

Synopsis

zum Film

bill – das absolute augenmass

von Erich Schmid

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 1927-1928, 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 international 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 die 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 das moderne 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 wichtigem Anlass (er hatte an einem Kiosk Heftchen geklaut) in ein Erziehungsheim. Doch die Heimleitung war erträglich. 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 besitzen 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 unten »Persönlicher Bezug zum Filmprojekt«), einen Film über ihn zu machen, um den man in der künftigen Rezeption eigentlich nicht mehr ganz herumkommen 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 bourgeois Establishments ab. Was mich persönlich allerdings irritierte, war, dass mir seine Werke, die ich im Kunsthaus sah, überaus gefielen. Das war der eine 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, obschon 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 kleinmütig 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 Haute 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 wurde mir irgendwann bewusst, 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 antifaschistisches 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 vorgesehen sei im Jahr 2008 auf den 100. Geburtstag von Max Bill hin, fühlte ich mich auf einmal direkt angesprochen als Filmmacher 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 fichiert

Was Bill und die Zürcher Konkreten geschaffen haben, gehört mit dem Dadaismus wohl zum Wertvollsten der Bildenden Kunst, was die Schweiz im 20. Jahrhundert hervorgebracht hat.-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 jüdischen 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 Kunsthauses Zürich, das sich für die Integration der Kunstsammlung des Waffenfabrikanten Bührlé 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 Bührlé 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 Sammlung Bührle 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 beim Betrachten dass man sich mit ihr auseinandersetzt, auch politisch; sie ist nicht populär und verspricht 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 unbekanntenen 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 epochemachende 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 an die 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 postmoderne 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 Atelierhauses in Zumikon hat keine Schaufassade 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 unpräzisierten 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 naheliegend 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 Energierrechnung 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 Grundbasis 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 architektonischem 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 unverständlich 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 Amorice 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 Wohnetagen, 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 Film erst entstand, konnten wir auf dieses Material vertrauen. Es war etwas vom Schönsten, zu erleben (was man nur beim Dokumentarfilm kann), dass der Film nicht durch ein Drehbuch entsteht, sondern erst eigentlich 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:

»Angela Thomas war ja nicht nur die Ehefrau von Max Bill, sondern auch Kunsthistorikerin«, und

»Sie abgesehen von ihrer Nähe auch immer eine wissenschaftlich-professionelle Distanz zum Künstler«.

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.

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 unglaubhaft.

Die transparent gemachte Subjektivität ist ein Ausdruck davon, dass ich das Publikum für mündig und urteilsfähig halte.

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.

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.

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.

Da sie auch Kunsthistorikerin ist, bekommen ihre Aussagen gleichzeitig einen subjektiven und einen reflektierenden Charakter. Diese Vermischung ist ein Glücksfall.

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.

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 anzumahmen, 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, im April 2008