



Hochschule für Gestaltung Ulm, terras met uitzicht naar het zuiden (1956)

In
A
w
Jo
Lo
ge
ve
ve
gl
ne
va
ki
Br
ge
wa
Ju
di
wa
wa
va
af
be
Ho
de
me

In
Ar
Lo
wo
Mi
sec
off
col
by
fan
sle
the
bot
Bri
cra
fin
imp
wh
des
inv
Tru

Bau, Baukunst, Architektur

Het werk van Max Bill

In het begin van de jaren zestig studeerde ik aan de Londense Architectural Association School. Gedurende een van de roostervrije periodes in de winter werkte ik als assistent op het bureau van Alan Colquhoun en Jonathan Miller aan de kozijnstaten voor een school in het East End van Londen. Het atelier (waarin tegenwoordig het bureau van Cedric Price is gevestigd) bevond zich op een koude zolder vlakbij de AA. De enige verwarming bestond uit twee buitengewone voorwerpen: nieuwe turbo ventilatorkachels van het merk Braun. Deze kachels hadden een mat glanzend oppervlak en waren rechthoekig en lichtgrijs. Ze waren ongeveer net zo groot als een baksteen. In hun eenvoudige vorm zag ik een afwijzing van zowel de gewilde plasticiteit van de Engelse architectuur als het kitscherige jaren-vijftig-roccoco waarmee het industriële design in Groot-Brittannië toen nog steeds geïnfecteerd was. Mijn nieuwsgierigheid was gewekt. Ik moest te weten komen wie de ontwerpers van deze objecten waren en waar hun oorsprong lag. Een beetje als de karakters in Truffaut's Jules et Jim ging ik met drie medestudenten op reis, naar Duitsland, om dit uit te zoeken. In Düsseldorf zagen we de tentoonstelling Gute Form, waarin het hele programma van Braun te zien was. Deze voorwerpen waren het werk van verschillende ontwerpers maar leken allemaal familie van elkaar en – hoewel wij ons de luxe platenspelers met hun houten afwerking bij lange na niet konden permitteren – leken ze ons zeer begerenswaardig. Via Stuttgart gingen we naar Ulm en bezochten de Hochschule für Gestaltung. Hier vonden we Herbert Ohl die er onderzoek deed naar 'ideale' geprefabriceerde elementen voor de bouw; elementen met uiterst intelligente en universeel toe te passen verbindingsprincipes



Max Bill in 1949

Christopher Woodward
Bau, Baukunst, Architektur
The work of Max Bill

In the early 1960s I was a student at the Architectural Association School in London and in one of the winter vacations worked as assistant for Colquhoun and Miller preparing a door schedule for a secondary school in east London. The office (now that of Cedric Price) was in a cold attic near the AA and was heated only by two extraordinary objects: new turbo fan heaters made by Braun. These were sleek and rectangular, pale grey and about the size of a brick. Their form challenged both the then accepted willed plasticity of British architecture with its emphasis on craggy forms and 'real' textures and finishes, and the tag end of the rococo impulses of the 1951 'Festival of Britain' which still infected British industrial design. Their origins and authors had to be investigated. Rather like the characters in Truffaut's Jules et Jim (1961), I and three

fellow students set off to Germany to find out. In Düsseldorf we found an exhibition of Gute Form displaying the full range of Braun appliances, by various designers but all of a family and all eminently desirable, although we could not afford the luxurious record players with their wood veneer-clad side elevations. We travelled via Stuttgart to Ulm and visited the Hochschule where we found Herbert Ohl conducting research into 'ideal' prefabricated building components whose clever universal junctions ignored the direction of gravity or the possibility of the rain which was falling outside. We were entertained to tea in his small concrete apartment by a tutor who was designing cutlery. The building by Max Bill, then unheard of in the English-speaking world, although not exactly the equivalent in architecture of Braun's appliances, was forthright, its detailed language tough, the distribution of its parts around the summit of its hill wildly romantic. England knew nothing like it. Later we ordered a wholesale consignment



Stapelbaar servies TC 100, ontwerp
Nick Roericht

die de richting van de zwaartekracht of de weersomstandigheden ontkenden. Bij een docent die bestek ontwierp dronken we thee, in diens kleine flat van beton. Het gebouw van Max Bill, die op dat moment in de Engelstalige landen weinig bekendheid genoot, was weliswaar niet het exacte equivalent van de Braun-huishoudapparaten, maar toonde dezelfde rechtlijnigheid. Het sprak een stevig, maar tot in detail consistent idioom. Tegelijk leek ons de organisatie van de verschillende gebouwdelen rondom de top van een heuvel wild-romantisch. Engeland kende niets vergelijkbaars. Later plaatsten we bij een groothandel een bestelling voor het stapelbare TC 100-servies van Nick Roericht dat in Ulm was ontworpen en dat vandaag in design-musea in de hele wereld verzameld wordt. Ik eet er nog steeds van.

1908 was een vruchtbaar jaar voor de geboorte van architecten. Max Bill, de zoon van het stationshoofd van Winterthur, deelt zijn geboortjaar met de Britse ridders Frederick Gibberd en Leslie Martin, evenals Enrico Peressuti (van BPPR in Milaan) en Gordon Bunshaft. Albert Speer was drie jaar oud en Konrad Wachsmann zeven. Op de leeftijd van zestien jaar begon Bill een opleiding als zilversmid aan de Kunstgewerbeschule in Zürich, de dichtstbijzijnde grote stad en tot op heden een van de culturele centra van Duitstalig Zwitserland. Een lezing van Le Corbusier aan deze school vormde voor de jonge Bill de aanleiding om architect in plaats van zilversmid te worden en in 1927 verliet hij Zwitserland om naar het Bauhaus in Dessau te gaan. In deze periode werd architectuur aan het Bauhaus gedoceerd door Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Hannes Meyer en Marcel Breuer. De metaalwerkplaats stond onder leiding van Marcel Breuer en Josef Albers; Oskar Schlemmer doceerde decorontwerpen en Georg Muche gaf les in schilderen. Deze leraren moeten een overweldigende indruk op de jonge Zwitser hebben gemaakt, en hun uitgesproken ideeën over theorie en praktijk van de architectuur, samen met Gropius' organisatie van de school, hebben ongetwijfeld een grote invloed gehad op Bills ontwikkeling als leraar en ontwerper.

of the stacking TC100 catering crockery designed at Ulm by Nick Roericht and now displayed in design museums all over the world. I still eat my meals off it.

1908 was a fecund year for the birth of architects. Max Bill, son of Winterthur's stationmaster, shared the year of his birth with the British knights Frederick Gibberd and Leslie Martin, as did Enrico Peressutti and Gordon Bunshaft. Albert Speer had been born three years earlier, and Konrad Wachsmann seven. Aged sixteen, in 1924 Bill enrolled in the silversmith course at the Kunstgewerbeschule in Zurich, the nearest large town to his birthplace of Winterthur and the one of the centres of German Switzerland's artistic activities. A lecture by Le Corbusier at the school in 1925 persuaded the young Bill to transfer from silversmithing to architecture and in 1927 he left Switzerland for the Bauhaus, Dessau. In the period during which Bill studied there, architecture was taught by Walter

Gropius, Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Hannes Meyer and Marcel Breuer. Marcel Breuer and Josef Albers were in charge of the metal workshop, Oskar Schlemmer of stage design, and Georg Muche of painting. Even given with hindsight what we know of the later careers of these teachers, their effect on a very young Swiss must then have been overwhelming, and their powerful ideas in both the theory and practice of architecture, and of Gropius' organisation of the school may have determined much of his later development.

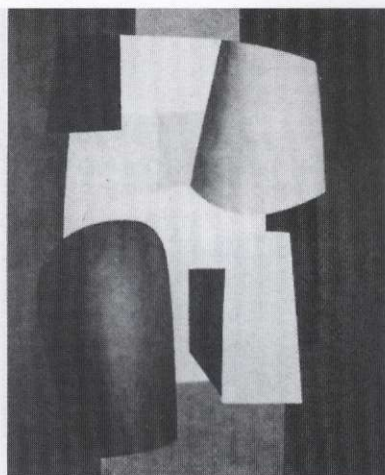
In 1930 Bill set up in practice in Zurich, not just as architect but offering services in product design and advertising. He already saw himself as well as a painter and sculptor. His marketing must have been excellent for in 1936 he was chosen from Switzerland's architects to design the country's exhibit at the Milan Triennale (as he was again later, in 1951). The contemporary black and white photo-

In 1930 richtte Bill zijn eigen bureau in Zürich op dat naast expertise op het gebied van de architectuur expliciet ook zijn diensten op andere terreinen aanbod, zoals het industrieel ontwerpen en de reclame. Korte tijd later, in 1936, werd Bill geselecteerd om het Zwitserse tentoonstellingsgedeelte op de Triennale van Milaan vorm te geven. (In 1951 zou hij dit een tweede keer doen.) Op de zwartwitfoto's die voor dit werk genomen werden, lijkt het ontwerp sprekend op de voorbeelden van Bills leraren aan het Bauhaus, met name op het werk van Marcel Breuer. In 1944 werd Bill uitgenodigd de organisatie van een tentoonstelling in het Baseler Kunstmuseum voor zijn rekening te nemen. In de titel van deze presentatie – *Konkrete Kunst* – en de lezing die hij ter gelegenheid van de opening gaf komt voor het eerst de ambitie van Bill naar voren om zich ook als theoreticus een naam te verwerven. Met het gebruik van het begrip *concreet* sluit Bill aan bij een polemisch manifest uit 1930 van de Parijse *Art Concret*-groep, waarvan onder anderen Van Doesburg, Héliou en Carlsund deel uitmaakten. In deze tekst wordt een kunst omschreven die vrij is van elke taak om betekenissen buiten haar eigen bereik te representeren. Bill sluit hierbij aan en gebruikt het woord *concreet* om een nieuwe plastische kunst aan te duiden die niet besmet zou zijn met de noodzaak tot representatie en die zich op het 'essentiële' beeldende aspect concentreert. Deze kunst die systematisch en objectief was en die gebruik maakte van wiskundige methoden, zou er niet naar streven een transcendentale realiteit zichtbaar te maken. Omdat zij vrij was van ideologische associaties, kon ze een bijdrage leveren aan de democratische cultuur van Zwitserland en – zo moet Bill hebben gedacht – aan een nieuw Europa dat na de Tweede Wereldoorlog opgebouwd moest worden. De lezing formuleert een analogie tussen een dergelijke plastische kunst en de formele structuren van de muziek. Bill is op zoek naar een universele creatieve methode en laat daarbij achterwege dat ook de compositie en de receptie van muziek cultureel beïnvloed zijn. Zo impliceert hij dat de muziek van Bach in zekere zin absoluut is en hetzelfde effect op onze zintuigen en de waarneming heeft als bijvoorbeeld de afbeelding van een rood vierkant. Men hoeft alleen maar een klassieke Japanse

graphs of this work suggest that the design closely followed the examples of his Bauhaus teachers, particularly of Marcel Breuer.

In 1944, Bill was invited to organise an exhibition at the Kunstmuseum, Basel. Its title, *Konkrete Kunst*, and the lecture he gave at its opening suggest the first stirrings of Bill the theorist. The term *konkret* presents difficulties. Untranslatable – *abstract* and *concrete* can be antonyms – but most simply rendered in English as *abstract* it was so propagated by Herbert Read in his *Art and Industry* from 1934. The word had first been used polemically in 1930 in the manifesto of the Paris *Art Concret* group which included Van Doesburg, Héliou and Carlsund. This group's aim was to rid art of its representational duty in order that it could promote and serve spiritual ends.

Bill also used the word to describe a new plastic art uncontaminated by the requirements of representation; an art which is *essential*. This art, systematic and objective and using mathematical methods, would not aspire to the transcendental but, cleansed of among others associations with earlier ideologies, would serve particularly the democracy of Switzerland and, Bill must have hoped more generally, the new Europe which might emerge from the world war then in its final stages. The lecture proposed an analogy between such a plastic art and the formal structures of music without however considering that the composition of and listening to music might be culturally circumscribed. He implies that the music of Bach for example is in some way absolute and affects our sensory and perceptual apparatus in the same way that, say, a painted red square might. One needs to listen to a classical Japanese composition alongside a work by Bach to conclude that, apart from the



An "abstract" painting by Jean Héliou, 1934. Pure design without any functional intention, and without any representational aim vis-à-vis "nature" or the world of fortuitous events external to the individual. Everything—design, colour, rhythm—is controlled by the intelligence of the artist. The painting is "designed" just as the taps and the knives are designed—in view of the aesthetic value of the inherent formal elements. Photo: Marc Vaux.

Voorbeeld van schilderij aangehaald door Herbert Read in 'Art and Industry' (1934)



Philip Webb's 'Sussex Chairs' in the catalogus van Morris and Co., ca. 1860. William Morris en zijn vriend Webb grepen bij hun stoelontwerpen vaak terug op oudere voorbeelden van het Engelse platteland

1

Hannes Meyer, 'Bauen', in: *Bauhaus* 2, nr. 4, Dessau 1928.

compositie met een werk van Bach te vergelijken om te kunnen concluderen dat de analogie vooral retorisch van aard is. Los van de meest rudimentaire ritmes hebben beide vormen van muziek weinig gemeenschappelijk.

Het argument voor een concrete kunst werd ondersteund door de integratie van het ontwerp van nuttige voorwerpen (om de een of andere reden vaak lepel), die in het beste geval zonder iedere ideologische verwijzing gedacht konden worden. Het idee dat gebruiksvoorwerpen onderdeel van het werkterrein van ontwerpers moesten zijn, gaat terug tot in de negentiende eeuw. William Morris en zijn geestverwanten hadden dit idee geformuleerd en tot op zekere hoogte in praktijk weten te brengen. Via de Engelse Arts and Crafts en de Deutsche Werkbund was de doelstelling om de alledaagse omgeving bij het domein van ontwerpers te betrekken terechtgekomen in het curriculum van het Bauhaus. Daarbij was het de intentie om de *goede vorm*, die tot dan toe aan een selecte groep van connoisseurs voorbehouden was geweest, voor grotere groepen van de samenleving toegankelijk te maken, die Morris en het Bauhaus gemeenschappelijk hadden.

Hannes Meyer had in een lezing uit 1928 aan het Bauhaus een extreem puriteinse en iconoclastische houding aangenomen, die Bill in zijn praktijk als beeldend kunstenaar overgenomen zou kunnen hebben. Meyers rede voor de Bauhausstudenten, onder wie Bill zich bevond, werd onder de titel 'Bauen' gepubliceerd en was – ondanks het feit dat het onderwerp eigenlijk de problemen van de massawoningbouw omvatte – verzadigd van anti-kunstretoriek: 'Alle kunst is compositie en dus ongeschikt om een doel te dienen, (...) architectuur als emotionele daad van de kunstenaar heeft geen bestaansrecht.' De tekst besluit met de constatering: 'Bouwen is niets dan organisatie: sociaal, technisch, economisch.'¹

Bill was zich zeer bewust van het verschil tussen het ontwerpen van bijvoorbeeld een lepel, een gebouw of een schilderij. Het is echter niet bekend dat hij ooit een argument voor de overeenkomst van voorwerpen en gebouwen als *types* heeft geformuleerd. De verhouding

most rudimentary rhythms, the analogy was false.

The case for the *konkrete* art or design was supported by an appeal to the design of utilitarian objects (quite often spoons) which at its most successful could be imagined to be free of ideological associations. The idea that utilitarian objects should be designed at all had been proposed and to a certain extent practised by William Morris and his associates. It was taken up at the end of the nineteenth century by the English Arts and Crafts movement. The *Deutsche Werkbund* had been established under its influence which also pervaded the early years of the Bauhaus. Morris intended to bring that beauty already available to connoisseurs to mass consumers, or at least the British middle classes.

The extreme puritan and iconoclastic position, to which Bill as practitioner of

the fine arts could have subscribed, had been adopted by Hannes Meyer in a Bauhaus lecture published in 1928 as *Bauen* (Building). This text was saturated with anti-art rhetoric: 'all art is composition and therefore unsuited to achieve goals. (...) architecture as *emotional act of the artist* has no justification.' It concluded 'building is nothing but organisation: social, technical, economic, psychological organisation'.

Bill himself seems clearly to have understood the difference between designing a spoon, a building or a painting. Nevertheless he never made the case for the similarity between utensils and buildings as *types*. In his production of the plastic fine arts he allowed for the 'flash of inspiration' or for using the work of earlier artists as a jumping off point, and he accepted that his mathematical and geometrical *methods* could only be used once a type or kernel existed.

tussen de beoogde natuurwetenschappelijke benadering en de intuïtie in het ontwerp blijft daardoor onbeslist. In zijn werk als beeldend kunstenaar accepteerde Bill in ieder geval een 'moment van inspiratie' of een teruggrijpen naar bestaande voorbeelden als een methode om het creatieve proces te starten. Tegelijk moest hij toegeven dat zijn mathematische en geometrische methoden alleen bruikbaar zijn als al een type of een aanzet voor een ontwerp bestaat.

In 1944, het jaar waarin Bill zijn lezing voor de *Gute Form*-tentoonstelling gaf, begon hij ook les te geven aan de Kunstgewerbeschule in Zürich en vier jaar later – Bill was toen veertig – gaf hij voor het eerst een lezing buiten Zwitserland, aan de Technische Hochschule in Darmstadt.

In 1949 werd Bill gevraagd te helpen bij het opzetten van de Ulmer Volkshochschule, een instituut voor volwasseneneducatie in deze Zuidduitse stad dat zich later zou ontwikkelen tot de Hochschule für Gestaltung. Deze uitnodiging door Inge Scholl en Otl Aicher, twee van de initiatiefnemers van de Volkshochschule, aan Bill, een Duitstalige maar neutrale architect, om een bijdrage te leveren aan de ontwikkeling van een democratische cultuur van het naoorlogse Duitsland behoort tot de opmerkelijkste voorbeelden van opdrachtgeverschap uit de twintigste-eeuwse Europese architectuurgeschiedenis. Het resultaat is een van de meest bijzondere gebouwen uit deze periode. De Zwitserse architectuurhistoricus Hans Frei heeft de ontstaansgeschiedenis van de Hochschule für Gestaltung met grote acribie beschreven in zijn lezenswaardig proefschrift over Max Bill getiteld *Konkrete Architektur?* Inge Scholls broer en zuster waren als studenten lid geweest van de verzetsgroep Weisse Rose. In 1943 werden ze opgepakt en vervolgens geëxecuteerd. Na de oorlog initieerde Inge Scholl het plan om een instituut op te richten, 'een actieve school voor wetenschap en politiek', die gewijd was aan een 'nieuwe' Duitse cultuur, vrij van de dwalingen van de nazi-ideologie. Bij dit initiatief was een grote groep vooraanstaande intellectuelen betrokken, onder wie de katholieke theoloog Romano Guardini. Scholl en Aicher waren vanaf het begin



Hannes Meyer, Bundesschule des ADGB, Bernau 1927-1930

In the same year that Bill gave this lecture he started teaching design ('Form') at the Kunstgewerbeschule in Zurich, and four years later, aged 40, he lectured for the first time outside Switzerland, at the Technische Hochschule in Darmstadt. On Bill's initiative, the *Musterausstellung* at Basel in 1949 included an exhibit about design, 'Gute Form', sponsored by the Swiss Werkbund.

In 1949 Bill was asked to participate in setting up a *Volkshochschule*, a centre for adult education, in the Southern German town of Ulm. This invitation to Bill, a neutral German speaker, to help rehabilitate German culture in the post war years is one of the most remarkable episodes of patronage in European twentieth-century architecture, and it produced one of its outstanding buildings. The story of Ulm's early years is fully documented in the highly recommended dissertation on Max Bill

Konkrete Architektur? by Hans Frei, a Swiss architectural historian.¹ The initiative to found the *Hochschule* was taken by Inge Scholl and Otl Aicher, two young Ulm residents. Scholl's brother and sister had been student members of the *Weisse Rose*, an anti-Nazi resistance group based in Munich. They were both killed in 1943. After the war Inge Scholl conceived as their memorial, under the influence of the ideas of among others the Catholic theologian Romano Guardini, an institute, 'an active school for science art and politics', devoted to re-establishing a German culture purified of Nazi ideology.²

In 1948 a delegation from the Ulm Volkshochschule, including Scholl and Aicher, visited Switzerland to study the arrangements for adult education. Aicher had read and been impressed by Bill's article *Erfahrungen bei der Formgestaltung von Industrieprodukten* in the Swiss magazine *Werk*. In Zurich Scholl and Aicher met Max Bill for the first time.

1
Hans Frei, *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt*, Baden (Switzerland) 1991.

2
Otl Aicher was born in Ulm and from 1947 ran his own graphic studio there. He and Scholl married in 1952 and his subsequent career included the graphic design for the Munich Olympics in 1972. In later life he became typographer to Sir Norman Foster and Partners and designed the typeface now used for the practice's buildings and publications. He was killed in a traffic accident in 1991.

Otl Aicher werd geboren in Ulm en werkte er vanaf 1947 als grafisch ontwerper. Hij en Scholl trouwden in 1952. Aichers carrière als grafisch ontwerper kende een hoogtepunt toen hij in 1972 het ontwerp voor de Olympische Spelen in München maakte. Later maakte hij grafische ontwerpen voor Norman Foster en ontwierp hij het lettertype dat nu nog voor alle publikaties en in de gebouwen van dit bureau wordt gebruikt. Hij overleed in 1991 bij een verkeersongeluk.

de drijvende kracht achter de school en bleven dit tot ver in de jaren zestig.²

In 1948 brachten Scholl en Aicher, samen met een delegatie van de Ulmer Volkshochschule, een bezoek aan Zwitserland om zich op de hoogte te stellen van de volwasseneneducatie. Aicher had Bills artikel 'Erfahrungen bei der Formgestaltung von Industrieprodukten' gelezen dat in 1946 in het tijdschrift *Werk* was gepubliceerd, en was ervan onder de indruk geraakt. Tijdens hun bezoek aan Zürich hadden hij en Inge Scholl een eerste ontmoeting met Max Bill. Zij probeerden Bill over te halen om als leraar naar Ulm te komen. Het idee om met de Hochschule een opvolger van het Bauhaus te stichten was op dat moment nog niet geformuleerd – de nadruk lag tot 1950 sterk op de politiek-educatieve taak van de school – maar soortgelijke ideeën hingen in de lucht en een jaar later deed een groep van voormalige leerlingen vanuit München een oproep tot de oprichting van een nieuw Bauhaus.

In 1949 werd het gezag in de Amerikaanse zone in Duitsland waarin Ulm lag overgedragen van een militaire bevelhebber naar een burgerambtenaar, de Hoge Commissaris John McCloy die dit ambt tot de internationale erkenning van de Bondsrepubliek in 1952 bleef uitoefenen. McCloy besliste over een door de Verenigde Staten gefinancierd fonds waaruit de heropvoeding van de Duitse bevolking kon worden betaald. Inge Scholl presenteerde de aanvraag van het initiatief uit Ulm voor McCloy die zeer geraakt was door het enthousiasme waarmee het voorstel werd voorgedragen en in het vervolg het idee persoonlijk steunde. Op dat moment was de publicist Hans Werner Richter de aangewezen rector van de school. Richter, die zich vooral door zijn politieke stellingname in de nog jonge democratische kranten en

They tried to persuade him to go to Ulm as teacher in their new institute.

In 1949 the administration of the American occupied zone of Germany passed from its military commander to a civilian High Commissioner, John J. McCloy who governed it until the international recognition of the Bundesrepublik in 1952. McCloy administered a US sponsored fund for a 're-education' programme for high schools and universities. Scholl met McCloy who was touched by her enthusiastic petitioning for her institute and involved himself in propagating the idea of the school and in arranging its finance. At this time the designated Rector for the institute was the author Hans Werner Richter, appointed to run a political and scientific programme, but McCloy found Richter uncongenial. In a dramatic move during one of the meetings with the Americans Inge Scholl proposed Bill as an alternative and more acceptable candidate. Bill agreed to join Ulm on the spot. At the same time he also got the commission to design the buildings.

A site was found on the south facing side of the summit of a formerly fortified hill looking away from the city of Ulm and the valley of the Danube.³ By July 1950 Bill had prepared the first layout for the site and by August 1952 the design in

its present form was confirmed. The early schemes demonstrate a 'functionalist' composition: each function is identified and then housed in its separate appropriate form and clearly separated from its neighbours, but reconnected to them by neutral elements of circulation. This is one of the canonical modern compositional methods, much liked because it easily gave rise to the asymmetrical arrangements which CIAM promoted over the symmetrical. Gropius had employed the method in his 'pinwheel' design for the Dessau Bauhaus. That this method arose from the early picturesque stages of neo-classicism, most notably in the work of Schinkel, was unknown to or ignored by most modern architects except Frank Lloyd Wright and Mies van der Rohe.

Placed on the highest part of the site, and to its 'back', a two storey rectangular block of workshops was lit and ventilated by small internal courtyards and a continuous glazed attic. To the south of this the social facilities standing on a platform extended from the side of the hill and looked out over the valley. To the east was strung a necklace of alternating terraces of studio flats and stumpy residential 'towers' of five storeys (of which only one of the proposed three was built), their rooms stepped on plan

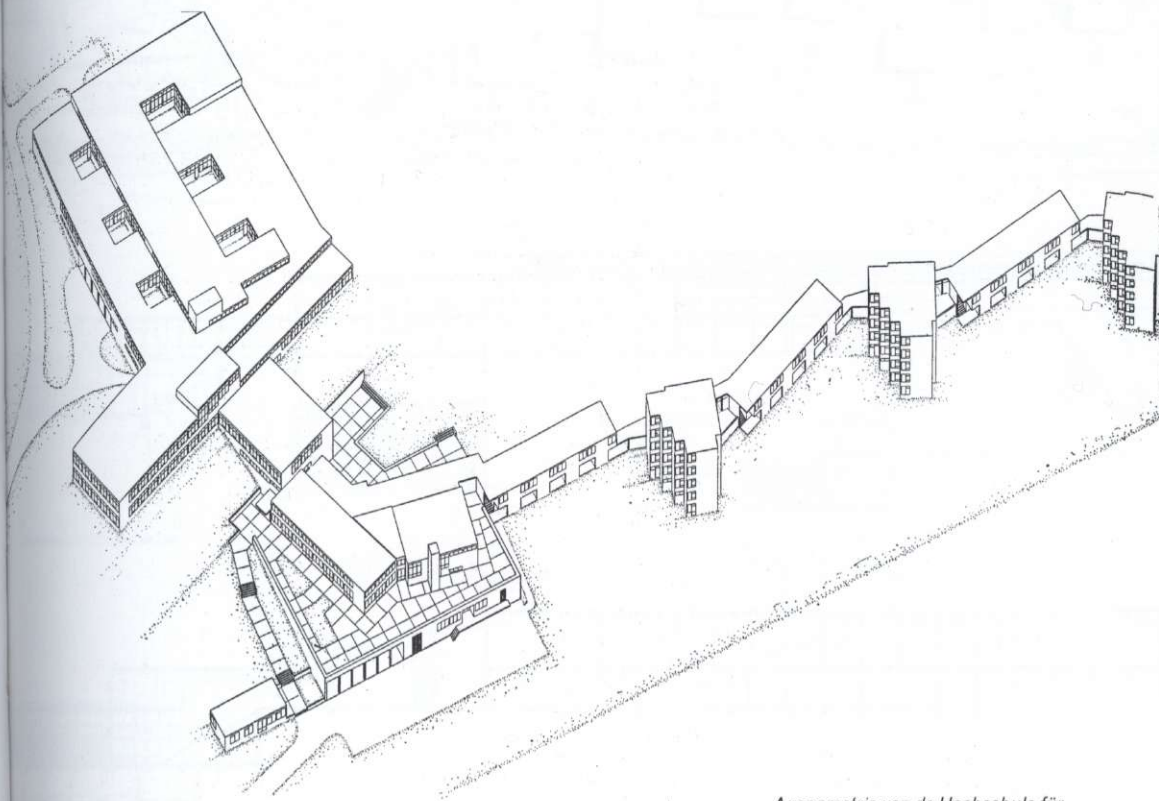
The isolation of the site from the contaminated ruined city may have been deliberately significant, but its distance from the city could have been no help when friction between city and school later developed.

tijdschriften van het naoorlogse Duitsland een naam had verworven, werd aangesteld om een lesprogramma met een zwaartepunt op sociaal- en natuurwetenschappelijke vakken te ontwikkelen. McCloy voelde zich echter weinig verwant met Richter. In een dramatische, strategische draai tijdens een van de ontmoetingen met de Amerikaanse bestuurder schoof Inge Scholl toen Max Bill naar voren. Deze gaf spontaan zijn toezegging naar Ulm te komen. In het vervolg hiervan kreeg Bill ook de opdracht voor het ontwerp van de nieuwe gebouwen.

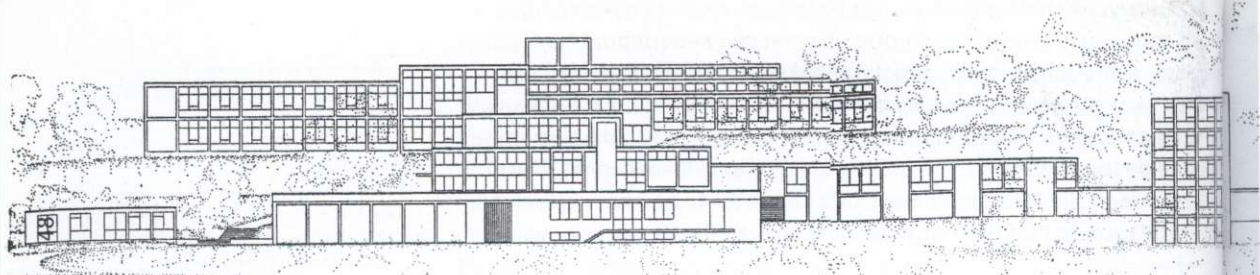
Tegen de helling van een heuvel, die ooit onderdeel van de vestingwerken van Ulm was geweest en die de stad en de vallei van de Donau zijn rug toekeert, werd een bouwplaats voor de school gevonden.³ In juli 1950 had Bill een eerste opzet voor het ontwerp gereed en in augustus 1952 werd het ontwerp in zijn uiteindelijke vorm geaccepteerd. De eerste schetsen tonen een 'functionalistische' compositie: elke functie is gedefinieerd en ondergebracht in een afzonderlijk volume. Alle onderdelen zijn duidelijk gescheiden en worden vervolgens door een 'neutraal' verkeerselement weer verbonden. Dit was een geijkte moderne compositiemethode, die waarschijnlijk zo geliefd was omdat ze meestal resulteerde in de gewenste asymmetrie. Gropius had deze ordening toegepast in zijn ontwerp voor het Bauhaus in Dessau. Dat deze ordeningsmethode haar oorsprong vond in de 'picturesque' neoklassieke ontwerpen van de tijd rond 1800 en vooral in het werk van Schinkel een grote rol speelt, was voor de meeste moderne architecten – met uitzondering van Mies van der Rohe en Frank Lloyd Wright – onbekend of het werd ontkend.

3

De geïsoleerde ligging van de bouwplaats ten opzichte van de besmette ruïnes van Ulm zou een bewuste keuze geweest kunnen zijn, maar de afstand was waarschijnlijk niet erg bevorderlijk toen het later tot een breuk tussen stad en school kwam.



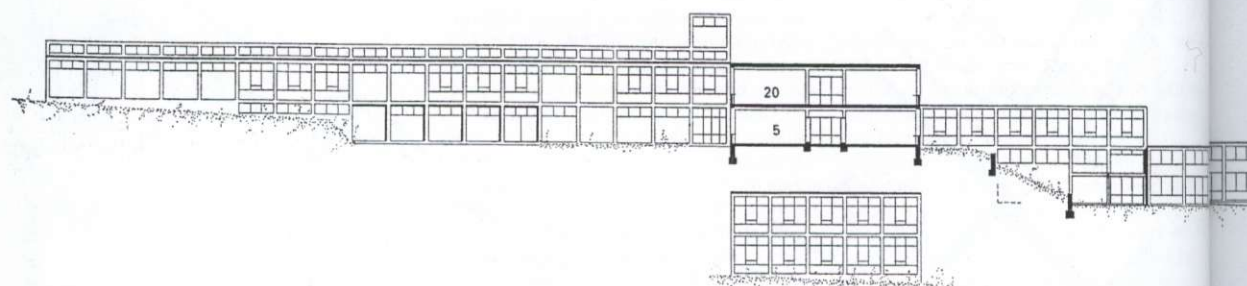
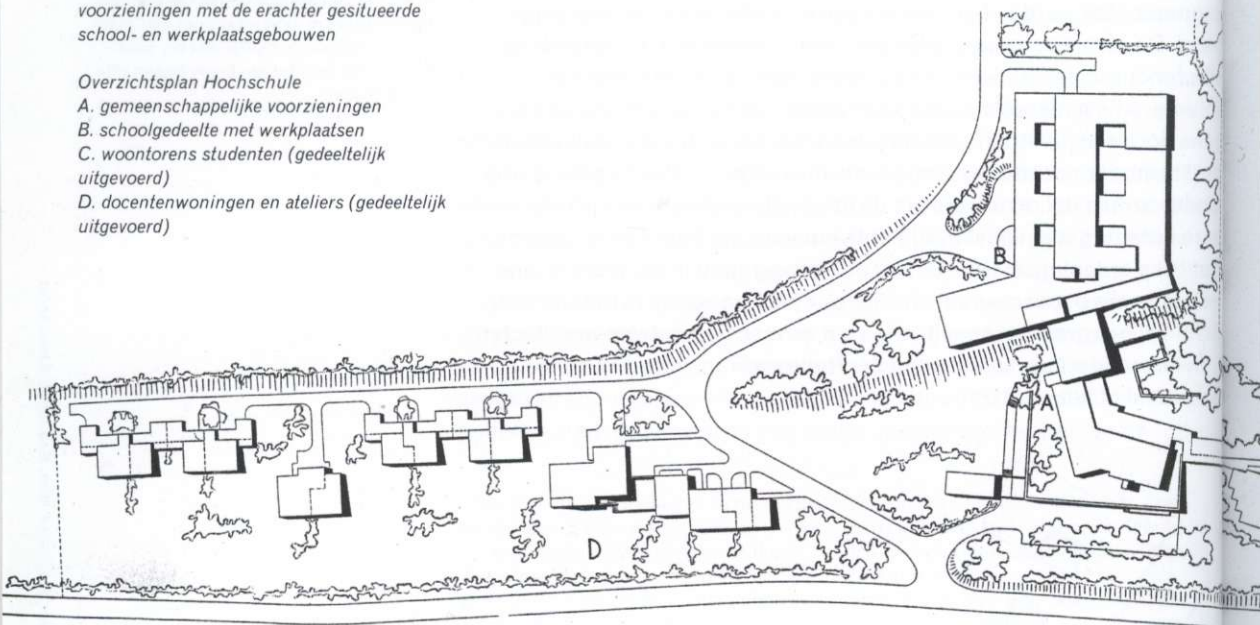
Axonometrie van de Hochschule für Gestaltung met de oorspronkelijk geplande drie woontorens voor studenten



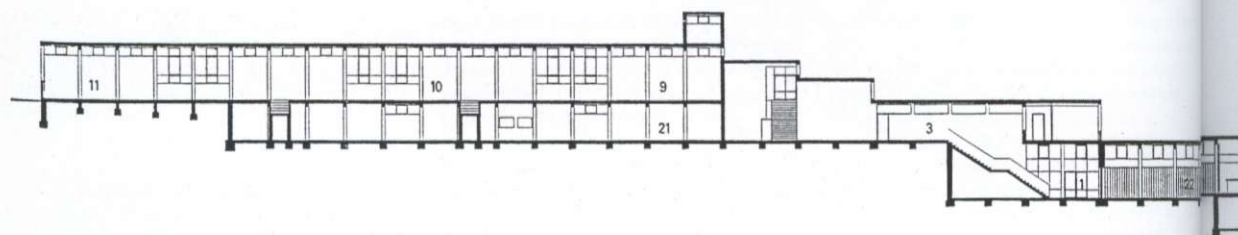
Aanzicht zuidgevel Hochschule met de drie woontorens en de gemeenschappelijke voorzieningen met de erachter gesitueerde school- en werkplaatsgebouwen

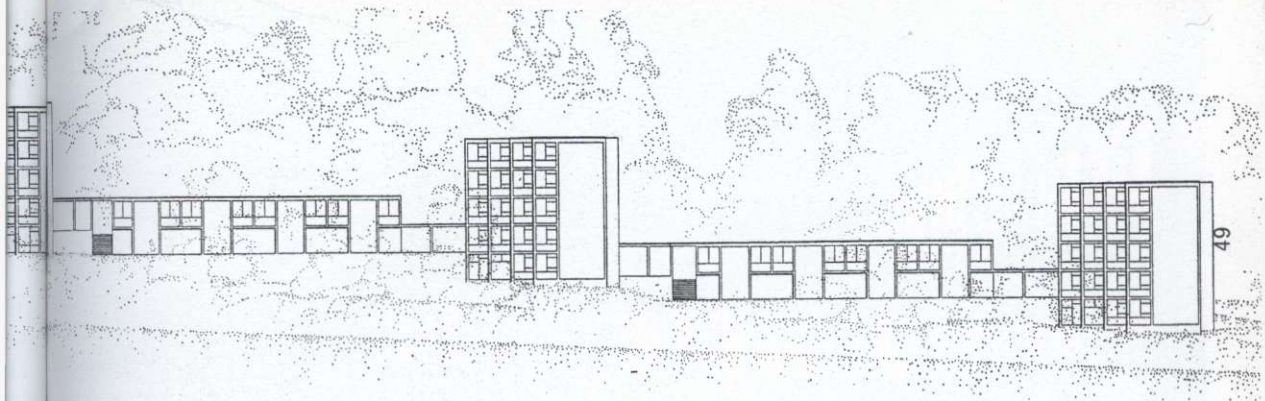
Overzichtsplan Hochschule

- A. gemeenschappelijke voorzieningen
- B. schoolgedeelte met werkplaatsen
- C. woontorens studenten (gedeeltelijk uitgevoerd)
- D. docentenwoningen en ateliers (gedeeltelijk uitgevoerd)



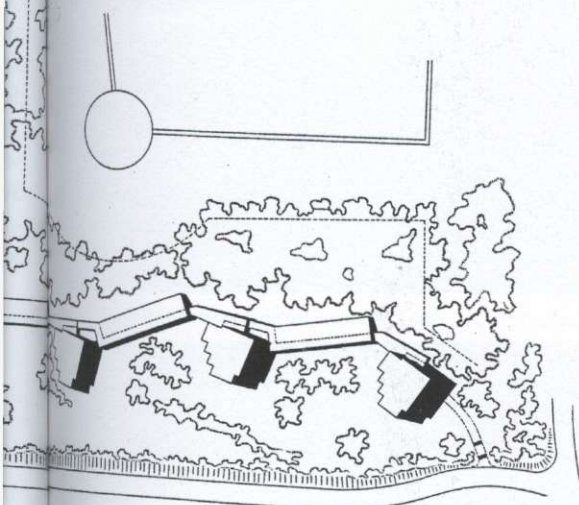
0 5 10



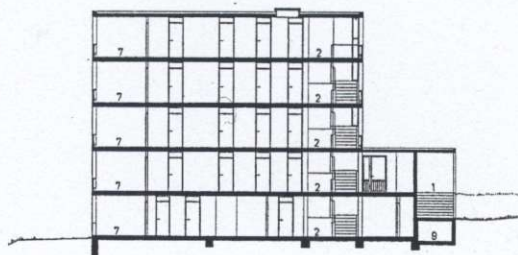


0 10 20 30 40 50

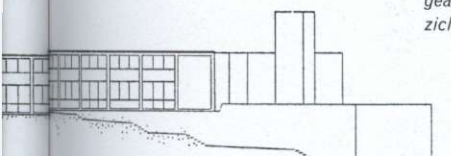
Planimetria generale



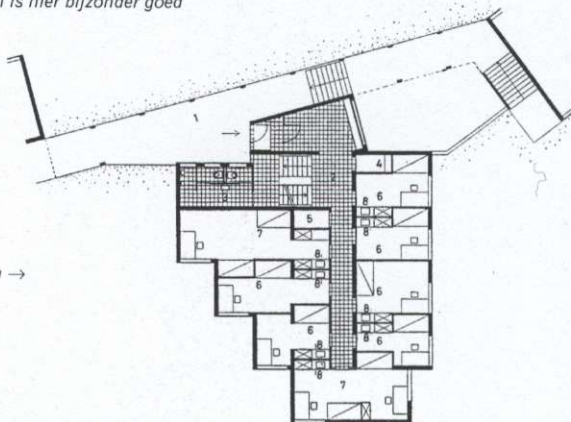
0 2 4 6 8 10



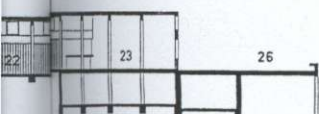
Westgevel schoolgedeelte en gemeenschappelijk voorzieningengebouw. De invloed van het geaccidenteerde terrein is hier bijzonder goed zichtbaar. ←



0 1 2 4 6



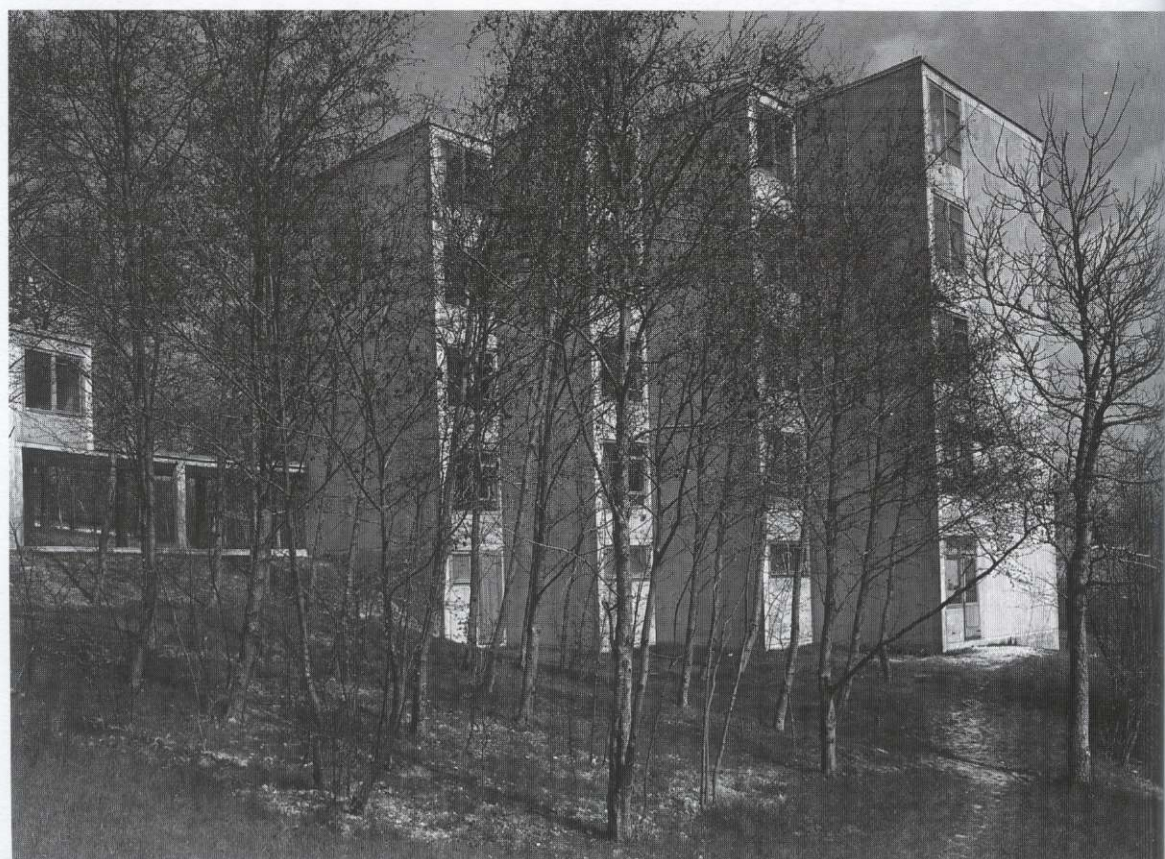
Plattegrond woontoren →



Doorsnede schoolgebouw met, in het midden, de entreehal ←



Entreezijde (1956) ↑ Woontoren (1956) ↓



Een rechthoekig blok van werkplaatsen van twee bouwlagen werd in het hoogstgelegen gedeelte van de bouwplaats gesitueerd. Deze ruimten werden verlicht en geventileerd door kleine, interne lichthoven en een doorlopend glazen dak. Op een podium aan de helling staan de gemeenschappelijke voorzieningen die uitkijken over het dal. Ten oosten hiervan bevindt zich een serie van alternerende terrassen met ateliers en lage woontorentjes van vijf lagen (waarvan er slechts één in plaats van de geplande drie is uitgevoerd). Verspringingen in de organisatie van de kamers zorgen voor een optimale situering van alle ruimten ten opzichte van het uitzicht en de bezonning. Tenslotte bevinden zich enkele afzonderlijke woongebouwen en personeelswoningen in het westelijke gedeelte van het terrein. Terwijl de individuele volumes een orthogonale geometrie volgen, staan de massa's onder een schuine hoek ten opzichte van elkaar.

De verklaring voor de schilderachtige compositie van de volumes op de heuvel werd meestal gezocht in de eigenschappen van het terrein. Het gebouw zou de hoogtelijnen van de heuvel 'volgen'. Dit komt echter niet overeen met de feitelijke situatie: hoewel een gedeelte van het gebouw zich ontegenzeggelijk op hellend terrein bevindt, is het gedeelte van de heuvel waar de woonbebouwing ligt juist vlak en bestaat er geen aanleiding voor enige afwijking van een orthogonaal raster. Ogenschijnlijk werden hier strikt utilitaire afwegingen losgelaten ten gunste van een meer 'poëtische' opvatting; Bill was een groot bewonderaar van Paul Klee en het is niet onwaarschijnlijk dat hij door diens werkwijze werd beïnvloed. De hoofdontsluiting van het hele complex gaat dwars door de deelgebouwen. De ontmoetingen van het gedeeltelijk overdekte wandelpad met de volumes brengt een rijkdom aan architectonische gebeurtenissen voort, meestal in het interieur, maar soms ook buiten, zoals bij de prachtige stoa's die onder de overstekende atelierruimten doorlopen.

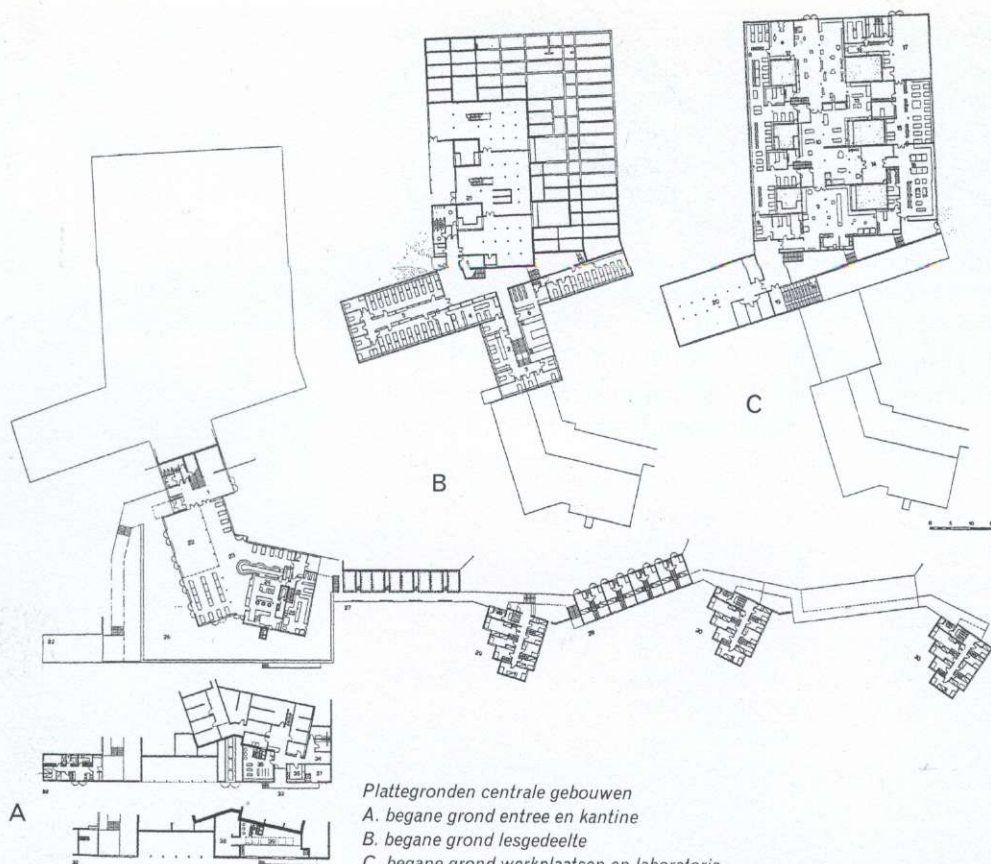
De hoekverdraaiingen in het plan hebben, paradoxaal, tot gevolg dat in de plattegrond de nadruk op de afzonderlijke gebouwdelen ligt, terwijl het complex zich vanuit de verte als een amorf continuüm manifesteert. Een mogelijke alternatieve verklaring van dit gegeven

to provide views. Finally, separate flats and houses for staff were isolated to the west. While the individual parts employ conventional orthogonal geometry, from the very first designs the parts are skewed in relation to each other.

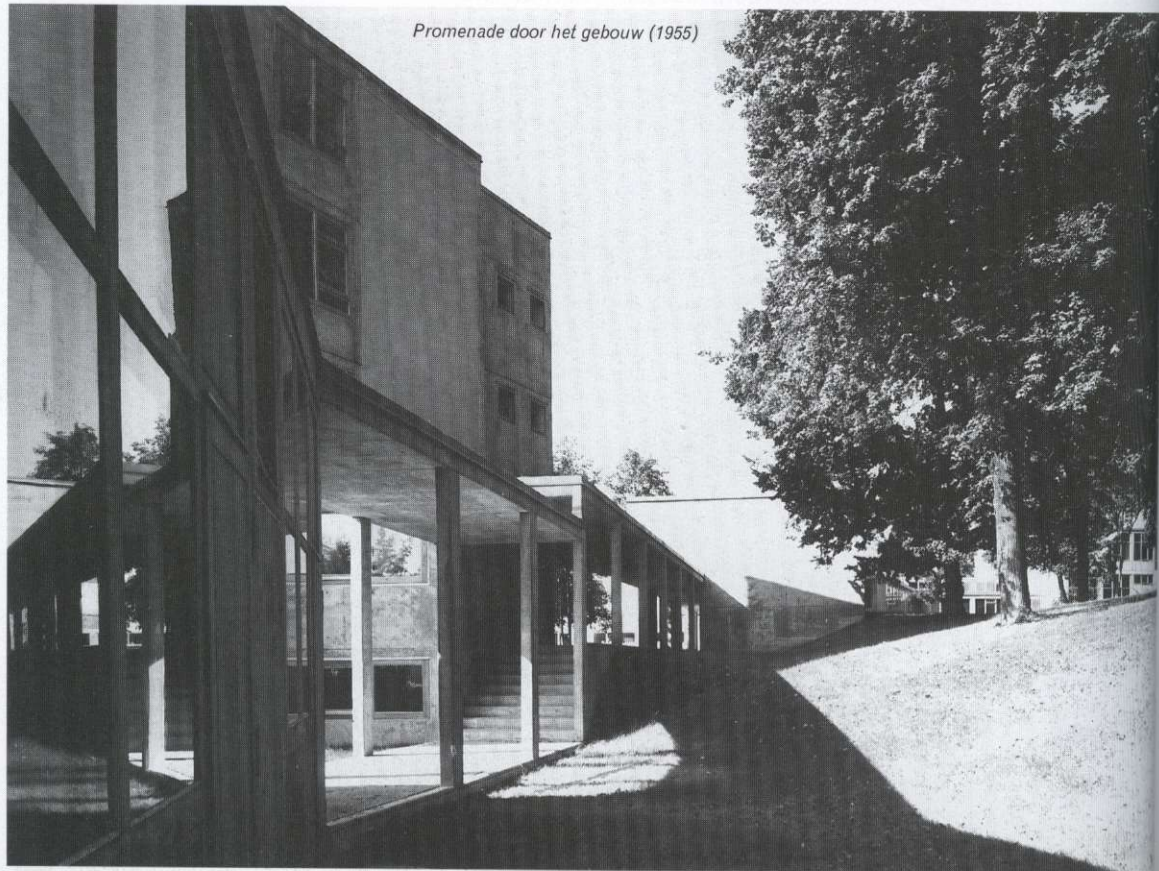
The usual explanation for this departure from Schinklesque practice is that the buildings 'follow the contours'. This description is inadequate: while parts of the site undeniably slope, much of the remainder on which the residential buildings are placed was flattened when the hill was terraced into fortifications. Something less utilitarian and more poetic was being considered: Bill was a declared admirer of Klee, and was perhaps influenced by the painter's working method. To the extent that it has one, the main and continuous circulation of the building promenades its way through the various parts to provide a rich variety of architectural events, mostly indoors, but some like the beautiful stoas under the overhanging studio apartments open to the air.

The paradoxical consequences of the skewing are that a reading of the plan emphasises the different parts, while in distant view the building appears as an amorphous continuum. An alternative reading might suggest that, since axial planning and irresistible right angles had been used in the buildings of the previous regime to demonstrate its power, the angles may be a conscious or unconscious evocation of the expressionist and organic architecture suppressed as 'entartet' (degenerate) by the Third Reich. If those buildings had rather obvious entrances their reforming successor could demonstrably ignore these: the Hochschule is remarkably open, its 'front door' is unobtrusive, and many of its parts could be entered without passing through the others.

The most radical and final shift in the development of the design was the 'train-crash' resulting from the compression between the previously separate



Promenade door het gebouw (1955)



zou men kunnen zoeken in een min of meer bewuste afwijzing van de axiale plattegrondontwikkeling en de alles beheersende rechte hoeken die het kenmerk van het vorige regime waren geweest. De afwijking van de orthogonaliteit zou dan een subtiele verwijzing naar de expressio-nistische en organische architectuur zijn die door het Derde Rijk als 'entartet' werd onderdrukt. Aangezien de entreepartijen bij gebouwen van de dictatuur altijd met monumentale architectonische gebaren gepaard gingen, was het bijna vanzelfsprekend dat de naoorlogse architectuur zich verre hield van een dergelijke markering van de hiër-archie: de Hochschule is opmerkelijk open, de voordeur dringt zich niet op en een groot gedeelte van het complex is direct toegankelijk zonder dat men langs de hoofdentree hoeft te gaan. Misschien geloof-de Bill ook al in een idee dat in de jaren zestig op brede aanhang kon rekenen, namelijk dat in een echte democratie voordeuren overbodig zijn.

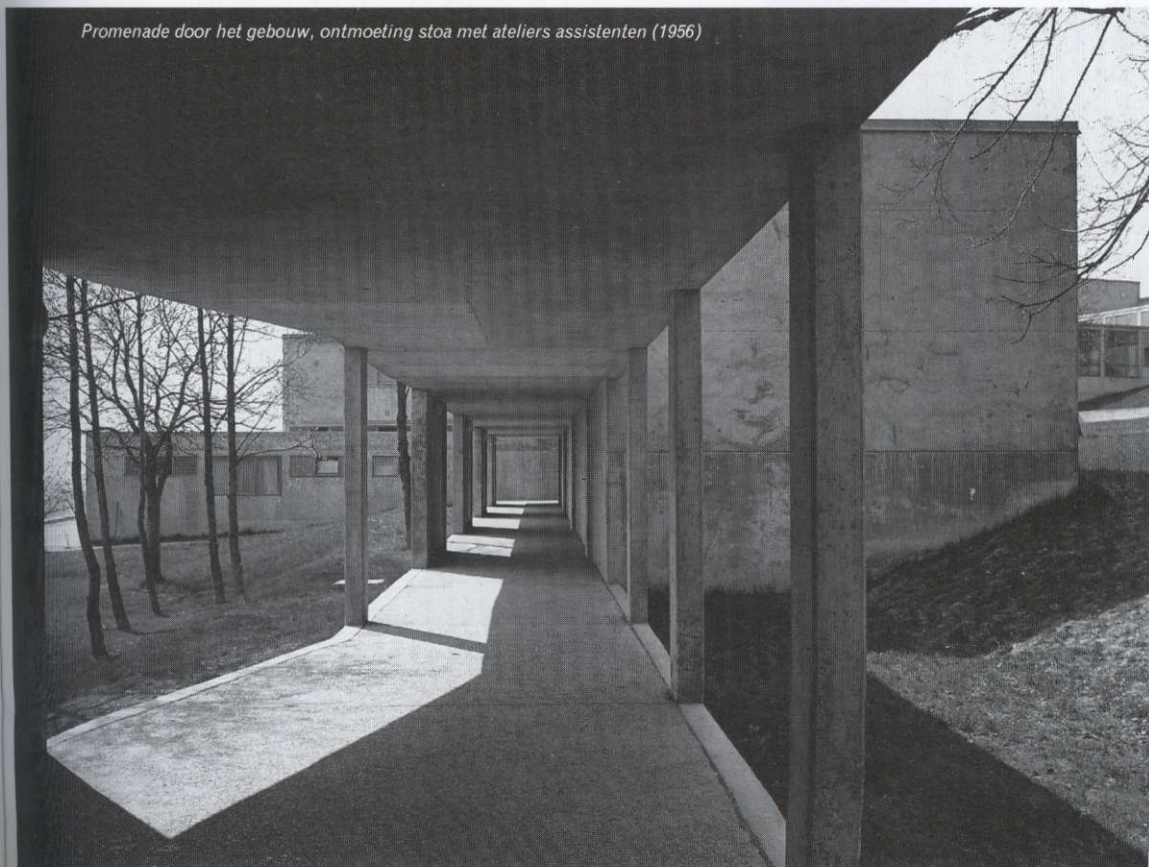
De meest radicale en definitieve verschuiving in het ontwerp-proces was de 'train-crash' die voortkwam uit het samendrukken van het grootste orthogonale element, het oorspronkelijk separate volume waarin zich de werkplaatsen bevinden, en twee ten opzichte daarvan licht gedraaide gebouwen met gemeenschappelijke voorzieningen. Hierdoor kwam tussen deze volumes een meesterlijk behandelde verkeersruimte tot stand met daarin de dubbelhoge hal. De schuine wanden en de rudimentair gedetailleerde trappartijen in deze hal, die de twee niveaus van de voorzieningen met elkaar verbinden, scheppen een ruimte die in al haar strengheid ongedwongen overkomt.⁴

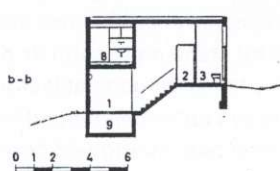
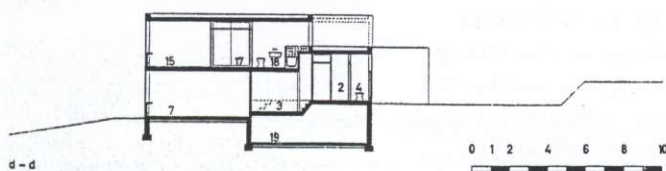
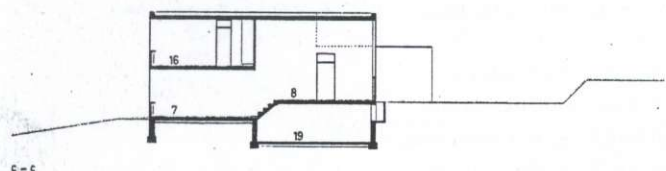
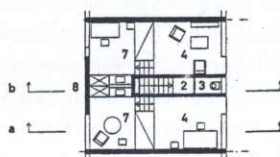
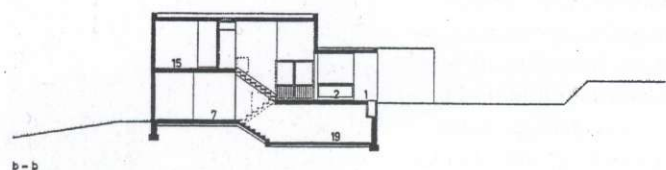
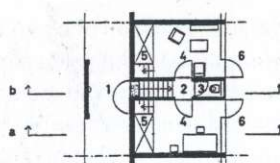
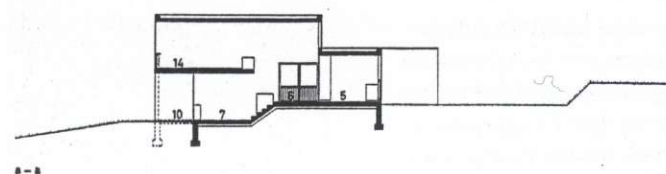
Het hele gebouw werd in gewapend beton uitgevoerd. Dit moet op zich al een heroïsche prestatie voor de opkrabbende Zuidduitse

4

Ongeveer gelijktijdig begon ook Hans Scharoun soortgelijke 'organische' platte-gronden te ontwikkelen, maar in tegenstelling tot Scharoun doet Bill geen enkele poging om tussen de richtingen te bemiddelen.

Promenade door het gebouw, ontmoeting stoa met ateliers assistenten (1956)



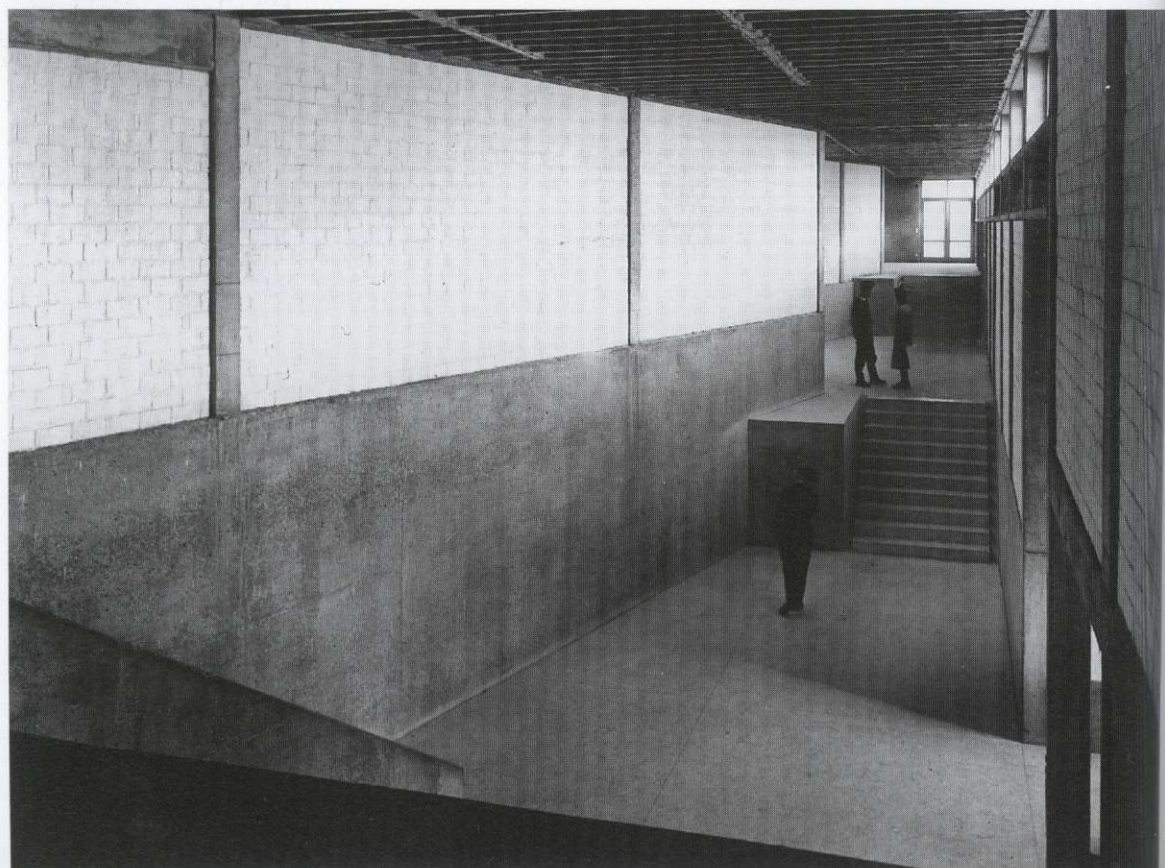


0 1 2 4 6 8 10

0 1 2 4 6

Doorsnedes en plattegronden ateliers assistenten

De dubbelhoge hal tussen schoolgedeelte en werkplaatsen (1955)



bouwindustrie in het begin van de jaren vijftig zijn geweest. Dunne kolommen of pilaren en daarop rustende vloerplaten vormen de constructie in de regelmatige orthogonale delen. In de ruimten die van deze orthogonale geometrie afwijken is de vloer gestort. Voor de invullingen in dit raamwerk maakt Bill gebruik van een beperkt repertoire: enerzijds zijn er verdiepinghoge ramen die tussen het zichtbare kader van deze constructie zijn geplaatst en die een eenvoudige onderverdeling in vier verticale en drie horizontale stukken kennen; anderzijds zijn er vlakke panelen van beton of glad gestucadoord metselwerk. Bill accentueert het verschil tussen dragende en scheidende elementen door een dunne verdiepte naad rondom elk vlak paneel. Alle invullingen – hetzij van glas hetzij massief – zijn in het vlak van het constructiekader gedetailleerd waardoor de strengheid en ingetogenheid van de gevel bijzondere nadruk krijgen en de sculpturale ordening van vormen niet door een overmaat aan informatie teniet wordt gedaan. In tegenstelling hiertoe is de tektonische plasticiteit in het interieur volledig uitgebuit. De helder verlichte binnenruimten waren en zijn tot op de dag van vandaag opvallend spartaans en vrij van enige decoratieve afwerking. Een groot gedeelte van het hang- en sluitwerk en het meubilair werd eveneens door Bill ontworpen.

De afwijzing van representativiteit en retoriek in het ontwerp maakte natuurlijk deel uit van Bills algemene theoretische positie, maar in het geval van Ulm werd de terughoudendheid vermoedelijk als zeer gepast ervaren. De burgerij van het naoorlogse Duitsland, die dertien jaar lang op een dieet van leeghoofdige monumentaliteit van dure materialen of kunstmatige imitaties van quasi-authentieke regionale architectuur was getraakteerd, werd hier opgevoed om een nieuwe stijl van de democratie te accepteren, zoals Bill, en met hem anderen, deze zagen.

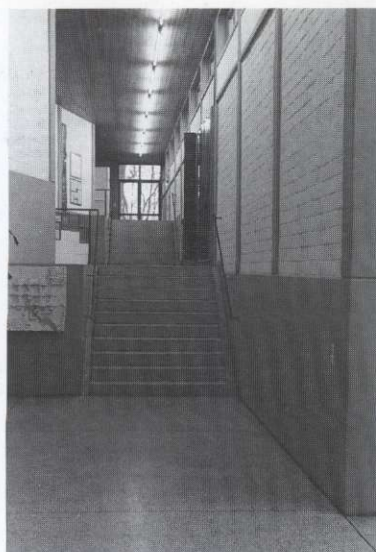
Dit vermoeden vindt een zeer toevallige echo in Engeland, in de school in Hunstanton van Alison en Peter Smithson die precies op hetzelfde moment als Ulm, tussen 1949 en 1954 gebouwd werd. Ook dit ontwerp was een reactie op het bestaande architectonische klimaat, zij het dat het zich vooral afzette tegen de anti-intellectuele leukheid van

workshops which set up the main orthogonal on the site, and two differently-angled subelements of the social facilities. This produced between them the extraordinary and masterly circulation spaces including the doubled height lobby with its angled walls. Rudimentarily detailed stairs connect two levels of the social facilities.⁴

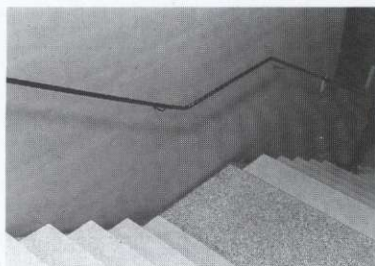
The whole complex is constructed, by what must for the time have been a heroic effort of the re-emerging south German building industry, of reinforced concrete, a frame of slim columns or piers and beams supporting profiled precast flooring units for the regular parts, and the irregular parts of smooth in-situ concrete. Bill deliberately used an extremely restricted repertoire. Much of the exterior is clad in storey-height glazing units of square format placed between the exposed frame and subdivided on a simple scheme of four vertical divisions and three horizontal. Where

not glazed, the exterior is filled with panels of concrete or rendered masonry clearly separated from the frame by narrow recesses. Glazed and masonry elements are set so far as possible flush with the outside surface of the frame conferring on the exteriors a taut and constrained quality. In the interiors by contrast, the full tectonic plasticity of the frame is evident. The brightly lit interiors were and still are strikingly Spartan, with few decorative surfaces. Many of the fittings and much of the furniture was designed by Bill.

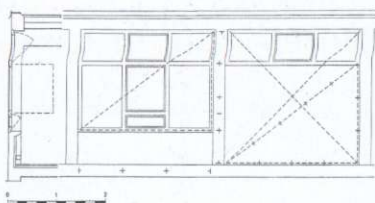
The unwillingness to be involved in 'representation', or the rhetoric of design, was of course part of Bill's general theoretical position, but here the reticence was particularly appropriate to the circumstances. The bourgeoisie, fed for twenty years on a diet of architectural bombast of fine materials or fake regional decorated folk architecture were being re-educated into accepting what



Trappartij tussen schoolgedeelte en werkplaatsen



Detailering trap



Fragment gevel

4

At about the same time, Hans Scharoun was starting to develop such angled organic plans, but his junctions are more elegantly resolved, less deliberately clumsy.

de Britse architectuur van na 1945. De op soortgelijke 'brutale' wijze zichtbaar gelaten constructie en installaties boden een Spartaanse behuizing zonder enige conventionele afwerking. In tegenstelling tot die van Ulm is de organisatie van Hunstanton echter bijna Palladiaans.

De terughoudendheid van Ulm werd door tijdgenoten als extreem en opzettelijk ruw beschouwd. Vaak werd een gebrek aan warmte geconstateerd. Ook een voormalige Bauhausleraar als Walter Gropius toonde zich weinig gecharmeerd van de school toen hij het gebouw bij de opening zag. Bill zag zich enigszins in de verdediging gedwongen. In plaats van uit te leggen hoe en waarom zijn ontwerp een passend antwoord gaf op de dringende vragen die architecten na de oorlog bezighielden, verklaarde hij de karigheid van het ontwerp door het gebrek aan financiële middelen.⁵

De Ulmse school werd formeel op 2 oktober 1955 geopend. Het onder Bills leiding samengestelde curriculum was een geïdealiseerde en vereenvoudigde versie van de vele lesprogramma's die in Dessau gedurende de tweede helft van de jaren twintig waren ontwikkeld. In het eerste jaar volgden alle studenten een inleidende cursus alvorens zich in het tweede jaar aan te sluiten bij een van de specialisaties: stedenbouw en planning, industrieel ontwerpen, architectuur en *Information*. Vrije kunst, voor Bill de essentie van elke creatieve activiteit, was onderdeel van het lesprogramma, al was de positie van dit vak vanaf het begin omstreden. Bill zag in het kunstonderwijs – waaraan alleen de beste studenten mochten deelnemen – een laboratorium voor het creatieve proces als zodanig; vrij van de beperkingen die programmatistische en uitvoeringseisen in de diverse toepassingen van het ontwerpen met zich meebrachten. Hierin verschilden hij en Aicher van mening. Aicher was de rol van de vrije kunst aan de Hochschule für Gestaltung in de loop van de jaren vijftig meer en meer ter discussie gaan stellen. Een conflict tussen de twee *founding fathers* over de noodzaak om het kunstonderwijs in het curriculum te houden leidde in 1956 tot Bills terugtreden als rector en in 1957 tot zijn definitieve vertrek

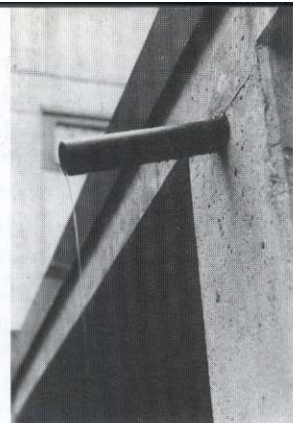
Bill and others had defined as the new style of democracy.

This suggestion finds a curious coincidental echo in England: the exactly contemporary secondary school at Hunstanton designed by Alison and Peter Smithson and built between 1949 and 1954 was a similar reaction to the empty-headed attempted prettiness of much British architecture immediately after the war. Its similarly 'brutally' exposed structure and services offered its pupils Spartan surroundings without conventional architectural finishes. It differs in its simple Palladian plan and organisation.

Stung by the critical reception of what was seen as the building's extreme and deliberate truculent lack of cosiness, its willed austerity, and by the distaste of some of his former teachers at the Bauhaus including Walter Gropius, Bill disingenuously replied that the budget was very tight.⁵

The building was formally opened on

October 2 1955. The curriculum devised by Bill was an idealised and generalised version of the many phases of that of the Dessau Bauhaus. A general foundation course was taught in the first year, followed in the second year by specialisation in town planning, industrial design, architecture and 'information'. Freie Kunst (liberal arts) which to Bill was the essence of any creative activity was part of the curriculum. Its position, however, had always been subject to discussion. Bill regarded the arts lessons (which only the best students should be allowed to attend) as a laboratory for the creative process as such, free of the limitations usually brought about by practical needs and requirements. Aicher, who during the 1950s had started to take a more critical attitude towards the role of the arts at Ulm, strongly disagreed with Bill. A conflict about the question whether to keep the arts in the curriculum resulted in Bill's resignation as director. Only one year later he left



HfG Ulm, detail exterieur

5

Terugkijkend verklaart Bill in 1976: 'Billiger und primitiver geht es nicht mehr, man war an der absolut untersten Grenze angelangt. Der einzige Spass der mir als dem Architekten blieb, war die Disposition der Anlage im Gelände, die Harmonisierung der inneren Funktionen der Gebäudeteile, die sinnvolle Systematik der primitiven Konstruktion, dazu die Wahl von soliden und billigen Materialien, die in ihrer natürlichen Beschaffenheit einander ergänzten und so jene verspottete puritanische Schönheit erzeugten. Dem Vorwurf, es sei alles bewusst karg, kann entgegengehalten werden, es sei etwas anderes gar nicht möglich gewesen. Für den Betrag, der uns damals zur Verfügung stand baut man heute ein besseres Landhaus.' Max Bill, *Vom Bauhaus bis Ulm*, 1976, pp. 18/19. Een van degenen die reeds kort na de oplevering van Ulm het belang van de radicale houding van het ontwerp inzagen en konden waarderen was Mies, die in een publieke reactie blijk gaf van zijn bewondering.

5

Mies van der Rohe was the only architect of the earlier generation who was prepared publicly to admire the building as one of the best in post-war Germany. Bill wrote in 1976: 'It could not have been cheaper or more primitive. One had reached absolute rock-bottom. The only enjoyment available to me as architect was in the arrangement of the ensemble on the site; the harmonisation of the internal functions of the various parts; the choice of a sensible but primitive means of construction; the choice of robust, cheap materials whose natural qualities complemented each other and which produced the much-mocked puritan beauty. The reproach that everything was intentionally austere can be countered by replying that nothing else would have been possible: for the money available one could only today build a slightly better villa.' Max Bill, *Vom Bauhaus bis Ulm*, 1976, p. 18/19.

nd
er

ge-
ar

was
n

the
ly

ould
ne
y
in
e;
of
ut
of
ities
ced

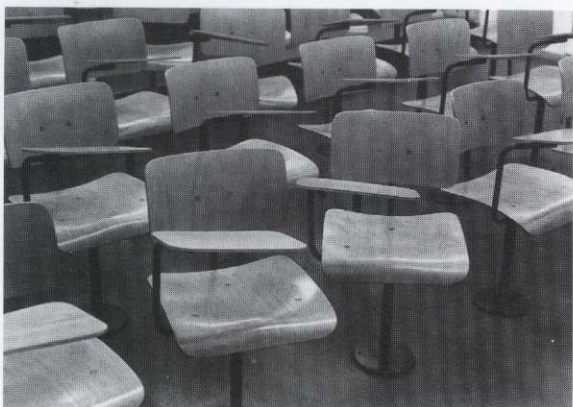
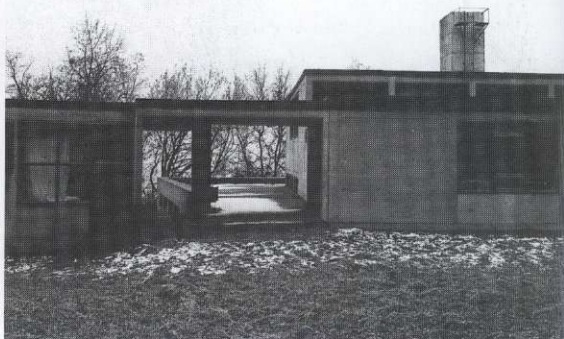
the
a
bis

HFG Ulm, extérieur

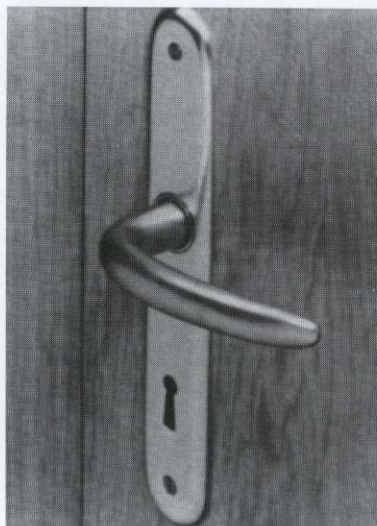




Hochschule für Gestaltung, Ulm



HfG-kruk, ontwerp Max Bill, Hans Gugelot, Paul Hildinger



HfG-deurkruk, ontwerp Max Bill

uit Ulm. Voortaan werd de school geleid door een triumviraat van Gugelot, Maldonado en Aicher.⁶

Bill keerde terug naar Zürich waar hij zijn architectuur- en ontwerp bureau heropende en zijn activiteiten als schilder en beeldhouwer hervatte. Als kunstenaar had Bill ook gedurende zijn tijd in Ulm gewerkt; zo had hij in 1952 een derde prijs in de internationale prijsvraag voor het ontwerp van een monument voor de onbekende politieke gevangene gewonnen. Het architectonische werk van het bureau uit de jaren vijftig en zestig – grotendeels woonhuizen en kleine kantoorgebouwen in het welvarende Zwitserland – is rustig, onopvallend en ligt in de lijn van het modernisme van de jaren twintig en dertig. De grootste opdracht van Bills latere carrière was de uitbreiding van het omroepgebouw in Zürich waaraan hij vanaf 1965 samen met Willi Roost werkte. Inmiddels had Bill de status van een internationaal bekende kunstenaar en architect verworven en was in Zwitserland een *éminence grise* van de architectuur geworden. Zo werd hij in 1964 uitgenodigd om de tijdelijke gebouwen voor de Landesausstellung in Lausanne te ontwerpen. De losse ordening van paviljoens, die bijna vergroeien tot een geheel, sluit aan bij het ontwerp voor Ulm. Anders dan in het geval van de Hochschule laat Bill echter de orthogonale geometrie hier niet los. Ook de ongedwongen 'armoedige' materialen – een dun stalen frame, gevouwen daken en invullingen van plastic golfplaat – doen de bewust gekozen karigheid van Ulm herleven.⁷

In 1967 hervatte Bill zijn werkzaamheden in het onderwijs toen hij als professor voor Ruimtelijk Ontwerpen naar de Hamburgse Hochschule für Gestaltung werd geroepen. In hetzelfde jaar werd hij Nationalrat voor het Kanton Zürich. Hij overleed in 1994 op 86-jarige leeftijd.

Het gebouw van de Hochschule für Gestaltung staat in Bills persoonlijke oeuvre op een even eenzame hoogte als in de hele architectuurproductie van de wederopbouw. Zo is Ulm een voorbeeld geworden dat in geen canonieke geschiedschrijving van de twintigste-eeuwse architectuur zal ontbreken. Maar het gebouw was kennelijk ook een resultaat van zo specifieke omstandigheden dat noch zijn layout

Ulm for good. The school was subsequently run by a triumvirate of Gugelot, Maldonado and Aicher.⁶

Bill was never again challenged by the client's programme and site or the extraordinarily charged events at Ulm. He returned to Zurich where he re-opened his architectural and design practice and resumed his hobbies of painting and sculpture: in 1952 he had been awarded third prize in the international competition to design a monument to the Unknown Political Prisoner. The architectural work of the office consists of one-family-houses, small office buildings – mostly in economically comfortable Switzerland – and tends to be quiet and unremarkable. The largest commission of his later years in practice was an extension to the building of Radio Zurich carried out with Willi Roost from 1965.

By then an internationally known figure and Switzerland's honorary federal architect in all but name, in 1964 Bill was appointed designer for temporary

buildings for the Landesausstellung (Swiss National Exhibition) in Lausanne. The loose arrangement of pavilions which nearly coalesce into a single entity continues the theme established at Ulm, but with an orthogonal geometry, and their casually 'poor' prefabricated materials – an exposed slim steel frame, folded metal roofs and corrugated plastic siding – continued its theme of austerity.⁷ In 1967 he took up teaching again as Professor of Environmental Design at the Hochschule für Bildende Kunst in Hamburg. In the same year he was elected as federal counsellor to the Swiss Parliament. He died in 1994 aged 86.

The building for the Hochschule für Gestaltung remains an outstanding and singular achievement both in Bill's work and the architectural production of the post war years. Outside Switzerland none of Bill's industrial designs has yet become available to be consumed as a 'classic'; his paintings and sculptures occupy a

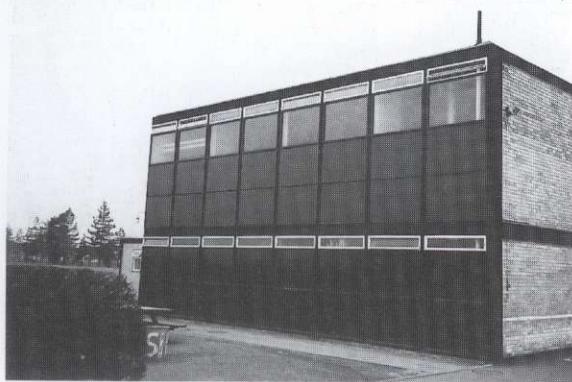
6
Sinds de laatste overblijfselen van het Bauhaus in 1933 hadden opgehouden te bestaan, was de Europese politieke en economische situatie sterk veranderd. In de jaren zestig maakte het theoretische werk van sommige leraren in Ulm, waaronder dat van Tomas Maldonado, de tegenstellingen in de rol van ontwerpers en hun opleiding in een door massaconsumptie gedomineerde welvaartsmaatschappij steeds duidelijker. Moesten ontwerpers en architecten een autonome, kritische positie innemen ten opzichte van de industrie of moesten ze zich juist dienstbaar maken? Samen met het werk van staf en studenten werden deze debatten verspreid in het prachtige en zorgvuldig gemaakte tijdschrift *Ulm* dat gedurende een korte periode door de Hochschule werd uitgegeven. De excentriekere theoretische positie van de leraren leidde op haar beurt tot steeds luider kritiek van studenten en staf, vergelijkbaar met het studentenprotest elders in Duitsland en de rest van de westerse wereld dat culmineerde in de *événements* van 1968. In dat jaar nam het deelstaatsparlement van Baden-Württemberg de beslissing om de school, die zich totaal van de gevestigde orde had afgekeerd, te sluiten.

7
Bill werkte in Lausanne ook aan de tentoonstellingsinrichting van de paviljoens 'Kunst und Leben', 'Bilden und Gestalten' en 'Radio und Fernsehen'.

6
European politics and economic circumstances had, however, changed considerably since the last remnants of the Bauhaus were extinguished in 1933, and by the mid 1960s the theoretical work of some of the teachers at Ulm, including that of Tomas Maldonado, was beginning to expose the contradictions in the role of designers and their education in an increasingly affluent economy coming to be dominated by mass consumption: were designers and architects to be the autonomous critics of industry or its servants? Along with examples of the work of staff and students, these debates were widely disseminated in the school's beautifully produced but short lived magazine *Ulm*. The increasingly eccentric and arid theoretical position of the teachers led to correspondingly shrill political criticism and agitation by both staff and students, similar to that pertaining beyond the school in Ulm, Germany, the rest of Europe and in North America, and which led to the *événements* of '68. Its hand bitten by the school it was feeding, in that year the exasperated *Landtag* of Baden-Württemberg voted to close it.

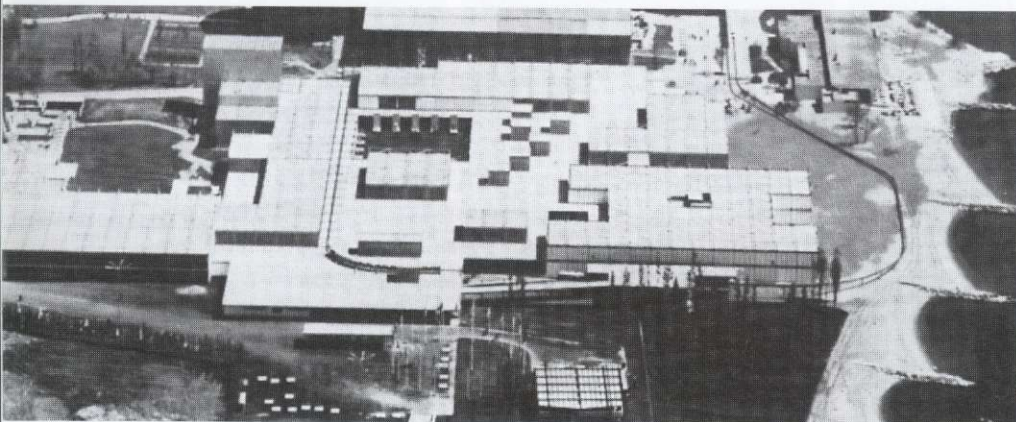
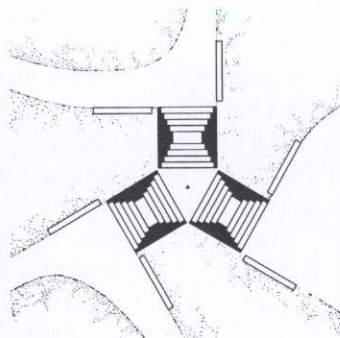
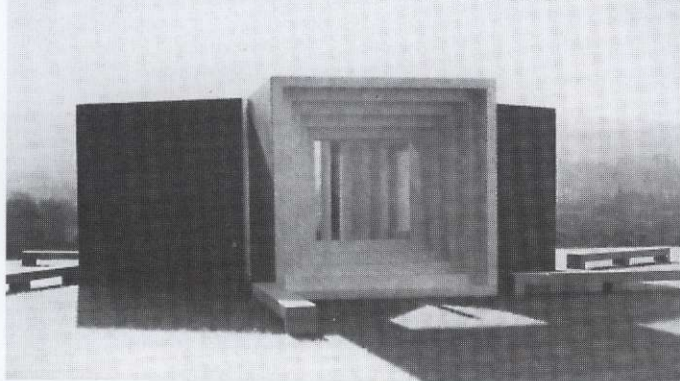
7
Bill as exhibition designer contributed the interiors and displays of the pavilions of 'Art and Life' [Kunst und Leben], 'Painting and Design' [Bilden und Gestalten] and 'Radio and Television'.

Alison en Peter Smithson, Hunstanton Secondary Modern School (1949-1954)



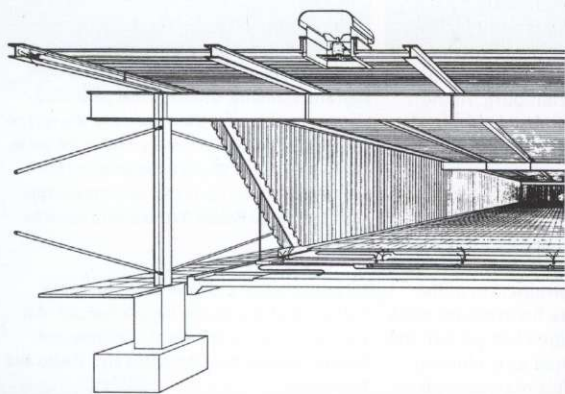
60

Max Bill, monument voor de onbekende politieke gevangene, prijsvraag 1952, tweede prijs



← Max Bill, Zwitserse Landesausstellung Lausanne 1964
→ twee fragmenten

Jacques Herzog en Pierre du Meuron, huis voor privé-collectie in München, 1989-1992
↓



Team 4, Swindon Reliance Centre



noch zijn idioom enige directe navolging vond. Als produkt van Bills hoogst eigen en zeer persoonlijke poging om de theorie en praktische toepassing van kunst, architectuur en industrieel ontwerpen te integreren heeft Ulm als instituut en als gebouw een indirecte invloed gehad op de generatie architecten die in de jaren vijftig en de vroege jaren zestig werd gevormd. Dit was een generatie die (met name in Engeland) vertrok vanuit hetzelfde uitgangspunt, namelijk de poging om architectuur te ontdoen van elke vrijblijvende bevalligheid ('Architectuur met een grote A') en kunstzinnigheid en in de plaats daarvan een robuuste en bijna ingenieur-achtige benadering (*Bau*) koos. Het resultaat was een serieuze heroverweging van de produktie en betekenisvolle assemblage van materialen en componenten, een kunst van het bouwen; *Baukunst*.

Vertaling: Christoph Grafe

Bibliografie/bibliography

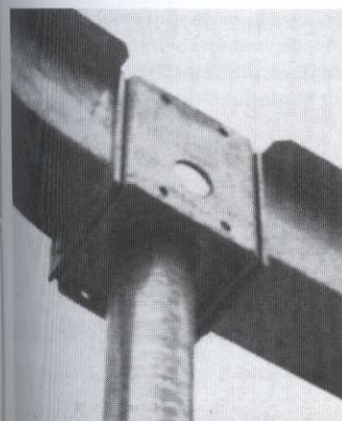
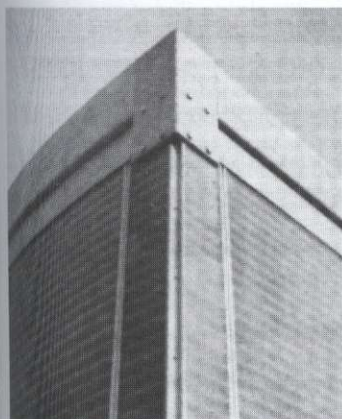
Bauhaus, catalogue of the exhibition held at the Royal Academy of Arts, London 1968

Bayer, Herbert, Walter Gropius, Ilse Gropius (eds.), *bauhaus 1919-1928*, Branford, Boston 1959

Conrads, Ulrich, *Programmes and manifestoes on 20th-century architecture*, London 1970

Frei, Hans, *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt*, Verlag Lars Müller, Baden 1991

HfG Ulm, *Die frühen Jahre*, HfG-Archiv Dokumentation 5, 1995



small respectable niche in the art markets but the Hochschule für Gestaltung is firmly embedded in any canon of European twentieth-century architecture. The product of very particular circumstances, its wilful layout and austerity have had no direct progeny. But as the product of what must be seen as Bill's idiosyncratic attempt to align theories of artistic, industrial and architectural practice (produktformen), it undoubtedly and explicitly influenced that generation of architects now in their fifties and sixties – particularly in Britain – who began their careers by attempting to wrench architecture from gentility (*Architektur*) and art and towards a robust employment of technique (*Bau*) and the serious consideration of the production and thoughtful assembly of materials and components: *Baukunst*.