



angela thomas: gespräch mit max bill

a.t.: sie erwähnen, ihr künstlerisches werk reihe sich logisch an die bestrebungen der pioniere zu beginn unseres jahrhunderts, an werke einiger «konstruktivisten».

m.b.: ich nehme eine unterscheidung vor. der sogenannte konstruktivismus hatte seinerzeit eine art objekte hervorgebracht, 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 (?)¹; ferner die raum-gebilde von rodschenko, hängende konstruktionen, 1920², die, als ich mir ähnliches überlegte, mir noch nicht bekannt waren;

ebenso rodschenkos drei einfarbig gemalte quadrate «rot», «gelb», «blau», 1921³.

die genannten werke sind in dieser einfachheit nur im russischen konstruktivismus vorhanden.

a.t.: wann sahen sie, max bill, denn erstmals werke des konstruktivismus?

m.b.: zuerst sah ich, am «bauhaus» 1927, werkreproduktionen in zeitschriften, originale von lászló moholy-nagy und josef albers; dann ebenfalls am «bauhaus».

1929 im kunsthaus 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.

¹ datierung 1915 mit fragezeichen versehen in: larissa shadowa, «suche und experiment russische und sowjetische kunst 1910–1930», veb verlag der kunst, dresden 1978

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, nigli, 1988, s. 75

a.t.: erinnern sie sich an das werk, in dem sie zum ersten mal eine idee – ohne umweg über eine abstraktion von einem realen gegenstand – direkt konkretisierten?

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

1935 begann die untersuchung «fünfzehn variationen über ein thema», die erste systematisch entwickelte und kommentierte reihe, die ich dann 1938 publizierte⁴, ill.: s. 64–87

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 «konstruktion mit schwebendem kubus»⁵, ill.: s. 11 oder «unendliche schleife»⁶, ill.: s. 53

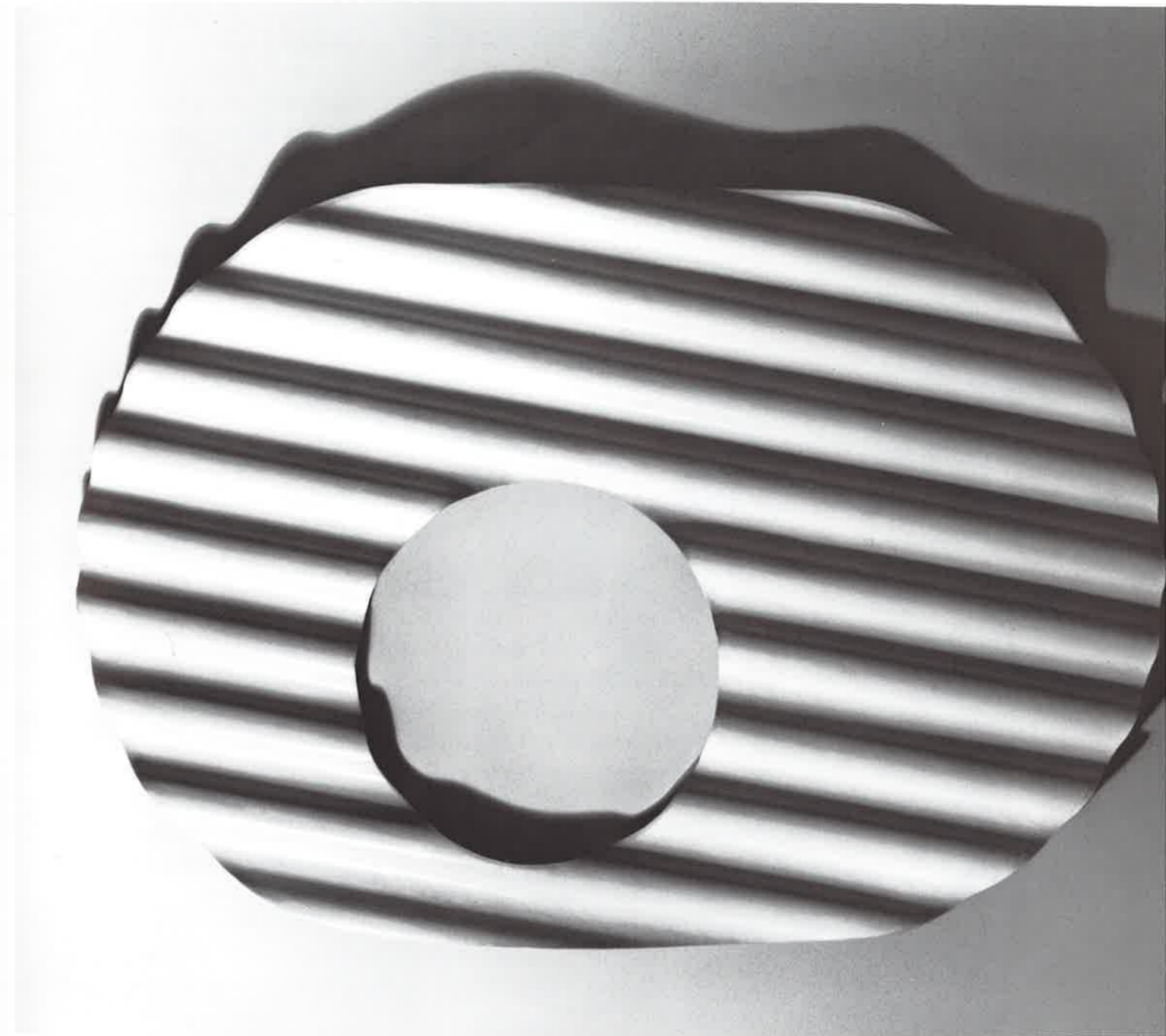
a.t.: sie sind durch viele flughäfen, durch viele leben gegangen. im zusammenhang mit den jeweils flexiblen organisationsformen ihrer verschiedenen arbeitsbereiche unterhalten sie, quer durch alle sozialen schichten, persönliche kontakte. sie können politische systeme und kulturen vergleichen.

m.b.: dadurch, dass ich mich für viele themen und zusammenhänge interessiere, relativiere ich die wichtigkeit meiner werk-ideen. auch bin ich eigentlich immer im ungewissen, ob das, was ich mache, tatsächlich das richtige sei. ich arbeite aus interesse an einer weiterentwicklung meiner überlegungen. mit weltoffenheit hat das insofern zu tun, weil man, je mehr kontakte man pflegt, desto mehr die eigene tätigkeit in frage stellt.

⁴ max bill, «quinze variations sur un même thème», éditions des chroniques du jour, paris 1938

⁵ max bill, «konstruktion mit schwebendem kubus», 1935–1936, messing und eisen, 50 × 60 × 120 cm

⁶ max bill, «unendliche schleife», 1935–1953 (1. fassung: gips, 1935) granit, 150 × 100 × 120 cm, musée national d'art moderne, paris



well-relief, 1931–1932
eisen, kunstharzlack. 80 × 120 cm

letzten endes versucht man bei sich selbst fuss zu fassen.

a.t.: sie haben auf verschiedenen gebieten qualitativ und quantitativ überzeugendes gestaltet. als massstab für einen gegenstand definieren und setzen sie dessen gebrauchswert. von diesem anspruch und methodischen ansatz her betrachten und entwickeln sie auch ein jedes ihrer werke, sei es eine grafik, eine malerei oder eine plastik, als «gegenstand für den geistigen gebrauch».

m.b.: ich bin immer auf der suche nach dem machbaren, begrenze meine vorstellungen auf das machbare. in dieser beziehung bin ich ein realist.

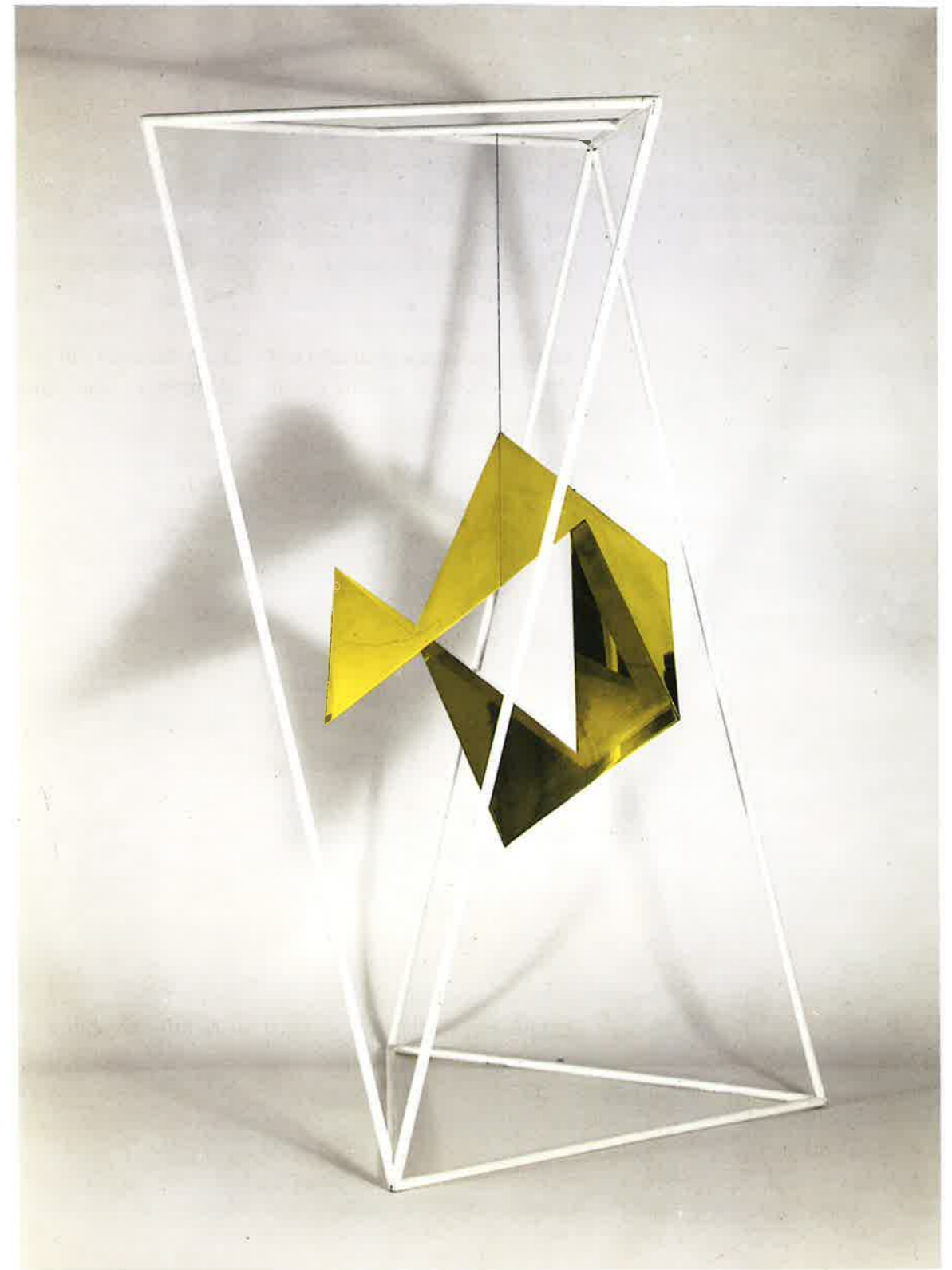
ich mache prinzipiell dinge, die mich längere zeit beschäftigen und die ich schliesslich realisiere. mein anspruch soll mit dem resultat übereinstimmen. die lösung betrachte ich als ein notwendiges, prüfbares objekt. merkwürdig dabei ist, wenn ich auf dem gebiet der kunst etwas neues mache, dass ich es oft – und zwar: weil es mich überrascht – wieder in frage stelle.

zwar kennt man die entstehungsgeschichte, glaubt die mittel klar und deutlich angewendet, doch wenn das objekt dann real vorhanden ist, sei es eine plastik oder ein bild, wird man dennoch von seiner wirkung überrascht. das kann soweit 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 werk meist als richtig, tragfähig und notwendig.

a.t.: die wirkung entzieht sich ihrer kontrolle.

m.b.: die ordnung ist vorhanden, von mir vorgegeben, ohne dass ich auf ihre auswirkung einfluss habe.



konstruktion mit schwebendem kubus. 1935–1936
messing und eisen. 120 × 50 × 60 cm

a.t.: 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.

m.b.: 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.

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

m.b.: 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



konstruktion mit 7 kreisringen. 1942–1944.
modell für monumentalbrunnen.
messing vergoldet auf marmor.

irgend etwas 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.

a.t.: ihr arbeitseinsatz ist auf das kommende ausgerichtet, nach vorn offen.

m.b.: wenn die objekte grösser werden, werden die arbeitsteilungsprozesse 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 fertige skulptur⁷, ill.: s. 15 per schiff nach frankfurt am main transportiert und dort vor dem hauptsitz der «deutschen bank» aufgestellt werden; ähnliches gilt für die «gruppe von 3 farb-säulen»⁸, ill.: s. 17, für «daimler-benz» in stuttgart-möhringen.

die oberflächen der 3 je 32 meter hohen säulen sind aus farbig-emaillierten stahl-rohren zusammengesetzt, die ihrerseits auf eine stahlkonstruktion montiert sind. farbe und plastische elemente gehören hier ein- und demselben gegenstand, nämlich je einer säule, an.

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

⁷ max bill, «kontinuität» (1. fassung 1946–1947, höhe ca. 300 cm, ausgeführt in stahlgerippe und kalkputz, aufgestellt in zürich, zerstört 1948) 2. fassung, 1983–1986 sardischer granit, höhe ca. 500 cm, hauptsitz deutsche bank, frankfurt am main

⁸ max bill, «gruppe von 3 farb-säulen» 1987–1989 farbig emaillierte stahlrohrteile, auf stahlrohrkonstruktion montiert, daimler benz, möhringen



kontinuität. 1983–1986
(1. fassung 1946–1947. ausgeführt in stahlgerippe und kalkputz, höhe ca. 3 m. aufgestellt in zürich. zerstört 1948)

2. fassung, sardischer granit. höhe ca. 5 m
hauptsitz deutsche bank, frankfurt am main
gruppe von drei farbsäulen. 1987–1989
farbig emaillierte stahlrohrteile auf
stahlkonstruktion montiert. h 32 m
daimler-benz, stuttgart-möhringen

hinzu: so die produktion selbst, die auswahl technisch überhaupt machbarer farbabstufungen der emaillelemente. bei jedem einzelnen prozess könnte etwas verunglücken. die berücksichtigung aller planungsfaktoren ist für mich heute eine mindestens so wichtige aufgabe, wie anfangs die ideenfindung.

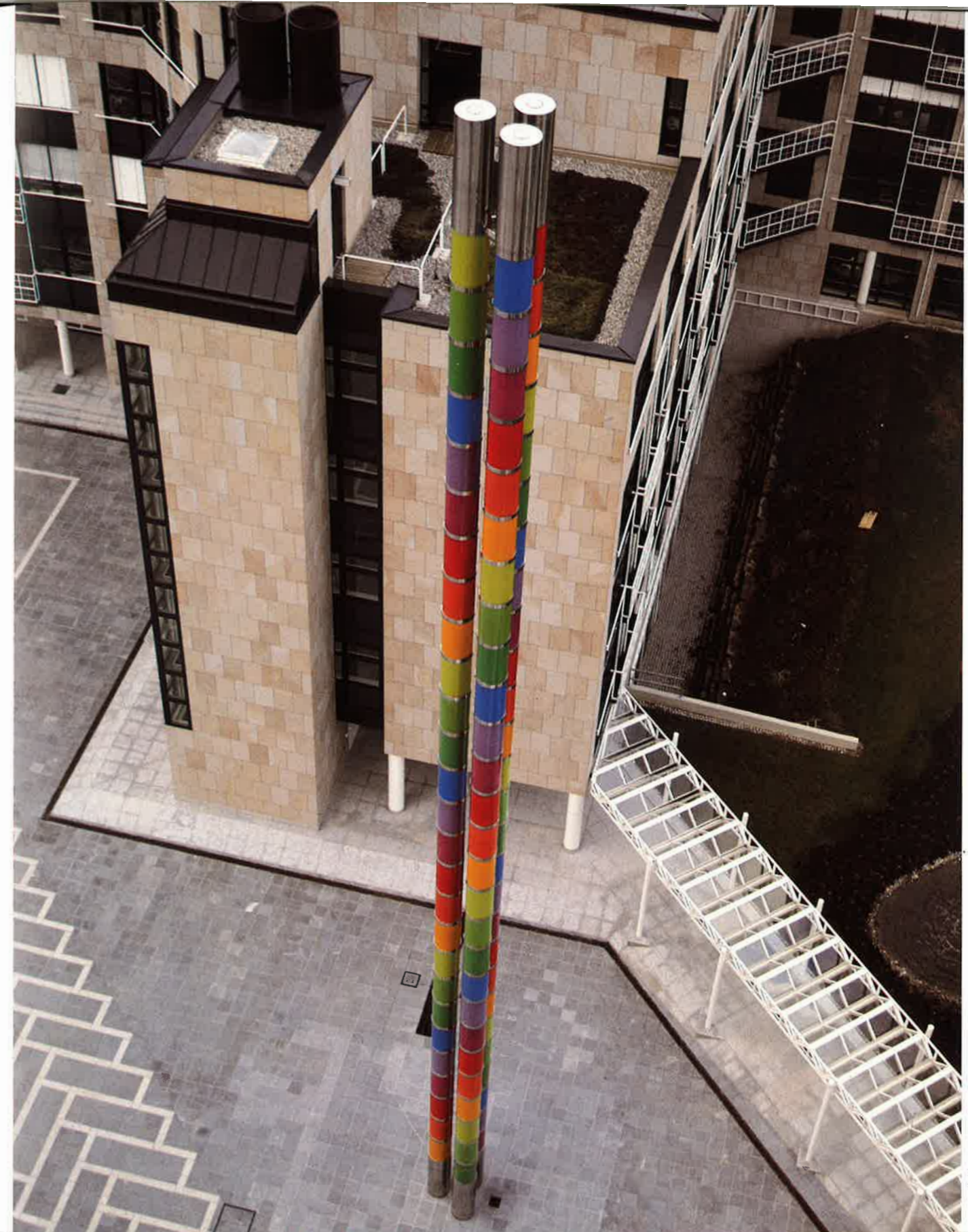
grosse plastiken entstehen nicht aus meinem persönlichen bedürfnis nach problemlösungen. es sind probleme, die sich «im auftrag» stellen – für die lösung einer aufgabe in einem bestimmten umfeld. solche werke können nur bedingt autonom sein. ihre funktion bezieht sich auf den vorgegebenen ort, an dem sie ordnend akzente setzen.

a.t.: 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 sich abgrenzende, wohldosiert-ausbalancierte, partien. das gleichgewicht der «kontinuität» ist dreidimensional-gleitend.

beim allgemeinen kunstpublikum gelten sie eher als 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.»⁹

gruppe von drei farbsäulen. 1987–1989.
h 32 m. farbig emaillierte stahlrohrteile auf stahlkonstruktion montiert.
daimler-benz, stuttgart-möhringen



⁹ will grohmann 1967, erker st. gallen

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

a.t.: 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)».¹⁰

m.b.: 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.

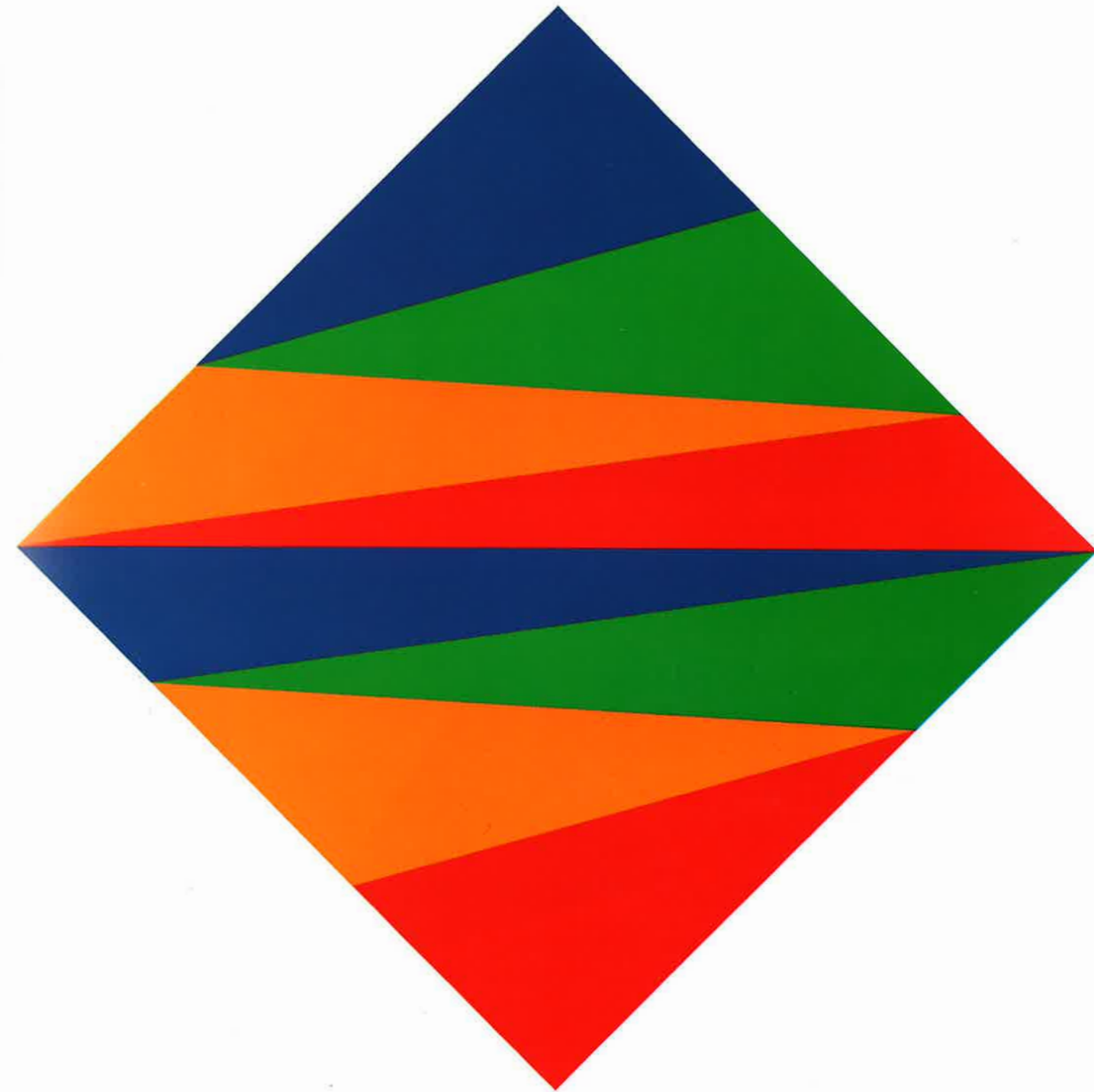
eine plastik können die menschen bestaunen, wegen ihrer machart. vor einem bild sind sie hilflos, weil es sich in der malerei um vollständig andere probleme handelt, beispielweise um farbvibrationen, die ihnen entgegenstrahlen, die für manche ungewohnt sind.

a.t.: 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.

m.b.: 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

¹⁰ max bense, «max bills ästhetische zustände», in: artistik und engagement, kiepenheuer und witsch, köln, berlin, 1970



einheit aus flächengleichen farben. 1972
öl auf leinwand. diagonal 170 cm



1951–1955.
hochschule für gestaltung (hfg), ulm.
blick vom mensadach gegen verwaltung und das
lehrgebäude

zwar ist das eine frage der quanten – der verschiedenen quanten, wie sie zueinander stehen und wie wir nachher diese quanten aufnehmen können. diese verschiedenen angeordneten farbquanten, mit ihren verschiedenen 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: so ein bild ist nicht nur ein bild, sondern eine konstante kraftquelle, eine strahlungsquelle, einem generator vergleichbar, der ständig energie aussendet.

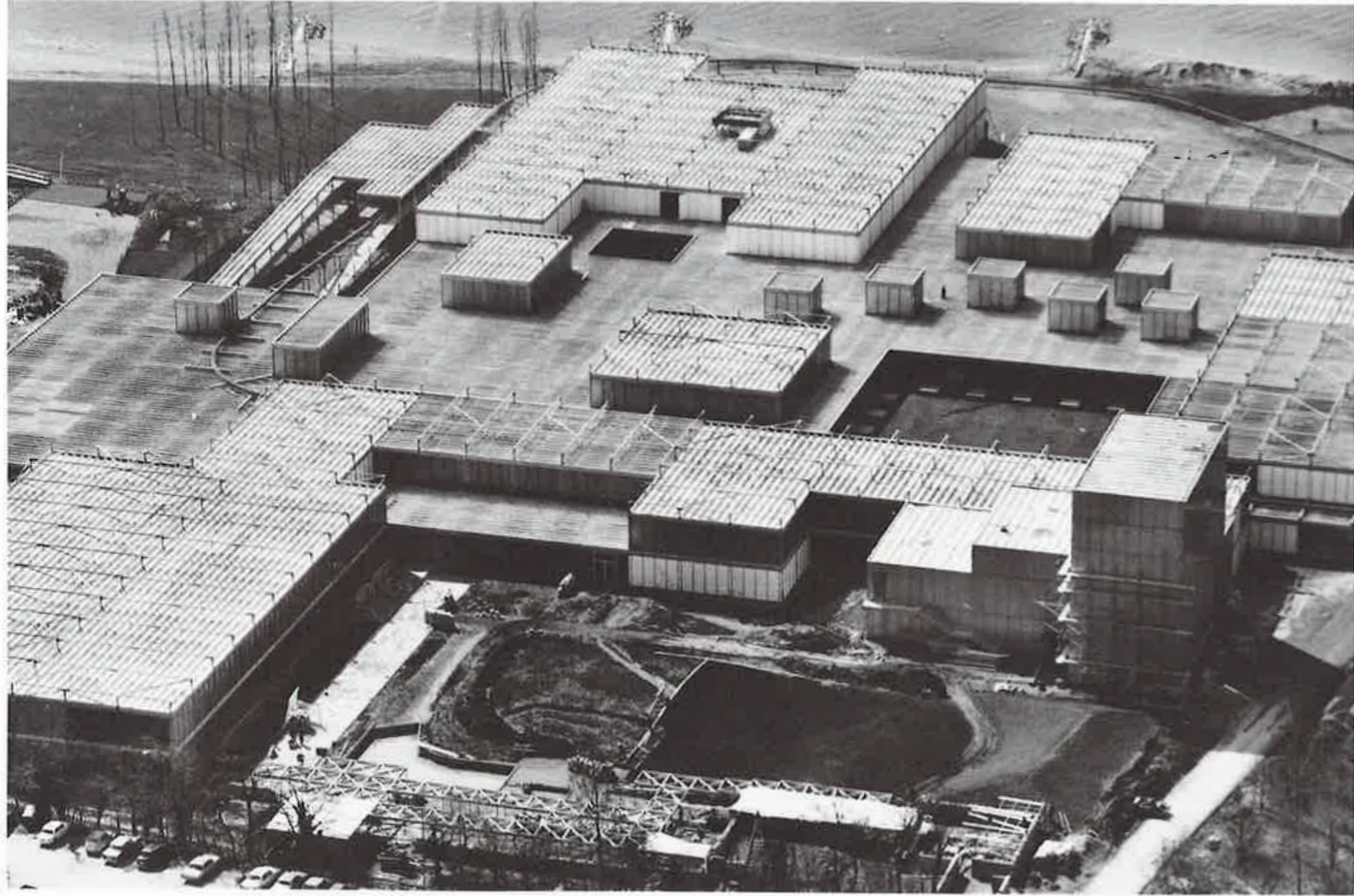
a.t.: das ist die konstante, die autonom ist.

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 einsetzt.

m.b.: 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.



1961–1964.
schweizerische landesaussstellung, lausanne. 1964
sektor bilden und gestalten



1967–1968.
haus bill. wohn- und atelier-haus in zumikon bei
zürich

a.t.: mit georges vantongerloo haben sie sich über lange jahre hinweg auseinandergesetzt.

m.b.: 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 krees thematik und 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 später selbst im systematischen vorgehen bei bild-werken vornehmen sollte. ich halte auch heute noch das theoretische werk von paul klee für ausserordentlich wichtig.

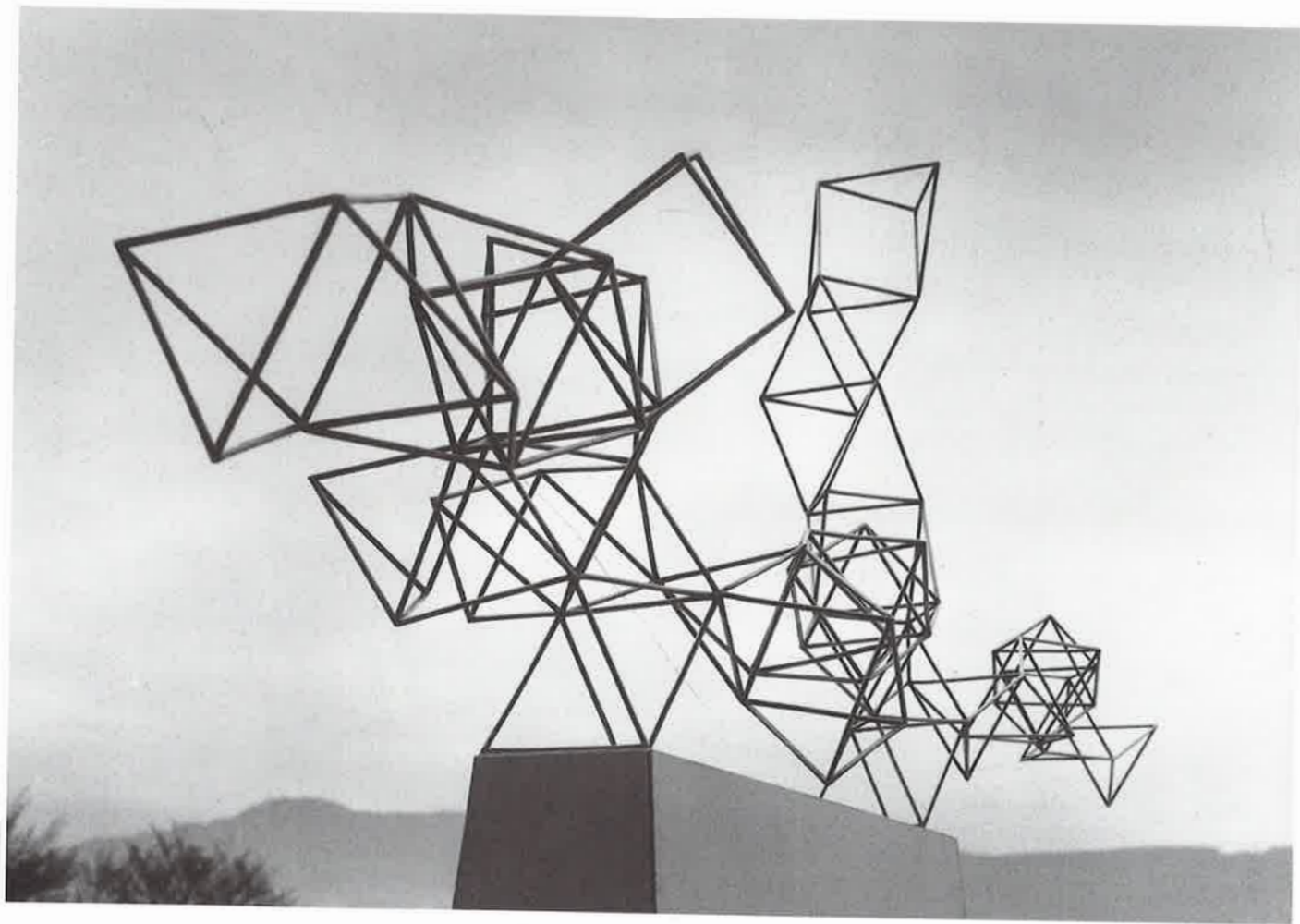
a.t.: gibt es, nebst klee und kandinsky weitere kollegen, die ihnen persönlich nahestanden?

m.b.: ich habe mit vielen über kürzere oder längere zeit kontakte gepflegt. den längsten kontakt hatte ich – zuerst als studierender, am «bauhaus» – mit josef albers. in späteren jahren 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.

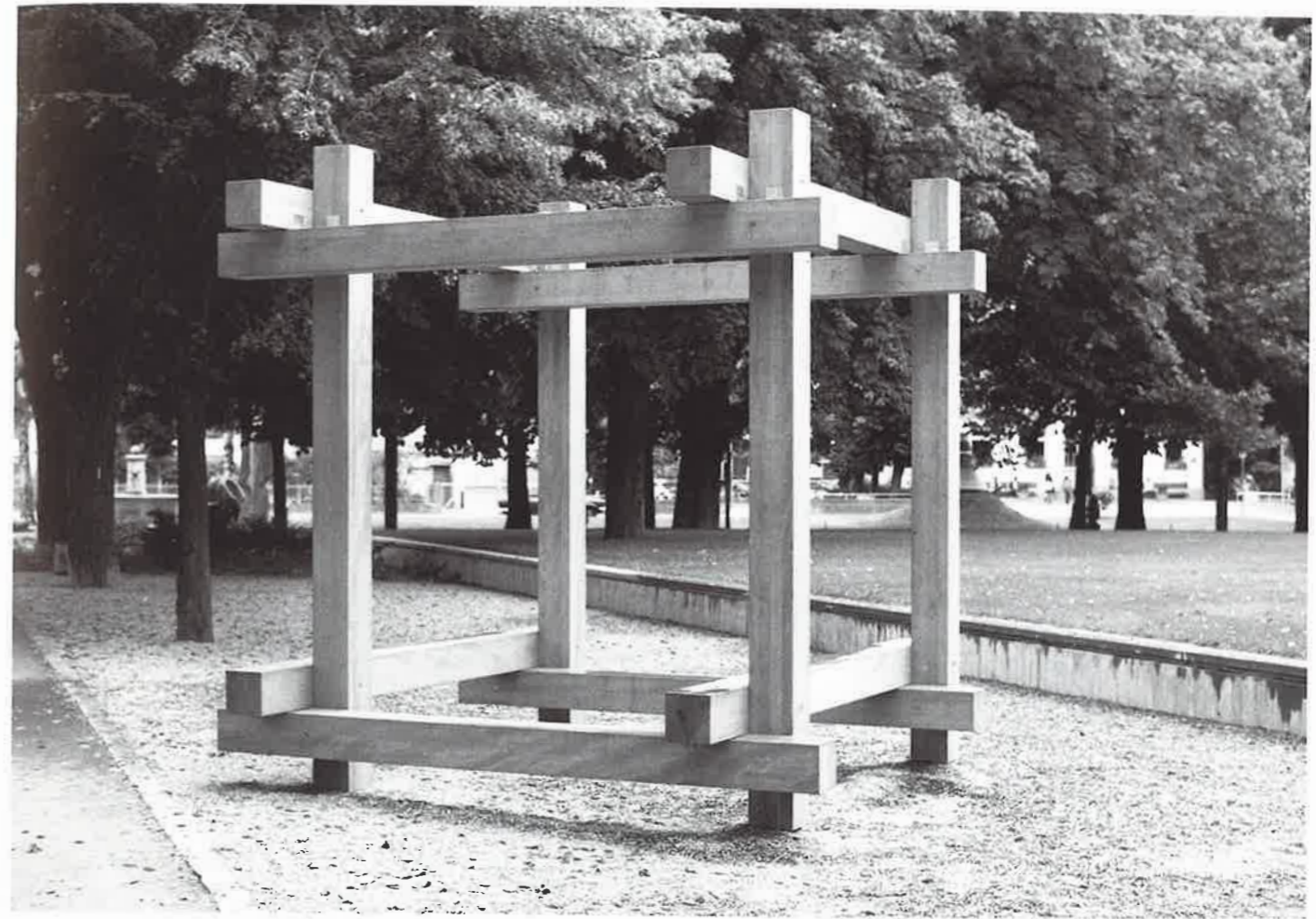
von albers habe ich verschiedene methoden gelernt, die weniger mit malerei, als vielmehr mit dem allgemeinen verhältnis des gestaltenden menschen zu seiner umwelt zu tun hatten. es waren die anregungen, die von albers ausgingen, die bei mir den willen aktivierten, der frage der begründbarkeit einer sache nachzugehen und eine sache, die man gemacht hat, nicht «ungerechtfertigt» hinausgehen zu lassen.



pavillon-sculptur, 1979–1983
schwarzwald granit. 64 gleiche elemente.
22 × 6 × 4 m
ecke bahnhofstrasse/pelikanstrasse, zürich.
geschenk der schweizerischen bankgesellschaft
(sbg) an die stadt zürich.



konstruktion aus 30 gleichen elementen.
1938–1939
rostfreier stahl. 153 × 459 × 76 cm



pavillon-skulptur II. 1969–1975
holz. 315 × 315 × 315 cm

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.

a.t.: 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.

m.b.: 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 hatte, realisierte ich in einer stäbchen-plastik «konstruktion aus messing» (1939) – jetzt in der sammlung des zürcher kunsthause.

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 țirgu jiu sah ich erstmals seine «endlose säule»¹¹, 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» gemacht, die, ziemlich gross ausgeführt, seit einigen jahren auf dem gelände der eidgenössischen technischen hochschule in zürich steht.

unendliche fläche in form einer säule. 1974–1977
(1. version 1953. h 3 m)
chromnickelstahl. h 12,5 m
eidgenössische technische hochschule (eth),
zürich, höngerberg



¹¹ constantin brancusi, endlose säule, begonnen in holz, 1918. grossausführung aus gegossenen stahlelementen, höhe 30 meter, in țirgu jiu, rumänien, 1937–1938

a.t.: jene plastik (1953; 1974–1977) darf als künstlerische gestalt eines mathematisch-philosophischen problems angesehen werden. zwei gleich breite bänder sind gegenläufig und gehen an den beiden enden wieder ineinander über. veränderbarkeit und weiterentwicklung eines themas sind in ihrem werk 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.

m.b.: 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.

a.t.: 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 in ulm¹², ill.: s. 20 wie in ihrem wohn- und atelierhaus¹³, ill.: s. 23 in zumikon.

m.b.: 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 raumbilden weiterentwickeln – wobei jede funktion ihre eigene

¹² max bill, «hochschule für gestaltung», ulm, 1951–1955. blick vom mensadach gegen verwaltung und das lehrgebäude

¹³ max bill, haus bill in zumikon/zürich, erbaut 1967–1968

einheit aus kugel und endloser spirale.
1978–1983
montorfano-granit. Ø 110 cm
liechtensteinische staatliche kunstsammlung
vaduz



gestalt annimmt, aber im ganzen, gewissermassen durch einen mass-kanon 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.

a.t.: bei ihrem projekt der abteilung «bilden und gestalten»^{ill.: s. 22} für die schweizerische landesausstellung (lausanne 1964) legten sie ebenso wert auf die wahrung der angesprochenen gesichtspunkte (massstab/fliessende übergänge...); ihre konzeption sah die anwendung vorfabrizierter, gleichbleibender elemente vor.

bei einer ganz anderen aufgabenstellung, ich denke an die «pavillon-skulptur»^{14, ill.: s. 25}, in der stadt zürich, kamen sie, nach städtebaulich-architektonischen überlegungen ebenfalls zum schluss, die plastik aus gleichbleibenden elementen aufzubauen.

m.b.: 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» ist in schwarzwälder granit ausgeführt, aus 64 gleichen elementen gebaut. das mass der als basis dienenden einzelteile ist durch eine bequeme sitzhöhe bestimmt.

a.t.: 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. das werk wurde erst auf empfehlung einer internationalen gutachter-kommission von der stadt angenommen. heute ist die «pavillon-skulptur» als kunstwerk anerkannt und täglich von dort verweilenden als sozialer frei-raum genutzt.

m.b.: die «pavillon-skulptur» ist «offen», weil benützbar. sie ist ein klares gegenstück zur «kontinuität», weil wir in ihr auf ein anderes bewegungselement, nämlich das des sich bewegenden menschen treffen.

die beiden plastiken haben divergierende funktionen. es wäre unsinnig gewesen, vor der «deutschen bank» in frankfurt am main eine pavillon-skulptur aufzubauen – in frankfurt vermittelt die «kontinuität» zwischen der grösse des menschen und der immensen grösse des gebäudes.

a.t.: 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.

m.b.: ich hatte immer eine besondere vorliebe für gleiche elemente. in den 30er jahren wirkte sich das aus im thema (1935) für die «15 variationen», das aus 22 gleichen linien besteht, oder in der «konstruktion aus 30 gleichen elementen»,^{ill.: s. 26}, mit 210 gleichen stäben.

¹⁴ max bill, «pavillon-skulptur», 64 gleiche schwarzwald-granit-elemente, 1979–1983, ein geschenk der sbg an die stadt zürich, pelikan-/bahnhofstrasse

auf dieser vorliebe beruht auch meine häufige anwendung des quadrates und seiner vervielfachung, sowie des kubus' und seiner abwandlungen; bis hin zur mengengleichheit der farben in vielen meiner bilder und grafiken. meine bevorzugung des rechten winkels, die bis zur «pyramide als achtels-kugel», ^{ill.: s. 35}, hinführt, deren oberfläche mit 12 rechten winkeln begrenzt ist – und die auf einem punkt steht. 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 raum, der durch sie gestaltet wird. 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 weitere, sehr verschiedene, nach dem gleichen prinzip, bis zur ersten «endlosen treppe» als vorbereitung zur grossen endlosen treppe: dem «monument für ernst bloch» in ludwigshafen.

a.t.: erleben sie identifikatorische momente, wenn sie plastiken entwerfen, die sich auf ideen-gebäude ihnen wichtiger personen, 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?



pyramide in form einer achtelskugel. 1965
schwarzer schwedischer granit. h 50 cm

m.b.: das einstein-monument, *ill.: s. 37*, in ulm war eine aufgabe, die mich sehr stark beschäftigte, denn einstein hatte abgelehnt, dass man für ihn denkmäler errichte. nichtsdestotrotz wandert er als bronzeguss in princeton im wald, und an der mall in washington sitzt er als riese, ähnlich einer faschingspuppe aus viareggio, mit einem riesigen, offenen buch in den händen, in dem nichts anderes steht, als seine berühmte formel.

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»



albert-einstein-monument. 1979–1982
ukrainischer granit. 6 × 2 × 2 m

das geburtshaus von albert einstein (*14.3.1879 ulm)
wurde während des 2. weltkrieges zerstört. dort,
wo es stand, wurde das monument aufgestellt, in
der fussgängerzone ulm

werden, in dieser stadt, in der ich mit meinem experiment «hochschule für gestaltung» schuldlos schiffbruch erlitten hatte.

a.t.: zu dem philosophen ernst bloch, der sich genötigt sah, aus deutschland zu emigrieren, hatten sie während dessen aufenthalt in der schweiz, persönlich kontakt. 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, auf einer geschichtlich höher-entwickelten stufe möge es für die menschheit irgendwie besser weitergehen.

m.b.: 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» ^{ill.: s. 31}, als ich angefragt wurde, für das wilhelm-hack-museum in ludwigshafen am rhein, 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 granit-elementen 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», ^{ill.: s. 39}, ein schönes symbol ergibt. zu ehren des in ludwigshafen geborenen, berühmten philosophen, dessen hauptwerk «das prinzip hoffnung» hier räumliche form annimmt.

endlose treppe: monument für ernst bloch.
1988–1991
granit. h 9,4 m
aufgestellt neben dem wilhelm-hack-museum
ludwigshafen am rhein



17. oktober bis 31. dezember 1993
ausstellung in der fondation saner studen

© 1993 by angela thomas und max bill
alle rechte vorbehalten

herstellung: w. gassmann ag, biel-bienne
printed in switzerland

angela thomas **max bill**

fondation saner studen