

wissenschaftliche Selbstverständnis seiner Institution zur Zeit Marcs und Kandinskys (S. 264–266). Er will nicht ausschließen, daß sein Amtsvorgänger Lucian Scherman aktiv an der Auswahl von ethnographischen Objekten aus der Museumssammlung für die Bebilderung des Almanachs beteiligt gewesen sein könnte – eine zwar schwer zu belegende, aber interessante These.

Auch wer sich schon länger und intensiv mit dem „Blauen Reiter“, mit seiner Geschichte und Ideologie sowie mit seinen Vertretern beschäftigt hat, liest den Bremer Ausstellungskatalog ohne Ermüdungserscheinungen und mit Gewinn. Hier bestätigt sich in der Tat Mulichs Gedanke, daß Geschichte niemals absolut ist und immer wieder neu geschrieben werden kann. Die Akzentverschiebungen mögen im Einzelnen eher behutsam ausfallen, aber der Gewinn für den Blick auf das Ganze ist beträchtlich.

ROLAND MÖNIG

*Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung*

**Paul Klee: Die Kunst des Sichtbarmachens.** Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus; hrsg. vom Kunstmuseum Bern/Paul-Klee-Stiftung und Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon [Katalog zur Ausstellung im Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon SZ, Stiftung Charles und Agnes Vögele, 14. 5. 2000–30. 7. 2000]; Bern: Benteli 2000; 272 S., zahlr. SW- und Farbabb. und Folios; ISBN 3-7165-1219-2; SFr. 78.–

Paul Klees theoretisch-didaktisches Werk aus seiner Lehrzeit als Formmeister am Bauhaus in Weimar und Dessau von 1921 bis 1930 umfaßt nahezu 4000 Manuskriptseiten. 1956 veröffentlichte JÜRGEN SPILLER erstmals Teile des umfangreichen Materials in dem Band „Paul Klee. Das bildnerische Denken“<sup>1</sup>, dem er 1970 noch einen zweiten Band mit dem Titel „Paul Klee. Unendliche Naturgeschichte“<sup>2</sup> folgen ließ. Spiller gab Klees schriftliche Ausführungen, Unterrichtsnotizen und Konstruktionszeichnungen in einer sehr eigenmächtigen Weise wieder, indem er die Texte unabhängig von ihrem inhaltlichen Zusammenhang und der chronologischen Abfolge zusammenstellte und die beispielhaften Skizzen teilweise verfremdete, so daß dem Leser eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kunsttheorie Paul Klees streng genommen versagt blieb. Mit kritischem Blick auf Spillers Publikationen waren sich sowohl MAX HUGGLER als auch JÜRGEN GLAESEMER der kaum zu bewältigenden Aufgabe einer systematischen Aufarbeitung des sogenannten „Pädagogischen Nachlasses“ bewußt. So überrascht es nicht, daß bis zum vergangenen Jahr nur eine einzige Schrift hieraus als Faksimile reproduziert worden ist: die von Klee selbst in Rein-

1 JÜRGEN SPILLER (Hrsg.): Paul Klee. Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre, Bd. 1; Basel/Stuttgart 1956.

2 JÜRGEN SPILLER (Hrsg.): Paul Klee. Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel verbunden mit Naturstudium und konstruktiven Kompositionswege. Form- und Gestaltungslehre, Bd. 2; Basel/Stuttgart 1970.

schrift gefaßten „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“<sup>3</sup>, bei denen es sich um die Vorlesungsmanuskripte aus den Wintersemestern 1921/22 und 1922/23 handelt. Das übrige Material des kunsttheoretischen Nachlasses gilt aufgrund seiner Quantität und Heterogenität als ein Buch mit sieben Siegeln.

MICHAEL BAUMGARTNER, SUSANNE FRIEDLI, THOMAS KAIN, OSAMU OKUDA und ROSSELLA SAVELLI haben nun in der vorliegenden Publikation in Form einzelner Textbeiträge versucht, das erste Siegel zu öffnen. Dabei kam ihnen ein Umstand zu Hilfe, ohne den das in großem Umfang und auf viele Jahre hinaus konzipierte Projekt sehr wahrscheinlich aussichtslos wäre: Klee selbst beabsichtigte, aus dem vielfältigen Material zu seinem Unterricht in Weimar und Dessau eine umfassende Edition mit dem Titel „Bildnerische Gestaltungslehre“ zu erstellen, wofür er seit 1925, und besonders in den Jahren 1927 und 1928, seine Aufzeichnungen und Skizzen zu sichten, thematisch zu ordnen und zu gliedern begann. Klees Konzept ist uns durch ein detailliert ausgearbeitetes und in Reinschrift verfaßtes „Inhaltsverzeichnis“ bekannt, welches er mit „bildnerischer Gestaltungslehre“ überschrieb. Das Verzeichnis gibt zu erkennen, daß er den Stoff in drei Themenblöcke einteilte: in einen einleitenden „allgemeinen Teil“, der aus den vier Kapiteln „Gestaltungslehre als Begriff“, „Prinzipielle Ordnung“, „Spezielle Ordnung“ und „Gliederung“ besteht. Darin ging es ihm nicht nur um gestalterische, sondern vor allem auch um weltanschauliche Fragen und Antworten, eben um jenes wechselseitige Verhältnis zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, das sein gesamtes Denken und Schaffen durchzieht. Im zweiten Themenblock, den er mit „Planimetrische Gestaltung“ betitelte, konzentrierte er sich dagegen in den 19 dazugehörigen Kapiteln hauptsächlich auf konstruktive Fragestellungen hinsichtlich der Gestaltung von Flächen. Den dritten Teil, der zugleich das letzte, das 24. Kapitel umfaßt, widmete er der „Stereometrischen Gestaltung“, also der Gestaltung von Raumkörpern und Raum.

Dieses „Inhaltsverzeichnis“ zur „Bildnerischen Gestaltungslehre“ legten die Autoren den Untersuchungen zu einer Systematisierung von Klees „Pädagogischem Nachlass“ zugrunde. Eine sorgfältige Durchsicht aller Manuskriptseiten machte es ihnen möglich, fast 2800 Seiten den 24 Kapiteln zuzuordnen, wobei allein 2300 Seiten dem zweiten Teil, der „Planimetrischen Gestaltung“, zufallen. Inhaltliche Priorität gaben die Autoren bei diesem ersten, mehr als Einführung in das Projekt einer Gesamtedition des kunsttheoretischen Nachlasses von Klee zu verstehendem Band dem einleitenden „allgemeinen Teil“. Ein Vorentwurf des Inhaltsverzeichnisses sowie dieses selbst werden in Folios vorangestellt, um den „gedanklichen Formungsprozess“<sup>4</sup> des Bauhausmeisters zu veranschaulichen. Das erste Kapitel, die „Gestaltungslehre als Begriff“, worin Klee seine Überlegungen und Entwürfe zu einer „Bildnerischen Gestaltungslehre“ einführend darzulegen beabsichtigte, ist leider nicht wie die folgenden drei Kapitel Gegenstand eines Textbeitrages. Klees Vorstellungen und Ziele

3 JÜRGEN GLAESEMER (Hrsg.): Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre; Basel/Stuttgart 1979.

4 JÜRGEN GLAESEMER: Hinweise zu einem Versuch, Paul Klees [Pädagogischen Nachlass] in Form einer Ausstellung zur Diskussion vorzulegen, in: *Der Pädagogische Nachlass von Paul Klee*. Schriftenreihe der Paul-Klee-Stiftung, Nr. 3, Kunstmuseum Bern; Bern 1977, S. 1.

bleiben dadurch weitgehend im Dunkeln. Dem zweiten, dritten und vierten Kapitel sind dagegen jeweils Aufsätze gewidmet, die in ihrem Aufbau gewisse Ähnlichkeiten aufweisen: in einem kurzen Abschnitt wird zunächst über den Umfang des dazu gesichteten Materials Auskunft gegeben, meist mit genauen technischen Angaben, Datierungen etc., und danach in einer ebenso sprachlich wie inhaltlich knapp gefaßten Art und Weise der Stoff dargelegt.

Baumgartner folgt bei der Nachzeichnung des ersten Teils des zweiten Kapitels, der „Principiellen Ordnung“, in dem Klee die bildnerischen Mittel (Linie, Hell-Dunkel und Farbe) im „Ruhezustand“<sup>5</sup> untersuchte, dessen Dienstagslektionen im Rahmen seines Unterrichts zur Formlehre vom 23. Oktober bis zum 11. Dezember 1923. Klees Analysen zur analogen Morphologie von Natur- und Kunstformen und zu „dividuellen“ und „individuellen“ Formgebilden bzw. zum „Strukturalcharakter“ und zu „höheren Proportionen“ bilden den Gegenstand der Darstellung. Okuda, der im Anschluß daran Klees theoretische Ausführungen über Tonalität und Farbe erläutert, orientiert sich zunächst ebenfalls an diesem Vorlesungszyklus und legt den Untersuchungen die Lektionen vom 8. Januar bis zum 29. Januar 1924 zugrunde. Mit nicht datierten Skizzen Paul Klees, die Farbkreis-Darstellungen nach Karl Koelsch, Wilhelm Ostwald und Goethe zeigen und Fragen nach einer möglichen Beeinflussung der eigenen Farbenlehre aufwerfen, sowie zwei Skizzen, auf denen Klee die Lage der Pigmente in Bezug zum Spektralkreis anschaulich machte, beendet Okuda die Aufzeichnungen zum zweiten Kapitel des „allgemeinen Teils“.

Das dritte Kapitel, die „Spezielle Ordnung“, in dem der Künstler und Pädagoge die bildnerischen Mittel hinsichtlich der Bewegung analysierte, bearbeitet Susanne Friedli. Von dem umfangreichen Material (121 Einzel- oder Doppelblätter) versah Klee nur fünf Blätter mit einem Datum, so daß die Autorin nicht einem Vorlesungszyklus folgen kann. Sie konzentriert sich bei ihren Untersuchungen auf Klees Ausführungen zur Bewegung von Farbe bei der Farbkugel, bei den drei Bewegungsarten „Drehung“, „Schiebung“ und „Spiegelung“ sowie dem Phänomen der „Gegenbewegung“.

Das vierte und letzte Kapitel des „allgemeinen Teils“, die „Gliederung“, unterteilt Klee selbst thematisch in sechs Abschnitte, von denen Michael Baumgartner drei – „Gegenseitiges Verhältnis der Glieder“, „Rhythmik“ und „Factur“ – umreißt. Einen vierten Themenpunkt – „Organisationslehre / niedrige homophonie / höhere polyphonie“ – , zu dem es keine zusammenhängenden theoretischen oder didaktischen Texte zu geben scheint, bringt Thomas Kain mit der Beschreibung dreier exemplarisch ausgewählter Blätter dem Leser näher.

Bevor Rossella Savelli in einem Aufsatz den Inhalt des zweiten Themenblocks, der „Planimetrischen Gestaltung“, nachskizziert, gibt sie noch einen längeren Ausblick in das Gebiet der „Bildnerischen Mechanik (oder Stillehre)“. Klee hat diesen kunsttheoretisch wichtigen Teil, der wie das Kapitel der „Speziellen Ordnung“ der Lehre von der Bewegung gewidmet ist, mit Absicht aus dem groß angelegten Werk

5 PN10 M9 (ohne Nummer).

einer „Bildnerischen Gestaltungslehre“ ausgeschlossen, da dieser seit 1924 als eine eigenständige Publikation in der Reihe der Bauhausbücher geplant war. Rossella Savelli nennt nicht den genauen Umfang des Materials, sondern spricht nur von drei der 31 Mappen, in denen die Paul-Klee-Stiftung zu Beginn der 80er Jahre den „Pädagogischen Nachlass“ neu zusammengestellt hat. Eine dieser drei Mappen<sup>6</sup> enthält vier Vorlesungsmanuskripte vom 29. Februar und vom 4., 11. und 18. März 1924. Wie Baumgartner und Okuda bei den Erläuterungen zur „Prinzipiellen Ordnung“ legt auch Rossella Savelli diese Lektionen der Nachzeichnung von Klees Überlegungen zu einer „Bildnerischen Mechanik“ zugrunde. Klee rückte bei den Reflexionen vor allem das für ihn weltanschaulich und bildnerisch zentrale Begriffspaar „statisch“ und „dynamisch“ in den Vordergrund. In der Konfrontation mit dieser Polarität erfährt der Mensch nach Klee die ganze Tragik seiner Existenz. „Diese Fähigkeit des Menschen geistig Irdisches und Überirdisches beliebig zu durchmessen im Gegensatz zu seiner physischen Ohnmacht“, äußerte er bereits am 3. April 1922 in den „Beiträgen zur bildnerischen Formlehre“, „ist die menschliche Urtragik. Die Tragik der Geistigkeit. Die Folge dieser gleichzeitigen Ohnmacht des Körpers und der gleichzeitigen geistigen Beweglichkeit ist die Zwiespältigkeit des menschlichen Seins. Halb Gefangener halb Beflügelter kommt jedem der beiden Teile durch die Wahrnehmung seines Partners die Tragik seiner Halbheit zum Bewußtsein. (Der Gedanke als Medium zwischen Erde und Kosmos)“<sup>7</sup>. Folglich unterschied Klee drei Arten von Bewegung: eine statische im irdischen Bereich, eine freie im dynamisch kosmischen Bereich und eine dritte, die sich zwischen den beiden genannten befindet. Das Gesetz der Schwerkraft und dessen Überwindung, Thema der Vorlesung vom 29. Februar, analysiert Rossella Savelli als erstes, gefolgt von Klees Untersuchungen zum statischen und aktiven Gleichgewicht, die das Thema der Vorlesung vom 4. März bildeten. In einem weiteren Abschnitt zeichnet sie den Vorlesungsstoff vom 11. März nach, bei dem Klee versuchte, ohne ein Symbol oder ein assoziatives Element wie Lot und Waage, Bewegung im rein bildnerischen Bereich darzustellen. Er entwickelte dabei die Bewegung zunächst aus dem Gegensatz des „Besonderen“ im „Allgemeinen“, dann aus der Energiesteigerung mittels Farbkontrasten und zuletzt aus nur dynamischen Kontrasten mittels Farbe. Die Autorin schließt den Exkurs zur „Bildnerischen Mechanik“ mit Klees letzter Lektion vom 18. März ab, in der er über Ausführungen zum „aktiven“ Körperaufbau des Menschen, bei dem sich Physis und Psyche in ständiger Interaktion befinden, zu jenem zentralen Gedanken der menschlichen Urtragik gelangte, der oben bereits angesprochen wurde, und in dem letztendlich für Klee der Stil – im Leben wie in der Kunst – wurzelt.

Mit den Vorlesungen zur „Bildnerischen Mechanik“ endete auch Klees Lehrtätigkeit am Staatlichen Bauhaus in Weimar. Die schriftlichen Aufzeichnungen hierzu und nahezu sämtliche zum „allgemeinen Teil“ der „Bildnerischen Gestaltungslehre“ schrieb er in Weimar nieder. Während der Dessauer Lehrtätigkeit setzte er sich dann

6 Es handelt sich um die Mappe PN26 M45.

7 Zitiert nach: GLAESEMER (wie Anm. 3), S. 127–128.

besonders mit der statischen und dynamischen Flächenkonstruktion auseinander, die den Inhalt der „Planimetrischen Gestaltungslehre“ bildet. So steht der folgende und zugleich letzte Aufsatz zu Klees „Pädagogischem Nachlass“ nicht nur chronologisch, sondern auch inhaltlich in unmittelbarem Zusammenhang mit dem eingeschobenen Exkurs. Nach Angaben zum Umfang des Materials, das sich hauptsächlich aus unkommentierten geometrischen Konstruktionszeichnungen und weniger aus theoretischen Ausführungen zusammensetzt, zeigt Rossella Savelli – entgegen der bisherigen Ansicht, derzufolge die Zeichnungen zu privaten Zwecken entstanden seien –, daß die unkommentierten Skizzen durchaus in direktem Zusammenhang mit Klees Unterricht am Dessauer Bauhaus zu sehen sind. Klees bildnerisches Denken war von der Vorstellung geprägt, daß der Gestaltungsprozeß aus dem Spannungsverhältnis polarer Gegensätze resultiert. In den Manuskripten zur „Prinzipiellen Ordnung“, zur „Speziellen Ordnung“ und zur „Gliederung“ lauten diese Gegensätze zum Beispiel „dividuelle“ und „individuelle“ Formgebilde, „Gliederungsminor“ und „Gliederungsmajor“; in den Materialien zur „Planimetrischen Gestaltung“ basiert der Prozeß vorrangig auf dem Gegensatz von „Norm“ und „Abweichung von der Norm“. Klee legte den Untersuchungen zunehmend komplexer werdende geometrisch-mathematische Schemata zugrunde und versuchte durch die Hervorhebung „irregulärer“ Bewegungen zu freien, dynamischen Formen zu gelangen, deren konstruktiver Ursprung letztendlich nicht mehr erkennbar ist. Den Entwicklungsprozeß dieser Prinzipien zeichnet Rossella Savelli anhand folgender 11 der 19 Kapitel nach: „Urwege zur Form – Spannungsverhältnisse“ (Kap. 5), „Innenschemata der Elementarformen“ (Kap. 6), „Formgebilde“ (Kap. 9), „Abweichung auf Grund der Norm“ (Kap. 11), „Lagenwechsel“ (Kap. 12), „Irreguläres Formgebilde“ (Kap. 13), „Mehreinige Centren“ (Kap. 14), „Freie Irregularität“ (Kap. 15), „Progressionen“ (Kap. 19), „Statik“ (Kap. 20) und „Mechanik/Dynamik“ (Kap. 21).

Mit diesem Aufsatz enden also die Beiträge zu Klees „Pädagogischem Nachlass“. Zur Abrundung der Untersuchungen von ausgesprochen wissenschaftlichem und daher sehr „trockentheoretischem“<sup>8</sup> Charakter folgt noch ein letzter Beitrag von Osamu Okuda über Klees Lehrtätigkeit am Dessauer Bauhaus. „Exzentrisches Zentrum‘. Paul Klee als Lehrer“ lautet der Titel des Essays, der wohl als einziger Beitrag der vorliegenden Publikation in seiner inhaltlichen Verständlichkeit und Abgeschlossenheit der allgemeinen Vorstellung von Katalogbeiträgen gerecht wird. Der Autor unternimmt den Versuch, anhand einiger Photographien vom Bauhausmeister Klee sowie mittels einer Analyse von dessen im Unterricht gebrauchten Begriffen in der zeithistorischen Terminologie, Klees ambivalentes Rollenspiel als „marktorientierter Künstler“ einerseits und „sozialengagierter Pädagoge“ andererseits zu entlarven. Okuda ist ein Vertreter der von OTTO KARL WERCKMEISTER in den 70er Jahren in die Klee-Forschung eingeführten Sicht der „historischen Kritik“<sup>9</sup>. Die Ausführungen, vor allem über Klees Sprachgebrauch von „Spannung“, „ab ovo“ und „maior – minor/

8 PAUL KLEE: Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern, bearb. von WOLFGANG KERSTEN; Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 416.

9 Vgl. vor allem OTTO KARL WERCKMEISTER: Versuche über Paul Klee; Frankfurt a. M. 1981.

norm – anorm“, wirken zwar sehr anregend, werfen aber zugleich, wie fast alle Werckmeister-Publikationen, die Frage auf, ob das dem Künstler und Pädagogen unterstellte Kalkül bei seiner persönlichen Präsentation und der Wahl der Termini in dieser dezidierten Form tatsächlich gerechtfertigt ist.

Die Bemerkungen zu dem letzten Beitrag lassen wohl ahnen, wo die Kritik an dieser Publikation insgesamt ansetzt: Sämtliche Aufsätze zu Klees „Pädagogischem Nachlass“ sind sprachlich fast zu knapp formuliert und vor allem inhaltlich zu kurz umrissen. Ohne ein bereits vorhandenes Wissen ist es meines Erachtens für den Leser kaum möglich, den Ausführungen zu folgen und einen Zugang zu Klees Weltanschauung und dem damit aufs engste verbundenen bildnerischen Denken zu finden. Zentrale Begriffe, die für Klees Gedankenwelt und Kunstschaffen von den frühen Jahren an bis zu seinem Tod 1940 bestimmend sind, wie „Chaos“ und „Kosmos“, „Mikrokosmos“ und „Makrokosmos“ u. a. m., lassen nicht nur einführende, sondern auch weiterführende Erläuterungen missen. Rossella Savellis Beitrag zur „Bildnerischen Mechanik (oder Stillehre)“ ist der noch am ehesten verständliche. Er weist aber dafür auch nicht zufällig eine unverkennbare Ähnlichkeit zu Glaesemers Untersuchungen über Klees Bauhausjahre in dessen 1976 erschienener Publikation „Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern“<sup>10</sup> auf. Glaesemer bespricht im zweiten Teil der Darstellung Klees Lehrtätigkeit in Weimar und Dessau und bemüht sich dabei in weit größerem Maße als die Autoren des vorliegenden Buches, die Zusammenhänge sowohl zwischen Klees Weltanschauung und Kunsttheorie als auch zwischen seiner Kunsttheorie und seinem Kunstschaffen aufzuzeigen. In sehr anschaulicher Weise vermag er dem Leser die vielfältigen analogen Fäden, die Klees Weltanschauung, bildnerisches Denken und Kunstschaffen durchziehen, nahezubringen. Glaesemers Veröffentlichung bietet daher nicht nur eine sehr gute Grundlage zum Verständnis der vorliegenden Beiträge, sondern sie erübrigt wahrscheinlich diese für eine im üblichen Rahmen an Klee interessierte Leserschaft. „Die Kunst des Sichtbarmachens“ ist unbestritten eine Publikation auf wissenschaftlich sehr hohem Niveau, aber gerade darum auch nur für Spezialisten interessant und verständlich. Für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Klees Bauhaus-Jahren ist die Auseinandersetzung mit ihr unumgänglich, aber als Ausstellungskatalog, der sich nicht in erster Linie an die Fachwelt wendet – und hierfür wurde die Publikation konzipiert –, greift sie in ihrem Anspruch schlichtweg zu hoch.

Das Projekt verlangt dessen ungeachtet nach weiteren Editionen in dieser Art, die wohl auch in größeren zeitlichen Abständen erscheinen werden. Und sollte eines Tages nahezu der gesamte „Pädagogische Nachlass“ von Paul Klee publiziert sein, wird immer noch „und Gott sei Dank“ ein letztes Siegel ungeöffnet bleiben und ein letztes Geheimnis über den einzigartigen Werken des Künstlers liegen. Denn, so äußerte Klee selbst bei der Bestimmung des Begriffes „Metalogik“ während des Unterrichts am Bauhaus in Dessau: „Die Metalogik betrifft das Lächeln, den Blick, den

10 JÜRGEN GLAESEMER: Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken. Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, Bd. 1; Bern 1976.

Duft, / alle die Verführungen zwischen Gut und Böse. Die funktionelle / Begründung bleibt gewiss nicht stehn, macht nirgends Halt und doch – / heut noch sind die Grenzen eng gesteckt und vielleicht Gott sei Dank. / Denn vor dem Bereich des Geheimnisses / bleibt die Analyse / verlegen stecken. / Aber das / Geheimnis / ist mit / zu gestalten, / durch Vordringen / bis zu / seinem / Siegel“<sup>11</sup>.

PS: Zu der Veröffentlichung erschien eine Begleitpublikation mit den Transkriptionen der reproduzierten Blätter aus dem „Pädagogischen Nachlass“; 24 x 30 cm, 64 Seiten, broschiert; à SFr. 15.– (zuzüglich Versandkosten); Benteli Verlag AG, Seftigenstrasse 310, CH-3084 Wabern-Bern.

KATJA FÖRSTER  
Karlsruhe

11 PN17a M20/50, verso; zitiert nach: SAVELLI, S. 171.

**Norbert Bolz und Ulrich Rüffer (Hrsg.): Das große stille Bild;** München: Wilhelm Fink 1996; 282 S., zahlr. Textabb. und 15 doppelseitige Abb. in SW und Farbe; ISBN 3-7705-3146-9; DM 68.–

Der vorliegende Band ist das Ergebnis eines gemeinsamen Forschungsprojektes, das die Universität Essen in Kooperation mit verschiedenen nationalen wie internationalen Firmen, die in der fotografischen Industrie, dem Handel und der Werbung tätig sind, organisierte. Über einen Forschungsbericht hinaus dokumentiert die Publikation die Ergebnisse eines Wettbewerbes mit dem Titel „Das große stille Bild“, an welchem sich Studierende des Faches Fotografie in Nordrhein-Westfalen beteiligt hatten. Die Preisträger durften ihre Bilder auf der Messe „Euroshop '96“ zwischen und neben den Ausstellungsständen zeigen. Die ausgewählten Bilder vergrößerte man auf Monumentalformate, und in dieser ungewöhnlichen Form standen sie den Messebesuchern buchstäblich im Wege. Somit lösten sie einen Betrachtungsvorgang aus, der zwischen Irritation und Kontemplation geschwankt haben muß. Neben den erwähnten nominierten Bildern, welche doppelseitig und großformatig im Buch abgebildet sind, haben die Herausgeber die anderen eingereichten Wettbewerbsbilder in der Form eines „Bilderfrieses“ (Originalzitat aus dem Vorwort der Herausgeber) kleinformatig und in Schwarz-Weiß unter den Fließtext der Seiten plaziert. Wäre dieses Buch ein Ausstellungskatalog, so müßte an diesem Punkt die Kritik einsetzen, denn die oft subtil ausgearbeiteten Details, die Farbe und die feinen Grauwerte dieser Fotografien kommen auf den fünf Zentimeter hohen Abbildungen nicht zu der Würdigung, die ihnen zugestanden hätte. Jedoch will dieses Buch kein Ausstellungskatalog, sondern ein Forschungsbericht sein, daher stellen sich die Fragen: Wer hat worüber geforscht und warum – und schließlich, wer kann seinen Nutzen aus dem Bericht ziehen?

Die Publikation wendet sich sowohl von der Terminologie der Texte als auch von den fachlichen Anforderungen her an das Vorwissen von Medienwissenschaftlern, von Kunst- und Kommunikationstheoretikern, von Kunsthistorikern, die sich