

Rezension

„nachgerade das gegenteil eines leisetreters“ – Max Bill und sein Netzwerk

Angela Thomas

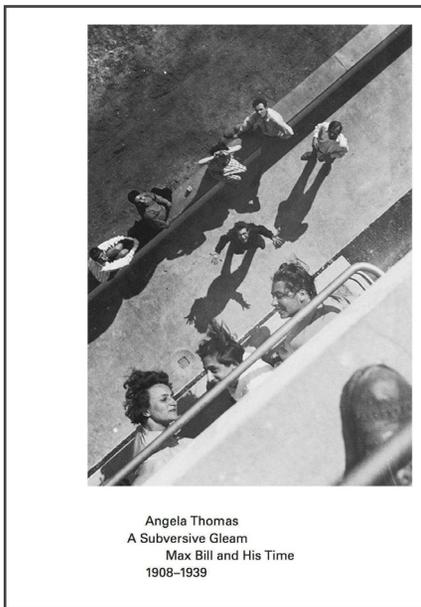
**mit subversivem glanz. max bill
und seine zeit. 1908–1939.** Zürich,
Scheidegger & Spiess 2008. 575 S.,
zahlr. Abb. ISBN 978-3-85881-227-8.
€ 58,00 (Engl. Edition bei Hauser & Wirth
Publishers 2022).

**von konstruktiver klarheit. max bill und
seine zeit. 1940–1952.** Zürich, Hauser
& Wirth Publishers 2023. 836 S., zahlr.
Abb. ISBN 978-3906915685, € 55,00.
(Engl. Edition bei Hauser & Wirth
Publishers, voraussichtl. 2024)

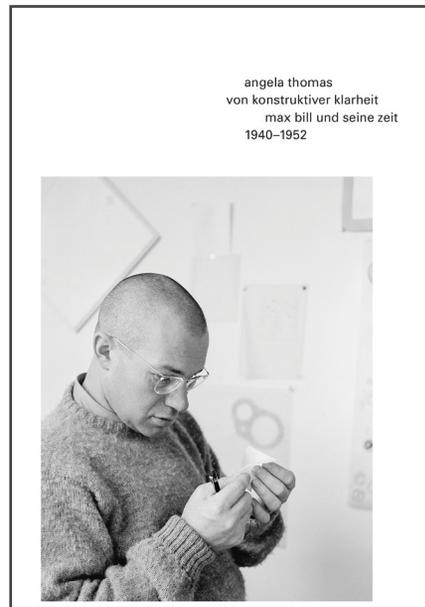
Ita Heinze-Greenberg
Prof. em. ETH Zürich
ita.heinze-greenberg@gta.arch.ethz.ch

„nachgerade das Gegenteil eines leisetreters“ – Max Bill und sein Netzwerk

Ita Heinze-Greenberg



Bauhäusler in und vor dem Atelierhaus in Dessau, April 1927. Blick von oben auf (vorne v. l.) Ursula Schneider, Anni Albers, Gunta Stölzl; (unten stehend Mitte) Max Bill, unbekannt; (hinten sitzend v. l.) Bruno Streiff, Shlomo Ben-David, Gerda Marx, unbekannt. Bauhaus-Archiv Berlin



Max Bill in seinem Atelier in Zürich Höngg, ca. 1947

Als Max Bill sich 1940 im Rahmen seiner Reservistendienstzeit in der Schweizer Armee mit der Konzeption von Bunkeranlagen am Zürcher Hauptbahnhof beschäftigte, wollte er kurzer Hand auch gleich das Alfred-Escher-Denkmal | **Abb. 1** | vor dem monumentalen, triumphbogenartigen Eingang des Hauptbahnhofs gegen eine seiner *Unendlichen Schleifen* austauschen. (Bd. II, 169–173) Dazu gehörte schon Einiges an Chuzpe, denn Alfred Escher hatte einen festen Platz in der helvetischen Geschichte. Er baute nicht nur das Schweizer Eisenbahnnetz aus und im gleichen Zug das Banken- und Versicherungswesen

der Alpenrepublik, er trieb das Projekt des Gotthard-Tunnels entscheidend voran und zählte zu den Gründervätern der Polytechnischen Schule, der heutigen ETH. Hier, am belebtesten Verkehrsknotenpunkt Zürichs, verkörperte die auf hohem Sockel stehende überlebensgroße Statue des Unternehmers eine Personifikation all jener Werte, für die die Schweiz stand. Bill kümmerte das offensichtlich wenig. Er wollte im Kriegsjahr 1940, in dem sich die neutrale Schweiz – vor allem nach dem Durchbruch der deutschen Truppen durch die französischen Verteidigungslinien und dem Eintritt Italiens in das Kriegsgeschehen – von



| Abb. 1 | Richard Kissling, Alfred-Escher-Denkmal vor dem Südportal des Zürcher Hauptbahnhofs, 1884–89. Wikimedia. By Roland zh – Own work, CC BY-SA 3.0 [↗](#)

den Achsenmächten nahezu vollständig umkreist sah und in einem Zustand lähmender Unsicherheit fühlte (vgl. Tanner 2001, 259), eine völlig andere Botschaft an die Zürcher und ihre Gäste aus aller Welt vermitteln. Anstelle einer Repräsentation schweizerischer Leistungskraft wollte Bill ein universelles Zeichen setzen, ein Symbol des Friedens, als das er seine

Unendliche Schleife (vgl. **Abb. 3**) verstand: Ohne Anfang und Ende, ohne Oben und Unten sowie ohne Hinten und Vorne ist der Einflächler mit nur einem Rand frei von um Dominanz kämpfenden Gegensätzen. Bills Vorschlag, der 1940 nicht angenommen wurde, wäre heute – eingedenk seiner keine 500 Meter entfernten *Pavillon Skulptur* von 1983 **| Abb. 2 |** –

| Abb. 2 | Max Bill, Pavillon-Skulptur, 1983. 63 Granitquader, jeweils 42 × 42 × 210 cm. Zürich, Ecke Bahnhofstraße | Pelikanstraße. Wikimedia [↗](#)
© Bonn, VG Bild-Kunst 2024



sicher eher auf offene Ohren gestoßen, zumal das Alfred-Escher-Denkmal im Rahmen einer breiten Aufarbeitung der kolonialen Verstrickungen der Schweiz zu wackeln begonnen hat. (Bd. II, 173f.)

Nachzulesen ist das im gerade erschienenen zweiten Band einer umfangreich angelegten biographischen Studie über Max Bill, der die Jahre 1940 bis 1952 beleuchtet – geschrieben von der Kunsthistorikerin und Kuratorin Angela Thomas, der zweiten Frau und beruflichen Weggefährtin des Künstlers. Sie beginnt mit einer Rückschau auf die Triennale di Milano von 1936, auf der Bill seine erste Version der *Unendlichen Schleife* im von ihm gestalteten Schweizer Pavillon der Öffentlichkeit vorstellte. (Bd. II, 11–16) Nach eigenen Angaben war er auf die kongenial einfache, gleichzeitig Ruhe und Dynamik ausstrahlende Form durch reine Experimentierfreude gekommen, ohne das vom Mathematiker August Ferdinand Möbius beschriebene, nach ihm benannte Buch zu kennen. (Bd. I, 432) Im Laufe seines Lebens schuf Bill – meist für große Parkanlagen oder als Kunst am Bau – zahlreiche Variationen der *Unendlichen Schleife* aus verschiedenen Materialien. Bestechend schön sind die Fassungen für das Middelheim Museum in

Antwerpen aus Bronze und die Ausführung in poliertem Transgranit im Stadtgarten Essen. | **Abb. 3** | Seiner in Deutschland wohl bekanntesten Großplastik *Kontinuität* vor der Hauptverwaltung der Deutschen Bank in Frankfurt a. M. von 1986 liegt – entgegen einer weitverbreiteten Meinung – keine Möbius-Schleife zugrunde, sondern ein Band mit zwei Kanten (vgl. Spies 1986). Zusammen mit den Pavillon-Skulpturen gehören die unterschiedlichen Bänder zu den zentralen Themen im bildhauerischen Werk Max Bills mit hohem Wiedererkennungswert.

Homo universalis

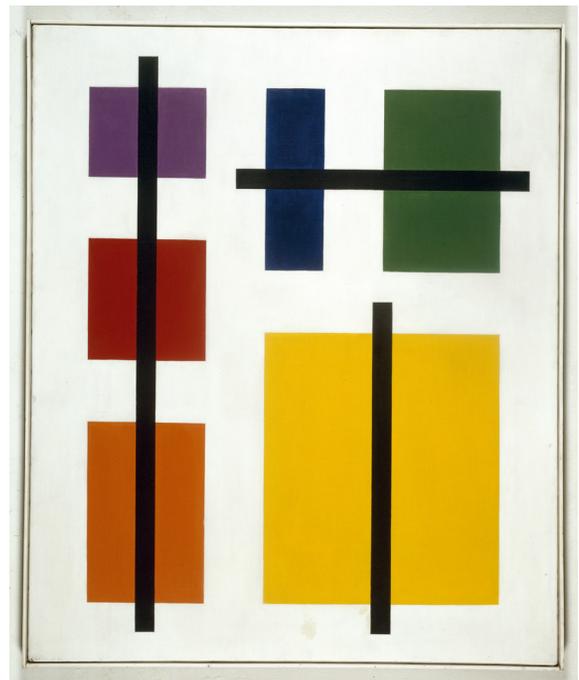
Trotz großer Erfolge auf dem Gebiet der Bildhauerei beschränkte sich Bill nicht auf diese Gattung. Das „Multitalent Bill“ (Ruegg 2019, 115) besaß einen Gestaltungsdrang, der sich jedwedem Material mit kreativem Impetus annäherte. Über die Bildhauerei hinaus betätigte sich Bill als freischaffender Graphiker, Maler, Architekt, Produktdesigner, Typograph, Kurator, Publizist, später auch als Pädagoge mit dem Ruf eines „didaktischen Vollbluts“ (Weinberg-Staber 1983, 155) und als Politiker. 1908 in Winterthur geboren, wurde er früh durch seinen Künstler-Onkel Ernst

| **Abb. 3** | Max Bill, unendliche schleife, 1974. Transgranit, 135 × 120 × 100 cm. Essen, Südviertel, Stadtgarten | Hohenzollernstraße. [Wikimedia](#) [↗]
© Bonn, VG Bild-Kunst 2024



Samuel Geiger, der sich im künstlerischen Umfeld Giovanni Giacomettis bewegte, an die Malerei herangeführt. Von 1924 bis 1927 absolvierte Bill eine (nicht beendete) Ausbildung zum Silberschmied an der Kunstgewerbeschule Zürich. Anlässlich der Präsentation eigener Schülerarbeiten auf der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* von 1925 weckten die Pavillons von Le Corbusier, Konstantin Melnikow, Josef Hoffmann und Friedrich Kiesler sein Interesse an Architektur. Im Frühjahr 1927 ging der 18-jährige Bill ans Bauhaus – zeitgleich mit Hannes Meyer – mit dem Ziel, das Bauen zu erlernen. Nach dem Vorkurs wurde er der von Laszlo Moholy-Nagy geleiteten Metallwerkstatt zugewiesen, aus der er bald in Oskar Schlemmers Bühnen-Werkstatt wechselte. Zudem besuchte er die freien Malklassen von Paul Klee und Wassily Kandinsky. Aufgrund finanzieller Schwierigkeiten musste er sein Studium am Bauhaus Ende 1928 abbrechen und kehrte in die Schweiz zurück. Auf Visitenkarten bezeichnete er sich als Maler und – trotz fehlender Ausbildung – als Architekt. (Bd. I, 229) In seinem Selbstverständnis folgte er der alten vitruvianischen, auch von Walter Gropius am Bauhaus vertretenen Idee von der Architektur als Mutter aller Künste.

Wenngleich er letztlich nur vier Semester am Bauhaus zubrachte, hat Bill, wie kein anderer, das Bild der Schweizer „Bauhaus-Moderne“ geprägt. Er vereinte in seiner Person das interdisziplinär angelegte Programm des Bauhauses, welches ihn selbst trug und welches er weiterzugeben gedachte. So wollte er die Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm, als deren Gründungsrektor er von 1953 bis 1956 zeichnete, als direkte Folgeeinrichtung der Dessauer Institution verstanden wissen. In der Schweiz wird Max Bill heute vor allem mit der Zürcher Schule der Konkreten | **Abb. 4** | und mit dem Konzept der *Guten Form* assoziiert. 1939 war er als Mitarbeiter Hans Schmidts an der für die helvetische „Geistige Landesverteidigung“ wichtigen Schweizer Landesausstellung (Landi) tätig. Auch am Politikgeschehen seines Heimatlandes nahm er über privates Engagement hinaus von 1961 bis 1968 als Mitglied des Zürcher Gemeinderats und von 1967



| **Abb. 4** | Max Bill, konstruktion mit 10 vierecken, 1943. Öl/Lw., 90 × 75,6 cm. Courtesy Kunstmuseum Bern. Foto: Zentrum Paul Klee. © 2023 ProLitteris, Zürich. © Bonn, VG Bild-Kunst 2024

bis 1971 als Nationalrat in Bern aktiv Anteil. Diverse Mitgliedschaften in wichtigen nationalen wie internationalen Künstlerverbänden verhalfen Bill zu einem globalen Netzwerk, so beispielsweise die Künstlerbewegung *Abstraction-Création* mit Sitz in Paris, die Vereinigung moderner Schweizer Künstler *Allianz* sowie ab 1939 der *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM). Im Alter wurde er durch zahlreiche internationale Auszeichnungen geehrt, darunter die 1993 erfolgte Verleihung des *Praemium Imperiale* in Tokio und – in seinem Todesjahr 1994 – die Ehrendoktorwürde der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) Zürich.

Max Bill lebte ab 1933 zusammen mit seiner Frau, der Fotografin Binia Spoerri (1906–1988), in einem vom ihm selbst entworfenen Einfamilienhaus in Zürich Höngg. 1942 wurde ihr Sohn Jakob Bill geboren, der sich seit 1996 um den Teilnachlass seines Vaters im Rahmen der *max, binia + jakob bill stiftung* kümmert. 1967 zog die Familie in das ebenfalls

nach Plänen von Max Bill errichtete, rund 1500 Quadratmeter große Wohn- und Ateliergebäude im südöstlich von Zürich gelegenen Zumikon um, das von seiner zweiten Ehefrau Angela Thomas nach seinem Ableben als Sitz der *max bill georges vantongerloo stiftung* zusammen mit dem Filmemacher Erich Schmid weitergeführt wurde und der Öffentlichkeit zu Besuchs- und Forschungszwecken zugänglich ist. Seit 2019 wird Max Bill von der Galerie Hauser & Wirth vertreten.

Mehr als 1400 Seiten Künstlergeschichte

Die Stationen in Max Bills Karriere und die kunsthistorische Zuordnung seiner Kunstproduktion sind einem Fachpublikum weithin bekannt. Was Angela Thomas mit ihren beiden Bänden über *max bill und seine zeit* vorgelegt hat, ist bislang so nirgends verbucht. Auf über 1400 Seiten – der erste Band, der die Zeit von 1908 bis 1939 behandelt, hat gut 570, der zweite kommt auf 830 Seiten für die Lebensphase 1940 bis 1952, ein dritter Band ist in Vorbereitung – eröffnet sie neue Einblicke in das Leben, Denken und Arbeiten des Künstlers. Und sie tut es in einer Weise, die ungewohnt ist. Wer erwartet hatte, hier die Quintessenz, sozusagen einen auf den Punkt gebrachten Bill präsentiert zu bekommen, der wird enttäuscht. Thomas' Darstellung ist bruchstückhaft, assoziativ, spontan, mitunter impulsiv, reiht unvermittelt aneinander, springt zeitlich vor und zurück, mäandert. Die nicht linearen Narrative, die vieles fragmentarisch stehen lassen, kommen dem wahren Leben vermutlich näher als eine geschliffene Biographie. Unterstützt wird ihr erzählerischer Ansatz durch die graphische Gestaltung, die den Fließtext in schwarz druckt und ergänzende Kommentare oder Hinweise der Autorin in grau dazwischenschiebt. (Bd. II, 5) Für die entsprechenden Fußnoten werden die farblichen Unterscheidungen beibehalten. Daraus ergibt sich ein interessant gewebter Text – dialogisch, lebendig, vielschichtig. Angela Thomas scheut sich auch nicht, (scheinbar) Unwichtiges neben Bedeutendes ebenbürtig zu stellen. Parität wird auch durch die konsequente, vom Bau-

haus übernommene – und von Bill selbst befolgte – Verwendung von Kleinbuchstaben bekundet, die über die Ökonomie hinaus ein Plädoyer für die Gleichwertigkeit aller Wortarten ist. Es geht der Autorin ganz offensichtlich formal wie inhaltlich um die Vermeidung von Hierarchien und von Aussonderung. Nichts ist geringfügig, alles kann sachdienlich sein und damit wert, dokumentiert zu werden. Da finden zum Beispiel die Kopfschmerzen der Mutter Bills Eingang (Bd. I, 106), eine Wäsche-Quittung mit Liste der abgelieferten Handtücher und Kissenbezüge der jungen Familie Bill (Bd. II, 174) oder eine Verabredung zwischen Georges Vantongerloo und Bill zwecks Abholung am Zürcher Bahnhof. (Bd. II, 645) Man mag dergleichen als abwegig oder irrelevant empfinden, doch steht dahinter ein archivalischer Blick auf die Dinge. Wer kann die Interessen und Fragen zukünftiger Forscher*innen und damit die Wertigkeit von Informationen vorhersehen und bestimmen? Thomas' Bände sind ein zwischen Buchdeckeln gepacktes Archiv mit Briefzitate, Erinnerungen, Fundstücken – darunter Fotos von Treffen mit Künstlerfreunden, Abbildungen auch weniger bekannter Zeichnungen und graphischer Arbeiten –, Korrespondenzen, notierten Gesprächsfetzen, Einfällen zu Max Bill sowie zu all jenen, mit denen er in Verbindung stand, und nicht zuletzt eigenen Recherchen der Autorin, die an das globale Netzwerk Bills anknüpfen.

Ihre Veröffentlichung ist durchaus als Aufforderung an kommende Generationen von Interessierten zu verstehen, mit diesem Material weiter zu arbeiten, es mit eigenem methodischen Handwerkszeug zu sezieren, neu zu ordnen, zu sondieren und zu bewerten. Die beiden Bände – und man darf das für die folgenden ebenso annehmen – laden zum „Schmökern“ ein, sind aber in erster Linie Nachschlagewerke. Sie kommen ohne Inhaltsangabe aus, der erste Band sogar ohne eine Einführung, und setzen unmittelbar mit halb- bis fünfseitigen Passagen ein, die, durch fettgedruckte Überschriften voneinander getrennt, thematisch eigenständig und nur lose chronologisch geordnet sind. Eine zentrale Orientierungsfunktion übernimmt das Personenregister. Im 1. Band sind etwa 750, im



Abb. 5 | Max Bill, *Alter Stadtteil*, 1929. Aquarell, 21,5 × 29,5 cm. Courtesy Sammlung Elsa und Heinz Wehrli Hotz. © 2023 ProLitteris, Zürich. Bonn. © VG Bild-Kunst 2024

2. Band circa 1300 Namen aufgelistet. Auch wenn nicht alle auf persönliche Kontakte Max Bills zurückgehen, so sind sie dennoch ein Spiegel des sich sukzessive ausweitenden Beziehungsgeflechts des Künstlers. Es ist vorauszusehen, dass die Personenliste in den nächsten Bänden noch deutlich anwachsen wird eingedenk der vielen außereuropäischen Kontakte, die sich für Max Bill nach seiner Ulmer Zeit vor allem in den USA und Japan aufgetan haben.

„es entsprach bills wunsch, dass ich über ihn schreibe“ (Bd. II, 8)

Wenngleich Angela Thomas ihre eigene persönliche Bindung zu Bill, ihre daraus entspringenden Annahmen und Spekulationen durchaus miteinfließen lässt, so tut sie dies auf eine erstaunlich distanzierte Art, so als ob es eine ihr auferlegte Verpflichtung sei, alles zu publizieren, was zum Verständnis Bills und seines Umkreises beitragen könnte. In einer editorischen Notiz am Ende des ersten Bandes heißt es: „seit 1974 machte angela thomas regelmässig notizen zu den gemeinsamen gesprächen, erlebnissen, aktivitäten und den vielen reisen, die max bill und sie zusammen gemacht haben.“ (Bd. I, 556) Diese Aufzeichnungen umfassen 43 bislang nicht veröffentlichte Mappen. Thomas' Forschungen als junge Kunsthistorikerin galten indes zunächst dem belgisch-flämischen Vertreter der abstrakten Kunst Georges Vantongerloo, dessen Nachlass sie im Haus Bill einsehen und im Rahmen einer Lizentiatsarbeit und einer 1987 abge-

schlossenen Dissertation an der Universität Zürich (Thomas 1987) auswerten konnte. Bill und Vantongerloo verband eine über 30-jährige enge Freundschaft: „vantongerloo wird der freund, der dem um eine generation jüngerem bill zeit seines lebens am nächsten steht.“ (Bd. I, 452) Die beiden hatten sich 1933/34 in Paris in der Vereinigung *Abstraction-Création* kennengelernt. An der Gründung und Positionierung als Antithese zu den Surrealisten hatte Vantongerloo nach Theo van Doesburgs Tod zusammen mit Naum Gabo, Antoine Pevsner, Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp entscheidenden Anteil. Max Bill, der auf den Rat des „abstrakten grossvaters“ Arp hin der Gruppe beitrug, war mit 25 Jahren der Jüngste in der Runde. (Bd. I, 447) Der Schritt sollte sich als vorteilhaft für Bills internationale Entwicklung erweisen. Nach Vantongerloos Tod übernahm Bill einen Teil der Werke seines Künstlerfreundes, wie einem Brief Bills an Emiel Bergen vom 22. Februar 1984 zu entnehmen ist. Das bei ihm bereits archivierte Schriftgut, insbesondere die über drei Jahrzehnte geführte Korrespondenz, wurde so durch Anschauungsmaterial ergänzt. Es liegt auf der Hand, dass Vantongerloo in den beiden Bänden von Thomas' Bill-Biographie höchst präsent ist. Der immer wieder zitierte Briefwechsel zwischen den beiden Weggefährten erlaubt tiefe Einblicke in die Kunstszene, in der Bill sich bewegte und die er mitprägte.

Beziehungsgeschichten

Künstlerfreundschaften und Kollegenbekanntschaften – die Beziehungsgeflechte, über die Ideen transportiert werden – gehören zu Angela Thomas' großen Themen. Dazu zählen auch die Lehrer und Lehrerinnen, zu denen Bill oft lebenslange Fühlung behielt. So etwa zu Sophie Taeuber-Arp, die Bill aus seiner Zeit an der Kunstgewerbeschule als seine Ausbilderin und Förderin kannte. Tragischer Weise starb die Künstlerin 1943 im Hause Bill in Zürich Höngg an einer durch sie selbst verursachten Kohlenmonoxidvergiftung. (Bd. II, 391) Auch zu vielen Bauhausmeistern pflegte Bill Kontakte lange über seine Zeit in Dessau hinaus. Thomas zitiert aus seiner Korrespondenz mit ihnen,

aus Ausstellungsrezensionen und Nachrufen, die er über sie verfasste. Bills Zeit am Bauhaus nimmt breiten Raum in Thomas' erstem Band ein. Er war einer von insgesamt etwa 40 jungen Schweizern, die an der deutschen Reformschule zwischen 1919 und 1933 immatrikuliert waren (vgl. das Buchcover von Bd. I, engl. Ausgabe).

Bei insgesamt 1200 Schülern, die ihre Ausbildung am Bauhaus erhielten, erscheint das eine eher geringe Zahl, und doch stellten sie die größte Gruppe unter den ausländischen Studenten dar. Darüber hinaus unterrichteten zahlreiche Lehrer aus der Alpenrepublik an Deutschlands prominentester Kunstschule, zu den bekanntesten gehören Johannes Itten, Hannes Meyer und Paul Klee. (Grämiger/Heinze-Greenberg/Schmitt 2019, 8) Insbesondere zu letzterem empfand Bill, laut Thomas, eine „zart-vertrauensvolle Nähe“. (Bd. I, 205) Schon Bills frühe Zeichnungen – noch vor seiner Zeit am Bauhaus – weisen formale Anklänge an Klee auf. | **Abb. 5** | In Dessau dann fühlte sich der Schüler dem Meister durch „gemeinsame regionale wurzeln“ besonders verbunden, da er „sich mit ihm im für die deutschen zumeist unverständlichen, schweizerdeutschen dialekt unterhalten“ konnte, wodurch sie sich „eine kleine, vertraute, heimatliche

sprachoaase“ schufen. (Bd. I, 26) Ende der 1930er Jahre schaltete sich Bill aktiv ein in das Drama um die zu Lebzeiten verweigerte Einbürgerung Klees in die Schweiz, obgleich dieser im Kanton Bern geboren und aufgewachsen war. Bill verfasste Artikel über Klees Malerei, mit denen er Fehlurteile über dessen bei der Kantonspolizei als „unheilvoll“ eingestufte Kunst in der Wahrnehmung der Eidgenossen zurechtzurücken versuchte. (Bd. II, 136ff.)

Bills empathisches Engagement in der Causa Klee beruhte wohl nicht zuletzt auf der selbst erfahrenen Zurückweisung in der Schweiz nach seiner Rückkehr vom Bauhaus: Seine Graphiken, die er für die Landesausstellung 1939 entworfen hatte, wurden als „unschweizerisch“ beschimpft; man legte ihm nahe, doch in die USA auszuwandern – eingedenk der vielen Bauhäusler, die nach 1933 dorthin emigriert waren –, was Bill in der Tat kurzzeitig erwog. Bezeichnend ist ein von Thomas zitierter Brief Bills vom Januar 1937 an Josef Albers, der damals bereits am Black Mountain College etabliert war: „die ausländler haben an meiner tätigkeit mehr freude als die schweizer.“ Er fügte hinzu, dass er bereits fleißig Englisch lerne und plane „diese unwirtliche gegend inmitten eines nicht gerade erfreulichen europa baldmöglichst mit usa



| **Abb. 6** | Ausstellungsansicht
„Die gute Form“, Mustermesse
Basel, 1949. Foto: Ernst
Scheidegger.

© 2024 Stiftung Ernst
Scheidegger-Archiv, Zürich.
© Bonn, VG Bild-Kunst 2024

zu vertauschen.“ (Bd. II, 68f.) Bill blieb in der Schweiz und trug mit dazu bei, sie in eine wirtlichere Gegend für politische und/oder jüdische Exilierte aus Francos Spanien, Mussolinis Italien und Hitlers Deutschland zu verwandeln. Thomas berichtet über zahlreiche Fälle geleisteter Flüchtlingshilfe oder Solidaritätsbekundungen durch Bill, die von Ausstellungen der Arbeiten verfolgter Künstler über graphisches Design für antifaschistische Journale oder für Bücher verfolgter Schriftsteller bis hin zur Beherbergung Vertriebenen im eigenen Haus reichten. Das brachte Bill eine langjährige Observierung durch den schweizerischen Staatsschutz und eine Einstufung als „Linksextremist“ ein. (Bd. II, 71; vgl. Schmid 2008)

Dabei hat Max Bill vor allem als Möbel- und Produktgestalter wie kaum ein anderer das Außenbild der Schweiz geprägt. Seine Entwürfe alltäglicher Dinge, die Funktion und schöne Formgebung vereinen, sind zum Inbegriff Schweizer Wohnkultur geworden. Bill verstand gute Form als sozialen Imperativ. 1949 konzipierte er an der Mustermesse Basel eine Sonderchau des Schweizerischen Werkbundes unter dem Titel *Die gute Form*, die auf 80 Schautafeln vorbildliche Modelle vom Lichtschalter bis zum Siedlungsbau präsentierte. | **Abb. 6** | Als Wanderausstellung tourte diese durch Deutschland, Österreich und die Niederlande, wo sie als bedeutsames Signal wahrgenommen wurde. Beim Wiederaufbau des kriegszerstörten Europa bedurfte es gerade in gestalterischen Fragen neuer Leitlinien und Orientierungshilfen. Unter den 15 Stationen, die Thomas auflistet, findet sich auch das Städtische Museum in Ulm, wo die Ausstellung vom 9.–20. Oktober 1949 zu sehen war. (Bd. II, 725) Parallel liefen hier bereits erste Verhandlungen zur Gründung der HfG, die sich 1952 mit Max Bill als ihrem Architekten und Gründungsrektor konkretisieren sollten. Insiderinformationen zu diesem Kapitel in Bills Vita sowie in der Geschichte Nachkriegsdeutschlands sind im dritten Band von Angela Thomas über *max bill und seine zeit* zu erwarten.

Zitierte Literatur

Grämiger/Heinze-Greenberg/Schmitt 2019: Gregory Grämiger, Ita Heinze-Greenberg und Lothar Schmitt (Hg.), *Die Schweizer Avantgarde und das Bauhaus*, Zürich 2019.

Rüegg 2019: Arthur Rüegg, *Vom Co-op-Interieur zum Wohnbedarf. Die Schweiz und das Bauhaus-Design*, in: Grämiger/Heinze-Greenberg/Schmitt 2019, 106–120.

Schmid 2008: Erich Schmid, *Der politische Bill/ The political Bill*, in: *Max Bill: ohne Anfang ohne Ende/Max Bill: No Beginning No End. Ausst.kat.*, hg. v. Marta Herford, Zürich 2008, 149–156.

Spies 1986: Werner Spies, *Kontinuität. Granit-Monolith von Max Bill*, Dortmund 1986.

Tanner 2001: Jakob Tanner, „Die Ereignisse marschieren schnell“. *Die Schweiz im Sommer 1940*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 19, 2001, Sonderheft: *Struktur und Ereignis*, 257–282.

Thomas 1987: Angela Thomas, *Denkbilder – Materialien. Zur Entwicklung von Georges Vantongerloo bis 1921 – unter Berücksichtigung der Korrespondenzen mit Theo van Doesburg und Piet Mondrian*. Diss. Universität Zürich, Düsseldorf 1987.

Weinberg-Staber 1983: Margit Weinberg-Staber, *Kommentar*, in: *Design. Formgebung für Jedermann. Typen und Prototypen*, Ausst.kat. Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, Zürich 1983, 154–159.