

**Catalogo della mostra “Bruno Munari ricerche visive design – visuelle formfindung design”,
Künstlerhaus Graz, 4/10 – 2/11 1970, Austria.**

POTRÄT MUNARIS di Umbro Apollonio

Es gibt eigentlich nicht viele Italiener, die es in diesem Jahrhundert zur weltberühmtheit brachten, mitunter aus ungerechtfertigten und im allgemeinen unerklärlichen gründen. Bruno Munari ist einer der vom Glück begünstigten, wie es letzten endes die echten Bahnbrecher stets waren, jene Erneuerer nämlich, die, anstatt sich mit lyrischen Verarbeitungen und traditionellen Wetterführungen zufrieden zu geben, sich bemühten, die noch nicht ganz geoffenbarten anliegen des im werden begriffenen kulturmomentes zur würde eines aussagefähigen, adäquaten Leistungsniveaus zu bringen. Munari selbst erzählt, daß seine „zwecklosen Maschinen“, die er um 1933 aus bemaltem karton und dünnen Seidenfäden herstellte, von seinen freunden damals im Kinderzimmer aufbewahrt wurden, „weil sie nur eine witzige und unnötige sache seien, während im Wohnzimmer die plastiken von Marino Marini oder Gemälde von Carrà und Sironi den platz einnahmen“. Der Ansatz, wo sich die Geister scheiden, ist klar: im falle Munari kann man nicht mehr von Reminiszenzen an die etruskische Bildhauerei oder an die Plastizität eines Masaccio sprechen. Das problem ist ein ganz anderes und er hat darauf hingewiesen, wenn er einen „Abbau des mythos vom star-Künstler“, der nur Kunstwerke für die Intelligenz schafft, für notwendig hält. Das verdienst Munaris besteht eben in diesem Bewußtsein und in seiner zeitgemäßheit. Seit den tagen, in denen er sich als zwanzigjähriger dem zweiten Futurismus näherte, bis 1938, als er das „manifest des maschinismus“ verkündete und herein bis in die Gegenwart, ist sein eingreifen in die zeitgenössische kultur ständig wahrgenommen und gewürdigt worden. Auf grund der historischen situation wird er heute selbstverständlich noch weit höher geschätzt, zu einem Zeitpunkt, da er zum Gegenstand kritischer Betrachtungen geworden ist, die, nun weniger scholastisch, einer ganz anderen Richtung angehören als jene, welche die anfänglichen Ablehnungen auslösten.

Nachdem wir so die Gültigkeit der von Munari erbrachten künstlerischen aussage, in welche ebene sich einzuordnen sie auch bestrebt sei, festgestellt haben, und, abweichend von der regel, die nicht frei von einer gewissen Hinterlist die Bewertung für das ende des Gespräches – gleichsam als paradoxalen abschied – aufspart, wird es nicht ungelegen sein, wenn wir nun gleich einige glaubwürdige kritische Bemerkungen anführen, die von bestimmter Seite an ihn gerichtet werden. Die leichtfertigen Anschuldigungen des Eklektizismus interessieren uns nicht: sie stammen von jenen, die Reichtum an interessen und Phantasie von engagementslosigkeit nicht unterscheiden können. Munari ist in seinem wirken alles andere als eifertig und die von ihm gestalteten Objekte sind das Ergebnis sorgfältiger Beobachtungen sowohl im Bereiche der natur als auch der Technik. Einer der größten Vorzüge seines Schaffens besteht eben in der Spontaneität, die diesen einklang zustandebringt: alles bietet sich mit extremer und zugleich schwereloser Echtheit. Es sieht wahrhaftig so aus, als würde für Munari die Arbeit eine Unterhaltung sein. Und hier setzt eine weitere kritik an: in seinem schaffen nehme das spielerische verhalten eine überwiegende rolle ein. Sicher ist in seinen werken ein nicht zu übersehendes spielerisches element; dann aber sollte auch dieses merkmal genau untersucht werden, was aber überflüssig erscheint, da von verschiedenen kritikern darüber viel und häufig gesprochen wurde. Wir würden lieber sagen, daß die spielerische Komponente heute einer der hauptfaktoren der gestaltung ist: nicht im sinne einer Laune oder eines Zeitvertreibes, sondern eher im sinne einer heiteren Wertigkeit, die den natürlichen dingen eigen ist. Wir vermögen in den arbeiten Munaris nicht eine gewisse Neigung zu den Verlockungen des „divertissement“ ganz auszuschließen: sein naturell ist letztlich bestrebt, Probleme zu vereinfachen und die Gemüter aufzuheitern. Das bedeutet andererseits nicht, daß er einer ist, der seine zeit angenehm hinbringt; im Gegenteil – und das soll betont werden – seine art des Vereinfachers gelingt einzig und allein, weil sie auf einer strengen Kontrolle der gestaltungselemente beruht. Seine Forschung geht von visuellen Tatsachen aus, von Beobachtungen der das bild und seine innere Veränderbarkeit bestimmenden Faktoren; deshalb entsteht nicht starres, sondern bewegliches, in welchem verschiedene Kräfte, in aktion oder in kontakt, Gleichgewichte schaffen,

deren Veränderungen organische harmonien konkretisieren, die es zu erforschen und zu offenbaren gilt. Das bedeutet: Munari bemüht sich nicht sosehr um die Formalisierung von projekthypothesen, er ist vielmehr bestrebt, gewisse strukturelle Prozesse zu entdecken und zu visualisieren.

Innerhalb jenes Raumes, dem er eine geregelte und gleichgewichtschaffende Ordnung zu geben versucht werden auf irgendeine Art Werte verarbeitet, sogar anhand von Methodologien und Verhaltensweisen wissenschaftlichen Typs, wobei es sich nicht um begriffliche Verfahren handelt, sondern um eigene Initiativen auf Grund einer direkten Erfahrung, das heißt einer Erfahrung, welche die herkömmlichen Modelle ignoriert und sich auch nicht der Simulierung von illusorischen Aspekten der Wirklichkeit hingibt. Die schrittweise Munaris konfrontiert sich eben mit einem Programm analytischer und gestalterischer Interventionen, in welchem die Wahrnehmungsinhalte, die eigentlich immer zur Schematisierung neigen, als fühlbare Strukturen dargestellt sind. Auf diesem Weg fügt seine Phantasie allmählich Kommunikation an Kommunikation und Darstellungswerte bedeutenden Niveaus werden herauskristallisiert.

Was allerdings weniger bestimmt erscheint, ist die Entscheidung selbst: hierin steckt eben der kritische Ansatzpunkt, der in uns Verwirrung stiften mag. Man hat den Eindruck, als habe Munari zwischen „Funktionalität“ und „Unnützlichkeit“, das heißt zwischen praktischem und ästhetischem Gebrauch, keine endgültige Wahl getroffen. Wenn man seinen Weg verfolgt, ist es nicht leicht, die Grenze zu erkennen, die den einen Bereich vom anderen trennt. Wenn er eine Würfel – oder prismenförmige Lampe gestaltet, möchte man an die „macchine inutili“ denken und wenn er den „tetracòno“ formt, fällt uns einer seiner Aschenbecher ein. Wir haben von Entscheidung gesprochen, und es scheint uns jetzt angebracht, darauf hinzuweisen, wie die aufgeworfene Frage in keiner Weise mißverstanden werden soll. Wir sind (und zwar nicht erst seit heute, wie verschiedene Zeugnisse beweisen) von der Interdisziplinarität zwischen den verschiedenen Aussageweisen der Gestaltung vollkommen überzeugt und wir wissen seit langem, daß es keine Abstufung zwischen ästhetischem Forscher und praktisch schaffendem gibt. Wir wollen auf den Umstand hinweisen, daß bei Munari die künstlerischen Leistungen, insofern dies aus seinen Werken resultiert, auf die Determinierung eines Objektes gerichtet sind, dessen strukturelle Logik im genauen Einklang mit genauen Einklang mit dem Gebrauch, zu dem es bestimmt ist, steht. Munari ist aber nicht nur Designer und nicht nur ästhetischer Forscher: ja, es ist sehr wahrscheinlich, daß er nicht gewillt ist, auf eine der beiden Rollen zu verzichten. Seine unerschöpfliche Neugier veranlaßt ihn, Phänomene, Stoffe, Formen und Mechanismen zu untersuchen. Wenige haben wie er vierzig Jahre hindurch Ideen und Objekte hervorgebracht: unnützliche Maschinen (1933), Veränderliche kinetische Strukturen (1935), direkte Projektionen und Projektionen mit polarisiertem Licht (1954), kontinuierliche Strukturen (1961), Xerografien (1964), Filme, Plakate u. a. m.; überall erkennen wir Existenz einer Methode, Ansatzpunkte für phantasievolle Weiterarbeit, ein didaktisches Aufzeigen.

Munari ist zugleich ernst und heiter, er ist diese einzigartige Persönlichkeit, die uns Probleme und Lösungen großen Gewichtes mit einer lächelnden Miene vorlegt, in der sich eine Spur ironischen Vorwurfes verbirgt. Dieses Naturell erhält ihm die jugendliche Offenheit des Agierens, das unentwegt forschen und mitteilen, die Art, alles zu tun, als wäre es Spiel, ein engagiertes Spiel, das Genialität und Können erfordert, das aber schließlich alle Probleme schwerelos macht. Ohne sich jemals als Avantgardist zu Gebärden oder die gravitatisch eingebilddete Haltung eines Meisters anzunehmen, hat Munari viele gegenwärtig geläufige Lösungen vorweggenommen; er ist der Urheber heute vielfach verwendeter Gestaltungssysteme; hat pädagogische Prinzipien entwickelt, die heute die erhofften Früchte tragen; hat Objekte realisiert, in denen die Genauigkeit der Form immer der Phantasieausstrahlung entspricht. Er hat mit einem Wort freigiebig und mit Erfahrung gewirkt und gelehrt und dabei überall im Dienste der Nützlichkeit und „Schönheit“ anwendbare Gestaltungselemente gefunden: von den mathematischen oder geometrischen Ergebnissen bis zum Stoffpotential und zu den Reizen phantasievoller Launen. Alle seine Arbeiten sind leicht zu begreifen, sogar im Mechanismus, der die Struktur zusammenhält, und die Überraschung erfaßt uns deshalb, weil wir diese Tatsache zuletzt entdecken, gleichsam wie ein Ergebnis, zu dem man allein hätte gelangen können. Und dennoch: Munari ist uns vorausgegangen. Nur um ein klein wenig? Wäre es auch so, änderte sich das Ergebnis nicht. Die Geschichte Munaris bleibt wichtig und verdienstvoll,

die Geschichte seiner Objekte und seiner Ideen, seiner Spiele und Ironien, der programmierten Forschungen und seines erfinderischen Elans, die gestalteten Beweise einer Überzeugung, die wir immer klarer als tatsächlich zeitgemäß erkennen – trotz gelegentlicher Irrungen, Unvollkommenheiten oder Zwiespältigkeiten.

Anhand der ausgestellten Arbeiten, deren zeitliche Entstehung ein nicht zu unterschätzendes Verdienst im geschichtlichen Zusammenhang der schöpferischen Erlebnisse des Jahrhunderts darstellt, mag dieses Porträt – wie ich hoffe – zutreffend erscheinen.