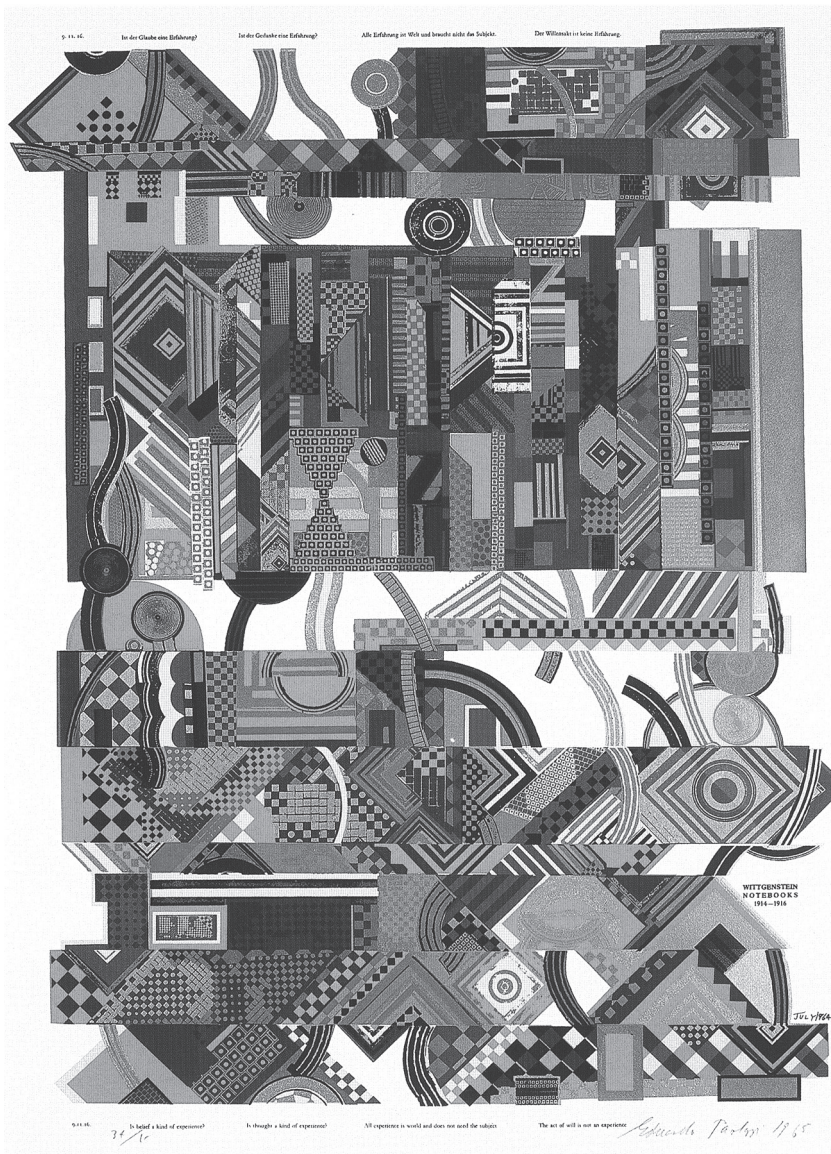


Ernst Falk **VON DER PORTOBELLO ROAD
IN DIE HERZOG AUGUST BIBLIOTHEK –
DIE KÜNSTLERBÜCHER DER PETERSBURG PRESS**

»It was twenty years ago today ...«, so beginnt das *Sgt.-Pepper*-Album der Beatles von 1967. Der Pop-Art-Künstler Peter Blake hat dafür ein legendäres Cover gestaltet. Von heute aus gesehen, müsste es heißen: Es war vor 60 Jahren ... als die Kultur- und Medienwelt den Blick nach London wandte. Welche Bilder wohl dem an Kunst interessierten Menschen heute zum Thema Pop Art in den Sinn kommen? Sicherlich eine Menge Amerikanisches. Vielleicht denkt der eine an eine Kunst, die uns kaum noch berührt: die ewig gleichen Warhols, die Comic-Vergrößerungen von Roy Lichtenstein. Ein anderer an »Swinging London«, die Rockbands, die Mini-Mode von Mary Quant, Carnaby Street, den ganzen Hedonismus der neuen Jugendbewegung – Ikonen nennt man sie inzwischen.

Aber anders als die amerikanische Pop Art war die britische Reaktion auf die kulturellen Veränderungen der Nachkriegszeit eine eher intellektuelle Bewegung. Die Keimzelle des englischen Pop bestand aus einem Dutzend Akteuren – später zu bekannten Design-Dozenten, Architekten und Kunstkritikern herangewachsen –, so wie Eduardo Paolozzi und Richard Hamilton, die bereits 1952 die Independent Group innerhalb des Institute of Contemporary Art (ICA) gegründet hatten. In loser Zusammenkunft hielten sie Vorträge, zeigten Dia-Shows und diskutierten über bildnerische Werbekonzepte und Grundlagen eines neuen Kunstbegriffs, der auch 1956 der wichtigen Ausstellung »This is Tomorrow« in der Whitechapel Gallery zugrunde lag.¹

Nach ihrem Dafürhalten konnten sie nicht am Kunstbegriff eines Graham Sutherland, Stanley Spencer oder einer Barbara Hepworth anknüpfen, auch ein Francis Bacon schien ihnen keine zeitgemäße Antwort auf eine von Massenkonsum und der zunehmenden Werbeflut in Zeitungen und Zeitschriften geprägten Welt zu geben. Eduardo Paolozzis mehrteilige Siebdruckfolge *As Is When* (1965) drückt auf eine andere Weise aus, wie wichtig ihnen war, dass es zwischen dem Leben, hier explizit in der Großstadt London, und der Kunst keinen Gegensatz geben soll. Paolozzi, der als Vorläufer der Pop Art den Surrealisten René Magritte, die Dadaisten, vor allem Kurt Schwitters nannte, und sich später intensiv mit Marcel Duchamp befasste, fand es wichtig, sich auf seine Rezeption des österreichischen Philosophen Ludwig Wittgenstein zu beziehen. So findet man auf seinen Drucken in englischer und deutscher Sprache



auch die Zitate »Die Welt ist alles, was der Fall ist« oder »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen«.

Die neue Bildauffassung zeigte sich in einem aufwendigeren Werk, das Paolozzi zwei Jahre später veröffentlichte: *Moonstrips Empire News*, 100 Siebdrucke in einer Acryl-Box und einer Auflage von 550 Exemplaren. Dieses Portfolio markiert den Beginn einer Reihe von Künstlerbüchern, die Paul Cornwall-Jones zuerst unter dem Verlagssignet der Editions Alecto

Das Blatt *Experience* aus der Siebdruckmappe Eduardo Paolozzis *As Is When* (1964–1965).

und ab 1968 bei der Petersburg Press herausgab. Paolozzi verzichtete bewusst auf die feste Reihenfolge in einem gebundenen Buch: Jeder sollte die Drucke nach eigenem Belieben ordnen können. Als innovativ wurde auch die Gestaltung der Aufbewahrungsschuber, von Rudolf Reiser in Köln entworfen, empfunden.

Wie 40 Jahre später, als die amerikanische Künstlerin Barbara Kruger mit überdimensionalen Leuchtreklamen *I Shop, Therefore I Am* (1987) provozierte, so sah man damals in der Collagetechnik eine adäquate Antwort auf die zunehmende Bilderfülle. Es gibt zwei Schlüsselbilder, in denen auch zum ersten Mal das Wort »POP« auftauchte. Auf dem Bild *Just What Is It, That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956) von Richard Hamilton hält der Athlet einen überdimensionalen Lutscher mit dem Wort »POP« in der Hand, und auf einem anderen *I Was a Rich Man's Plaything* (1947) von Eduardo Paolozzi »POPt« es aus der Pistole. Allgemein wird die erste Verwendung des Wortes dem Kunstkritiker und Mitglied der Independent Group Lawrence Alloway zugeschrieben.

Ein Grund, weshalb die Pop Art so raschen Zuspruch fand, war sicherlich der Umstand, dass sie dem Betrachter den direkten Zugang ermöglichte, ohne große Entschlüsselungsarbeit leisten zu müssen. Da gab es kein höheres Dahinter, das den künstlerischen Ausdruck vom Museumsbesucher trennte. Nach den Vorstellungen der Künstler wollten sie Antworten geben auf die Alltagswelt, auf Massenkonsum, die allgegenwärtige Macht der Medien in Zeitung und Illustrierten. Ohne Scheu galt es, sich den Phänomenen von Comicstrips bis Pin-up zu widmen, Technik stand nicht mehr im Gegensatz zur Natur, die Idole der Filmindustrie, der Rockkultur, triviale Objekte führten zu einer neuen, radikal anti-ästhetischen Haltung.

Neben der Neuordnung der Fragmente in der Collage war die Vergrößerung ein wesentliches Darstellungsmittel der Pop Art. Im britischen Film *Blow Up* (1966) von Michelangelo Antonioni wird die Frage gestellt, ob das, was wir sehen, die wirkliche Welt ist. Ein Fotograf glaubt, einem Mord auf die Spur gekommen zu sein, der erst auf den vergrößerten Abzügen (»blow up«), die er in seinem Labor hergestellt hat, zum Vorschein kam. Existiert eine andere Wahrheit neben der Wirklichkeit?

Das Nachdenken der mittleren und jüngeren Künstlergeneration über die veränderte Umwelt und die Frage nach der Darstellbarkeit der Bilder und ihrer Wirkungen waren zwar der gemeinsame Nenner, doch zeigte sich die Kunstszene Londons weit vielseitiger, als es hier mit dem Blick auf die Druckgrafik angesprochen wird. Da waren die Abstrakten der Gruppe »Situation«, die neue Skulptur, die Anfänge der Op Art und nicht zu vergessen, die früh

verstorbene Pauline Boty, die mit vielen ihrer Gemälde nicht nur zur aktuellen Politik Stellung bezog, sondern auch als einzige Frau, lange vor der Zeit, feministische Themen aufgriff.²

Die britische Pop Art begann, dies ein Unterschied zu den USA, im Druckbereich und erlebte dort eine Blüte weit über die Insel hinaus. In der lebendigen Lebenswelt der Universitätsstadt Cambridge trafen 1960 der Architekturstudent Paul Cornwall-Jones und der Literatur-Student Michael Deakin zusammen. Um mit Drucken jenseits des Architekturbereichs etwas Geld zu verdienen – bisher publizierten sie Drucke von Gebäuden der Universitäten Cambridge und Oxford –, gründeten sie die Editions Alecto. Ihre Idee: durch den Vorverkauf an frühere Kollegmitglieder die laufende Produktion zu bezahlen. Das Geschäft lief, und mit den zunehmenden Kontakten konnte man schon bald die Geschäftsführung erweitern und nach London umziehen. Dort ergab sich mit Chris Prater von den Kelpra Studios eine ausgezeichnete Kooperation. Sein Name steht nicht nur für die Förderung von Künstlern wie Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton oder Joe Tilson, ohne sein Studio hätte der Siebdruck als anti-elitäres Medium längst nicht diese Verbreitung gefunden.

Auch das Zusammentreffen mit dem Künstler David Hockney wurde zum Katalysator. Bereits 1964 zog man nach Kensington in die 27 Kelso Place um, wo statt der bisher über London verstreuten Druckereien nun ein hochprofessionelles Ateliersystem für eine perfekte Zusammenarbeit von Künstlern, Druckern und Verlegern möglich wurde. Platz war nicht nur für drei Fach-Ateliers, auch konnten Künstler aus dem Ausland während ihrer Arbeit hier wohnen. Das gab es bisher nur an zwei Orten in den USA, dem Tamarind Lithographic Workshop in New Mexico und den Universal Limited Art Editions (ULAE) von Tatyana Grosman in West Islip/Long Island an der Ostküste. Doch anders als dort führten in London unterschiedliche Interessen bald dazu, dass Cornwall-Jones die Editions Alecto verließ und 1968 die Petersburg Press London gründete, wenig später auch erweitert um ein Büro und Ateliers in New York (1972). Sie wurde in den 1970er und 1980er Jahren zu einem führenden Druckverlag für zeitgenössische Grafik europäischer und amerikanischer Künstler. Die Petersburg Press New York gibt es noch heute und wird, nachdem Paul Cornwall-Jones am 16. April 2018 verstarb, von seiner Frau Tamie Cornwall-Jones, die seit 1969 mit ihm zusammengearbeitet hat, fortgesetzt.³

Die Petersburg Press war enorm produktiv: Zahllose Einzeldrucke der verschiedensten Künstler wurden gedruckt, Ausstellungen organisiert, begleitende Kataloge erstellt. Allein bei einer

Präsentation der Petersburg Press in einer Ausstellung der Pariser *Galerie de France* 1976 führte eine *List of Works* 103 Werke zwölf verschiedener Künstler auf. Neben den erwähnten sind es Marcel Duchamp, R. B. Kitaj, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Dieter Roth, Frank Stella, Richard Hamilton, Howard Hodgkin, Roy Lichtenstein und Mark Tobey. Unter den vielen Grafikeditionen nimmt sich die Liste der Künstlerbücher über die Jahre dagegen eher schmal aus. Und dennoch wurden sie alle zu wichtigen Objekten in institutionellen wie privaten Sammlungen. Im Folgenden stelle ich diese zehn Bücher genauer vor.

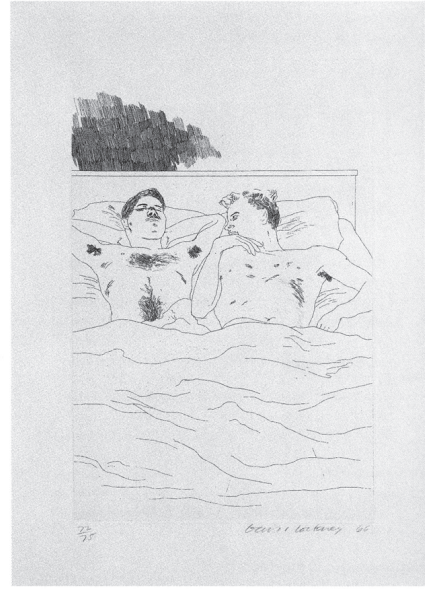
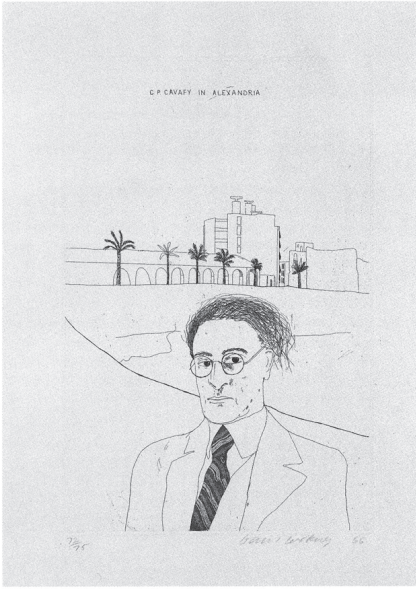
Künstlerbücher – von der Editions Alecto zur Petersburg Press

Als erster Druck der an die 1.000 Nummern umfassenden Bibliografie der Editions Alecto⁴ steht David Hockneys *A Rake's Progress* von Igor Strawinsky, nach einem Libretto von W. H. Auden und Chester Kallman. Es ist die Geschichte des Lebemanns Tom Rake-well, der sich und seine Mitmenschen ruiniert und am Ende in der Psychiatrie landet.

Hockney bezog sich auf eine achteilige Vorlage, die William Hogarth im 18. Jahrhundert gestochen hatte. Der Künstler verlegte die textlose Geschichte ins New York der Gegenwart und zeigte damit die keineswegs zeitbedingte Gültigkeit des Themas. Interessantes erfährt man auch über den verlegerischen Aspekt. Für die Grafikfolge bot ihm Paul Cornwall-Jones die für damalige Verhältnisse unglaubliche Summe von 5.000 Pfund, mit der sich Hockney ein Jahr lang seine Amerikareise finanzierte. Er erinnert sich auch, wie erstaunt er war, als der komplette Satz von 16 Radierungen bei seiner ersten Ausstellung im Dezember 1963 für 250 Pfund verkauft wurde.⁵ Hockney war auch Jahre später noch mit Strawinskys Oper befasst. 1975 wurde ihm die künstlerische Gestaltung einer Aufführung beim Glyndebourne Opernfestival in Sussex übertragen. Dazu entwarf er aufwendige Bühnenbilder und Figurinen.

Eine zweite Grafikserie, die ganz den Gedichten des neugriechischen Lyrikers Konstantin Kavafis (1863–1933) gewidmet war, mit dessen Werk sich Hockney seit längerer Zeit beschäftigte, folgte drei Jahre später. In den Alecto Studios London unter der Ägide von Paul Cornwall-Jones entstanden, gelten *Fourteen Poems by C. P. Cavafy. Chosen and Illustrated with Twelve Etchings by David Hockney* als eines der wichtigen Künstlerbücher der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Um in die Lebenswelt des Griechen Kavafis, der in Ägypten aufwuchs, einzutauchen, unternahm Hockney eine Reise nach Alexandria, fühlte sich dann aber im weniger europäisierten Beirut



seinem Thema viel näher. Die Zeichnungen, die er mitbrachte, waren die Grundlage für zwölf Radierungen, die keine Illustrationen der Gedichte darstellen, sondern in denen er versuchte, ihre Stimmungen wiederzugeben. Harriett Watts schreibt, sie seien »musikalischen Sequenzen ähnlich, die das Thema der Begegnung zweier Männer variieren, die gewollte Wiederholung, wie sich zwei finden, um die Rituale ihrer Begegnung darzustellen [...]«. ⁶

Aus den Vereinigten Staaten wieder nach Europa zurückgekehrt, führte ihn eine Studienreise an den Rhein, der Burgen und auch der Landschaft wegen, aus der die Geschichten der Brüder Grimm stammten. Dort fand er die Eindrücke, die er für seinen umfassendsten Grafikzyklus brauchte. Der belesene Künstler hatte sich schon früher mit den Grimm'schen Märchen befasst, jetzt arbeitete er fast ein ganzes Jahr an 39 Radierungen zu sechs ausgewählten Märchen. Die hohe Anzahl der Bilder lag an seinem Wunsch, den Blick des Lesers bei jedem Umblättern auf ein Bild zu lenken. »Paul erzählte mir, dass er Hockney gedruckte Textseiten jeder der Geschichten mitgab, damit er herausfinden konnte, wo er die Bilder platzieren wollte. Zunächst war Hockney abweisend und sagte, das wäre einfach, und er brauche jetzt nicht darüber nachzudenken. Er nahm die Texte dennoch mit und kehrte einige Tage später aufgeregt zurück. Er erzählte Paul, dass er seit Tagen nicht geschlafen hatte, um herauszufinden, wo jedes Bild hingehört ... also doch keine so einfache Aufgabe! Ich meine mich zu erinnern, dass er dann einige zusätzliche

Zwei Blätter aus
David Hockneys
*Fourteen Poems by
C.P. Cavafy (1966)*.



Bilder zeichnete, um alles zu seiner Zufriedenheit zu vervollständigen«, erzählt Tamie Cornwall-Jones.⁷ Dabei veranschaulichen die begleitenden Bilder den Text nur in bedingtem Maße. Sie setzen ganz eigene, künstlerische Akzente, zeigen mehr die Seelenzustände, als dass sie die Geschichten transportierten. Viele Bilder wirken seltsam erstarrt, als müsste man sie erst wachrütteln. Ganz anders dagegen das Schlussbild zum Rumpelstilzchen, wo sich in einer Folge von vier Bildern auf einem Blatt das zornige Männchen entzweireißt. Alles in allem, ein innerhalb der Illustrationsgeschichte der Märchen außergewöhnliches Werk, jedoch kein Märchenbuch für Kinderhände.



Gedruckt wurde der Band 1970 für die Petersburg Press in Amsterdam bei Piet Clement.⁸

Hockneys letzte Arbeit bei der Petersburg Press geht auf die Beschäftigung mit Picasso zurück. Angeblich war es der Kurator Henry Geldzahler, der Hockney auf ein Gedicht von Wallace Stevens aufmerksam gemacht hatte: *The Man with the Blue Guitar*. Der Schriftsteller hatte das Gemälde *Der alte Gitarrenspieler* (1903) aus Picassos blauer Periode während der ersten großen Picasso-Ausstellung in Amerika gesehen und war so beeindruckt,

Zwei Motive aus David Hockneys *Six Fairy Tales from the Brothers Grimm* (1970) für *Rumpelstilzchen* und *Rapunzel*.

Foto: Petersburg Press.



Eine Radierung aus
David Hockneys
The Blue Guitar:
Etchings by David Hockney
Who Was Inspired
by Wallace Stevens
Who Was Inspired
by Pablo Picasso (1977).

dass er ein 33 Strophen umfassendes Poem schrieb, in dem er den Gegensatz zwischen künstlerischer Einbildungskraft und Wirklichkeit thematisierte. Hockney seinerseits bezog sich mit seinem Grafikzyklus von 20 Radierungen auf dieses Gedicht, wobei sich eine mehrfache Kommentierung mit vielfältigen Hinweisen und Zitaten ergab. Hockney bediente sich dabei einer Farbätztechnik, die er von Picassos Drucker Aldo Crommelynck in Paris gelernt hatte.

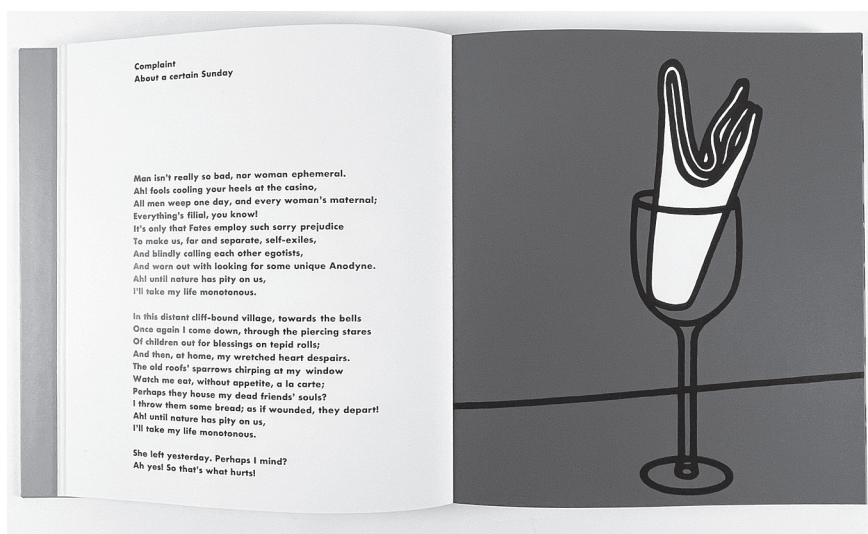
Ein weiteres wichtiges Buch stammt von Jim Dine. Dine, der sich selbst nicht als Pop-Künstler verstand, hatte bereits 1962 bei den Universal Limited Art Editions von Tatyana Grosman Lithografien gefertigt und Erfahrungen mit dem Drucken gesammelt – er sprach



später vom Walhalla der Druckkunst dort – als er in London mit dem Verleger Paul Cornwall-Jones die Mappe *A Tool Box* realisierte. Im Sommer 1967 zog er dann mit der Familie für vier Jahre nach London, wo die zwölf Lithografien zu *The Picture of Dorian Gray* entstanden. Zusammen mit dem englischen Regisseur Robert Kidd hatte Dine eine Theaterfassung von Oscar Wildes Werk erarbeitet. Nachdem das Stück nie aufgeführt wurde, kam von der Peterburg Press das Angebot, das Typoskript und die Kleiderentwürfe Dines in einem Buch zu veröffentlichen.

Marco Livingstone hält Dine für *den* Druckgrafiker schlechthin, wie er in seinem Beitrag zum Band *Jim Dine. About the Love of Printing* schreibt.⁹ Damit meint er zum einen, dass es für Dine keine

Blatt aus Jim Dines Interpretation von Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1968).
Foto: Petersburg Press.

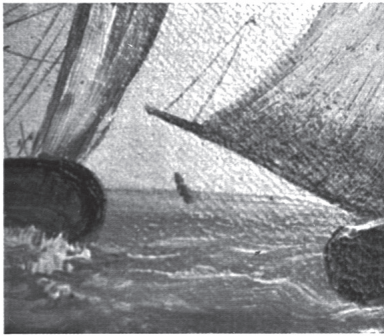
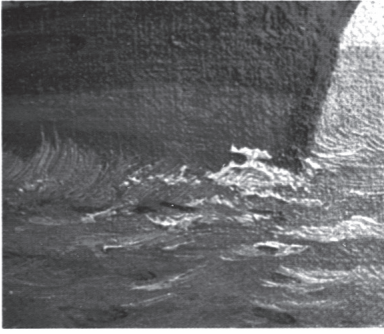


Doppelseite aus Patrick Caulfields
Some Poems of Jules Laforgue (1973).
 Foto: Petersburg Press.

Drucktechnik gibt, in der er nicht gearbeitet hat, zum anderen gibt es wohl keinen anderen Künstler, der in 30 Druckwerkstätten der Welt mit namhaften Druckern

zusammengearbeitet hat und mit denen er in langer Freundschaft verbunden war: Aldo Crommelynck und Michael Woolworth in Paris, Maurice Payne von der Petersburg Press in London, Kurt Zein in Wien. Er schätzte das gemeinsame Arbeiten mit anderen sehr, das einsame Geschäft des Malers war nicht seine Sache.

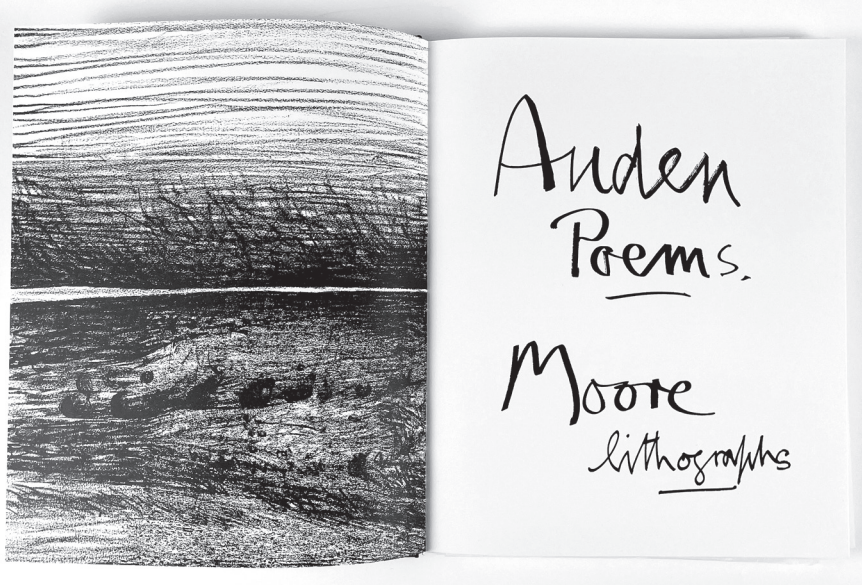
Patrick Caulfield, der Pop-Art-Meister des flachen Cartoon-Stils, schuf ein einziges Künstlerbuch: Es wurde 1973 in jeweils einer englischen und französischen Ausgabe von Petersburg Press veröffentlicht. Caulfield wählte dazu zwölf Gedichte des jung verstorbenen französischen Dichters Jules Laforgue (1860–1886). Sein von Melancholie über bittere Ironie bis zur Absurdität geprägter Blick beeinflusste später André Gide und T. S. Eliot. Über seine Arbeit bemerkte Caulfield selbst: »Ich habe versucht, dem Gedicht ergänzende Bilder hinzuzufügen anstatt ›Illustrationen‹. Ich tat dies, indem ich mir fiktive Situationen vorstellte, in denen Laforgue die Gedichte konzipiert haben könnte. Da ich zum Beispiel wusste, dass er den größten Teil seines kurzen Lebens in Deutschland verbracht hatte, wurde aus der Zeile ›Ihr Taschentuch fegte mich entlang des Rheins‹ das Bild eines Weinglases mit einer darüber gefalteten Serviette, wie in einem Restaurant. Es liegt darin keine Logik, aber es half mir, die Bilder zu schaffen. Um die Zeitlosigkeit seiner Poesie zu vermitteln, ging ich noch einen Schritt weiter und verwendete moderne Objekte, die Laforgue nicht gesehen haben konnte. Das



Buch selbst ist auf synthetischem Papier gedruckt, dessen Anonymität und Kälte zu den Gedichten zu passen schien.«¹⁰ Auch die für die Texte ausgewählte Schrift *Futura Bold* sollte dies unterstützen. Caulfields Siebdrucke, deren intensive, flächige Farben von der schwarzen Umrisslinie der Zeichnung gehalten werden, sind moderne Stillleben mit einer faszinierenden Ausdruckskraft.

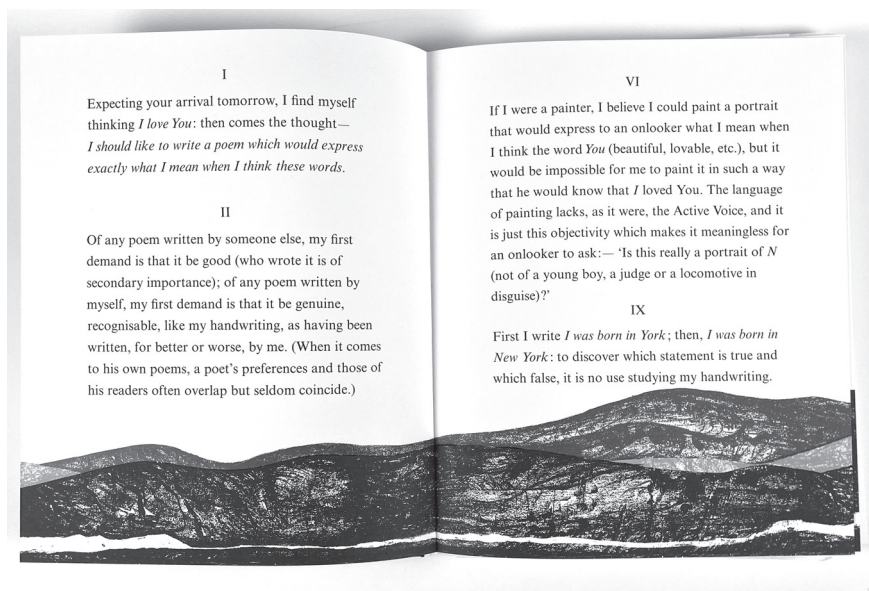
Einzelseite aus
Marcel Broodthaers'
A Voyage on the North Sea
(1973/1974).

Der 1978 verstorbene belgische Marcel Broodthaers gab vor dem Hintergrund der Studentenproteste der 1968er Jahre bekannt, kein Künstler mehr zu sein, sondern sich nur mehr seinem »imaginären« Musée d'Art Moderne, Département des Aigles zu widmen. Die allseitige Infragestellung der Rolle der Kunst und des Künstlers lag im Fokus vieler seiner Werke: Die Erforschung der Natur des ästhetischen Mediums stand im Vordergrund. Im Künstlerbuch *A Voyage on the North Sea* stellt er zahllose kleinere und größere Ausschnitte ein und desselben Gemäldes aus dem 19. Jahrhunderts vor, auf dem ein Segelschiff zu sehen ist. Thematisiert wird dabei auch das Ausstellungswesen und seine Repräsentationsform. Dabei ließ er es an Witz nicht fehlen. So wird der Leser im Buch davor gewarnt, die seitlich gefalteten Bögen der französischen Bindung mit dem



Messer aufzuschneiden, denn man könnte sich dabei durchaus verletzen, außerdem dürften die Seiten nicht aufgeschnitten werden, man solle lieber herausfinden, welches der Grund für die Veröffentlichung sei. Einem kleinen Teil der relativ hohen Gesamtauflage (3.100) wurden 100 Exemplare eines kurzen 16-Milimeter-Farbfilms beigegeben, der vermutlich den (schein-)dokumentarischen Charakter des Werks bezeugen soll.

Die damalige unabhängige Redakteurin Véra Lindsay regte einen Band mit Gedichten von W. H. Auden und Lithografien von Henry Moore an. Zwar starb Auden im Jahr 1973, doch die Auswahl der 13 Gedichte, zusammen mit Nikos Stangos und dem Verlag Faber & Faber, kam noch zu Lebzeiten zustande. Henry Moore war an der Idee sehr interessiert, da er Auden kannte und sein Werk bewunderte. Wie er schreibt, begann er mit dem *Wiegenlied*, merkte aber, dass er bei den anderen Gedichten nicht in derselben Weise fortfahren könnte. Erst als es ihm gelang, ähnliche Stimmungen, wie er sie in seiner *Stonehenge*-Reihe schuf, aufs Papier zu bringen, war er zufrieden und empfand seine Arbeiten als gelungene Verbindung zweier Männer aus Yorkshire. »Ich fand die Arbeit an einem Buch ganz anders als eine einzelne Zeichnung oder einen Druck oder sogar eine Reihe davon ohne Text. Man muss immer das Buch als Ganzes betrachten und die Bilder nicht nur an sich, sondern auch in Bezug zum Text und wie sie in ihrer Abfolge erscheinen werden, in Relation zueinander. Auch die Notwendigkeit, mit der Petersburg Press, mit Véra und Paul und dem Drucker zusammenzuarbeiten,



I
 Expecting your arrival tomorrow, I find myself thinking *I love You*: then comes the thought—
I should like to write a poem which would express exactly what I mean when I think these words.

II
 Of any poem written by someone else, my first demand is that it be good (who wrote it is of secondary importance); of any poem written by myself, my first demand is that it be genuine, recognisable, like my handwriting, as having been written, for better or worse, by me. (When it comes to his own poems, a poet's preferences and those of his readers often overlap but seldom coincide.)

VI
 If I were a painter, I believe I could paint a portrait that would express to an onlooker what I mean when I think the word *You* (beautiful, lovable, etc.), but it would be impossible for me to paint it in such a way that he would know that *I* loved *You*. The language of painting lacks, as it were, the Active Voice, and it is just this objectivity which makes it meaningless for an onlooker to ask:— 'Is this really a portrait of *N* (not of a young boy, a judge or a locomotive in disguise)?'

IX
 First I write *I was born in York*; then, *I was born in New York*: to discover which statement is true and which false, it is no use studying my handwriting.

war eine neue Erfahrung für mich. Die vielen Änderungen, die sich von einer Woche zur anderen ergeben haben, sei es durch den Gedankenaustausch oder durch das Auftauchen neuer technischer Möglichkeiten, haben dies zu einer äußerst fruchtbaren und angenehmen Zusammenarbeit gemacht.¹¹ Lindsay war auch für die Gestaltung des Bandes verantwortlich, und auf ihre Initiative kam eine Ausstellung und ein Katalog zustande.

Wie es zur Zusammenarbeit Samuel Beckett und Jasper Johns kam, berichtet Johns in einem Interview über ein von Véra Lindsay arrangiertes Treffen in Paris.¹² Johns, der von Beckett schon viel gelesen hatte, wünschte sich eigentlich Textfragmente, Satzteile oder Wörter, die zu seinen Grafiken, die er im Kopf hatte, passten. Seine ursprüngliche Überlegung war, die Texte als Teile der Bildkomposition zu verwenden und sie nicht in Literatur und Grafiken zu trennen. Auch war ihm wichtig, mit noch Unveröffentlichtem zu arbeiten. Beckett brachte jedoch acht kurze Prosatexte in französischer Sprache, die er für das gemeinsame Werk ins Englische übersetzen wollte.

Heraus kam eines der verschlossensten Künstlerbücher überhaupt, mit dem französisch-englischen Doppeltitel

Titeldoppelseite und Doppelseite aus Henry Moores und W. H. Audens *Auden Poems/Moore Lithographs* (1974).
 Foto: Petersburg Press.

Weiterlesen?

Den vollständigen Beitrag finden Sie in den Marginalien.