

*Vielen Dank der lieben Angela*

*die bis zum 20-10-90*

*tapfer mitgewirkt hat max bill  
22-10-90*

angela thomas befragt max bill  
oktober 1990

**angela thomas:   gespräch mit max bill**

*wir sehen konstruktive und konkrete kunst als gegenposition zu visuell-zerstörerischem: als kommunikationsangebot.*

kunst-objekte sind, ganz offensichtlich, kommunikations-objekte. sie geben nicht einen in worten ausdrückbaren, ganz bestimmten tatbestand weiter, sondern sind objekte, die, auf andere weise als mit den mitteln der kunst ausgeführt, gar nicht möglich wären.

*sie erwähnten, ihr künstlerisches werk reihe sich logisch an die bestrebungen der pioniere zu beginn unseres jahrhunderts, an werke einiger «konstruktivisten».*

ich nehme eine unterscheidung vor. der sogenannte konstruktivismus hatte seinerzeit eine art objekte hervor-gebracht, die weitgehend gefühlsmäßig zusammengefügt waren. ich unterscheide, ob etwas nur wie eine konstruktion aussieht, oder ob es sich tatsächlich um eine konstruktion handelt, deren elemente nachweisbar sind. bei den frühen «konstruktivisten» gibt es gewisse ausnahmen, die ich für wegweisend halte: von malewitsch jenes schwarze quadrat auf weißer, quadratischer fläche, 1915 (?)<sup>1</sup>; ferner die raum-gebilde von rodschenko, hängende konstruktionen, 1920<sup>2</sup>, die, als ich mir ähnliches überlegte, mir noch nicht bekannt waren; ebenso rodschenkos drei einfarbig gemalte quadrate «rot», «gelb», «blau», 1921<sup>3</sup>. die genannten werke sind in dieser einfachheit nur im russischen konstruktivismus, unumstößlich, vorhanden.

*wann sahen sie, max bill, denn die ersten konstruktivistischen originale?*

1927 am bauhaus von lászló moholy-nagy und josef albers, 1929 im kunsthau zürich von piet mondrian und georges vantongerloo. 1937 ein werk von kasimir malewitsch und einige, wenige arbeiten von el lissitzky, in der ausstellung «konstruktivisten» in der kunsthalle basel.

*erinnern sie sich an das werk, in dem sie, max bill, zum ersten mal eine idee – ohne umweg über eine abstraktion von einem realen gegenstand – direkt konkretisierten?*

ich begann 1931 ein neues konzept zu suchen. erste resultate entstanden 1932; sie wurden 1933 im jahrbuch «abstraction-creation» (paris) teils abgebildet und in paris

1 datierung 1915 mit fragezeichen versehen in: larissa shadowa, «suche und experiment. aus der geschichte der russischen und sowjetischen kunst 1910–1930», veb verlag der kunst, dresden 1978, tafel 37

2 datierung in: german karginow, «rodschenko», corvina kiado, budapest 1979, s. 83

3 in: «rot, gelb, blau, die primärfarben in der kunst des 20. jahrhunderts», herausgegeben von bernhard bürgi, kunstmuseum st. gallen, hatje, niggli 1988, s. 75

4

max bill, «quinze variations sur un même thème», éditions des chroniques du jour, paris 1938

5

max bill, «konstruktion mit schwebendem kubus», 1935–36, messing und eisen, 50 × 60 × 120 cm

6

max bill, «unendliche schleife», 1935–53 (1. fassung: gips, 1935) granit, 150 × 100 × 120 cm  
musée national d'art moderne, paris

ausgestellt. 1935 begann die untersuchung «fünfzehn variationen über ein thema», die erste systematisch entwickelte und kommentierte reihe, die ich dann 1938 publizierte<sup>4</sup>. angeregt davon, daß man in der musik aus einem thema variationen machen kann, versuchte ich mit formen und farben etwas paralleles zu entwickeln: unter strenger begrenzung auf sechs farben plus weiß, grau und schwarz und präziser einteilung der form, die sich abwandeln ließ. parallel dazu entstanden plastiken wie «hängender kubus»<sup>5</sup> oder «unendliche schleife»<sup>6</sup>.

*max bill, sie sind durch viele flughäfen, durch viele leben gegangen. im zusammenhang mit den jeweils flexiblen organisationsformen ihrer verschiedenen arbeitsbereiche unterhalten sie, quer durch alle sozialen schichten, persönlich kontakte. sie können politische systeme und kulturen vergleichen.*

dadurch, daß ich mehr weiß und mehr kenne, relativiere ich die wichtigkeit meiner werk-ideen. auch bin ich eigentlich immer im ungewissen, ob das, was ich mache, tatsächlich das richtige sei. ich habe wenig kontrolle darüber, wie es sich auswirkt. dennoch arbeite ich weiter, weil man selbst sich über das, was man gedacht hat, wundert – und nun sehen möchte, wie sich das entwickelt, wenn man es realisiert. mit weltoffenheit hat das insofern zu tun, weil man, je mehr kontakte man pflegt, desto mehr die eigene tätigkeit in frage stellt. letzten endes versucht man dann doch vielleicht, bei sich selbst fuß zu fassen.

*sie stammen nicht aus der bourgeoisie, max bill, und sie haben auf verschiedenen gebieten qualitativ und quantitativ überzeugender gestaltet – ihr respekt vor jedem nützlichen objekt – als irgend ein anderer schweizer unseres jahrhunderts; dies gilt ferner im bezug zu dem, was heute in anderen ländern produziert wird.*

ich mache prinzipiell dinge, die mich längere zeit beschäftigen und die ich dann endlich einmal realisieren muß, um sicher zu sein, daß das, was ich mir ausgedacht habe, auch tragfähig ist. in der kunst ist es möglich, für eine bestimmte vorstellung lösungen zu finden, das heißt, man betrachtet die lösung als ein notwendiges, prüfbares objekt. merkwürdig dabei ist, wenn man etwas neues macht, daß man es oft und zwar: weil es einen selbst überrascht, wieder

in frage stellt. zwar kennt man die entstehungsgeschichte, glaubt die mittel klar und deutlich angewandt, doch wenn das objekt dann real vorhanden ist, sei es eine plastik oder ein bild, wird man dennoch von seiner wirkung überrascht. das kann so weit führen, daß man im ersten moment unangenehm überrascht ist, den eindruck hat, man solle vielleicht die finger davon lassen . . . im laufe der zeit erweist sich aber erfahrungsgemäß gerade ein solches objekt meist als richtig, tragfähig und notwendig.

*die wirkung entzieht sich ihrer kontrolle.*

die logische entwicklung von bestimmten vorstellungen kann zu einem resultat führen, das eben – überrascht.

*sie beauftragen leute, die nach ihren vorlagen modelle in gips, in größeren dimensionen, für die von ihnen geplanten skulpturen anfertigen. des weiteren verpflichten sie steinmetze für deren ausführung. sie beteiligen sich aktiv an filmen, die zu ihrem werk und ihrer person gedreht werden, haben foto- und interview-terminen abzuholen, unterhalten ein architekturbüro – das ganze nimmt nahezu das ausmaß eines unternehmens an. zudem haben sie viele gesellschaftliche und kulturpolitische verpflichtungen.*

durch die vielfalt meiner interessen bildet sich ein komplexes, manchmal chaotisches, system – denn es sind zu viele, verschiedene dinge, deren auswirkungen mich interessieren würden. um zu den realisationen, die mir alle vorschweben, zu kommen, brauche ich hilfe von anderen, besonders für ausführungen, die außerhalb meiner direkten tätigkeit liegen. zu diesen anderen, «satelliten» gewissermaßen, kann ich hingehen, um gewisse fragen abzuklären. im allgemeinen lege ich mich nicht im vornherein auf ein bestimmtes material fest, will nicht nur steine oder ausschließlich metall bearbeiten lassen. je nach dem problem, das ich angehe und lösen will, muß ich eine wahl treffen. das einzige, das ich wirklich selbst mache, das sind die gemalten bilder. diese male ich immer selbst.

*selbstgemacht sind auch ihre unzähligen kleinen skizzen, sowie die pläne und modelle für plastiken.*

ja, selbstverständlich, die skizzen – aber die weiterführung davon ist eine sache, die ich delegiere. auf ähnliche weise funktioniert das architekturbüro: man hat eine idee, läßt daran arbeiten, findet heraus, daß irgendetwas nicht stimmig



ist, läßt weiter daran arbeiten, versucht es selbst, gibt neu ein . . . bei der produktion von kunstwerken laufen ähnliche prozesse ab. ich wollte nie die erfahrungen mit einer methode ohne weiteres auf das nächstfolgende projekt übertragen, weil jedes neue problem eines neuen vorgehens bedarf.

*ihr arbeitsansatz ist auf das kommende hin ausgerichtet, nach vorn offen.*

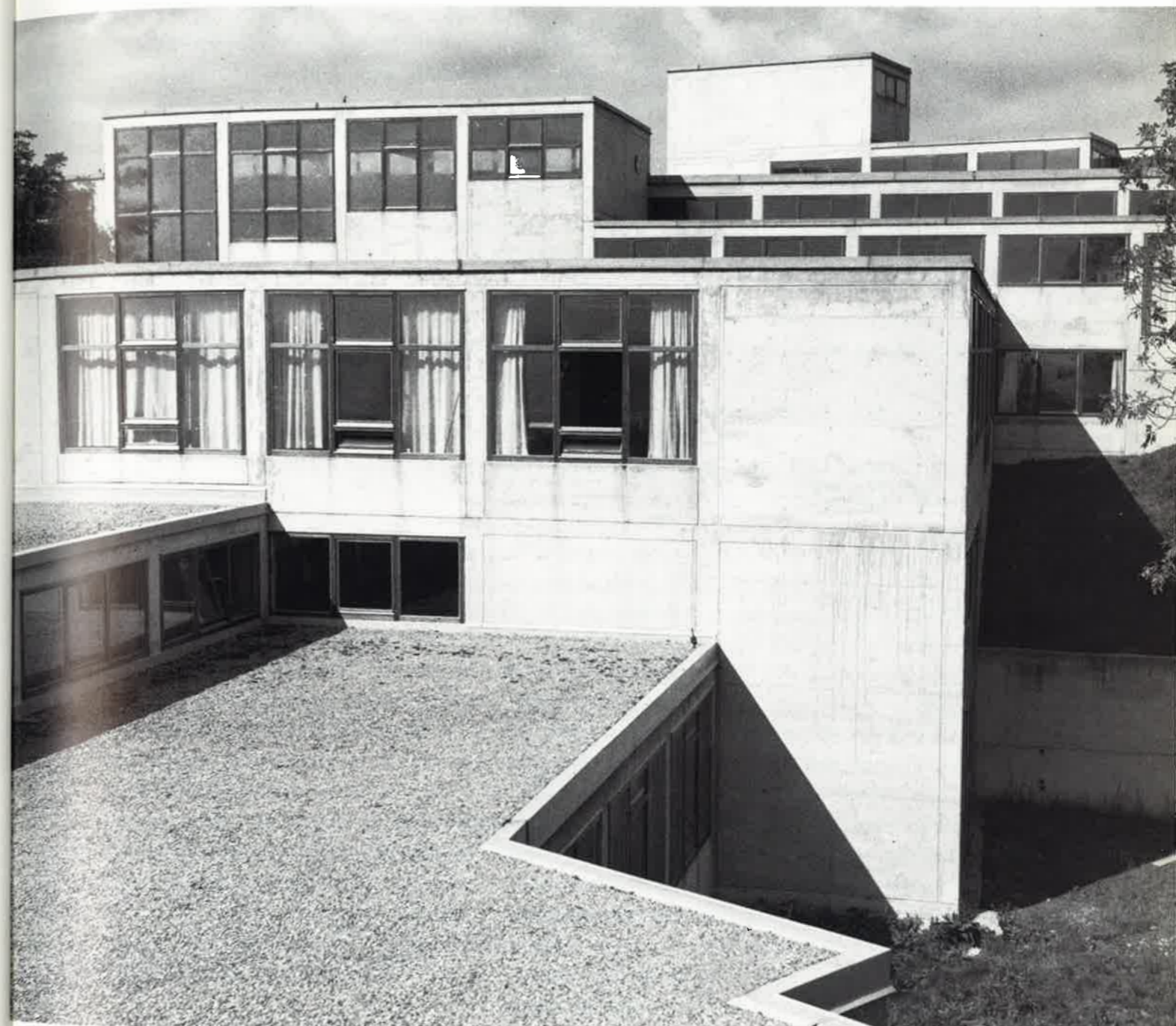
wenn die objekte größer werden, werden die arbeits- teilungsprozesse komplizierter. ohne das umfangreiche fachwissen der verantwortlichen ingenieure wären gewisse objekte nicht zu realisieren. das gleiche gilt für die fachleute in den verschiedenen bereichen, die für die ausführungen verantwortlich sind. ich verweise in diesem zusammenhang auf jenen granitblock aus sardinien, der nach carrara reiste, um dort auf neue weise durchbohrt, durchsägt, bearbeitet zu werden. nachher mußte die skulptur<sup>7</sup> per schiff nach frankfurt am main transportiert und dort vor der «deutschen bank» aufgestellt werden; oder auf drei je-zweiunddreißig- meter-hohe säulen, für «daimler-benz» in stuttgart/möhringen<sup>8</sup>. ihre oberflächen sind aus farbig emaillierten stahl- rohren zusammengesetzt, die ihrerseits auf eine stahl- konstruktion montiert sind. die ingenieure mußten fragen der stabilität beachten und von vornherein abklären, ob ein objekt dieser größenordnung tatsächlich ohne risiko konstruierbar und aufstellbar sei. der ingenieur-anteil an einem solchen werk ist beachtlich, aber es kommen weitere faktoren hinzu: so die produktion selbst, die auswahl technisch überhaupt machbarer farbabstufungen der emaille- elemente. bei jedem einzelnen prozeß könnte etwas verunglücken. die berücksichtigung aller planungsfaktoren ist für mich heute eine mindestens so wichtige aufgabe, wie anfangs, die ideen- findung.

*ihre «kontinuität», der granitmonolith in frankfurt, von dem sie zuvor sprachen, ist für mich ein sinnbild des geöffnet-, interessiert-seins, das ermöglicht wird durch die das offene schützende, durch sie abgrenzende, wohldosiert- ausbalancierte partien. das gleichgewicht der «kontinuität» ist dreidimensional-gleitend. bildlich, für mich, sehr nahe daran, wie ich sie, max bill, als person wahrnehme.*

*beim allgemeinen kunstpublikum gelten sie eher als*

7  
max bill, «kontinuität», (1. fassung 1946–47, höhe ca. 300 cm, ausgeführt in stahlgerippe und kalkputz, aufgestellt in zürich, zerstört 1948). 2. fassung, 1983–1986, sardischer granit, höhe ca. 500 cm, frankfurt, vor dem hauptsitz der deutschen bank (seite 23)

8  
max bill, «gruppe von 3 farb-säulen» 1987–89, farbig emaillierte stahlrohrteile, auf stahlkon- struktion montiert, daimler-benz, möhringen (seite 123)



1951–55. hochschule für gestaltung, ulm.  
blick vom mensadach gegen verwaltung und das lehrgebäude.



plastiker – denn als maler. ein fachmann, wie der bedeutende kunsthistoriker will grohmann, hingegen, reagierte ausnehmend positiv auf die qualität ihrer malerei: «max bill sieht im bild ein kraftfeld, das aus lauter variablen besteht. diese dinge entziehen sich vorläufig noch der meßbarkeit und sind auch psychisch kaum zu fixieren. doch wo konturen die farben umreißen, ist die differenzierung und die verhältnismäßigkeit der töne untereinander von so großem reiz wie bei keinem andern maler heute.»<sup>9</sup>

es freute mich, daß grohmann auf meine bilder positiv reagierte, hatte er doch vor allem über klee, kandinsky, kirchner die wesentlichsten publikationen erarbeitet.

ein weiterer fachmann suchte ihren theoretischen hintergrund philosophisch zu erhellen, max bense, der ästhetiker und informationstheoretiker hat dazu geschrieben: wenn bill malt, denke er «abstrakt wie wittgenstein (in relationen)»<sup>10</sup>.

ich lese hin und wieder etwas von wittgenstein, weil es eine anregende denkweise ist, die mir sehr liegt. bense hat recht, wenn er sagt, daß ich <in relationen> denke.

es ist, scheinbar, schwieriger, zugang zu meiner malerei zu finden. eine plastik ist haptisch, begreifbar. sie hat ihre ausstrahlung, und vor allem ist sie – wie der mensch selbst, der mit ihr in einem innen- oder außen-raum konfrontiert wird – ein objekt. ein bild hingegen besteht aus verschiedenen farben. durch die bewußte kombination von farben entstehen auf dem bild vibrationen und neue stimmungen. eine plastik können die menschen bestaunen, wegen ihrer machart. vor einem bild sind sie hilflos, weil es sich in der malerei um vollständig andere probleme handelt, beispielsweise um farbvibrationen, die ihnen entgegenstrahlen, die für manche ungewohnt sind.

auf mich machen ihre bilder einen sehr präsenten eindruck, sie nehmen sich nicht zurück, treten einem nicht zu nah: sind voll da, mit bewußtsein angefüllt.

ich lege immer wert auf den maßstab, auf das verhältnis mensch zu objekt. plastik kann man sehr groß machen. ein bild kann man nicht beliebig groß machen, ohne daß es verliert; und zwar ist das eine frage der quanten – der verschiedenen quanten, wie sie zueinander stehen und wie wir nachher diese quanten aufnehmen können. diese, verschieden angeordneten, farbquanten, mit ihren verschie-

9

will grohmann 1967, erker st. gallen

10

max bense, «max bills ästhetische zustände», in: artistik und engagement, kiepenheuer und witsch, köln, berlin 1970

denen rändern, die jedesmal neue farbvibrationen erzeugen, sind das eigentliche wirkungspotential meiner bilder. ich behaupte ja, daß aus der anordnung der farben, aus der gesamten ordnung eines bildes, eine strahlung produziert wird, die stets vorhanden ist, ob wir sie direkt, bewußt ansehen oder nicht, sie ist es, die auf uns wirkt – selbstverständlich auf jeden menschen anders. jeder hat seine eigene struktur, andere farbempfindungen. deshalb steht jeder mensch auf eine andere weise dem bild gegenüber. das merkwürdige ist ja, daß so ein bild nicht nur ein bild ist, sondern eine konstante kraftquelle. eine strahlungsquelle, einem generator vergleichbar, der ständig energie aussendet.

das ist die konstante, die autonom ist.

welche rolle spielt in ihren bildern das weiß? es ist bei ihnen nicht in dem sinne symbolisch belegt wie bei georges vantongerloo, der weiß in seinen bildern für den unbegrenzten raum einsetzte.

nein, im gegenteil, ich habe es eher für falsch angesehen, wenn man in der malerei das weiß gewissermaßen stellvertretend für <das unendliche> setzt. für mich sind weiß und schwarz ganz wesentliche farben. ich bevorzuge oft weiß, weil mir die weiße fläche, als solche, schon sehr gut gefällt. allerdings entstehen auch grenzfälle, bei denen weiß eine <hintergrund-funktion> erfüllt, die ich kaum umgehen kann.

mit georges vantongerloo haben sie sich über lange jahre hinweg auseinandergesetzt. trotz des intensiven kontaktes gab es einmal ein werk vantongerloos<sup>11</sup>, das selbst sie nicht verstehen konnten. was nicht heißen soll, daß es ihnen nicht gefallen habe, nein, sie fanden es ausgesprochen gut. weil sie es indes nicht verstanden, suchten sie es, 1945, frei umzusetzen: von einer anderen idee und einer anderen formgebung ausgehend, doch das erwies sich als unmöglich. handelte es sich hier um eine ausnahmesituation oder suchten sie auch andere werke, weiterer künstler, zu paraphrasieren?

es handelte sich um eine ausnahme. ich habe mit niemanden so intensiv über das, was kunst ist, wie kunst entsteht, diskutiert, wie mit vantongerloo. bevor ich ihn kennenlernte, waren wassily kandinsky und paul klee für mich sehr wichtig. damals, während meiner zeit am «bauhaus» (dessau) interessierte mich klees thematik, und

11

georges vantongerloo, ocn 163, huile 71 × 50 cm, paris 1942: «formes et couleurs, dites irrationnelles: connexion; forme à 4 côtés égaux et angles inégaux; ligne fermée inéquidistante d'un point improprement appelé centre: ligne sans épaisseur engendrée par un point en mouvement et de dimension variable (couleur variable)»



ich stand ziemlich stark unter deren einfluß. den theoretischen hintergrund, den klee erarbeitet hatte, habe ich erst viel später begriffen; besonders im zusammenhang mit dem, was ich mir selbst dann im systematischen vorgehen bei bild-werken vornehmen sollte. ich halte auch heute noch das theoretische werk von paul klee für ausserordentlich wichtig und bedaure, daß dieses nie gründlich überarbeitet und publiziert wurde.

*gibt es, nebst klee und kandinsky, weitere kollegen, die ihnen persönlich nahestanden?*

ich habe mit vielen über kürzere oder längere zeit kontakte gepflegt. den längsten kontakt hatte ich – zuerst als studierender am «bauhaus» – mit josef albers. später haben wir, zu beider vorteil, so glaube ich, lange korrespondenzen über kunst geführt. in den fünfziger jahren habe ich ihn an die «hochschule für gestaltung» nach ulm geholt, damit er dort die grundlehre aufbauen helfe. von albers habe ich verschiedene methoden gelernt, die weniger mit malerei als vielmehr mit dem allgemeinen verhältnis des gestaltenden menschen zu seiner umwelt zu tun hatten. es waren die anregungen, die von albers ausgingen, die bei mir den willen aktivierten, der frage der begründbarkeit einer sache nachzugehen und eine sache, die man gemacht hat, nicht «ungerechtfertigt» hinausgehen zu lassen. auch meinen bildern und plastiken gegenüber übernehme ich die gleiche verantwortung, ethik und ästhetik sollen in ihnen übereinstimmen. ich versuche dinge zu machen, die nicht ohne weiteres, nicht augenfällig, erklärbar sind – die ich aber erklären kann.

*im jahr 1937, sie waren neunundzwanzig jahre alt, sahen sie sich in der ausstellung «konstruktivisten» (kunsthalle basel) eingehend die arbeiten von antoine pevsner an – und konnten mit dem kollegen an ort und stelle darüber diskutieren.*

zwei jahre zuvor hatte ich meine erste «unendliche schleife» gemacht, ursprünglich aus gips und überall gleich breit. sie wurde 1936 an der «triennale» in mailand ausgestellt. was ich aus mathematischen modellen gelernt habe, realisierte ich in einer stäbchen-plastik «konstruktion aus messing» (1939) – jetzt in der sammlung des zürcher kunsthhauses.



konstruktion aus vier halbierten würfeln. 1973–1985  
kalkstein, h = 240 cm, ausdehnung 15 × 15 m  
städtische parkanlage jerusalem  
geschenk von madeleine lejwa



12  
constantin brancusi, endlose säule, begonnen  
in holz, 1918. großausführung aus gegossenen  
stahlelementen, höhe 30 meter, in tirgu jiu,  
rumänien, 1937–38

13  
max bill, «unendliche fläche in form einer säule»  
(1953), ausgeführt in chromnickelstahl, 1974–77,  
höhe 12,5 m, eth hänggerberg, zürich

für mich war constantin brancusi ein vorbild: wegen der in ihrer art perfekten durchführung seiner plastiken. später dann, anlässlich seines 100. geburtstages, habe ich, 1976 in bukarest einen vortrag gehalten über den einfluß brancusis auf meine entwicklung. in tirgu jiu sah ich erstmals seine «endlose säule»,<sup>12</sup> die natürlich nicht endlos ist; diese hatte meiner erfahrung von endlosigkeit, die ich mit der «endlosen schleife» (1935) gemacht hatte, vollständig widersprochen. 1953 hatte ich übrigens ein weiteres, endloses band, eine «unendliche fläche in form einer säule»<sup>13</sup> gemacht, die, ziemlich groß ausgeführt, seit einigen jahren auf dem gelände der eidgenössischen technischen hochschule, zürich, steht.

*jene plastik (1953; 1974–77) darf als künstlerische gestalt eines mathematisch-philosophischen problems angesehen werden. zwei gleichbreite bänder sind gegenläufig und gehen an den beiden enden wieder ineinander über. veränderbarkeit und weiterentwicklung eines themas sind in ihrem werk, max bill, ein wichtiger aspekt. auch in ihren grafischen reihen untersuchen sie möglichkeiten der variabilität. ein grundsätzliches thema kann in einer solchen reihe hervorgehoben, vereinfacht, harmonisiert werden.*

es ist eine möglichkeit, die ich habe und auch heute noch befolge. ich habe mehrere themen durchgearbeitet und zu zusammengehörenden reihen gefügt. auch in der malerei gibt es bei mir gewisse bilder, die aufgrund ähnlicher (oder: der gleichen) struktur aber mit farb-abwandlungen entstehen.

*sie brauchen den wechsel, übergang, stimmige rhythmiken und proportionen – diese wesentlichen elemente lassen sich auch in ihren architektonischen arbeiten aufzeigen: in den raum-körpern ihrer gebäude der hochschule für gestaltung<sup>14</sup>, wie in ihrem wohn- und atelier-haus<sup>15</sup> in zumikon.*

ich glaube schon, daß das eine grundhaltung ist. sie kommt sowohl in meinen freien plastischen und malerischen werken als auch im besonderen in der architektur zum ausdruck. in der architektur handelt es sich um räume, die man durchschreitet und körperlich erlebt. charakteristisch für das, was ich in der architektur mache, ist, daß sich die verschiedenen funktionen in fließenden raumgebilden weiterentwickeln – wobei jede funktion ihre eigene gestalt

14  
max bill, «hochschule für gestaltung», ulm,  
1951–55. blick vom mensadach gegen verwaltung  
und lehrgebäude (seite 17)

15  
max bill, haus bill in zumikon/zürich, erbaut  
1967–68



pavillon-sculptur. 1979–1983  
64 gleiche schwarzwald-granit-elemente  
ca. 22 × 6 × 4 m  
zürich, bahnhofstrasse–pelikanstrasse  
geschenk an die stadt von der schweiz. bankgesellschaft



annimmt, aber im ganzen gewissermaßen durch einen maßkanon verbunden bleibt. dadurch entsteht eine anlage (wie die hochschule für gestaltung), die vollständig organisch mit dem gebrauchszweck verbunden ist. es ist gleichzeitig der versuch (im fall hfg/ulm: ökonomisch bedingt), mit den allereinfachsten mitteln ästhetisch hochwertige wirkung zu erzielen.

*bei ihrem projekt der abteilung «bilden und gestalten» für die schweizerische landesausstellung (lausanne 1964) legten sie ebenso wert auf die wahrung der angesprochenen gesichtspunkte (maßstabfließende übergänge . . .); ihre konzeption sah die anwendung vorfabrizierter, gleichbleibender elemente vor.*

*bei einer ganz anderen aufgabenstellung, ich denke an die «pavillon-skulptur» in der stadt zürich, kamen sie, nach städtebaulich-architektonischen Überlegungen ebenfalls zum schluß, die plastik aus gleichbleibenden elementen aufzubauen.*

in zürich bestand in der stadtverwaltung ein projekt, bei der einmündung der pelikan- in die bahnhofstraße jenen von bussen und pflanzentöpfen verstellten platz aufzuwerten, und es fand sich ein sponsor, die schweizerische bankgesellschaft. sie war bereit, mich mit der herstellung einer plastik für diesen platz zu beauftragen. die räumliche situation, zwischen drei großen bankgebäuden, im zentrum der stadt, hat mich bewogen, die funktion des platzes zu überdenken und neu zu formulieren. ich konnte keinen sinn darin finden, an dieser stelle eine im herkömmlichen sinn konzipierte skulptur aufzustellen. mir schwebte eine plastische qualität vor, die sich gegen die den platz umgrenzende bankenarchitektur behaupten sollte. die «pavillon-skulptur»<sup>16</sup> ist in schwarzwälder granit ausgeführt, aus 64 gleichen elementen gebaut. das maß der als basis dienenden einzelteile ist durch eine bequeme sitzhöhe bestimmt.

*innerhalb dieser raumplastik erfahren wir, je nach dem von uns gewählten weg, gleitende übergänge sich öffnender und schließender räume (es sind 18 mögliche durchgänge!). das projekt hatte anfangs einen politischen sturm zu überstehen und das werk wurde erst auf empfehlung einer internationalen gutachterkommission angenommen. die «pavillon-skulptur» inmitten der stadt hat sich inzwischen durch die tägliche*

16  
max bill, «pavillon-skulptur», 64 gleiche schwarzwaldgranit-elemente, 1979–83, ein geschenk der sbg an die stadt zürich, pelikan-/bahnhofstraße (seite 23)



«kontinuität» 1983–1986 (2. fassung)  
sardischer granit, h = ca. 5 m  
frankfurt, vor dem hauptsitz der deutschen bank  
(1. fassung 1946–1947)



*nutzung dort verweilender passanten als sozialer frei-raum und kultureller erlebnis-raum bestätigt.*

*nach dem, was wir bis jetzt angesprochen haben, möchte ich festhalten, daß es auffallend, wenn nicht gar typisch ist, daß sie oft mit gleichgroßen elementen arbeiten.*

ich hatte immer eine besondere vorliebe für gleiche elemente. in den 30er jahren wirkte sich das aus in der «konstruktion aus 30 gleichen elementen», aus 210 gleichen stäben (s. 47), oder im thema für die «15 variationen», das aus 22 gleichen linien besteht (s. 50). auf dieser vorliebe beruht auch meine häufige anwendung des quadrates und seiner vervielfachung, sowie des kubus und seinen abwandlungen; bis hin zur mengengleichheit der farben in vielen meiner bilder. auch meine vorliebe für den rechten winkel, die bis zur «pyramide als achtels-kugel» hinführt, deren oberfläche mit 12 rechten winkeln begrenzt ist – und die auf einem punkt steht (s. 68). die neueren, mit gleichen elementen gebauten plastiken entstanden vorerst aus einer verbindung von ästhetischen vorstellungen mit der ökonomie der mittel. zusammensetzbare elemente sind materialsparend im verhältnis zum durch sie zu gestaltenden raum. sie benötigen weniger arbeitsaufwand. das heißt, mit weniger aufwand können größere objekte gestaltet werden. ich habe nach der ersten «pavillon-skulptur» (1969, im hakone-park, japan) und der – hölzernen – «pavillon-skulptur 2» (1969/75) jene an der zürcher bahnhofstraße ausgeführt – und seither sechs weitere, sehr verschiedene, nach dem gleichen prinzip, bis zu der ersten «endlosen treppe» als vorbereitung zur großen endlosen treppe, dem «monument für ernst bloch» in ludwigshafen.

*erleben sie identifikatorische momente, wenn sie plastiken entwerfen, die sich auf ideen-gebäude ihnen wichtiger persönlichkeiten, wie albert einstein oder ernst bloch, beziehen? beide, sowohl einstein als auch bloch, wurden in der bundesrepublik deutschland lange nicht gewürdigt. was verbindet sich für sie, max bill, damit, daß sie für albert einstein gerade in jener stadt, in der sie selbst ihr experiment «hfg» abbrechen und scheitern sehen mußten, ein neues symbolisches «haus», erneut einen «geistigen ort» schaffen konnten?*

das einstein-monument in ulm war eine aufgabe, die mich



konstruktion aus drei gleichen platten.  
1979–88  
sardischer granit, h = 300 cm  
zentralverwaltung „winterthur“-versicherung  
winterthur



sehr stark beschäftigte, denn einstein hatte abgelehnt, daß man für ihn denkmäler errichte. nichts-desto-trotz wandert er als bronzeguß in princeton im wald, und an der mall in washington sitzt er als riese, ähnlich einer faszingspuppe aus viareggio, mit einem riesigen, offenen buch in den händen, in dem nichts anderes steht als seine berühmte formel.

*einsteins theorien werden nur von wenigen gelehrten verstanden – sicherlich war das vorgehen sehr anspruchsvoll, für den inbegriff komplexen theoretisierens auf plastischem gebiet ein passendes gebilde zu konkretisieren.*

ich faßte meine aufgabe vom grund aus an: einstein wurde in ulm geboren, in einem haus, das während des krieges durch bomben zerstört wurde. aus dessen trümmern rettete ich die granitschwelle des eingangs – kurz bevor diese als schutt hätte abtransportiert werden sollen. es handelte sich nun darum, den geburtsort zu bezeichnen. ich versuchte, mich wiederum mit einsteins theorie zu befassen und habe daraus nichts verstanden, außer, daß man das, was er erdacht – nicht darstellen könne. es wäre denn mit seiner formel und deren undarstellbaren interpretationen. ich beschloß deshalb, aus den begriffen «zeit» «raum» «mensch», eine idee zu konstruieren. ich kam zur überzeugung, daß sich das verhältnis von mensch und zeit auf eine universell faßbare norm bringen lasse: den tagesverlauf in 24 stunden. das ergab für den bau eines symbolischen hauses 24 gleiche elemente, 12 stehende und 12 liegende; daß diese elemente alle gleich groß sein durften, lag daran, daß einstein beinahe an tag-und-nacht-gleiche geboren wurde. dieses «haus» steht nun mitten im fußgängerstrom; eine erinnerung an den menschen albert einstein, der hier zur welt kam. gleichzeitig sollte es ein ästhetischer «akzent» werden, in dieser stadt, in der ich mit meinem experiment «hochschule für gestaltung» schuldlos schiffbruch erlitten hatte.

*zu dem philosophen ernst bloch, der sich genötigt sah, aus deutschland zu emigrieren, hatten sie schon während dessen aufenthalts in der schweiz persönliche kontakte. ihr ihm gewidmetes monument nimmt dreifach spiralförmig an- und ab-lauf. von einem realen grund, der basis, ausgehend, erinnert die aufsteigende dynamik an die wunschvorstellung,*



albert einstein monument. 1979–1982  
ukrainischer granit, 2 × 2 × 6 meter  
an stelle seines im krieg zerstörten geburtshauses in ulm,  
am anfang der jetzigen fußgängerzone

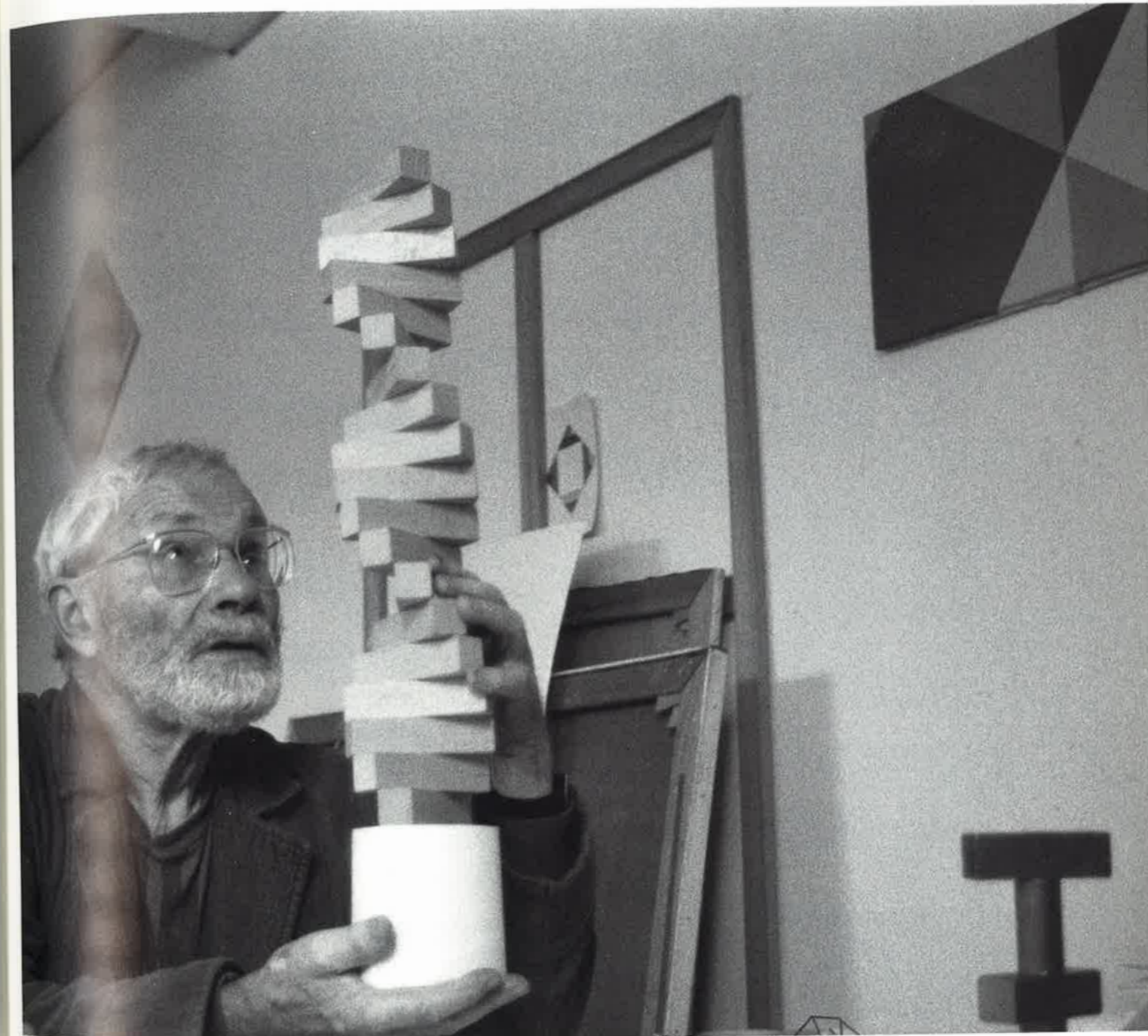


*auf einer geschichtlich höher entwickelten stufe möge es für die menschheit irgendwie besser weitergehen.*

ich hatte einen ersten versuch gemacht, aus stein eine endlose spirale zu konstruieren; mit dem problem der endlosigkeit, das mich seit 1935 (an den topologischen flächen) fasziniert hatte. die letzte plastik aus granit war die «einheit aus kugel und endloser spirale» (s. 112). als ich angefragt wurde, für das wilhelm-hack-museum, ludwigshafen, eine plastik vorzuschlagen, griff ich auf meinen neuesten versuch einer endlosen spirale zurück, die aus verschiedenen gründen an dieser stelle einen sinn hat. nicht nur, weil eine aus gleichdimensionierten granitelementen treppenartig gestaltete konstruktion, eingedenk der zur verfügung stehenden, finanziell-beschränkten mittel, ein ausmaß bekommt, das dem kräftigen museumsbau standhalten sollte. sondern auch, weil das konzept des spiralförmigen aufstrebens und die endlose auf-und-ab-und-auf-und-ab-bewegung gleichzeitig als «monument für ernst bloch» ein schönes symbol ergibt. zu ehren des in ludwigshafen geborenen, berühmten philosophen, dessen hauptwerk «das prinzip hoffnung» hier räumliche form annimmt.

*ist es zutreffend, anzunehmen, daß ihr bisheriges schaffen auf ähnlichen ideen beruht? der einblick, den wir in einige ihrer gedankengänge, im zusammenhang mit der entstehung der monumente für einstein und bloch, nehmen konnten, läßt vermuten, daß es ihnen nicht nur rein um eine konstruktiv-geometrisch belegbare gestaltung geht. vielmehr, auch, um die realisierung ihrer weltanschauung. sie wollen die betrachter der von ihnen verantworteten werke mitfühlen, mitdenken lassen. in bewegung setzen.*

*oktober 1990*



max bill  
mit dem modell für die  
endlose treppe (1988):  
monument für ernst bloch  
wilhelm-hack-museum, ludwigshafen am rhein



max bill