



präsentiert

bill – das absolute augenmass

ein Kinofilm von Erich Schmid

Filmkopien 35 mm, 25 Bilder/Sek., 93 Min., Format 1:1,85, Dolby SR-D 5.1

- Originalversion Serienkopien ohne Untertitel: Deutsch und Schweizer Dialekt
- Festivalkopie: mit französischen und englischen Untertiteln
- Kopien für Deutschland/Österreich: Originalversion mit hochdeutschen Untertiteln



Semaine de la critique
Festival de Locarno

Produktion

Ariadnefilm GmbH
Erich Schmid
Rebhusstrasse 50
CH-8126 Zumikon
Tel. +41-44-918 13 60
Fax +41-44-918 13 72
Mobile +41-79-413 13 60
erichschmid@erichschmid.ch

Verleih und Pressebetreuung

Ariadnefilm Verleih
Roger Huber
Rebhusstrasse 50
CH-8126 Zumikon
Tel. +41-44-202 12 52
Mobile +41-76-339 26 26
roger_huber@gmx.net

World Sales

Accent Films International
Carol Spycher
Rue de la Gare 46
CH-1820 Montreux
Tel. +41-21-963 93 00
Fax +41-21-963 93 05
Mobile +41-79-631 84 14
info@accent-films.com
www.accent-films.com

Pressefotos und Presseheft als pdf-Datei zum freien Download auf

www.maxbillfilm.ch

Synopsis

bill – das absolute augenmass

ein Film von Erich Schmid

»bill - das absolute augenmass« ist ein *document humain* über einen der ganz grossen, Epoche machenden Künstler des 20. Jahrhunderts und ein Kinofilm über die gesellschaftliche Verantwortung. Was steckt hinter den Gestaltungsprinzipien von Max Bill? – Der Regisseur Erich Schmid sucht die Antworten im Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik, in dem sich der weltberühmte Schweizer Maler, Bildhauer, Architekt und Gestalter ein Leben lang bewegt hatte.

bill – das absolute augenmass

ein Film von Erich Schmid

„Es sind die Rebellen, die die Welt verändern werden“ (André Gide)

Max Bill (1908-1994) war der wohl bedeutendste Schweizer Künstler des 20. Jahrhunderts. Er kam aus der Arbeiterstadt Winterthur. Er war zeitlebens ein Rebell, und heute lebt er als Unsterblicher auf dem Olymp. Sein Name steht für ein avantgardistisches Gesamtwerk, das auf die Zukunft ausgerichtet ist, eine soziale Verantwortung trägt und eine engagierte politische Aussage hat. Es ging Max Bill um die Gestaltung unserer Umwelt und um ein Umweltbewusstsein, dass inzwischen eine geradezu unheimliche Aktualität erhalten hat.

Für alle, die Bills Œuvre im Zusammenhang mit seiner Biographie verstehen wollen, realisiert Erich Schmid zur Zeit einen Film mit dem Titel »bill – das absolute augenmass«. Sechs Jahre lang hat er bisher daran gearbeitet, damit der Film auf der grossen Leinwand die Augen für viel Unbekanntes öffnet. Nur soviel sei bis jetzt verraten: Es geht durch und durch um das Spannungsfeld zwischen Kunst, Ästhetik und Politik.



Inhalt

- 1 Allgemeine Angaben, Adressen
- 2 Synopsis
- 3 Erich Schmid über seinen Film
- 12 Zur Dramaturgie des Films
- 16 Mitwirkende
- 19 Vorspanndaten
- 22 Biografie Erich Schmid
- 23 Zeittafel Max Bill (1908-1994)

bill – das absolute augenmass

Erich Schmid über seinen Film

Leben und Bedeutung von Max Bill

Max Bill (1908-1994) war der international wohl bedeutendste Schweizer Künstler des 20. Jahrhunderts. Er kam aus der Arbeiterstadt Winterthur. Er war ein Rebell, und heute lebt er als Unsterblicher auf dem Olymp. Sein Name steht für eine Kunst, die auf die Zukunft ausgerichtet ist und eine soziale Verantwortung trägt. In seinem Werk steckt eine engagierte politische Aussage, die nicht sofort erkennbar ist. Es ging Max Bill um nichts weniger als um die Gestaltung unserer Umwelt und um ein Umwelt-Bewusstsein, das eine geradezu unheimliche Aktualität erhalten hat.

Sechs Jahre lang hat Erich Schmid daran gearbeitet, damit der Film auf der grossen Leinwand die Augen dafür öffnet. Es geht in diesem Film durch und durch um das Spannungsfeld zwischen Kunst, Ästhetik und Politik.

Max Bill wurde geprägt von den Zeiten des Mangels, die uns wieder einholen, wenn die Ressourcen zur Neige gehen. In der gegenwärtigen Zeitenwende, wo Verschwendung und postmoderne Üppigkeit in Frage stehen, wäre Max Bill ein idealer ästhetischer Wegweiser. Er hat uns mit seinem Lebenswerk aufgezeigt, dass die Schönheit in der Reduktion liegt. Wer heute mit der Zeit gehen will, kommt um diesen Weg nicht mehr herum.

Als Maler, Bildhauer und Architekt, Gestalter und Grafiker setzte Max Bill Meilensteine. Aufgrund dieser Vielseitigkeit wurde er auch schon als »der letzten Leonardo des 20. Jahrhunderts« bezeichnet.

Der bedeutendste Bauhaus-Schüler

Bill war Student am Bauhaus in Dessau, das nach dem 1. Weltkrieg die Wende zum Zeitalter der Moderne vollzog und in ästhetischer Hinsicht das Gesicht der ganzen westlichen Welt veränderte, bis es, inzwischen nach Berlin disloziert, 1933 von den Nationalsozialisten geschlossen wurde. Bills Bauhaus-Meister, Lehrer und Vorbilder waren Wassili Kandinsky, Paul Klee und Laszlo Moholy-Nagy. Obschon Max Bill bloss zwei Jahre, von 1927-28, in Dessau studierte, wurde er schliesslich der bedeutendste Schüler, der aus dem Bauhaus hervorgegangen war.

Mit 17 Jahren in Paris ausgestellt

Eine sehr frühe Anerkennung fand Max Bill schon mit 17 Jahren, als Sophie Taeuber-Arp zwei seiner Schülerarbeiten an der legendären »Exposition internationale des arts décoratifs« in Paris ausgestellt hatte, wo auch die gestalterische Weltelite wie Le Corbusier und Melnikow,

die Bill sehr beeindruckt hatten, vertreten war. Acht Jahre später, 1933, wurde Max Bill, ebenfalls in Paris, in der Künstlergruppe »abstraction création« aufgenommen und stellte mit Piet Mondrian, Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp und Georges Vantongerloo aus. Max Bill war 25 Jahre alt.

Antifaschist und die HfG-Ulm der Geschwister Scholl Stiftung

Dank seines sehr frühen antifaschistischen Engagements im Umfeld von Ignazio Silone war Max Bill nach dem 2. Weltkrieg den Alliierten zuverlässig genug, um ihm im Rahmen des Marshallplans eine Schlüsselposition für den (materiellen und geistigen) Wiederaufbau in Deutschland einzuräumen. Als Architekt baute er Anfang der 50er Jahre die Hochschule für Gestaltung in Ulm, die HfG, und wurde deren erster Rektor. Die Trägerschaft der HfG war die Geschwister Scholl-Stiftung und Inge Scholl, die Schwester der 1944 in München ermordeten Sophie und Hans Scholl, war Präsidentin. Es war die Ironie des Schicksals, dass die progressive HfG-Ulm, die ihre Lehre auf den Grundlagen des Bauhaus aufgebaut hatte, 1968 von einem ehemaligen Nazirichter geschlossen wurde, dem damaligen baden-württembergischen Ministerpräsidenten Hans Filbinger. Was von der HfG-Ulm jedoch blieb, war ihr internationaler Einfluss auf den modernen Design in Europa, Japan und Amerika. Das Berufsbild des Designers, wie wir es heute kennen, war im wesentlichen das Verdienst von Max Bill, der die Prinzipien der modernen Gestaltung auch theoretisch begründete und in die Welt hinausgetragen hatte.

Praemium Imperiale oder »Nobelpreis der Künste«

Bill war ein ruheloser Kämpfer für eine bessere Umweltgestaltung und eine bessere Welt. Er war Mitglied und Präsident zahlreicher nationaler und internationaler Jurys und war ständig auf Achse. Ein Jahr vor seinem Tod erhielt er als erster Schweizer den sogenannten Nobelpreis der Künste, den Praemium Imperiale in Tokyo. Am 9. Dezember 1994 brach er auf seiner letzten Mission als Präsident des Bauhaus-Archivs auf dem Berliner Flughafen Tegel tot zusammen.

Ein schwieriger Mensch oder ein schwieriges Umfeld?

Max Bill galt eher als schwieriger Mensch, aber nicht weil er es grundsätzlich gewesen wäre, sondern weil er sehr

oft mit seinen Ideen auf Unverständnis und Ablehnung stiess. Schon in früher Jugend steckten ihn die Eltern aus nichtigem Anlass (er hatte an einem Kiosk Heftchen geklaut) in ein Erziehungsheim. Doch die Heimleitung war verträglich. Max Bill malte dort seine ersten Bilder. Dann schaffte er es an die Kunstgewerbeschule, wurde nach drei Jahren jedoch von der Schule gewiesen, weil er einmal nach der Fasnacht (Fasching) unabgeschminkt zum Unterricht erschienen war. Aber er hatte das Glück, kurz zuvor eine hohe Preissumme aus einem Plakat-Wettbewerb gewonnen zu haben, und damit packte er seine Sachen noch vor dem Abschluss und fuhr nach Dessau, wo er das Studium am Bauhaus begann. Aber auch dort verfehlte er wegen eines Unfalls den Studienabschluss, diesmal wegen eines Unfalls auf der Bauhausbühne, wo er mit einem Trapezkünstler zusammenstiess und die Hälfte der Zähne verlor.

Mit Kreativität gegen den Verlust des Auges

Aber Bill war einer, der nicht aufgab und seine Schicksalsschläge immer wieder sofort kreativ umsetzte, wie zum Beispiel mit jener Grafikreihe, »seven twins«, die er einen Tag, nachdem man ihm im Oktober 1977 wegen eines Tumors ein Auge entfernen musste, im Krankenbett entwarf. Auf der anderen Seite wusste er sich kraft seines Talents auch immer wieder gegen enorme äussere Widerstände durchzusetzen, wie etwa bei der Pavillon-Skulptur an der Zürcher Bahnhofstrasse.

Das Geheimnis von Bill war sein absolutes Augenmass

Laut Zeitzeugen musste er als Künstler, Architekt und Gestalter eine einzigartige Vorstellungskraft besessen haben und so etwas wie ein absolutes Augenmass für Dimensionen und Lichtverhältnisse, mit denen er sich auseinandersetzte – vergleichbar mit dem absoluten Musikgehör. Tatsächlich hatte Max Bill die Gesetzmässigkeit der konkreten Kunst, die er vertrat, auch immer wieder mit jener der Musik verglichen. Wenn man sie anschauete, meinte er, sage sie nichts Gegenständliches aus, sondern wirke allein durch ihre Komposition ihre gestalterische Ordnung. Und wenn jemand frage, was sie bedeute, könne man getrost auf die Musik verweisen, denn dort frage auch niemand danach, was sie bedeute. Die konkrete Kunst löse vielleicht eine Stimmung aus oder verändere sie – wie die Musik.

Max Bill, der Unbekannte

Es reizte mich als Filmemacher und Autor, in die festgefahrene Rezeption von Max Bill einzugreifen und eine neue Sicht zu vermitteln. Also wollte ich einen eigenständigen Beitrag leisten zur Medienpräsenz, zu den Publikationen und Ausstellungen, die im Zusammenhang mit dem

100. Geburtstag von Max Bill im Jahr 2008 zu erwarten sind. Konkret ging es mir darum, das öfter mal Repetitive von Ausstellungen und Katalogen über Max Bill aufzubrechen und ihn so darzustellen, wie man ihn noch nicht kannte.

Konzept für die grosse Leinwand

Es war also meine Absicht, dank meines nahen Bezugs zu Max Bills Werk (siehe »Persönlicher Bezug zum Filmprojekt«, Seite 11), einen Film über ihn zu machen, um den man in der künftigen Rezeption eigentlich nicht mehr ganz herkommen sollte. Und dies konnte nur ein Film für die grosse Leinwand sein, also fürs Kino, der über die etlichen, bereits existierenden Fernseh- und anderen Filmdokumentationen hinausgehen sollte, wobei ich natürlich auf all diese Bild- und Tondokumente insofern angewiesen war, als Max Bill zur Zeit, als ich das Filmprojekt begann, nicht mehr lebte.

Bill und 1968

Meine eigene Bill-Rezeption begann im Jahr 1968, als es eine grosse Einzelausstellung im Kunsthaus Zürich gab. Es war auch das Jahr der Jugendrevolte. Und da stellte sich – auch bei mir – ein grosses Missverständnis ein. Denn wir Jungen von damals verstanden uns als ausserparlamentarische Opposition, während Max Bill parteiloser schweizerischer Nationalrat war. Und da Bill über sein frühes politisches Engagement, zum Beispiel als Antifaschist, öffentlich nie geredet hatte, kannten wir seinen politischen Hintergrund nicht und lehnten ihn als Angehörigen des bourgeoisen Establishments ab. Was mich persönlich allerdings irritierte, war, dass mir seine Werke, die ich im Kunsthaus sah, überaus gefielen. Das war der Widerspruch.

Der zweite Widerspruch stellte sich ein, als Max Bill im gleichen Jahr seine öffentliche Dankesrede zum Kunstpreis der Stadt Zürich mit »Das Behagen im Kleinstaat« betitelte, wohingegen es uns jungen Zeitgenossen, welche daran waren, die Strasse als politisches Feld zu erobern, höchst unbehaglich war, weil wir überall abgespritzt und niedergeknüppelt wurden, wo immer wir mit unseren langen Haaren in Erscheinung traten. Wir hatten den Titel zu dieser Rede wohl allzu wörtlich genommen, ob schon sie wohl bloss eine provokatorische Antwort auf eine Rede des damaligen Literaturprofessors Karl Schmid über »Das Unbehagen im Kleinstaat« war. »Das Unbehagen im Kleinstaat«, meinte Schmid an die Adresse von Max Frisch gerichtet, bringe in der Schweiz immer grosse kreative Leistungen hervor. Dies wiederum wollte Max Frisch nicht gelten lassen, weil das Leiden am Kleinstaat als Erklärung für grosse Leistungen dieses Phänomen lediglich psychologisiere und das Leiden nicht ernst nehme.

Der Diskurs war jedenfalls viel komplizierter, als er auf der Strasse wahrgenommen wurde.

Gegen Atomkraft, Konsum und Vietnamkrieg

In Wirklichkeit politisierte Max Bill durchaus im Sinne des damaligen Jugendprotests: er war gegen den überbordenden Konsum und die nutzlose Dinge produzierende Gesellschaft, er war schon 1965 mit Sartre, Silone, Max Ernst, Simone de Beauvoir, Max Frisch u. a. Unterzeichner des ersten europäischen Künstlerprotests gegen den Vietnamkrieg in der New York Times, er war Atomkraftgegner und plädierte schon damals für den Umweltschutz, wobei damals noch allgemein von Umwelt-Gestaltung die Rede war (vgl. S. 149 im Katalog »max bill: ohne anfang ohne ende« zur Retrospektive im Gehry-Museum MARTa Herford, Verlag Scheidegger & Spiess, 2008: »Der politische Bill« von Erich Schmid).

Erstunterzeichner des »Zürcher Manifests«

Max Bill war auch Erstunterzeichner des »Zürcher Manifests«, das sich im Konflikt zwischen den bürgerlichen Ordnungskräften und den Protestierenden auf die Seite der Jugend stellte. Trotzdem litt unter den Missverständnissen zwischen den 68ern und Max Bill die Rezeption seiner Kunst. Bill geriet sozusagen zwischen Stuhl und Bank: den Jugendlichen war er zu angepasst, und den Bürgerlichen zu links.

Bill-Bashing und subversiver Glanz

Eine Reihe von Journalisten und Kulturschaffenden fielen regelrecht über Max Bill her. Ein Reporter vom Schweizer Radio fragte ihn in einem Interview zum Kunstpreis der Stadt Zürich, den er soeben erhalten hatte, ob er eigentlich glaube, dass er als Künstler und Politiker in der Schweiz überhaupt eine Funktion habe. Max Bill antwortete mit spürbarer Unlust. Diese Unlust wurde dann – ohne die Frage – als Dokument für Bills allgemeiner Charakter Jahre später wieder aufgegriffen und mehrmals als Wiederholung ausgestrahlt. Ein besonders findiger Kameramann filmte einmal seinen Mund, dass dieser die ganze Leinwand ausfüllte und zog auf diese Weise den kleinen, sonst fast unmerklichen Sprachfehler von Max Bill, der von der Metallplatte im oberen Gaumen herrührte, derart ins Rampenlicht, dass er beim Sprechen wie ein »Grossmaul« wirken sollte; so unsympathisch wie möglich. Derselbe filmte die Architektur des Wohn- und Atelierhauses von Max Bill, als die Umgebungsarbeiten noch nicht fertig waren und es noch kein Umgebungs-Grün hatte, bei grauem Wetter und mit so ausgewählten Kamera-Einstellungen von unten auf die Betonumrandung, dass dieses kubisch elegant in die Landschaft eingefügte Gebäude wie ein Betonbunker erschien.

Hätte sich die Schweiz nicht generell immer wieder kleimütig gegenüber grossen Kulturschaffenden verhalten, könnte man annehmen, dass diese Haltung gegenüber Max Bill bloss dem ephemeren Zorn der Zeit und deren sich selbst wiederholenden Zyklen entsprungen wäre. – Wie auch immer: Max Bill hat es nicht geschadet. Vielmehr erscheint aus heutiger Sicht das Bashing der Namenlosen lächerlich, während die Statements von Max Bill, isoliert betrachtet, zum grossen Teil wertvolle Dokumente geblieben sind. Geblieben sind aber auch die mit dem unterschiedlichen politischen Standpunkt verbundenen Ressentiments eines Teils der schweizerischen Haut-Bourgeoisie, die erst abklingen werden, wenn die Protagonisten und ihre Seilschaften von einst der Vergangenheit angehören werden, was zweifellos einmal eintreten wird. Bill wird sie mit dem subversiven Glanz seiner Werke überleben.

Die Entstehung des Films

Max Bill starb im Jahr 1994. Ich kannte ihn persönlich nicht. Das Filmprojekt begann ich im Jahr 2002. Und zwar führte mich der Zufall der Liebe dahin, indem ich 1998 die Witwe von Max Bill heiratete, die sein Wohn- und Atelierhaus in Zumikon, Schweiz, bewohnte und mit Veranstaltungen und Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich machte. Ich arbeitete damals gerade an meinem Kinofilm »Meier 19« und liess aus purer Lebensfreude im Haus manchmal meine Kamera laufen, vor allem wenn Kulturschaffende und Künstler zu Besuch waren. Dabei realisierte ich irgendwann, dass wichtige Zeitzeugen, die Max Bill nahestanden, bald einmal nicht mehr befragt werden können. Also fing ich an, mit den einen oder anderen – immer noch absichtslos und lediglich fürs hauseigene Archiv – Interviews zu machen, dann kam aber irgendwann einmal der Punkt, an dem ich sagen musste: was ich inzwischen über Max Bill erfahren habe, würde es verdienen, filmisch aufgearbeitet zu werden. Aber sofort sah ich natürlich auch die möglichen Einwände gegen mein Projekt. Die Kritik würde mir durch die zivilrechtliche und geografische Nähe eine Pro-Domo-Haltung vorwerfen, mangelnde Distanz und unkritisches Handeln. Aber der Pragmatismus trieb mich an.

Einmaliger Zugang zu sonst unzugänglichem Material

Die Chance nämlich, mir einen einmaligen Zugang zu sonst unzugänglichem Material zu verschaffen, war einfach zu verlockend. Aus diesem Grund begann ich zunächst einmal meine Frau, die nach dem Tod von Max Bill eher von ihm Abschied nehmen wollte, zu überreden, dass sie ein Buch über ihn schreibe, und als sie damit anfang und ihrerseits weiter recherchierte, kamen immer mehr Materialien hinzu, u. a. Bills unbekanntes antifaschi-

stisches Engagement, das schon vor der Machtergreifung der Nazis anfang und die Basis legte für sein späteres politisches, gesellschaftliches und erzieherisches Wirken, das sich wie ein roter Faden durch seine Biografie zog.

Ein Leben der Widersprüche und ihrer Überwindung

Als schliesslich die ersten Anfragen kamen, was vorgeesehen sei im Jahr 2008 auf den 100. Geburtstag von Max Bill hin, fühlte ich mich auf einmal direkt angesprochen als Filmemacher und ging über die Bücher, was es eigentlich alles an Filmdokumenten über Max Bill gab. Mein Buchprojekt, ein Kriminalroman, den ich schon zu Ende geschrieben, aber noch nicht überarbeitet hatte, liess ich vorerst liegen. Es gab vieles über Max Bill, aber es gab noch keinen wirklich biografischen Film, der das Leben dieses Künstlers so umfassend darstellte, dass man es in seinen inneren (dramatischen) Zusammenhängen begreifen konnte: Ein Leben am Übergang zur Moderne, in einem unablässigen Kampf für eine gerechtere und bessere Welt mit ästhetischen und gestalterischen Mitteln. Heute mag letzteres als frommer Wunsch erscheinen, aber wenn man zum Beispiel die Menschen heute in der von Bill geschaffenen Pavillon-Skulptur an der Zürcher Bahnhofstrasse, die einst heftig bekämpft wurde, betrachtet, wie sie einen Halt machen, ein Buch aufschlagen, oder sich einen Kuss geben, einen Apfel essen oder ein SMS schreiben oder sich bloss ohne Konsumzwang verabreden und treffen, dann hat dies inmitten der teuersten Konsummeile der Welt bereits Kultcharakter und wirkt wie ein zeitloses Refugium.

Das Einzelschicksal als Sittengemälde

Dass dahinter die Geschichte eines harten Kampfes gegen heftige Widerstände von grossbürgerlichen ganz oben und von kleinbürgerlichen ganz unten steht, ist wie von der Zeit weggeblasen; doch hier sollte es nicht das erste und nicht das letzte Mal gewesen sein, wo Bill polarisierte. Die Widersprüche und ihre Überwindung waren sein Leben. Als ich dies als ein die ganze Biografie durchdringendes Element erkannte, hat mich das Filmprojekt auch in den menschlichen Dimensionen, das heisst in der Frage, wozu Menschen in der Lage sein können, immer mehr überzeugt und räumte auch noch die letzten Zweifel aus dem Weg, denn es waren schon bei meinen früheren Filmen immer widersprüchliche und polarisierende Figuren mit Zivilcourage gewesen, die mich interessiert hatten. Bill war also die konsequente Fortsetzung der Wahl meiner bisher wichtigsten Themen »Verhör und Tod in Winterthur«, »Er nannte sich Surava« und »Meier 19« – Themen, mit denen ich anhand von Schicksalen ein Sittengemälde der jeweiligen Zeit malen konnte.

185 Stunden Filmmaterial

Nachdem ich in den in- und ausländischen Archiven alles greifbare Filmmaterial über Max Bill gesammelt hatte, ergaben sich, einschliesslich des eigenen Drehmaterials, für die Filmmontage rund 185 Stunden Bild- und Tonmaterial. Weiter standen mir die integrale Bibliothek von Max Bill zur Verfügung und über vierzig Fotoalben mit weiteren Bilddokumenten, Zeitungsausschnitten und Fotos, die Angela Thomas im Lauf ihrer 20jährigen Partnerschaft mit Max Bill aufgenommen und gesammelt hatte.

Die wachsende Liebe zum Thema

Am wichtigsten war mir indes, dass durch die zunehmende Beschäftigung mit der Biographie dieses Künstlers meine Liebe zum Thema wuchs. Es war eigentlich wie bei allen Menschen, denen man im Leben begegnet: je mehr man von ihrer Geschichte kennt, desto grösser werden die Chancen, sie zu lieben (oder auch ihnen aus dem Weg zu gehen). So erging es mir posthum auch mit Max Bill. Je mehr ich über ihn erfuhr, desto mehr begriff ich, was er mit seiner Kunst, seiner Architektur, seiner Produktgestaltung (Design) und mit seiner Lehrtätigkeit im Grunde wollte.

Bill wollte die Welt verändern

Er wollte genau das, was ich selber immer wollte, er wollte die Welt verändern, und er hatte einen Weg und seine ureigenen Mittel dazu gefunden, um dieses Ziel konsequent zu verfolgen: Er wendete seine enormen ästhetischen Fähigkeiten an. In seinen Bildern schuf er neue Ordnungen mit Farben und Formen, die eine bestimmte Stimmung auslösen sollten. Bill hat einmal gesagt: »Ich finde in der Kunst jene Ordnung, die ich im Leben nicht finde«. Und wenn man heute durch die urbanen Quartiere promeniert und die Läden und Büros betrachtet, dann hat man manchmal den Eindruck, als sei ihm dies weitgehend gelungen. Überall sieht man in der Farbgebung in den Formen und in der Gestaltung die Einflüsse der konkreten Kunst, die er vertrat, sei es auf banalen Hinweistafeln oder bei gewöhnlichen Inneneinrichtungen. Natürlich sieht man nicht Bills Einflüsse allein, aber er war sicherlich einer der bedeutendsten künstlerischen Gestalter des 20. Jahrhunderts gewesen.

Es geht mir beim Film also auch darum, dem Publikum aufzuzeigen, dass es viel stärker, als es vielleicht annimmt, durch das beeinflusst ist, was Bill vertrat und geschaffen hat.

Jahrzehntelang fichtert

Was Bill und die Zürcher Konkreten geschaffen haben, ist neben dem Dadaismus wohl etwas vom Wertvollsten an bildender Kunst, was die Schweiz je hervorgebracht hatte. Aber, wie oben erwähnt, scheint es ein Charakterzug

der Schweiz zu sein, lieber an den künstlerischen Eigenleistungen herumzunörgeln als sie zu pflegen. Davon ist die konkrete Kunst nicht ausgenommen, u. a. weil sie als elitär, subversiv und als links verschrien war. Zur Kriegszeit und im darauffolgenden kalten Krieg wurden die Surrealisten, die abstrakten und die konkreten Künstler als »Kulturbolschewisten« apostrophiert. Max Bill stand über 50 Jahre lang unter geheimer polit-polizeilicher Beobachtung. Der erste Ficheneintrag stammt aus dem Jahr 1936, weil er einen in Nazi-Deutschland verfolgten Journalisten bei sich versteckt hatte. Max Bill und seine Frau Binia hatten immer wieder Flüchtlinge, jüdische und politische, bei sich untergebracht, so den Künstler Max Ernst, Friedrich Vordemberge-Gildewart und dessen jüdische Frau Leda sowie Jean Arp und Sophie Taeuber-Arp. Bill wurde als Wiederholungstäter, wie es in einer Fiche heisst, »wegen Nichtanmeldung beherbergter Personen« mit einer »gesalzenen Busse« bestraft. Und heute verhält es sich mit den konkreten Künstlern in der Schweiz, die alle eine starke antifaschistische Gesinnung hatten, noch immer so, wie wenn das kleine Bergland, das keine Rohstoffe besitzt, die künstlerischen Bodenschätze, über die es verfügt, brachliegen liesse, statt sie zu bergen.

Die Haltung des renommierten Kunsthauses Zürich

Dass das Kunsthaus Zürich, das sich für die Integration der Kunstsammlung des Waffenfabrikanten Bührle stark macht, daran ebenfalls wenig Interesse zeigt, drückte sich in einem Interview aus, worin der derzeitige Direktor sagte, für ihn höre die konkrete Kunst bei Piet Mondrian auf. Das Kunsthaus lehnte in den letzten Jahrzehnten auch jede Max Bill-Ausstellung, die ihm angeboten wurde, ab, auch eine zum 100. Geburtstag. Doch wenn es um eine Ausstellung über Max Bill geht, geht es auch immer um dessen gesellschaftspolitisches Gedankengut. Diesem Gedankengut gegenüber steht der Umstand, dass Bührle seine Kunstsammlung auch mit Geldern finanzierte, die er mit den Waffenexporten nach Nazi-Deutschland verdient hatte.

Die Bevorzugung der Bührle-Sammlung gegenüber der konkreten Kunst ist somit objektiv auch ein politisches Manifest, weil sowohl die Bührle-Sammlung wie auch die konkrete Kunst nicht losgelöst von ihrer gesellschaftspolitischen Geschichte betrachtet werden können. Dieses Manifest spiegelt indes bloss die gegenwärtigen Kräfteverhältnisse in der Schweiz, wo die einflussreichsten Kräfte in Kunst und Politik offenbar eher zuungunsten des Gedankenguts verteilt sind, welches die Zürcher Konkreten und Max Bill einst vertraten. Auf der anderen Seite ist die konkrete Kunst nicht auf den ersten Blick gefällig. Sie erfordert von der Rezeption, dass man sich mit ihr auseinandersetzt, auch politisch; sie ist nicht populär und spricht keine hohen Quoten.

Der Paradigmenwechsel

Diese festgefahrene, sich repetierende und durch nichts Neues zu erschütternde Rezeption war für mich als Filmmacher eine Herausforderung, die ich gerne annahm, weil ich dachte, wenn bei Bill immer noch ein Heimnachteil statt ein Heimvorteil mitspielt, dann muss angesichts seiner Qualitäten ein umso beträchtlicheres Entdeckungspotenzial in ihm stecken. Ich musste mich also auf den unbekanntesten Max Bill konzentrieren und das Publikum überraschen mit neuen Tatsachen, um nach Möglichkeit in der Rezeption einen Paradigmenwechsel herbeizuführen.

Zu diesem Zweck musste ich mich selber mit dem Werk auseinandersetzen und vielleicht Dinge entdecken und filmen, die andere noch nicht gesehen haben. Ich betrachtete zunächst einmal seine Skulpturen, näherte und entfernte mich, betrachtete sie von allen Seiten, ging um sie herum und überlegte, wie ich sie filmen sollte. Da stellte ich plötzlich etwas fest, das ich noch nirgends in einer Beschreibung oder in Gesprächen angetroffen habe. Da gab es zum Beispiel eine relativ komplizierte unregelmässige Plastik »rhythmus im raum«, die von der einen Seite wie eine schlanke Gestalt in die Höhe ragte und die sich, um 90 Grad gedreht, also von der Seite betrachtet, unglaublich in die Breite ausdehnte: eine seltsame Form mit drei Löchern, einer Art abstrahiertem Totenkopf. Es ging ziemlich lange, bis ich realisierte, dass diese unregelmässige Skulptur indes in ihrer Achse immer absolut symmetrisch war. D. h. wenn man in einem Halbkreis von 180 Grad um sie herum ging, sah sie von der einen Seite genau gleich aus wie von der axial gegenüberliegenden Seite. Die schlanke Gestalt wird beim Darum-Herumgehen (um 180 Grad) wieder exakt zur gleichen schlanken Gestalt. Das gleiche spielte sich mit den breiten unregelmässigen »Totenkopfseiten« ab, auch sie waren axial gegenüberliegend immer absolut identisch. Diese Symmetrie in den scheinbar unregelmässigen Skulpturen war eine grosse Überraschung, weil ihr der Charakter jener Unendlichkeit innewohnt, mit der sich Max Bill seit dem Jahr 1937, als er die Skulptur »unendliche schleife« schuf, immer wieder befasste.

Die künstlerische Umsetzung von Einsteins Theorie

Dass es im neuen Zeitalter nicht mehr nur um den dreidimensionalen Raum ging, der abgeschlossen und begrenzt ist, sondern auch um eine weiterführende Unendlichkeit wie sie Albert Einstein definiert hatte, und dass Max Bill diese Entdeckung in die Kunst übersetzte und in seinen Skulpturen zum Ausdruck brachte, hat eine epochenmachende Dimension, die vielleicht vergleichbar ist mit der Renaissance, als der perspektivische Raum in der Kunst erstmals in die zweidimensionale Bildfläche übersetzt worden war.

Die Schönheit der Reduktion als politisches Manifest

Ich habe weiter oben behauptet, dass praktisch alles, was Max Bill schuf, in irgendeinem politischen und gesellschaftlichen Zusammenhang stehe. Also darf man sich natürlich fragen, was an Bills nicht-figurativer, nicht-abstrakter, also an seiner konkreten Kunst, politisch sein soll.

Es ist die Schönheit, die in der Reduktion liegt. Es ist seine durch und durch demokratische Architektur. Es ist der Anspruch, die Aussenwelt besser zu gestalten, damit sich die Menschen wohl(er) fühlen und damit es ihnen durch die Schönheit in der Gestaltung besser geht. Diesem Anspruch unterlag das politische Umweltbewusstsein von Max Bill. Er sagte, es interessiere ihn nicht, was individuell im Innern der Menschen vor sich geht. Er wolle sich nicht mit dem Inneren der Menschen direkt auseinandersetzen wie etwa die Surrealisten, die aus dem verborgenen Inneren schöpften, die Dämonen ansprachen und sich der Psychoanalyse angelehnt hatten. Bill hatte wohl auch nicht viel von Psychologie verstanden. Aber er verstand unzweifelhaft sehr viel von räumlichen Beziehungen, von Lichtverhältnissen, Form- und Farbgebungen, und auf diesen Gebieten konnte er mit seinem absoluten Augenmass aus dem Vollen schöpfen. Er blieb also bei dem, wovon er etwas verstanden hatte: bei der Gestaltung. Er ging im weitesten Sinne davon aus, dass für alles Geschaffene, das der Öffentlichkeit zugemutet werde, die Verantwortung übernommen werden müsse. Man könne nicht einfach der Welt irgendeine Produktion zufügen, die keinen Sinn macht und die die (Um-)Welt bloss belaste. – Wie weitsichtig und politisch diese Erkenntnis in jenen Jahren war, in denen er sie öffentlich immer wieder äusserte, ist erstaunlich. Es war lange bevor der Club of Rome von den Grenzen des Wachstums sprach. Bill wollte mit seiner Kunst Ordnung ins allgemeine Chaos bringen, Objekte und Orte schaffen, die eine modellhafte Massgabe und Vorgabe sein sollten für die Dinge des Alltags, »vom Löffel bis zur Stadt«, wie er es einmal in seiner berühmten Publikation über die »gute Form« ausdrückte.

Seine Architektur war politisch, weil jede Architektur in gewissem Sinne politisch ist, nur schuf Bill eben eine durch und durch demokratische Architektur. Sie stand im klaren Gegensatz zu den »cäsaropapistischen« Architektur-Ungetümen der Postmoderne, die mit architektonischen Mitteln die Menschen klein machen und disziplinieren, damit sie die Architektur, in der sie sich bewegen, bestaunen (statt sich selber dazu Gedanken zu machen), damit sie im Wortsinn beeindruckt sind und die (Über-)Macht spüren, welche die pompösen Baukörper ausstrahlen – genauso wie es der Kaiser-Papst in der Zeit des byzantinischen Cäsaropapismus gebraucht hatte, um seine einzigartige Machtkonzentration aufrechterhalten zu können. Heute haben diese Rolle – wenn man die post-

moderne Kolossal-Architektur betrachtet – die Bauten der globalen multinationalen Grosskonzerne übernommen.

Max Bill und Max Frisch – Gegensätze

Zwischen Max Bill und Max Frisch ist im Leben nicht viel passiert. Vielleicht hing dies damit zusammen, dass es bei den politischen und gesellschaftlichen Anteilen in den Werken der beiden grossen Schweizer Gegensätzlichkeiten gibt. Vereinfacht gesagt, ging es Max Bill (und auch anderen Konkreten) um eine Objektivierung in der Kunst, um eine mathematische Denkweise (die Bill später allerdings wieder relativierte), eine Denkweise, die den Individualismus zurückzudrängen versuchte. Natürlich blieb in den Werken der Konkreten immer auch die eigene individuelle Handschrift zurück, sonst könnte man beim Betrachten eines Lohse nicht sagen, »das ist ein Lohse«, aber die Konkreten blieben immer innerhalb eines objektivierbaren Systems. Auch dies war ein politischer Anspruch. Was sie schufen, sollte transparent sein; es sollte dem gesellschaftlichen Verantwortungsanspruch, dem sie sich unterzogen, überprüfbar standhalten. Das war in dem Sinne ein politisches Phänomen, als nur die Transparenz die Voraussetzungen schafft für eine echte Demokratie, die diesen Namen auch verdient. (In der heutigen Mediengesellschaft, wo die politische Werbung und damit auch die Finanzkraft immer grössere Rollen spielen, würde ich behaupten, verfügen wir erst über »real-existierende« Demokratien).

Max Frisch war da sicher nicht anderer Meinung, aber er hatte in seinem Schaffen ganz andere Ansätze. »Stiller« war in den 50er Jahren ein völlig gegenläufiger Roman, der gerade das Gegenteil, nämlich die Wiederentdeckung des Individualismus thematisierte, ein Roman auf der Suche nach dem durch autoritäre Strukturen und Krieg verschütteten Ich, das sich langezeit, oft in der Armee, unterordnen musste.

Die Gegensätze zwischen Max Frisch und Max Bill sind eigentlich eine wunderbare kulturelle Ergänzung, auch wenn sie sich im Leben nicht gefunden hatten. Die Distanz zwischen den beiden mochte auch noch andere Gründe gehabt haben, über die man nur spekulieren kann, weil es bis heute keine konkreten Quellen, sondern höchsten Hinweise dazu gibt. Indes zu jener Zeit, als Max Bill einen deutschen Flüchtling aus dem Umfeld des Zürcher Schauspielhauses bei sich versteckte (wofür er gebüsst wurde), war Max Frisch noch alles andere als ein Antifaschist (was er später jedoch kompensierte).

Schaufassade aus Garagentoren und schlichtem Vordach

Max Bill hatte als Architekt immer schlicht gebaut, für die armen Leute gleichermassen wie für sich selber. Das von ihm selber entworfene eigene Wohn- und Atelier-

haus in Zumikon hat keine Schauffassade mit mächtigen Säulen, wie man es sich für einen berühmten Mann vorstellen könnte, sondern sie besteht aus vier Garagen mit einem schlichten Vordach, damit man trockenen Fusses ins Haus gelangt. Die Fassade besteht aus einer einfachen isolierenden Aussenhaut, ohne jede Verzierung. Das »haus bill« steht in Zumikon wie ein Beweisstück, dass die Schönheit in der Reduktion liegt, in den Dimensionen der Architektur, in ihrer geografischen Ausrichtung auf die natürlichen Lichtverhältnisse und Schattenwürfe, in der Beziehung zur umliegenden Natur – und nicht in protzenden Vorbauten, die beeindrucken sollen.

Wohl kaum ein Bauherr auf der Welt hätte sich diese Schlichtheit, diese Reduktion gefallen lassen. Max Bill hatte, statt nach aussen zu protzen, die Baukosten im Inneren für die Ausdehnung der Wohn- und Arbeitsräume verwendet.

Die Architektur der HfG Ulm

Auch die Hochschule für Gestaltung in Ulm ist ein Musterbeispiel für das Ur-Demokratische in seiner Architektur. Der Eingang der Hochschule gleicht mit seiner Doppeltüre dem Eingang eines Drei-Familien-Hauses, und man wird weit reisen müssen, um einen derart unpräzisen schlichten Eingang bei einer anderen Universität oder Hochschule wiederzufinden. Und auch in Ulm steht anstelle einer repräsentativen Fassade das im Vordergrund, was nicht nur in geografischem Sinne naheliegender ist: die Anlieferung und Parkierung der Fahrzeuge unterhalb einer Terrasse, die mit der Mensa und der Küche verbunden ist. Wenn man dann hinein geht in die Hochschule für Gestaltung in Ulm, dann stösst man jedoch bald einmal auf eine Grosszügigkeit in den Raumabfolgen, wo diese effektiv dem Betrieb und dem Zweck des Gebäudes dient. Eine atemberaubende geschwungene Bar mit einer Anordnung, die es den Benützern ermöglichen, so zu sitzen, dass sie sich anschauen oder sich verbergen können, wo sich Gruppen bilden und zusammenkommen können, wo im pädagogischen Sinne das Interdisziplinäre entstehen kann, gedacht als sozialen Treffpunkt an der Schnittstelle von Eingangspartie, Terrasse, Mensa und Küche, wo alle vorbeigehen mussten, um sich das Essen zu holen oder auf die Terrasse ins Freie zu gelangen. An der Bar musste man immer vorbeigehen, und man konnte dies nicht, ohne jemand zu treffen oder jemandem aus dem Weg zu gehen. Das ist ein Bestandteil der politischen Architektur von Max Bill.

Doch die äussere Erscheinung der Hochschule entsprach in keiner Weise dem, was in Deutschland beliebt war. Sie war entstanden in der Nachkriegszeit, wo Mangel herrschte, und wurde nicht zuletzt dadurch ein noch radikaleres, auf die Grundbedürfnisse zugeschnittenes Schulgebäude als die Vorläufer-Institution Bauhaus in Dessau,

wo dem Erbauer Walter Gropius nach dem 1. Weltkrieg wesentlich mehr finanzielle Mittel für den Bau zur Verfügung gestanden hatten als Max Bill unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg in Ulm. Leider ist der Ulmer Bau heute weitgehend umgenutzt, und die ganze Lichtdurchlässigkeit, die nicht nur die Energierechnung günstig beeinflusst hatte, sondern dem Gebäude auch eine Leichtigkeit verlieh, weil es praktisch keine abgeschlossene Korridore gab, sondern architektonische Abfolgen, wo die Räume mit ihren Lichtöffnungen und atriumsartigen Innenhöfen in die anderen Räume übergingen und das Licht das ganze Gebäude durchdrang.

»Die Liquidation des Alten«

Man hätte von einer benutzbaren Archi-Skulptur reden können, hätten inzwischen trotz denkmalpflegerischer Unterschutzstellung nicht gravierende Umbauten dieser Hochschul-Architektur vieles von dem eingeschränkt, was Bill geschaffen hatte. Man mag dies heute bedauern (und soll es auch), aber auf der anderen Seite hat seine Ulmer HfG-Architektur es auch ermöglicht, die (nicht immer geglückten) baulichen Veränderungen vorzunehmen, um das Gebäude einer neuen universitären Nutzung zuzuführen. 1968 wurde die Hochschule für Gestaltung in Ulm vom ehemaligen Nazirichter Hans Filbinger, der es im kalten Krieg zum baden-württembergischen Ministerpräsidenten gebracht hatte, geschlossen – mit den Worten: »Um etwas Neues zu gestalten, bedarf es der Liquidation des Alten«.

Das politische Schlafzimmer

Wie sollte ich die politische Haltung in Bills Architektur, Kunst und Gestaltung im Film darstellen? Ich fragte mich: Wie lebte Max Bill ganz individuell? Wie wichtig war ihm das Individuelle, das Private? Und wo ist es bei einem Menschen am privatesten? Ich wollte also sozusagen durchs Schlüsselloch in sein Schlafzimmer schauen, aber um zu sehen, was er dort für eine Ordnung hatte, wie er seine Dinge an einem Ort um sich herum anordnete, wo er sich unbeobachtet fühlen konnte. Dann entdeckte ich tatsächlich ein Foto von seinem Schlafzimmer, das Angela Thomas einmal aufgenommen hatte. Da stellten sich sofort die Fragen: Sehe ich anhand dieses Fotos einen Gegensatz zwischen Max Bill, wie er im Schlafzimmer gelebt hatte, und Max Bill, wie er nach aussen auftrat? Gibt es bei Bill einen Unterschied zwischen den Begriffen Aussen und Innen? Und wie lebte er diesen Unterschied, und wie verarbeitete er ihn? – Daneben stellten sich die üblichen Fragen: Woher kam er, wie lebte er, was dachte er, woher hatte er die Kraft, etwas Neues zu schaffen, woher die Kraft, dem Unverständnis entgegenzutreten, wie verhielt er sich zu den Zeitumständen, in denen er lebte, wo stand er, als der Nationalsozialismus sich anschickte,

die Welt zu vernichten, was tat er dagegen, wie verhielt er sich gegenüber den Verfolgten, die in die heil davon gekommene Schweiz kamen, um ihr Leben zu retten, was tat er nach dem Krieg, wie antwortete er mit seiner Kunst, seiner Architektur und seiner Gestaltung auf die jeweiligen Zeitumstände, wie findet seine politische und soziale Einstellung Eingang in sein Werk.

Die Dreharbeiten

Mit meinem Kameramann Ueli Nüesch suchte ich intensiv nach den entsprechenden Spuren an den Orten, wo Bill lebte und wirkte. Ueli Nüesch hatte immer wieder für die jeweiligen Drehorte, an den wichtigeren Orten zusammen mit dem Chefbeleuchter Ernst Brunner und dem Toningenieur Dieter Meyer, optimale Antworten gefunden. Denn die Antworten auf die Fragen, die ich aufgeworfen hatte, wollte ich nicht nur in den verbalen Aussagen der Interviews mit den Zeitzeugen finden, sondern vor allem auch in den Bildern. Bilder entstehen erst durch Licht und Schatten. Also musste das gewählte Kunst-, Tages- oder Mischlicht zeigen, in welchem Licht (auch im übertragenen Sinne) Bills Architektur und seine Skulpturen erscheinen. Vor allem wollte ich mit dem Hilfsmittel des Lichts sein dreidimensionales Werk so zeigen, wie man es noch nicht unbedingt gesehen hat, weil ich ja den unbekannteren Bill zeigen und einen Paradigmenwechsel herbeiführen wollte. Dabei näherte ich mich sehr niederschwellig an, zunächst einmal von der ganz banalen Erkenntnis, dass die Dreidimensionalität erst durch das Licht entsteht. Denn das Gegenteil, die Dunkelheit, reduziert einen Raum auf die Inexistenz. Ein schwaches nebliges Licht lässt eine räumliche Gestalt erst silhouettiert zweidimensional erscheinen. Erst das differenzierte Licht, das Seitenlicht und das Gegenlicht verleiht einer räumlichen Gestalt die ganze Dreidimensionalität. Auf dieser Grundlage baute ich die Dreharbeiten auf, und ich machte es zum Auftrag unserer Filmequipe, das optimale Licht zu finden, um die Architektur und die Skulpturen von Bill so skulptural, so dreidimensional wie möglich zu zeigen, damit wir dann von dort aus die vierte Dimension, die Unendlichkeit der Werke, darstellen konnten. So eben, wie es Max Bill effektiv verdient hätte.

Eine Hauptrolle im Film spielt das Licht

Erst durch diese Aufgabenstellung, durch das ständige Darum-Herumgehen, durch die immer wiederkehrende Betrachtung der Werke in verschiedenen Tages- und Jahreszeiten, erkannte ich nicht nur die weiter oben beschriebene Unendlichkeit, sondern schliesslich auch, dass Bill bei der Gestaltung von Form und Material ganz zentral das Licht in die Überlegungen einbezogen haben musste. Bill musste geradezu ein Architekt des Lichts gewesen sein. Man sieht es daran, wie anstelle von architekto-

nischem Schmuck und ornamentalen Elementen das Licht seine Gebäude durchflutet und sie schmückt mit jenen Mitteln, über die das Licht verfügt: mit allen möglichen Schattenwürfen, Spiegelungen und Farbgebungen.

Bevor er baute, musste er sich also ganz genau darüber im Klaren gewesen sein, zu welchen Tages- und Jahreszeiten wo die Sonne auf- und untergeht, in welchem flachsten und in welchem steilsten Winkel zu welchen Zeiten das Tageslicht einfiel, welche Höhe die Räume aufweisen mussten und auf welcher Höhe die Fenster liegen mussten, um die architektonischen Räume natürlich auszuleuchten und ihnen dadurch wiederum eine ästhetisch optimale dreidimensionale Gestalt zu geben. Er musste auch von den Lichtverhältnissen hergeleitet haben, wie sich die Baukörper in seiner Architektur aneinanderreihen, wie er die Raumabfolgen anordnete und ineinanderschachtelte, um eine spannende Lichtdurchlässigkeit zu erreichen. Auch spielte die Natur eine ebenso zentrale Rolle. Der völlige Verzicht auf jeden äusserlichen Schmuck ermöglicht es der Natur in die Räume einzudringen mit ihren unendlich schönen Schattenwürfen, die jedes noch so schöne Ornament buchstäblich in den Schatten stellen. Man stelle sich beispielsweise den Schattenwurf von Bäumen vor, der auf verschnörkelte Tapeten, auf Stuck oder ein neoklassizistisches Interieur fällt; er würde darin untergehen, davon zerstört, nicht aber wenn er auf kahle, aber richtig angeordnete Wände, Böden und Decken fällt, dann übertrifft der Schattenwurf der Natur jedes noch so schöne Kunsthandwerk. Reduktion hiess für Bill auch, der Natur einen Platz einzuräumen, im Wissen darum, dass die Natur an Schönheit im Grunde immer noch alles übertrifft, was Menschenhand geschaffen hat.

Das Innen und Aussen in der Architektur

Besonders im Wohn- und Atelierhaus in Zumikon, dem »haus bill«, hat Max Bill als Architekt gespielt mit der Beziehung von Innen- und Aussenräumen, mit der Beziehung zwischen Architektur und der sie umgebenden Natur. Die Innenräume und die bewohnbaren Aussenräume (eine gedeckte und eine ungedeckte Terrasse sowie ein Innenhof) gehen stufenlos ineinander über und sind so eng miteinander verbunden, dass man in den Sommermonaten die Abgrenzung zwischen Innen und Aussen kaum mehr spürt. Die Aussenräume sind dann jedoch umso konsequenter begrenzt durch das »Hard Edge« einer kräftigen Betonumrandung, die auf den ersten Blick fast unverstänglich weit in den optischen Naturbereich hinein ragt. Das Erstaunliche daran ist, dass dieses einschränkende Hard Edge das Umgebungs-Grün jedoch keineswegs mindert, sondern im Gegenteil: die optische Amorce aus Beton lässt die Natur noch deutlicher, noch wuchtiger erscheinen.

Was die Verbindung zwischen dem Innen und Aussen ausmacht, ist der Boden. Hier wählte Bill durchgehend dieselben hellbraunen Klinkerplatten auf beiden Wohntagen, die wiederum ein einzigartiges, sehr warmes Licht abstrahlen, welches sich äusserst positiv auf das Wohlbefinden auswirkt. Es ist letztlich dieser Boden, welcher die Gesichter der Bewohner und der Besucher weich zeichnet und sie buchstäblich im besten Licht erscheinen lässt.

Das Vertrauen in die Voraussetzungen

Was ich mir von Anfang an von diesem Film erhoffte, nämlich dass die Kunst, die Ästhetik, das Licht, die Form und die Farbe eine Hauptrolle spielen, hat sich während der Dreharbeiten erfüllt, und in der Montage, wo dann der eigentlich Film erst entstand, konnten wir auf dieses Material vertrauen. Es war etwas vom Schönsten, zu erleben (was man eigentlich nur beim Dokumentarfilm kann), dass der eigentliche Film nicht durch ein Drehbuch entsteht, sondern erst bei den Dreharbeiten und bei der Montage. Das Drehbuch bestand einzig aus den Recherchen und der Materialbeschaffung, also der Auswahl der Drehorte und der Zeitzeugen sowie der Bilddokumente aus den Archiven. Der Rest basierte auf dem erwähnten Vertrauen in das hergestellte und beschaffte Bild- und Tonmaterial.

Persönlicher Bezug zum Filmprojekt

Mein persönlicher Bezug als Regisseur zum Filmprojekt hat schon vor der Realisierung derart kritische Fragen bei einer Jury, welche die Förderungswürdigkeit des Filmprojekts beurteilen musste, aufgeworfen, dass das Projekt rundweg und einstimmig abgelehnt wurde. Der Grund: Ich sei mit der Witwe von Max Bill verheiratet, sie spiele im Film eine wichtige Rolle und diese Umstände liessen die kritische Distanz vermissen. Während ich gut nachvollziehen konnte, dass man solche Fragen aufwirft, konnte ich jedoch nicht ganz verstehen, dass man diese Nähe nicht auch als Vorteil sehen konnte, was die Einstimmigkeit hätte aufweichen müssen.

Ein Wiedererwägungsgesuch fand jedoch die Gnade der Jury – dank folgender Argumente:

1. Angela Thomas war ja nicht nur die Ehefrau von Max Bill, sondern sie ist auch Kunsthistorikerin, und hatte
2. abgesehen von ihrer Nähe auch immer eine wissenschaftlich-professionelle Distanz zum Künstler.
3. Als Filmemacher und Autor habe ich ein unverkrampftes Verhältnis zur Subjektivität einer Auskunftsperson, mit der klaren Einschränkung und unter der absoluten Bedingung, dass diese Subjektivität immer transparent bleibt.
4. Wenn in der Rezeption immer ganz klar ist, wer da spricht, kann ich das Urteil dem Publikum überlassen, ob es eine Äusserung für wahr hält oder für ungläubhaft.

5. Die transparent gemachte Subjektivität ist ein Ausdruck davon, dass ich das Publikum für mündig und urteilsfähig halte.
6. Im Film bleibt die Rolle von Angela Thomas deshalb transparent, weil sie sich hauptsächlich im haus bill in Zumikon bewegt, wo sie mit Bill zusammengelebt hatte, und weil sie sich immer wieder auf jene schwarzen Bücher bezieht, die sie während den mit Bill gemeinsam verbrachten 20 Jahren angelegt hatte. Diese schwarzen Bücher sprechen wie Angela Thomas selber eine rollentransparente Sprache, weil sie immer davon handeln, was Angela Thomas mit Max Bill bzw. er mit ihr erlebt hatte.
7. Alles, was Angela Thomas über Max Bill im Film sagt, nimmt stark Bezug auf ihre Rolle als Lebenspartnerin, Ehefrau und Kunsthistorikerin bis zum Tod des Künstlers.
8. Diese Rollendefinition und ihre Transparenz erscheinen auch in den Bilddokumenten, seien es Filme oder Fotos aus den Archiven: Angela Thomas erscheint immer wieder als Ehefrau und Begleiterin von Max Bill. Ihre Rolle geht in keinem Augenblick des Film verloren, weder in ihren Ausführungen, noch an den Drehorten, noch in den Bilddokumenten, noch in den Gesprächen mit anderen Zeitzeugen.
9. Da sie auch Kunsthistorikerin ist, bekommen ihre Aussagen gleichzeitig einen subjektiven und einen reflektierenden Charakter. Diese Vermischung ist ein Glücksfall.
10. Für einen Dokumentarfilm gibt es im Grunde nichts Schöneres als die höchst mögliche authentische Subjektivität, weil diese oft noch echter wirkt als jede schauspielerische Rolle in einem Spielfilm.
11. Meine Nähe zum Thema war in Tat und Wahrheit nie ein Hindernis oder eine Schwierigkeit, sondern durchwegs vorteilhaft, weil ich ohne Angela Thomas niemals einen derart tiefen Zugang zu den Materialien bekommen hätte. Ohne meine Frau (und Witwe von Max Bill) hätte ich diesen Film gar nicht machen können; ich hätte auch kaum Brauchbares über Max Bills persönliches Leben erfahren, das einen starken Zusammenhang hat mit dem, was er schuf.

Der Stellenwert Bills in seiner Heimat

Dazu noch eine letzte Bemerkung: Man stelle sich einmal ein Filmprojekt über Picasso vor. Es wäre wahrscheinlich niemandem in den Sinn gekommen, eine mangelnde kritische Distanz anzumahnen, wenn die Witwe von Picasso sich für einen Film zur Verfügung gestellt hätte. Denn man hätte dies, auch wenn sie nicht einmal Kunsthistorikerin war, als derart spannend empfunden, dass man sofort alle kritische Fragen zur Nähe oder Distanz vergessen hätte, um möglichst viel Neues über diesen aufregenden und

spannenden Künstler zu erfahren. Leider hat sich die Witwe von Picasso umgebracht. So unglücklich ist es nicht bei Bill. Er hatte vielmehr das Glück, dass Angela Thomas als 40 Jahre jüngere Witwe nebst einem ausserordentlichen Gedächtnis über einen kunsthistorischen Sachverstand verfügt, den niemand sonst in der Nähe von Max

Bill aufbringen kann und der sie selbst ebenso vor einer unkritischen Nähe bewahrt wie mich als Autor vor der Gefahr einer mangelnden Distanz.

Erich Schmid

Zur Dramaturgie des Films

Da die Hauptfigur, Max Bill, um den es im Film geht, ein wichtiger Vertreter der Moderne war, ist es naheliegend, dass ich mich bei der Darstellung seiner Biographie an den dramaturgischen Grundsätzen orientierte, die zeitgleich mit seinem Schaffen Epoche machten: Die Rede ist von Bertolt Brechts zeitlosen und klassischen Abhandlungen zur Theorie der Dramaturgie, bei deren Erwähnung man heute manchmal den Eindruck bekommt, sie seien entweder völlig in Vergessenheit geraten, seien nie gelesen worden oder hätten keine Konsequenzen gehabt, oder sie seien einfach nicht mehr gefragt.

Aristotelisch oder episch?

Ich finde sie immer noch einleuchtend, vor allem die Gegenüberstellung der sogenannten aristotelischen und der epischen Dramaturgie.

Die von Brecht postulierte epische Dramaturgie fürs Theater und den Film kommt dem Schaffen von Max Bill sehr nahe, weil sie auf jeden Überfluss, jedes Zuschütten, jede Üppigkeit verzichtet und die Spannung in der Reduktion sucht.

Nota bene: Es war ein schöner Zufall, dass wir in der Bibliothek von Max Bill ein Büchlein mit Liedern und Texten von Brecht, aus den 40er Jahren entdeckten, das der bekannte Architekt Felix Schwarz in einer Auflage von 200 Exemplaren herausgegeben hatte. Es ist mit ganz einfachen Mitteln gestaltet und gebunden. Auf dem Kartonschlag finden sich auf der ganzen Länge und Breite zwei Linien, die aus kleinen, aneinander gereihten (Schreibmaschinen-)“b“ bestehen und sich horizontal und vertikal einmal in einer Art goldenem Schnitt im Querformat kreuzen. Max Bill hatte in seiner Jugend zur Laute, und manchmal auch noch im Alter ohne Begleitinstrument, selber Brecht-Lieder gesungen.

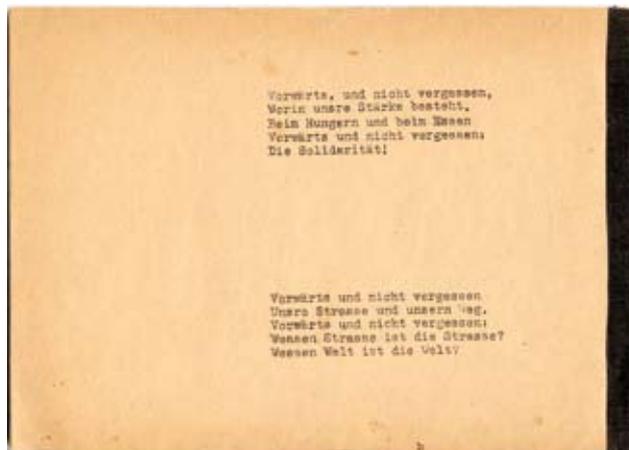
Kurz gesagt, verfolgen beide von Brecht einander gegenübergestellten Dramaturgien, die aristotelische wie die epische, mit ganz verschiedenen Mitteln und ganz ver-



schiedenen Auswirkungen dasselbe Ziel: das Publikum in Bann zu ziehen.

Die aristotelische Dramaturgie tut dies mit einer spektakulären, aktionsreichen und schauspielerisch brillanten Handlung, mit hochprofessionellem Personal, das mit seinem Können das Publikum zu verzaubern vermag, sodass es im Theater oder im Film wie in einem Rauschzustand dem Geschehen folgt.

(Heute folgen diesem Prinzip vor allem die Actionfilme und das Aktionstheater mit vielen zusätzlichen audiovisuellen Mitteln, die die Spannung des Geschehens und seinen Sog auf das Publikum von aussen unterstützen. – Davon hebt sich als episches Gegenstück im deutschsprachigen



Raum etwa das Theater von Christoph Marthaler ab, das mit kargen Mitteln die innere Spannung sucht.)

Brecht klagte die aristotelische Methode (u. a. aus politischen Gründen) an, weil sie verkläre, statt aufkläre; am Schluss eines Stücks bleibe dem Publikum nichts, ausser dass es eine spannende Vorstellung erlebt hat, die es bloss paralysiere und von den wirklichen Problemen, welchen den Menschen beschäftigen, ablenke. Man überschütte das Publikum derart mit Effekten, dass es gar keine Zeit, keinen Raum und keinen Atem mehr bekomme, um selber etwas dazu zu denken. Dies sei Berausung, Mystifizierung und Verklärung. Brecht hatte in diesem Zusammenhang sogar den Vergleich mit dem Nationalsozialismus herangezogen und moniert, dass dieser mit seinen dramaturgisch gekonnt inszenierten Gewalt-Aufmärschen im Stechschritt (die Leni Riefenstahl dann auch noch filmisch ebenso gekonnt ins Szene gesetzt hatte) ähnliche Ziele der Verklärung der realen Verhältnisse verfolgte und ebenfalls von den Problemen der Zeit ablenkte. Dieser Vergleich hat natürlich nur in einem rein dramaturgischen Sinne stattgefunden und hatte nichts zu tun mit den aus der Verklärung heraus weitergehenden Fokussierungen neuer Feindbilder (Antisemitismus, Anti-Bolschewismus etc.).

Auf der anderen Seite »erfand« Brecht Ende der 20er Jahre eine eigene Dramaturgie, die er der damals praktizierten aristotelischen entgegensetzte: Er nannte sie die epische Dramaturgie. Diese epische Dramaturgie sollte das Publikum nicht mit einer äusseren spannenden Handlung überschütten, sondern es vielmehr durch Reduktion in die inneren Verhältnisse der Handlung einbeziehen. Die epische Erzählweise sollte das Publikum nicht paralysieren, sondern es mit dem Stück in die Lage versetzen, geistig selber in die Handlung einzugreifen. Das Publikum sollte soviel Raum und Zeit haben, dass es tendenziell das Geschehen im Film oder auf der Bühne ständig korrigieren wolle, wenn es beispielsweise mit der Handlung nicht einverstanden sei. Es sollte also durch das Darbotene nicht in eine lähmende Haltung des passiven Konsumierens gebracht werden, wie es bei der aristotelischen Dramaturgie geschieht, sondern in einen Zustand, der ihm das Gefühl gibt, etwas verändern zu wollen. Dies bedeutet, dass man die Handlung so aufbaut, dass den Rezipierenden genug Zeit und Raum bleibt, um selber aktiv etwas zur Handlung beizusteuern, etwas dazu zu denken. Und der Zustand dieses selber-dazu-Denkens, so Brecht, könne eine ebenso grosse Spannung erzeugen wie die aristotelische rauschhafte Überschüttung. Für Brecht waren seine Betrachtungen in der Zeit des aufkommenden Faschismus nicht nur eine aufs Theater und den Film bezogene Frage, sondern eine entscheidende

politische Frage, für die er in der Weimarer Republik nicht den Zuspruch fand, den es gebraucht hätte, um das Blatt vielleicht noch zu wenden. Der Erfolg, den die aristotelische Dramaturgie einfuhr, war für viele noch viel zu verlockend. Andere verstanden nicht oder wollen nicht verstehen, was Brecht im Grund meinte und wollte.

In diesem Sinne sind die von Brecht sehr eindrücklich beschriebenen Gegensätze der beiden von ihm so bezeichneten Arten von Dramaturgie heute noch aktuell. Es sind grundsätzlich modellhafte und bleibende Gegensätze.

Ich habe mich zur Darstellung von Max Bills Biographie aus eingangs erwähnten Gründen für eine epische Dramaturgie entschieden, weil sie dem Leben und Werk des im Brechtschen Sinne eminent politischen Künstlers Max Bill (»Ich habe immer politisch gedacht«) sehr viel mehr gerecht wird, als eine allfällige mit Effekten und verklärerischer Musik beladene Darstellungsweise. (Daraus erklärt sich etwa, dass ich für den Film nüchterne Cool-Jazz-Musik komponieren liess).

Die Grundvoraussetzung für den Einbezug des Publikums in die Handlung des Films war zuerst einmal, dass man das komplizierte und lange Leben von Max Bill in seinen inneren und äusseren Zusammenhängen versteht. Kompliziert war die Ausgangslage, weil es Widersprüche gab und viele zeitliche, geografische und thematische Elemente, welche das vielseitige Leben und Schaffen der Figur ausmachten – und die es unter einen Hut zu bringen galt, damit man die inneren Zusammenhänge derselben erkennen kann und nicht eine spannend montierte anekdotische Aneinanderreihung von Episoden konsumieren muss, bei der zum Schluss nicht viel mehr bleibt, ausser Staunen. Damit dies nicht passiert, musste ich dem Grundsatz folgen, dass man die Dinge umso einfacher darstellen muss, je komplizierter sie sind.

Ich musste die Lösung meinerseits in jenem Gestaltungsprinzip finden, das auch das Werk des porträtierten Max Bill auszeichnet: in der Schönheit der Reduktion und darüber hinaus in einem Rhythmus, der das Eingreifen des Publikums ermöglicht. Daraus ergibt sich von selbst ein epischer Film. Man hätte sich allenfalls auch etwas anderes vorstellen können, rasche Schnitte und atemberaubende Einstellungen, um das künstlerische Œuvre von Max Bill biografisch Revue passieren zu lassen in einer Orgie von skulpturalem Licht und Schatten und den knalligen Grundfarben der konkreten Bilder. Das Ganze hätte man effektiv, wo nötig, mit einem gesprochenen Text und eindringlicher Musik untermalen können. Aber daraus wäre Max Bill nur noch unbegreiflicher geworden, als er es ohnehin schon war (und als es im Grunde jeder

Mensch ist). Es galt eben auch in der Darstellungsweise eine gesellschaftliche Verantwortung wahrzunehmen, wie Bill sie auch immer der Kunst abverlangt hatte: wenigstens dort Zusammenhänge begrifflich zu machen, wo dies möglich ist.

Die Werke, sagte ich mir, sollte man eigentlich besser im Original anschauen, weil jede Abbildung sofort einen illustrativen Charakter bekommt und den »subversiven Glanz« verliert, der nur dem Original innewohnt. Dennoch zeigte ich sie immer wieder, aber mit Zurückhaltung und nur soweit ich sie brauchte, um die inneren Zusammenhänge zwischen Werk und Biografie aufzuzeigen. In dieser Hinsicht ergab sich mit der Zeit ein immer engmaschigeres Referenzsystem.

So ist es kein Zufall, dass ich die Bilder von Max Bill und seinem Umfeld einmal in einer aktiven Situation zeige, in der die (Allianz-)Künstler der konservativen nationalistischen Kunstauffassung der 30er und 40er Jahre ein eigenständiges kompromissloses und provokatives Schaffen gegenüberstellen. Sie entsprachen nicht den bildungsbürgerlichen Vorstellungen, aber auch nicht denjenigen der einfachen Bevölkerung »in der Schweiz wie ausserhalb auch«, sagte Stanislaus von Moos in einem von uns gefilmten Radiointerview. Es ist die feine Art dieser Ausdrucksweise von »ausserhalb auch«, die impliziert, dass die damalige Kunstauffassung in der Schweiz sich kaum unterschied von derjenigen in Nazideutschland. Wenn ich ausgerechnet diese kurze Passage aus einem langen Interview ausgewählt habe, dann ist dies Bestandteil der epischen Dramaturgie, indem das vornehme »ausserhalb auch« einen eigenen Denkvorgang des Publikums erfordert, weil mit ausserhalb nur die faschistischen Länder gemeint sein konnten.

Auf der anderen Seite wollte ich auch den äusseren Einfluss auf Bills Bilder nicht nur in einer »Tätersituation« (gegen den Faschismus) zeigen, sondern auch in seiner Opfersituation nach dem Unfalltod von Sophie Taeuber Arp, der in Bills Werk jener Zeit insofern Spuren hinterlassen hat, als sich der Anteil an schwarzer Farbe merklich erhöhte. Natürlich spielt die Dramaturgie im Prolog, der natürlich nicht rein episch aufgebaut sein kann, die Explosion im Steinbruch, Erotik und die Liebe eine zusammenhängende Rolle, die einen Subtext hat, der sich dann im Laufe des Films immer mehr einlöst. Die Erotik als treibende Kraft, und das Gegenteil einer Liebe, die zur Zerstörung führt, impliziert das individuelle sich immer wieder Aufrichten nach Schicksalsschlägen und die gesellschaftliche Verantwortung, die Bill postulierte. Das streng geregelte

Zuhause und als Reaktion darauf das Klauen am Kiosk, dann das Besserungsheim, und wie dort in der Gruppe ein Selbstbewusstsein entsteht – dies lassen ganz wenige Bilder erkennen. Der Rauswurf aus der Kunstgewerbeschule als Lieblosigkeit aus geringem Anlass, die treibende Kraft in der Gestaltung, die einen Preis zur Folge hat und die Möglichkeit ans Bauhaus zu gehen. Wie sich dann die Geschichte wiederholt, als Bill an der gleichen Schule Lehrer wird, und es wieder Schwierigkeiten gibt, nachdem der neue Direktor sich hinreissen liess, mit den Zerstörungsgesellen einen Pakt zu schliessen und – nach Stalingrad, als man wusste, wer den Krieg verliert – noch immer »deutsche Wertarbeit« unter dem Banner des Hakenkreuzes auszustellen. Auch nachher wieder, als sich die deutsche Kulturzerstörung auf der Arboretum-Wiese nach dem Krieg noch einmal meldet und vierzig Jahre danach von der deutschen Bank in Frankfurt »wiedergutmacht« wird.

Auch hier spielt immer wieder der epische Ansatz hinein. Ein Zuschauer reklamiert noch während der Szene spontan: schade, dass die zerstörte Skulptur nie wiederhergestellt wurde. Nur wenige Sekunden darauf wird dies eingelöst. Aber die Tatsache, dass der Zuschauer das Geschehen während des Films korrigieren wollte, gab mir die Zuversicht, dass meine Darstellungsweise auch ohne äusserliche Hilfsmittel der Üppigkeit und schnellen Schnitte spannend sein kann, vielleicht in sich selbst noch spannender als alles Aufgesetzte.

Es ist immer noch von der Prämisse des Prologs die Rede, wenn Bill aus Liebe zum Menschen Flüchtlinge versteckt und dafür gebüsst, polizeilich beobachtet und fichiert wird sowie im Ernstfall sogar inhaftiert worden wäre. Er wird auch dann noch behelligt, nachdem ihm die Geschichte längst recht gegeben hatte.

Auch hier lassen sich ungeheuerliche Aussagen ablesen, die Eigenleistung des Publikums vorausgesetzt: über den Umgang mit hochrangigen Kulturschaffenden und den Stellenwert der Kultur im Land überhaupt. Aber »ausserhalb auch«, wo die Fortsetzung des von den Nazis geschlossenen Dessauer Bauhauses in Ulm 1968 (sic!) von einem ehemaligen Nazirichter ebenfalls geschlossen wird.

Dann der dramaturgische Entscheid, sich in den internen Ulmer Hochschulkonflikten nicht zu verlieren, deren Darstellung schon ganze Bücher füllten, sondern sich auf die grossen gesellschaftlichen Widersprüche zu konzentrieren: des deutschen Wirtschaftswunders nach dem Krieg,

das andere Produktionsbedingungen (mehr Verpackung, weniger Inhalt) und grössere relevantere Konflikte schuf, die aber nicht ausgetragen wurden, sondern in unergiebige individuelle Machtkämpfe und Intrigen mündeten.

Dann haben sich wunderbare dramaturgische Klammern ergeben mit Bills Engagement als Antifaschist, der »eigentlich nie darüber geredet, aber mir manchmal etwas erzählt hat« (A. T.). Wie dann Bill, wie zur Bestätigung im TV-Interview sagt: »Ich habe sehr viele Leute getroffen. Ich habe sehr viele Reisen gemacht. Ich habe Dinge gemacht zu Zeiten...«, ohne konkret zu werden, ausser mit der Triennale di Milano 1936, wo er mit dem Silone-Buch den Antifaschismus in den Faschismus eingeschmuggelt hatte, wie er auch Buchumschläge typographisch tarnte, um sie nach Nazideutschland einzuschmuggeln. Und nicht einmal dies fand sich in den Fichen, die eine Niedertracht gegenüber humanitärem Handeln und unseriös und fehlerhaft waren. Das kennt man, und die Wut und Trauer darüber ist eigentlich geleistet, aber wenn Bill treu seiner charakterlichen Haltung sich auch hier niemals als Opfer definiert, sondern sich darüber lustig macht („Als ich die Fichen bekam, hoffte ich auf eine Basis für meine Biographie«), was sie dann lausigerweise nicht hergaben -, dann ergibt sich auch hier eine Fortsetzung der dramaturgischen (Charakter-)Linie des Nicht-aufgebens und Vorwärts-schauens (statt Lamentierens) vom Erziehungsheim, Schul-Rauswurf, Verlust der Zähne, Zerstörung der »kontinuität« (wozu er sich nur dahingehend äusserte, dass sie vierzig Jahre lang »als Phantom existierte«), bis zu Ulm, wo er seinen Abgang erklärend und nicht leidend schildert, und zum Schluss mit seiner Entscheidung, knapper ginge es nicht, kommentiert: »Dann raus!« – Es ist schade, dass ich Gottfried Honeggers Äusserung zur Pavillon-Skulptur nicht mehr verwenden konnte, weil es, wie so vieles, nicht mehr in die Montage passte, als er sagte, Bill habe trotz Protesten einfach weitergemacht, er, Honegger, hätte sich in einer solchen Situation längst in eine Ecke verzogen und geweint... – Aber es ging hier ja nicht um Honegger, sondern um Bill und seine Haltung als Macher und Täter (beim Verstecken von Flüchtlingen: sogar Straftäter), die evident wird, bis hin zum Verlust seines Auges (ein Auge mit dem »Augenmass«), das er mit den »seven twins« kompensiert; doch dies wird nur dann sichtbar, wenn das Publikum genügend Raum und Zeit bekommt, um dies alles auch wahrzunehmen und sich etwas dazu zu denken. Vielleicht müsste man diesen Film zweimal oder mehrmals sehen, bis man alles sieht...

Ein weiteres, fast philosophisches Phänomen: die Beziehung in Bills Leben und Werk zwischen Aussen und Innen, dem Objektivierungsversuch in der Kunst, der Konzentration auf die äussere Gestaltung, damit es dem Menschen

innen besser geht, nicht als allein selig machender Anspruch (Bill hatte sich selbst auch immer mit anderen, ganz anders gelagerten Künstlern auseinandergesetzt und deren Werke bei sich aufgehängt und sie in Museen ausgestellt), sondern als Vorwärtsgehen in jene Richtung, von der er etwas verstand, nämlich vom Gestalten mit seinem »absoluten Augenmass«.

Ich glaube, dass Bill eben dort ansetzte, wo er selber seine Fähigkeiten richtig erkannte, und nicht dort, wo es der Zeitgeist (von heute) gerade will: also nicht in der Psychoanalyse und Seelsorge, sondern im (auch politischen) Sehen und im künstlerischen Umsetzen des Gesehenen. Auch dies knüpft bei seiner ganzen Biographie an und zieht sich wie der berühmte (Ariadne-)Faden durchs Labyrinth, dem er – by the way – bei der Zürcher Pavillon-Skulptur mit den 18 Toren etwas Strukturiertes, Gestaltetes entgegensetzte, das ein Verbindungsstück wurde zwischen der über Jahrhunderte gewachsenen Altstadt und dem neueren Quartier davor, ein eigenständiges Werk, das zeitlos standhält (*verhebt*, wie man in Schweizerdeutsch sagt) und das gleichzeitig in einem durchaus subversiven (politischen) Sinne eine konsumfreie Insel schafft inmitten der rein konsumorientierten Bahnhofstrasse (in der es auf einer Strecke von über einem Kilometer mitten in der Stadt nurmehr vierzig Haushalte gibt). Es war etwas »gegen den überbordenden Individualismus«, wie Bill sagt; wie auch das Vergolden der Expo-Skulpturen, was ihm damals Ärger eingebracht hatte, die aber in Anbetracht der äusseren Gestaltung der ganzen Umgebung einfach besser aussahen, wie der Expo-Chefarchitekt sich erinnert.

Ich versuchte dies alles gewissermassen mit dem Bild von Bills kargem Schlafzimmer zu erklären, seiner Privatsphäre.

Das Ende dann, der lange Abschied, weil es auch um ein langes Leben handelte, wie auch ein Abschiednehmen von einer Geschichte und vom Film darüber, ein bisschen Trauer dabei, warum nicht, wir sind alle nicht Bill, der einen Leben lang vorwärts stürmte und auf einem Flughafen mitten in der Arbeit dem Leben entrissen wird, das Nicht-mehr-aufstehen-können, nachdem ihn die Weltgeschichte, die Wiedervereinigung Deutschlands in einem Architekturvorhaben jäh zurückgestuft hatte, und schliesslich die subversive Wiederinbesitznahme der Pavillon-Skulptur durch den toten Max Bill.

Das ist meine Dramaturgie. Wer sie erkennen kann, hat mehr vom Film.

Erich Schmid

Mitwirkende



Max Bill

Geboren am 22. Dez. 1908 in Winterthur, gest. am 9. Dez. 1994 in Berlin auf dem Flughafen Tegel. Lehre als Silberschmied an der Kunstgewerbeschule in Zürich. 1927-28 Student am Bauhaus in Dessau. Maler, Bildhauer, Architekt, Typograph, Gestalter. Prof. Dr. Dr. hc.



Angela Thomas

Geboren in der Nähe von Düsseldorf am 23. Nov. 1949. Studium der Politologie an der Freien Universität Berlin, Studium der Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Dissertation über Georges Vantongerloo. Lebenspartnerin von Max Bill von 1974 bis 1994, ab 1991 verheiratet, Witwe von Max Bill.



Gottfried Honegger

Geboren Juni 1917 in Sent GR. Lehre an der Kunstgewerbeschule Zürich. Lebte und arbeitete in Zürich, New York, Paris, Cannes. Gründete mit Sibyl Albers in Mouans Sartoux FR L'Espace de l'Art Concret mit einer Malschule für Kinder. Geehrt 2008 mit dem europäischen Kulturpreis.



Ignazio Silone

Italienischer Romancier, geb. 1900 als Secondo Tranquilli. In der Zeit des Faschismus nannte er sich Ignazio Silone. Mitgründer der italienischen kommunistischen Partei, von Mussolini verfolgt, aus der KPI ausgeschlossen, emigrierte er in die Schweiz, wo er mit Max Bill ab 1932 die antifaschistische Zeitschrift „information“ herausgab. Gestorben am 22. August 1978.



Jakob Bill

Geboren in Zürich-Höngg 1942 als Sohn von Binia und Max Bill. Archäologie-Studium an der Universität Zürich. Kantonsarchäologe in Luzern. Seit der Frühpensionierung hat Jakob Bill seine Leidenschaft, das Malen, zum Beruf gemacht, mit internationalem Erfolg: 1969 und 71 eidg. Kunststipendium, 1975 Preisträger der Stiftung für Grafische Kunst in der Schweiz.



Ernst Scheidegger

1923 geboren, lernte Max Bill vor Ende des 2. Weltkriegs an der Kunstgewerbeschule in Zürich kennen, wurde dessen Assistent und fotografierte ihn oft bei der Arbeit. Scheidegger übernahm Bills Engagement für den Marshallplan in Paris und war später auch kurze Zeit Dozent an der Hochschule für Gestaltung in Ulm.



Stanislaus von Moos

1940 geboren, Kunsthistoriker und Architekturtheoretiker, emeritierter Professor für Kunstgeschichte der Universität Zürich, brillanter Analytiker der historischen Zusammenhänge, in denen Bills Leben und Werk steht, publizierte zahlreiche Bücher, lebt in Zürich.



Karl Gerstner

Mitgründer der legendären Werbeagentur GGK in den 50er Jahren, Verfasser des Manifests „Die kalte Kunst“ als theoretische Grundlage der konkreten Kunst der dritten Generation, nach Mondrian/Vantongerloo/Doesburg, Bill/Lohse und ihren „Nachkommen“ Honegger/Gerstner. Lebt und arbeitet im Elsass.



Walter Gropius

1883 geboren in einer Architektenfamilie in Berlin, kurze Zeit verheiratet mit Alma Mahler („Witwe im Wahn“), Begründer des Bauhauses in Weimar und 1926 Architekt und Direktor des Bauhauses in Dessau, emigrierte 1934 und unterhielt mit Max Bill eine umfangreiche schriftliche Korrespondenz.



Max Graf

1926 geboren, studierte bei Max Bill an der Hochschule für Gestaltung in Ulm und zog 1957 mit ihm weg nach Zürich, wo er sein Architektur-Studium in Max Bills Gestaltungsatelier, das für einige Absolventen eine Ulmer Aussonststellung wurde, abschliessen konnte.



Frauke Decurtins

Frauke Decurtins-Koch-Weser lernte Max Bill, wie eine ganze Reihe weiterer Studierender, in Brasilien kennen, als er 1951 und 53 an der 1. und 2. Bienal de São Paulo teilgenommen hatte. Sie zog nach Ulm, um in der Hochschule für Gestaltung bei ihm weiter zu studieren.



Monica Mulder

1936 geboren in Valencia, las in einer deutschen Zeitschrift in Spanien einen Bericht über die Hochschule für Gestaltung in Ulm und entschied sich, von 1958 bis 1959 dort zu studieren. Heute ist sie Malerin.



Bertus Mulder

1929 geboren in Holland, absolvierte an der Hochschule für Gestaltung in Ulm die Grundlehre 1956/57, zog mit Max Bill weg. Er renovierte das berühmte Rietveld-Schröder-Haus in Utrecht und viele andere Arbeiten von Gerrit Rietveld.



Alexander Neumeister

1941 geboren in Berlin, studierte nach Bills Weggang von 1963 bis 68 an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Er ist bekannt geworden als Designer und Gestalter der Hochgeschwindigkeits-Züge ICE und Transrapid in Deutschland und China.



Helmut Schmidt

Geboren 1918 in Hamburg, SPD-Politiker, von 1974-82 deutscher Bundeskanzler. In dieser Zeit war Max Bill sein Berater für Kunstankäufe. Schmidt schlug als Jurymitglied Bill 1993 für den sogenannten Nobelpreis der Künste vor.



Jacques Chirac

Geboren 1932, französischer Staatspräsident 1995-2007, schlug als Mitglied der Jury des Præmium Imperiale Max Bill für den sogenannten Nobelpreis der Künste vor, verliehen 1993 in Berlin und Tokyo.



Guido Cocchi

Adjunkt des Chefarchitekts der Expo 64 in Lausanne, arbeitete mit Max Bill zusammen bei den Projektierungs- und Ausführungsarbeiten der Landesausstellung, lebt und arbeitet in Lausanne.



René Gonzales

Direktor des Théâtre de Vidy in Lausanne, welches als einziges Gebäude der Landesausstellung Expo 64 erhalten geblieben ist. Max Bill war der Architekt. Er arbeitet in Bills Theater-Gebäude und erlebt es im Alltag.



Hans Bissegger

Geboren 1947, aufgewachsen in Frauenfeld, 1968-78 im Zürcher Atelier von Max Bill, dann freier Mitarbeiter bis zu dessen Tod 1994. Als Architekt baute „Habi“ das Frauenfelder Eisenwerk in ein Kulturzentrum um. 1993 Thurgauer Kulturpreis.



Peter Hahn und Dirk Scheper

Peter Hahn war Direktor des von Walter Gropius erbauten Bauhaus-Archivs in Berlin – in der Zeit als Max Bill Präsident des Trägervereins war; Dirk Scheper, der Sohn des Bauhaus-Meisters Hinnerk Scheper, war Vorstandsmitglied.



Dagmar Comorera

1994 Check-in-Angestellte auf dem Flughafen Tegel in Berlin, war nach dem Zusammenbruch von Max Bill als erste vor Ort und blieb bei ihm, bis er kein Lebenszeichen mehr von sich gab. Sie lebt heute als Kindergärtnerin in Mexico.

Vorspanndaten

regie, buch	erich schmid
mitarbeit	georg janett, richard dindo
recherchen	angela thomas, erich schmid
kamera	ueli nüesch
steadycam	brian goff, carlos romero, volker kreinacke
weitere kameras	erich schmid, pio corradi
ton	dieter meyer, sandra blumati
beleuchter	ernst brunner, markus behle
cutter	antoine boissonas
weitere cutter	manuela stingelin
cutter prolog und digitizing	rené zumbühl
musik	andré bellmont, komposition, leitung jazz-quintett zusammengestellt von daniel schenker: daniel schenker, trumpet, christoph grab, tenor-saxophon, adrian frey, piano, dominique girod, bass, selmar frey, drums
maske	emilie george
stagiaire	timo staub
format	35mm farbe, dolby sr-d 5.1 cinema 1:1.85 / tv 16:9
drehformat	hd ratio 16:9

mitwirkende

max bill	
angela thomas	kunsthistorikerin und witwe von max bill
gottfried honegger	konkreter künstler
ignazio silone	romancier
jakob bill	sohn von max bill
ernst scheidegger	fotograf, filmer und verleger
stanilaus von moos	em. professor für kunstgeschichte uni-zh
karl gerstner	konkreter künstler und gründer ggk
walter gropius	architekt und harvard-professor
max graf	ehem. student hfg ulm
frauke decurtins	ehem. studentin hfg ulm
monica mulder	ehem. studentin hfg ulm
bertus mulder	ehem. studentensprecher hfg ulm
alexander neumeister	ehem. student hfg ulm
helmut schmidt	deutscher bundeskanzler
jacques chirac	französischer staatspräsident
guido cocchi	adjunkt chefarchitekt expo 64
rené gonzalez	direktor théâtre vidy-lausanne
hans bissegger	architekt und gestalter
peter hahn	alt direktor bauhaus-archiv berlin
dirk scheper	vorstand Bauhaus-archiv berlin
dagmar comorera	flugabfertigerin tegel berlin
marko blau	veloakrobat
Sprecher	martin walder, ruedi kaspar

produktion

produktion	ariadnefilm gmbh
postproduktion	andromedafilm ag, zürich
leitung postproduktion	ueli nüesch
lichtbestimmung	patrick lindenmaier
fotobearbeitung	paul avondet
tonstudio	magnetix, zürich
tonschnitt und mischung	florian eidenbenz
filmlabor	schwarzfilm ag/sa, bern
lichtbestimmung negativ	tba
produzent	ariadnefilm gmbh, zumikon
produktionsleitung	filippo bonacci
sekretariat, buchhaltung	marianne bloch
transkripte	sarah schmid ziegler
grafik	carlo bertoli
verleih	roger huber
übersetzungen	hansjörg egolf, jill schwarz
website	mathias knauer, attacca
weitere recherchen	martina merklinger, malou von muralt, valerie andres, katharina morawietz, urs oskar keller isabel bures, leandro carvalho
juristische beratung	dr. iur. peter studer
koproduktion	schweizer fernsehen drs / 3sat redaktion: urs augstburger, frank hubrath
world sales	accent films gmbh, montreux

finanzielle unterstützung

schweizer fernsehen / srg ssr idée suisse / 3sat
zürcher filmstiftung / stadt und kanton Zürich
bundesamt für kultur (edi), schweiz
ubs kulturstiftung
hilti art foundation / michael hilti
kulturstiftung des kantons thurgau
kulturstiftung winterthur / stadt winterthur
ernst göhner stiftung
christie's zürich
prof. dr. w. u. m. schürer
deutsche bank stiftung
werner und gabrielle merzbacher stiftung
gemeinde zumikon
alfred richterich stiftung
dr. annette bühler
hans-eggenberger-stiftung
walter sonanini
dr. adolf streuli-stiftung
wohnbedarf ag zürich

drehorte

haus bill zumikon	hochschule für gestaltung ulm
théâtre vidy-lausanne	pavillon-skulptur bahnhofstrasse zürich
bauhaus dessau	arboretum park zürich
drs radio-studio zürich	kunstgewerbeschule zürich
centre pompidou paris	bauhaus-archiv berlin
palazzo reale milano	espace de l'art concret mouans-sartoux
schweizerisches landesmuseum zürich	sbb hauptbahnhof winterthur
kunstmuseum winterthur	deutsche bank frankfurt
flughafen tegel berlin	furkapass
aussenalster hamburg	general guisan-quai zürich
brücke tamins	hilti schaan
hotel am zoo berlin	kunsthaut zürich
mathematische fakultät uni karlsruhe	

mit besonderem dank an

chantal bill	gerhard brahm
cécile brunner	esther burkhardt
thomas burla	gabriela christen
christian dettwiler	hans erni
rainer flury	rainer frank
christoph gasser	elisabeth geiger
bruno gerosa	sandra gianfreda
sariane grigoteit	eugen gomringer
christoph haerle	viktor heer
heinz hess	abina hubacher
annemarie jaeggi	susa katz
thomas kramer	werner krüger
walpurga krupp	enrico leuzinger
johanna lohse	guido magnaguagno
theodor marty	egidio marzona
almir da silva mavignier	egon monk
francois morellet	gaia morelli
erwin mühlestein	shutaro mukay
jacques picard	maria reinshagen
denise rené	dagmar rinker
nick roericht	pius rutz
gerhard saner	corinne sauder
claudio schnaidt	moya schoenberg
effi signer	kaspar silberschmidt
dominique stroobant	fritz stuber
jean jacques vaucher	manfred wagner
eduard winiger	franziska wirz
alexander wollner	shizuko yoshikawa

Biografie Erich Schmid

Erich Schmid, geboren 1947 und aufgewachsen in Frauenfeld, Schweiz, lebt im Haus von Max Bill in Zumikon

1976 - 1986 Reporter beim „Tages-Anzeiger“

Filme und Bücher

- 1986 **Verhör und Tod in Winterthur**, Buch im Limmat Verlag
- 1987 **Drehbuch** Verhör und Tod in Winterthur, mit Richard Dindo
- 1988 **Indischer Frieden in Sri Lanka**, Dokfilm, 35 min.
- 1989 **Geständnisse in Mamak**, Dokfilm (CH/Türkei), 52 min.
- 1990 **Kumar**, Kurzgeschichte in Anthologie CH-Arbeiterliteraturpreis, Chronos Verlag
- 1991 **Jeevan**, Dokumentarfilm (CH/Sri Lanka), 35 min.
- 1992 **Drehbuch** zum Film „Er nannte sich Surava“
- 1992 **Gasser & Gasser**, Recherche zum Film
- 1995 **Er nannte sich Surava**, Kino-Dokumentarfilm, 80 min.
- 1995 **Wir rochen den braunen Tang**, Essay
- 1996 **Abschied von Surava**, Buch im Wolfbach Verlag
- 2001 **Meier 19**, Kino-Dokumentarfilm, 98 min.
- 2002 **Mord auf dem Rütli**, Kriminalroman in Arbeit
- 2008 **bill - das absolute augenmass**, Kino-Dokumentarfilm 93 min.



Filmpreise

- Hauptpreis Viper Filmfestival Luzern
- Filmpreis Stadt Zürich
- Auszeichnung Cinéprix Telecom
- MediaNet Award München

Festivals, Auswahl

- International Festival of Documentary of Bilbao
- 12th Calcutta International Filmfestival
- Film Festival Troia Portugal
- Festival Cinematografica Internacional Uruguay
- Internationale Münchner Filmwochen
- Diagonale Salzburg
- Solothurner Filmtage
- Internationales Filmfestival Locarno
- Berlin & Beyond San Francisco
- Schweizer Filme in Moskau

Retrospektive

- 2003 in Vancouver, Edmonton, Boston, Montreal, Toronto, Chicago, Madison

Internet

- www.erichschmid.ch
- mehr siehe WIKIPEDIA: Erich Schmid, Autor

Zeittafel Max Bill (1908-1994)

1908

geboren in Winterthur, dortselbst aufgewachsen

1923

Erziehungsheim Oetwil am See ZH

1924-1927

Kunstgewerbeschule Zürich

1925

Studienreise nach Paris (Corbusier, Melnikoff)

1926

Studienreise nach Italien

1927-1928

Studium am Bauhaus in Dessau bei Albers, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Schlemmer

1928

Aufenthalt in Positano, Italien

1929

Maler, Plastiker, Grafiker, Publizist, Architekt in Zürich

1930

Mitwirkung im Kabarett „Der Krater“

1931

Heirat mit Binia Spoerri

1932-1936

Mitglied von „Abstraction Création“ in Paris

1932

Bekannschaft mit Hans Arp, Erster Besuch bei Piet Mondrian

1933

Einzug in eigenes Haus in Zürich-Höngg, Beginn der lebenslangen Freundschaft mit Georges Vantongerloo in Paris, erste grössere Skulpturen

1935

Skulptur: die unendliche Schleife / Malerei: quinze variations sur un même thème“

Kontakt mit Max Ernst und Alberto Giacometti
Tessiner Aufenthalt mit Aline Valangin, Max Ernst, Wladimir Vogel

1936

Schweizer Pavillon an der Triennale di Milano, ausgezeichnet mit dem Grand Prix
Erste Fassung des Textes „Konkrete Gestaltung“

1937-1938

Beitritt zur Schweizer Künstlervereinigung „Allianz“, Kontakt mit Antoine Pevner

Paris: erstes Zusammentreffen mit Marcel Duchamps, Druck seiner „quinze variations...“ in jener Druckerei in Paris, die auch Henri Matisse druckt.

Text: „Konkrete Kunst“ in Werk Nr. 8/1938

1939

Mitarbeiter von Hans Schmidt für die Schweizerische Landesausstellung

Ferien im Chateau de la Sarraz mit Hans Curjel, Ernesto N. Rogers, Alfred Roth, Georges Vantongerloo

1939-1945

wiederholter Militärdienst

1940-1944

Text: „Paul Klee“, Werk Nr. 8/1940

Bill gründet den „Allianz-Verlag“

Bau eines Wohnhauses in Bremgarten mit vorfabrizierten Bauelementen, Geburt des Sohnes Jakob Bill
Erste Ausstellung „konkrete kunst“ in der Kunsthalle Basel

Beginn der Design-Tätigkeit

1944-1945

Lehrauftrag an der Kunstgewerbeschule Zürich

1945

Beschäftigung mit dem Wiederaufbau nach dem Krieg, Kontakt mit Adrien Turel, Aufenthalt in Paris bei Georges Vantongerloo, dort Kontakt mit Frank Kupka
Erster Kongress in Mailand für den Wiederaufbau in Italien

1946-1947

Grossausführung der Skulptur „kontinuität“ und erste Bildsäule, Freundschaft mit Henry van de Velde

1948

Erste Reisen nach Deutschland nach 1932, Treffen mit Willi Stoph in Leipzig, Gastvorlesungen in Darmstadt, Stuttgart, Aufenthalte in Frankfurt, München, Ulm
Vortrag vor dem SWB in Basel: „Schönheit aus Funktion und als Funktion“, abgedruckt in Werk Nr. 8/1949

1949

Ausstellung „Die gute Form“ an der Mustermesse in Basel, an der Werkbundaustellung Köln, anschliessend als Wanderausstellung in der Schweiz, Deutschland und Österreich

Kandisky-Preis

Mitglied der UAM, Union des artistes moderne, Paris
Ausstellung „Pevner, Vantongerloo, Bill“ im Kunsthaus Zürich, dazu Text im Katalog

Besuch von Tomas Maldonado in Zürich

Monographie „Robert Maillart“, Brückenbauer

1950

Planung der Hochschule für Gestaltung in Ulm

1951

Schweizer Pavillon an der Triennale di Milano, wieder Grad Prix und zwei Goldmedaillen, Zusammenarbeit mit Corbusier, Rogers und Somona
Grand Prix für Plastik an der Biennale de arte Sao Paulo
Publikation über Kandinsky

1951-1956

Erbauer und Rektor der Hochschule für Gestaltung in Ulm

1952-1953

Neu-Herausgabe „über das geistige in der kunst, Kandinsky“
Mitglied des Zentralvorstands des SWB (bis 1962)
Diverse Publikationen
Denkmal „the unknown political prisoner“ im internationalen Wettbewerb
Reise nach Brasilien, Vorträge
Reise nach Peru, wo Bill nach 25 Jahren Josef Albers wieder trifft
Weiterreise nach Nordamerika, Treffen mit Eames, Johnson, Pevsner, Kaufmann, Wachsmann, Mies van der Rohe usw.
Aufenthalt in Chicago und New York
Mitglied der Jury für den grossen Architekturpreis von Sao Paulo, Reise nach Brasilien

1954

Triennale di Milano, goldene Medaille

1955

Pavillon der Stadt Ulm an der Landesausstellung in Stuttgart
Publikationen u. a. über Mies van der Rohe
In Buenos Aires erscheint Monographie Max Bill
Projekt für ein Denkmal für Georg Büchner in Darmstadt

1956

Rücktritt als Rektor in Ulm, weiterhin Lehrtätigkeit dortselbst
Beitritt zum deutschen Werkbund
Auszeichnung mit dem „Compasso d'oro“

1957

Rückzug aus Ulm wegen Meinungsverschiedenheiten mit der Geschwister Scholl-Stiftung (Trägerschaft der HfG Ulm)
Wiedereröffnung des Zürcher Ateliers
Bau des Cinévox in Neuhausen

1958-1959

Publikationen
Mitglied des BSA, Bund Schweizer Architekten
Einrichtung der Ausstellung „swiss design“ in London

1960

Berater für die Landesausstellung Expo Lausanne 1964
Ausstellungen „konkrete kunst, 50 jahre entwicklung“, „dokumentation über marcel duchamps“
Bau der Lichtdruck AG, Dielsdorf (Vorfabrikation)

Wahl in die Eidgenössische Kunstkommission (61-69)

1961

Der französische Staat kauft eine „unendliche schleife“
Chefarchitekt Sektor Bilden und Gestalten Expo 64
Bau eines Brunnenhofs in Berlin
Politik: Mitglied des Zürcher Gemeinderats
Bau: Verwaltungsgebäude „Imbau“ Leverkusen

1962

Reise nach Montreal
Bau des Radiostudios Zürich
Organisation einer Vantongerloo-Ausstellung in London

1963-1964

Bühnenbild für „ödipus“ im Theater in Ulm
Ehrenmitglied des American Institute of Architects
Reisen nach Saint Louis, Chicago, Montreal, London
Monographie Max Bill erscheint in London
Wahl in den Stiftungsrat der Geschwister-Scholl-Stiftung
Expo 64 Eröffnung
Plastik in Uster „rhythmus im raum“
Georges Vantongerloo stirbt in Paris

1965

Bau eines Zelttheaters für „König Ubu“ und Ausstattung
Beteiligung am Kongress „vision 65“ an der Southern Illinois University, Reise nach Dallas
Bau der Lavina-Brücke in Tamins GR

1966

Reise nach Chicago, Washington, Baltimore, Philadelphia, New York
Erweiterungsbauten Radiostudio Zürich
Internationale Auszeichnung
Ausstattung in der Staatsoper Hamburg im Auftrag von Rolf Liebermann
Skulptur „familie von fünf halben kugeln“ für die Universität Karlsruhe

1967

Skulptur: 14 m hohe „windsäule“ für den Schweizer Pavillon an der Weltausstellung in Montreal
Bau seines neuen Wohn- und Atelierhauses in Zumikon
Berufung als Professor an die Hochschule für bildende Künste in Hamburg (bis 1974)
Vortrag in Aspen USA
Politik: Wahl als Nationalrat ins Parlament in Bern (bis 1971)

1968

Ankauf der Skulptur „rhythmus im raum“ durch die Stadt Hamburg
Mitwirkung im Film „22 Fragen an Max Bill“ von Georg Radanowicz
Referat in London am Institute for Contemporary Art und in Düsseldorf
Film über Max Bill von Petra Kipphoff

1969

Biennale Nürnberg
Aufenthalt in New York
Reisen nach Graz und Wien

Jury-Mitglied „die gute form“ des Bundeswirtschaftsministeriums in Deutschland

1970

Mitherausgeber „Die Grossen der Weltgeschichte“, Kinder

Reise nach Tokyo mit Bundesrat Gnägi

Mitglied des Subkomitees für die Stadtplanung des Jerusalems-Komitees

1971

Mitglied des „Conseil supérieur de la création esthétique industrielle“ beim französischen Ministerium

Referat am Mondrian-Symposium in New York

Reisen nach London, Boston, Buffalo, New York

Jury-Mitglied des internationalen Diamant-Schmuck-Wettbewerbs

Preis an der Biennale für Plastik Budapest

1972

Mitglied der internationalen Jury für den Exempla-Preis, München

Mitglied der Akademie der Künste in Berlin

Reise nach New York, Buffalo, Toronto

Einrichtung der Ausstellung Fritz Glarner, Kunsthalle Bern

Aufenthalt in Kairo, Luxor, Karnak

Diverse Referate in Deutschland und in den USA

1973

Reise nach Stockholm

Mitglied der königlich-flämischen Akademie der Wissenschaften, Literatur und bildenden Künste

Ehrenrat der UNESCO

Aufenthalt in Rom

1974

Vorbereitung der Wanderausstellung „Max Bill“ in den USA

Reise nach Buffalo, Washington, New York

Referat zur Ausstellung von Almir Mavignier in Zürich

Max Bill lernt die Studentin Angela Thomas in Zürich kennen

Einrichtung der Ausstellung „Max Bill“ in Los Angeles

1975

Reisen nach L.A., Mexico City, Oaxaca, Monte Alban, San Francisco, New York

Referate in Zürich, Stockholm, Rapperswil, Zürich

Aufenthalt in Washington und Jerusalem

1976

Eröffnungsrede zur Ausstellung Frank Kupka im Kunsthaus Zürich

Eigene Ausstellungen in Hamburg, Berlin, Stuttgart

Einrichtung der Ausstellung in Berlin mit Angela Thomas

Expertenkonferenz UNESCO in Nairobi

Mitarbeit am Film „Max Bill“ von Jean-Louis Roy

Referat am Centenarium Brancusi in Bukarest

Bauhaus-Kolloquium Weimar

50. Jahrestag Bauhaus Dessau

Planung eines Atelierkomplexes für Yaacov Agam in Frankreich

1977

Referate in Stuttgart und Gelsenkirchen

Abschluss der Bauten für Radio Zürich

Vorbereitung eigener Ausstellungen in Parma, Pfäffikon, Linz, Wien

1978

Aufstellen von „drei bildsäulen“ in Ulm

Einrichtung der Ausstellung Fritz Glarner, Bottrop

„unendliche schleife“ an die Stadt Essen

Reise nach Teheran, Aufstellen von „rhythmus im raum“

Planungsbeginn der Pavillon-Skulptur in der Bahnhofstrasse in Zürich

1979

Erweiterung des Hauses in Höngg für die Familie des Sohnes

Vorbereitung der Wanderausstellung Georges Vantongerloo in USA

Vorstandsmitglied Bauhaus-Archiv Berlin

Ausstellung in Caracas, Reise nach Venezuela, Mexico, USA

Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland

Die Unibersität Stuttgart verleiht Bill den Dr. ing. h. c.

1980

Ausstellung in Winterthur und städtischer Kunstpreis

Retrospektive in Madrid und Barcelona

Einzelausstellung in Lugano

Aufstellen einer Granitsäule in Genf

Retrospektive Georges Vantongerloo in Washington und

in Los Angeles mit Angela Thomas, Besuch bei Ray Eames,

und Reise nach New York mit Angela Thomas

Aufstellen einer Kugelplastik in St. Gallen

Max Bill wird zweimal porträtiert von Andy Warhol

1981

Einrichtung der Vantongerloo-Ausstellung in Brüssel

Das Modell der Pavillon-Skulptur in Zürich löst eine öffentliche Debatte aus

Vantongerloo-Ausstellung im Kunsthaus Zürich mit Angela Thomas

Ehrensaal für Max Bill in Padua

1982

Reise nach Jerusalem, Tagung

Einstein-Monument von Max Bill in Ulm, Einweihung

Auftrag für die „kontinuität“ von der Deutschen Bank

1983

Aufstellen von zwei Bildsäulen 20+16 Meter hoch, München

Skulpturen in Riehen und Zürich aufgestellt

Pavillon-Skulptur an der Bahnhofstrasse in Zürich

1984-1985

Beginn der „kontinuität“ für die Deutsche Bank in Carrara, Italien

Reisen nach Chicago, New York, Paris, Budapest

Granitskulptur in Goslar

Vorsitzender Bauhaus-Archiv Berlin

Zwei Plastiken in Tel Aviv

Reisen nach Ägypten, Berlin

Übergabe von zwei Bildsäulen in Berlin

Einzelausstellung in Todi in Italien
Spirale in Dortmund
Commandeur im „Ordre des arts et des lettres“

1986

Retrospektive Georges Vantongerloo in Milano, Berlin, Bottrop
Vizepräsident Akademie der Künste Berlin
Retrospektive Max Bill in Budapest, Belgrad
Übergabe der „kontinuität“ am Hauptsitz der Deutschen Bank in Frankfurt
Skulptur in Utrecht

1987

Kreation eines Schweizer 5-Franken-Münze zum 100. Geburtstag von Le Corbusier
Retrospektive Max Bill in Weimar, Prag, Frankfurt

1988

Erster Preisträger des Premio Marconi in Bologna
Ausstellung der grafischen Reihen in Leipzig, Bauhaus Dessau, Rostock
Ehrung in Winterthur zum 80. Geburtstag
Vortrag von Max Bill in Moskau, begleitet von Dr. Angela Thomas
Letzter Eintrag in die Fichen der Bundesanwaltschaft
Tod von Max Bills erster Frau Binia Bill-Spoerri

1989

Einzelausstellungen im Kunsthaus Zürich und KKK
Plakatausstellung von Max Bill in Zürich
Erinnerungs-Ausstellung an die HfG in Ulm
Piepenbrock-Preis für Skulptur in Osnabrück
Auftrag für Monument für Ernst Bloch, Ludwigshafen
Drei Bildsäulen in Stuttgart-Möhringen und Platzgestaltung
Max Bill lernt den amerikanischen Künstler Keith Haring kennen

Skulptur vor der Winterthur Versicherung aufgestellt, später zusammengebrochen

1990-91

Einzelausstellung Max Bill in Ludwigshafen
Helmut Kraft-Preis in Stuttgart
Ausstattung für das Theaterstück „Herkules oder der Stall des Augias“ von Friedrich Dürrenmatt zum 700jährigen Bestehen der Eidgenossenschaft im Bundeshaus in Bern
Grafische Reihen in Ljubljana, Slowenien
Einzelausstellung von Max Bill in der Casa Rusca Locarno mit Angela Thomas eingerichtet
30. Dezember Hochzeit mit Angela Thomas

1992

Aufstellen einer Grossplastik in Studen bei Biel
Aufstellen einer Granitskulptur in Zürich-Zollikon
Ankauf einer „endlosen treppe“ vom Bund für die Eidg. Technische Hochschule in Lausanne

1993

Kreation Movado-Uhr
Bill und Angela Thomas bei Friedrich von Weizsäcker und Manfred Stolpe in Berlin
Verleihung des „Kunst-Nobelpreises“ The Fifth Praemium Imperiale in Tokyo
Aufbau einer grossen Granitskulptur in Schaan

1994

Einweihung einer mehrfarbiger Pavillon-Skulptur aus Granit in Berlin
Grosse Skulptur beim Europäischen Patentamt in München
Holz-Pavillon-Skulptur Deutsche Bank Ulm
Einrichtung Hans Hinterreiter Ausstellung in Baden
Ehrendoktor der ETH Zürich
Tod auf dem Flughafen in Berlin