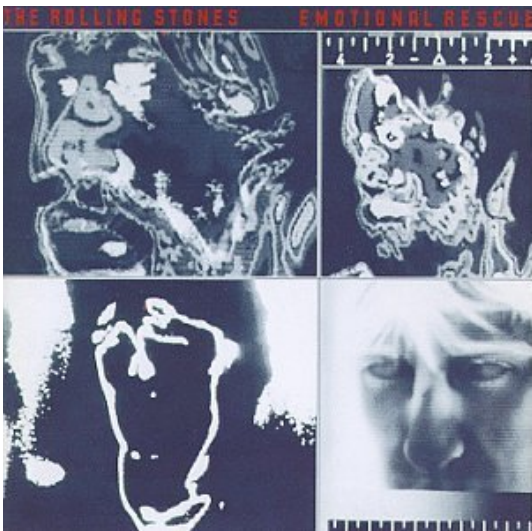


Abb.455: Roy Adzak, the Rolling Stones – Emotional Rescue 1980



Abb.456: Ric Ocasek, Mick Haggerty, Ric Ocasek – Quick Change World 1993



Abb.457: the Prodigy – the Prodigy Experience



Abb.458: Aphex Twin – Windowlicker 1999

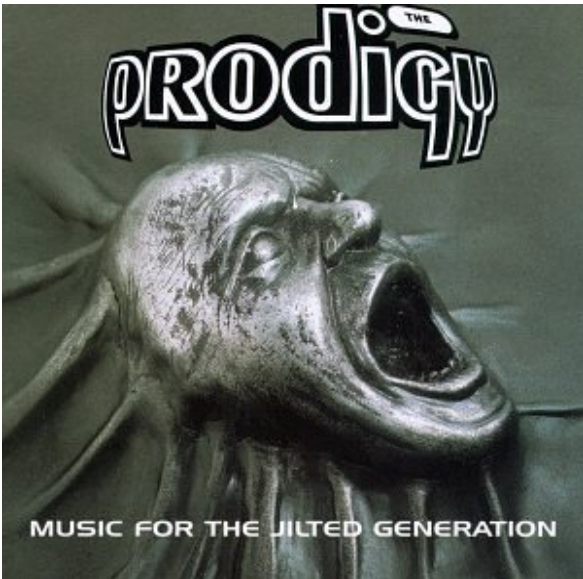


Abb.459: Stuart Haygarth, the Prodigy – Music for the Jilted Generation 1994



Abb.460: Me Company, Björk – Post 1995



Abb.461: Westbam – Wizards of the Sonic 1994



Abb. 462: John Lydon – Psycho's Path



Abb.463: Lillian Berlin beim "Bush-burning"



Abb.464: Anita Marisa Boriboon, Steven Wilson, Floria Sigismondi, Living Things – Ahead of the Lions 2005



Abb.465: Floria Sigismondi, Foto zu Living Things – Ahead of the Lions 2005



Abb.466: von links: Gottfried Helnwein, Floria Sigismondi, Lillian Berlin 2007



Abb.467: Black Rebel Motorcycle Club – Baby 81, 2007



Abb.468: Roslav Szabo, Judas Priest – Killing Machine 1978

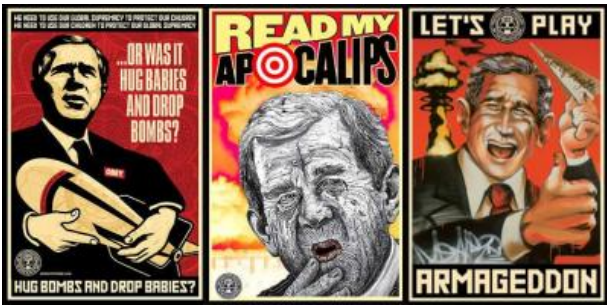


Abb.469: Black Rebel Motorcycle Club, Poster



Abb.471: Nick Jago, o.T.

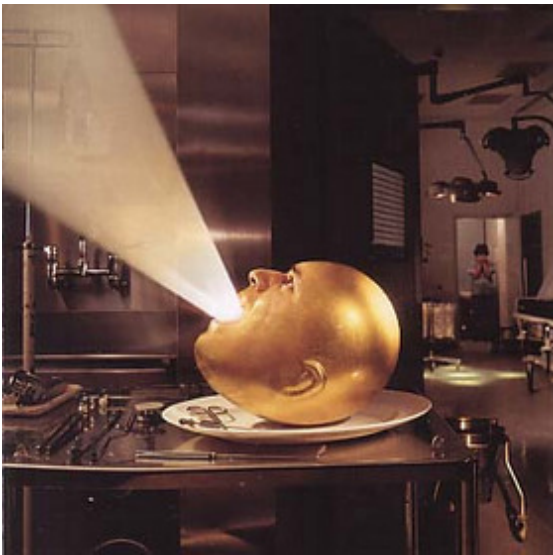


Abb.473: Storm Thorgerson, the Mars Volta - De-Loused in the Comatorium 2003



Abb.470: Black Rebel Motorcycle Club, Poster



Abb.472: Nick Jago, o.T.



Abb.474: Storm Thorgerson, the Mars Volta – Inertiatic ESP 2004



Abb.475: My Morning Jacket – At Dawn 2001



Abb.476: The Blackangels, Passover 2006

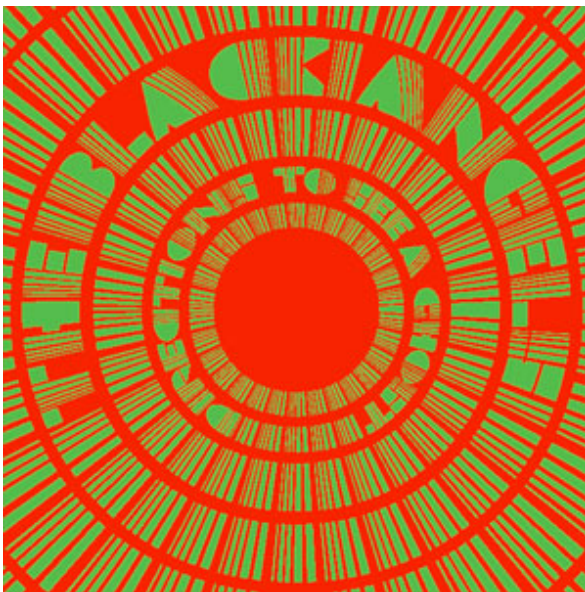


Abb.477: The Black Angels - Directions to See A Ghost 2008



Abb.478: The Black Angels, Poster zur Tour 2008



Abb.479: The Black Angels, Doves 2008



Abb.480: The Black Angels, Horse and Rider, Poster



Abb.481: the Vines – Melodia 2008



Abb.482: Love Police, the Vines – Winning Days 2004



Abb.483: Love Police, the Vines – Winning Days 2004

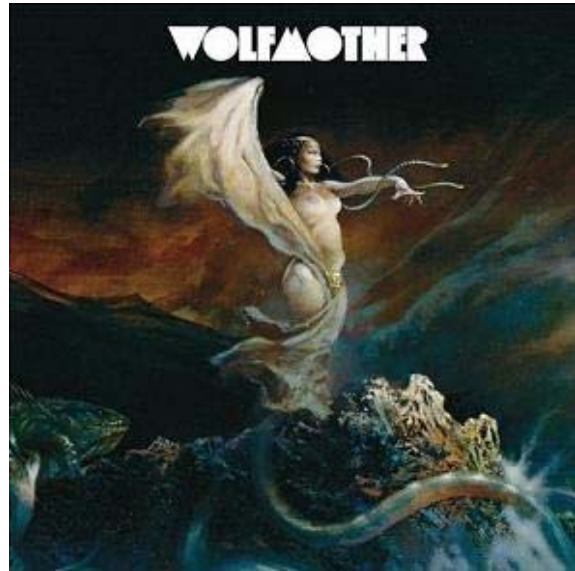


Abb.484: Wolfmother – Wolfmother 2005



Abb.485: Werbung für Jet – Shine On 2006



Abb.486: Phil Knot, June Kim, Jet – Get Born 2003



Abb.487: Isaac Abrahms, o.T. 1967



Abb.488: Jo McCaughey, Roger Sargent, the Datsuns – Outta Sight/Outta Mind 2004

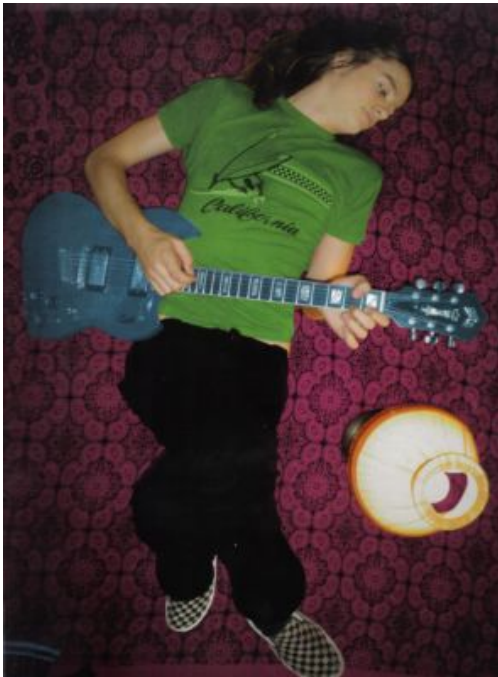


Abb.489: Jo McCaughey, Roger Sargent, the Datsuns – Outta Sight/Outta Mind 2004

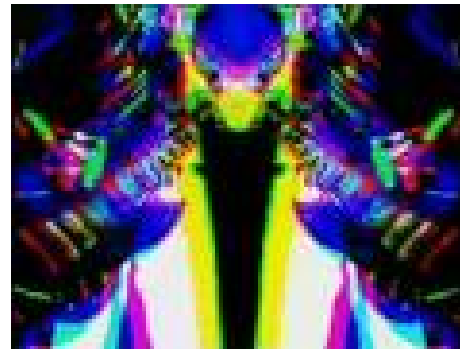


Abb.490: Still aus dem Video zu the Datsuns "Harmonic Generator"

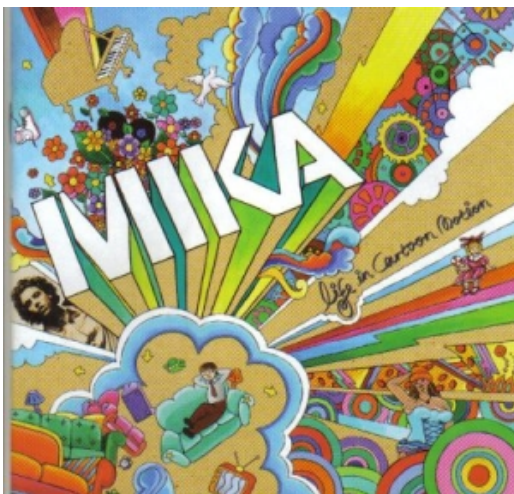


Abb.491: Mika – Life in Cartoon Motion 2007

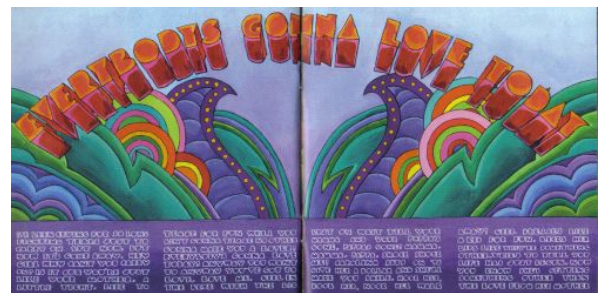


Abb.492: Mika – Life in Cartoon Motion (Booklet) 2007



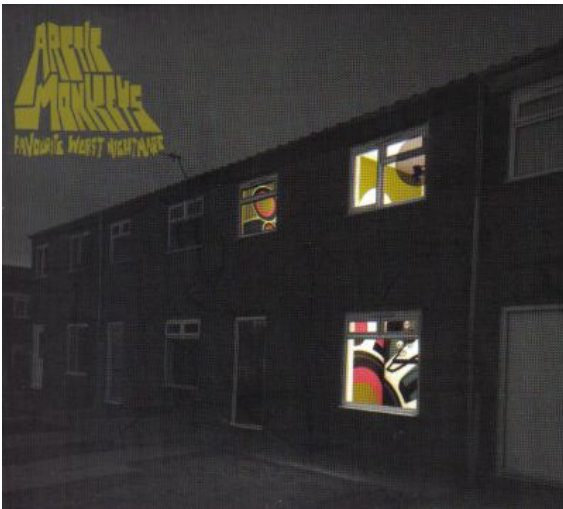


Abb.493: Juno, S4 Crew, Arctic Monkeys – Favourite Worst Nightmare 2007

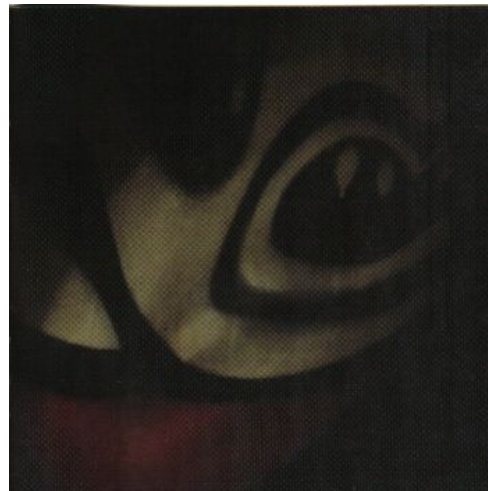


Abb.494: Juno, S4 Crew, Arctic Monkeys – Favourite Worst Nightmare 2007

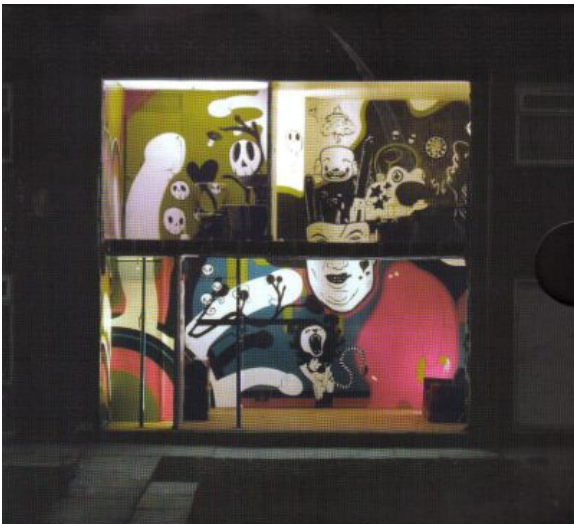


Abb.495: Juno, S4 Crew, Arctic Monkeys – Favourite Worst Nightmare 2007

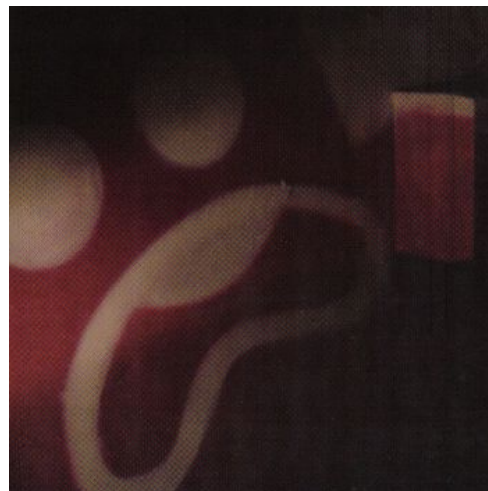


Abb.496: Juno, S4 Crew, Arctic Monkeys – Favourite Worst Nightmare 2007



Abb.497: Alex Pardee for Zero Friends, the Used – Lies for the Liars 2007

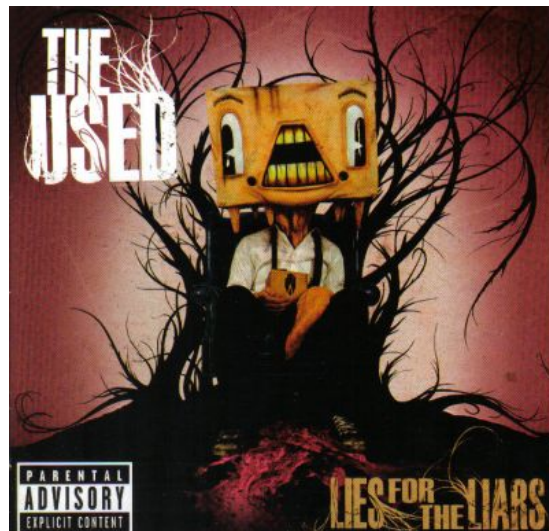


Abb.498: Alex Pardee for Zero Friends, the Used – Lies for the Liars 2007



Abb.499: Alex Pardee for Zero Friends, the Used – Lies for the Liars 2007



Abb.500: Panic at the Disco - Pretty.Odd. 2008



Abb.501: The Earlies - The Enemy Chorus 2007



Abb.502: Lothar Quinte, o.T. 1968, Dan Winters, James Belleshi for Love Police, the Strokes – First Impressions of Earth 2006



Abb.503: Arcade Fire – Neon Bible 2007



Abb.504: Hipgnosis, Pink Floyd – the Dark Side of the Moon 1973



Abb.505: Michael Bowen, Yantra! India 1974

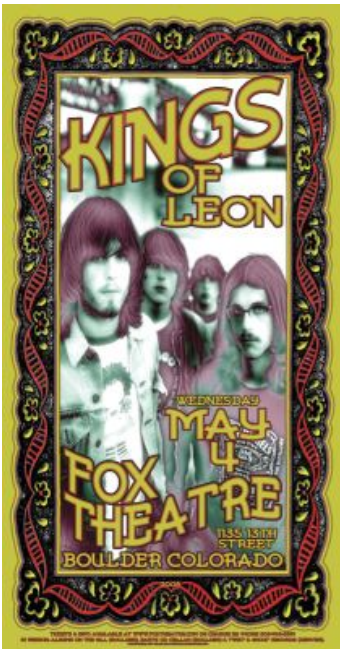


Abb.507: Kings of Leon, Fox Theatre 2005



Abb. 509: Christine Streuli, Zoff 2007

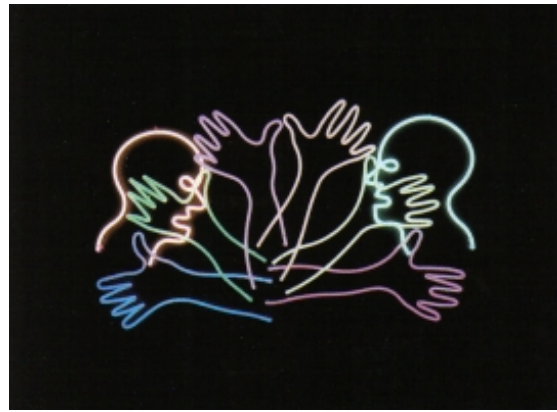


Abb.506: Bruce Nauman, Double Slap in the Face 1985



Abb.508: Christine Streulis Werke bei der Biennale 2007 in Venedig



Abb.510: Paul Ortloff, Exhalation

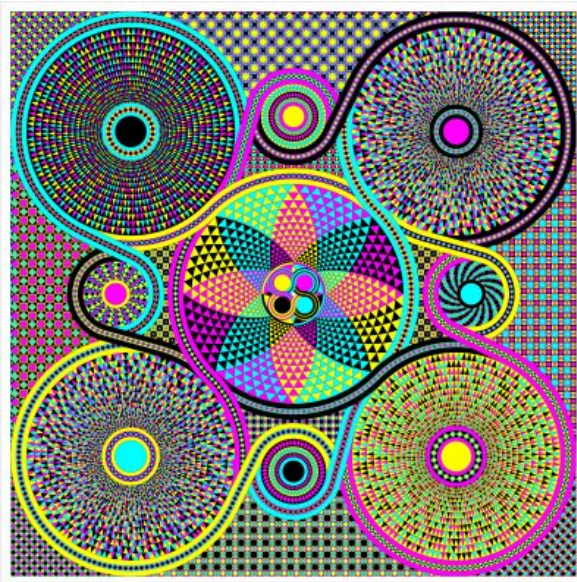


Abb.511: Nikos Alexiou, Saint Mark Venice 2007



Abb.512: Nikos Alexiou, Saint Mark Venice 2007

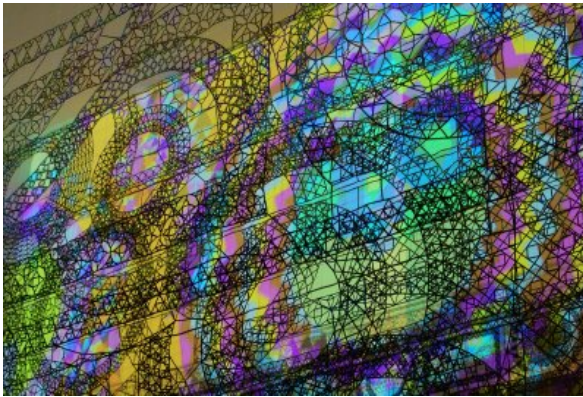


Abb.513: Nikos Alexiou, the End 2007

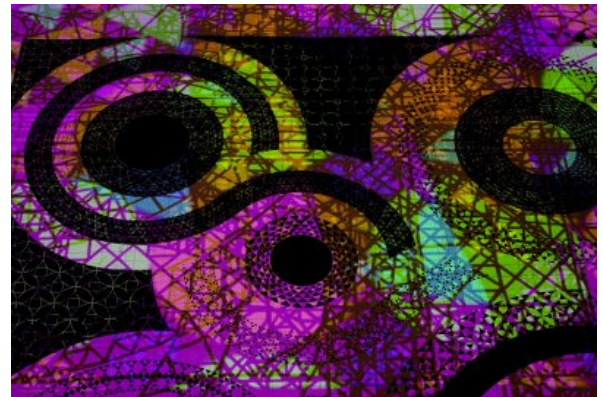


Abb.514: Nikos Alexiou, the End 2007



Abb.515: Andrey Bartenev, Connection Lost / Field of Lonely Hearts 2007

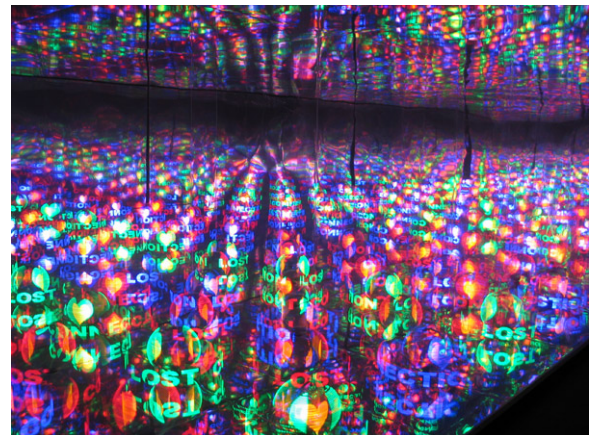


Abb.516: Andrey Bartenev, Connection Lost / Field of Lonely Hearts 2007

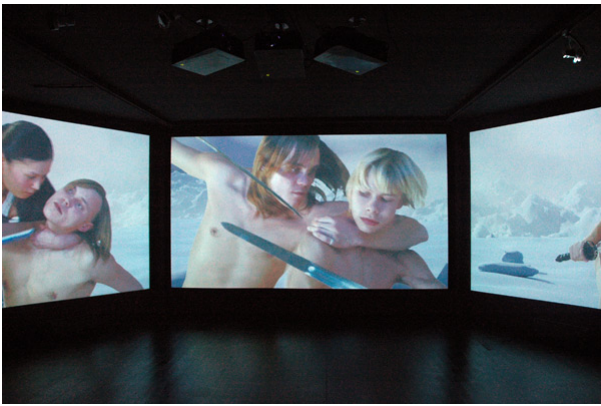


Abb.517: AES+F, Last Riot 2005-2007

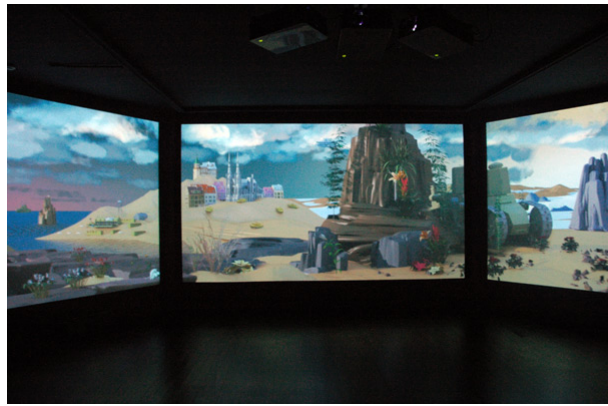


Abb.518: AES+F, Last Riot 2005-2007

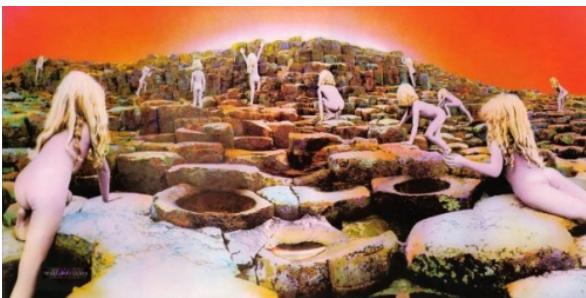


Abb.519: Hipgnosis, Led Zeppelin – Houses of the Holy 1973

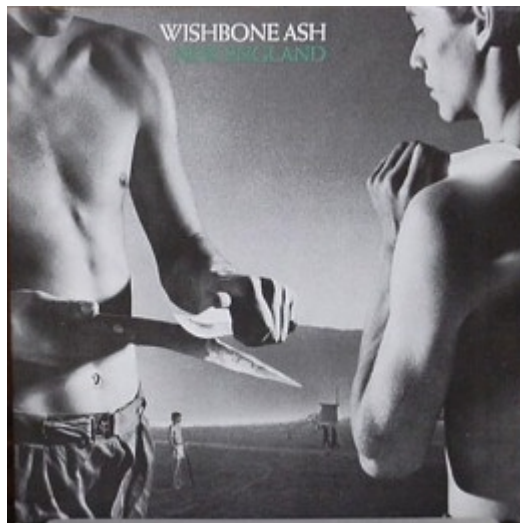


Abb.520: Hipgnosis Wishbone Ash - New\_England 1976



Abb.521: Marko Mäetamm, Family 2007



Abb.522: Marko Mäetamm, Sandbox 2006



Abb.523: Naoto Hattori, Shroomking 2006



Abb.524: Naoto Hattori, Cube Eater 2007



Abb.525: Naoto Hattori, Virus 011 2003



Abb.526: Naoto Hattori, Virus 028 2003



Abb.527: Naoto Hattori, Temptation 2001



Abb.528: Amy Ferrari, Cytokinesis 1999



Abb.529: Amy Ferrari Cypress Spirit Rising, 2006



Abb.530: Amy Ferrari Transcendental-Rift 2004



Abb.531: Allison Gregory, Betrayed Love



Abb.532: Allison Gregory, In Need of Meds



Abb.533: Allison Gregory, Doodles and Daydreams



Abb.534: Solomon Kane, Dysfunctional Celibate 2001



Abb.535: Solomon Kane, Origins



Abb.536: Solomon Kane, Holy Spirit



Abb.537: Alan Forbes, The Mars Volta Tulsa 2008



Abb.538: Mark Arminski, Pantera



Abb.539: David D'Andrea, Christ Slug

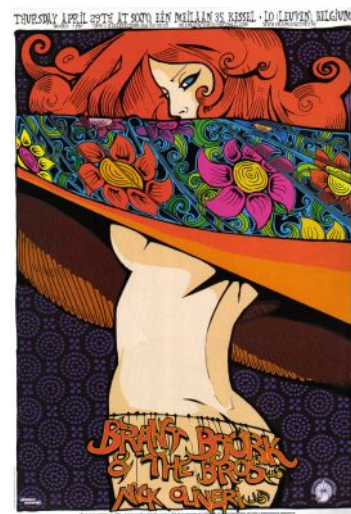


Abb.540: Malleus, Brant, Bjork & the Bros, Nick Oliveri 2004





# 11. Hope You're Feeling Better

## Abbildungsnachweis

Abb.1: Andy Warhol, the Velvet Underground – the Velvet Underground and Nico 1967

Abb.2: Andy Warhol, the Rolling Stones – Sticky Fingers 1971

Abb.3: Robert Rauschenberg, Talking Heads – Speaking in Tongues 1983

Abb.4: Alberto Vargas, the Cars, Candy-O, 1979

Abb.5: the Who – Face Dances 1981

Abb.6: Dandy Warhols – Welcome To The Monkey House, 2003

Abb.7: Edouard Manet, Das Frühstück im Grünen 1863, aus: Michel Foucault, Die Malerei von Manet, Berlin 1999, 6

Abb.8: Andy Earl, Bow Wow Wow – The Last of the Mohicans 1982

Abb.9: Hipgnosis, Skizze zu 10CC – Deceptive Bends 1977, aus: Hipgnosis, Hipgnosis, 25

Abb.10: Hipgnosis, 10CC – Deceptive Bends 1977

Abb.11: Hipgnosis, Alberto Y Lost Trios Paranoias – Alberto Y Lost Trios Paranoias 1976

Abb.12: Keith Haring, The Ten Commandments 1985, aus: Götz Adriani (Hg.), Heaven And Hell, Ostfildern-Ruit 2001

Abb.13: Harriette Frances, o.T., 1964, aus: Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 177

Abb.14: Hopi-Puppe vor und nach LSD, aus: Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 189

Abb.15: Arnulf Rainer, Alpenwindflügler 1966, aus Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 97

Abb.16: Herbert Schneider, Zeichnung unter LSD, aus: Künstler Zeichnen unter LSD, Abb.VI

Abb.17: Bernhard Jäger, Zeichnung unter LSD, aus: Ebenda Abb.IV

Abb.18: Hans Staudacher, Zeichnung unter LSD, aus: Ebenda Abb.VIII

Abb.19: Jean-Michel Basquiat, o.T., 1981, von [www.africanartists.blogspot.com](http://www.africanartists.blogspot.com)

Abb.20: Arlene Sklar-Weinstein, Between Heaven and Hell II, aus: Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 76

Abb.21: Isaac Abrams, Cosmic Orchid 1967, aus: Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 18

Abb.22: Alan Aldridge, Lucy in the Sky 1967, von:  
<http://mindbrix.co.uk/alanaldridge/aldridge.php>

Abb.23: Karl Ferris, The Jimi Hendrix Experience, Are You Experienced, 1967

Abb.24: Michael Bowen, Pele, Goddess of Volcano 1984, aus: Owen, Dickson, High Art, 93

Abb. 25: Gary Grimshaw Grande Ballroom, Detroit, 1967 Owen, Dickson, High Art, 51

Abb.26: Isaac Abrams, All Things are Part of one Thing 1966, aus: Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 53

Abb.27: Andy Warhol, Flowers 1970, aus: Rainer Crone, Andy Warhol, Hamburg 1970, 13

Abb.28: Mati Klarwein, A Grain of Sand 1963-65, aus: Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 20

Abb.29: Martin Sharp, Live Give Love 1967, aus: Owen, Dickson, High Art, 143

Abb.30: Wes Wilson, Jefferson Airplane 1967, aus: Criqui, Off The Wall, 50

Abb.31: Lee Conklin, Procol Harum, Santana, Saloom Sinclair 1968, aus: Ebenda, 137

Abb.32: USCO, Lotus Mandala, aus: Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 74

Abb.33: Rick Griffin, Alton Kelley, Moody Blues 1968, aus: Owen, Dickson, High Art, 67

Abb.34: Michael English, International Times Supplement 1967, aus: Ebenda, 133

Abb.35: Rick Griffin, Three Indian Dudes 1967, Ebenda, 78

Abb.36: Roger Law, David King, the Jimi Hendrix Experience – Axis: Bold As Love 1967

Abb.37: Victor Moscoso, Neon Rose #6 1967, aus: Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 128

Abb.38: Claude Monet, Seerosen 1907, aus: Birgit Zeidler, Claude Monet, Leben und Werk, Köln 1998, 82

Abb.39: David Singer, Closing of the Fillmore 1971, aus: Owen, Dickson, High Art, 25

Abb.40: Alan Aldridge, John as Hypodermic, von:  
<http://mindbrix.co.uk/alanaldridge/aldridge.php>

Abb.41: Alan Aldridge, Getting Better 1969, aus: Aldridge, the Beatles Songbook, 20

Abb.42: Mouse Studios, Dead 1966 Anniversary Party 1966, aus: Tomlinson, Medeiros, High Societies, 68

Abb.43: Langlore Buckle, Irland 7.-8.Jh., aus: Bilderskript zu Zyklus I WS 2002

Abb.44: Book of Durrow, 2.h.7.Jh., fol3v, aus: Ebenda

Abb.45: Lindisfarneevangeliar, Ende 7. Jh., aus: Martina Pippal, Kunst des Mittelalters, Eine Einführung, Wien, Köln, Weimar 2002, 317

Abb.46: Wilfried Sätty, Ancient Dance 1970, aus: Owen, Dickson, High Art, 103

Abb.47: Großmünster Zürich, Menschenfressendes Monster um 1200, aus: Bilderskript zu Zyklus I WS 2002

Abb.48: Kathedrale von Reims 1212-1241, aus: Rambousek, Bilder Bauten Gebilde 1, 59

Abb.49: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste (Detail), um 1504-1510, aus: Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 123

Abb.50: Deep Purple – Deep Purple 1969

Abb.51: Allen Atwell, Psychedelischer Tempel vor 1969, aus: Ebenda, 12-13

Abb.52: Das Tor zu Hölle aus dem Park der Monstren, Bomarzo bei Viterbo Mitte 16. Jh., aus: Rambousek, Bilder Bauten Gebilde 1, 96

Abb.53: Parmigianino, Selbstporträt 1524, aus: Hauser, Der Manierismus, Nr.78

Abb.54: Captain Beefheart and his Magic Band – Safe As Milk 1967

Abb.55: Giuseppe Arcimboldo, Sommer 1573, aus: Rambousek, Bilder Bauten Gebilde 1, 96

Abb.56: Alan Aldridge, Got To Get You Into My Head, aus: Aldridge, The Beatles Song Book, 85

Abb.57: Stiftskirche Melk 1702-1726, aus: Rambousek, Bilder Bauten Gebilde 1, 108

Abb.58: Victor Moscoso, Neptune's Notion 1967, aus: Owen, Dickson, High Art, 73

Abb.59: Caravaggio, David um 1605, aus: Bilder Bauten Gebilde 1, 119

Abb.60: William Blake, The Circle of the Lustful 18.Jh., aus: Masters Houston, Psychedelische Kunst, 117

Abb.61: William Blake, Book of Urizen, Urizen in Chains, aus: William Blake 1757 – 1827, A Descriptive Catalogue of an Exhibition of the Works of William Blake Selected From Collections in the United States, Philadelphia 1939, 42

Abb.62: William Turner, Tod auf einem fahlen Pferd um 1830-35, aus: Bock (Hg.), J. M. W. Turner, 91

Abb.63: William Turner, Sklavenhändler werfen die Toten und Sterbenden über Bord - ein Taifun kommt auf 1840, aus: Ebenda, 51

Abb.64: Francisco deGoya, Saturn frißt seine Kinder 1820-23, aus: Buchholz, Francisco de Goya, 76

Abb.65: Francisco deGoya, Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer 1797, aus: Ebenda, 50

Abb.66: Johann Heinrich Füssli, Der Alp 1781, aus: Nicolas Powell, Fuseli: The Nightmare, New York 1973, 14

Abb.67: Theodore Gericault, Das Floß der Medusa 1818-1819 aus: Philippe Grunchev, Théodore Géricault, Frankfurt, Berlin, Wien 1980, 66

Abb.68: Koloman Moser, Titelblatt zu VerSacrum II Heft 4 1899, aus: Fahr-Becker, Jugendstil, 337

Abb.69: Victor Moscoso, Miller Blues Band, the Matrix 1967, aus: Tomlinson, Medeiros, High Societies, 68

Abb.70: Aubrey Beardsley, Nach dem Bad, aus: Beardsley, Zeichnungen

Abb.71: David Singer, Humble Pie, Swamp Dogg, Shanti 1971, Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 136

Abb.72: Hector Guimard, Tulipe Metro, Station Palais Royale, Paris 1900, aus: Fahr-Becker, Jugendstil, 75

Abb.73: Koloman Moser, Vase 1900, aus: Maria Rennhofer, Koloman Moser, Wien 2002, 178

Abb.74: Otto Eckmann 7,1899, aus: Fahr-Becker, Jugendstil, 228

Abb.75: Johan Thorn Prikker, Sämänn, aus: Fahr-Becker, Jugendstil 205

Abb.76: August Endell, Hof-Atelier Elvira Treppe zum 1. Stock, 1896-7, aus: Ebenda, 216

Abb.77: Antoni Gaudi i Cornet, Casa Batllo1904-06, aus: Ebenda, 205

Abb.78: Bob Masse, Fleetwood Mac, von: [http://eu.art.com/asp/sp-asp/\\_/pd--10286065/Fleetwood\\_Mac.htm](http://eu.art.com/asp/sp-asp/_/pd--10286065/Fleetwood_Mac.htm)

Abb.79: Alfonso Maria Mucha, Monaco-Monte-Carlo 1897, aus: William Hardy, Jugendstil, die ästhetische Kunstrichtung, Hamburg 1986, 120

Abb.80: Mouse Studios, Girl with Green Hair 1966, aus: Owen, Dickson, High Art , 22

Abb.81: Alfonso Maria Mucha, Job 1897, aus: Fahr-Becker, Jugendstil, 91

Abb.82: Wes Wilson, the Sound 1966, aus: Owen, Dickson, High Art , 21

Abb.83: Vincent vanGogh, Waschplatz am Kanal Roubine de Roi 1888, aus: Költzsch, Vincent van Gogh und die Moderne, 105

Abb.84: Vincent vanGogh, Selbstbildnis mit verbundenem Ohr 1889, aus: Ebenda, 37

Abb.85: Martin Sharp, Vincent 1967, Owen, Dickson, High Art , 143

Abb.86: Wes Wilson, Burning 1967, aus: Criqui, Off The Wall, 126

- Abb.87: John Heartfield, Hurrah, die Butter ist alle! 1935, aus: Short, Dada und Surrealismus, 43
- Abb.88: Rick Griffin, Gung Ho!, aus: Harvey, Heart and Torch, 65
- Abb.89: Lee Conklin, the Who, Cannonball, Adderly, the Vagrants 1968, aus: Criqui, Off The Wall, 134
- Abb.90: Max Ernst, Der Surrealismus und die Malerei 1942, aus: Ulrich Bischoff, Max Ernst 1891 – 1976, Jenseits der Malerei, Köln 1987, 71
- Abb.91: Rene Magritte, Der Mann mit der Melone 1964, aus: Uwe M. Schneede, René Magritte, Leben und Werk, Köln 1975, 95
- Abb.92: Salvadore Dali, Das finstere Spiel 1929, aus: Bradley, Surrealismus, 10
- Abb.93: Salvadore Dali, Hummer Telefon 1936, aus: Ebenda, 42
- Abb.94: Wolfgang Hutter, Die Augen des Bräutigams 1970, aus: Muschik, Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, 29
- Abb.95: Ernst Fuchs, Moses und der brennende Dornbusch, aus: Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 127
- Abb.96: Friedensreich Hundertwasser, die waagrechten und senkrechten Tränen des Gesichts auf das die Sonne und der Schatten fällt 1965-66, aus: Jean-Francois Mathey, Hundertwasser, 1985, 48
- Abb.97: Rick Griffin, Why Don't We Do It In The Road 1969, aus: Aldridge, The Beatles Songbook,
- Abb.98: Roy Lichtenstein, Drowning Girl 1963, aus: Michael Lobel, Image Duplicator, Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art, New Haven, Conn. [u.a.] 2002, 142
- Abb.99: David King, Roger Law, the Who – the Who Sell Out Rückseite 1967
- Abb.100: Queen-Hot Space 1982
- Abb.101: Mickey Haggerty, Supertramp – Breakfast in America 1979
- Abb.102: Peter Blake, the Beatles – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 1967
- Abb.103: Peter Blake, Bo Diddley 1963, aus: Grasskamp, Sgt. Pepper, 11
- Abb.104: Michael Cooper, the Rolling Stones – Their Satanic Majesties Request 1967
- Abb.105: Bridget Riley, Intake 1964, aus: Lancaster, Op-Art, 19
- Abb.106: Victor Vasarely JACA 1957-64, aus: Richter, Malerei der 60er Jahre, Farbtafel 6
- Abb.107: Victor Moscoso, Mist Dance 1967, aus: Owen, Dickson, High Art, 73
- Abb.108: Dr. Timothy Leary Ph.D.- LSD 1966, aus: Ochs, 1000 Record Covers, 290

Abb.109: Wilfried Weisser, Loading Zone, Crone Syrcus, H.P. Lovecraft, Tiny Tim 1968, aus: Criqui, Off The Wall, 83

Abb.110: Bill Ham, Liquid Light Show späte 60er Jahre, aus: Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 66

Abb.111: Bill Ham, Liquid Light Show späte 60er Jahre, aus: Ebenda 77

Abb.112: Francis Thompson, N.Y.N.Y. 1957, von: [www.wnet.org](http://www.wnet.org)

Abb.113: Keith Sonnier, SEL 1984, aus: Lauter, FarbLicht, 63

Abb.114: Jackie Cassen, Rudi Stern, Death of the Mind, aus: Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 10

Abb.115: Fliesenpanel, Ahmed Moschee Istanbul, aus: Diez, Islamische Kunst, 12

Abb.116: Position 70, OZ Supplement 1967, aus: Owen, Dickson, High Art 102

Abb.117: USCO-Gruppe, Shiva 1966, aus: Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 185

Abb. 118: Ma Lin, Dem Wind in den Kiefern lauschend 1246

Abb.119: Buddha von Fengxian, von: [www.cultural-china.com](http://www.cultural-china.com)

Abb.120: Sphinx bei Gizeh um 2650 v.Chr., aus: Bilder Bauten Gebilde 1, 18

Abb.121: Victor Moscoso, Sphinx Dance 1967, Criqui, Off The Wall, 66

Abb.122: Kat Harrison-McKenna, Felsengemälde in Tassili, Nachzeichnung, aus: Sterneck, Psychedelika, 166

Abb.123: Pilz-Stein um 1500 v.Chr., Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 112

Abb.124: Wes Wilson, Moby Grape 1967, Owen, Dickson, High Art, 58

Abb.125: Rick Griffin, Aunt Jemima 1967, Ebenda 78

Abb.126: Adolf Wölfli, Der Allmächtige = Gott = Vatter = Huht mit Skt Adolf = Kuss 1917, aus: Maizels, Raw Creation, 54

Abb.127: Konrad Bayer, Der sechste Sinn, Ausschnitt, aus: Konrad Bayer, Der sechste Sinn, Reinbek b. Hamburg 1969

Abb.128: Ivo Raab, Roman Sexl, Physik, Wien 1997

Abb.129: Grasenick, Elektronenbeugungsdiagramm einer Aluminiumoxydfolie, aus: Franke, Wohin kein Auge reicht, Abb. 7

Abb.130: Karl Sims at Thinking Machine, Genetic Image, Christa Sommerer (Hg.), Art @ Science. Wien [u.a.] 1998, 86

Abb.131: E.W. Müller, Feldionenmikroskopische Aufnahme, Platzwechsel von Wolframatomten, aus: Franke, Wohin kein Auge reicht, Abb. 6

Abb.132: The Chantels – We Are the Chantels 1958, aus: Ochs, 1000 Record Covers, 100

Abb.133: The Chantels – The Chantels 1958, aus: Ebenda 101

Abb.134: von unten links: Rick Griffin, Satty, security guard, Victor Moscoso, Wes Wilson, unknown, Alton Kelley, Stanley Mouse, George Hunter, unknown, Art Fried 1967, aus: Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 98

Abb.135: Michael English, Nigel Waymouth, Guy Stevens 1967, aus: Owen, Dickson, High Art, 130

Abb.136: John Hurford, Angel 1972, aus: Hill, Hurford, 38

Abb.137: Andy Warhol, Exploding Plastic Inevitable 1966, aus: Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 12

Abb.138: Graham Keen, Pink Floyd Okt. 1966 in der London Free School, Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, 60

Abb.139: Martin Sharp, OZ magazine poster 1967, aus: Owen, Dickson, High Art, 119

Abb.140: the Fool, A Is For Apple 1967, aus: Ebenda 145

Abb.141: the Beatles – Please Please Me 1963

Abb.142: Robert Freeman, the Beatles – Rubber Soul 1965

Abb.143: Robert Whitaker, the Beatles – Yesterday and Today 1966

Abb.144: Klaus Voormann, the Beatles – Revolver 1966

Abb.145: Peter Blake, the Beatles – Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band 1967

Abb.146: Cal Schenkel, Frank Zappa – the Mothers of Invention – We're Only in It for the Money 1968

Abb.147: Barry Feinstein, the Byrds – Mr. Tambourine Man 1965

Abb.148: Bob Dylan – Bringing It All Back Home 1965

Abb.149: Donovan – Fairytale 1965

Abb.150: Donovan – Sunshine Superman 1966

Abb.151: George Jerman, the Beach Boys - Pet Sounds 1966

Abb.152: John Cleveland, the 13th Floor Elevators – The Psychedelic Sounds of 13th Floor Elevators 1966

Abb.153: Vic Singh, Pink Floyd – The Piper at the Gates of Dawn 1967

Abb.154: the Fool, the Incredible String Band – the 5000 Spirits or the Layers of the Onion 1966

Abb.155: Martin Sharp, Robert Whitaker, Cream – Disraeli Gears 1967

Abb.156: Country Joe and the Fish – Electric Music for the Mind and Body 1967

Abb.157: the Hollies – Evolution 1967

Abb.158: Rick Griffin, the Grateful Dead – Aoxomoxoa 1969



Abb.159: Roger Law, David Kind, the Jimi Hendrix Experience – Axis: Bold As Love 1967

Abb.160: Robert Crump, Big Brother and the Holding Company - Cheap Thrills 1968

Abb.161: Philip Travers, the Moody Blues – In Search of the Lost Chord 1968

Abb.162: John Fowlie, Graham Nash, Ten Years After – Sssh. 1969

Abb.163: Rick Griffin, Steppenwolf – Monster 1969

Abb.164: Stanley Mouse, Bob Seidemann, Blind Faith – Blind Faith 1969

Abb.165: Jefferson Airplane – Surrealistic Pillow 1967

Abb.166: Michael Cooper, the Rolling Stones – Their Satanic Majesties Request 1967

Abb.167: the Rolling Stones – Flowers 1967

Abb.168: the Rolling Stones – Between the Buttons 1967

Abb.169: the Rolling Stones – Beggars Banquet 1968

Abb.170: Richard Hamilton, the Beatles – the Beatles 1968

Abb.171: George Hunter, Michael Ferguson, The Seed 1965, aus: Owen, Dickson, High Art, 35

Abb.172: Mouse Studios, Skull and Roses 1966, aus: Criqui, Off The Wall, 102

Abb.173: Mouse Studios, Peace Benefit Poster 1966, aus: Ebenda 35

Abb.174: Mouse Studios, Rose Photographer, aus: Owen, Dickson, High Art, 61

Abb.175: Mouse Studios, Canned Heat 1967, aus: Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 139

Abb.176: Mouse Studios, Big Brother and the Holding Company, Sir Douglas Quintet 1966, aus: Criqui, Off The Wall, 103

Abb.177: Mouse Studios, o.T, von: [www.mousestudios.com](http://www.mousestudios.com)

Abb.178: Mouse Studios, Quicksilver Messenger Service, the Great Society 1966, aus: Criqui, Off The Wall, 101

Abb.179: Mouse Studios, Steve Miller Blues Band, Mother Earth, Bukka White 1967, aus: Ebenda, 105

Abb.180: Victor Moscoso, Oxford Circle, Big Brother and the Holding Company, Lee Michaels 1966, aus: Ebenda, 64

Abb.181: Victor Moscoso, Horns of Plenty 1967, aus: Ebenda, 77

Abb.182: Victor Moscoso, From the Plains of Quicksilver 1967, aus: Ebenda, 69

Abb.183: Victor Moscoso, Junior Wells 1967, aus: Tomlinson, Medeiros, High Societies, 68

Abb.184: Victor Moscoso, KMPX Radio, San Francisco 1967, aus: Criqui, Off The Wall, 81

Abb.185: Victor Moscoso, Peacock Ball 1967, aus: Ebenda, 54

Abb.186: Rick Griffin, Can-A-Blis 1967, aus: Harvey, Heart and Torch, 28

Abb.187: Rick Griffin, Country Joe Murphy 1969, aus: Ebenda, 33

Abb.188: Rick Griffin, Victor Moscoso, Jimi Hendrix Experience, Buddy Miles Express, Dino Valenti 1968, aus: Criqui, Off The Wall, 91

Abb.189: Rick Griffin, Doors 1967, aus: Ebenda, 89

Abb.180: Rick Griffin, Mad River or Cryin' Eye 1968, aus: Harvey, Heart and Torch, 106

Abb.191: Rick Griffin, Untitled (Murphy at the Beach) um 1963, aus: Ebenda, 14

Abb.192: Rick Griffin, Joint Show 1967, aus: Criqui, Off The Wall, 87

Abb.193: Rick Griffin, The New Improved Psychedelic Shop 1967, aus: Ebenda, OTW 110

Abb.194: Rick Griffin, Flying Eyeball 1968, aus: Ebenda, 92

Abb.195: Rick Griffin, All Stars 1970, aus: Harvey, Heart and Torch, 72

Abb.196: Rick Griffin, Grant Me Lord 1977, aus: Ebenda, 120

Abb.197: Hapshash and the Coloured Coat, The Soft Machine Turns On 1967, aus: Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 114

Abb.198: Hapshash and the Coloured Coat, Luv Me Film Productions 1967, aus: Ebenda, 113

Abb.199: Hapshash and the Coloured Coat, UFO Coming 1967, aus: Ebenda, 104

Abb.200: Hapshash and the Coloured Coat, Pink Floyd. CIA u UFO 1967, aus: Ebenda 115

Abb.201: Hapshash and the Coloured Coat, Move at UFO 1967, aus: Ebenda, 117

Abb.202: Hapshash and the Coloured Coat , My White Bicycle, Tomorrow 1967, aus: Owen, Dickson, High Art 128

Abb.203: Alan Aldridge, Don't Look Back 1967, aus: Ebenda, 147

Abb.204: Alan Aldridge, Jookin'-House of Blues, von:  
<http://mindbrix.co.uk/alanaldridge/aldridge.php>

Abb.205: Alan Aldridge – the Beatles Song Book, Rückseite (Detail) 1969, aus: Aldridge, The Beatles Song Book, Rückseite

Abb.206: Alan Aldridge, Phantasia – Acorn with Various Woodland Spirits 1981, von:  
<http://mindbrix.co.uk/alanaldridge/aldridge.php>

Abb.207: Alan Aldridge, Penguin Book of Comics 1967, aus: Perry, Aldridge, The Penguin Book of Comics, 203

Abb.208: Heinz Edelmann, Szene aus Yellow Submarine 1968, aus: Fiona Andreanelli (Hg.), The Beatles - Yellow Submarine, Hildesheim 2004, 6

Abb.209: Alan Aldridge, Cover von "A Plague of Demons" 1967

Abb.210: Heinz Edelmann, Szene aus Yellow Submarine 1968, aus: Andreanelli (Hg.), Yellow Submarine, 21

Abb.211: Alan Aldridge, Penguin Book of Comics 1967, 199

Abb.212: Heinz Edelmann, the Beatles - Yellow Submarine 1968

Abb.213: Heinz Edelmann, Szene aus Yellow Submarine 1968, aus: Andreanelli (Hg.), Yellow Submarine, 40

Abb.214: Alan Aldridge, Titelbild zu Observer Nov. 1967, von: <http://mindbrix.co.uk/alanaldridge/aldridge.php>

Abb.215: Alan Aldridge, Paul McCartney 1967, von: Ebenda

Abb.216: Alan Aldridge, the Who – A Quick One 1966

Abb.217: Alan Aldridge, Penguin Book of Comics 1967, 95

Abb.218: Alan Aldridge, Penguin Book of Comics 1967, 49

Abb.219: Alan Aldridge, Bild aus der Butterfly Ball und das Grasshüpfertfest, aus: Alan Aldridge, William Plomer, Der Butterfly-Ball und das Grasshüpfertfest, Frankfurt 1974, 17

Abb.220: Alan Aldridge, the Beatles Song Book - Cover 1969, aus: Aldridge, The Beatles Song Book, Cover

Abb.221: Alan Aldridge, There's A Place 1969, aus: Ebenda, 119

Abb.222: Alan Aldridge, Tell Me What You See, 1969, aus: Ebenda, 105

Abb.223: Alan Aldridge, What Goes On 1969, aus: Ebenda, 37

Abb.224: Alan Aldridge, Sexy Sadie 1969, aus: Ebenda, 77

Abb.225: Alan Aldridge, Taxman 1969, aus: Ebenda, 69

Abb.226: Rick Griffin, Why Don't We Do It in the Road 1969, aus: Ebenda, 68

Abb.227: Stanley Mouse, The Inner Light 1969, aus: Ebenda, 108

Abb.228: Victor Moscoso, Ob-la-di Ob-la-da 1969, aus: Ebenda, 19

Abb.229: Michael McInnerney, A Hard Days Night 1969, aus: Ebenda, 98-99

Abb.230: Peter Max, the Word 1969, aus: Ebenda, 24

Abb.231: David Hockney, I'm So Tired 1969, aus: Ebenda, 22

Abb.232: Rudolf Hausner, The Fool On The Hill (Narrenhut) 1955, aus: Ebenda, 109

Abb.233: Erté, Good Night 1969, aus: Ebenda, 40

Abb.234: Art Kane, Strawberry Fields Forever 1969, aus: Ebenda, 38

Abb.235: Art Kane, Within You Without You 1969, aus: Ebenda, 136

Abb.236: Roland Topor, Hey Jude 1969, aus: Ebenda, 49

Abb.237: Roger Law, I'm A Loser 1969, aus: Ebenda, 72

Abb.238: John Hurford, Collage 1972, aus: Hill, Hurford, 35

Abb.239: John Hurford, Geronimo 1967, aus: Ebenda, 3

Abb.240: John Hurford, Get Bombed 1983, aus: Ebenda, 72

Abb.241: John Hurford, Wasp Woman 1974, aus: Ebenda, 51

Abb.242: John Hurford, Tank 1972, aus: Ebenda, 38

Abb.243: John Hurford, Me and My Bird 2000, aus: Ebenda, 110

Abb.244: John Hurford, Wistmans Wood V 2004, aus: Ebenda, 136

Abb.245: John Hurford, The Dormouse - Cover 1974, aus: Ebenda, 48

Abb.246: John Hurford, Doodle 1967, aus: Ebenda, 7

Abb.247: John Hurford, Psychedelic Painting I 1968, aus: Ebenda, 8

Abb.248: John Hurford, Psychedelic Painting II 1968, aus: Ebenda, 10

Abb.249: Heinz Edelmann, Szene aus Yellow Submarine (Eleanor Rigby) 1968, aus: Andreanelli (Hg.), Yellow Submarine, 12

Abb.250: Terry Gilliam, Animation für Monty Python's Flying Circus, von: <http://pythonline.com/>

Abb.251: The Fool, the Beatles – Magical Mystery Tour 1967

Abb.252: Victor Vasarely, Vega-Gyongly-2, 1971, aus: Barnes, The 20th-Century Art Book, 474

Abb. 253: Robert Indiana, Love 1966, aus: Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 122

Abb.254: Heinz Edelmann, Szene aus Yellow Submarine 1968, aus: Andreanelli (Hg.), Yellow Submarine, 39

Abb.255: Robert Doxat, Avalokitesvara 1969, aus: Muschik, Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, 96

Abb.256: Hans Hanko, Femmasku-line 1968, aus: Muschik, Phantastischer Realismus, 43

Abb.257: Richard Lindner Telefon 1966, Richter, Malerei der sechziger Jahre, Farbtafel 212

Abb.258: James Rosenquist, Scheuklappen 1968-9, aus: Ebenda, Farbtafel 10

Abb.259: Frank Stella, Ctesiphon III 1968, aus: Ebenda, Farbtafel 12

Abb.260: Morris Louis, Saf Gimmel 1959, aus: Barnes, The 20th-Century Art Book, 277

Abb.261: Lydia Benglis, Contraband 1969, aus: Grunenberg (Hg.), Summer of Love, 19

Abb.262: Carolee Schneemann, Eye Body, 36 Transformative Actions 1963, aus: Barnes, The 20th-Century Art Book, 415

Abb.263: M.C. Escher, Hand with Reflecting Sphere 1935, aus: Rush, On The Appeal Of M.C. Escher's Pictures

Abb.264: the Rolling Stones - Let It Bleed 1969

Abb.265: the Rolling Stones - Let It Bleed Rückseite 1969

Abb.266: David Singer, Grateful Dead, Taj Mahal 1970, Tomlinson, Medeiros, High Societies, 59

Abb.267: David Singer, Grateful Dead, Miles Davis Quintet 1970, aus: Ebenda, 87

Abb.268: David Singer, Jethro Tull 1970, aus: Ebenda, 87

Abb.269: David Singer, Miles Davis, Elvin Bishop, Mandrill 1971, aus: Owen, Dickson, High Art, 88

Abb.270: Lee Conklin, Ten Years After, Country Weather, Sun Ra 1968, aus: Criqui, Off The Wall, 142

Abb.271: Lee Conklin, New Years Eve 1968/1969 1968, aus: Owen, Dickson, High Art, 98

Abb.272: Lee Conklin, Buffalo Springfield, Chambers Brother, Richie Havens 1968, aus: Criqui, Off The Wall, 137

Abb.273: Lee Conklin, Canned Heat, Gordon Lightfoot, Cold Blood 1968, aus: Ebenda, 140

Abb.274: Martin Sharp, Robert Whitaker, Cream – Disraeli Gears 1967

Abb.275: Pablo Picasso, Stilleben mit Violine und Früchten 1913, aus: Günter Brucher, Stillebenmalerei von Chardin bis Picasso, Tote Dinge werden lebendig, Wien [u.a.] 2006, 297

Abb.276: Martin Sharp, Robert Whitaker, Cream – Disraeli Gears 1967, Detail

Abb.277: Andy Warhol, Marilyn Monroe 1967, aus: Rainer Crone, Andy Warhol, Hamburg 1970, 65

Abb.278: Andy Warhol, Flowers 1964, aus: Rainer Crone, Andy Warhol, Hamburg 1970, 13

Abb.279: The Beach Boys – Endless Summer 1974

Abb.280: Martin Sharp, Robert Whitaker, Cream – Disraeli Gears 1967, Rückseite Detail

Abb.281: Michael Cooper, the Rolling Stones – Their Satanic Majesties Request 1967, Innenseite Detail

Abb.282: Michael Cooper, the Rolling Stones – Their Satanic Majesties Request 1967, Innenseite Detail

Abb.283: Mott the Hoople – Mott 1973, Innenseite Detail

Abb.284: Lee Conklin, Fillmore West: Chambers Brothers, the Charlatans

Abb.285: Lee Conklin, Grateful Dead, Pretangle, Sir Douglas Quintet

Abb.286: Salvador Dali, Soft Construction With Beans 1936, aus: Haim Finkelstein, Haim, Salvador Dali's Art and Writing, 1927-1942, Cambridge [u.a.] 1996

Abb.287: Kathedrale von Autun, Westportal Tympanon, Detail, aus: Zyklus I WS 2002 Bilderskript

Abb.288: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, Deail, aus: Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 123

Abb.289: Gruppe aus der Sammlung Ruysch um 1700, aus: Elfriede Janzek, Das pathologisch-anatomische Bundesmuseum in Wien, Zur Geschichte und Gegenwart einer kultur-anthropologischen Sammlung dieser und verwandter Institutionen, 1999, 33

Abb.290: Stanley Mouse, Bob Seidemann, Blind Faith – Blind Faith 1969

Abb.291: Jean-Auguste Dominique Ingres, Das Türkische Bad 1863, von: [www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de)

Abb.292: Guido Cagnacci, Selbstmord der Kleopatra 1659-62, von [www.khm.at](http://www.khm.at)

Abb.293: Gene Lester, Julie London – Calendar Girl 1956

Abb.294: Ron Joy, Nancy Sinatra – Sugar 1966

Abb.295: John Lennon & Yoko Ono – Two Virgins 1968

Abb.296: David King, David Montgomery, the Jimi Hendrix Experience – Electric Ladyland 1968

Abb.297: Boxer – Below The Belt 1975

Abb.298: Atlas – Atlas 1977

Abb.299: Whitesnake – Come And Get It 1982

Abb.300: Nick Caruso, Mom's Applepie – Modern Romance 1972

Abb.301: Hipgnosis, Virgin Killer 1976

Abb.302: Saxon, Innocence Is No Excuse 1985

Abb.303: Vincent van Gogh, Gauguins Stuhl 1888, aus: Vincent van Gogh und die Moderne, 45

Abb.304: Pilz-Stein um 1500 v.Chr., Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 112

Abb.305: Bananas – Come And Get It  
Abb.306: Mouse Studios, Mickey Hart - Rolling 1972  
Abb.307: Mouse Studios, Journey – Escape 1981  
Abb.308: Mouse Studios, Journey – Captured 1981  
Abb.309: Mouse Studios, Journey – Infinity 1978  
Abb.310: Rick Griffin, the Cult – Wildflower 1987  
Abb.311: Rick Griffin, Grateful Dead, What A Long Strange Trip It's Been 1977  
Abb.312: Rick Griffin, Grateful Dead – Blues For Allah 1975  
Abb.313: Roger Dean, Asia – Astra 1985  
Abb.314: Roger Dean, Steve Howe – Beginnings 1975  
Abb.315: Roger Dean, Uriah Heep – The Magicians Birthday 1972  
Abb.316: Roger Dean, Asia – Alpha 1983  
Abb.317: Roger Dean, Yes – Keys To Ascension 1997  
Abb.318: Hipgnosis, Pink Floyd – Obscured By Clouds 1972  
Abb. 319: Hipgnosis, Pink Floyd – Meddle 1971  
Abb.320 Jethro Tull - War Child 1974  
Abb.321: Can – Tago Mago 1971  
Abb.322: Roger Glover, John Coletta, Fin Costello, Deep Purple – Who Do We Think We Are 1973  
Abb.323: GuruGuru – Globetrotter 1977  
Abb.324: Led Zeppelin – Led Zeppelin III 1970  
Abb.325: Arlo Guthrie, Plakat 2006, von: [www.oriscus.com](http://www.oriscus.com)  
Abb.326: Amon Düül II – Wolfcity 1971  
Abb.327: Lee Conklin, Santana – Santana 1969  
Abb.328: Mati Klarwein, Santana – Abraxas 1970  
Abb.329: Santana – Supernatural 2000  
Abb. 330: Georg Baselitz, Adler 1974  
Abb.331: H.R. Giger, Meister und Margeritha, aus: Sterneck, Psychedelika 142  
Abb. 332: Paul Thek, Tod eines Hippies 1967, aus: Rambousek, Bilder Bauten Gebilde 2, 92  
Abb.333: Mott the Hoople – Mad Shadows 1970  
Abb.334: Hipgnosis, the Ansley Dunbar Retaliation - Doctor Dunbar's Prescription 1969  
Abb.335: Roger Glover, John Coletta, Deep Purple – Machine Head 1972  
Abb.336: Neil Adam, Walt Simonson, Grand Funk Railroad – Shinin' On 1971

Abb.337: Logo, Status Quo – Quo 1974  
Abb.338: Roslav Szyabo, Judas Priest – Stained Class 1978  
Abb.339: H.R. Giger, Steve Stevens - Atomic Playboys 1989  
Abb.340: Alex Grey, Tool – 10 000 Days 2006  
Abb.341: Apocalyptica – Worlds Collide 2007  
Abb.342: Pacific Eye and Ear, Black Sabbath – Sabbath Bloody Sabbath 1974  
Abb.343: Ted Nugent's Amboy Dukes - Tooth, Fang and Claw 1974  
Abb.344: Larry W. Carroll, Slayer – Reign in Blood 1986  
Abb.345: Eraldo Carugati, Kiss - Gene Simmons 1978  
Abb.346: Neurosis – A Sun That Never Sets 2001  
Abb.347: The Abyss – The Other Side 1994  
Abb.348: Slipknot – Vol.3 (the Subliminal Verses) 2004  
Abb.349: Soulfly – Dark Ages 2005  
Abb.350: Evanescence – The Open Door 2006  
Abb.351: Edvard Munch, Der Schrei 1893, aus: Fahr-Becker, Jugendstil, 231  
Abb.352: Barry Godber, King Crimson – In the Court of the Crimson King 1969  
Abb.353: Jim Houghton, AC/DC – Powerage 1978  
Abb.354: Gottfried Helnwein, Scorpions – Blackout 1982  
Abb.355: Gottfried Helnwein, Tanz des Affen 1987, aus: Rollig (Hg.), Face It, 156  
Abb.356: Satori, Def Leppard – Hysteria 1986  
Abb.357: Don Brautigam, Anthrax – State of Euphoria 1988  
Abb.358: Nick Egan Tony Redhead, Faster Pussycat – Wake Me When It's Over 1989  
Abb.359: Matt Mahurin, George Du Bose, the Ramones – Brain Drain 1989  
Abb.360: Cameron Wong, Hugh Syme, Megadeth – Countdown To Extinction 1992  
Abb.361: Pacific Eye and Ear, Alice Cooper – From the Inside 1978  
Abb.362: Hipgnosis, the Greatest Show on Earth – Horizons 1970  
Abb.363: Hipgnosis, the Pretty Things – Savage Eye 1975  
Abb.364: Porcupine Tree – In Absentia 2002  
Abb.365: Naoto Hattori, Mind Trip 2006, von: [www.wwwcomcom.com](http://www.wwwcomcom.com)  
Abb.366: Un Chien andalou Filmstill 1928, aus: Bradley, Surrealismus, 71  
Abb.367: Richie Nichol, Venom, Venom – Possessed 1985  
Abb.368: Glen Wexter, Van Halen – Balance 1995  
Abb.369: Peter Scanlan, Louis Marino, Kiss - Psycho Circus 1998



Abb.370: John Wayne Gacy, Clown and Handprint, von:  
<http://www.museumsyndicate.com>

Abb.371: Rick Griffin, Bombs Away (Ausschnitt, für Zap Comix #2) 1968, aus:  
 Harvey, Heart and Torch 48

Abb.372: Gottfried Helnwein, The Golden Age of Grottesque 2003, aus: Rollig (Hg.),  
 Face It, 196

Abb.373: Gottfried Helnwein, o.T. (Detail) 2005, aus: Ebenda, 40-41

Abb.374: Mick Rock, Syd Barrett 1970, aus: Rock, Barrett, 141

Abb.375: Mick Rock, Syd Barrett 1970, aus: Ebenda, 83

Abb.376: Hipgnosis, Mick Rock, Syd Barrett – The Madcap Laughs 1970

Abb.377: Hipgnosis, Alan Brown –Stretching Out 1971

Abb.378: Hipgnosis, Quiver – Quiver 1971

Abb.379: Hipgnosis, the Alan Parsons Project – Pyramid 1984

Abb.380: Hipgnosis, Led Zeppelin – Houses of the Holy 1973

Abb.381: Hipgnosis, Caravan Cunning Stunts 1975

Abb.382: Hipgnosis, Trees, On the Shore 1970

Abb.383: Hipgnosis, String Driven Thing, The Machine that Cried 1973

Abb.384: Hipgnosis, Todd Rundgren – Back to the Bars 1978

Abb.385: Hipgnosis, Pink Floyd – A Saucerful of Secrets 1968

Abb.386: Hipgnosis, Pink Floyd – The Dark Side of the Moon 1972

Abb.387: Hipgnosis, Capability Brown – Voice 1973

Abb.388: Hipgnosis, Scorpions – Lovedrive 1978

Abb.389: Hipgnosis, Toe Fat - Toe Fat 1970

Abb.390: Hipgnosis, Yes – Tormato 1978

Abb.391: Hipgnosis, the Nice, Five Bridges 1970

Abb.392: Hipgnosis, the Nice, Five Bridges Mandala 1970, aus: Hipgnosis,  
 Hipgnosis, 75

Abb.393: Hipgnosis, Lumiere & Son –Passionate Positions 1977

Abb.394: Hipgnosis, Peter Gabriel – Peter Gabriel 1978

Abb.395: Hipgnosis, Sad Café – Misplaced Ideals 1978

Abb.396: Hipgnosis, Pink Floyd – Ummagumma 1969

Abb.397: Hipgnosis, Pink Floyd – Presence 1976

Abb.398: Storm Thorgerson, Pink Floyd - Tree of Half Life 1997

Abb.399: Storm Thorgerson, Mike Oldfield – Earth Moving 1989

Abb.400: Storm Thorgerson, the Cranberries – You & Me 2000

Abb.401: Gottfried Helnwein, Peinlich 1971, aus: Rollig (Hg.), Face It, 70

Abb.402: Gottfried Helnwein, Ali (Detail) 1991, aus: Ebenda, 23

Abb.403: Gottfried Helnwein, Stage Fright 2003, aus: Ebenda, 129

Abb.404: Gottfried Helnwein, o.T. (Detail) 1991, aus: Ebenda, 57

Abb.405: Gottfried Helnwein, Selbst-Portrait 1987, aus: Ebenda, 158

Abb.406: Gottfried Helnwein, Die letzten Tage von Pomjeji (I) 1997, aus: Ebenda, 159

Abb.407: Gottfried Helnwein, Rammstein – Sehnsucht 1997

Abb.408: Gottfried Helnwein, Rammstein – Sehnsucht 1997

Abb.409: Gottfried Helnwein, Marilyn Manson, The Golden Age of Grotesque 2003, aus: Rollig (Hg.), Face It, 193

Abb.410: Gottfried Helnwein, Marilyn Manson, The Golden Age of Grotesque 2003, aus: Ebenda, 194

Abb.411: Gottfried Helnwein, Peter Maffay – Sonne In Der Nacht 1985

Abb.412: Gottfried Helnwein, William S. Burroughs 1990, aus: Ebenda, 200

Abb.413: Derek Riggs, Iron Maiden – Iron Maiden 1980

Abb.414 Derek Riggs, Gamma Ray – Power Plant 1999

Abb.415: Derek Riggs, Iron Maiden – Can I Play With Madness 1990

Abb.416: Derek Riggs, Gamma Ray – Power Plant 1999

Abb.417: Derek Riggs, Iron Maiden – Seventh Son of a Seventh Son 1990

Abb.418: Derek Riggs, Iron Maiden – The Number of the Beast 1982

Abb.419: Derek Riggs, Iron Maiden – Piece of Mind 1983

Abb.420: Derek Riggs, Iron Maiden – Killers 1981

Abb.421: Derek Riggs, Iron Maiden – The Clairvoyant 1990

Abb.422: Derek Riggs, Iron Maiden – The Evil That Men Do 1990

Abb.423: Albert Cueller, Slayer – Live Undead 1987

Abb.424: Mark Wilkinson, Judas Priest – Painkiller 1990

Abb.425: Edward J. Repka, Megadeth – Peace Sells ... But Who's Buying? 1986

Abb.426: Edda und Uwe Karczewski, Helloween – Walls of Jericho 1985

Abb.427: Robert Williams, Ernestine and the Venus of Polyethylene 1968, aus: Williams, Lowbrow Art, 17

Abb.428: Robert Williams, In the Land of Retinal Delights 1968, aus: Ebenda, 18

Abb.429: Robert Williams, Guns n' Roses – Appetite for Destruction 1987 (1979)

Abb.430: Robert Williams, the Armageddon Force Field (Magnetosphere) 1972, aus: Williams, Lowbrow Art, 20

Abb.431: Robert Williams, Hot Rod Race 1976, aus: Ebenda, 27

Abb.432: Robert Williams, Muzzy the Dunce in Never Let em Sqwark 1976  
(Ausschnitt), aus: Ebenda, 94

Abb.433: Alan Forbes, Queens of the Stone Age Amsterdam 2007, von:  
[www.secretserpentsstore.com](http://www.secretserpentsstore.com)

Abb.434: Coop, o.T., aus: Owen, Dickson, High Art, 160

Abb.435: Alex Grey, Sterben 1990, aus: Wilber, Sacred Mirrors

Abb.436: Alex Grey, Reise des Verwundeten Heilers 1984-85 (Triptychon, linker  
Flügel), aus: Ebenda

Abb.437: Alex Grey, Der unakustische Schrei, von: [www.alexgrey.com](http://www.alexgrey.com)

Abb.438: Ernst Fuchs, Pintoarium Zebra 1955, aus: Grunenberg (Hg.), Summer of  
Love, 230

Abb.439: Mona Lisa Negativ

Abb.440: Melvin L. Prueitt, Involution 1978, aus: Prueitt, Computerkunst, 81

Abb.441: Dr. H. W. Franke, Computerbild, aus: Joseph Deken, Computerbilder,  
Kreativität und Technik, Basel 1984, 163

Abb.442: Melvin L. Prueitt, die Winde des Frühlings 1982, aus: Prueitt,  
Computerkunst, 24

Abb.443: Richard Lowenberg, Thermografische Hand, aus: Deken, Computerbilder,  
38

Abb.444: Melvin L. Prueitt, Blüte und Stengel 1973, aus: Prueitt, Computerkunst, 246

Abb.445: Tony McGee, Public Image Ltd. – Second Edition 1979

Abb.446: Buggles – the Age of Plastic 1980

Abb.447: the Cure – Lullaby 1989

Abb.448: The Cure – Pornography 1982

Abb.449: Aldo Nova – Subject 1983

Abb.450: the Waterboys – the Waterboys 1983

Abb.451: Roxy Music – The High Road 1983

Abb.452: Scandal feat. Patti Smith – Warrior 1984

Abb.453: M&Co, Talking Heads – Remain in Light 1980

Abb.454: Gillan – Nightmare 1981

Abb.455: Roy Adzak, the Rolling Stones – Emotional Rescue 1980

Abb.456: Ric Ocasek, Mick Haggerty, Ric Ocasek – Quick Change World 1993

Abb.457: the Prodigy – the Prodigy Experience

Abb.458: Aphex Twin – Windowlicker 1999

Abb.459: Stuart Haygarth, the Prodigy – Music for the Jilted Generation 1994  
Abb.460: Me Company, Björk – Post 1995  
Abb.461: Westbam – Wizards of the Sonic 1994  
Abb. 462: John Lydon – Psycho's Path 1997  
Abb.463: Lillian Berlin beim "Bush-burning", von: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)  
Abb.464: Anita Marisa Boriboon, Steven Wilson, Floria Sigismondi, Living Things – Ahead of the Lions 2005  
Abb.465: Floria Sigismondi, Foto zu Living Things – Ahead of the Lions 2005, von: <http://www.livingthingsmusic.com>  
Abb.466: von links: Gottfried Helnwein, Floria Sigismondi, Lillian Berlin 2007  
Abb.467: Black Rebel Motorcycle Club – Baby 81, 2007  
Abb.468: Roslav Szyabo, Judas Priest – Killing Machine 1978  
Abb.469: Black Rebel Motorcycle Club, Poster, von: [www.blackrebelmotorcycleclub.com](http://www.blackrebelmotorcycleclub.com)  
Abb.470: Black Rebel Motorcycle Club, Poster, von: Ebenda  
Abb.471: Nick Jago, o.T., von: Ebenda  
Abb.472: Nick Jago, o.T., von: Ebenda  
Abb.473: Storm Thorgerson, the Mars Volta - De-Loused in the Comatorium 2003  
Abb.474: Storm Thorgerson, the Mars Volta – Inertiatic ESP 2004  
Abb.475: My Morning Jacket – At Dawn 2001  
Abb.476: The Black Angels, Passover 2006  
Abb.477: The Black Angels, Directions To See A Ghost 2008  
Abb.478: The Black Angels, Poster zur Tour 2008  
Abb.479: The Black Angels, Doves 2008  
Abb.480: The Black Angels, Horse and Rider, Poster  
Abb.481: the Vines – Melodia 2008  
Abb.482: Love Police, the Vines – Winning Days 2004  
Abb.483: Love Police, the Vines – Winning Days 2004  
Abb.484: Wolfmother – Wolfmother 2005  
Abb.485: Werbung für Jet – Shine On aus: Musikexpress, Oktober 2006  
Abb.486: Phil Knot, June Kim, Jet – Get Born 2003  
Abb.487: Isaac Abrahms, o.T. 1967, aus: Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 131  
Abb.488: Jo McCaughey, Roger Sargent, the Datsuns – Outta Sight/Outta Mind 2004  
Abb.489: Jo McCaughey, Roger Sargent, the Datsuns – Outta Sight/Outta Mind 2004

Abb.490: Still aus dem Video zu the Datsuns "Harmonic Generator", von:  
[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Abb.491: DaWack, Mika, Airside, Mika – Life in Cartoon Motion 2007

Abb.492: DaWack, Mika, Airside, Mika – Life in Cartoon Motion (Booklet) 2007

Abb.493: Juno, S4 Crew, Arctic Monkeys – Favourite Worst Nightmare 2007

Abb.494: Juno, S4 Crew, Arctic Monkeys – Favourite Worst Nightmare 2007

Abb.495: Juno, S4 Crew, Arctic Monkeys – Favourite Worst Nightmare 2007

Abb.496: Juno, S4 Crew, Arctic Monkeys – Favourite Worst Nightmare 2007

Abb.497: Alex Pardee for Zero Friends, the Used – Lies for the Liars 2007

Abb.498: Alex Pardee for Zero Friends, the Used – Lies for the Liars 2007

Abb.499: Alex Pardee for Zero Friends, the Used – Lies for the Liars 2007

Abb.500: Panic at the Disco, Pretty.Odd. 2008

Abb.501: The Earlies - The Enemy Chorus 2007

Abb.502: Lothar Quinte, o.T. 1968, Dan Winters, James Belleshi for Love Police, the  
 Strokes – First Impressions of Earth 2006

Abb.503: Arcade Fire – Neon Bible 2007

Abb.504: Hipgnosis, Pink Floyd – the Dark Side of the Moon 1973

Abb.505: Michael Bowen, Yantra! India 1975, aus: Owen, Dickson, High Art, 92

Abb.506: Bruce Nauman, Double Slap in the Face 1985, aus: Lauter, FarbLicht, 65

Abb.507: Jeff Miller, Kings of Leon, Fox Theatre 2005, von: [www.pushposters.co.uk](http://www.pushposters.co.uk)

Abb.508: Christine Streulis Werke bei der Biennale 2007 in Venedig

Abb. 509: Christine Streuli, Zoff 2007

Abb.510: Paul Ortloff, Exhalation, aus: Masters, Houston, Psychedelische Kunst, 76

Abb.511: Nikos Alexiou, Saint Mark Venice 2007, von: [www.nikosalexiou.com](http://www.nikosalexiou.com)

Abb.512: Nikos Alexiou, Saint Mark Venice 2007, von: Ebenda

Abb.513: Nikos Alexiou, the End 2007, von: Ebenda

Abb.514: Nikos Alexiou, the End 2007, von: Ebenda

Abb.515: Andrey Bartenev, Connection Lost / Field of Lonely Hearts 2007, von:  
[www.clickihope.info/connectionlost.html](http://www.clickihope.info/connectionlost.html)

Abb.516: Andrey Bartenev, Connection Lost / Field of Lonely Hearts 2007, von:  
 Ebenda

Abb.517: AES+F, Last Riot 2005-2007, von: [www.aes-group.org](http://www.aes-group.org)

Abb.518: AES+F, Last Riot 2005-2007, von: Ebenda

Abb.519: Hipgnosis, Led Zeppelin – Houses Of The Holy 1973

Abb.520: Hipgnosis, Wishbone Ash – New England 1976

Abb.521: Marko Mäetamm, Sandbox 2006, von: <http://www.maetamm.net>  
Abb.522: Marko Mäetamm, Family 2007, von: Ebenda  
Abb.523: Naoto Hattori, Shroomking 2006, von: [www.wwwcomcom.com](http://www.wwwcomcom.com)  
Abb.524: Naoto Hattori, Cube Eater 2007, von: Ebenda  
Abb.525: Naoto Hattori, Virus 011 2003, von: Ebenda  
Abb.526: Naoto Hattori, Virus 028 2003, von: Ebenda  
Abb.527: Naoto Hattori, Temptation 2001, von: Ebenda  
Abb.528: Amy Ferrari, Cytokinesis 1999, von: [www.amyferrariart.com](http://www.amyferrariart.com)  
Abb.529: Amy Ferrari Cypress Spirit Rising, 2006, von: Ebenda  
Abb.530: Amy Ferrari Transcendental-Rift 2004, von: Ebenda  
Abb.531: Allison Gregory, Betrayed Love, von: [www.allisongregoryfineart.com](http://www.allisongregoryfineart.com)  
Abb.532: Allison Gregory, In Need of Meds, von: Ebenda  
Abb.533: Allison Gregory, Doodles and Daydreams, von: Ebenda  
Abb.534: Solomon Kane, Dysfunctional Celibate 2001, von: [www.artavodah.com](http://www.artavodah.com)  
Abb.535: Soloman Kane, Origins, von: Ebenda  
Abb.536: Solomon Kane, Holy Spirit, von: Ebenda  
Abb.537: Alan Forbes, The Mars Volta Tulsa 2008, von:  
[www.secretserpentsstore.com](http://www.secretserpentsstore.com)  
Abb.538: Mark Arminski, Pantera, aus: Owen, Dickson, High Art, 155  
Abb.539: David D'Andrea, Christ Slug, von: [www.dvdandrea.com](http://www.dvdandrea.com)  
Abb.540: Malleus, Brant, Bjork & the Bros, Nick Oliveri 2004, aus: Salavetz, Swag 2,

86

# 12. Let There Be More Light

## Bibliografie

- Götz Adriani (Hg.), Heaven And Hell, Ostfildern-Ruit 2001
- Alan Aldridge (Hg.), The Beatles Songbook, Das farbige Textbuch der Beatles in englischer und deutscher Sprache, München 1969
- Alan Aldridge, George Perry (Hgg.), The Penguin Book of Comics, A Slight History, Harmondsworth 1971
- Alan Aldridge, William Plomer, Der Butterfly-Ball und das Grashüpferfest, Frankfurt 1974
- Fiona Andreanelli (Hg.), The Beatles - Yellow Submarine, Hildesheim 2004
- Anonymous, Go Ask Alice, New York [u.a.] 1981
- Rosario Assunto, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1996
- Thomas Auchter, Versuch, Jim Jones besser zu verstehen. Psychoanalytische Überlegungen zur Verschränkung zwischen individuellem und kollektivem destruktiven Wahn, in: Destruktiver Wahn zwischen Psychiatrie und Politik, Gießen 2004, 267- 301
- Eva Badura, Rebellion & Aufbruch, Kunst der 60er Jahre, Wiener Aktionismus, Fluxus, Nouveau Réalisme, Pop Art, Wien 2002
- Konrad Bayer, Der sechste Sinn, Reinbek b. Hamburg 1969
- Rachel Barnes, The 20th-century art book, Oxford 1996
- Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1992
- Ulrich Bischoff, Max Ernst 1891 – 1976, Jenseits der Malerei, Köln 1987
- Claus Bittmann, Lexikon der Rausch- und Genußgifte, 500 Stichworte von A – Z, Wien [u.a.] 1987
- Henning Bock (Hg.), J. M. W. Turner, Der Maler des Lichts, Berlin 1972
- Victor Bockris, Gerard Malanga, Up-Tight. Die Velvet Underground Story, Augsburg 1988
- Lionel Bovier, Mai-Thu Perret (Hgg.), Timewave zero, a psychedelic reader, Graz 2001
- Fiona Bradley, Surrealismus, Ostfildern-Ruit 2001
- Werner Broer, Epochen der Kunst 5, 20. Jahrhundert - vom Expressionismus zur Postmoderne, München, Wien 1996

Susanne Brunner, Jugend, Musik und Drogen, Geschichte, Analysen, Zusammenhänge, Saarbrücken 2007

Elke Linda Buchholz, Francisco de Goya, Leben und Werk, Köln 1999

Stefan Büttner, Antike Ästhetik, Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen, München 2006

John Cashman, LSD: die "Wunderdroge", Frankfurt am Main [u.a.] 1967

Jean-Pierre Criqui, Off The Wall, Psychedelic Rock Posters from San Francisco, London 2005

Rainer Crone, Andy Warhol Hamburg 1970

Rainer Crone (Hg.), Stanley Kubrick, still moving pictures, Fotografien 1945 – 1950, Regensburg 1999

Thomas Crow, Die Kunst der 60er Jahre, von der Pop-art zu Yves Klein und Joseph Beuys, Köln 1997

Dave Davies, Kink, An Autobiography, New York 1998

Joseph Deken, Computerbilder, Kreativität und Technik, Basel 1984

Lydia L. Dewiel, Jugendstil, Köln 2003

Ernst Diez, Islamische Kunst, Gesamtregister, Wien [u.a.] 1964

Spencer Drate, Swag: Rock Posters of the 90's, New York 2003

Sandro Droschl, Techno-Visionen, neue Sounds, neue Bildräume, Wien [u.a.] 2005.

Hubert Christian Ehalt (Hg.), Inszenierung der Gewalt, Kunst und Alltagskultur im Nationalsozialismus, Frankfurt am Main, Wien [u.a.] 1996

Gabriele, Fahr-Becker, Jugendstil, Köln 1996

Werner Faulstich (Hg.), Kultur der 60er Jahre, München 2003

Michel Foucault, Die Malerei von Manet, Berlin 1999

Wilhelm Fraenger, Hieronymus Bosch, Dresden 1999

Herbert W. Franke, Wohin kein Auge reicht, Bilder aus der Welt des Unsichtbaren, Wiesbaden 1959

Marcus Freitag (Hg.), Illegale Alltagsdrogen, Cannabis, Ecstasy, Speed und LSD im Jugendalter, München 1999

Johannes R. Gascard, Die Perversion der Erlösung. Eine tiefenpsychologische Untersuchung des Massenselbstmordes von Jonestown, Innsbruck 1981

Rudolf Gelpke, Vom Rausch im Orient und Okzident, Stuttgart 1966

Walter Grasskamp, Das Cover von Sgt. Pepper, eine Momentaufnahme der Popkultur, Berlin 2004

Philippe Grunhec, Théodore Géricault, Frankfurt, Berlin, Wien 1980



Christoph Grunenberg (Hg.), Summer of Love, Psychedelische Kunst der 60er Jahre, Ostfildern-Ruit 2005

Paul Grushkin, The Art of Rock, Posters from Presley to Punk, New York 1987

Paul Grushkin, Dennis King, Art of Modern Rock, the Poster Explosion, San Francisco 2004

Nakamura Hajime, Esteem for Nature, Ways of Thinking of Eastern Peoples: India, China, Tibet, Japan, Honolulu 1964.

Doug Harvey, Heart and Torch, Rick Griffin's Transcendence, Laguna Beach 2007

Arnold Hauser, Der Manierismus, die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst, München 1964

James Henke (Hg.), I Want To Take You Higher, The Psychedelic Era 1965 – 1969, San Francisco 1997

Wilhelm Henrich, Halluzinogene Drogen, Eine Untersuchung über ihre Wirkungsweise, Fragen der Gewöhnung und der Einstellung von Schülern und Studenten zu diesem Problem, o.O. 1971

Jonathan Hill (Hg.), Johnny, The Work of Psychedelic Artist John Hurford, Exeter 2006

Hipgnosis, An ABC of the Work of Hipgnosis, "Walk away Rene", Limpsfield 1989

Albert Hofmann, LSD - Mein Sorgenkind, München 2001

Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas (Hg.), Klaus Honnef, „Nichts als Kunst ...", Schriften zur Kunst und Fotografie 1965 – 1995, Köln 1997

Aldous Huxley, Moksha, auf der Suche nach der Wunderdroge, München [u.a.] 1998

Aldous Huxley, Himmel und Hölle, München 1957

Aldous Huxley, Brave New World, London 1932

Ian Inglis, Nothing You Can See That Isn't Shown, The Album Covers of the Beatles, in: Popular Music, Vol.20, No.1 (Jan 2001), 83-97

David Joselit, American Art Since 1945, London 2003

Francois Julien, The Chinese Notion of Blandness, in: Philosophy East and West 43/1 (1993), 107-111.

Robert M. Julien, Drogen und Psychopharmaka, Heidelberg [u.a.] 1997

Peter Kemper (Hg.), „Alles so schön bunt hier“, die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Leipzig 2002

Klaus Klein (Hg.), Taschenlexikon Drogen, Düsseldorf 1980

Heinrich Klotz, Kunst im 20. Jahrhundert, Moderne - Postmoderne - Zweite Moderne, München 1994

Georg-Wilhelm Költzsch (Hg.), Vincent van Gogh und die Moderne, 1890 – 1914, Freren 1990

Michael Küttner, Psychedelische Handlungselemente in den Märchen der Brüder Grimm, Wetzlar 1995

John Lancaster, Introducing Op Art, London 1973

Marlene Lauter (Hg.), FarbLicht, Kunst unter Strom, Ostfildern-Ruit, 1999

Timothy Leary, The Psychedelic Experience, A manual based on "The Tibetan Book of the Dead", New York 1969

Timothy Leary, Politik der Ekstase, Hamburg 1970

Louis Lewin, Phantastica, über die berausenden, betäubenden und erregenden Genussmittel, Köln 2000

Robert Lee Masters, Jean Houston, Psychedelische Kunst, München [u.a.] 1969

Michael Lobel, Image Duplicator, Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art, New Haven, Conn. [u.a.] 2002

Lucy R. Lippard, Pop Art, München [u.a.] 1968

John Maizels, Raw Creation, Outsider Art and Beyond, Oxford 1996

Greil Marcus, Lipstick traces, von Dada bis Punk - eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Reinbek bei Hamburg 1996

Thomas McEvelley, Kunst und Unbehagen, Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts, München [u.a.] 1993

Barry Miles, Hippies, München 2004

Walter Morgenthaler, Ein geisteskranker als Künstler, Adolf Wölfli, Wien [u. a.] 1985

Victor Moscoso, Sex, Rock and Optical Illusions, The Art of Victor Moscoso, Master of Psychedelic Poster and Comix, Seattle 2005

Stanley Mouse, Freehand, The Art of Stanley Mouse, Berkeley 1992

Maurice Nadeau, Geschichte des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg, 1992

Steven J. Novak, LSD before Leary, Sidney Cohen's Critique of 1950's Psychedelic Drug Research, Isis, Vol. 88, No. 1. (März 1997), 87-110

Johann Muschik, Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, Wien [u.a.] 1976

Michael Ochs, 1000 Record Covers, Köln 1996

Ted Owen, Denise Dickson, High Art, A History of the Psychedelic Poster, London 1999

Walter N. Pahnke, The Psychedelic Mystical Experience in the Human Encounter with Death, in: The Harvard Theological Review, Vol. 62, No.1 (Jan 1969)

Cheryl Pellerin, Trips, Wie Halluzinogene wirken, Aarau 2001

Matthias Penzel, Kaputt in Hollywood, in: Rocks 6 (2007), 65-69

Vera Pesata, Fragmente einer phänomenologisch-qualitativen Annäherung an die psychedelische Erfahrung und deren Auswirkungen (Dipl.), Wien 2002

Martina Pippal, Kunst des Mittelalters, Eine Einführung, Wien, Köln, Weimar 2002

Nicolas Powell, Fuseli: The Nightmare, New York 1973

Andreas Prater, Licht und Farbe bei Caravaggio, Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels, Stuttgart 1992

Melvin L. Prueitt, Computerkunst, Hamburg [u.a.] 1985

Friedrich Rambousek, Bilder Bauten Gebilde 1, Wien 2006

Friedrich Rambousek, Bilder Bauten Gebilde 2, Wien 2006

Gerald Raunig, Kunst und Revolution, künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien 2005

Maria Rennhofer, Koloman Moser, Wien 2002

Horst Richter, Malerei der sechziger Jahre, Köln 1990

Howard Risatti (Hg.), Postmodern Perspectives, Issues in Contemporary Art, Upper Saddle River, 1998

Mick Rock, Syd Barrett, Der "Crazy Diamond" von Pink Floyd, Berlin 2007

Stella Rollig (Hg.), Gottfried Helnwein – Face It, Wien 2006

Jean C. Rush, On The Appeal Of M.C. Escher's Pictures, in: Leonardo, Vol. 12, No.1 (1993), 48.

Judith Salavetz, Swag 2: Rock Posters of the 90's and Beyond, New York 2005

Uwe M. Schneede, Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München 2001

Uwe M. Schneede, René Magritte, Leben und Werk, Köln 1975

Hans-Peter Schwarz, Die neueste Zeitgeschichte, in VfZ 1, 2003, 5-28

Harry Shapiro, Sky High, Drogenkultur im Musikbusiness, St. Andrä-Wördern 1995

Robert Short, Dada und Surrealismus, Stuttgart [u.a.], 1984

Christa Sommerer (Hg.), Art @ Science, Wien [u.a.] 1998

Wolfgang Sterneck (Hg.), Psychedelika, Kultur, Vision und Kritik, Solothurn 2003

Terry Sullivan, Peter Maiken, Killer Clown, The John Wayne Gacy Murders, Dunlap 1983

Karin Thomas, Bis heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1998

Storm Thorgerson, Roger Dean (Hgg.), Album Cover Album 1, Limpsfield 1985

Sally Tomlinson, Walter Medeiros, High Societies, Psychedelic Rock Posters from Haight-Ashbury, San Diego 2001

Bernhard van Treeck, Drogen- und Sucht-Lexikon, Berlin 2004

Thomas Trenkler, This Is A Record Cover, Betrachtungen über die Schallplattenhülle, in: Parnass 3 (1993), 30-35

Barbara W. Tuchman, Wann er eignet sich Geschichte? In: Dies., In Geschichte denken. Essays, Frankfurt am Main 1994, 31-40

Andy Warhol, Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück, Frankfurt 2006

Hans-Ulrich Wehler, Rückblick und Ausblick – oder: Arbeiten, um überholt zu werden? In: Historische Sozialkunde. Geschichte – Fachdidaktik – Politische Bildung. Sondernummer: Neue Entwicklungen in der Geschichtswissenschaft, 2002

Brigitte Weingart, Viren visualisieren, Bildgebung und Popularisierung, in Ruth Mayer, Brigitte Weingart (Hg.), VIRUS! Mutationen einer Metapher, Bielefeld 2004, 97-130

Ken Wilber, Sacred Mirrors, Die visionäre Kunst des Alex Grey, Frankfurt am Main 1996

Robert Williams, The Lowbrow Art of Robert Williams, San Francisco, 2002

Egon Wyler, Halluzinogene Drogen, Beschreibung und Interpretation ihrer psychischen Wirkungen, o.O. 1976

Li Zehou, Der Weg des Schönen, Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik, Freiburg im Breisgau, Wien [u.a.] 1992

Birgit Zeidler, Claude Monet, Leben und Werk, Köln 1998

Künstler zeichnen unter LSD, die Hartmann-Dokumente (Ausstellung der Albertina, Wien 19. März – 26. April 1992), Wien 1992

William Blake 1757 – 1827, A Descriptive Catalogue of an Exhibition of the Works of William Blake Selected From Collections in the United States, Philadelphia 1939

Aubrey Beardsley, Zeichnungen, Köln 2004

Gottfried Helnwein [III.], Selbstbildnisse 1970 – 1987, der Untermensch, Heidelberg 1988

Beiträge zur Historischen Sozialkunde, Kunst und Kitsch, 4/94

Musikexpress, Oktober 2006

NME 13. Februar 2003

Visions 170 (Mai 2007)

Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art 25, Pittoni to Raphael, New York, 1996  
Brockhaus-Enzyklopädie 15, Kind-Krus, Leipzig/Mannheim 2006  
Brockhaus-Enzyklopädie 22, Pot - Rens, 2006  
Fabian Leibfried (Hg.), Der große Rock und Pop LP/CD-Preiskatolg 2007, Mainleus  
2006

„Elvis-O-Rama“, Dokumentarfilm von Hannes Rossacher 2007

„Pop Odyssee: Die Beach Boys und der Satan“

„MTV Masters: so 90's“

MTV TRL, Sendung vom 28. Februar 2008

[www.prometheusonline.de/heureka/philosophie/klassiker/kant/aufklaerung.htm](http://www.prometheusonline.de/heureka/philosophie/klassiker/kant/aufklaerung.htm)

<http://mindbrix.co.uk/alanaaldrige/aldrige.php>

[www.derekriggs.com](http://www.derekriggs.com)

[www.alexgrey.com](http://www.alexgrey.com)

[www.wwwcomcom.com](http://www.wwwcomcom.com)

<http://giger.com>

<http://laut.de/vorlaut/interviews/2004/06/17/09217/index.htm>

[www.livingthingsmusic.com](http://www.livingthingsmusic.com)

[www.amyferrariart.com](http://www.amyferrariart.com)

[www.allisongregoryfineart.com](http://www.allisongregoryfineart.com)

[www.artavodah.com](http://www.artavodah.com)

[www.museumsyndicate.com](http://www.museumsyndicate.com)

[www.hurricane.de/bands/bio.php?eintrag=310](http://www.hurricane.de/bands/bio.php?eintrag=310)

[www.malleusdelic.com](http://www.malleusdelic.com)

[www.dvdandrea.com](http://www.dvdandrea.com)

[www.nikosalexiou.com](http://www.nikosalexiou.com)

<http://www.thestranger.com/seattle/Content?oid=15010>

[http://eu.art.com/asp/sp-asp/\\_/pd--10286065/Fleetwood\\_Mac.htm](http://eu.art.com/asp/sp-asp/_/pd--10286065/Fleetwood_Mac.htm)

[www.wnet.org](http://www.wnet.org)

[www.mousestudios.com](http://www.mousestudios.com)

<http://pythonline.com/>

[www.oriscus.com](http://www.oriscus.com)

[www.clickihope.info/connectionlost.html](http://www.clickihope.info/connectionlost.html)

[www.aes-group.org](http://www.aes-group.org)

[www.maetamm.net](http://www.maetamm.net)

[www.secretserpentsstore.com](http://www.secretserpentsstore.com)

[www.pushposters.co.uk](http://www.pushposters.co.uk)

[www.oldhandbills.com](http://www.oldhandbills.com)



## Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit soll in knapper Form die Entwicklung der psychedelischen Kunst nachskizzieren.

Einleitend wird auf den aktuellen Forschungsstand eingegangen und der Frage nachgegangen, warum die psychedelische Kunst von der Kunstgeschichte weitestgehend ignoriert wird.

Um überhaupt eine Geschichte der psychedelischen Kunst schreiben zu können, ist es wichtig zu klären was man als psychedelische Kunst bezeichnet. Die Erarbeitung einer brauchbaren Definition, ist einer der zentralen Punkte dieser Diplomarbeit, da gängige Definitionen - Eindrücke von Drogenerlebnissen wiedergebend – daran scheitern, dass sie nicht genauer erläutern, wie sich diese bildlich spiegeln.

Darum erschien notwendig zuerst einmal zusammenzufassen was die typischen Merkmale eines Trips sind und wie man diese umsetzen könnte bzw. wie sie in psychedelischen Bildern bereits umgesetzt wurden. Dabei kristallisierten sich vier Kriterien heraus: Licht/Farbe, Form, Ornament, Motiv.

Entsprechungen zu den herausgearbeiteten psychedelischen Gestaltungselementen in vorhergehenden Epochen der Kunstgeschichte werden im nächsten Abschnitt erwähnt, woraus sich klar erkennen lässt, dass diese Kunstrichtung nicht außerhalb der Kunstgeschichte steht, sondern genauso in sie eingebunden ist wie jede andere. Die zentrale Epoche der psychedelischen Kunst ist die zweite Hälfte der 1960er Jahre, die daher auch etwas ausführlicher betrachtet wird.

Dann stellt sich die Frage, wie es mit ihr weiterging.

Zum einen gibt es einen sehr deutlichen linearen Strang, der sich allerdings immer weiter weg von der typisch psychedelischen Ästhetik entwickelte.

Daneben gab/gibt es einige kleinere Revivals, wobei manchmal nicht klar ist, ob es sich wirklich um bewusste Rückgriffe handelt, bzw. macht es auch nicht wirklich Sinn von Revivals, da die psychedelische Kunst der 60er Jahre eng mit ihrem Kontext verknüpft war, der nicht unbedingt übernommen wurde.

Diese Diplomarbeit ist keine nach dem Motto „So ist es“, sondern soll als diskursiver Ansatz betrachtet werden.





## Lebenslauf

Name: Brigitte Simon

Geburtstag: 10. Februar 1983

Geburtsort: Wr. Neustadt

Eltern: Otto Simon, 59, Pensionist (Schmied, Betonbauer, Schlosser)

Brigitte Simon, 55, Hausfrau

Geschwister: Michael Simon, 36, Schlosser

Eleonore Simon, 35, Sekretärin

Maria Simon, 24, arbeitssuchend

schulische Laufbahn:	1989	Volksschule Mattersburg
	1989-1993	Volksschule Wallern im Bgld.
	1993-1997	Hauptschule Pamhagen
	1997-2002	Höhere Lehranstalt für Mode und Bekleidungstechnik Wr. Neustadt
	2002–	Diplomstudium Kunstgeschichte an der Universität Wien
	2007-	Diplomstudium Geschichte an der Universität Wien