

oft auf der andersartigen Konstellation des logischen Farbsystems. So gibt es dramatische Zusammenstöße primärer und sekundärer Farben, die in ihrer Klarheit, Vibration und Wirkung weit in den Raum strahlen, oder aber auch durch Mischungen hervorgerufene zarte und entmaterialisierte erscheinende poetische Farbharmonien. Die mathematische Denkweise findet in Bills Werk, wie er selbst sagt, als „Anwendung logischer Denkvorgänge zur Gestaltung von Rhythmen und Beziehungen, von Gesetzen, die individuellen Ursprung haben“, ihren Niederschlag. Empfindung und individueller Ausdruck fügen sich dem Ordnungsprinzip der Struktur und lassen diese in neuen Gesetzmäßigkeiten und Gestaltungsmöglichkeiten in Erscheinung treten.

Mit seinen freien und architekturbezogenen Plastiken wird Bill weltweit gefeiert. Auch diesen liegen systematische Prinzipien, Teilungen, Segmentierungen, Additionen serieller Elemente zugrunde. Geist und Souveränität in der Materiebeherrschung bilden stets eine Einheit. So wird in formvollendeter Schönheit aus einer klar definierten Form wie der Kugel, in der schwarzen Granitplastik „Zwilling als Viertelkugel“ (1968), ein Segment herausgeschnitten, welchem die geometrische Härte der spannungsvoll gewählten Schnittflächen durch abgegraste Kanten genommen wird und damit jener Grad erreicht ist, wo eine lapidare Form in ein Kunstwerk umschlägt.

Eine ganz andere Problematik wird in der Verbindung von Kugel und Spirale, der Schneckenform, aufgeworfen, indem eine geometrische Grundform mit jenem archetypischen Zeichen für Unendlichkeit in Verbindung gebracht ist und der Plastik eine symbolische Bedeutung beimißt. In der Schaffung einer neuen Symbolik sieht sich Bill im Gegensatz zu anderen Vertretern der Konkreten Kunst als Erbe der großen Pioniere der Avantgarde. Demgegenüber stehen Bills kristalline Konstruktionen aus Drei-, Vierkant- oder Rundstäben. In exemplarischer Weise demonstriert er in der frühen „Konstruktion aus 30 gleichen Elementen“ (1938/39) eine sich selbst tragende Raumstruktur, entstanden aus Rundstäben, die imaginäre prismatische Körper als serielle Bauelemente entstehen lassen.

Eine eigenwillige Synthese von Rationalität und Imagination erreicht Bill in der Gruppe der vergoldeten Plastiken aus Messingblech. In diesen „einflächigen“ Skulpturen, die auf das aus der Mathematik bekannte Möbiusband – eine Flächenfigur im Raum – zurückgehen, schafft er entmaterialisierte, plastisch verformte Flächen im Raum. Mittels dieses aus der Geometrie übernommenen topologischen Phänomens umkreist Bill in unterschiedlichsten Variationen das Geheimnis der Unendlichkeit. Eine einzige Linie begrenzt die Fläche, die Vorder- und Rückseite zugleich ist – Synonym für die Unendlichkeit, die gleichsam als endliche Gegenwart in sich zurückkehrt. Max Bills künstlerisches Werk ist mehr als nur ein Fundus für funktionelles Gestalten, da es als Ausdruck des menschlichen Geistes weltanschauliche Komponenten einschließt und abstraktes Denken mit neuen bildnerischen Systemen in sinnlich wahrnehmbare ästhetische Information übersetzt.

Ingrid Adler

Design zwischen Wissenschaft und Kunst?

Der folgende Text geht auf den Vortrag „Zur Wechselwirkung künstlerisch-gestalterischer und wahrnehmungspsychologischer Gesetzmäßigkeiten im Schaffensprozeß des Designers“ zurück, den unser Autor Günther Regel am 12. 11. 1986 auf dem X. designwissenschaftlichen Kolloquium der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, hielt. Günther Regel ist Leiter des Lehrstuhls für Theorie der bildenden Künste am Fachbereich Kunsterziehung der Sektion Kultur- und Kunstwissenschaften der Karl-Marx-Universität Leipzig.

„Die Wissenschaft von der Form und von der Farbe ermöglicht nunmehr jedem Lehrer unabhängig von etwaiger künstlerischer Begabung, ... ein sicheres Können in beiden Gebieten durch das Wissen zu vermitteln.“¹ Ein „sicheres Können“ im Umgang mit Formen und Farben anderen durch die Vermittlung von Wissen beizubringen, noch dazu unabhängig von der künstlerischen Begabung? Welcher Kunstlehrer, der die Schwierigkeiten des Lehrens und Lernens im Bereiche der Kunst und Formgestaltung kennt, möchte nicht über jene Wissenschaft verfügen, die solche Verheißung in Aussicht stellt! Der das versprach und allen Ernstes glaubte, für die Kunst- und Gestaltungslehre so etwas wie den „Stein der Weisen“ gefunden zu haben, war kein Geringerer als Wilhelm Ostwald, Nobelpreisträger für physikalische Chemie, Begründer der metrischen Farbenlehre und dilettierender Maler, der mit seinen Bildern gleichsam Lehrstücke für die künstlerische Anwendung seines naturwissenschaftlichen Wissens über die Form und die Farbe zu schaffen vermeinte und damit seine ebenso waghalsigen wie leichtfertigen kunstfernen „Kunsttheorien“ illustrierte. Paul Klee, der damals Lehrer am Bauhaus war, äußerte sich dazu unmißverständlich: „Das Gemeinsame der meisten Künstler, die Abneigung gegen die Farbe als Wissenschaft, wurde mir sehr verständlich, als ich vor einiger Zeit Ostwalds Farbenlehre las ... Wissenschaftler finden oft an den Künsten etwas Kindliches. Der vorliegende Fall ermöglicht diesmal eine Gegenseitigkeit.“² Es mußte für einen Naturwissenschaftler vom Range Ostwalds eine faszinierende Idee sein, den künstlerischen Prozeß der Form- und Farbgestaltung in einen wissenschaftlichen zu verwandeln und damit jene Unwägbarkeiten auszuschalten, die dem Kunstschaffen, dem Hervorbringen und Entwerfen von gestalteter Form überhaupt, nun einmal eigen sind, seine Planbarkeit beeinträchtigen und seine Leitung problematisieren. Das zumal in einer Zeit, da proklamiert wurde – um es mit den Worten des expressionistischen Malers Emil Nolde zu sagen: „Ästhetische Regeln gibt es nicht. Der Künstler schafft, seiner Natur, seinem Instinkt folgend, das Werk. Er selbst steht überrascht davor, ... andere mit ihm.“³ Ostwalds aus einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise resultierende Ansichten über die Anwendung einer Form- und Farblehre auf die Kunst sowie seine dementsprechenden Vorschläge für eine Reform des Zeichenunterrichts haben sich sehr schnell als totaler Irrtum erwiesen. Das bedeutet freilich ganz und gar nicht, daß von einer wissenschaftlichen Erhellung und Begründung des Gestaltungsprozesses keine

Aufschlüsse erwartet werden dürften, die dem Gestalter und vor allem dem Kunstlehrer nützlich sein könnten, sondern es verweist vielmehr mit Nachdruck darauf, daß dergleichen wissenschaftliche Bemühungen ausgehen müssen von einer kunstgemäßen Betrachtungsweise des Gestaltungsprozesses und von der unbedingten Respektierung seiner Eigenart und spezifischen Struktur. Der „Fall“ Ostwald könnte allen jenen eine Lehre sein, die sich einlassen auf die wissenschaftliche Fundierung des Gestaltungsprozesses, ohne zuvor hinreichend in die Eigentümlichkeiten der bildenden Kunst und der bildnerischen Gestaltung eingedrungen zu sein. Die Bestrebungen, objektive Tatsachen im Bereich der Form, der Farbe und der Maßverhältnisse zu gewinnen und für die Beherrschung des Gestaltungsprozesses dienstbar zu machen, reichen weit zurück. Erinnert sei hier nur an Leonardo da Vincis und Dürers Studien zur Proportion, an Goethes und Runges Arbeiten zur Farbe sowie an die ganz verschiedenen Bemühungen um die gestalterischen Grundlagen durch Hoelzel, Klee, Kandinsky, Mondrian, Moholy-Nagy, Itten, Gropius, Albers, Kepes und viele andere. Sie allen zielten mit ihren vorwiegend empirischen Untersuchungen auf Erkundung der Kräfte, die in den Formen und Farben wirken und die durch sie im Menschen bewirkt werden können. Denn sie hatten letzten Endes den Künstler und den Gestaltungsprozeß im Sinne. Daß die Bemühungen um eine, wie Gropius formulierte, „Wissenschaft der Gestaltung“⁴ insbesondere von denjenigen vorangetrieben werden, die darauf aus sind, den Prozeß des Entwerfens von Gegenständen, von alltäglichen Dingen des Gebrauchs bis hin zum komplizierten Gefüge einer Stadt, zu optimieren und lehrbar zu machen, das liegt klar auf der Hand. Die Architekten wie die Designer haben in der Regel ganz bestimmte, definierte Gestaltungsaufgaben zu erfüllen. Was sie entwerfen, das muß diesen entsprechen und produzierbar sein. Da bleibt für Überraschungen von der Art, wie sie Nolde als dem Kunstschaffen gemäß beschrieb, offenbar wenig Raum. Trotz aller Verschiedenheiten zwischen dem gestalterischen Schaffen eines Malers und dem des Designers bleibt das Hervorbringen, das Entwerfen der Form eines Produkts doch eine schöpferische Tätigkeit im Bereiche des Bildnerischen, und als solche ist sie nun einmal nicht auf dem Wege exakter Berechnungen vollziehbar. Deshalb müssen alle Versuche, den Gestaltungsprozeß zu verwissenschaftlichen, letztendlich scheitern. Der Schaffensprozeß des Künstlers wie der des Formgestalters wird von Gesetzmäßigkeiten beherrscht, so vor allem von künstlerisch-gestalterischen und von wahrnehmungspsychologischen. Darüber kann es kaum Zweifel geben. Die Frage ist nur, welcher Art diese Gesetzmäßigkeiten sind, wie sie im Schaffensprozeß wirken und in welcher Weise sie miteinander verknüpft sind?

Dem im Bereiche der „freien“, nicht-angewandten Kunst schaffenden Künstler geht es darum, das, was da von den Menschen seiner Zeit gefühlt und gedacht, geahnt und gehofft, gemieden, herbeigesehnt und gewollt wird, zum Ausdruck zu bringen. Bei ihm resultiert das Zustandekommen der gestalteten Form, zum Beispiel in Gestalt