

HOI

13. MÄRZ 2024

Avantgardist:innen und Revolutionär:innen: Kunst der Moderne und ihr Einfluss auf das Grafikdesign

- A. Welche europäischen Kunstbewegungen und Künstler:innen experimentierten mit neuen Text-Bild-Verbindungen, warum und mit welchen Folgen?
- B. Wie begegneten sich kritische Theorie und Kunst/Grafikdesign (oder auch nicht)?

- Herzlich willkommen zu unserem heutigen Vortrag, in dem wir uns mit der faszinierenden Verbindung zwischen Avantgardist:innen, Revolutionär:innen, der Kunst der Moderne und ihrem Einfluss auf das Grafikdesign auseinandersetzen. Im Fokus stehen zwei zentrale Fragen, die unsere heutige Betrachtung leiten werden:
 - Erstens, welche europäischen Kunstbewegungen und Künstler:innen haben sich aktiv mit neuen Text-Bild-Verbindungen experimentiert, und warum haben sie dies getan? Wie werden kanonische Beispiele nutzen, um die Beweggründe zu erforschen und die möglichen Folgen dieses kreativen Erwachens untersuchen.
 - Zweitens werfen wir einen Blick auf die Begegnungen zwischen kritischer Theorie und Kunst bzw. Grafikdesign – oder auch die Abwesenheit davon. Wie gestalteten sich diese Interaktionen und welche Auswirkungen hatten sie auf die Entwicklungen in beiden Disziplinen? Diese Fragen führen uns durch eine spannende Reise, die die Verflechtungen von Kunst, kritischer Theorie und Grafikdesign näher beleuchten wird.

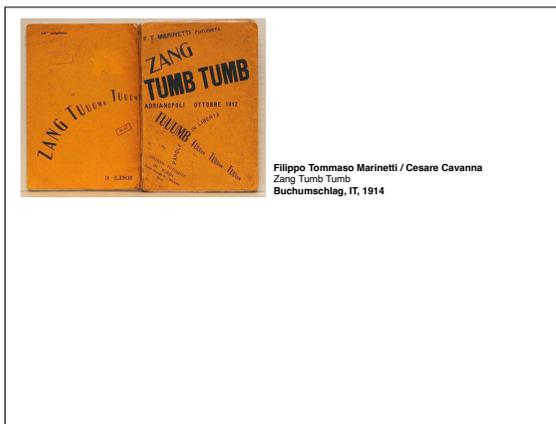
A. Welche europäischen Kunstbewegungen und Künstler:innen experimentierten mit neuen Text-Bild-Verbindungen, warum und mit welchen Folgen?

FUTURISMUS

- Futuristen formierten sich in Italien zur ersten wahrnehmbaren Avantgarde. Was ist eigentlich eine Avantgarde? Forderung jeglicher Avantgarde ist der radikalen Bruch mit der Tradition.
- Die Futuristen wollten Schockieren um den Leuten die Augen für eine neue Welt zu öffnen.
- Diese neue Welt war eine unkritische Glorifizierung der Erscheinung der modernen Welt, z.B. Geschwindigkeit, Autos, Flugzeuge, Krieg.
- Der Bruch mit dem traditionellen symmetrischen Layout und eine eigenwillige Formensprache, sollte Kinder zum Lachen bringen.
- Futuristen begrüßten Werbung als Antithese der Museumskultur, welche sie verachteten – erinnert Euch das an etwas? Pop-Art!
- Deshalb Einbezug von Elementen aus der Werbung in ihre visuelle Sprache und ihre Literatur – umgekehrt hat sich der Futurismus in die Werbung ausgeweitet.
- Durch den bewussten Einsatz von Radikalität und damit einhergehende zweideutige Aussagen brachte sich der Futurismus in die Nähe der italienischen Faschisten.



- Marinetti war Herausgeber des ersten Futuristischen Manifests welches am 20. Februar 1909 auf Seite 1 der französischen Tageszeitung Le Figaro als Leitartikel der etwas anderen Art veröffentlicht wurde.
- Überschrift: "Le Futurisme". Der Beitrag reichte über drei Spalten (bei insgesamt sechs Spalten ist das eine ganze Menge) und begann folgendermaßen:
- «Wir hatten die ganze Nacht gewacht, meine Freunde und ich, unter den Moscheeampeln mit ihren durchbrochenen Kupferschalen, sternensüß wie unsere Seelen und wie diese bestrahlt vom eingefangenen Glanz eines elektrischen Herzens. Lange haben wir auf weichen Orientteppichen unsere atavistische Trägheit hin und her getragen, bis zu den äußersten Grenzen diskutiert und viel Papier mit irren Schreibereien geschwärzt.
- Ein ungeheurer Stolz schwellte unsere Brust, denn wir fühlten, in dieser Stunde die einzigen Wachen und Aufrechten zu sein, wie stolze Leuchttürme oder vorgeschobene Wachtposten vor dem Heer der feindlichen Sterne, die aus ihren himmlischen Feldlagern herunterblickten.»



- Bei diesem Buch handelt es sich um ein verbales Gemälde: Versuch für Geräusche visuelle Entsprechungen in Formen und Schriftgröße der Wörter zu finden
- Zitat Marinetti: «den Satzbau zerstören und Nomen zufällig streuen ...»
- Marinetti erkannte, dass die Buchstaben eines Wortes nicht nur alphabetische Zeichen waren ... Wörter und Buchstaben konnten ebenso als visuelle Bilder benutzt werden.
- Wörter in Schräglage waren technisch Anspruchsvoll im Buchdruck zu lösen – er klebte Holzbuchstaben als einzelne Wörter zu Stempeln zusammen. Eine Technik, welche sich auch die Dadaisten zu nutze

machten um die Gesetze des Buchdrucks zu umgehen und neue Layouts zu erfinden.



Filippo Tommaso Marinetti
Les mots en liberté futuristes
Illustriertes Buch, IT, 1919

- Marinetti erstellte komplexe typografischer Bilder aus sämtlichen Bleisatz-Material, welches er beim Buchdrucker finden konnte
- Wort und Bild verschmelzen zu einer untrennbaren Einheit
- Publikationen wurden aufwändig gestaltet und produziert – z.B. aufklappbaren Seiten oder, ...



Fortunato Depero
Depero Futurista
Bucheinband aus Metall, IT, 1927

- ... wie bei diesem Schlüsselwerk futuristischer Selbstdarstellung, gebunden mit zwei grossen Schrauben und Muttern: Futuristen machten sich Elemente der industriellen Produktion zu eigen
- Katalog für Werbegestaltung von Fortunato Depero
- Format war etwas grösser als A4 und hatte lediglich 8 Seiten
- Bild oben rechts: Schrift wurde über drei ausklappbare Seiten in Form von Buchstaben gesetzt
- Verwendung einer technisch-anmutenden Groteskschrift für Überschriften (erinnert an die späteren Ingenieurs-Schriften wie sie zum Beispiel auf Verkehrsschildern eingesetzt wurden, z.B. DIN).

DADAISMUS

- etwa zur gleichen Zeit, nämlich 1916 wird von Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, u.a. der Dadaismus in Zürich gegründet (Kriegs-Exilanten befruchteten die Schweizer «Kulturszene»)
- Ablehnung «konventioneller» Kunst bzw. Kunstformen und des Establishments
- gegen das Militär, gegen die Kunst; Verachtung der Tradition
- Eigenwerbung für Grafik-Design (vgl. Futuristen)
- Verwendung von Design als Teil einer sozialen Revolution, in welcher Freiheit über die ausufernde Mechanisierung erlangt würde



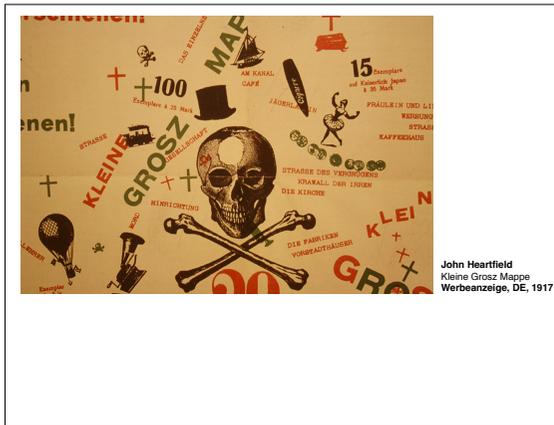
Hugo Ball
«Aufführung» der Karawane
Cabaret Voltaire, 1916

- Dadaisten verwendeten verschiedenste Medien und Ausdrucksformen, z.B. die «Performance» – Grafik-Design war nur eine von vielen ...

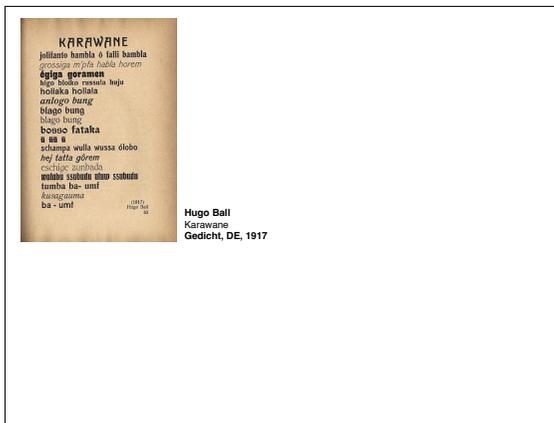


Raoul Hausmann
Der Dada No. 1, No. 2, No. 3
Magazin-Cover, DE, 1919/1920

- ... wichtigster Grafiker der Bewegung war Raoul Hausmann, wichtiges Mitglied der Dada-Bewegung in Berlin, welcher den Dada gestaltete
- ein gutes Beispiel für die angewandte Dada-Grafik sind die zahlreichen Magazine, die von den unterschiedlichen Dada-Gruppen in diversen Städten herausgebracht wurden
- Gestaltung und Inhalt werfen die gewöhnliche Form der zeitgenössischen Zeitschriften über den Haufen
- sie motivieren den Betrachter die entstandenen Normen kritisch zu hinterfragen



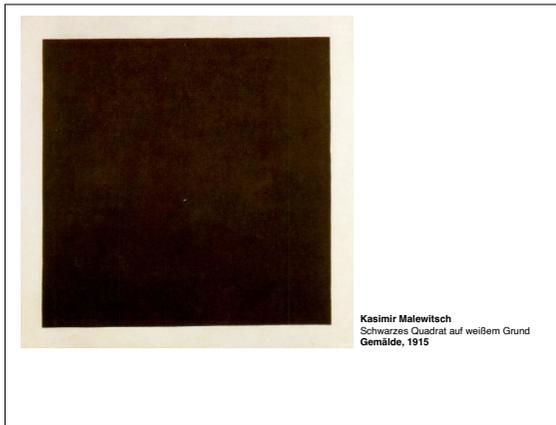
- Diese Collage wirbt für eine Karte von Georges Grosz
- Kombination aus alten Bleisatz-Lettern und Slogans in verschiedenen Schriften, u.a. grotesk
- Umnutzung der bestehenden Technik: er schüttete nassen Mörtel um die versetzten Glyphen und Blöcke, um sie so für den Druck in Position zu halten
- auf den Gestalter John Heartfield werden wir später noch ausführlicher zu sprechen kommen.



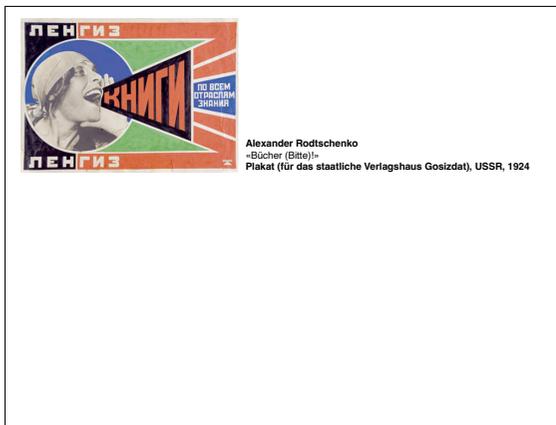
- typografische Mittel wurden häufig eingesetzt um den Gedichten der Dadaisten eine individuelle Form zu verleihen – auch hier befinden sich Bild und Text in einer unzertrennbaren Einheit
- der Entwurf könnte auch das Schriftmusterblatt einer damaligen Buchdruckerei sein – die Anzahl verwendeter Schriften dürfte mit der Grösse einer durchschnittlichen Druckerei übereinstimmen
- Schriftmischung noch ohne direkte Verbindung zum «Inhalt»



- mit der Abstraktion in der Kunst erhielt auch das Grafik-Design neue Ausdrucksmittel und -formen
- zusammen mit dem Aufkommen der Fotografie entwickelte sich eine völlig neue visuelle Sprache welche die nächsten Jahrzehnte auf einzigartige Weise prägen sollte
- besonders im Konstruktivismus wurde grafische Gestaltung als Mittel eingesetzt um die Bevölkerung zur informieren: z.B. in Form von Statistiken und Kartografien – Volksbildung und transparente Information (nicht als Machtmittel eingesetzt) typisch für Sozialismus



- in der Kunstgeschichte findet ein radikaler Bruch statt: die Abstraktion treibt die im Kubismus begonnene Abstraktion auf die Spitze
- abstrakte Kunst bedeutet «Tod des Figurativen» und «Zerstörung des Subjektiven» (allerdings verschwindet das Figurative nie ganz bzw. gewinnt in regelmässigen Abständen wieder an Boden, z.B. in den 1930er Jahre in Form des «magischen Realismus» oder in der Pop-Art in den 1960er Jahren oder in der Leipziger Schule der letzten Jahre, u.s.w.)



- während der 1920er und 1930er Jahre experimentierten viele konstruktivistische Gestalter mit Bildern, indem sie die Möglichkeiten der Fotografie ausreizten: Bilder wurden beschnitten, nebeneinander gestellt, neu geordnet in Form von Montagen und Collagen und narrativ auf einer Seite an geordnet
- hier ein berühmtes Beispiel dafür von Alexander Rodtschenko, einem der wichtigsten Protagonisten des Konstruktivismus
- das Layout wurde aus geometrischen Formen und typografischen Elementen konstruiert
- das Bild in Verbindung mit der Typografie ergeben eine

«Nieder mit einer Kunst, die nichts ist als ein Schönheitspflaster auf dem widerwärtigen Leben der Reichen.

Nieder mit einer Kunst, die ein funkelnder Stein im trostlosen und schmutzigen Leben der Armen sein soll.

Nieder mit Kunst, die dazu da ist, einem Leben zu entfliehen, das es nicht wert ist, gelebt zu werden.

Arbeite fürs Leben und nicht für Paläste, Kathedralen, Friedhöfe und Museen. Arbeite mitten in allem und mit jedem.»

Alexander Rodtschenko, Slogans, 1920/21 zitiert nach: Stella Rolling, u. a., Hrsg., Dürfen die Kunst als sozialer Raum: art, education, cultural work, communities, Wien: Turia + Kant, 2002, S.128.



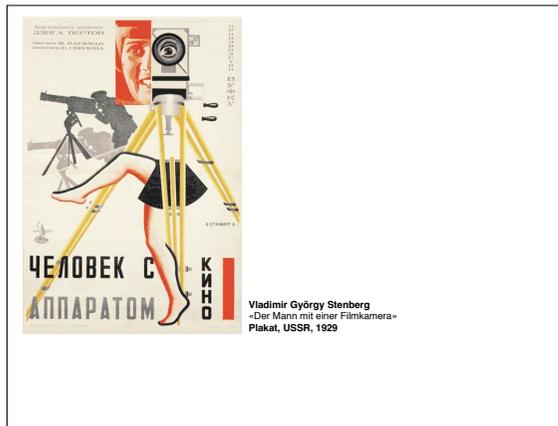
Gustav Klutsis
»Entwicklung des Transports: Der 5-Jahres Plan«
Plakat, USSR, 1929

- Gustav Klutsis benutze die Fotomontage in diesem Beispiel um ein heroisches Bild des sowjetrussischen Errungenschaften zu entwerfen
- Aussage: das Transportsystem ist durch den 5-Jahresplan wesentlich schneller geworden
- als visuelle Mittel kombiniert er freigestellte Fotografien mit erklärenden Statistiken (Informationsgrafik); Bedeutung wird dem Betrachter ohne viele erklärende Worte klar

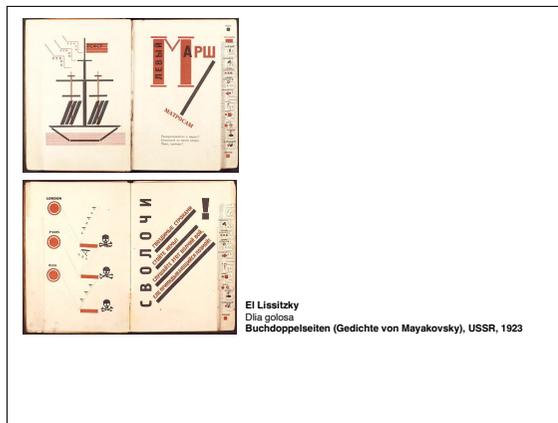


Sergei Eisenstein
Panzerkreuzer Potemkin
Film, USSR, 1925

- zur gleichen Zeit entstand das neue Medium Film, in welchem bewusst Bilder und Sequenzen aneinandergereiht wurden um eine Aussage zu treffen – dieses Verfahren nennt man Montage
- Film begeisterte als Massenmedium die Intellektuellen in Sowjetrussland, aber auch in ganz Europa, wohin z.B. die Filme Sergei Eisenstein exportiert wurden – Filmaufführungen vom Panzerkreuzer Potemkin im Ausland weckten die Neugier für sowjetrussische kulturelle Leistungen; mit der Montage als Technik wurde in diesem Beispiel eine einzigartige Dramatik hergestellt – über Schnitte, Perspektiven, etc.
- Aussage der Szene: böse reaktionäre Armee greift unschuldiges Volk an und tötet sogar Babies (der Film handelt von einer Meuterei zu vorrevolutionären Zeiten im russischen Zarenreich)

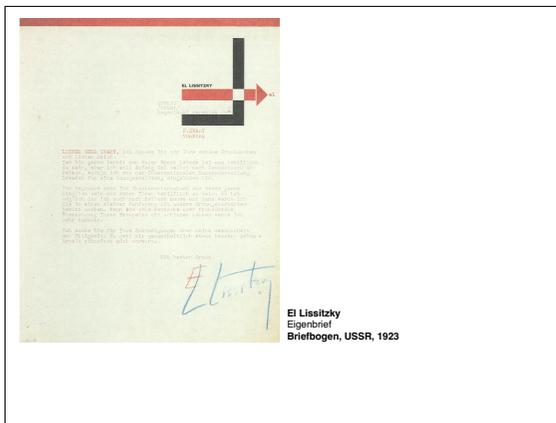


- gutes Beispiel für Montage auf dem Plakat für den Film mit dem englischen Titel «Man with a movie camera»
- keine einzelne dominante Figur, sondern zusammengesetzte Film-Stillen bilden das Motiv; die Linse wird zum Auge – Aussage: Blick durch die Linse eröffnet eine neue Perspektive
- der Betrachter vervollständigt das Bild und stellt Verbindungen her als wäre es eine Filmsequenz (z.B. zwischen dem dreibeinigen Stativ der Kamera und des Maschinengewehrs)

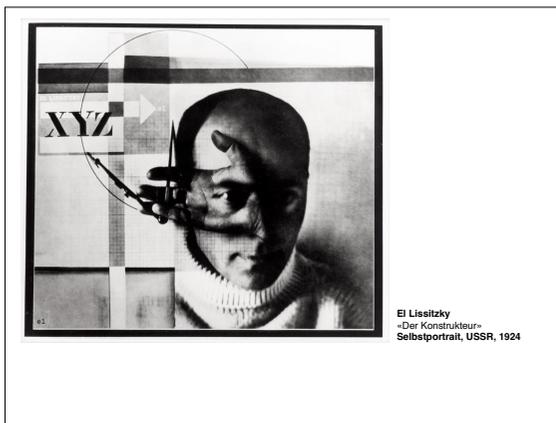


- El Lissitzky war die wichtigste Figur des Konstruktivismus für die Geschichte der Visuellen Kommunikation und fungierte für mehrere Generationen als Vorbild (v.a. für die Neue Typografie unter Jan Tschichold)
- wurde in Deutschland zum Architekten ausgebildet und arbeitete in Sowjetrußland als Grafik-Designer
- seine bedeutendste Arbeiten fertigte er im Bereich der Ausstellungs- und der Buchgestaltung:
- wie dieses zentrale Werk des Konstruktivismus – er gestaltete einen Gedichtband für seinen Kollegen Mayakovsky (vgl. ROSTA-Fenster)
- wie bei den Futuristen wurden Bleisatzelemente entgegen ihrer Funktion neu zusammengefügt – allerdings nicht abstrakt, sondern um konkrete Bilder zu generieren (vgl. Grundlagen / Bildtypen: Grafisches Material)
- auch hier gehen Text und Bild eine untrennbare Verbindung ein – die Gedichte werden zu Bildern, die Bilder zu Gedichten
- ein auffälliges Detail ist das Daumenregister mit Symbolen für jedes Gedicht; Illustrationen wurden konstruiert aus Elementen aus dem Bleisatz (v.a. Linien)
- Ausschnitte aus dem Gedichtband wurden noch Jahre später als herausragendes Beispiel in gestalterischen Publikationen reproduziert (vgl. Neue Typografie) und inspirierte wichtige Gestalter der Moderne

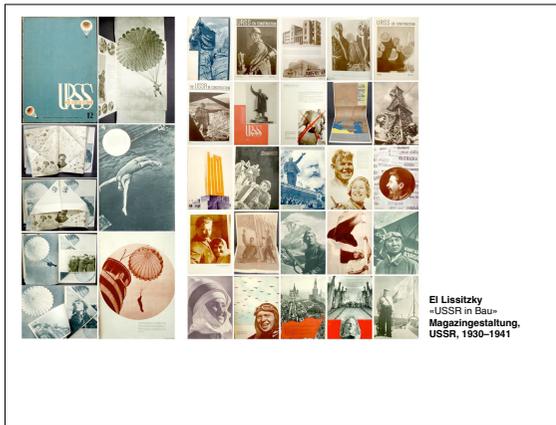
(z.B. Piet Zwart)



- dieser wird sich gefreut haben über den Brief seines Idols an ihn
- auffälliges Detail: die beiden kommunizieren in deutscher Sprache, obwohl Lissitzky Russe und Zwart Niederländer ist (wichtige Vermittler-Rolle Deutschlands für die Avantgarde), sowie die zweifarbige Signatur Lissitzkys
- das Briefpapier mit dem Signet Lissitzkys ist ein Beispiel für den formalen Einsatz der grafischen Elemente des Konstruktivismus im Buchdruck: fette Farbbalken, Groteskschrift, Schwarz und Rot, Quadrat



- allerdings war Lissitzky ein Verfechter und Pionier der Fotomontage und theoretischer Wegbereiter des Fotosatzes: Ablehnung des Bleisatzes da er die kreativen Möglichkeiten zu sehr einschränkte
- Collage (Kombination) und Montage (Überlagerung), kombinieren verschiedener Perspektiven, beschneiden, ausschneiden, übersteuerte Kontraste, etc.
- Zeichnung und Typografie wurden direkt auf das Bild appliziert
- der Gestalter wird zum selbst-erklärenden Symbol – Auge und Hand verknüpft durch ein Werkzeug



- den Höhepunkt seiner Arbeit im Bereich der Fotomontage bildet die Gestaltung des Magazins «USSR in Bau» in welchem die Erfolge der USSR zelebriert werden
- verwendete zur Vermittlung die Form des Bildessays
- Magazin beschäftigte die besten Fotografen, Designer und Journalisten dieser Zeit
- verwendete unzählige und erfand eine Reihe von Druck- und Reproduktionstechniken: verschiedene Faltechniken, halbtransparente Einschübe und Aussparungen, jede Art von grafischer Technik – von der technischen Zeichnung bis zum Airbrush – wurde verwendet um



- in der Kunst existierten um 1925 viele Ismen zeitgleich und international, durch welche die Grafik stark beeinflusst wurde: Versuch die künstlerischen Bewegungen zusammen zu fassen.
- El Lissitzky erkrankte 1923 an Tuberkulose, die er in einem Sanatorium in Locarno behandeln liess und sich daraufhin bis 1925 in Deutschland und der Schweiz aufhielt
- in diesem Beispiel (das Buch war das früheste in der Schweiz entstandene Beispiel der Neuer Typografie) zeigt sich die visuelle Sprache spielerisch, manieristisch und dekorativ dürftig
- eines der ersten Bücher mit einem drei-spaltigem Layout für

NIEDERLANDE: DE STIJL

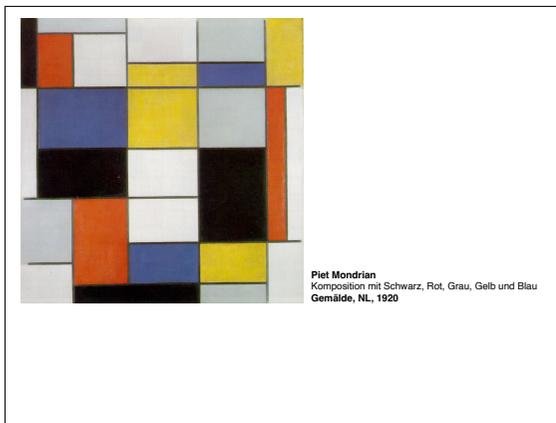
- in der Entwicklung des Grafik Designs gehörten die Niederlande, neben Sowjetrussland und Deutschland zur Avantgarde:
- nahmen die Ideen aus Sowjetrussland und Deutschland auf und verfeinerten sie (wie erwähnt war Piet Zwart ein grosser Fan von El Lissitzky)
- Henry van de Felde war bereits vor dem ersten Weltkrieg eine führende Figur und auch später waren seine Ideen die Grundlage für die Entwicklung des De Stijl.
- Theo van Doesburg fungierte als Antreiber und internationaler Repräsentant der Gruppe.



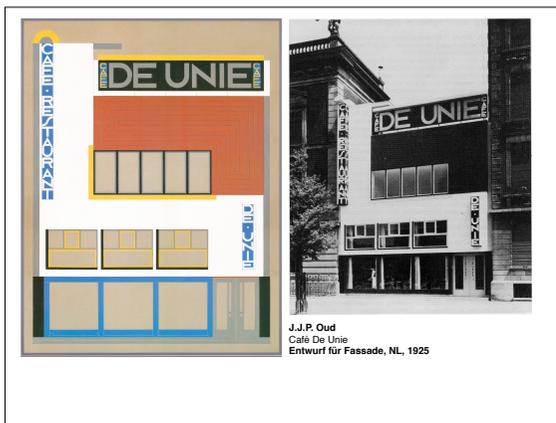
- De Stijl ist geprägt vom Ersten Weltkrieg. Die exklusive Gruppe (ca. 6 mitglieder) existierte nur wenige Jahre vor und nach dem ersten Weltkrieg.
- Alle Mitglieder streben nach dem ideal eines internationalen Menschen und wenden sich gegen jegliche Grenzen. Kunst bildet die Grundlage für dieses neue Denken.
- Ihre interdisziplinären Produkte – vom Gemälde bis zur Architektur – richten sich gegen das Individuelle und für das Kollektive und Universelle.
- Durch die Anwendung eines strikt rechtwinkligen Rasters erhalten Produkte ihre klare und übersichtliche Erscheinung.
- Die Bewegung scheiterte unter anderem daran, dass die Kunst den Nationalismus nicht verdrängen konnte und Produzenten keine Idealisten sind. Allerdings legt der De Stijl die theoretische Grundlage für den späteren "international style" – die ästhetische Angleichung der westlichen Welt.
- Bild: wichtigstes Medium des De Stijl war die gleichnamige Zeitschrift herausgegeben von Theo van Doesburg ab 1917 half die Theorie zu verbreiten und weiter zu entwickeln¹
- hier: eines der Cover der Zeitschrift De Stijl
- Signet: Zeichen konstruiert aus einem rechtwinkligen Raster (vgl. Pixel-Schriften, «New alphabet» von Wim Crouwel)
- Arbeiteten strikt geometrisch: Untergrund, auf denen die Pionierarbeit der Neuen Grafik von Schwitters und dem Bauhaus aufbauen.
- Berühmtestes berühmtestes künstlerisches Mitglied der Zeitschrift war ...

¹ Die Kunstzeitschrift De Stijl, herausgegeben von Theo van Doesburg, erschien ab 16. Juni 1917 mit Unterbrechungen monatlich bis 1928. Jg. 2, Heft 1, Delft 1918 Schon Jahre vor Einstellung der Zeitschrift begann die Gruppe sich aufzulösen. 1925 schied Mondrian, wie Jahre zuvor Jan Wils, wegen Meinungsverschiedenheiten mit van Doesburg aus. Auch andere Künstler gingen neue Wege und trugen so dazu bei, die «De Stijl»-Theorie zu verbreiten und weiter zu entwickeln. Nach dem Tod van

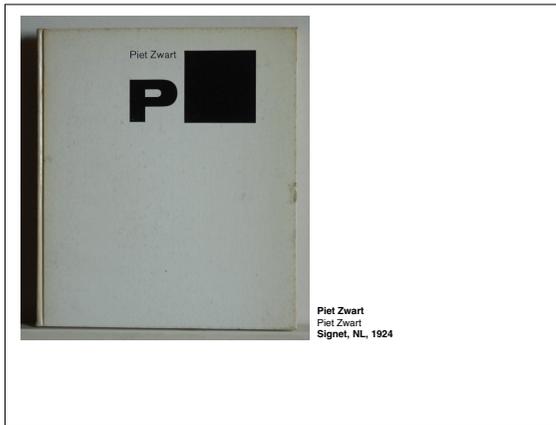
Doesburgs 1931 erschien zu seinen Ehren noch eine Sonderausgabe der Zeitschrift.



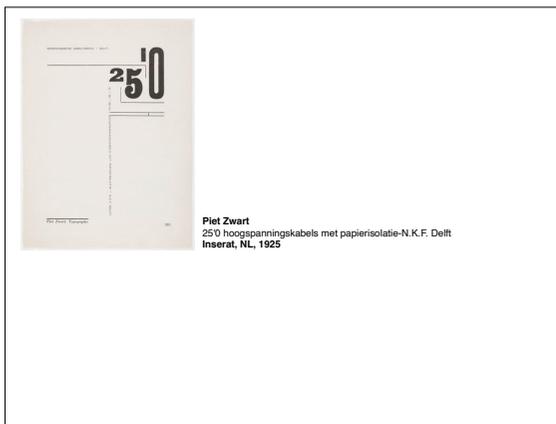
- ... Piet Mondrian war; in seinen abstrakten Gemälden lassen sich die grafischen Elemente des DeStijls beispielhaft identifizieren:
 - Rechtwinkligkeit, Raster aus schwarzen Linien auf weisser Leinwand generieren Rechtecke, gefüllt mit den Primärfarben oder Grau
 - Reduktion von Malerei, Objekten, Architektur und Lettern auf elementare Einheiten (vgl. Elementare Typografie zur gleichen Zeit).



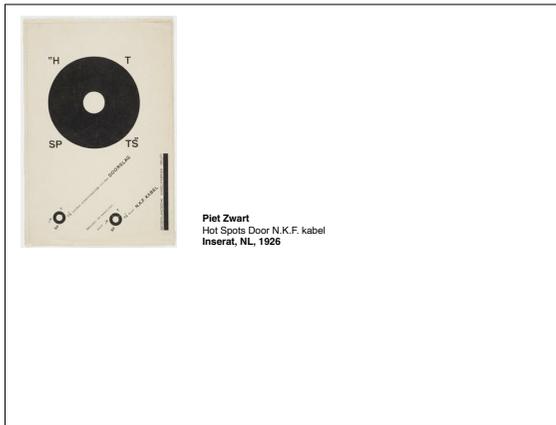
- ... angewandt auf Fassade



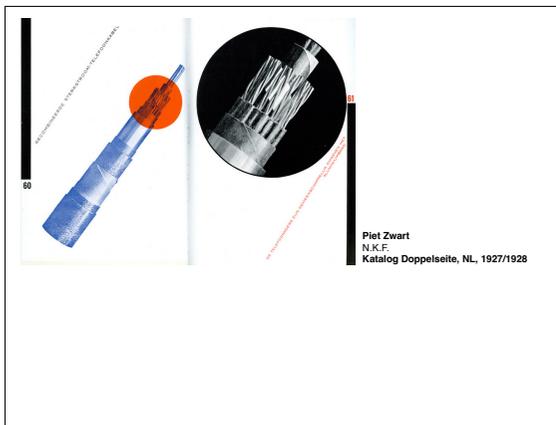
- Piet Zwart war ausgebildeter Architekt, bezeichnete sich selbst als «Typotekt»
- ebenfalls tätig als Innenarchitekt, Möbeldesigner und Architekturkritiker
- seine lange Karriere dauert bis in die 60er Jahre
- 1923 trifft Zwart Schwitters und Lissitzky auf einem Besuch in Holland: er absorbierte deren Gestaltung mit Druckelementen und beherrschte sie kurze Zeit später virtuos
- neben Burchartz, Schwitters, u.a. Mitglied im Ring neuer Werbegestalter, Gastdozent am Bauhaus
- Bild: Signet von Zwart; P mit schwarzem Quadrat: auf holländisch bedeutet «Zwart» Schwarz
- die strikte geometrische Anordnung durchzog das gesamte holländische Design dieser Zeit



- ... arbeitete ab 1923 für die N.K.F. und gestaltete für sie die Aussenkommunikation auf höchstem typografischen Niveau im Buchdruck; Hochspannungsleitungen werden durch die Linien-Elemente symbolisiert ...



- ... später machten das Quadrat und Rechteck als Gestaltungselemente Platz für die Diagonale und den Kreis, der hier zum Symbol für den Querschnitt der beworbenen Kabel wird – in beiden Beispielen wurden einfache, aber treffende visuelle Entsprechungen des Inhalts gefunden
- ...



- ... wie auch hier in in einem Katalog für die N.K.F.
- Zwart lernte von Lissitzky bei einem späterem Besuch im Jahr 1926 die Technik zum Erstellen eines Fotogramms
- es wurde zu einer weiteren Bildquelle; Linien und Text wurden parallel zur diagonalen Achse des Bildes platziert
- die Diagonale als grafisches Element entwendeten die ausgebildeten Architekten ihrem Studium: die zweidimensionale Abbildung räumlicher Gegenstände führt zu verschiedensten Winkeln
- typische Darstellungsweise des Information Designs: bildet das Ganze ab und vergrößert ein Detail davon

AVANTGARDIST:INNEN UND REVOLUTIONÄR:INNEN: KUNST DER MODERNE UND IHR EINFLUSS AUF DAS GRAFIKDESIGN

B. Wie begegneten sich kritische Theorie und Kunst/Grafikdesign (oder auch nicht)?

«Es hat seit Ibiza für mich keine eingreifende Bekanntschaft mehr gegeben, selten gibt es unter den neuen eine erfreuliche wie es unlängst die von John Heartfield war, mit dem ich ein wirklich schönes Gespräch über Photographie hatte.»

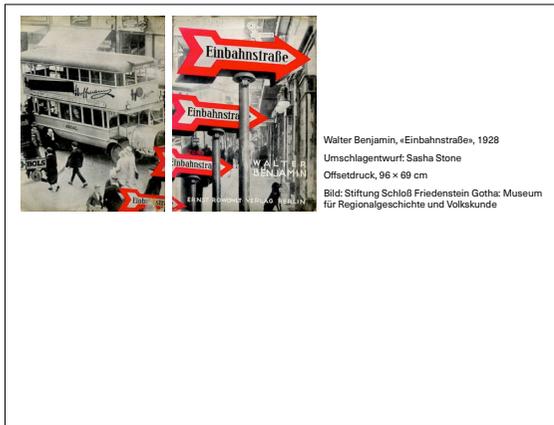
Walter Benjamin, „An Alfred Cohn: Paris, 18.7.1935“, in: Briefe, herausgegeben von Gershom Scholem, 2. Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 670.

- So berichtet Walter Benjamin (1892–1940) über seine Begegnung mit John Heartfield (eigentlich Helmut Herzfeld, 1891–1968) in Paris im Jahr 1935. Diese Erwähnung Heartfields in einem Brief von Benjamin ist vermutlich mehr als eine spontane Sympathiebekundung. Sie repräsentiert eine langjährige indirekte Verbindung und entwickelte Wertschätzung.
- Geprägt wird die Beziehung, die bereits in ihrer Jugend beginnt, durch bewegende und bewegliche, berufliche und private Umstände, sowie divergierende politische und ästhetische Haltungen.
- Diese manifestieren sich in zwei einzigartigen Buchumschlägen: Einer davon wurde von Heartfield gestaltet, die Gestaltung des anderen von Benjamin in Auftrag gegeben – allerdings nicht an Heartfield.

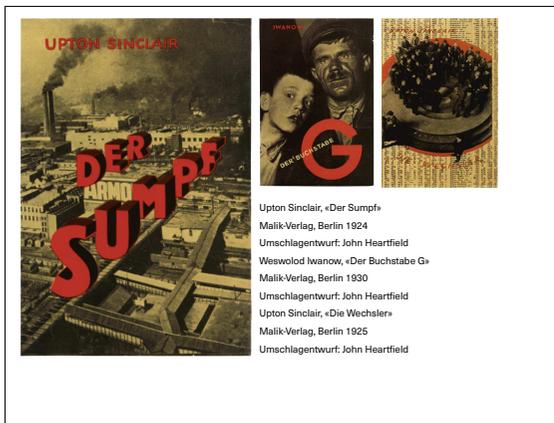


Kurt Tucholsky, «Deutschland, Deutschland über alles», 1929
Umschlagentwurf: John Heartfield
23.5 × 39 cm
Bild: Photobibliothek.ch, 9653

- 1929 erscheint Deutschland, Deutschland über alles von Kurt Tucholsky (1890– 1935), gestaltet von John Heartfield.



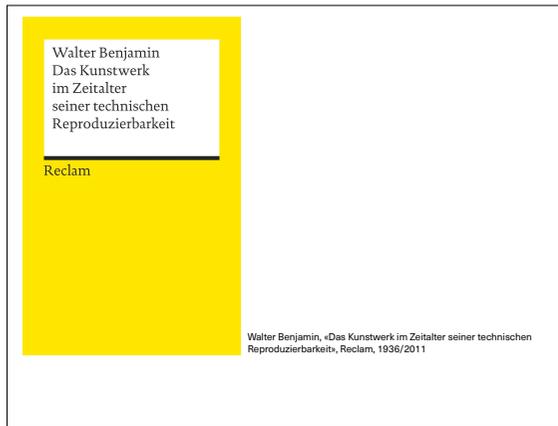
- Walter Benjamins Textsammlung Einbahnstraße erscheint 1928. Mit der Gestaltung des Buchs beauftragt er den Fotografen Sasha Stone (1895–1940).
- Diese Vorlesung analysiert beide Umschläge als epistemische Objekte und setzt deren Entstehung, Form und Rezeption miteinander in Bezug. Sie können als Repräsentanten für die Beziehung von Heartfield und Benjamin gelesen werden. Die Untersuchung stützt sich dabei auf die bestehende Forschung zu Leben und Werk der Akteure und konstruiert am Vergleich beider Umschläge neue Zusammenhänge.



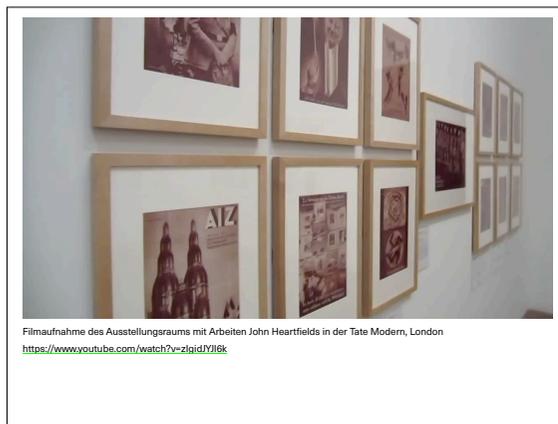
- Auf beiden Umschlägen wird mit den Ausdrucksmöglichkeiten des jungen Gestaltungsmittels Fotomontage experimentiert. Als eines der ersten Medien bedingt die Fotomontage ihre eigene Reproduktion. Sie ist deshalb niemals „original“. Heartfield gilt als Pionier der Fotomontage, vor allem zur Gestaltung von Buchumschlägen.



- Wesentliche Funktionen einer Umschlagsgestaltung sind, den Verkauf des Buchs zu fördern und den Buchinhalt auf einen Blick erfassbar zu machen. Bücher werden durch das Verlagswesen überregional vertrieben und ihre Titel dringen über die Auslagen der Läden in die Gesellschaft ein. Auf diese Weise können sie auch als politisches Mittel eingesetzt werden.
- Beide Umschläge wurden in diesem Bewusstsein gestaltet. Sie stammen aus einer Zeit, in der die Fotomontage kommerzielle und politische Anwendungen, wie illustrierte Presse, Werbung und Propaganda, revolutioniert.



- Heartfields Fotomontagen repräsentieren die von Benjamin entwickelte Kulturkritik zur reproduzierten Kunst. Sie werden in der späteren Literatur verwendet, um Benjamins Theorie zu erklären. Anhand der Aufzeichnungen des späten Treffens darf man annehmen, dass sich beide Persönlichkeiten gegenseitig schätzen.
- Beide arbeiteten im Jahr vor der Veröffentlichung in Berlin. Heartfield gestaltete bereits einige Buchumschläge für den Malik-Verlag, der ihm und seinem Bruder gehört und sorgte mit ihnen für überregionales Aufsehen. Es ist anzunehmen, dass Heartfield sich für den marxistisch-geprägten Inhalt des Buchs interessiert hat. Der Rowohlt Verlag hatte genügend Mittel und Ruhm um Heartfield zu beauftragen.
- Es stellt sich die Frage: Warum hat Benjamin für seine 1928 erscheinende Textsammlung Einbahnstraße nicht Heartfield mit der Gestaltung der Fotomontage für den Bucheinbands beauftragt? Um diese Frage zu beantworten, soll beispielsweise geklärt werden, vor welchem historischen Hintergrund die Publikationen entstehen, in welcher Situation und Beziehung sich die Akteure zum Zeitpunkt der Publikation befinden oder welche Absicht die realisierten Umschlaggestaltungen verfolgen und wie sie schlussendlich wirkten.



- Heartfield ist einer der wenigen „Gebrauchsgrafiker“, dessen Werk in den Kanon moderner Kunst aufgenommen wurde, wie ein eigener Ausstellungsraum in der Tate Modern beweist, und auch regelmässig im kunstgeschichtlichen Diskurs verhandelt wird.
- Komisch: Für den Alltag bestimmte Druckgrafiken, wie Zeitschriftencovers etc. gerahmt und gehängt wie Originale mit „Aura“.

[Die Umschläge] dienen dazu gesellschaftliche Wahrnehmungen und Sinnbildungen aus ihnen herauszulesen – konkret, die gestalterische Intention der jeweiligen Umschlaggestaltung, sowie deren Wirkung an ihnen zu rekonstruieren.

- Theoretischer Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Verwendung von Bildern in Benjamins historischem Denken, etwa in seiner Kleinen Geschichte der Photographie. Nicht nur dort verwendet er Bilder um eine Beziehung zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem herzustellen, indem er an ihnen die Vergangenheit auf Gegenwartsphänomene hin rekonstruiert.
- Ausgehend von dieser medientheoretischen Grundlage, sowie von der geschichtswissenschaftlichen Diskursanalyse, rekonstruiert diese Arbeit das Vergangene, indem sie die Gestaltung von Umschlägen als visuelle Repräsentation von Kultur betrachtet. Im Sinne der neueren Bildwissenschaften können visuelle Objekte innerhalb eines historisch-intertextuellen Diskurses analysiert werden. [Klick] Sie dienen dazu „gesellschaftliche Wahrnehmungen und Sinnbildungen“ aus ihnen herauszulesen – konkret, die gestalterische Intention der jeweiligen Umschlaggestaltung, sowie deren Wirkung an ihnen zu rekonstruieren.

Dabei geht es nicht nur darum, Aussagen aus literarischen Quellen analytisch zu strukturieren, sondern sie in ihrem sozialen Kontext erscheinen zu lassen und mit der Umschlaggestaltung in Bezug zu setzen.

- Dabei geht es nicht nur darum, Aussagen aus literarischen Quellen analytisch zu strukturieren, sondern sie in ihrem sozialen Kontext erscheinen zu lassen und mit der Umschlaggestaltung in Bezug zu setzen.
- Die Untersuchung besteht aus vier Teilen: Aus der Vorgeschichte der Publikationen lassen sich gestalterische Entscheidungen, die zur Form der Umschläge führen, ableiten. Sie betrachtet die Biografien von Heartfield und Benjamin, um deren theoretische und praktische Entwicklung, vor allem im Hinblick auf die Themen Politik und Ästhetik und ihren Einfluss aufeinander, zu verdeutlichen.

- Die Entstehungsgeschichte beleuchtet die Zeit kurz vor der Veröffentlichung. Durch Synthese biografischer Quellen wird etwa rekonstruiert, wie die Zusammenarbeit am jeweiligen Buch zu Stande kommt, um zu ermitteln, welche Ereignisse den Gestaltungsprozess und damit die Form des Umschlags prägen.
- Daraufhin wird die Gestaltung der Umschläge auf ihre beabsichtigte Aussage und erzielte Wirkung hin erforscht. Auch dabei wird auf bestehende Analysen zurückgegriffen. Aus den gestalterischen Strategien lassen sich Heartfields und Benjamins politische und ästhetische Haltung zum Zeitpunkt des Entwurfs vergleichen.

POLITIK UND ÄSTHETIK BEI HEARTFIELD
UND BENJAMIN: EINE VORGESCHICHTE



- Heartfield (1891) und Benjamin (1892) werden in Berlin geboren. Heartfields Vater ist sozialistischer Schriftsteller mit jüdischen Wurzeln, seine Mutter protestantische Anarchistin. Er wird evangelisch getauft. Seine Jugend ist zunächst geprägt von der politischen Auseinandersetzung seiner Eltern mit den sozialen Umständen, dann vom Zurechtfinden in divergierenden Lebensverhältnissen.
- Mit den Eltern flüchtet Heartfield vor einer Verurteilung des Vaters von Berlin ins Ausland, wo sie ihn und seinen Bruder Wieland Herzfelde (eigentlich Herzfeld; 1896–1988) verlassen. Er wächst bei bürgerlichen Pflegeeltern auf, studiert an der Kunstgewerbeschule in München und

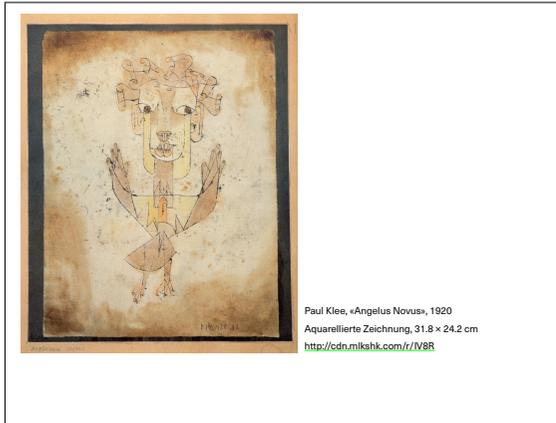
kehrt erst 1913 zurück nach Berlin, um an der Charlottenburger Kunst- und Handwerkerschule zu studieren. Heartfields kunstgewerbliche Ausbildung konfrontiert ihn mit einer sachlichen Gestaltung für eine industrialisierte Gesellschaft. Er besuchte keine höhere Schule oder Universität.

- Benjamins Vater ist Kunsthändler und Spekulant. Benjamin wächst in Berlin in einem grossbürgerlich-jüdischen Umfeld auf. Er strebt eine akademische Laufbahn an und verlässt Berlin 1912, um mit einem Studium in Philosophie, Germanistik und Kunstgeschichte zu beginnen. Zum Wintersemester 1912/1913 wechselt Benjamin zurück nach Berlin.
- Die Freundschaft und der philosophische Austausch mit Gershom Scholem ab 1913 prägen ihn und führen zu einem langjährigen Briefwechsel. Durch ihn beschäftigt sich Benjamin vertieft mit dem Judentum und dem „Zionismus als geistige[m] Ideal“. Nach weiteren Studienaufenthalten im In- und Ausland promoviert Benjamin erfolgreich an der Universität Bern. Aus wirtschaftlicher Not kehrt er mit seiner Frau und seinem Sohn 1920 zurück nach Berlin.
- Heartfield und Benjamin stehen dem Ersten Weltkrieg kritisch gegenüber und entziehen sich dem Kriegswehrdienst, indem sie eine Nervenkrankheit simulieren. Der Krieg prägt die politische Haltung beider: Benjamin kehrt von seinem bisherigen politischen Engagement in der universitären Jugendbewegung ab und zieht sich als Emigrant von der Tagespolitik zurück, indem er sich seiner Dissertation widmet. Heartfield benennt sich als Protest gegen den öffentlich zur Schau gestellten Hass auf England um, von Helmut Herzfeld in John Heartfield.
- Bereits zu diesem Zeitpunkt verkörpern sie zwei künstlerische Prototypen, welche sich auch in den beiden Umschlägen widerspiegeln: Benjamin derjenige des intellektuellen Passanten, Heartfield der des Aktivistens aus Arbeiterverhältnissen. Benjamin steht schon damals Bekannten aus seiner Generation kritisch gegenüber. So kann auch Benjamins lebenslanges Verhältnis zu Heartfield charakterisiert werden. Heartfield sucht den Austausch mit ähnlich denkenden Künstlern. Wann und ob sie sich bereits in ihrer Jugend

kennenlernen, geht nicht eindeutig aus den Quellen hervor.



- 1919 geben Heartfield und sein Bruder im eigenen Verlag ihre erste satirische Zeitschrift heraus. Beeinflusst durch den Freund George Grosz experimentiert Heartfield mit visuellen „trivialen Produkte[n] der Massenkultur“ in dadaistischen Collagen. Rein auf die visuelle Provokation ausgelegt, erschöpfen sich die Kompositionen an der fehlenden Botschaft.
- Fotomontagen dagegen sind „zweckbestimmt, im Sinne von Warenwerbung oder politischer Aufklärung“. Eine politische Montage für die Titelseite der ersten Ausgabe (vgl. Abb.) kann als ideologischer Vorgänger des Deutschland-Umschlags betrachtet werden. Formal unterscheiden sich beide Arbeiten grundlegend: Diese Montage erschliesst sich erst über die addierte Textebene, während beim Deutschland-Umschlag die Typografie ins Bild integriert wird und dessen Aussage unterstützt. Aufgrund der expliziten Kritik an der ersten Regierung der Weimarer Republik wird die Zeitschrift, ebenso wie ihre Nachfolgerin, verboten, worauf spätere Auflagen illegal vertrieben werden.



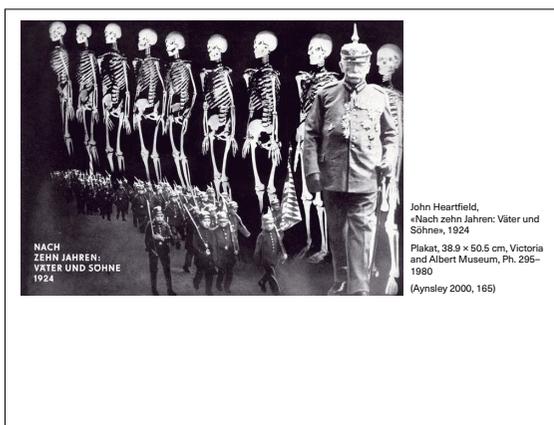
- Auch Benjamin wird 1920 angeboten, eine Zeitschrift herauszugeben. Unter dem Titel *Angelus Novus* – inspiriert vom Titel einer Zeichnung von Paul Klee – plant er, im etablierten Rowohlt Verlag philosophische und literarische Texte fernab von Mode und Politik für ein ausgewähltes Publikum zu veröffentlichen. Das Vorhaben scheitert an der steigenden Inflation und am exklusiven Konzept Benjamins. Benjamin wehrt sich gegen alles Plakative, auch auf Kosten des persönlichen Erfolgs.
- Exkurs: Eine besondere Hervorhebung erfuhr die Zeichnung in dem Text Über den Begriff der Geschichte, in dessen IX. These beschreibt Benjamin sie als Engel der Geschichte:
 - „Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“
- 1923 verlässt Benjamin erneut Berlin, um seine Habilitation an der Universität in Frankfurt am Main vorzubereiten. Später zieht er sein Habilitationsgesuch zurück, da eine Ablehnung der Habilitation aufgrund von Benjamins unkonventionelle Lebens- und Schreibweise droht. Er wendet sich von der akademischen Laufbahn ab und verfasst fortan in Berlin Essays zur klassischen und modernen Literatur welche in Tageszeitungen publiziert werden. Aufgrund seiner Beziehung zur Marxistin Asja Lacis beschäftigt sich Benjamin ab 1924 verstärkt mit

Politik, bleibt aber unparteiisch.

- Benjamin wird ihr in „Einbahnstraße“ die schön-materialistische Widmung setzen:
 - Diese Straße heißt Asja-Lacis-Straße nach der die sie als Ingenieur im Autor durchgebrochen hat

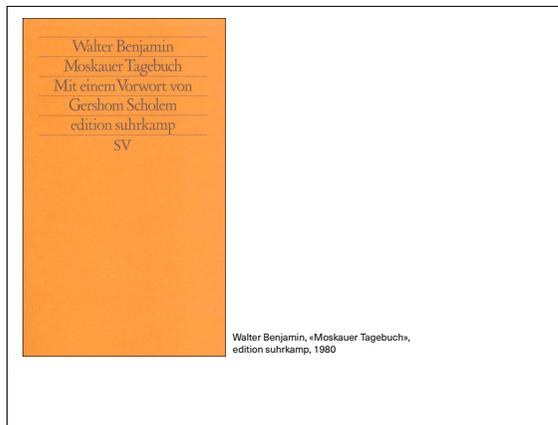


- Auch Heartfield lernt Lacis in Berlin über seinen marxistischen Freundeskreis um Bert Brecht und Erwin Piscator kennen, der aktives Mitglied der KPD ist. Beide arbeiteten häufig zusammen, vereint im Glauben an eine „revolutionäre Kunst“. Heartfield, tritt ebenfalls zusammen mit seinem Bruder 1918/1919 am Gründungstag der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) bei, ohne sich davor tiefgehend mit dem Marxismus auseinandergesetzt zu haben.
- Für die KPD entwirft er das ikonische Wahlplakat mit den fünf ausgestreckten Fingern und arbeitet bis 1928 als Gebrauchsgrafiker für KPD-nahe Zeitschriften.



- Um die Aufmerksamkeit für den von seinem Bruder geführten Malik-Verlag zu steigern und dessen politische Haltung zum Ausdruck zu bringen, gestaltet Heartfield 1924 eine politische Fotomontage (vgl. Abb.), welche als Plakat zum zehnten Jahrestag des Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Schaufenster des Verlags ausgestellt wird. Es begründet Heartfields eigenverantwortetes Gestalten.
- Formal führt Heartfield erstmals Text und Bild widersprüchlich in einer sequenziellen Narration zusammen, so dass die Botschaft vom Betrachter konstruiert werden muss. Heartfield gibt so der politischen Bild-Satire durch das Verfahren der Fotomontage eine neue Form. Sie

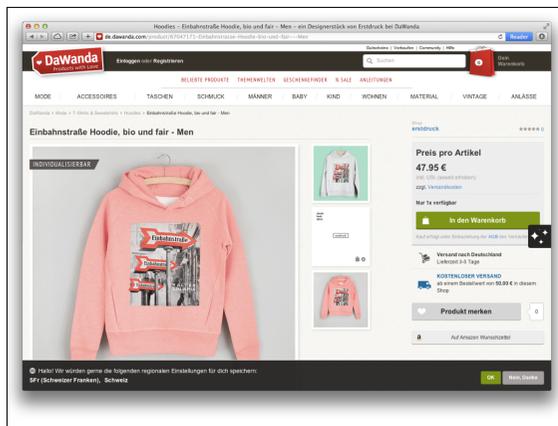
wird auch als „argumentierende Fotomontage“ bezeichnet.



- 1926 reist Benjamin erstmals nach Paris, um seine Publikation Einbahnstraße abzuschliessen. Im darauf folgenden Dezember besucht er Lacin in Moskau. Während dem Aufenthalt führen private Differenzen zur Trennung. Im Gegensatz zu Heartfield bei einem späteren Aufenthalt, interessiert sich Benjamin kaum für die sowjetische Politik. Sein Interesse gilt vielmehr der Stadt, ihren Bewohnern und dem Schreiben darüber. Dennoch gilt der Aufenthalt als „entscheidende Etappe von Benjamins Verhältnis zum Kommunismus“.
- Noch einmal erwägt er, beeinflusst durch seine Gespräche mit Lacin, einen Beitritt zur KPD. Doch sein Eindruck von Moskau lässt Benjamin weiterhin an der Zukunft des Kommunismus zweifeln. Seine Überlegungen dokumentiert er in seinem Moskauer Tagebuch. 1927 distanziert er sich in einem Artikel indirekt von der linken Avantgarde. Darüber definiert er sein linkes Aussenseitertum und bestätigt sich als intellektueller Kritiker der Politik.

zumindest diesbezüglich ist die Publikation mit Deutschland, Deutschland über alles vergleichbar. Trotz der marxistischen Haltung der Publikation „warnt es vor einer Romantisierung des Klassenkampfes“ und unterscheidet zwischen modernistischer Ästhetik und marxistischer Politik, die hier als „Verbündete auftreten“, im Deutschland-Buch aber identisch sind. [Klick]

- Die Überschriften, im Stil der neuen Typografie in einer fetten Grotesk gesetzt, wirken beim Durchblättern des Buches inhaltlich und visuell wie Werbebotschaften oder Informationsbeschriftungen und unterstreichen damit die inhaltliche Ausrichtung.

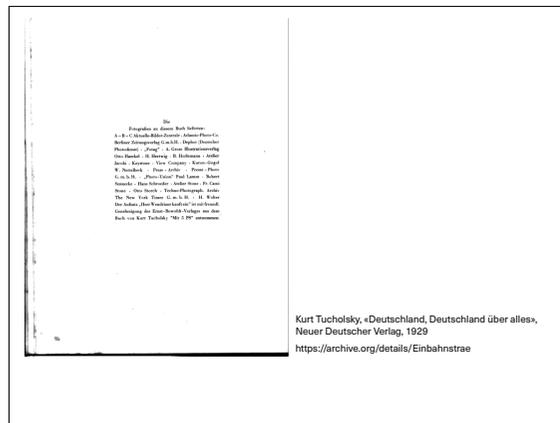


- Leider existieren keine Dokumente zum Gestaltungsprozess des Umschlags oder der Kommunikation zwischen Benjamin und Stone. Man darf von einem regulären Auftragsverhältnis ausgehen. Einen Entwurf des Umschlags erhält Benjamin bereits vor seiner Moskaureise. Er gefällt Benjamin so gut, dass er ihn Lacis schenkt und das Ergebnis in einem Brief an seinen Freund Gershom Scholem als „einer der wirkungsvollsten, die es je gab“ bezeichnet.
- Diese Einschätzung unterstreicht die heutige Existenz des Covers als Einbahnstrasse Hoodie, bio und fair für 47.95€.

ZU ENTSTEHUNG, VERÖFFENTLICHUNG UND INHALT VON «DEUTSCHLAND, DEUTSCHLAND ÜBER ALLES»

- Heartfield Buchumschläge für den Malik-Verlag werden ab 1927 als Beispiele moderner Fotografik publiziert und ausgestellt. Es herrscht Begeisterung für eine neue fotografische Ästhetik – der Markt für Fotobücher ist vielversprechend und Heartfield sein Zugpferd.
- Kurt Tucholsky ist ein früher Befürworter der Fotografie für politische Zwecke und Beispiel für das zunehmende Interesse am Medium Fotografie in der Öffentlichkeit. Initiiert von Tucholsky, wird der Kontakt zu Heartfield durch den Verlagsleiter des kommunistischen Neuen Deutschen Verlag Willi Münzberg hergestellt. Tucholsky ist kein KPD-Mitglied. Durch sein Mitwirken an einer „kommunistischen

Veröffentlichung“ nimmt er die Kritik auf sich, seinen Namen für propagandistische Zwecke herzugeben. Für Münzberg jedoch öffnet Tucholsky neue Kreise. Wahrscheinlich deshalb bietet der Verlag Tucholsky einen an- gemessenen Geldbetrag für seinen Beitrag, der zu seiner Einwilligung beiträgt. Scheinbar musste auch Heartfield von dem Publikationsprojekt erst überzeugt werden.



- Das Wort- und Bilderbuch Deutschland, Deutschland über alles erscheint 1929 mit dem Untertitel Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield. Heartfield kann jedoch als „Co-Autor“ des Buches betrachtet werden. Die Zusammenarbeit ist produktiv. Der Verlag verfügt über ein umfangreiches Archiv an Amateurfotografien aus dem Tucholsky und Heartfield Bilder für den Buchinhalt zusammenstellen. Die anderen Fotografien recherchiert Heartfield in Agenturen und Archiven. Auch Bilder von Stone werden im Innenteil des Buches verwendet.
- Man geht davon aus, dass zuerst Heartfield damit beauftragt wurde, Bildmaterial vorzuschlagen, welches er anschliessend an Tucholsky als Grundlage für sein Manuskript übergeben hat. Die Form der Montage im Inhalt unterscheidet sich grundlegend von Heartfields eigentlicher Arbeitsweise. Sie ist für einseitige Medien angelegt und zielt auf eine Synthese von Text und Bild oder mehreren Bildern zu einer übergeordneten Aussage ab. Etwa zehn dieser Montagen finden sich im Inhalt. Doch die beiden wirkungsvollsten entwickelt Heartfield für den Titel und die Rückseite des Umschlags.

MONTAGE IST NICHT GLEICH MONTAGE:
ZUR UMSCHLAGGESTALTUNG VON
«EINBAHNSTRASSE»

- Benjamins aphoristische Denk- und Schreibweise öffnen einen grossen Interpretationsspielraum für den Leser und motivieren ihn, den Text weiter zu denken und die Geschichte fortzuschreiben. Diese Technik wurde von Stone – als enger Freund und Diskussionspartner Benjamins – auf die Gestaltung des Umschlags übertragen. Sie „will als Allegorie gelesen werden.“



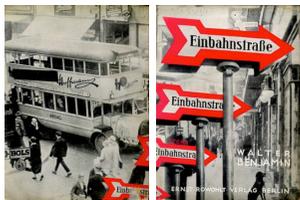
Walter Benjamin, «Einbahnstraße», 1928
Umschlagentwurf: Sasha Stone
Offsetdruck, 96 x 69 cm
Bild: Stiftung Schloß Friedenstein Gotha: Museum für Regionalgeschichte und Volkskunde

- Der Umschlag des Heftes besteht aus vier Gestaltungselementen: Zwei Fotografien, wobei eine die Rückseite einnimmt und auf den Titel übergreift, wo sie in die zweite Fotografie übergeht. Überlagert werden die Fotografien von einer Reihe von vier freigestellten Verkehrsschildern. Das Typophoto integriert den Titel der Publikation und ersetzt den herkömmlichen Schriftsatz. Trotzdem kommt der Umschlag nicht ganz ohne addierte Typografie aus: Der Name des Autors und des Verlags wurden als zeitgemässe Groteskschrift in Versalien von Hand gezeichnet und zentriert im unteren Drittel des Titels aus der Fotografie ausgespart.
- Betrachtet man die zentralen Elemente, beginnt man mit den Einbahnstrassenpfeilen. Mit ihrem roten Rand stechen sie aus dem grauen Umschlag hervor. Farbgebung und -wahl sind kein Zufall. Einerseits soll durch den kontrastreichen Einsatz von Signalfarben der Verkauf des Buchs gefördert werden.



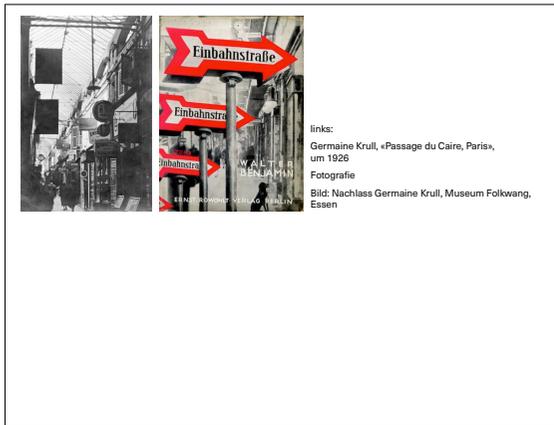
«Panzerkreuzer
Potemkin», 1925
Regie: Sergei Eisenstein
Standbild aus Film

- Andererseits wird bereits im Film Panzerkreuzer Potemkin von Sergei Eisenstein, welcher als Meisterwerk der Montagetechnik in die Filmgeschichte eingeht, eine einzige Szene nachträglich koloriert: Die wehende rote Fahne als Zeichen für den Sieg des Kommunismus.
- In wie fern sich Stone bei der Gestaltung des Umschlags von der Szene inspirieren lässt, kann nur vermutet werden. Die Annahme wird dadurch gestützt, dass der Film nach der Uraufführung in Berlin 1926 vor allem von deutschen Intellektuellen begeistert aufgenommen wird.

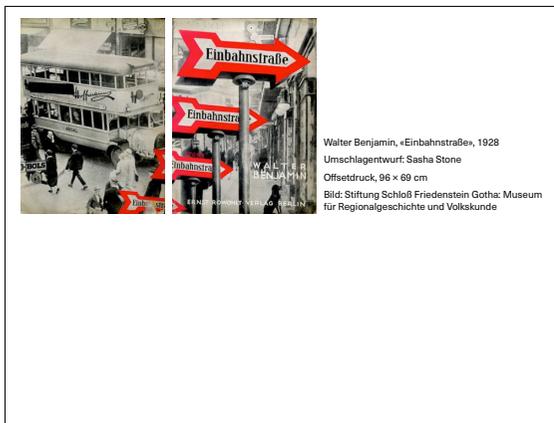


Walter Benjamin, «Einbahnstraße», 1928
Umschlagentwurf: Sasha Stone
Offsetdruck, 96 × 69 cm
Bild: Stiftung Schloß Friedenstein Gotha: Museum
für Regionalgeschichte und Volkskunde

- Zum anderen verkleinern sich die Verkehrsschilder sequenziell aus der oberen Mitte des Titels diagonal zum unteren Rand der Umschlagmitte. Ihre Platzierung auf der Fotografie suggeriert Bewegung – als würde man rückwärts vom Einbahnstrassenschild wegfahren – ähnlich wie in einem montierten Film.
- Die Fotomontage basiert auf Motiven wie sie auch im Text erscheinen: zwei zeitgenössischen Momentaufnahmen der Stadt Berlin. Bleibt die bildhafte Auseinandersetzung mit der modernen Stadt bei Deutschland, Deutschland über alles dem Inhalt vorbehalten, dringt sie bei Einbahnstraße auf den Umschlag durch. Der Umschlagtitel zeigt eine Strassenflucht. An den Häuserwänden auf der rechten Seite des Bildes befinden sich Ladenschilder. Im unscharfen Bildhintergrund spazieren Personen auf dem Gehsteig. Ein Hund wartet auf seinen Besitzer. Die Szene wirkt alltäglich. Durch die Zentralperspektive befindet sich der Betrachter als Beteiligter mitten im Geschehen.



- Das Bild ähnelt, nicht nur perspektivisch, der Fotografie der Pariser Passage von Germaine Krull auf welches Benjamin Jahre später in seinem Passagen-Werk verweist.



- Dreht man das Buch auf die Rückseite wechselt der Betrachter in die Vogelperspektive. Er schwebt als Flaneur über den Dingen, dringt aber nicht in sie ein, sondern bewahrt die Distanz, aus nächster Nähe – so wie Benjamin in seinen Beschreibungen. Die Fotografie gliedert sich horizontal in drei Ebenen. Im Vordergrund passieren Fussgänger den Bildausschnitt. Sind es die Gleichen, die wir auf dem Titel sehen? Den grössten Teil des Bildes nimmt ein Doppeldecker Bus ein. Das Bild schliesst oben mit einer Häuserfassade ab. Reklame und Beschriftung dominieren in allen drei Ebenen und können als übergeordnetes Bildkonzept interpretiert werden.
- Hinweise auf die aussergewöhnliche hohe Dichte an Reklame finden sich im Text selbst. Benjamin befürchtet in einem der Fragmente das Ende der bestehenden Druckkultur zu Gunsten einer „vertikalen“ Schrift, womit er auf den bildhaften Charakter der Reklamebotschaften verweist. Selbst die Materialität und industrielle Bindung des Hefts nehmen Bezug auf die Flüchtigkeit von Handzetteln und Werbedrucksachen und brechen mit der traditionell handgefertigten Fadenbindung. Bei all der modernen Ästhetik im und auf dem Umschlag bleibt also Benjamins Text selbst der Moderne gegenüber ambivalent eingestellt.
- Auch in einer späteren Textstelle macht sich sein Zwiespalt gegenüber der Reklame bemerkbar: Er lobt und warnt gleichzeitig vor ihrer

schonungslosen Distanzlosigkeit. Die visuelle Gestaltung des Umschlags von Stone scheint direkt auf Benjamins widersprüchliche Haltung Bezug zu nehmen. Einerseits in einer modernistischen Ästhetik gestaltet, andererseits voller Kritik der modernen Gesellschaft gegenüber.

- So lassen sich die zentralen Bildelemente zu einer übergeordneten Allegorie kombinieren: Der fahrende Stadtbus – Zeichen für eine industrialisierte urbane Gesellschaft – folgt den Schildern in die Einbahnstrasse – negative Konnotation für den von der Gesellschaft eingeschlagenen Weg –, welche ihn direkt gegen die nächste Häuserwand führt – Zeichen für eine sich anbahnende gesellschaftliche Katastrophe. Die so beschleunigten Handlungs- und Wahrnehmungsformen beschreibt Benjamin in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ mit dem Begriff Chockwirkung.

MONTAGE IST NICHT GLEICH MONTAGE:
ZUR UMSCHLAGGESTALTUNG VON
«DEUTSCHLAND, DEUTSCHLAND ÜBER
ALLES»



- „Nun, die grösste Überraschung, das Ergebnis, war dann der Umschlag und der Titel Deutschland, Deutschland über alles. Der hat uns so gefallen – wir mussten ja auch ein wenig geschäftlich denken –, dass wir sagten: ‚Das ist ’ne Bombe‘.“
- Dieses Zitat stammt aus einem Interview mit dem Verlagsleiter des Neuen Deutschen Verlags von 1977 und verdeutlicht die ökonomische Absicht der Umschlaggestaltung, zu schockieren. Die Titelgrafik dient als Anreisser. Eine weitere Absicht ist die Kritik an den zeitgenössischen Zuständen um ihren Betrachter moralisch und politisch zu belehren. Sie formiert sich aus nebeneinandergestellten Zeichen, welche ihrem ursprünglichen Zusammenhang entrissen wurden. Der Umschlag verkörpert so Benjamins dialektische Idee in Form eines Bildes.



- Wenn sich der Betrachter erst an das leuchtende Gelb des Bildhintergrunds gewöhnt hat, fällt ihm zuerst die komplexe materielle Umsetzung des Umschlags auf. Man möchte das Buch in die Hand nehmen und begreift die unterschiedlichen Oberflächen des Trägermaterials Leinen und der intarsierten Druckbilder, welche wahrscheinlich im Offsetdruckt produziert und als Relief-Folienprägung appliziert wurden. Dadurch treten die glänzenden Montagen effektiv, fast dreidimensional, aus dem matten Hintergrund hervor (Abb. 14).

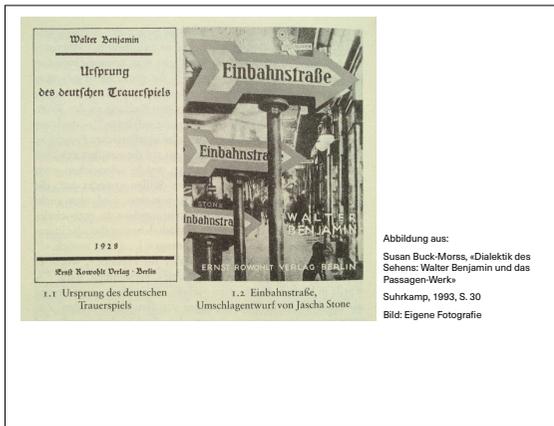


- Man dreht das Buch und stellt fest, Titel- und Rückseite bilden kein Gesamtbild und können deshalb additional betrachtet werden, was der gewöhnlichen Handhabe eines Buchs entspricht. In Details wie diesem bemerkt man Heartfields jahrelange Erfahrung als Gestalter von Buchumschlägen. Nach dem man zuerst den Namen des Autors links oben auf dem Titel gelesen hat, muss man das Buch drehen, um den in vier Zeilen und in variierenden Winkeln gesetzten Titel lesen zu können. Anschliessend wird man damit beginnen, die Bildelemente aus denen der Kopf montiert wurde zu identifizieren und unweigerlich in einen übergeordneten Zusammenhang zu bringen.
- Der sprechende „Homunkulus“ kann als „halb herrschende Klasse, halb Militär, die Augen verbunden, mit der Nationalflagge“ identifiziert werden. Als Verkörperung der „unheilige[n] Allianz zwischen Militär und Grosskapital“, erinnert er wohl deshalb an General Ludendorff als auch an Reichspräsident Hindenburg. Durch den Einsatz der Farben der Fahne des Deutschen Reiches für Gesicht und Titeltypografie, wird der Kopf eindeutig dem rechten politischen Spektrum zugeordnet. Das Schwarz-Weiss-Rot konkurriert mit dem gold-gelben Leinen. Die ungewöhnliche Farbgebung kann als Zeichen für den schwelenden Flaggenstreit zum Ende der Weimarer Republik interpretiert werden. Auch Schriftart und Anordnung der Typografie unterstützen diese übergeordnete Idee. Der „erste Vers der republikanischen Hymne“, gesetzt in gotischer Schrift bei zunehmenden Schriftgrad, symbolisiert das nationalistische Gebrüll eines Reaktionärs. Die Wahl einer Fraktur als Schriftart unterstreicht den Konflikt konservativer und moderner Kräfte und verweist auf die Diskussionen um die Neue Typografie, welche sich für die Abschaffung der Fraktur zu Gunsten eine zeitgemässen Druckgrafik einsetzt.
- Dreht man das dünne Buch und betrachtet die Rückseite des Umschlags, sieht man freigestellte Fotografien zweier Fäuste – eine hält einen Polizei-Schlagstock, die andere ein Schwert – welche mit der Bildlegende „Brüderlich zusammen hält“ rechts unten assoziiert werden. Die Fotomontage ist „simpler und in ihrer Aussage darum vielleicht noch einprägsamer“. Sie verbildlicht den Zusammenhalt und

- die Verflechtung von Polizei und Militär.
- Die Komposition aus fotografischen und illustrativen Elementen unter dem „Einsatz von Symbolen und Zeichen des Nationalismus, Militarismus und Kapitalismus“ charakterisiert den Zustand der Weimarer Republik in einem Sinnbild, indem Heartfield ihre visuellen Merkmale als Metaphern addiert.
 - Die Umschlaggestaltung gilt als beispielhafte Allegorie, im Sinne einer bildhaften Personifikation des Staates. Allerdings unterscheidet sie sich qualitativ von anderen Fotomontagen Heartfields. Zwar provoziert „die Begegnung unvereinbarer Elemente in der Montage unser Erkenntnisvermögen“, aber es werden alle Gestaltungsmittel der gleichen Idee untergeordnet: Bild, Text, Schrift, Farbe. Der Umschlaggestaltung fehlt die semantische Diskrepanz zwischen Text und Bild, um den Betrachter zu einer tiefergehenden Reflektion zu motivieren. Sie ist damit der von Benjamin beschriebenen Chockwirkung des Dadaismus näher als der Chockwirkung der Medien Fotografie und Film.



- Fazit: Beide Umschläge ähneln sich in ihrer gestalterischen Absicht – sie kritisieren die zeitgenössische Gesellschaft. Allerdings unterscheiden sie sich in ihrer Wirkung: Während Heartfields Montage sich auf den ersten Blick als politische Karikatur zu erkennen gibt, montiert Stone ein unentschlossenes Bild der modernen Stadt. Die Stärke von Stones Umschlaggestaltung ist, dass sie den Inhalt der Publikation visuell reflektiert und eine Metapher erschafft. Einbahnstraße ist – wie der Text selbst – Fotomontage in avantgardistischer, modernistischer Ästhetik, jedoch ohne Glauben an das moderne Projekt.



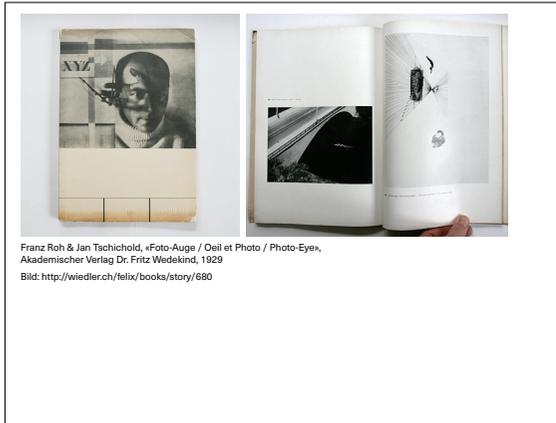
- Dass diese Entsprechung kein Zufall ist, zeigt ein Vergleich mit dem gleichzeitig erschienenen Ursprung des deutschen Trauerspiels, der Erstveröffentlichung von Benjamins Habilitationsschrift. Der Titel in Mittelachse und fetter Fraktur verkörpert auch hier den Typus der Publikation (Abb. 15). Benjamin ist sich der Ausrichtung seiner Publikationen bewusst.



- Heartfields Umschlag wirkt dagegen direkt und distanzlos. Er reflektiert nicht den Inhalt des Buchs sondern reduziert seine Absicht auf eine einfach zu erfassende Bildidee. Sie verkörpert die Haltung der Autoren und lässt keinen Widerspruch an ihrer Meinung zu. Während der Einbahnstraße-Umschlag seine Leser – Anhänger einer modernen Ästhetik im urbanen Raum – auswählt und sich damit gezielt von der Masse abgrenzt, ist der Deutschland-Umschlag auf eine möglichst breite gesellschaftliche Reaktion angelegt. Manch einer wird sich provoziert fühlen, ein Anderer in seinem Empfinden der Politik gegenüber bestätigt.
- Stone lässt den Betrachter interpretieren – Heartfield will dem Betrachter diktieren. Benjamin lehnt die politische Montage zum Zeitpunkt des Umschlagentwurfs ab. Daher die subtile Umschlaggestaltung von Einbahnstraße von Stone.

REZEPTIONS- UND NACHGESCHICHTE

- Bis im Sommer 1930 werden 48000 Exemplare des Deutschland-Buchs verkauft. Der wirtschaftliche Erfolg wird auch auf die reisserische Einbandgestaltung und auf die heftigen, aber gespaltenen Reaktionen in den Medien zurückgeführt: Eine Buchrezension zeigt sich schockiert, aber beeindruckt von der Intensität der „neuen Gattung“ Buch. Mehrere Rezensenten kritisieren „die massive Polemik“ der Publikation. Auf die umgehende Kritik – auch im Privaten – versucht Tucholsky, die Radikalität der Publikation zu relativieren, indem er dessen Wirkung als beabsichtigt bezeichnet.
- Gleiches kann auch für die Umschlaggestaltung angenommen werden. Wie geplant, löst sie einen Skandal aus, da sich die wichtigste deutsche Tageszeitung für den Buchhandel weigert, den Titel in einer Verlagsanzeige abzdrukken, da er die deutsche Nationalhymne beleidigt. Neben dem wirtschaftlichen Erfolg erhält Heartfield erstmals die Gelegenheit, die Gesellschaft abzubilden und damit Geschichte zu schreiben. Das Buch steht für einen Bruch in Heartfields Karriere und Arbeitsweise. Er verwandelt den Buchumschlag in ein politisches Mittel, und sich selbst vom Auftragsgrafiker zum operierenden Künstler.
- Die vorliegenden Quellen zur Veröffentlichung Einbahnstraße geben keine Auskunft über Verkaufszahlen. Bekannt ist, dass Auszüge aus der Publikation in Zeitungen abgedruckt und sie häufig, aber zwiespältig rezensiert wurde. Siegfried Kracauer erkennt Benjamins Unent-schlossenheit gegenüber der Moderne und kritisiert die Wirksamkeit der Publikation als fragmentarische Aufarbeitung der Geschichte, ohne allerdings auf die Fragen der Gegenwart zu antworten. Für die Gestaltung des Umschlags wird Stone als „bester Techniker der Photomontage“ gelobt, aber auch für den „verspielte[n] Witz“ und den aufdringlichen Modernismus der Aufmachung kritisiert. Benjamins öffentliches Ansehen und Bekanntheitsgrad als Philosoph und Literaturkritiker steigt durch die beiden Veröffentlichungen.



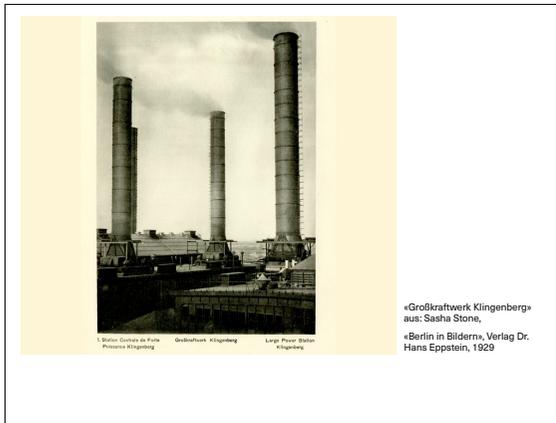
- Die internationalen Werkbundaussstellung Film und Foto in Stuttgart präsentiert 1929 mehr als 100 Arbeiten Heartfields und 68 Arbeiten Stones. Auf Basis der Ausstellung erscheint der einflussreiche Bildband Foto-Auge, eine Sammlung diverser Positionen der avantgardistischen Fotografie Europas.
- Trotz seines Interesses am Medium Fotografie, scheint Benjamin weder Ausstellung noch Publikationen gekannt oder bewusst nicht berücksichtigt zu haben. Jedenfalls bleiben sie als Quellen in seinem 1931 erscheinenden Aufsatz Kleine Geschichte der Fotografie unberücksichtigt. Auch bei diesem Thema ist Benjamin aussenstehender und ausgegrenzter Betrachter der fotografischen Gemeinschaft, was seine subjektive Betrachtungsweise des Mediums erst ermöglicht.

«Fotografie [ist] weder Kunst noch Technologie: Es ist eine neue Form der Produktion, welche die gesamte Natur der Kunst transformiert.»

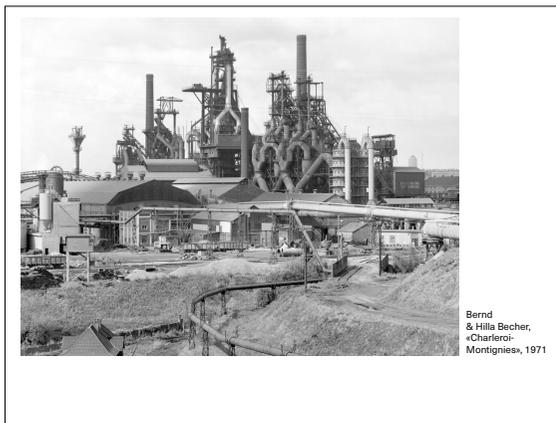
W.J.T. Mitchell, „Benjamin and the political economy of the photograph“, in: *Iconology: Image, Text, Ideology*, 178–185, Chicago: The University of Chicago Press 1986, S. 138.

- Der Aufsatz ist Benjamins erste umfassende schriftliche Auseinandersetzung mit einem visuellen Medium. Für ihn ist „Fotografie weder Kunst noch Technologie: Es ist eine neue Form der Produktion, welche die gesamte Natur der Kunst transformiert“. Obwohl viele von Heartfields Kollegen als Beispiele zitiert werden, bleiben er und die Technik der Fotomontage aussen vor. Allerdings lässt sich Heartfields Werk implizit im Text verorten, wenn etwa Benjamin die politische Macht fotografischer Strategien bespricht.
- Das Prinzip des operierenden Künstlers wird er in „Der Autor als Produzent“ am Beispiel von Heartfields Fotomontagen und Brechts

Theaterstücken 1934 näher erläutern.



- In seiner Geschichte der Fotografie kritisiert Benjamin den unzeitgemässen künstlerischen Anspruch der jüngeren Geschichte der Fotografie. Stone steht für ihn exemplarisch für den avantgardistischen Fotografen, ohne künstlerische Ausbildung, der die Fotografie als technisch-dokumentarisches Medium begreift ...



- wie sie ab den 1970er Jahren von Bernd und Hilla Becher neu belebt wurde.



- Aufgrund des Erfolgs von Deutschland, Deutschland über alles wird Heartfield 1930 als Mitarbeiter der linken Wochenzeitschrift Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ) angestellt, bei der er seine berühmten politischen Fotomontagen gegen die Führung des Drittes Reichs publiziert.



- Repräsentativ für diesen Bruch in seinem Werk inszeniert sich Heartfield vorrausschauend bereits 1929 in einem Selbstportrait als revolutionärer Kämpfer für einen idealisierten Kommunismus (Abb. 16).
- Verschärft wird sein Ruf als „Parteisoldat“, indem er 1932 seine Tätigkeit ausschliesslich in den Dienst der Revolution stellt und damit die Phase seiner kommerziellen Gestaltung beendet: „Jedes Stückchen bedrucktes Papier, jede Schriftzeile, jeder Bucheinband müssen Hilfe sein in diesem grossen Kampf für den einzigen Weg, der uns retten kann, den Weg, den uns die Kommunistische Partei zeigt.“
- 1931 unterbricht Heartfield seine Arbeit für die AIZ aufgrund eines mehrmonatigen Aufenthalts in der Sowjetunion und eröffnet dabei eine Ausstellung seiner Arbeiten in Moskau. Vor allem der Umschlag zum Deutschland-Buch begeistert die Ausstellungsbesucher. Er verbringt viel Zeit mit seinem Freund Sergei Tretjakow, der 1936 eine erste Monografie über Heartfield veröffentlicht und dabei den Deutschland Umschlag hervorhebt. Im gleichen Jahr besucht Benjamin Vorträge Tretjakows in Berlin, in denen er seine literarische Montagetechnik aus Dokumenten und Materialien erläutert. Ebenfalls im Publikum sitzen Piscator und Grosz.



Bertold Brecht und Walter Benjamin beim Schach in Dänemark, 1934
Bild: <http://streahtambrixtonchess.blogspot.ch/2013/10/hackney-seen-again-in-clerkenwell.html>

- Benjamin konnte sich als Kritiker etablieren und publiziert nun regelmässig in bedeutenden Literaturmagazinen. Dabei kritisiert auch er das sich ausbreitende, konservative und faschistische Kultur- und Gedankengut.
- 1929 lernt Benjamin Brecht kennen. Beide verbindet in den darauffolgenden Jahren eine „freundschaftliche Beziehung“, die Benjamins Umfeld befremdet und Benjamins Denken ästhetisch und politisch verändert. Er hofft auf eine „unmögliche Revolution“, ohne eine eigene politische Agenda zu verfolgen oder die Strategie der KPD zu unterstützen.
- Seine neugefundene existenzielle Sicherheit währt nicht lange. Die Machtübergabe kündigt sich mit dem Wahlerfolg der Nationalsozialistischen Partei Deutschlands (NSDAP) bei den Reichstagswahlen 1930 bereits an. 1932 verlässt Benjamin Berlin und damit auch Freundeskreis und Auftraggeber. Er verliert den Kontakt zu Stone, der Berlin ebenfalls verlässt und in Brüssel ein neues Fotoatelier einrichtet. Benjamin geht auf Reisen und kehrt im Oktober 1933 zurück nach Paris. Dort bemüht er sich, mit mässigem Erfolg, um neue Aufträge. Er beginnt seine Arbeit für die Zeitschrift für Sozialforschung, herausgegeben von dem von Max Horkheimer geleiteten Institut für Sozialforschung, in der 1936 auch sein Kunstwerk-Aufsatz erscheint



Beispiel aus «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»:
«Faust – eine deutsche Volkssage», Deutschland 1926
Filmepos, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
Bild: <https://www.youtube.com/watch?v=nyzHR9TXoU>

- Darin beschreibt er, wie mit der Veränderung der Abbildung von Wirklichkeit durch die technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken eine kulturelle Transformation einher geht und ein moderner Typ des Künstlers entsteht. Er unterstreicht diese These an den beiden Künstlertypen des Kunstmalers und des Kameramanns. Während der Maler eine natürliche Distanz zum gemalten Objekt einnimmt, dringt der Kameramann in sein Werk ein. Durch die unterschiedlichen Arbeitsweisen entstehen verschiedene Bilder: „Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden.“ Benjamin führt

diese Veränderung der Distanz zwischen Künstler und Werk auf neue Möglichkeiten der Bildproduktion durch Montage zurück. Er denkt dabei sicher auch an Heartfield – auch wenn er seine These am Medium Film vorführt.



Deutsche Truppen nehmen Prag ein, 1938
<https://www.youtube.com/watch?v=ieOTY9SXJ8>

- Im Januar 1933 wird Adolf Hitler zum deutschen Reichskanzler ernannt. Schon vor der Reichstagswahl im März 1933 verfolgen Anhänger der NSDAP, legitimiert durch die Reichstagsbrandverordnung, Mitglieder der KPD und SPD. Heartfield flieht nach Prag, gemeinsam mit der Redaktion der AIZ und seinem Bruder Wieland. Der Einfluss der nationalsozialistischen Regierung Deutschlands auf die Tschechoslowakische Regierung erschwert die Arbeitsbedingungen. 1934 wird Heartfields deutsche Staatsangehörigkeit aberkannt.

«Sie brauchen nur an die Arbeiten von John Heartfield zu denken, dessen Technik den Buchdeckel zum politischen Instrument gemacht hat.»

Walter Benjamin, «Der Autor als Produzent: Aufsätze zur Literatur», Reclam 2012.

- Im gleichen Jahr zitiert Benjamin Heartfield erstmals explizit für seine Argumentation. In seiner Ansprache „Der Autor als Produzent“ verwendet er Heartfield als Beispiel für die historische Veränderung der Fotografie, von der revolutionären Kraft des Dadaismus über die Fotomontage, hin zu einer Kritik der zunehmend ästhetischen Funktion der Fotografie.



Maison de la Culture, 17, rue de Navarre (75)
EXPOSITION
A PARIS
JOHN
HEARTFIELD
LES MONTAGEUSES POLITIQUES ET ESTHÉTIQUES D'ACTUALITÉ

Gustav Regler, John Heartfield und Tristan Tzara an der Ausstellungseröffnung in Paris, 1935
<http://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/helmut-herzfeld-john-heartfield/chronology-heartfield-dada-politics/paris-war-two>

- Bei ihrem letzten Treffen im Jahr 1935 lebt Benjamin einsam in Paris. Heartfield trifft Benjamin während eines sechsmonatigen Aufenthalts, für die Ausstellung „150 photomontages“ – seine erste Retrospektive. Sie wird von der Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, motiviert durch Louis Aragon, Henry Barbusse und Romain Rolland, im Maison de la Culture ausgerichtet. Die Ausstellung gilt als Erfolg und macht Heartfields Arbeiten, sowie die Fotomontage als Gestaltungsmittel, in Frankreich populär. Später im Jahr 1935 berichtet Benjamin über die Begegnung mit Heartfield in einem Brief an den Freund Alfred Cohn. Leider ist der Inhalt des Gesprächs nicht

LITERATURVERZEICHNIS (AUSZUG)

Hans J. Becker, Mit gebalter Faust: Kurt Tucholskys „Deutschland, Deutschland über alles“. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 240, Bonn: Bouvier 1978.

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 22. Aufl. Edition Suhrkamp 28, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Originalausgabe 1963).

Walter Benjamin, Der Autor als Produzent: Aufsätze zur Literatur, Ditzingen: Reclam 2012.

Walter Benjamin, Einbahnstrasse, Herausgegeben von Detlev Schöttker. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Momme Brodersen, Walter Benjamin. Suhrkamp BasisBiographie 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (engl. Originalausgabe London 1996).

Thomas Friedrich, „Monteurdada, Gebrauchsgrafiker, Parteisoldat“, in: John Heartfield: Zeitausschnitte, Fotomontagen 1918-1938, 106-129, Ostfildern: Hat-je Cantz 2009.

Hans Rudolf Gabathuler, „John Heartfield: Malik-Verlag“, Photobibliothek.ch O. A. (<http://photobibliothek.ch/seite010a1.html>), 11.07.2012).

Sarah Hans, Kurt Tucholsky, ein Bild sagt mehr als 1000 Worte zur Entstehungsgeschichte und Montagetechnik von „Deutschland, Deutschland über alles“, Saarbrücken: Verlag Dr. Müller 2007.

Wieland Herzfelde, John Heartfield: Leben und Werk. West-Berlin: Verlag das Europäische Buch 1986.

Eckhardt Köhn, Sasha Stone Fotografien 1925-1939. Serie Folkwang, Berlin: Nishen 1990.

Rolf H. Krauss, Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie, Ostfildern: Hatje Cantz 1998.

Sabine Kriebel, „John Heartfields Selbstporträt von 1929“, in: John Heartfield: Zeitausschnitte, Fotomontagen 1918-1938, 64-73, Ostfildern: Hatje Cantz 2009.

Freya Mülhaupt, John Heartfield: Zeitausschnitte, Fotomontagen 1918-1938, Ostfildern: Hatje Cantz 2009.

Jessica Nitsche, Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie, Berlin: Kadmos 2010.

LITERATURVERZEICHNIS (AUSZUG)

Jean-Michel Palmier, Walter Benjamin: Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin: Leben und Werk, Herausgegeben von Florent Pernier. Übersetzt von Horst Brühmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009 (frz. Originalausgabe Paris 2006).

Gérard Raulet, „Einbahnstraße“, in: Benjamin-Handbuch Leben, Werk, Wirkung, herausgegeben von Burkhardt Lindner, Stuttgart: Metzler 2006.

Franz Roh, Jan Tschichold, foto-auge. Stuttgart: Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co. 1929.

Eckhard Sispmann, Montage: John Heartfield vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung Dokumente, Analysen, Berichte, Berlin (West): Elefanten-Press-Galerie 1977.

Sergej Tretjakow, John Heartfield. Eine Monografie, Moskau: O. A. 1936.

Andres Zanigón, „Die Buchumschläge John Heartfields“, in: John Heartfield: Zeitausschnitte, Fotomontagen 1918-1938, 46-63, Ostfildern: Hatje Cantz 2009.

FRAGEN?

Universität de Fribourg
Einführungsvorlesung Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart:
Eine Geschichte des Grafikdesigns (FS24)

Miriam Koban
Robert Lžičar

FIN

- Hinweis auf die nächste Veranstaltung