

Lutz Hieber

Psychedelische Plakate in der Counter Culture der USA

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13379>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hieber, Lutz: Psychedelische Plakate in der Counter Culture der USA. In: Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hg.): *Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne*. Bielefeld: transcript 2009, S. 111–143. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13379>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839411674-006>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Psychedelische Plakate in der Counter Culture der USA

LUTZ HIEBER

Das Verhältnis von künstlerischen Avantgarden und Politik stellt sich aus US-amerikanischer Sicht anders dar als aus deutscher. Dies sowohl bezüglich der Politisierung der Kunst wie auch bezüglich der politischen Funktion von Kunst.

In den 1960er Jahren bedeutete Politisierung der Kunst in den USA, dass sich Gruppen von Künstlerinnen und Künstlern aus der Beaux-Arts-Konvention, also von Gemälde und Skulptur als Kernbereich künstlerischer Praktiken, verabschiedeten. Vor allem die Psychedeliker in San Francisco erschlossen – für den in Deutschland vorherrschend gebliebenen Traditionalismus unvorstellbar – das Plakat als Kunstgattung. Das psychedelische Plakat wurde bald in das Leitmuseum der USA, das Museum of Modern Art in New York, aufgenommen.

Der Stamm des Wortes »psychedelisch« ist griechisch. »Psyche« ist zu übersetzen als »Seele«, »deleín« als »offenbar machen«.

Das *psychedelische Plakat* ist, ebenso wie der *Acid Rock* (Jimi Hendrix, Grateful Dead, Big Brother and the Holding Company mit Janis Joplin, The Doors mit Jim Morrison und andere), eng mit der *Hippie-Kultur* San Franciscos verbunden. Von deutschen Autoren wird diese Bewegung oft missverstanden, weil sie mit jenen Typen von Jugend- und Protestkulturen in einen Topf geworfen wird, die in den späten 1960er Jahren in der Bundesrepublik von sich reden machten.

So fasst der Plakat-Fachmann Jürgen Döring die Hippie-Bewegung schlichtweg als eine Art europäischen Export nach Kalifornien. Die Beatles, die aus Liverpool stammten, prägten damals die bundesrepu-

blikanische Populärkultur. Ihr Einfluss soll, durch den reinen Willensakt einer kleinen Gruppe, die Hippie-Kultur ausgelöst haben: »Ende 1965 begann in San Francisco das, was später als Flower Power oder Hippie-Bewegung weltweit sich ausbreiten sollte. Die Mitglieder der Kommune The Family Dog erklärten San Francisco zum Liverpool der USA und organisierten im Avalon Ballroom Konzerte und Tanzveranstaltungen, aus denen der Westcoast Sound, die Psychedelicbewegung hervorgingen« (Döring 1994: 170). Die eurozentristische Sichtweise legt sich die Dinge zurecht, indem sie die Hippie-Kultur auf eine nach Kalifornien transportierte Form des bei uns Wohlbekannten reduziert. Auf diesem Wege scheint sich der Autor die Mühe genauerer politischer, soziologischer und kulturgeschichtlicher Untersuchungen sparen zu können.

Ähnlich oberflächlich geht der Germanist Hecken vor, wenn er sowohl die bundesrepublikanischen Gammler wie auch die US-amerikanischen Hippies aus der deutschen Boheme-Tradition des frühen 20. Jahrhunderts herleitet: »Weder die Gammler noch die Hippies haben mehr an Selbstverpflichtungen und Handlungsbegründungen als die alte Boheme. Nur eines ist anders: dass sie nicht mehr unter dem Diktat weitverbreiteten materiellen Elends leben müssen. Ihre Armut ist selbst gewählt« (Hecken 2006: 144). Diese Leute, so beurteilt er auch die Hippies aus der deutschen Ferne, haben »alles getan, um nicht mehr ›brav‹ auszusehen. Je weiter die sechziger Jahre voranschreiten, desto abgerisener wird ihre Kleidung« (a. a. O.: 164). Würde er jedoch die zeitgenössischen Beobachter zur Kenntnis nehmen, sprängen auch ihm die Gegensätze zwischen Gammlern und Hippies ins Auge. Heckens Beschreibung passt allein auf die Gammler, die »in Haltung und Kleidung lebendiger Protest« waren; »ungepflegt und teilweise heruntergekommen, störten sie das bürgerliche Sauberkeitsempfinden entschieden« (Hollstein 1969: 38). Dagegen hebt ein sorgfältiger recherchierender Kenner aus Kalifornien hervor, dass sich die Hippies durch einen bestimmten Habitus auszeichneten, durch eine kommunikative und theatralische Haltung. »Sie bezeichneten sich als Dandies und Ladies«, und »sie trugen auffallend modische Kleidung«, die sich gerne am Stil der Epochen von Queen Victoria oder King Edward orientierte (Perry 1984: 6; übers. L. H.).

Auch Wolfgang Kraushaar, Politologe und Spezialist für die bundesrepublikanische 1968er Bewegung, sieht die Hippie-Kultur durch die mitteleuropäische Brille. Die Hippie-Kultur ist für ihn in erster Linie eine Drogenkultur. Als eines ihrer wesentlichen Ereignisse sieht er den Umzug »Death of Hippie« in San Francisco am 6. Oktober 1967. Dass dieser »Trauerakt« am ersten Jahrestag des Inkrafttretens des kalifornischen Gesetzes stattfand, das Besitz und Verkauf von LSD unter Stra-

fe stellte, gilt ihm als Beleg dafür, »wie konstitutiv der Drogenkonsums für die Subkultur ganz offenbar war«. Die Veranstaltung, die nach seiner Vorstellung »die Flower-Power-Bewegung symbolisch zu Grabe getragen« haben soll, fasst er »als eine Art Befreiungsschlag gegenüber den Kräften des Kommerzes« (Kraushaar 2008: 27 f.). Dagegen zitiert der Chronist aus San Francisco ausführlich aus der Pressemitteilung zum Ereignis, die zeigt, dass der Umzug eine »titanische Anstrengung erkennen lässt, den Traum vor seiner Publicity zu bewahren« (Perry 1984: 243; übers. L. H.). Die Veranstaltung war als »attack on media« (a. a. O.) konzipiert, als Kritik an der sensationslüsternen Medienöffentlichkeit. Das symbolische »Death of Hippie« machte also deutlich, dass die Demonstranten die Illustrierten und die Presse verabscheuten, die ihre Kultur zerstörte, weil diese nur an Schockierendem interessiert war und reißerische Falschheiten verbreitete. Außerdem ist festzuhalten, dass sich die Hippie-Kultur mit ihren spezifischen Erzeugnissen – anders als Kraushaar meint – durchaus in die kommerzielle Welt eingliederte. Ein kommentiertes Straßenverzeichnis des Hippie-Viertels Haight-Ashbury (Samhill 1967) weist Geschäfte für Hippe-Mode aus; Verleger und Händler bedienten die Nachfrage der neuen Poster-Kultur; Konzertveranstalter – darunter der geschäftstüchtige Bill Graham – präsentierten die Bands des Acid Rock in *dance concerts*, und selbstverständlich erhielten viele dieser Bands Verträge mit den großen Firmen der Plattenindustrie.

Sicher spart es Mühe, einfach von den bekannten westdeutschen Erfahrungen auszugehen und diese zu verallgemeinern, statt sich intensiv mit dem Fremden zu beschäftigen. Doch am Ende kommt nichts anderes heraus als Projektionen des Eigenen auf eine andersartige politische Kultur. Nachlässigkeiten sind die Folge, und sie rächen sich auf dem Fuße. Zur Illustration noch ein paar Beispiele der zitierten Autoren.

Der Plakatspezialist Döring schreibt ein englisches Personality-Poster Bob Dylans, das der Londoner Martin Sharp entwarf, fälschlich dem psychedelischen Künstlerduo Stanley Mouse und Alton Kelley aus San Francisco zu (Döring a. a. O.). Er verwechselt England und Kalifornien. Sollten Wissenschaftler nicht mehr Sorgfalt walten lassen?

Auch der Germanist Hecken macht grundlegende Fehler. Einer davon besteht darin, dass er geflissentlich den Unternehmergeist der Hippie-Kultur unter den Teppich kehrt, der sich beispielsweise im Mode-, im Musik- und im Posterbusiness ausdrückt. Dadurch stülpt er auch ihr jene Grundeinstellungen über, die der aus der bundesrepublikanischen Protestkultur geläufig sind, nämlich »eine ganz radikale Variante der Konsum- und Kulturkritik« (Hecken 2006: 144).

Beim Politologen Kraushaar weist die Darstellung der Hippie-Kultur ebenfalls mehrere Mängel auf. Einer besteht darin, dass er ein Plakat von Bowen zum *Human Be-In* am 14. Januar 1967 im Golden Gate Park in San Francisco erwähnt, das mit der Titelzeile »Pow-Wow – A Gathering of the Tribes« warb und auch »Nude Dancing« angekündigt habe, bei dem im Mittelpunkt der Grafik »die Porträts von einem halben Dutzend Indianern« standen (Kraushaar 2008: S. 26). Tatsächlich jedoch handelt es sich bei diesem Blatt nicht um ein Plakat, sondern um einen der insgesamt fünf Handzettel, die für das Human Be-In erschienen – darauf wird noch zurückzukommen sein. Allerdings findet sich weder auf einem der Plakate noch auf einem der Handzettel die Ankündigung »Nude Dancing«. Außerdem, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, ordnet er die psychedelischen Plakate schlichtweg, dem deutschen Kulturverständnis entsprechend, als »kunsthandwerkliche« Gegenstände ein (a. a. O.: 30). Damit bewegt er sich in Begrifflichkeiten, die zwar in Deutschland noch immer hartnäckig aufrecht erhalten werden, die aber für die USA längst überwunden sind. Denn dort gilt seit den 1930er Jahren – auch darauf wird noch zurückzukommen sein – die Unterscheidung von reiner Kunst (*high art*), auf der einen und Kunsthandwerk (*low art*) auf der anderen Seite, als überholt.

Liegt bei solchen wissenschaftlichen Autoren nicht etwas viel Oberflächlichkeit vor? Muss es da noch wundern, dass die Bewegung aus San Francisco ohne viel Federlesens in die Schublade jener Überzeugungen und Denkweisen gezwängt wird, die aus der bundesrepublikanischen Studentenbewegung geläufig sind?

Unsere bundesrepublikanische Kultur ist mit einem geschichtlich bedingten Politikbegriff und mit einem geschichtlich bedingten Kunstbegriff verbunden. Wenn andere Länder durch diese germanozentristische Brille gesehen werden, sind Fehleinschätzungen unvermeidlich.

1. Kulturen diesseits und jenseits des Atlantiks

Im deutschen kunstwissenschaftlichen Diskurs wird im Allgemeinen kein Unterschied zwischen der klassischen Moderne und der historischen Avantgarde gemacht, weil herausragende Werke der Avantgardisten gerne musealisiert und dadurch dem traditionellen Kunstbetrieb zwangsweise einverleibt werden. Die Abgrenzungen lassen sich jedoch klar bezeichnen. Die *klassische Moderne* hielt stets an der Autonomie des Kunstwerks fest. Die *Avantgardisten* dagegen bekämpften diese

Doktrin und erweiterten den Kunstbegriff weit über die Beaux-Arts-Tradition hinaus.

Das *autonome Kunstwerk* ist von einem einzelnen Künstler geschaffen. Es wird in kontemplativer Haltung im Theater oder im Museum rezipiert, also in speziellen Institutionen. Kunst und Berufstätigkeit sind streng getrennt. Diese Trennung soll ermöglichen, dass der Bürger, der in seinem Alltag in zweckrational bestimmte Praxis eingebunden ist, einen Ort findet, wo er die Fülle seiner Anlagen pflegen und entfalten kann. Im Reich der Kunst, das von der Lebenspraxis geschieden ist, soll die Beschränkung auf berufliche Teilfunktionen korrigiert werden können.

Mit der Trennung von Kunst und Alltagspraxis sind allerdings Gefahren verbunden. Denn wenn die Kunst aus der Lebenspraxis, aus der Berufstätigkeit herausgehalten ist, wird sie kaum auf diese zurückwirken können. Zwar »zehrte« die autonome Kunst »von der Idee der Humanität« (Adorno 1970: 9). In ihrer Sphäre soll sich der Mensch zu Höherem erheben können; dagegen kann und muss er sich im Berufsleben – ohne Rücksicht auf humane Werte – zweckrational verhalten.

Die europäischen Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts haben die Gefahren erkannt, die mit der Trennung von Erhebung durch die Kunst auf der einen und der schnöden Alltagspraxis auf der anderen Seite verbunden sind. Ihre Kunst ist dadurch bestimmt, »dass sie sich nicht vom Alltag trennen will, sondern ihn enthält, begreift und verändert« (Bloch 1978: 163). Deshalb starteten die Avantgardisten einen permanenten Angriff auf den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Sie negierten »die Institution Kunst als eine von der Lebenspraxis der Menschen abgehobene« und versuchten, indem sie den Funktionsmodus der Kunst in der Gesellschaft revolutionierten, von hier aus »eine neue Lebenspraxis zu organisieren« (Bürger 1974: 66 f.).

Die *historische Avantgarde* formierte sich in zwei Stoßrichtungen. Die eine strebte die Überwindung der Grenze zwischen Kunst und Alltagsleben durch eine radikale Erweiterung des Kunstbegriffs an, die andere durch eine Neubestimmung der Funktion der Kunst in der Gesellschaft.

Die eine Stoßrichtung des Kampfes, die den Weg einer Erweiterung des Kunstbegriffs verfolgte, gewann Konturen in den Jahren um 1900 mit der europäischen Stilbewegung. Die Künstler der Art Nouveau, wie sie im Französischen, des Jugendstils, wie er im Deutschen genannt wird, revoltierten gegen die der Beaux-Arts-Tradition, indem sie die Wertehierarchie nicht anerkannten, die zwischen »freier« und »angewandter« Kunst unterschied. Sie erschlossen sich den weiten Bereich des Designs von Gebrauchsgegenständen und widmeten sich der Archi-

tektur, dem Möbel, dem Schmuck, dem Plakat und der Buchgestaltung. In den 1920er Jahren führte die Weiterentwicklung dieses Weges zur Orientierung an industrieller Produktion. In Deutschland trug das Bauhaus die Stafette, in Holland De Stijl und in Moskau Wehutesmas. Auf dieser Entwicklungsstufe wurde der Kunstbegriff auf die damaligen Medieninnovationen, auf Fotografie und Film, ausgeweitet.

Die andere Stoßrichtung, von der Kunst aus zu einer neuen Lebenspraxis zu gelangen, entstand aus dem Dadaismus und dem nachfolgenden Surrealismus. Die Dadaisten zogen Schussfolgerungen aus den grundlegenden Erschütterungen der existenziellen und kulturellen Orientierungen durch den Ersten Weltkrieg. Sie sahen, dass die bürgerliche Kunstwelt zwar die Idee der Humanität vor sich hertrug, aber sich dessen ungeachtet offenbar glänzend mit den unterschiedlichen Chauvinismen verbrüdernd konnte und der Kriegshetze kaum im Wege stand. Für den Berliner Dadaisten George Grosz hatte die Dada-Bewegung ihre Wurzeln in der Erkenntnis, »dass es vollendeter Irrsinn war zu glauben, der Geist oder irgendwelche Geistige regierten die Welt. Goethe im Trommelfeuer, Nietzsche im Tornister, Jesus im Schützengraben – da gab es immer noch Leute, die Geist und Kunst für eine selbständige Macht hielten«; den Dadaismus sah er entstanden »als Reaktion auf die Wolkenwanderungstendenzen der sogenannten heiligen Kunst, deren Anhänger über Kuben und Gotik nachsannen, während die Feldherren mit Blut malten« (Grosz et al. 1925: 22 f.). Folgerichtig verließ Grosz den Pfad der autonomen Kunst und wandte sich der journalistischen Illustration zu. Sein Freund John Heartfield wandte sich dem Plakat und der Buchgestaltung zu, später stattete die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* mit Fotomontagen aus. Auf diese Weise setzten sie die Einsicht um, der Wert künstlerischer Arbeit sei »an ihrer sozialen Brauchbarkeit und Wirksamkeit zu messen« (a. a. O.: 31), nicht aber an individuellen Kunstprinzipien oder am öffentlichen Erfolg des einzelnen Künstler-Genies.

Entscheidend dafür, dass sich die *Kunstwelten diesseits und jenseits des Atlantiks* stark auseinanderentwickelten, war die nationalsozialistische Diktatur. Die Kunstpolitik des Regimes hatte sich die Wiederherstellung der Kunstvorstellungen des 19. Jahrhunderts auf die Fahnen geschrieben. Fast alle Bauhaus-Lehrer und mehrere Dadaisten verließen Deutschland in Richtung USA. Vor allem die Bauhaus-Lehrenden hofften, außerhalb Deutschlands »bessere Chancen für die Realisierung ihres künstlerischen Credos zu finden. Diese Erwartung erfüllte sich. Zumindest die Prominenten fanden in den Vereinigten Staaten ausgesprochen gute Chancen für ein Weiterwirken, weil Programm und Leistungen des Bauhauses dort nicht unbekannt geblieben waren« (Hahn 1997: 216).

Viele der Emigranten wurden US-Staatsbürger. Sie lehrten an Universitäten und Colleges, hatten also dort Schülerinnen und Schüler. Sie wurden durch Museumsausstellungen bekannt. Das Museum of Modern Art in New York (MoMA), veranstaltete im Jahre 1938 eine Bauhaus Retrospektive (Hunter 1984: 17) und drei Jahre später eine George Grosz Retrospektive (Jentsch 1994: 551). In diesen Jahren übernahm dieses Kunstmuseum das Bauhaus-Konzept und ergänzte das traditionelle Gebiet der bildenden Kunst durch Abteilungen für Architektur, für Fotografie, für Plakate, für Möbeldesign und für Film. Andere Museen folgten nach. So wurde die Kunstwelt der USA durch die Emigranten und durch den Umbau der Museumsstrukturen *avantgardisiert*.

Dagegen blieben diese Ansätze für die Bundesrepublik verschüttet. Die emigrierten Avantgardisten wurden in der Ära Adenauer nicht zur Rückkehr eingeladen. Die Kunstwelt blieb in dem Status, in dem sie die nationalsozialistische Diktatur hinterlassen hatte. Nach wie vor gefällt sich die Haltung der *political correctness* in moralischer Verurteilung des Nazi-Regimes. Die kulturellen Wunden jedoch, die geschlagen wurden, bleiben ungeheilt, ja sie werden meist noch nicht einmal wahrgenommen. Deshalb kann das konservative deutsche Bildungsbürgertum hartnäckig am Modell des autonomen Kunstwerks festhalten, wie es im 19. Jahrhundert entstanden war. Und diese Kunstwelt schließt sich gegen jene Erweiterung des Kunstbegriffs ab, die durch die historische Avantgarde initiiert worden war (Hieber 2005).

Die Saat der europäischen Avantgardisten ging indes in den kulturellen Zentren der USA auf, und in der nachfolgenden Generation trug sie reiche Früchte. Dick Higgins, Mitstreiter der Happening- und Fluxus-Bewegung, publizierte 1966 in der Something Else Press, New York, einen Faksimile-Nachdruck des Dada-Almanachs von 1920; im Klappentext betont er, die Dada-Haltung ist »zutiefst zeitgenössisch. Ohne sie zu verstehen, kann der Großteil der heutigen Kunst und Philosophie schlichtweg nicht beurteilt werden« (Higgins 1966; übers. L.H.). In New York entstand die Pop Art, die, bevor sie ein eigenes Etikett erhielt, verschiedentlich als Neo-Dadaismus bezeichnet wurde (Glenn 1992: 31). In San Francisco entstand das psychedelische Plakat; dieser postmodernistischen Gattung möchte ich mich im Folgenden widmen.

2. Die Postmoderne und das psychedelische Plakat

Die neuartigen Kunstpraktiken, die sich deutlich von der gewohnten Galeriekunst, also von der Kunst des Modernismus, unterschieden, wurden

bald als *Postmoderne* bezeichnet. »In den Formen von Happenings und Pop, psychedelischer Plakatkunst, Acid Rock, Alternativ- und Straßen-theater versuchte die Postmoderne der sechziger Jahre jenes gegenkultu-
relle Ethos für sich nutzbar zu machen, aus dem die moderne Kunst in
früheren Phasen ihren Lebensgeist bezogen hatte« (Huyssen 1993: 20).

Die konkrete Vermittlung der historischen Avantgarde in das San Francisco der Sixties folgte unterschiedlichen Routen. Eine davon be-
schritt Jeff Berner, der an der University of California in Berkeley lehrte
und dort Kurse zu internationalen Avantgardeaktivitäten durchführte.
Berkeley liegt in der San Francisco Bay. Zu seinem Workshop »Astro-
nauts of Inner-Space«, der im Februar 1966 begann, gab Berner eine
Sammlung von Texten heraus (Berner 1966). Einer davon war der
Aufsatz des alten Dadaisten Raoul Hausmann¹ über »Dadaism and
Today's Avant-Garde« (Hausmann 1966). Berner kündigte seinen Kurs,
ungewöhnlich für eine universitäre Lehrveranstaltung, durch ein Plakat
an. Eine »Checklist for Inner Space Astronauts« war in der psychedeli-
schen Zeitschrift *San Francisco Oracle* erschienen (Anonym S.F.-
Oracle 1966).

Das psychedelische Plakat ist im Kontext der Hippie-Kultur San
Franciscos entstanden, einer treibenden Kraft der Counter Culture. Es
konnte dort entstehen, weil erstens – durch die Ausstellungspraxis der
Museen – das Plakat in den USA als Kunstgattung allgemein anerkannt
war, und weil zweitens die avantgardistischen Emigranten aus Europa
ihre Ideen zur gesellschaftlichen Funktion der Kunst in die Neue Welt
getragen hatten.

Vermittlungslinien, die direkt von der historischen Avantgarde zum
psychedelischen Plakat führen, lassen sich an den Bildungswegen der
beiden Künstler Victor Moscoso und Wes Wilson ablesen. Im einen Fall
war die akademische Lehre ausschlaggebend, im anderen mehr die US-
amerikanischen Kunstinstitutionen und ihre Ausstellungspraxis.

1 Der Text Hausmanns ist, als er in Berners Buch abgedruckt wird, bereits
zwei Jahre alt. Er lässt sich auf das Jahr 1964 datieren, weil er von der
»großen Ausstellung in Amsterdam und Baden-Baden des letzten Jahres«
spricht, die den »enormen Einfluss der dadaistischen Typographie« ge-
zeigt habe (Hausmann 1966: 3; übers. L. H.). Die angesprochene Ausstel-
lung »Schrift und Bild« fand 1963 statt (Mahlow 1963). Hausmann ver-
weist in seinen Ausführungen auf die Unterschiede zwischen dem originä-
ren Dadaismus und den »neodadaistischen« Strömungen der frühen
1960er Jahre, unter denen er neben anderen den Nouveau Réalisme und
die Lettristes aus Paris, die Fluxus-Bewegung und die Poster-Poeme von
Franz Mon erwähnt. Das psychedelische Plakat war zu dieser Zeit noch
nicht entstanden, und Fluxus (Williams et al. 1996) sollte erst Mitte der
1960er Jahre die volle Reife seiner politisch-künstlerischen Praktiken er-
reichen.

Wes Wilson studierte im Hauptfach Philosophie am San Francisco State College und jobbte in einer kleinen Druckerei, bevor er sich dem Plakat als Autodidakt zuwandte. Zunächst folgt er noch ganz dem konventionellen Design. Doch im Frühjahr 1966 wurde er psychedelisch, und zwar durch nachhaltigen Einfluss der historischen Avantgarde. In der Ausstellung »Jugendstil & Expressionism in German Posters«, die 16.11.–09.12.1965 in der University Art Gallery Berkeley lief, hatte er ein Plakat des Wiener Jugendstilkünstlers Alfred Roller (Chipp et al. 1965) gesehen. Die entsprechende Seite seines Ausstellungskatalogs (den er mir freundlicherweise vor einigen Jahren ausgeliehen hat) trägt seine handschriftliche Notiz (Abb. 1).

Der Lernprozess Wilsons hatte eine Voraussetzung, die in der avantgardisierten Kunstwelt der USA gegeben war – und die bis heute in Deutschland fehlt. Die University Art Gallery Berkeley zeigte eine Plakat-Ausstellung, hatte also – dem MoMA folgend – die Erweiterung des Kunstbegriffs nach dem Bauhaus-Vorbild nachvollzogen. Und außerdem ist bemerkenswert, dass diese Universität – wie in den USA üblich – eine eigene Galerie betrieb, also nicht nur Wert auf wissenschaftliche Forschung und Lehre, sondern auch auf kulturelle Bildung legte.

Wilson begann im Februar 1966 für die beiden großen Rockkonzertveranstalter San Franciscos zu arbeiten, für Bill Graham, der das *Fillmore Auditorium* betrieb, und für das Kollektiv *The Family Dog*, das den *Avalon Ballroom* eröffnete. Durch die gezeichneten Jugendstilschriften ließ er sich zu typografischen Experimenten ermutigen. Im Mai 1966 kündigte er die auftretenden Bands für das *Fillmore* mit einer geschwungen gezeichneten Typografie an, die zwischen abstrakt-organische Formen geknetet ist (Abb. 2).

Victor Moscoso hatte bei Josef Albers an der Yale University Art School studiert. Albers lehrte bis 1933 am Bauhaus, wurde nach seiner Emigration Professor am Black Mountain College (North Carolina) und

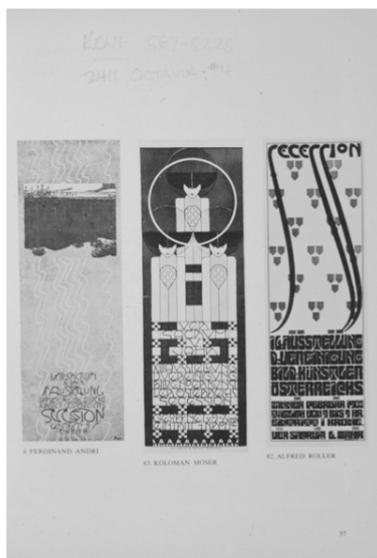


Abb. 1: Seite 37 aus dem Katalog zur Ausstellung »Jugendstil & Expressionism in German Posters« (Chipp et al. 1965).

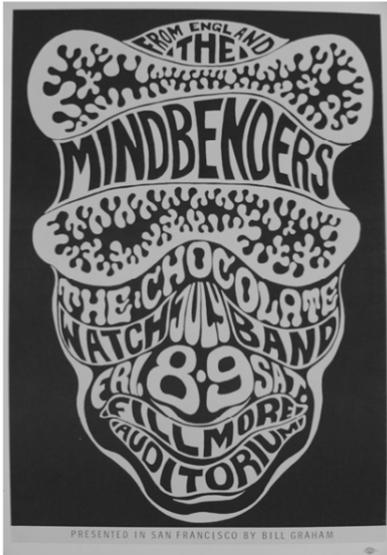


Abb. 2: Wilson, Wes: »The Brain« (BG-16). July 1966.

wechselte 1950 an die Yale University in New Haven (Conn.). In seiner neuen Heimat schrieb er für die Zeitschrift *Progressive Education* im Oktober 1935: «Lasst uns mit unseren Studenten jünger sein und neue Architektur und neue Möbel, moderne Musik und moderne Bilder in unsere Betrachtungen einbeziehen. Wir sollten Filme und Mode, Make-up und Büromaterial, Werbung, Ladenschilder und Zeitungen, moderne Lieder und Jazz diskutieren. Der Schüler und sein Hineinwachsen in seine Welt sind wichtiger als der Lehrer und seine Herkunft» (Albers 1935: 392; übers. L.H.).

Ein Arbeitsschwerpunkt Moscosos waren Plakate für *The*

Family Dog. Zu erwähnen ist, dass bei den *dance concerts* der Hippie-Kultur Musik nicht – wie klassische Musik im Konzertsaal – kontemplativ aufgenommen, sondern tanzend rezipiert wurde. Melodien und Rhythmus setzen sich in Körperbewegungen um.

3. Beat Generation und Hippies

Die Philosophie der Hippies verdankt den Beats sehr viel, die sowohl intellektuell wie auch auf der Ebene des Lebensstils eine Art Elterngeneration für sie bildeten (Tomlinson 2001: 15). Die Beats waren die ersten, die offen über halluzinogene und psychotrope Drogen gesprochen haben. Die Beat-Literatur dokumentiert den offenen und freien Umgang mit Sexualität, noch bevor die pharmazeutische Geburtenkontrolle den Hippies erlaubte, Sex aus dem moralischen Korsett zu lösen. Beat-Dichter wie Allen Ginsberg und Gary Snyder ermutigten die Hippies, sich mit Zen-Buddhismus und fernöstlicher Philosophie zu beschäftigen.

Bei aller Verwandtschaft gab es aber auch Unterschiede. Die Beats wie die Hippies liebten experimentelle Musik. Für die Beats war es der Jazz, für die Hippies der Acid Rock. Die Beats opponierten mit ihrem Kleidungsstil gegen die Mittelklasse-Konventionen, dasselbe taten die

Hippies. Doch während die Beats ganz auf die Farbe Schwarz ausgerichtet waren (Hieber 2008), wählten die Hippies das schreiend Bunte und operettenhaft Gemusterte aus Second-Hand-Läden.

Die psychedelische Bewegung wurde aus einer doppelten Eruption geboren. Ken Kesey, Autor des Romans »Einer flog über das Kuckucks-nest« löste die eine Initialzündung aus. Mit seiner Gruppe, den *Merry Pranksters*, veranstaltete er Partys, auf denen die Getränke mit dem – damals noch legalen – LSD versetzt waren, und auf denen seine Hausband spielte, aus der später *Grateful Dead* wurde. Die andere Initialzündung legten *The Charlatans* (Theising 2003: 24). Diese Band wurde von George Hunter, Künstler und Wunderkind der Architekturszene, ge-

meinsam mit dem Pianisten Michael Ferguson, der in Haight-Ashbury einen Laden für Second-Hand-Kleidung betrieb, als »so etwas wie ein Pop Art Statement« gegründet (Perry 1984: 9; übers. L. H.). George Hunter war in Kreisen des San Francisco State College für seine dandyhafte Kleidung bekannt. Für ihre ersten Auftritte zogen die Charlatans nach Virginia City, das in einiger Entfernung von San Francisco in der Sierra Nevada lag. Dort gestalteten sie ihren *Red Dog Saloon* im Stil der Wild-West-Epoche. Bill Ham, abstrakt expressionistischer Maler aus San Francisco, kam in die Berge, um die Aufführungen mit seinen Light Shows zu beleben, für die er Projektoren und flüssigkeitsgefüllte Dias benutzte. Das Poster für ihre Auftritte (Abb. 3) zeigt die Band mit Langhaarfrisuren. Ihr »Vatermörder«, jener brettsteife Kragen, der vor dem Ersten Weltkrieg eine Blütezeit erlebt hatte (Thiel 1985: 339), knüpft an die Dandy-Kultur der Epoche King Edwards VII. an.



Abb. 3: Michael Ferguson: *The Charlatans*. June 1965.

4. Psychedelia

Museen und Galerien sind zwar Institutionen der Bildung, aber darin erschöpft sich ihre Funktion keineswegs, denn sie dienen zugleich auch als Instrumente der sozialen Distinktion. Kunst ist im Museum und in der Galerie abgehoben von der Alltagspraxis. »Die Welt der Kunst« steht »im selben Gegensatz zur Welt des alltäglichen Lebens [...] wie das Heilige zum Profanen«; zur musealen Weihe tragen »die Unberührbarkeit der Gegenstände, die feierliche Stille, die sich des Besuchers bemächtigt, der asketische Puritanismus der spärlichen und unkomfortablen Ausstattung, die quasi prinzipielle Ablehnung jeder Art von Didaktik, die grandiose Feierlichkeit des Dekors und Dekorums« bei, und »all das hat den Anschein, als solle es daran gemahnen, dass der Übertritt aus der Welt des Profanen in die des Heiligen [...] eine mehr oder weniger komplizierte Initiation erfordert« (Bourdieu 1974: 199). Der bürgerliche Musentempel, fordert aufgrund seiner weihevollen Atmosphäre dem Besucher eine besondere Haltung ab. Dadurch trägt er dazu bei, jene in den Kreis der Auserwählten aufzunehmen, die seinen Anforderungen gerecht werden. Insofern erfüllen Museum und Galerie die Funktion bildungsbürgerlicher Selbstbestätigung.

Künstlern fiel es im Klima der Postmoderne offenbar leicht, sich dem Plakat zuzuwenden, weil es bereits durch die historische Avantgarde und deren Einfluss auf die US-amerikanische Kultur als Kunstgattung eingeführt war. Sie fanden damit eine Möglichkeit, aus den Mauern des Museums und der Galerien auszubrechen.

Anders als Kunstwerke, die in museale Aura getaucht sind, befindet sich das psychedelische Plakat an profanen Orten. Es ist an den Telefonmasten in der Straße oder an Häuserwänden angeschlagen. Dadurch befreit von der musealen



Abb. 4: Laszlo Moholy-Nagy: *Piet Mondrian – Neue Gestaltung* (Bauhausbücher Bd. 5). 1925.

Gestimmtheit des Besonderen und Feierlichen, eignet es sich als Medium sozialer Bewegungen. Außerdem reicht das Plakat über den engen Kreis der ästhetisch Gebildeten, der distinguierten Bildungsbürger, hinaus, und insofern ist es weiteren Bevölkerungsgruppen zugänglich.

4.1 Kritik der bürgerlichen Lebensführung

Victor Moscoso, der bei Josef Albers in die Ideen der historischen Avantgarde eingeführt wurde, hatte keine Scheu, den Käfig der Beaux-Arts-Konvention zu verlassen und sich dem Medium des Werbeplakats zuzuwenden. Allerdings geht Sally Tomlinson davon aus, dass der Psychedeliker die Lehren von Albers auf den Kopf stellte (Tomlinson 2001: 25). Ihre Argumentation folgt einem Muster, das besagt, die Postmodernisten hätten klare Gegenpositionen gegen die historische Avantgarde – und insbesondere gegen deren Programm des Funktionalismus – bezogen, wie es auch im deutschen Postmoderne-Diskurs gerne vertreten wird (Klotz 1998: 791). Das ist jedoch falsch. Denn Moscoso hat tatsächlich seinen Lehrer gut verstanden und die bei ihm erworbenen Kenntnisse genutzt, nun allerdings nicht mehr, um den alten Zielen des Bauhauses zu folgen, sondern um psychedelische Wirkungen zu erzielen.



Abb. 5: Victor Moscoso: »Peacock Ball« (FD-51). March 1967.

Der Konstruktivismus der 1920er Jahre hatte die These vertreten, Serifen seien in der Typografie strikt zu vermeiden, weil einfacher gestaltete Buchstaben leichte Lesbarkeit garantierten. Die Typografie des Bauhauses orientiert sich daran (Abb. 4). Albers stellte jedoch dazu in seinem Buch »Interaction of Color« von 1963 fest, diese Annahme habe sich als nicht zutreffend herausgestellt. Denn prinzipiell gelte, dass »Buchstaben um so leichter zu lesen sind, je mehr sie sich voneinander unterscheiden« (Albers 1970: 27). In seinem Buch behandelt er auch den Effekt der flimmernden Farbtrennungen.

Dabei handelt es sich um eine Form der optischen Täuschung bei Farben mit benachbarten Helligkeitswerten, die im Farbton kontrastieren. »Dieses anfänglich faszinierende Phänomen schmerzt die Augen. Oft wirkt es störend und lästig. Selten greift man darauf zurück, außer zum Zwecke eines schreienden Effekts in der Werbung« (a. a. O.: 103).

Genau von diesen Kenntnissen ging Victor Moscoso aus, der mit seinen Gestaltungsprinzipien am selben Strang zog wie Wes Wilson. Beispielhaft dafür ist seine Konzertankündigung vom März 1967, die einen Pfau in Jugendstilmanier darstellt (Abb. 5). Sein Plakat stellt einige Anforderungen an die Leser. Das Datum des Konzerts ist auf der gelben Brust zu entdecken, die auftretenden Bands oben im pinkfarbenen Federkleid, wo auch die – aus dem Abstrakten Expressionismus und vom Experimentalfilm (Perry 1984: 68) kommenden – Lightshow-Künstler dieser multimedialen Veranstaltungen aufgeführt sind. Moscoso benutzte stark kontrastierende, vibrierende Farben, um Aufmerksamkeit zu erregen. Die schwer lesbare Typografie sollte – wie er sagte – die Betrachter veranlassen, »sich mindestens drei Minuten Zeit zu nehmen, um herauszufinden, worum es geht« (Moscoso, zit. nach Grushkin 1987: 79; übers. L.H.).

Während die Funktionalität des Bauhauses an schneller Lesbarkeit ausgerichtet war, weil es das Plakat als visuelles Telegramm auffasste, streben die Psychedeliker in die entgegengesetzte Richtung. Moscoso zielte darauf ab, das Lesen gerade *nicht* zu erleichtern. Dennoch stellt er sich mit seiner gezeichneten Typografie nicht gegen Albers. Auch Moscoso folgt funktionaler Gestaltung, gemäß dem Bauhaus-Motiv »form follows function«. Jedoch ist seine Funktionalität nun am Ziel ausgerichtet, durch Erschweren des Leseprozesses die Betrachter zu mehr Langsamkeit, zu mehr *Muße* zu veranlassen. Damit formuliert er auf seine Weise die zentrale Kritik der Counter Culture am bürgerlichen Lebensstil, die gegen den Termindruck in der kapitalistischen Gesellschaft opponierte.

Der altchinesische Taoismus sah den Sinn von Himmel und Erde darin, »ohne in die Einsamkeit zu gehen, *Muße* finden« (Dschuang Dsi 1951: 116). Die Hippies widersetzten sich der dem »Geist des Kapitalismus« immanenten Mahnung des »bedenke, dass die Zeit Geld ist« (Weber 1988: 31), sie missachteten Zeitdiktat und Termindruck der bürgerlichen Gesellschaft. Moscosos bildhafte Typografie bremst den Betrachter in der Hast des Alltags, bewegt ihn zum Innehalten an dem Ort, an dem er sich gerade befindet. Der Künstler strebt die Ruhe einer Kaffeestunde mitten auf dem lärmenden Marktplatz an.



Abb. 6: Alton Kelley: »Dian«
(FD-85). Sept 1967.

4.2 Sexual Revolution

Die Counter Culture der 1960er Jahre ist mit einer *sexual revolution* verbunden. Diese Revolution umfasst eine Vielzahl von Aspekten. Denn es geht nicht nur um die Befreiung der Sexualität aus dem Korsett der überkommenen Moral, es geht genauso um das Aufbrechen der Geschlechterrollenklischees, wie sie – nach einem gewissen Vorlauf unterschiedlicher ideologischer Strömungen – durch Aufklärungsliteratur und -philosophie propagiert wurden. In dieser Hinsicht kommt den neuen Kleidungsstilen zentrale Bedeutung zu. »Für die Counter Culture der Sixties wurde Art Nouveau« – im Deutschen als

Jugendstil bezeichnet – »das Vehikel, durch das alle Beteiligten die neu erungenen Freiheiten ausdrücken konnten. In der Mode kam das Weiche und Fließende, die Haare wurden lang getragen« (Owen et al. 1999: 26; übers. L. H.).

Die jungen *Frauen* bevorzugten Stoffe, die den Körper umschmeichelten und seine Formen betonten. »Wir begannen, uns so anzuziehen, weil die Sachen schön bunt und hauchdünn waren« erinnert sich Pamela des Barres. »Wir wollten alles zeigen. Also, je durchsichtiger, desto besser. Ich machte mir Kleider aus Spitzentischdecken. Es war einfach Freiheit, das alles stellte für mich Freiheit dar. Und auch, diese Ideale der fünfziger Jahre in Fetzen zu reißen« (Kelley et al. 1999: 107). Alton Kelley thematisierte dieses Frauenbild mit seiner Werbung für eine Rock-Veranstaltung im September 1967 (Abb. 6). Er konnte dafür auf eine Fotografie von Josephine Earp, einer unkonventionellen Frau und Wild-West-Berühmtheit, aus dem Jahre 1914 zurückgreifen.

Mike Kelley sieht die »allgemeine Feminisierung als Statement von Hippie-Kultur und Flower Power« (a. a. O.: 103). Die jungen *Männer* orientierten sich am Dandy des frühen 20. Jahrhunderts, der sich, in Rüschenhemd und Samthose gekleidet, geziert bewegt (Theising 2008). So haben ihn Alton Kelley und Stanley Mouse, die gerne altes Bildmaterial verwendeten, auf der Ankündigung für den »Edwardian Ball« im Fillmore

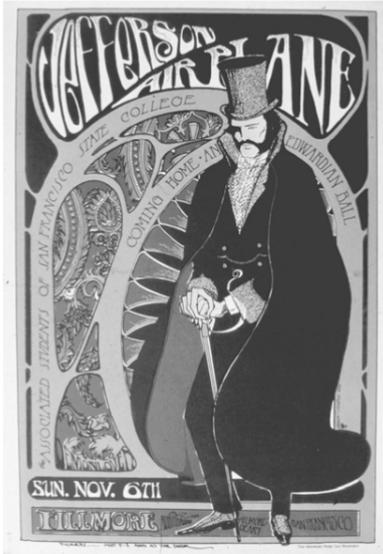


Abb. 7: Kelley, Alton/ Mouse, Stanley: »Edwardian Ball«. Nov. 1966.

1961: 279), bildet den Blickfang für eine Rock-Veranstaltung des Avalon Ballroom (Abb. 8). Mit Versatzstücken indianischer Mode ist der langhaarige James Gurley, Gitarrist von *Big Brother* (Abb. 9) geschmückt. Er wurde vom Fotografen Bob Seidemann »in einen amerikanischen Ureinwohner« verwandelt, indem er »ihn mit Feder und Perlenkette vor Bäumen aufgenommen hat« (Peterson 2002: 318; übers. L.H.).

Selbstverständlich gab es im psychedelischen Plakat auch männliche und weibliche Akte. Wegen der sexuellen Orientierung der meisten Künstler überwogen allerdings die weiblichen Akte. Die große psychedelische Künstlerin Bonnie MacLean be-

Auditorium vorgestellt (Abb. 7). Das Motto spielt auf den britischen King Edward VII. an, einen herausragenden Vertreter der Dandy-Kultur, dessen Regentschaft von 1901 bis 1910 währte.

Männer mit Schmuck und Schminke gab es aber auch in einer anderen Spielart, in der des *Indianers*. Die psychedelische Bilderwelt nimmt auch solche Männerbilder auf, weil sie sowohl dem bürgerlichen Geschlechterrollenklischee widersprechen, als auch kritisch gegen die auf Waffengewalt aufbauende Kultur des weißen Mannes gerichtet sind. Der indianische Pelzhändler mit Langhaarfrisur, der aus einem Buch über die Geschichte der Indianer entnommen ist (Josephy



Abb. 8: Wes Wilson: *The Blues Project* (FD-5). April 1966.

vorzuzugte dandyhafte Männerbilder, verzichtete aber auf Aktdarstellungen.

Die Hippie-Kultur, von dionysischer Lebenslust durchpulst, zielte frontal auf die Prüderie der konservativen weißen Mittelklasse. Sie war durch die Intention bestimmt, Fremdkontrolle abzubauen und Selbstbestimmung zu stärken. Die *sexual revolution* wirkte nicht nur für den eigenen Körper und für den

Umgang mit dem anderen Geschlecht befreiend. Sie mündete schließlich auch in eine Stärkung der Selbstbestimmungsrechte der Frau, beispielsweise durch die Neufassung des Abtreibungsrechts. Und sie mündete gleichfalls in die *gay liberation*, in den Kampf von Schwulen und Lesben um Sichtbarkeit im gesellschaftlichen Leben (Hieber et al. 2007: 151).

Erste Ausprägungen einer *queer culture* entstanden. Die allgemeine Feminisierung der Hippie-Kultur, das »Gender-Bending«, brachte eine Gruppe wie *The Cockettes* hervor, die sich als »Theatre of Sexual Role Confusion«, verstanden. »Die Schwulen waren eher konservativ«, betont der damalige Manager der Cockettes, »während die Hippies schneller bereit waren, Schwule zu akzeptieren, von wegen freier Liebe und ihrer ganzen Philosophie« (Kelley et al. 1999: 98).

4.3 Drogen

Für die psychedelische Kultur spielte LSD eine gewisse Rolle. Es war zunächst frei verfügbar. Erst am 6. Oktober 1966 wurde der Besitz von LSD juristisch als Vergehen (*misdemeanor*) und sein Verkauf als Straftat (*felony*) geahndet. Marihuana allerdings war viel wichtiger als LSD. Der Markt für LSD »war kleiner als der für Marihuana, und diejenigen, die LSD nahmen, benutzten es nicht so oft wie ein Pothead sein Grass rauchte. Und für die Leute war es oft schwierig, so etwas Außerordentliches wie LSD mit einem Preis zu beziffern« (Perry 1984: 80; übers. L.H.).

Die Hippie-Kultur unterschied zwischen Drogen, die physisch süchtig machen, und solchen, die nicht süchtig machen. Beispiele für Drogen, die süchtig machen, sind Alkohol und Heroin. Marihuana, das »nicht zu Sucht



Abb. 9: Alton Kelley, Stanley Mouse, Bob Seideman (Photo): »Tribal Stomp # 2« (FD-48). Feb. 1967.



Abb. 11: Gene Anthony: Grateful Dead auf der »Love-Pageant Rally«. Oct. 1966.

doch als »eine Feier geplant, um eine Alternative zu den üblichen Protestveranstaltungen zu erproben, es sollte eine Rock-and-Roll Party mit all dem Drum und Dran des psychedelischen Lebens sein« (Perry 1984: 96; übers.

L. H.). Neben anderen Bands trat Grateful Dead auf (Abb. 11).

Solche Demonstrationen dienten in gewisser Weise der Selbstvergewisserung. Die Hippie-Kultur hatte bereits zu diesem frühen Zeitpunkt durch ihre weit größere Anhängerschaft die Gruppe der Beats überflügelt. Die Kommunikation zwischen den unterschiedlichen Spielarten und Gruppierungen, die sich in dieser sich rasant entwickelnden Bewegung unweigerlich herausbildeten, war das Ziel solcher Kundgebungen. Dabei ging es unter anderem um das Überbrücken einer erkennbar gewordenen Kluft zwischen den Hippies aus San Francisco und den *politicos* aus der benachbarten Universität Berkeley, es ging aber auch um die Beziehungen zu den geistigen Eltern, den Beats.

Wenige Monate später, am 14. Januar 1967, läutete das *Human Be-In* im Golden Gate Park den Summer of Love ein. Zwei Tage vor dem großen Ereignis wurde eine



Abb. 12: Gene Anthony: Gary Snyder, Jerry Rubin und Allen Cohen auf der Pressekonferenz, Jan. 12, 1967.

Pressekonferenz gehalten. Die Fotografie von Gene Anthony zeigt die Teilnehmer (Abb. 12): Gary Snyder (links), Poet aus der Reihe der der Beats; Jerry Rubin (Mitte), Mitglied der Students for a Democratic Society und Aktivist des Free Speech Movement an der Universität Berkeley (Gilcher-Holtey 2001: 53); und Allen Cohen (rechts),

der Herausgeber der psychedelischen Zeitschrift *San Francisco Oracle*.

Für das Human Be-In wurde mit zwei Plakaten geworben. Rick Griffin schuf das eine (Abb. 13). Die Vorlage seines Indianers zu Pferde stammt wohl aus einem älteren Bildband. Die Hippies, die die bürgerliche Kleinfamilie kritisierten, bewunderten Indianer wegen ihres Gemeinschaftslebens, aber auch wegen ihrer Nähe zur Natur und ihres Gebrauchs psychotroper – aber nicht süchtig machender – Drogen (Peterson 2002: 313). Wie andere Indianer-Motive sandte auch dieses Plakat ein deutliches Signal der Kritik an den US-amerikanischen Mainstream und dessen Minderheitenpolitik. Griffin hat seinem Indianer den Speer aus der



Abb. 13: Rick Griffin: *Human Be-In*. Jan. 1967.



Abb. 14: Alton Kelley, Stanley Mouse, Michael Bowen, Casey Sonnabend, (photo): *Human Be-In*. Jan. 1967.

Hand genommen und ihm dafür eine Gitarre gegeben. Das Human Be-In war als Zusammenkunft der Fraktionen der Bewegung geplant. Ihre Größen werden erwartet: der Herausgeber der Zeitschrift *Psychedelic Review* Timothy Leary ist darunter, der *politico* Jerry Rubin, ebenso auch die drei Beat-Poets Lenore Kandel, Gary Snyder und Allen Ginsberg. Außerdem sind Rock-Bands aus San Francisco angekündigt.

Das zweite Plakat für die große Zusammenkunft stammt aus der Arbeitsgemeinschaft von Alton Kelley und Stanley Mouse; sie verwendeten ein Foto von Casey Sonnabend (Abb. 14). Die Aufforderung am unte-



Abb. 15: Ami Magill:
Handbill Human Be-In.
Jan. 1967.

bereits die Rede war). Sie haben jeweils das Format von Schreibmaschinenblättern, sind aber auf festeres Papier gedruckt. Der Handzettel von Griffin wiederholt sein Plakatmotiv, der von Kelley und Mouse ebenso. Auch der Handzettel von Ami Magill (Abb. 15), der weibliche Halbakte zeigt, ruft zu einer Zusammenkunft der Stämme auf, d. h. der unterschiedlichen Milieus bzw. Fraktionen der Bewegung. Außerdem hat noch Michael Bowen, Mitorganisator des Spektakels, das – bereits angesprochene – Blatt mit Indianerköpfen (Abb. 16) und noch ein Weiteres mit dem Lageplan des Ereignisses im Golden Gate Park beigesteuert. Selbstverständlich erschien zum Human Be-In auch eine Ausgabe der Zeitschrift *San Francisco Oracle*, deren Titelseite das Motiv des Kelley/Mouse-Plakats leicht abwandelt.

Der Fotograf Gene Anthony, der die Hippie-Kultur begleitete, war auch auf dem Human Be-In. Eine seiner Aufnahmen (Abb. 17) zeigt die Poetin Lenore Kandel² mit Ron Thelin. Er spielt Flöte, sie die Zimbeln. Ron besaß gemeinsam mit seinem Bruder Jay den *Psychedelic Shop* in der Haight Street. Anthony hat auch Allen Ginsberg festgehalten. Der Poet

ren Rand des Plakats lässt den Geist der Veranstaltung erkennen: »Bring etwas zum Essen für alle mit; bring Blumen, Perlen, Kostüme, Federn, Glocken, Zimbeln und Flaggen«. Aus dem Motiv des Gurus mit dem geistigen Auge auf der Stirn spricht eine Art Dialektik der Aufklärung nach Hippie-Manier; es drückt ihre Form der Kritik am vorherrschenden positivistischen Rationalismus aus, die sie von den Beats übernahmen.

Neben den Plakaten gab es für das Human Be-In fünf unterschiedliche Handzettel (von denen

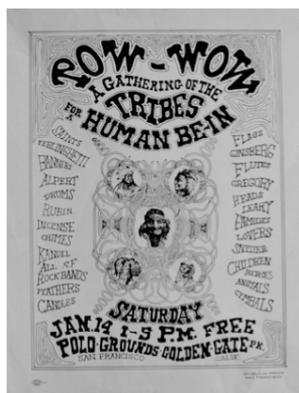


Abb. 16: Michael Bowen:
Handbill Human Be-In [native Americans].
Jan. 1967.

2 Der Beitrag von Caroline Hartge in diesem Band widmet sich dem Werk Lenore Kandels.

war bereits lange vor dem Human Be-In eine Berühmtheit, weil sein Gedicht *The Howl* ein Jahrzehnt zuvor Gerichte beschäftigt hatte. Auf der großen Veranstaltung im Golden Gate Park ist er nicht in der Pose des Redners festgehalten, der eine Analyse der politischen Situation liefert und daran einen flammenden Aufruf anschließt. Vielmehr befindet auch er sich mit Zimbelen in Aktion (Abb. 18).



Abb. 17: Gene Anthony: Lenore Kandel und Ron Thelin. Jan. 14, 1967.



Abb. 18: Gene Anthony: Allen Ginsberg. Jan. 14, 1967.

4.5 Vietnam-Krieg

Ein weiteres zentrales Thema der Counter Culture war der Vietnam-Krieg. Er stellte vor allem junge Männer vor existentielle Probleme. Denn sie waren der allgemeinen Wehrpflicht³ unterworfen (Frey 2004: 192). Eine der großangelegten Aktionen der Mobilisierung gegen den Krieg fand im April 1967 statt. Eine Woche lang wurden unter dem Motto *week of the angry arts* jeden Tag unterschiedliche Veranstaltungen durchgeführt. Um die Kosten zu decken, fand am ersten Tag ein Benefiz-Konzert statt. Das Plakat (Abb. 19) kündigt die Bands *Quicksilver Messenger Service*, *Big Brother and the Holding Company* und *Country Joe & the Fish* an; *Grateful Dead*

wurde durch Aufkleber am oberen Rand hinzugefügt. Auf der Kundgebung am letzten Tag der Aktionswoche kam es zum Eklat. Redner hielten elaborierte Ansprachen darüber, was die Demonstration bedeutete und was die Teilnehmer fühlten. Doch die Mehrzahl wurde unruhig, »als ob ihnen der Gedanke durch den Kopf ginge: Ihr *sprecht* über Frieden, wir *sind* der Frieden« (Perry 1984: 180; übers. L. H.). Weil die Redner am Lebensgefühl der Hippies vorbeiredeten, kam es zum Bruch zwischen der konventionellen Linken und der erstarkenden Counter Culture. Die Zuhörer stimmten mit den Füßen ab, und als schließlich der Star der

3 Die allgemeine Wehrpflicht wurde in den USA erst im Oktober 1969 eingeschränkt und schließlich 1972 abgeschafft.

Kundgebung, die Frau von Martin Luther King, ans Mikrofon trat, waren die Meisten gegangen.

Die konventionelle Linke wollte ihre politischen Forderungen ausschließlich im Rahmen der politischen Sphäre formulieren. Dagegen strebte die Counter Culture danach, *politischen Protest* mit dem Artikulieren ihres *Lebensgefühls* zu verbinden. Die postmodernistischen Kunstformen, die Unterschiede von »hoher« Kunst und »niederer« Populärkultur einebneten, dienten diesem Zweck.

Für die Counter Culture gab es keine Trennungen mehr zwischen Kunst, Politik und Alltagskultur. Sie kannte keine Sphäre einer Kultur, die vom Alltagsleben *abgehoben* war, und ebenso keine *besondere* Sphäre des Politischen mehr. Die gegenkulturellen Ansprüche auf gesellschaftlichen Wandel drückten sich nicht nur in rein politischen Forderungen aus, sondern gleichermaßen auch musikalisch im Acid Rock und bildlich im psychedelischen Poster.



Abb. 19: James Ryes: *Week of the angry arts west – spring mobilization to end the war in Vietnam. Apr. 1967.*

5. BRD-Studentenbewegung als Kontrastprogramm

Die Errungenschaften dieser US-amerikanischen Counter Culture treten deutlich zutage, wenn sie mit einem Kontrastprogramm verglichen wird, mit einer Linken, die in hergebrachten Formen verharrt. Ein Bilderbuchbeispiel dafür bietet die Studentenbewegung der späten 1960er Jahre in der Bundesrepublik. Weil alle Bezüge zu den historischen Avantgardisten verschüttet waren, war sie nicht in der Lage, eine politische Kultur hervorzubringen, die den massenkulturellen Bedingungen eines hochindustrialisierten Landes entsprach. Wie der in Basel lebende Carl Laszlo monierte, verharrte sie, weil ihr keine anderen Wege als die rein verbale Auseinandersetzung geläufig waren, in ständigem Kontakt mit dem Klein-

bürgertum. Die Grundgefahr der bundesrepublikanischen Studentenbewegung sieht er deshalb in der »Gefährdung durch die Kleinbürgerlichkeit«. Wenn »man die Hippies mit den rebellierenden Studenten vergleicht – so überragen ihre künstlerischen und anderen Leistungen in jedem Sektor die ihrer Kommilitanten«. Während die Hippies auf eine grundsätzlichere Weise durch ihren Kleidungsstil, durch ihre Grafiken und durch ihre Musik ihre eigene Position markierten, blieben die Äußerungen der deutschen Studentenrebellion »bei den Ratschlägen von guten Onkeln« stecken (Laszlo 1968).

Die bundesrepublikanische Protestkultur verhielt sich gegenüber der nationalsozialistischen Diktatur moralisch, verurteilte die Schandtaten und prangerte das Weiterwirken ehemaliger Funktionsträger in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit an. Gleichzeitig waren sie jedoch in keiner Weise daran interessiert, die kulturellen Weichenstellungen der Nazis einer kritischen Revision zu unterziehen.

Beispielhaft drückt die Berliner SDS-Gruppe »Kultur und Revolution«, die sich Ende November 1968 im Wochenblatt *Die Zeit* mit dem Thema der Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft auseinandersetzt, die Auffassungen der bundesrepublikanischen Protestbewegung aus. Sie ist uneingeschränkt dem Ansatz Adornos verpflichtet und übernimmt unhinterfragt seine Unterscheidung von »hoher« und »niederer« Kunst. Für die SDS-Theoretiker wird das Werk der hohen Kunst selbstverständlich »individuell produziert«; dagegen bietet »die Kulturindustrie« nur niedere Kunst als eine »voll und ganz in den Bereich industrieller Fertigung« übergegangene »Massenkultur«. Die SDSler sehen zwar auch die hohe Kunst ein Stück weit in den Sog der kapitalistischen Verwertungsindustrie geraten, und durch die »Spartenteilung in Produzent und Konsument [...], analog der Arbeitsteilung im wirtschaftlichen Prozess« wird zudem »Einschüchterung« ermöglicht. Elitebildung ist die Folge, und »der Kunstbetrieb wird so zum Mittel der Beherrschung«. Doch der eigentliche Angriffspunkt ist die Massenkultur, deren industriell hergestellten Produkte sich dem Konsumenten anbieten. Sie erzeugen »Harmonie« und damit »das Gefühl, Widerstand sei nicht nötig«. Die Leitbilder des Films »projizieren die Scheinwelt des Kinos in den Alltag« (SDS-Gruppe »Kultur und Revolution« 1968a). Anlässlich der Schilderung ihres Protests bei der Uraufführung eines Stückes des Komponisten Hans Werner Henze wirft die SDS-Gruppe den »Sachwaltern der Klassenkultur« dann lediglich vor, sie hätten erfolgreich wieder einmal verhindert, dass das Konzert vor Arbeitern stattfand, »sondern setzten es den Bürgern zum Fraß vor« (SDS-Gruppe »Kultur und Revolution« 1968b). Doch die SDSler dachten nicht darüber nach, was ein Henze-Konzert für Arbeiter bedeuten sollte.



Abb. 20: Wegener: Springertribunal, TU Berlin. Feb. 1968.

durch die nationalsozialistische Diktatur vertrieben worden waren, wieder rezipiert wurden, blieben die künstlerischen Avantgardisten im Abseits des Vergessens.

Die dominierende theoretische Position Adornos trug ihren Teil zum Verdrängen bei. Der intransigente Vertreter des autonomen Kunstwerks, hält strikt an »Kunst als getrennte[m] Bereich« fest, an der »Zwecklosigkeit des großen neueren Kunstwerks« (Adorno et al. 1984: 180). Damit sind die Avantgardisten, die in die Lebenspraxis eingreifen wollten, ausgeschlossen. Daran rütteln die Klassenkämpfer des SDS nicht. Aber während Adorno noch realistisch feststellte, die »Reinheit der bürgerlichen Kunst« sei »von Anbeginn mit dem Ausschluss der Unterklasse erkaufte« (a. a. O.: 157), versuchen die Idealisten des SDS lediglich, die hohe Kunst dem niederen Volk zugänglich zu machen.

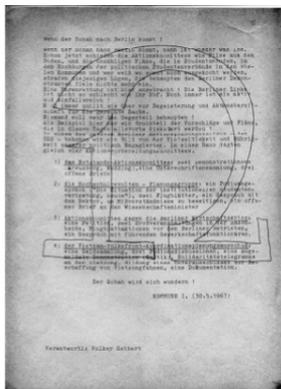


Abb. 21: Volker Gebbert: Flugblatt Nr. 12 der Kommune I vom 30.05.1967.

Die Dadaisten hatten ständig die Unbrauchbarkeit der bürgerlichen Kunst für Zwecke emanzipatorischer Politik gebrandmarkt (Hieber 2005: 21 f.). Doch offenbar verzichteten die westdeutschen Protestierenden auf jede kulturelle Erinnerungsarbeit. Während sozialwissenschaftliche Theoretiker wie Herbert Marcuse und Wilhelm Reich, die

Die künstlerischen Praktiken der Postmodernisten, die in den USA die Schlussfolgerungen aus den Lehren der historischen Avantgarde ziehen konnten, eigneten sich die zirkulierende Bilderwelt an, um daraus für ihre Zwecke zu schöpfen. Dagegen versagten sich die bundesrepublikanischen Linken den Griff in dieses Füllhorn. Ihre Protestkultur ist durch Puritanismus geprägt. Die westdeutsch-linke Kulturkritik, die im Gewande des Antikapitalismus auftritt, prangert den »eingebauten Verschleiß« an, verurteilt Kaufanreize durch »immer neue Verpackungen und Modelle«, sowie allgemein jede Werbung, weil diese »der Verkäuflichkeit der Produkte diene und nicht ihrer Verbesserung«

(Hecken 2006: 150). Augenscheinlich bleibt nicht nur der Dadaismus, sondern auch das Wissen des Jugendstils und des Bauhauses verschüttet. Denn diesen Avantgardisten war noch klar, dass gute Werbung durchaus einen eigenständigen ästhetischen Wert haben kann. Dagegen scheut sich die westdeutsche Protestkultur, selbst die eigenen Publikationen ästhetisch ansprechend zu gestalten – jede Nähe zur Warenverpackung oder zur reklameartigen Verführung wird ängstlich gemieden. Das bundesrepublikanische Protest-Design ist, durch intransigente Ablehnung populärkultureller Verführung, durch das Diktat puritanischer Vergnügungsfeindlichkeit in elitärer Anti-Haltung erstarrt.

Deshalb sind Flugblätter und Plakate der APO durch rigide Ablehnung attraktiver Bilderwelten geprägt. So beschränkt sich das Plakat für das »Tribunal« zum Springer-Zeitungskonzern im Wesentlichen auf konventionelle Typografie (Abb. 20). Über eine Montage aus schwarzweißen Zeitungstexten ist die Veranstaltungsankündigung in Rot geschrieben, lediglich eine schematisch dargestellte Faust lockert die Buchstabenwüste auf.

Auch die nummerierten Flugblätter der »Kommune I« sind reine Schreibmaschinentexte. Nummer Zwölf vom 30.05.1967 (Abb. 21), um dieses Beispiel herauszugreifen, setzt sich ironisch mit den SDS-Aktivitäten am Vorabend des Schah-Besuchs in West-Berlin auseinander, um die mangelnde Vorbereitung des Protests anzuprangern. Auch hier herrscht eine reine Buchstabenwüste.

Die einzige Ausnahme in der Kultur der Außerparlamentarischen Opposition, die sich zugkräftige Werbung aneignet und dadurch selbst Wirksamkeit entfaltet, ist der Siebdruck von Jürgen Holtfreter für den SDS (Abb. 22). Jürgen Holtfreter war Gründer und Geschäftsführer des Club Voltaire in Stuttgart. Das Poster schuf er, um den SDS durch die Einnahmen aus dem Verkauf zu unterstützen. Ulrich Bernhard, der Student an der Akademie Stuttgart war, hat es dort gedruckt. Selbstverständlich kamen



Abb. 22: Jürgen Holtfreter: Alle reden vom Wetter. Wir nicht. SDS Sozialistischer Deutscher Studentenbund. 1968.

davon Nachdrucke in Umlauf. Den Slogan »alle reden vom Wetter – wir nicht« übernahm er aus der Bundesbahnwerbung des Jahres 1966.

Das Holtfreter-Plakat war ein singulärer Fall, der ohne weitere Folgen blieb. Von diesem Sonderfall abgesehen, zeigt sich die APO von Ästhetikfeindlichkeit durchdrungen. Daher bleibt der Protest auf die politische Sphäre im engeren Sinne beschränkt. Auch für die Mitglieder der Subversiven Aktion, zu denen Dieter Kunzelmann, Bernd Rabehl und Rudi Dutschke zählten, steht »eine Organisation des erlebten Augenblicks« (Subversive Aktion 1990: 41) im Zentrum; Bilder sind ihnen verdächtig, weil sie möglicherweise als Waren fungieren könnten.

Aber auch den Professoren und ihren Studentinnen und Studenten an den Kunstakademien kam nicht in den Sinn, sich in das niedere Terrain der Alltagskultur zu begeben. »Joseph Beuys nutzte den Ort vor der Akademie wiederholt für seine Aktionen« (Schweizer 2008: 261). Doch seine Auffassung von der heilbringenden gesellschaftlichen Aufgabe des Künstlers, die sich in die lange bürgerliche Tradition des Künstler-Genies einreihete, stand in Opposition zu den postmodernistischen Tendenzen. Und die protestierenden Kunststudenten äußerten sich vorwiegend auf Demonstrationen sowie durch Schriftparolen auf Akademiewänden, kamen aber nicht auf die Idee, sich dem Plakat zu widmen oder andere populärkulturelle Kunstpraktiken für politische Zwecke zu nutzen. Dem Kunststudium war ein »Mangel an reflexiven Anforderungen als Habitus, wenn nicht als Bedingung gereinigter Kunstlehre« eigen, »die das ästhetische Urteil auf bloße Empfindsamkeit gründet«; und dies »hinderte die meisten Studenten« – so die Sicht auf die Münchener Akademie – »nicht nur am Verständnis politischer Zusammenhänge, sondern auch an der Fähigkeit, Kunstentwicklungen seit den 1960er Jahren wirklich zu begreifen« (Zacharias 2008: 114).

In der Bundesrepublik hielt sich die ausschließliche Orientierung auf die bürgerliche Hochkultur selbst während der Revolte der späten 1960er Jahre ungebrochen durch. Da der postmodernistische Epochenbruch damit spurlos an der westdeutschen Kunstwelt vorüber zog, verwundert es nicht, dass germanozentristische Wahrnehmungsmuster gegenüber der fremd gebliebenen Kultur der USA bis in unsere Gegenwart fortbestehen.

6. Postmoderne und Politik

Die Psychedeliker waren eine tragende Säule im vielstimmigen Chor der US-amerikanischen Counter Culture. Mit ihren aus der Geschichte der Kunst, aus der Populärkultur und aus der Werbung entnommenen Techniken artikulierten und produzierten sie die politischen Praktiken. Dies ge-

lang, weil sie – wie andere parallel verlaufende postmodernistische Strömungen auch – auf den Erfahrungen und Erkenntnissen der historischen Avantgarden aufbauten. Wie diese verließen sie die Gleise der konventionellen Kunstformen, um sich neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erschließen und damit in die gesellschaftlichen Entwicklungen einzugreifen.

Die Postmodernisten der Sixties haben in den USA durchaus politische Erfolge zu verzeichnen. So trug die – auch von den Psychedelikern getragene – Protestbewegung schließlich zur Beendigung des Vietnamkrieges bei. »Parallel zur Entsendung von immer mehr Soldaten entwickelte sich die Antikriegsbewegung zu einem Faktor, der die öffentliche Diskussion kaum weniger stark prägte als der Krieg in Vietnam selbst« (Frey 2004: 154). Die Counter Culture verstand diesen Krieg als Konsequenz eines kulturell und sozial bankrotten Systems. Durch sie brach der politische Konsens in den Vereinigten Staaten auseinander, so dass das militärische Engagement schließlich nicht mehr aufrecht erhalten werden konnte. Doch der Protest war nicht allein auf die Beendigung des Krieges gerichtet. In seinen vielgestaltigen Ausdrucksformen wandte er sich »gegen bestehende Machtstrukturen, gegen fortschreitende Rationalisierung und Verwissenschaftlichung des menschlichen Daseins, gegen Bürokratie und Armee, gegen ›Konsumkultur‹ und Leistungsdruck« (a. a. O.: 156).

Die Psychedeliker trugen dazu bei, dass in den späten 1960er Jahren auch die Ökologiebewegung erblühte. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass das Plakat für die »Wilderness Conference« im April 1967, die vom Sierra Club getragen wurde, vom psychedelischen Kollektiv Kelley und Mouse stammt. Der *Sierra Club* ist eine US-amerikanische Umweltorganisation. Dank seinem Widerstand wurde die Planung des Atomkraftwerks *Bodega Head* in der Region von San Francisco im Jahre 1964 aufgegeben. Auch an der Einstellung des Reaktorprojekts im *Corral Canyon* bei Malibu im Jahre 1970 war der *Sierra Club* wesentlich beteiligt (Rucht 1994: 410).

Durch die Verankerung des Protestes im gegenkulturellen Lebensgefühl, und damit auch ein Stück weit in alltäglichen Lebenszusammenhängen, wurde auch eine Grundlage für erneutes Aufflammen der Counter Culture geschaffen, sobald die Umstände dies erforderten. Solche Bedingungen waren gegeben, als sich in den späten 1980er Jahren konservative Politiker und Kirchenfunktionäre anschickten, die Aids-Krise zu benutzen, um die zwei Jahrzehnte zuvor erkämpften Errungenschaften der *sexual revolution* wieder zunichte zu machen. In den USA wie in Deutschland predigte der Konservatismus, eine Rückkehr zu Treue und zu Familienwerten sei der einzig wirksame Schutz gegen Ansteckung durch HIV. Doch nur in den USA, diesmal von New York ausgehend, entstand eine durchsetzungsfähige Gegenbewegung. In Deutschland nicht.

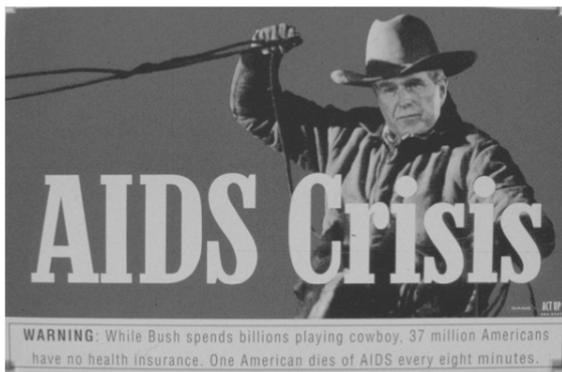


Abb. 23: Gang: Bush-Cowboy. 1991.

Der Aids-Aktivismus in den USA brachte Künstlerkollektive⁴ hervor, die sich nun die aktuell erreichte Stufe der massenmedialen Kommunikation aneigneten (Hieber 2006). Ein Plakat der Gruppe »Gang« (Abb.

23) entstand während des ersten Golfkrieges; der Hintergrund ist beim Original exakt im Marlboro-Rot; das – für Zigarettenwerbung übliche – »warning« lautet in deutscher Übersetzung: »Während Bush Milliarden ausgibt, um Cowboy zu spielen, haben 37 Millionen Amerikaner keine Gesundheitsversicherung. Alle acht Minuten stirbt ein Amerikaner an Aids«. Zu den Erfolgen dieser Bewegung zählt, dass die US-amerikanische Virenforschung im Hinblick auf die drängenden Probleme reorganisiert wurde, und dass dadurch die HIV-Infektion heute zu einer Art chronischen Krankheit geworden ist. Dagegen ist und bleibt die Aids-Forschung in der Bundesrepublik eine verkümmerte Pflanze in der Wissenschaftslandschaft.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie, *Gesammelte Schriften Band 7*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1984): Dialektik der Aufklärung, *Gesammelte Schriften Adorno Band 3*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Albers, Josef (1935): »Art As Experience«. *Progressive Education* October 1935, p. 391–395.
- Albers, Josef (1970): *Interaction of Color*, Köln: DuMont Schauberg.
- Anonym – S.F. Oracle (1966): »Checklist for ISA (Inner Space Astronauts)«. *San Francisco Oracle* Vol. 1 Number 3, p. 6.

4 Die Beiträge von Joy Episalla und Carrie Moyer in diesem Band behandeln solche Künstlerkollektive.

- Berner, Jeff (Ed.) (1966): *Astronauts of Inner-Space – An International Collection of Avant-Garde Activity*, San Francisco: Stolen Paper Review Editions.
- Beyer, Hans/Walter, Wolfgang (1984): *Lehrbuch der Organischen Chemie*, Stuttgart: Hirzel.
- Bloch, Ernst (1978): *Tendenz – Latenz – Utopie*, *Ergänzungsband zur Gesamtausgabe*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1974): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Chipp, Herschel B./Richardson, Brenda (1965): *Exhibition catalogue »Jugendstil & Expressionism in German Posters«*. University Art Gallery November 16 through December 9, 1965, University of California, Berkeley.
- Döring, Jürgen (1994): *Katalog zur Ausstellung »Plakatkunst von Toulouse-Lautrec bis Benetton« im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 21.01.–20.03.1994*.
- Dschuang Dsi (1951): *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, übers. von Richard Wilhelm, Düsseldorf – Köln: Diederichs.
- Frey, Marc (2004): *Geschichte des Vietnamkrieges*, München: C. H. Beck.
- Gilcher-Holtey, Ingrid (2001): *Die 68er Bewegung – Deutschland, Westeuropa, USA*, München: C.H. Beck.
- Glenn, Constance W. (1992): *»Amerikanische Pop Art: Wie der Mythos geschaffen wurde«*. In: Livinstone, Marco (Hg.): *Katalog zur Ausstellung »Pop Art« im Museum Ludwig Köln 22.01.–21.04.1992*, S. 31–41.
- Graham, Bill/Greenfield, Robert (1996): *Bill Graham Presents – Ein Leben zwischen Rock and Roll*, Frankfurt/M: Zweitausendeins.
- Grosz, George/Herzfelde, Wieland (1925): *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlin: Malik.
- Grushkin, Paul D. (1987): *The Art of Rock*, New York – London – Paris: Abbeville.
- Hahn, Peter (1997): *»Bauhaus und Exil«*. In: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hg.): *Exil – Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933–1945*, München – New York: Prestel, S. 211–223.
- Hausmann, Raoul (1966): *»Dadaism and Today's Avantgarde«*. In: Berner, Jeff (Hg.) *Astronauts of Inner-Space*, San Francisco: Stolen Paper Review Editions, p. 2 f.
- Hecken, Thomas (2006): *Gegenkultur und Avantgarde 1950–1970 – Situationisten, Beatniks, 68er*, Tübingen: Francke.

- Higgins, Dick (1966): Faksimile-Nachdruck des »Dada Almanach«, hg. von Richard Huelsenbeck (Berlin 1920), New York: Something Else Press.
- Hieber, Lutz (2005): »Die US-amerikanische Postmoderne und die deutschen Museen«. In: Hieber, Lutz/Moebius, Stephan/Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Kunst im Kulturkampf, Bielefeld: transcript, S.17–32.
- Hieber, Lutz (2006): »Appropriation und politischer Aktivismus in den USA«. In: Lamla, Jörn/Neckel, Sighard (Hg.): Politischer Konsum – konsumierte Politik, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. S. 207–232.
- Hieber, Lutz/Villa, Paula-Irene (2007): Images von Gewicht – Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA, Bielefeld: transcript.
- Hieber, Lutz (2008): »Black As a Cultural Statement/Schwarz als kulturelles Statement«. In: Görner, Veit et al. (Hg.): Katalog zur Ausstellung »Back To Black« in der kestnargesellschaft Hannover 30.05.–10.08.2008, S. 10–28.
- Hollstein, Walter (1969): Der Untergrund, Neuwied – Berlin: Luchterhand.
- Hunter, Sam (Hg.) (1984): The Museum of Modern Art (New York), New York: Harry N. Abrams.
- Huyssen, Andreas (1993): »Postmoderne – eine amerikanische Internationale?«. In: Huyssen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hg.): Postmoderne, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 13–44.
- Jentsch, Ralph (1994): »George Grosz – Chronik zu Leben und Werk«. In: Schuster, Peter-Klaus (Hg.):Katalog zur Ausstellung »George Grosz: Berlin – New York« in der Neuen Nationalgalerie Berlin, 21.12.1994–17.04.1995, S. 535–557.
- Joseph, Alvin M., Jr. (Ed.) (1961): The American Heritage Book of Indians, New York: American Heritage Publishing Co.
- Kelley, Mike et al. (1999): »Geheimgeschichten«. *Texte zur Kunst*, Heft 35, September 1999, S. 67–129.
- Klotz, Heinrich (1998): »Postmoderne Architektur – ein Resümee«. *Merkur* 52, S. 781–793.
- Kraushaar, Wolfgang (2008): Achtundsechzig – Eine Bilanz, Berlin: Propyläen.
- Laszlo, Carl (1968): Wo bleibt der Ausdruck Genossen? (*Manifest*).
- Mahlow, Dietrich (Red.): Katalog zur Ausstellung »Schrift en beeld – Art and Writing – L’art et l’écriture – Schrift und Bild« im Stedelijk Museum Amsterdam 03.05.–10.06.1963 und in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 14.06.–04.08.1963.

- Owen, Ted/Dickson, Denise (1999): *High Art – A History of the Psychedelic Poster*, London: Sanctary Publishing.
- Perry, Charles (1984): *The Haight-Ashbury*, New York: Random House.
- Peterson, Christian A. (2002): »Photographic Imagery in Psychedelic Music Posters of San Francisco«. *History of Photography*, Vol. 20, Winter 2002, p. 311–323.
- Rubin, Jerry (o. J. [1968]): *For Mayor of Berkeley*, o. O. [Berkeley, CA].
- Rucht, Dieter (1994): *Modernisierung und neue soziale Bewegungen*, Frankfurt/M – New York: Campus.
- Samhill, W. T. (1967): *Haight-Ashbury – San Francisco Hippieville*, Sausalito, CA.
- Schweizer, Cora (2008): »Das erweiterte Bewusstsein ist die Intuition – Annäherungsversuche an eine Holzkiste und andere künstlerische Versuche um 1968«. In: Gerchow, Jan (Hg.): *Katalog zur Ausstellung »Die 68er. Kurzer Sommer – lange Wirkung« im Historischen Museum Frankfurt/M 01.05.–31.08.2008*, S. 254–261.
- SDS-Gruppe Kultur und Revolution (1968a): »Kunst als Ware der Bewusstseinsindustrie«. *Die Zeit* vom 29.11.1968.
- SDS-Gruppe Kultur und Revolution (1968b): »Aktionen statt Argumente«. *Die Zeit* vom 20.12.1968.
- Subversive Aktion (1990): »Aspekte und Konklusionen«. In: Syring, Marie Luise (Hg.): *Katalog zur Ausstellung »um 1968 – konkrete Utopien und Kunst und Gesellschaft« in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf 27.05.–08.07.1990*, S. 41–43.
- Theising, Gisela (2003): »Die psychedelischen Plakate und die Hippie-Kultur«. In: Stather, Martin (Hg.): *Katalog zur Ausstellung »Psychedelic« im Mannheimer Kunstverein 23.02.–23.03.2003*, S. 23–30.
- Theising, Gisela (2008): »Jimi Hendrix – Ikone der psychedelischen Popkultur«. In: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder – 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 386–393.
- Thiel, Erika (1985): *Geschichte des Kostüms, Wihelmshaven – Locarno – Amsterdam*: Heinrichshofen.
- Tomlinson, Sally (2001): »Psychedelic Rock Posters: History, Ideas, and Art«. In: Dies. (Hg.): *Katalog zur Ausstellung »High Societies – Psychedelic Rock Posters of Haight-Ashbury«*, San Diego Museum of Art 26.05.–12.08.2001, p. 14–37.
- Weber, Max (1988): »Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus«. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* Bd. 1. Tübingen: J. C. B. Mohr.

- Williams, Emmett/Noël, Ann (1996): Mr. Fluxus – Ein Gemeinschafts-
porträt von George Macuinas 1931–1978, Wiesbaden: Harlekin Art.
- Zacharias, Thomas (2008): »Zwischen Ende der Nachkriegszeit und An-
fang der Altbausanierung – Die Akademie von 1968 bis 1989«. In:
Gerhart, Nikolaus/Grasskamp, Walter/Matzner, Florian (Hg.): 200
Jahre Akademie der Bildenden Künste München, München: Hirmer,
S. 112–121.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Wes Wilson, USA. – Abb. 2 bis 23: Sammlung des Autors.