

Paradigmawechsel in der Bill-Rezeption

Von Erich Schmid

Max Bill war als Künstler und Gestalter seiner Zeit ebenso voraus wie auch als politischer Mensch. Denn schon Jahre vor Hitlers Machtergreifung, kurz nach einer Bauhaus-Zeit, gab er in ganz jungen Jahren zusammen mit dem Romancier Ignazio Silone eine antifaschistische Zeitung heraus. Später beteiligte er sich im Rahmen des Marshallplans am Wiederaufbau in Deutschland, er war Mitbegründer der Hochschule für Gestaltung in Ulm (Trägerschaft: Geschwister Scholl Stiftung), dann ging er als Parlamentarier in die schweizerische Politik und hatte bis ans Lebensende zahlreiche (auch UNO-) Mandate in gestalterischen Entscheidungsgremien auf der ganzen Welt.

Weniger bekannt war, dass Max Bill für seine Überzeugung, als die Zeit danach rief, seinem humanitären Gewissen folgte und dafür bereit war, die Legalität zu verlassen. In der 30er und 40er Jahren versteckte er nicht wenige, darunter namhafte Flüchtlinge bei sich zuhause und wurde mit „einer gesalzenen Busse“ bestraft. Er hatte Nusch beherbergt, die spätere Ehefrau des Resistance-Poeten Paul Eluard und Freundin von Picasso; er wollte sie gar heiraten, damit sie Schweizerin wird. Klandestine Kontakte hatte er auch mit italienischen Partisanen. Konsequenterweise observierte ihn der Staatsschutz über 50 Jahre; man hätte Max Bill in der Schweiz, wäre im 2. Weltkrieg der Ernstfall eingetreten, sogar in ein Lager eingesperrt.

Wenn man nun die Frage nach dem Einfluss einer derart dezidierten Geisteshaltung auf seine kreative Tätigkeit stellt, wird es auf allen Gebieten seines Schaffens, in der Architektur, in der Malerei, bei der Plastik, beim Design und in der Typographie plötzlich sehr spannend, da die bisherige Bill-Rezeption es versäumt hatte, ihr Augenmerk auf die politischen Aspekte der Persönlichkeit zu legen. Den früheren Mono- und Biographen ist dies allerdings nicht zu verübeln, da Max Bill selber nie darüber geredet, sich schon gar nie damit gebrüstet hätte. Es brauchte die besondere biografische Neugier und den ungehinderten Zugang zum Nachlass, den Max Bills Witwe Angela Thomas ermöglicht hatte, um den tieferen Spuren seines Denkens zu folgen.

Radikaler Demokrat

Max Bill war ein Antifaschist, weil er Demokrat war, ein radikaler Demokrat, der sich mit den Gesetzmässigkeiten von *liberté* und *égalité* bis in die Kunst hinein auseinandersetzte. Er war sich der Beziehungen und Abhängigkeiten dieser Begriffe bewusst, auch in gestalterischer Hinsicht – etwa dass die *Freiheit* die *Gleichheit* einschränken konnte, wenn die ungehemmte *Freiheit* des Einzelnen andere unterdrückt – und auf der anderen Seite, dass die *Gleichheit*, ungehemmt umgesetzt, die *Freiheit* einschränken und zur Langeweile führen kann. Diese Gesetzmässigkeiten des gesellschaftlichen Zusammenlebens, die in einer Demokratie durch politische Prozesse ständig neu definiert und geregelt werden müssen, haben Max Bill im übertragenen Sinne auch in seiner kreativen Tätigkeit dauernd beschäftigt.

Wollte man die Begriffe *liberté* und *égalité* in die Billsche Bildsprache übersetzen, dann stünde auf der einen Seite die *Freiheit*, für eine gestalterische Problemstellung Farben und Formen frei auszuwählen, und auf der anderen Seite stünde die *Gleichheit*, für die gewählten Farben und Formen eine Beziehung zu finden, die ein Spannungsverhältnis ergibt, das in sich geschlossen ist und nachempfunden werden kann. Bill sagte von seinen Kunstwerken stets, sie sollen überprüfbar sein, transparent, und im Einzelnen nachvollziehbar. Entsprechend hat er sie auch betitelt, etwa „*fünfeckfläche im raum mit vollem kreisumfang*“. Das Spannungsverhältnis zwischen Quanten- und Farbgleichheiten in Bills Werken sollte also transparent sein wie die Politik in einer Demokratie.



Kunst und Leben

Aufschlussreich ist, dass Bill über seine Werke nie, oder fast nie von Kunst gesprochen hat, sondern nur vom Lösen gestalterischer Probleme, die insofern Allgemeingültigkeit haben sollten, als es für die Problemstellung, die er selber wählte, nur eine einzige richtige Lösung gab, nämlich diejenige, die er in einem langen Prozess des Ausprobierens, Ausrechnens und Applizierens schliesslich nachprüfbar in ihrer eigenen Logik gefunden hat.

In seinen Bildern findet man immer wieder gleiche Farbanteile auf gleichen Farbflächen oder Verdoppelungen oder Vervielfachungen von gleichen Anteilen, die durch Halbierungen und Teilungen derselben wieder in sich ausgeglichen werden. Es ging Bill somit um die Verteilung von gleichen Teilen oder Anteilen, die, wenn man sie auf den menschlichen Alltag übertragen würde, zum Beispiel bedeuten könnten, dass alle Menschen gleich viel zu essen bekommen sollten. Es ging ihm aber auch um Umverteilungen, sowohl in den „Bild-Rotationen“, von denen er sprach, wo er um ein Zentrum herum schwere Farbanteile nach oben hievte, um das Lastende im oberen Bildbereich anzuordnen und das Leichte im unteren. Dies ergibt deshalb Spannungen, weil der menschliche Geist entsprechend dem Newtonschen Gravitationsgesetz das Lastende tendenziell der Basis zuordnet. Wenn er nun aber das Belastende in der Kunst, was im politisch-demokratisch-allegorischen Sinne durchaus die Armut, die Not und Entbehrung bedeuten könnte, umverteilt von unten nach oben, dann wird bei Max Bill die metaphorische Beziehung zwischen Kunst und Leben sichtbar.

Die beiden Geheimnisse

Das Geheimnis, sagt (im Film) ein früherer Mitarbeiter von Max Bill, sei sein Augenmass gewesen, vergleichbar mit dem absoluten Musikgehör. Habe Bill in seinen Handskizzen Masse angeschrieben, dann hätten diese jeweils exakt gestimmt, wenn man die Skizze ins Reine zeichnete. Diese Aussage ist indes nur die Hälfte des Geheimnisses, denn Max Bill hatte die zweite grosse Gabe, seine Begabung ökonomisch einzusetzen. Es war die Konzentration seiner Kräfte, die schliesslich ein derart immenses Werk hervorbrachte, dass es heute, bald 20 Jahre nach seinem Tod, noch nicht inventarisiert ist. (An der Zahl dürften es um die 10'000 sein, vieles unbekannt und irgendwo verstreut).

Bill kannte seine Fähigkeiten und musste sich seiner Unfähigkeiten bewusst gewesen sein. Er verstand nicht viel von der Innenwelt der Menschen, die Psychologie war für ihn Pfaffengesülze, wie er sich einmal ausgedrückt hatte. Er eckte durch sein eigenes „unpsychologisches“ Verhalten denn auch immer wieder an, sodass der Kleingeist, der gerne nörgelt, ihm noch heute da und dort das eine oder andere nachträgt. Beispielsweise brachte es Zürich, wo dieser „Seldwyler Geist“ (Gottfried Keller) besonders üppig keimt, 2008 nicht fertig, im renommierten Kunsthaus eine Ausstellung zu seinem 100. Geburtstag zu machen; man wich auf ein lokales Museum aus, um Max Bill, den grossen Wortführer der Konkreten von einst, wenigstens posthum noch kleinzukriegen.

Sein zuweilen etwas ruppiges oder unkonventionelles Verhalten, das sich durch seine Biografie zieht, hatte er selber nicht als Fehlleistung wahrgenommen, weil er konsequent nach vorne schaute. Er war der Meinung, dass Probleme, die daraus entstehen, „sich mit der Zeit von al-

leine lösen“, wie er jeweils sagte. War er seiner Sache sicher, interessierte es ihn beim Durchsetzen seiner Ansichten nicht, welche psychologische Konsternation er hinterliess. Er wollte nicht viel vom Innenleben der Menschen wissen, er verstand offensichtlich auch wenig davon und verabscheute es ganz besonders, wenn jemand in der Gestaltung „gewissermassen die Innereien nach aussen hängt“ (Bill/Fischli, 1970 im TV-NDR).

Das war einer der Gründe, weshalb er sich als Künstler nicht wie die Surrealisten mit dem Seelenzustand beschäftigte, sondern auf all jenen Gebieten arbeitete, wo die besonderen Fähigkeiten seines Augenmasses lagen, und das war die Gestaltung der Umwelt, der Aussenwelt. Der zweite Grund war wiederum ein politischer. Die Darstellung des Innenlebens war ihm suspekt, weil sie nicht überprüfbar war, nicht transparent oder nicht demokratisch genug. Der dritte Grund, weshalb er sich der Gestaltung der Aussenwelt verschrieben hatte, war, dass er daran glaubte, dass das Innenleben der Menschen auch von einer qualitativ hochstehenden Umweltgestaltung profitiert. „Er hat immer gesagt, dass man das, was die Menschen umgibt, ästhetisch verbessern sollte, dann fühle sich auch der Mensch besser“ (Angela Thomas im Film).

Das Gegenteil eines Labyrinths

Beispiel Bahnhofstrasse in Zürich, vielleicht das teuerste Pflaster der Welt, auf dem Bill eine Skulptur errichtete, von der die Menschen, ohne einen Cent dafür zu bezahlen, Besitz ergreifen können, finanziert von der Grossbank UBS, auf Bills Wunsch hin geschenkt der Stadt Zürich, eine begehbare Archi-Skulptur als ästhetisches Verbindungsstück zwischen der mittelalterlich-kleinräumigen Altstadt und den gegenüberliegenden grossen Bürobauten der Jahrhundertwende, „ein Knoten im Raum“, wie Bill ihn nannte, oder „das Gegenteil von einem Labyrinth“, etwas „gegen die Konfusion, in der wir heute leben“ oder „gegen den überbordenden Individualismus“, ein kostenloser Treffpunkt inmitten einer luxuriösen Konsummeile, wo der einzige Luxus darin besteht, dass die Skulptur mit ihren polierten Granitquadern das Umfeld visuell zum Vibrieren bringt, dass sie sich gegenüber der verlockenden Umgebung wie ein Refugium behauptet, ausgerichtet nach dem transparenten Licht der Jahreszeiten, wo es 18 Tore hat und man sich die Wege frei wählen kann, das Gegenteil von Verklärung, Verlockung und Verführung (deren sich vom Cäsaropapismus bis zum Faschismus jeweils die dunklen Mächte bedienten) – die gestalterische Klarheit als demokratisches Manifest.



Dass man den demokratischen Ausdruck in Bills Werken nicht gleich sieht, liegt wohl daran, dass sie nicht figurativ sind und keinen literarischen Ausdruck haben, denn sie entstammen

einer Idee und sind das Produkt der Lösung einer gestalterischen, nicht einer sprachlichen Problemstellung. Wäre eine sprachliche Aussage zu einer von Bill gewählten Problemstellung möglich gewesen, dann hätte er die Lösung nicht in der Gestaltung, sondern in der Sprache gesucht. Im Gegensatz zu sprachlichen Antworten erfordert die nicht-figurative gestalterische, die konkrete Kunst, bei der Rezeption eine Anstrengung auf bildsprachlicher Ebene. Wenn man sie einfach betrachtet, ohne darin Antworten auf das Leben zu suchen, kann sie einem gefallen oder nicht. Der letztere Fall führt oft zu Bemerkungen wie: Das könnte ich auch, die paar Flächen mit Farbe auszufüllen, einen Rahmen darum und dann aufzuhängen. Diese Rezeption hat nicht begriffen, dass die konkrete Kunst das ausmacht, was man nicht gleich sieht: die Geschichte, die dahinter steht, die Metapher, den Ausdruck eines Zeitgeists und von Erkenntnissen (die noch nicht eingelöst sind), der gestalterische Ausdruck des kulturellen Ist-Zustands. Übertragen auf die heutige Zeit, könnte dies bedeuten: Je mehr wir uns dem geschichtlichen Wendepunkt und den diversen Krisen nähern, welche die postmoderne Üppigkeit und die individuelle Beliebigkeit verursacht haben, desto deutlicher treten die Lösungsansätze hervor, die Max Bill propagiert und in ästhetischen Entsprechungen realisiert hatte.

Kästchen oder Anhang

Buch und Film

Im „haus bill“ in Zumikon bei Zürich, das Max Bill als Wohn- und Atelierhaus 1967 für sich selber gebaut hatte, wurden 2008 im Jahr seines 100. Geburtstags ein biografisches Buch und ein Kinofilm produziert, welche die Biografie von Max Bill um ein entscheidendes Kapitel erweitert haben. Die Rede ist von der politischen Haltung des grossen Schweizer Künstlers und ihrem Einfluss auf sein künstlerisches Werk. Nach Erscheinen von Buch und Film wurden in praktisch allen Publikationen, die auf Max Bills 100. Geburtstag am 22. Dezember 2008 erschienen sind, erstmals die politischen Aspekte im Leben und Werk des Künstlers explizit hervorgehoben.

o „mit subversivem glanz – max bill und seine zeit“

Band I 1908-39, Buch von Angela Thomas, erschienen im Verlag Scheidegger & Spiess, Zürich 2008. maxbill.ch hausbill.ch

o „Max Bill – das absolute Augenmass“

Kinofilm von Erich Schmid, 35mm/93 Min., Ariadnefilm GmbH, Zumikon 2008, DVD mit Bonusmaterial. maxbillfilm.ch