

kritische berichte

Heft 4 2012 Jahrgang 40

Künstlerzeitschriften	Antje Krause-Wahl, Änne Söll	Künstlerzeitschriften und ihre visuellen Strategien	3
	Deborah Lewer	Radical Type: The Visual Languages of <i>Der Dada</i> (Berlin 1919–1920)	11
	Sabine T. Kriebel	Touch, Absorption, and Radical Politics in the Magazine: The Case of John Heartfield	21
	Lutz Robbers	Film als Dispositiv in <i>G: Material zur elementaren Gestaltung</i>	32
	Annette Gilbert	<i>Verdichtungen</i> . Zur Verfügung der Künste in den Zeitschriften <i>spirale</i> und <i>o To 9</i>	44
	Gwen Allen	From Specific Medium to Mass Media: Artists' Magazines in the 1960s and 1970s	57
	Burcu Dogramaci	Die Zeitschrift <i>Interfunktionen</i> (1968–1974). Künstlerisches Medium gestalteter Anarchie	66
	Tobias Vogt	10 1/2 inch square format. <i>Artforum</i> als Künstlerzeitschrift	77
	Elizaveta Butakova	Picturing the Soviet Neo-Avant-garde: <i>A-Ya Magazine</i> (1979–1986)	89
	Marie Boivent	Advertisements in Artists' Magazines: Some Visual Strategies	97
	Antje Krause-Wahl	Bilderordnungen. Strategien der Aneignung in Künstlerzeitschriften	106

Die *documenta 12* (2007) präsentierte ihren Besucherinnen und Besucher nicht nur Kunst, sondern machte ihnen in der Documentahalle eine Vielzahl von Magazinen zugänglich. Das «documenta magazines project» unter der Leitung von Georg Schöllhammer war ein kollaboratives Redaktionsprojekt, in dem weltweit mit 90 Zeitschriften und online-Magazinen ein Dialog gesucht wurde, mit dem Ziel, sich über die Leitmotive der *documenta* auszutauschen.¹ Die Fülle an beteiligten Zeitschriften zeigt, dass, trotz oder gerade wegen der Verbreitung «moderner» Kommunikationsmittel der Gegenwart, die gedruckte Zeitschrift in der Kunst ein nach wie vor relevantes Medium des Informationsaustauschs und der Vernetzung ist.²

Die Forschung – und vor allem die kunsthistorische Forschung – hat sich bis vor kurzem eher am Rande mit dem Medium Zeitschrift auseinandergesetzt. In Großbritannien widmet sich nun das großangelegte *Modernist Magazines Project* der vielfältigen Magazinproduktion seit dem späten 19. Jahrhundert.³ Von der in drei Bänden angelegten Publikation ist im Sommer 2012 der zweite Band erschienen.⁴ Das Kompendium *In Numbers. Serial Publications by Artists since 1955*, 2009 von Phillip E. Aarons und Andrew Roth herausgegeben⁵, konzentriert sich auf Zeitschriften bildender Künstler, und 2011 erschien Gwen Allens *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*⁶, in dem sie die zentralen Publikationen seit den 1960er Jahren ausführlich diskutiert und zudem eine Liste relevanter Magazine inklusive kurzer Beschreibungen veröffentlicht.⁷ Ferner werden Zeitschriften zunehmend systematisch gesammelt⁸ und online zugänglich gemacht: Die illustrierten Zeitschriften der Weimarer Zeit, einer Blütezeit der deutschen Zeitschriftenkultur, werden aktuell in einem Kooperationsprojekt der Universität Erfurt und der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) online archiviert, und die Heidelberger Universitätsbibliothek bietet digitale Versionen der wichtigen Kunstzeitschriften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.⁹

Ziel der bisherigen Forschungsarbeiten war es, umfassend über die Hintergründe der Entstehung der ausgesuchten Zeitschriften zu informieren, die Publikationsgeschichte zu ergründen und die Bedeutung der Organe in den jeweiligen zeit- und kunsthistorischen Diskursen zu analysieren. Vergleichbar mit dem Künstlerbuch, bei dem aus bibliografischer Sicht lange die Frage im Zentrum stand was überhaupt als Künstlerbuch zu bezeichnen sei, steht – sicherlich auch aufgrund der Fülle des Materials – zur Diskussion, welche Zeitschriften als Künstlerzeitschriften zu bezeichnen sind.¹⁰ Diese Ausgabe von *kritische berichte*, die auf eine Tagung an der Kunsthochschule Mainz im Dezember 2010 zurück geht, die von der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und der Universität Potsdam unterstützt wurde, widmet sich nun vorrangig Künstlerzeitschriften als

ästhetischen Produkten: Im Zentrum stehen die visuellen Strategien der Zeitschriften.¹¹

Zeitschriften sind integrative Medien, denn sie verbinden und reproduzieren andere Medien und bringen sie auf einer Plattform zusammen. Somit stellen Zeitschriften einen Medienverbund dar: Fotografien, Zeichnungen, Text und Typografie werden in einem Layout zusammengefasst. Auch deshalb hat die Zeitschrift den Ruf eines «oberflächlichen» Mediums, das durch seine Serialität sowie die Betonung des Visuellen mithilfe von Bildern auf flüchtige Wahrnehmung und schnellen Konsum setzt. Die Menge an nebeneinander publizierten Bildern verstelle die Wirklichkeit, die eigentlich zur Anschauung gebracht werden sollte, so kritisierte schon Siegfried Krakauer das Massenmedium Zeitschrift in den 1920er Jahren.¹² Aber auch für die ambitioniert gestalteten Stylezeitschriften der 1980er Jahre hat Dick Hebdige festgestellt, dass die Fülle an unverbundenen Informationen den Leser allein zum oberflächlichen Konsum animiere: «The reader s/he is invited to wander through this environment picking up whatever s/he finds attractive, useful or appealing.»¹³ In Künstlerzeitschriften scheint gerade die bei den Massenmedien kritisierte heterogene Zusammenstellung das reflexive Potential zu bergen, das die Künstlerinnen und Künstler seit der Moderne produktiv zu nutzen wissen.¹⁴ Und so können die visuellen Strategien in Künstlerzeitschriften, so unsere These, nicht isoliert von denjenigen der sie umgebenden Publikumszeitschriften gesehen werden.¹⁵

Zeitschrift als Medium ab 1900

«One might argue that radical ideas must appear vanguard to *be* vanguard.»¹⁶ So die Meinung von Steve Heller, der als Ziel von Künstlerzeitschriften im Gegensatz zu anderen Zeitschriften, nicht nur Information und Unterhaltung, sondern ebenso eine kulturelle Botschaft erkennt, die häufig durch ästhetische Provokation transportiert werden soll. Um 1900 entwickeln sich Zeitschriften immer mehr zum Sprachrohr und zum Knotenpunkt von politischen und ideologischen Gruppierungen und Netzwerken. Auch die Künstler und Künstlerinnen der klassischen Avantgarden wandten sich dem Medium Zeitschrift zum Zwecke der Vernetzung zu, zugleich bildeten Zeitschriften eine unerschöpfliche Quelle für die Techniken der Montage und Collage.¹⁷ Die Entstehung der Künstlerzeitschriften der klassischen Avantgarden geht mit einer Explosion des allgemeinen Zeitschriftenmarktes in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts einher. Diese Ausdehnung von Zeitschriften in Deutschland findet nicht erst mit den Produkten der Ullstein-Presse in den 1920er Jahren, wie die *Berliner Illustrierte Zeitung*, dem *Uhu* und *Die Dame*, statt. Schon um 1900 schnellten die Zeitschriftenauflagen in die Höhe, gleichzeitig differenzierte sich der Zeitschriftenmarkt und es erschienen immer mehr Publikationen für unterschiedlichste Zielgruppen.¹⁸ Von den konservativen Familienzeitschriften, über illustrierte Beilagen der Tagespresse und populärwissenschaftlichen Blättern bis hin zu kulturell anspruchsvollen Zeitschriften wie *Westermanns Monatshefte*: Zeitschriften bedienten damals wie heute das Bedürfnis nach regelmäßigen und ausführlicheren Informationen und nach Unterhaltung, die beispielsweise in frühen Modezeitschriften von Anfang an immer mit Bildern unterschiedlichster Art verknüpft wurden.

Hatten im 19. Jahrhundert noch unterschiedliche Formen der Grafik die Illustration von Zeitschriften beherrscht, so ist es um 1900 die Fotografie, die sich,

unterstützt von drucktechnischen Innovationen wie der Autotypie und später dem Halbtonverfahren, ihren Weg in die Zeitschriften bahnt und dort dann spätestens mit dem Ersten Weltkrieg einen festen Platz einnimmt.¹⁹ Dies bedeutet jedoch nicht, dass Grafik aus den Zeitschriften verschwindet. Im Gegenteil: auch Zeichnungen und Druckgrafiken werden immer noch verwendet, besonders in der Werbung, und somit koexistieren noch lange nach der Einführung der Fotografie mehrere unterschiedliche Bildmedien innerhalb von Zeitschriften. Die erhöhte Präsenz von Bildern in Zeitschriften und Illustrierten in den 1910er und 1920er Jahren soll, so Clemens Zimmermann, in Zusammenhang mit einer generellen Zunahme von meist kommerziellen Bildern im öffentlichen und privaten Raum, durch Plakate, Kinos, Amateurfotografie etc. stehen. Zeitschriften sind jedoch auch in den 1920er Jahren aktiver Teil einer sich ausdehnenden Bildkultur und gestalten diese mit. Wie auch immer das Verhältnis von technischer Innovation, kommerzieller Entwicklung von Bildwelten und einer zunehmenden Visualisierung der Gesellschaft zwischen den Weltkriegen beschrieben wird – fest steht, dass Bilder für Zeitschriften produziert werden. In den meisten Zeitschriften werden Fotos, Zeichnungen, Drucke zudem recycled, sie werden re-produziert und sind dadurch «second-hand». Entscheidend ist, dass Bilder in und durch Zeitschriften zirkulieren und dadurch als explizit «medialisiert» wahrgenommen werden können.

Zudem stellen populäre und kommerzielle Zeitschriften auch eine Form der öffentlichen Bildersammlungen dar. Es sind «Magazine», die als gesellschaftliche, identitätspolitische und ästhetische Ressource den Leserinnen und Lesern, Künstlerinnen und Künstlern zur Verfügung stehen. Nicht umsonst ist der Zeitungsausschnitt als Art der Wissensaneignung mittlerweile erforscht.²⁰

Bildstrategien vor 1945

Die prägnantesten visuellen Merkmale früher Künstlerpublikationen sind die Emanzipation der Schrift und die Transformation der Schrift zum Bild. Die visuellen Experimente der Kubisten, die Schrift in Form von Zeitungsausschnitten in ihre Gemälde integrierten, und die damit die Grenze zwischen Bild und Schrift aufhoben, inkorporieren zum ersten Mal Schrift als Teil der populären Kultur in das Tafelbild der sog. Hochkultur. Dies geschieht im Kontext einer generellen Krise semantischer Strukturen um 1900, durch die sich Schrift vom Wort emanzipiert. Die Funktion der Schrift als Übermittlerin von «Sinn» wird damit systematisch untergraben. Gerade in den Publikationen der Futuristen und den unzähligen kleinen Dada-Publikationen wird deutlich, wie sehr die Schrift und ihre Typografie als eigenständige ästhetische Werte eingesetzt werden.²¹ Gleichzeitig, so stellt Clive Phillipot fest,²² nähert sich die neue Typografie wieder dem gesprochenen Wort an und eröffnet damit neue, radikalere Gestaltungsmöglichkeiten – eine Strategie, die man gut an den Experimenten der Futuristen und an den mittlerweile kanonischen Arbeiten Kurt Schwitters sehen kann.

Wie in den kommerziellen Printmedien der Zeit, stellt der Einsatz der Fotografie einen weiteren Einschnitt im visuellen Erscheinungsbild der frühen Künstlerzeitschriften dar. Gerade in den Publikationen der Surrealisten wird deutlich, wie im Umgang mit der Fotografie ihr visuelles Potential hinterfragt, ausgelotet und neu definiert wird. In Zeitschriften wie *Documents* oder *Mino-taure* ging es primär darum, mit der Vorstellung vom «Bild als Nachricht»²³ auf-

zuräumen, die indexikalische Autorität der Fotografie zu untergraben und sie in den Dienst anderer «Wirklichkeiten» und Unwirklichkeiten zu stellen. Gerade durch ihre Anlehnung an Formate von wissenschaftlichen Zeitschriften und in der Kombination von Bild und Text unterminieren die surrealistischen Publikationen die Vorstellung vom fotografischen Bild als Dokument und als Zeuge.²⁴ Es wäre jedoch einseitig, eine Reflexion des Mediums der Fotografie nur in Künstlerzeitschriften zu suchen, denn, so hat Andrés Zervignon festgestellt, auch in den Massenmedien, wie beispielsweise in den Montagen der *Arbeiter Illustrierten Zeitung*, lässt sich eine kreative, gleichzeitig jedoch skeptische Haltung gegenüber dem Medium der Fotografie entdecken. Was kann und soll die Fotografie zeigen? Und wie? Mit dem Einzug der Fotografie in die alltäglichen Printmedien wird zugleich auf einer breiten gesellschaftlichen Ebene ihr mediales Potential ausgelotet.²⁵

Zu den schon erwähnten Techniken der Montage und Collage kommen die Bildstrategien der Reihung, Überschneidung, Überblendung und Sequenzierung hinzu, die aus dem Bereich des «neuen» Mediums des Films entliehen werden und nicht nur in den Seiten der Künstlerzeitschriften Einzug halten, sondern auch in Form von Bildstrecken und Fotoessays einen Großteil der kommerziellen Zeitschriften bestimmen. Wie es Joachim Krause für die Architektur- und Bauhauszeitschriften der 1920er Jahre beschrieben hat, ist im dortigen Umgang mit Bildern eine Medienreflexion erkennbar. Bezeichnend für diese Entwicklung ist die Idee einer Blick-Regie, die die visuelle Gestaltung von Bild und Text den ästhetischen Prämissen des Films anzugleichen versucht. Diese Bildstrategien ziehen ein neues Künstlerselbstverständnis nach sich: der Künstler wird zum «Bild-Monteur», der Bilder neu zusammenfügt und damit eine neue Welt schafft. Somit ist es auch die Zeitschrift und der Ort der Druckerei im Gegensatz zum Atelier, der dem Zeitschriften-Monteur zum «Paradigma für ein neues Schaffensmodell, das männlich, sachlich, antibürgerlich und antibohemienhaft ist»²⁶, verhilft. Das Format der Zeitschrift eröffnet den Akteuren der klassischen Avantgarden nicht nur Möglichkeiten der Destruktion, der Trennung, des Loslösen, des Verschiebens und der Zersetzung von Bildern und Schrift, sondern auch das Potential der Neuordnung, des Rekombinierens, des Impromptus und der Erzählung. Es ist die Zeitschrift, die sich für Künstlerinnen und Künstler als *die* Form für «Bildpolitik» anbietet, denn Zeitschriften sind, so Ines Lindner, «Gewebe von Bildern und Texten, beweglich mit einem eigenen Atem.»²⁷

Bildstrategien nach 1945

In den Künstlerzeitschriften der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigen die oben beschriebenen, grundlegenden gestalterischen Strategien weiterhin ihre Wirkung. Auch in den Zeitschriften der konkreten Poesie wird mit dem eigenständigen ästhetischen Wert der Typografie gearbeitet. Linguistische Zeichen werden zu Bildern auf der Seite arrangiert, Wörter, Buchstaben, Zeichen – und die Möglichkeit sie zu lesen – stehen im Mittelpunkt. Gerade im Zuge der «Dematerialisierung des Kunstobjektes» erhält die Zeitschrift einen prominenten Stellenwert, denn hier bietet sich ein «alternativer Ort»,²⁸ um ephemeren Projekten Gestalt zu geben. Gleichzeitig ist in vielen Zeitschriften der zunehmende Einsatz von Handgeschriebenem, von Schreibmaschinenschrift und dokumentarischen Fotografien auszumachen: Anzeichen einer in den 1960er Jahren um sich greifen-

den «Ästhetik des Authentischen».²⁹ Neue Drucktechniken wie Offset, Mimeografie und Fotokopie vereinfachen es, Fotografien, Bilder, Texte und Zeichnung miteinander zu kombinieren, häufig wird auf hohe Papierqualität verzichtet. Eine «visuelle Anarchie» breitet sich auf den Seiten aus, die Ausdruck neuer künstlerischer Arbeitsweisen wie dem Happening oder des situationistischen Durchstreifens ist (beispielsweise *Dé-Coll/age*, hg. von Wolf Vostell, *The Situationist Times*, hg. v. Jacqueline de Jong). Das ungeordnete Erscheinungsbild ist ein bewusster Gestaltungsakt gegen die offizielle, geordnete Kultur, die nun subjektiv unter/durchwandert wird, und ihre Entsprechung in den vielfältigen Magazinprodukten der Gegenkultur findet.³⁰ Generell differenziert sich das Feld der Künstlerzeitschriften zunehmend weiter aus, man kann kaum mehr von gemeinsamen visuellen Strategien sprechen.

Allerdings lässt sich beobachten, dass sich eine große Anzahl dieser Magazine mit den sie umgebenden populäreren Massenmedien auseinandersetzen: *Fluxus CC V TRE*, hg. von Georges Maciunas, erscheint als Zeitung, denn die zeitungstypische immer wieder neue Berichterstattung über gesellschaftliche und politische Ereignisse, korrespondiert mit dem Gedanken des einmaligen Happenings und der Verbindung von Kunst und Leben. Zugleich signalisiert das gewählte Zeitungsformat das Verlangen nach Popularität. Bereits die Futuristen wollten sich mit fulminanten Medienauftritten, unter anderem auch in der Tageszeitung, als neue Bewegung in der Öffentlichkeit platzieren.³¹ In *Fluxus CC V TRE* kommt die Agitation eher einer Form radikaler Negation gleich, die mit dem Schritt in die Öffentlichkeit auch schon den Rückzug auf die kleine Gruppe der Verbündeten vollzieht. Dementsprechend sind die Seiten der Zeitung mit oft rätselhaften Bild- und Schriftmotiven gestaltet. Eine ironische Distanz gegenüber dem Massenmedium ist Kennzeichen einer ganzen Reihe von Künstlerzeitschriften bis in die Gegenwart, beispielsweise nutzt die Zeitschrift *Bank* der britischen gleichnamigen Künstlergruppe die visuellen Strategien der *Yellow Press*, um den Hype um die Young British Art zu karikieren. Ein Rekurs auf das populäre Magazin mit der Absicht der Subversion findet sich auch in *General Ideas FILE Magazine*, das bis ins Detail die Covergestaltung und die Inhaltsankündigung der US-amerikanischen Illustrierten *LIFE* (1936–1972) übernimmt, um sie mit eigenem Inhalt zu füllen. *FILE* initiierte eigene Aktionen, berichtete von der kanadischen Kunstszene, rief dazu auf, Projekte einzureichen und persiflierte den etablierten Kunstbetrieb. *FILE* war zudem Organ der Mail Art, die Vertriebswege außerhalb der Galerien suchte. In den Ausgaben von *LIFE* aus den 1940er Jahren, auf die sich *General Idea* bezieht, etabliert *LIFE* in Seiten füllenden und qualitativ hochwertigen Fotografien das Bild einer siegreichen US-amerikanischen Nation auf dem Schlachtfeld. *FILE* hingegen zeigt den kanadischen «underbrush of available art» in einem zintypischen Mix aus Kopien, Fotografien, Zeichnungen und verschiedenen Typografien. *FILE* ist somit auch ein Beispiel, wie durch visuelle Strategien etablierte nationale Identitäten subvertiert werden können. Dieses Potential ist von besonderer Brisanz für die Printprodukte der inoffiziellen künstlerischen Kulturen des damaligen Ostblocks, die durch ihre Gestaltung politische Position bezogen.

Patrick Rössler hat die These formuliert, dass visuelle Innovationen zunächst in Avantgarde- Zeitschriften stattfanden und in einem Prozess der Diffusion von Publikumszeitschriften übernommen und damit popularisiert wurden.³⁰ Seit den 1960er Jahren scheint der Prozess eine umgekehrte Richtung zu nehmen: eine

Vielzahl von Künstlerzeitschriften rekurriert auf bereits existierende populäre Formate. Das «avantgarde page design», das in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eng mit Künstlerzeitschriften verbunden ist, spielt hier keine oder kaum eine Rolle mehr – es ist nun vor allem im Grafikdesign der Musik- und Lifestylezeitschriften zu finden. Diese Verschiebung weg von der Avantgarde mit ihrem revolutionären gestalterischen Anspruch hin zur Subversion existierender Formate steht im Einklang mit der in den 1960er Jahren einsetzenden Revision des Kunstbegriffs. Im Kontext der Dekonstruktion von Werk und Autor sind der Künstler und die Künstlerin, so könnte man im Hinblick auf die eben beschriebenen Strategien sagen, nicht mehr Bild-Monteurs, die neue Welten aus dem Material der Zeitschriften zusammenstellen, sondern sie sind Bildstrategen, die vorhandene Zeitschriftenwelten forschend und kritisch durchdringen. Dies geschieht einerseits mit Blick auf den Kunstbetrieb und seine Publikationsstrategien, andererseits thematisieren Künstlerinnen und Künstler Zeitschriften auch als gesellschaftliche, identitätspolitische und ästhetische Ressource, indem sie Männer-, Frauen- oder Modezeitschriften aufgreifen.³¹

Was macht die visuelle Politik der Künstlerzeitschrift im Zeitalter der Massenmedien aus? Wie grenzen sich Künstlerzeitschriften von den visuellen Strategien der sie umgebenden Zeitschriften ab? Das sind die Fragen, denen sich die folgenden Beiträge widmen.

Anmerkungen

1 Abzurufen unter: <http://archiv.documenta.de/magazine.html?&L=1>, Zugriff am 1. November 2012. Der Dialog fand unter anderem Eingang in die Documenta-Publikationen: *Documenta magazine*, Nr. 1: Modernity?, Nr. 2, Life!, Nr. 3 Education, alle hg. v. Georg Schöllhammer, Köln 2007.

2 Zum Thema der Vernetzung Anne Thurmann-Jajes, «Ein künstlerisch-kommunikativer Zwischenbereich. Zur Bedeutung des künstlerischen Beziehungsgeflechts im Kontext der Künstlerpublikationen», in: *Künstlerpublikationen. Ein Genre und seine Erschließung*, hg. v. Sigrid Schade u. Anne Thurmann-Jajes, Köln 2009, S. 161–190.

3 Die Website der Forschergruppe um Peter Brooker (University of Sussex) und Andrew Thacker (De Montfort University) wurde von 2006 bis 2010 vom Arts and Humanities Research Council (AHRC) unterstützt: <http://www.modernmagazines.com>

4 *Modernist Magazines: A Critical and Cultural History*, Bd. 1, Britain and Ireland 1880–1950, hg. v. Peter Brooker u. Andrew Thacker, Oxford 2009, Bd. 2, North America, 1894–1960, hg. v. dies. Oxford 2012.

5 *In Numbers. Serial Publications by Artists Since 1955*, hg. v. Philip E. Aarons u. Andrew Roth, Zürich 2009.

6 Gwen Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge/Mass. und London 2011.

7 Beispielsweise im Studienzentrum für Künstlerpublikationen in der Weserburg, Museum für moderne Kunst, Bremen.

8 Die Website der digitalisierten Kunst- und Satirezeitschriften des 19. und 20. Jahrhunderts der Universitätsbibliothek Heidelberg ist: <http://artjournals.uni-hd.de>. Dort sind u. a. *Die Form, Pan und Kunst und Künstler* digitalisiert.

9 Vgl. dazu beispielweise: *Manual für Künstlerpublikationen (MAP). Aufnahmeregel, Definitionen und Beschreibungen*, hg. v. Anne Thurmann-Jajes u. Susanne Vögtle, Bremen 2010.

10 Analysen der Zeitschrift als ästhetisch gestaltetes Objekt finden sich bisher vor allem im Bereich der design studies, Jeremy Aynsley u. Kate Forde, *Design and the Modern Magazine*, Manchester 2007.

11 Sigfried Krakauer, «Die Photographie» (1927), in: Ders., *Das Ornament der Masse*, Essays, Frankfurt am Main 1977, S. 21–39.

12 Dick Hebdige, «The bottom line on planet one – squaring up The Face», in: Ders., *Hiding in the Light. On Images and Things*, London 2002 (reprint), S. 155–176, hier S. 175.

13 Das wohl prominenteste Beispiel ist die in der Forschung breit diskutierte Zeitschrift *Documents*, hg. von Georges Batailles. Georges Didi-Huberman hat in seiner minutiösen Untersuchung gezeigt, wie Bataille eine «Montage von Bildern vollbringt, indem er in der gesamten Zeitschrift [...] ein erstaunliches Netz von Bezügen, impliziten oder explosiven Berührungen, echten oder falschen Ähnlichkeiten, echten oder falschen Unähnlichkeiten und so weiter knüpft.» (S. 26) und damit letztendlich eine «Gegen-Geschichte der Kunst» (S. 27) entwirft. Georges Didi-Huberman, *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, München 2010.

14 Steve Heller, *Merz to Emigre and Beyond. Avant-Garde Magazine Design of the 20th Century*, London 2003, S. 9.

15 Hannah Höchs sog. «Album», für das Höch in den 1920er Jahren ausgeschnittene Bilder aus unterschiedlichsten Zeitschriften auf die Seiten zweier Ausgaben von *Die Dame* klebte, ist dafür ein Paradebeispiel. Hier wird deutlich, wie das Format der Zeitschrift an sich die Reflexion der Medialisierung von Bildern herausfordert.

16 Clemens Zimmermann, «Die Zeitschrift – Medium der Moderne. Publikumszeitschriften im 20. Jahrhundert», in: *Die Zeitschrift – Medium der Moderne. Deutschland und Frankreich im Vergleich*, hg. v. ders., Bielefeld 2006, S. 15–42, hier S. 22.

17 Zu den Veränderungen in der Bebilderung von Zeitschriften und Illustrierten siehe: Susanne Lachenit, «Die neue Visualität der Zeitschrift im frühen 20. Jahrhundert und die culture de masse», in: Zimmermann 2006 (wie Anm. 16), S. 62–84.

18 Vgl. Anke te Heesen, *Der Zeitungsausschnitt: Ein Papierobjekt der Moderne*, Frankfurt am Main 2006.

19 Auf der Mainzer Tagung hielt zu diesem Thema Christian Weikop den Vortrag «The «Carnivalisation» of Form in Berlin Dada Magazines». Er hat Eingang gefunden in: Christian Weikop, «Transitions: From Expressionism to Dada» und «Berlin Dada and the Carnavalesque», in: *Modernist Magazines: A Critical and Cultural History*, hg. v. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker u. Christian Weikop, Bd. 3, Europe 1880–1939, Oxford 2013.

20 Clive Philipot, «Movement Magazines. The Years of Style», in: *The Art Press. Two Centuries of Art Magazines*. hg. v. Trevor Fawcett u. Clive Philipot, London 1976, S. 41–44, hier S. 41.

21 Willy Stiewe, *Das Bild als Nachricht. Nachrichtenwert und Technik des Bildes. Ein Beitrag zur Zeitungskunde*, Berlin 1933.

22 Zu surrealistischen Zeitschriften sind bereits zahlreiche Forschungsarbeiten erschienen. Als Einführung siehe: Gérard Durozoi, «Die Zeitschriften des Surrealismus: Paris – New York, einmal anders», in: *Surrealismus 1919–1944*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, hg. v. Werner Spieß, Köln 2002, S. 353–361. Zu *Minotaure* aus literaturwissenschaftlicher Sicht siehe die Beiträge in: *Die grausamen Spiele des Minotaure*, hg. v. Isabel Maurer, Bielefeld 2005. Zu *Documents* z. B.: *Undercover surrealism: Georges Batailles and Documents*, hg. v. Dawn Ades u. Simon Baker, Ausst.-Kat. Hayward Gallery, London 2006 und ausführlich Didi-Huberman 2010 (Anm. 13).

23 Andrés Mario Zervigón, «Persuading with the Unseen? Die Arbeiter Illustrierte Zeitung, Photography and German Communism's Iconophobia», in: *Visual Resources*, 2010, Bd. 26, Nr. 2, S. 147–164, hier S.160.

24 Joachim Krause, «Architektonische Montage und die Genese einer Informationsarchitektur», in: *Arch+*, April 2008, S. 54–67, hier S. 65.

25 Ines Lindner, *Hybride Bilder. Studien zum Produktivwerden technischer Reproduktion (1880–1930)*, Dissertation, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, <http://opus.hbk-bs.de/volltexte/2008/42/>, S. 90.

26 Allen 2011 (Anm. 6).

27 Christop Zeller hat dargestellt, wie sich in der Literatur der 1960er Jahre mit Berichten, Reportagen, Autobiografien, Tagebüchern und Briefen eine Ästhetik des Authentischen als Gegenentwurf zu einer medial vermittelten Welt etabliert. Christop Zeller, *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin 2010.

28 Für einen visuellen Eindruck vgl. das Bilderbuch: Jean-Francois Bizot, *200 Trips from the Countercultur. Graphics and Stories from the Underground Press Syndicate*, London 2006.

29 Das erste Futuristische Manifest wurde im *Le Figaro*, 20. Februar 1909 veröffentlicht.

30 *Moderne Illustrierte, illustrierte Moderne. Zeitschriftenkonzepte im 20. Jahrhundert*, hg. v. Patrick Rössler u. Vera Trost, Ausst.-Kat. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart 1998.

31 Dazu beispielsweise: Barbara Paul: «FormatWechsel. «regina», von Regina Möller», in: *Erbblätterte Identitäten. Mode-Kunst-Zeitschrift*, hg. v. Katharina Ahr, Susanne Holschbach u. Antje Krause-Wahl, Marburg 2006, S. 120–126.

Direktion r. hausmann
Steglitz zimmermann
strasse 34

DER **dada**

50 Pfg.



— O A D G G D A T T T S A e

1919

dadadegie

hausmann - baader



3/ 3333/3333

5,0

13 : 7 = 1,85714285

60
40
50
10
30
20
60
40

Ach

3,14159

כשר



5.9.2.1.8.3.4.7.10.11.6



Jahr 1 des Weltfriedens. Avis dada

Hirsch Kupfer schwächer. Wird Deutschland verhungern? Dann muß es unterzeichnen. Fesche junge Dame, zweiundvierziger Figur für Hermann Loeb. Wenn Deutschland nicht unterzeichnet, so wird es wahrscheinlich unterzeichnen. Am Markt der Einheitswerte überwiegen die Kursrückgänge. Wenn aber Deutschland unterzeichnet, so ist es wahrscheinlich, daß es unterzeichnet um nicht zu unterzeichnen. Amorsäle, Achtuhr-abendblattmitbrausendeshimmels. Von Viktorhahn. Loyd George meint, daß es möglich wäre, daß Clémenceau der Ansicht ist, daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es nicht unterzeichnen nicht wird können. Infolgedessen erklärt der club dada sich für die absolute Preßfreiheit, da die Presse das Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß Deutschland endgültig nicht unterzeichnet, blos um zu unterzeichnen. (Club dada, Abt. für Preßfreiheit, soweit die guten Sitten es erlauben.)

Die neue Zeit beginnt mit dem Todesjahr des Oberdada

A d 1 /
Mitwirkende: Baader, Hausmann, Huelsenbeck, Tristan Tzara.