

ARCHIPEL

ARCHIPEL

www.archipelvzw.be
info@archipelvzw.be

SAMENSTELLING REISGIDS
Sigrid Decramer
Miek Goossens
Dominique Pieters

VORMGEVING
Martine Pollier

november 2019

INLEIDING

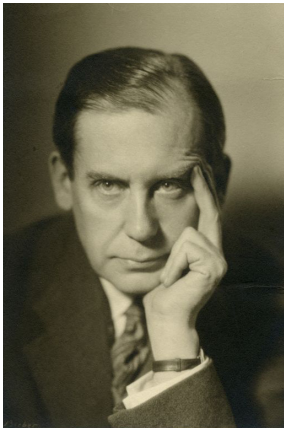
Wat is het BAUHAUS?



Kort gezegd: een hervormde school voor vormgeving, gesticht in 1919 in Weimar door Walter Gropius. Aan de basis ligt de idee dat uit de catastrofe van de Eerste Wereldoorlog en uit de ideeën van de Russische revolutie een nieuwe mens en een betere wereld kan ontstaan via scholing door de beste kunstenaars, vormgevers en architecten van die tijd. Het Bauhaus als instelling wilde bijdragen aan wezenlijke maatschappelijke veranderingen. De geschiedenis van het Bauhaus, te situeren tussen 1919 en 1933, is veelzijdig, de oriëntaties wisselen in de loop der jaren. Afgezien van de locatie- en directeurswissels is er een inhoudelijke evolutie vast te stellen in het concept van de opleiding dat beïnvloed werd door individuele opvattingen van de wisselende directeurs en lesgevers.

Aangezien Walter Gropius ook na zijn ontslag in 1928 het Bauhaus als zijn geesteskind is blijven beschouwen en de idee propageerde dat hij een tijdloos opleidingsmodel had gecreëerd, onafhankelijk van geschiedenis en traditie, is deze instelling uitgegroeid tot een mythe die de realiteit overstijgt. Belangrijk is ook het feit dat het Bauhaus tot 1927 geen eigen architectuurafdeling had; de architecturale productie kreeg in de beginperiode vorm in het privébureau van Gropius, doch hij publiceerde de via zijn bureau afgewikkelde gebouwen later als *Bauhausbauten Dessau* waardoor deze aanduiding ingeburgerd raakte.

1. Weimarperiode (1919- 1925)
"Das Bauhaus ist zum bauen da" (Gropius)

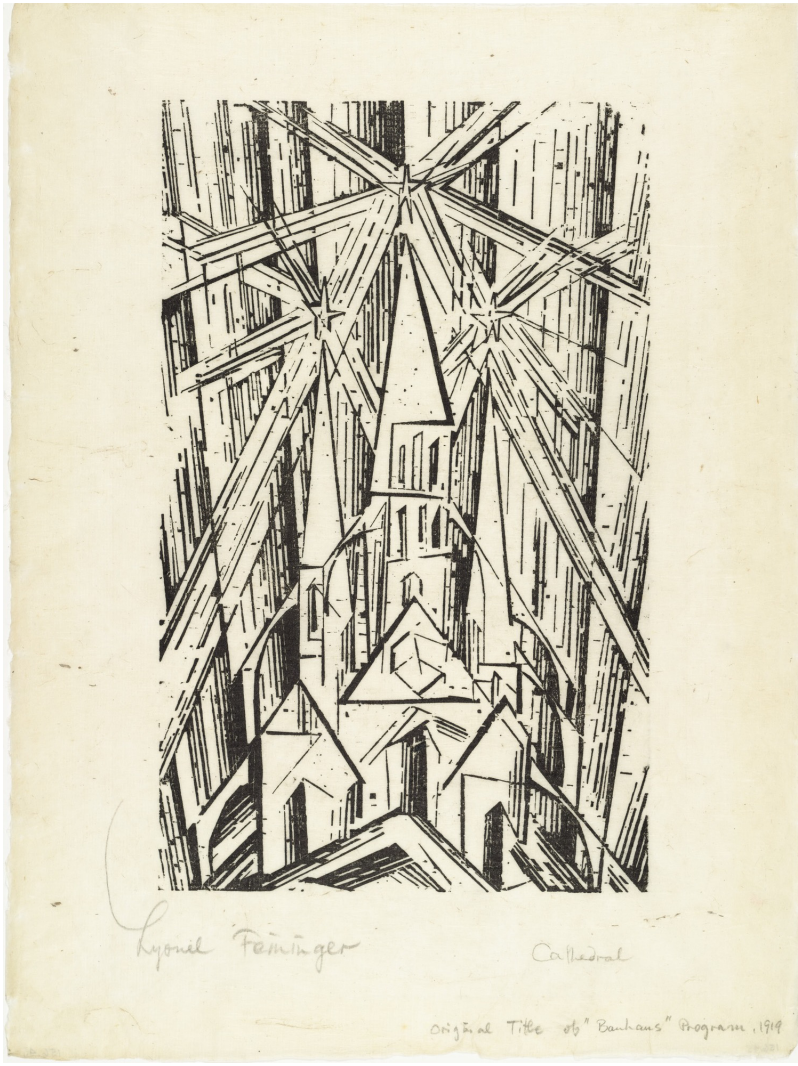


Waarom is Bauhaus gesticht in Weimar? We gaan terug naar 1915 bij de afschaffing van de *Grossherzogliche Kunstgewerbeschule* in Weimar, waarbij Henry Van de Velde, de Belgische stichter en directeur van deze nijverheidsschool tot aftreden gedwongen wordt als buitenlandse 'vijand' en Walter Gropius aanduidt als zijn opvolger.
Door de oorlogsomstandigheden wordt de school echter gesloten. In 1919 ziet op deze zelfde plaats een nieuw instituut het levenslicht onder de leiding van Walter Gropius als fusie van de oude academie voor schone kunsten en het voormalige instituut van Van de Velde, dat de naam krijgt *Staatliches Bauhaus Weimar*.

Het nieuwe opleidingsinstituut werd gelokaliseerd in de gebouwen van Van de Velde en zal uitgroeien tot dé school van de Avant-garde en van de moderniteit. De basisidee van een *Einheitskunstschule* met opheffing van de academische scheiding tussen schone en toegepaste kunsten en van de scheiding tussen kunst en ambacht = techniek was niet helemaal nieuw. Voorbereidende elementen hiertoe waren o.m. *Arts and Crafts Movement* (vanaf 1851) van William Morris die reageerde tegen de Industriële Revolutie die het handwerk kwam vervangen - idee waar Henry Van de Velde schatplichtig aan was - de *Deutsche Werkbund* (1) die doelmatigheid vooropstelde, alle decoratie afwees en ijverde voor het samenvallen van vorm en functie en tenslotte ook door de kunststroming expressionisme die weliswaar ontstaan was voor de Eerste Wereldoorlog, maar aansloot bij het dominante levensgevoel van de naoorlogse generatie. De benaming *Bauhaus* is door Gropius verzonnen en is geïnspireerd op de middeleeuwse *Bauhütte*, de bouwloodsen van de kathedralenbouwers waar verschillende ambachten samen aan één bouwproject werkten. Zijn Bauhausmanifest uit 1919 heeft dus niet toevallig een kathedraal als titelpagina (ontwerp van Lyonel Feiniger) echter niet te begrijpen als sacraal gebouw maar als metafoor voor *Gesamtkunstwerk*. In het manifest stelt hij de bouw als einddoel van de opleiding. Daartoe werd de verbinding tussen ambacht en kunst in de eerste plaats vooropgesteld. Nieuwe materialen, gedegen handwerk en eenvoudige vormen waren kernbegrippen.

---

(1) De Deutsche Werkbund: Duitse organisatie van architecten en ontwerpers in 1907 in München werd opgericht. Tot de oprichters behoorden twaalf kunstenaars – waaronder Behrens, Hoffmann, Olbrich, Riemerschmid en Schumacher – en twaalf ambachtsondernemingen – waaronder de Wiener Werkstätte. Hermann Muthesius was de geestelijke vader. De oprichters van de Werkbund streefden naar een verbetering van het kunstnijverheidsonderwijs en een kwaliteitsverhoging van de gebruiksartikelen. Grotendeels beïnvloed door de Arts-and-craftsbeweging namen ze toch een opener houding aan ten opzichte van de machine. Het was de bedoeling hechtere banden te smeden tussen de kunstenaars en de industrie om zo de kwaliteit van de nationale productie te verhogen. Tot de wapenfeiten van de Werkbund behoort onder meer de bouw van de Weissenhofsiedlung in Stuttgart, die in 1927 in het kader van een tentoonstelling onder leiding van Ludwig Mies van der Rohe tot stand kwam. (bron: wikipedia)



De opleiding in de school was gericht op vorm en ambachtelijkheid en op het afwijzen van historisch onderricht. Als belangrijke innovatie in Gropius' onderwijsopzet geldt nog steeds de verplichte voorbereidingscursus op basis waarvan geoordeeld werd over de geschiktheid voor de studie. De wisselingen van inhoud, structuur en methode van deze *Vorkurs* zijn te wijten aan de verschillende persoonlijke, artistieke en opvoedkundige benaderingen van de leraren, achtereenvolgens **Johannes Itten, Lazlo Moholy-Nagy** (vanaf 1923) en **Josef Albers** (vanaf 1928 tot 1933). Toch blijft het een reflectie van de algemene manier van lesgeven aan het Bauhaus, alhoewel het van een aanvankelijk sterk esoterisch en spiritueel gerichte opleiding onder kunstpedagoog Itten, die de nadruk legde op het aanspreken van de diepste instinctieve expressies, evolueerde naar een meer rationele en analytische en later zelfs economische

aanpak onder Albers. Na de voorbereiding kwam de leerling terecht in een ambachtskamer of atelier - voor Gropius het hart van de opleiding - met aan het hoofd een *Meister*. Doelstelling van de werkplaats was dubbel. Enerzijds was er het pedagogische principe: in de omgang met materiaal en werktuigen moeten de leerlingen het verband aanvoelen tussen werkmateriaal en vorm. Daarnaast dienden de werkplaatsen inkomsten te genereren en als modelatelier te fungeren. Verbinding met het economische leven was immers een ander programmapunt. De dubbele doelstelling wordt door de latere directeurs meer en meer als een probleem ervaren. Parallel aan het atelier kwam de *Formlehre*, de leer van de vorm, kleurenstudie, textuur en expressie, gebracht door schilders-kunstenaars zoals Wassily Kandinsky, Paul Klee en Oskar Schlemmer. Na drie jaar was de leerling gezel of *Jungmeister*. Het meestermodel zou bijna tot het einde van het Bauhaus standhouden maar verloor steeds meer aan betekenis. In Weimar bestonden werkplaatsen voor glas, keramiek, textiel, metaal, meubels, muurschilderingen en een voor houten en stenen beelden, plus een toneelatelier en een drukkerij en boekbinderij.

Het Bauhaus kende een aantal Meesters die tot de meest geavanceerde kunstenaars van hun tijd gerekend worden. Er waren ateliermeesters voor de techniek en vormmeesters voor het esthetisch aspect. Tot de laatsten behoorden onder meer de schilders **Klee, Kandinsky, Albers, Feiniger, Schlemmer en Muche**. Ook Marcel Breuer, de vormgever van de beroemde *Wassilystoel*, studeerde aan het Bauhaus meubelmaken en muurschilderen en werkte in het bureau van Gropius. Hij voerde het meubelatelier aan van 1925 tot 1928 en hij experimenteerde er met nieuw materiaal, stalen buizen en ontwierp er in de daaropvolgende drie jaren zijn beroemde buizenmeubilair. Hij trouwde met de Bauhausstudente Martha Erps. Later zal hij in de VS met Gropius samenwerken.

De komst van **Theo Van Doesburg** naar Weimar met privaatcursussen buiten het Bauhaus over de principes van De Stijl in 1921 veroorzaakte een crisis waarvan de gevolgen intussen legendarisch zijn geworden. Zijn ideeën oefenden op studenten en docenten een directe invloed uit en heeft zich onder meer geuit in de inrichting van het bureau van Gropius in Weimar en in de plattegrond van het Bauhausgebouw in Dessau – alhoewel dit door Gropius genegeerd werd. Van Doesburg keurde o.m. de ambachtelijke instelling van het Bauhaus af en verlangde het gebruik van de machine voor de moderne vormgeving van het leven. Het artistieke materiaal dat Van Doesburg toestond was beperkt: basiskleuren, tegenstelling tussen horizontaal en verticaal en tussen leegte en massa. Onder invloed van Van Doesburg of niet, in elk geval zal Gropius in de periode 1922-23 het programma herwerken en zal het Bauhaus zich meer richting industrie en productie oriënteren waardoor Johannes Itten ontslag nam. De *Vorkurs* zal met leraren als Moholy-Nagy en Albers uitgebouwd worden tot een creatieve opvoeding en een meer praktische onderwijsvorm. Albers breidt deze vorm voortdurend uit tot in 1933. Was de output van het Bauhaus aanvankelijk overwegend expressionistisch van aard dan kwam dit rond 1922 als gevolg van de invloed van Van Doesburg maar ook van de Sovjetkunstenaars, meer in de lijn van het constructivisme en

de opkomende internationale stijl. De meest bekende Bauhausproducten kwamen in deze periode tot stand, zoals het koffie- en theeset van Marianne Brandt (1924) en de iconische lamp van Wilhelm Wagenfeld (1924). Alhoewel de Bauhausopleiding volgens Gropius de architectuur nog steeds als einddoel had, was van een specifieke architectuuropleiding geen sprake voor 1927. De architectuurproductie bleef zolang in het privébureau van Gropius.

Politiek gezien werd in de Weimarrepubliek al spoedig de scheiding duidelijk tussen een conservatief Duits-nationaal kamp (NSDAP) en een communistisch (KPD). Deze politieke groeperingen annexeerden de culturele posities in een polair patroon: traditie = rechts versus moderniteit = links. Het Bauhaus werd bij links ondergebracht. Daarenboven vond het Rekenhof boekingsfouten in de balansen van de school. Wanneer in 1924 de nationaalsocialisten de verkiezingen winnen, leidde dit tot een halvering van het werkingsbudget van de instelling. Er werd dus uitgekeken naar een gunstiger politiek klimaat, dat gevonden werd in Dessau (deelstaat Anhalt). In 1925 verhuist het Bauhaus dan ook naar Dessau waar Gropius bovendien hoopte op grotere betrokkenheid van de aanwezige industrie (o.m. Junkers vliegtuigbouw) wat aansloot bij het nieuwe concept van eenheid tussen kunst en technologie en van een sterkere aansluiting van de opleiding bij de industrie.

2. Dessauperiode (1925-1932) “Volksbedarf statt Luxusbedarf” (Meyer)

In Dessau kreeg de instelling een nieuw gebouw naar ontwerp van Gropius en beleefde er zijn bloeiperiode. De werkplaatsen zoals ze in Weimar bestonden, werden er samengevoegd, omgedoopt of afgeschaft. Er bleven er nog zeven over: metaal, meubelmakerij, textiel, muurschilderkunst, druk/reclame, plastische werkplaats, decor. In 1927 wordt ook een architectuuropleiding gestart en gelijktijdig voert men ook cursussen reclame, toneel en vrije kunst in.





In 1928 nam Walter Gropius onverwacht ontslag - ingegeven door economisch-organisatorische problemen en vrijwel samen met hem namen ook Breuer, Bayer en Moholy-Nagy ontslag, later gevolgd door Schlemmer en Klee. Gropius werd opgevolgd door **Hannes Meyer** (1889-1954). Met hem als directeur was er duidelijk sprake van een cesuur in de geschiedenis van het Bauhaus. Meyer opteert voor een praktische vorm van functionalisme. De exodus van oude en jonge meesters bood hem de mogelijkheid om nieuwe mensen aan te stellen, waaronder Ludwig Hilberseimer, stedenbouwkundige en Walter Peterhans, fotograaf. Albers en Kandinsky, als laatste vertegenwoordigers van de 'kunst' zagen zelfs hun posities bedreigd. Meyer had een overtuigde toekomstvisie waarin het doordringen van de wetenschap/ratio in onze omgeving het leven zou verrijken en zou leiden tot de bewuste vormgeving ervan. Gedurende zijn hele aanstellingsperiode zal Meyer de pool 'wetenschap' sterker profileren ten nadele van de *Formlehre*, wat de nieuwe oriëntatie van het Bauhaus zou worden. Hij introduceerde twee nieuwe begrippen in het Bauhaus waarmee de ontwerper rekening moest houden: volk en landschap. Hij reorganiseerde de werkplaatsen nogmaals en introduceerde nieuwe o.m. voor fotografie. Het werkplaatsproduct werd een standaardproduct voor brede lagen van de bevolking. Onder zijn bewind was het Bauhaus een opleidingsplaats voor ontwerpers èn architecten. In 1930 vatte hij publiekelijk sympathie op voor het marxisme. Dit *"in combinatie met het feit dat hij (het aandeel van) de kunst (in het ontwerpproces) continu in twijfel trok, vormden de voedingsbodem voor conflicten die in augustus 1930 leidden tot zijn ontslag op staande voet"* (M. Droste, 2007, p.65)



Mies van de Rohe (1886-1969) wordt in 1930 directeur op voorstel van Gropius die hiermee hoopte dat de gevolgen van de linkse stellingname van Meyer zouden worden afgezwakt. Mies definieerde het Bauhaus vanuit

de architectuur, terwijl Gropius het als einddoel had gesteld. Onder Mies wordt de 'propedeuse' of voorbereidingscursus niet langer verplicht. De opleiding laat hij afronden met een diploma i.p.v. met een gezelexamen. De studenten kregen praktische scholing met aandacht voor keuze, bewerking en afwerking van materialen. Hij zal de werkzaamheden van de ateliers sterker betrekken bij de architectuur. Als disciplines golden dan: bouw en inrichting, reclame, fotografie, weverij, beeldende kunst.

Gelet op het programma was het Bauhaus onder Mies' leiding een zuivere architectuuropleiding aan het worden. Anders dan bij Meyer, die veel aandacht had besteed aan de bouwpraktijk, werden de taken alleen als ontwerp opgelost, ook de details. Het architectuuronderwijs spitste zich toe op het vrijstaande huis dat ook als stedenbouwkundige opdracht werd behandeld als onderdeel van de bouwwijk. Functionaliteit mocht voortaan ook esthetische ervaringen opleveren.

Vanaf 1929 werd ook in Dessau de nationaalsocialistische partij sterker en opnieuw kreeg het Bauhaus het verwijt van 'cultuurbolsjewisme'. Men zag het Bauhaus als een gemeenschap van 150 individualisten die een gemeenschappelijke kruistocht ondernamen tegen bestaande vooroordelen en waarden, hetgeen indruiste tegen de opvattingen van de NSDAP. Subsidies werden ingetrokken hetgeen leidde tot de sluiting van de school in Dessau in 1932.

3. Berlijn (1932-1933) Bauhaus als architectuuropleiding

Mies van de Rohe heropende het Bauhaus in Berlijn als privéinstituut in een voormalige telefoonfabriek in Steglitz. Aan zijn zijde stonden oude Bauhaus-leraars: Kandinsky, Albers, Hilberseimer, Rudelt, Reich en Scheper. Hij greep terug op zijn leerplan van Dessau. Reeds op 11 april 1933 kwam er een huiszoeking waarbij 'verdachte' publicaties werden gevonden en werden de sloten verzegeld. Op 22 juli 1933 besloten de gebleven leraren tot ontbinding van de school.

Bauhaus was toen echter reeds een vast begrip in de Duitse vak- en dagbladpers. Mies, maar ook Gropius, Albers, Breuer, Bayer, Moholy-Nagy e.a. nemen de Bauhaus-ideologie mee naar voornamelijk de VS en bouwen er kerncellen op. Mies sprak niet graag over het Bauhaus en liet de canonisering over aan Gropius.

BAUHAUS KORT

1919	stichting in Weimar / Gropius directeur
1924	Bauhaus wordt ontbonden
1925	verplaatsing naar Dessau
1926	nieuw gebouw in Dessau
1927	architectuuropleiding
1928	vrijwillig ontslag Gropius / Hannes Meyer directeur
1930	ontslag Meyer/ Mies van der Rohe directeur
1932	sluiting Dessau/ overplaatsing naar Berlijn/Steglitz
1933	sluiting Berlijn

BAUHAUS en de VROUWEN

Het Bauhaus geldt nog steeds als centrum van de Duitse avant-garde van de vroege 20ste eeuw – ook wat betreft de verhouding van de seksen. Maar de vrouwen stonden vooral in de schaduw van de school, alhoewel zij gemiddeld een derde deel van de Bauhausleden vormden.

De oorlog 1914-18 was een beslissende ervaring geweest die door de beide seksen zeer verschillend was beleefd. Terwijl de mannen aan het front vochten, hadden de vrouwen thuis de mannen op vele gebieden vervangen en zij hadden daardoor een nieuw zelfbewustzijn gekregen. Vrouwen kregen meer en meer toegang tot de arbeidsmarkt want zij hadden bewezen dat ze het konden.



Het eerste programma van het Bauhaus uit 1919 stelt dan ook duidelijk; *"Opgenomen worden alle personen van onbesproken gedrag, ongeacht leeftijd of geslacht, wier vooropleiding door de meesterraad als voldoende wordt beschouwd…"*. De opleiding had dan ook succes bij de vrouwen; aanvankelijk spreekt men zelfs van 50% van alle aanvragen om toelating. De exclusieve vergadering van de meesterraad die over de toelating besliste, bestond uitsluitend uit mannen en die stelden na de Itten-propedeuse herhaaldelijk vast dat vrouwen in de driedimensionale waarneming blijkbaar een zwakte vertoonden en zich daarom beter met het platte vlak konden bezighouden. In 1920 gaat men over tot de niet-officiële oprichting van een 'vrouwenklas' die algauw versmolt met de weverij met haar twee dimensionale objecten.
Deze beslissing had ook een economisch motief: omdat vrouwen veel minder kans maakten op het uitoefenen van een beroep later, wilde men in de beperkte atelierplaatsen voorrang geven aan mannen, maar ook deze begunstiging werd niet openbaar gemaakt.

Het lukte de meesters niet alle studentes in de vrouwenklas/weefatelier onder te brengen. In het begin vormden zij een groot deel van het

houtatelier, de boekbinderij en de pottenbakkerij. Gropius was expliciet van mening dat vrouwen beter niet in zware ambachtelijke bedrijven zoals de meubelmakerij werkten, en hij sprak zich principieel uit tegen de opleiding van vrouwelijke architecten. Hij stond hierbij niet alleen: bijna alle leraren van het Bauhaus onder Gropius gaven in hun lessen polaire sekseopvattingen mee. De traditionele opvatting dat vrouwen 'natuurwezens' en mannen 'cultuurwezens' waren, veranderde over de hele linie maar weinig. Evenwel ging het aantal verzoeken om toelating in de Weimartijd bijna voor de helft uit van vrouwen; later stabiliseerde zich dat op 30%. Later wilde Hannes Meyer het aantal studenten verhogen en richtte zich in het bijzonder naar vrouwelijke studentes. Desondanks bleef het aantal vrouwelijke afgestudeerden in de bouw/inrichting erg laag: er waren slechts vier vrouwelijke geslaagden. "De Bauhaus-studentes gingen verschillend met het probleem om, maar sommigen zagen het als een persoonlijk falen wanneer de Meesters niet akkoord gingen met hun keuze voor een bepaald atelier. Wettelijk gezien konden de studentes aan hun keuze vasthouden want de vrouwenklas was niet in het reglement opgenomen.
Wat daarom vaak gebeurde, was dat de meester de bekwaamheid en zelfs de aanleg van de studente in twijfel trok, zodat haar de toegang tot het atelier ontzegd kon worden" (Fiedler en Feierabend, p.107). Zo is er het voorbeeld van Johanna Hummel die weliswaar aanvaard werd in de metaalklas, maar die zich geen studies aan het Bauhaus kon veroorloven zonder studiebeurs of verkoop van haar werk. Dit laatste werd haar door de meesters geweigerd aangezien zij artistiek niet rijp zou zijn. Zij moest dus verzaken aan de opleiding.

Meer voorbeelden van wedervaren van Bauhausvrouwen:

Marianne Brandt, ontwerpster van tijdloze ontwerpen geïnspireerd door elementaire geometrische vormen, werd met mannelijk afweergedrag geconfronteerd. Men gaf haar aanvankelijk in de metaalworkshop saai en oninteressant werk. Het is haar gelukt vaste voet in het atelier te krijgen door het patronaat van meester Moholy-Nagy die haar talent onderkende; begunstiging was een vrij zekere weg om voet aan de grond te krijgen in een door mannen gedomineerde wereld. Brandt was plaatsvervangend hoofd van het metaalatelier van 1928 tot 1929 ingevolge ontslag van de meester. Zij verliet het Bauhaus en vond werk in het bureau van Gropius in Berlijn. Haar producten, waaronder vooral haar lampen, behoren tot het beste van de Bauhausproductie.

Gunta Stölzl vormt een uitzondering; zij heeft het tot échte meesteres geschopt van – uiteraard – het weefatelier van 1925 tot 1931. Zij heeft terecht de status van eerste Bauhaus-vrouw aangezien het weefatelier onder haar leiding uitgroeide tot één van de succesrijkste en meest lucratieve van het Bauhaus. "De collega's namen mevrouw Stölzl hoffelijk in hun midden op, maar als lid van het docentenkorps werd de representante van het vrouwelijke knopen en weven eigenlijk nauwelijks geaccepteerd". (Fiedler en Feierabend, p.102). In 1931 wordt zij door Mies gedwongen ontslag te nemen – niet wegens incompetentie, maar onder politieke druk. Mies vervangt haar door zijn partner Lilly Reich. Stölzl was de belangrijkste weefster van

het Bauhaus; onder haar invloed evolueerde men van picturale individuele stukken naar moderne industriële designs. Tot haar mooiste werken behoren de wandtapijten waarin zij vormen opnam zoals die onderwezen werden door Klee en Itten.

Anni Albers kwam in het weefatelier terecht nadat zij in tegenstelling tot haar man Josef, geweigerd werd in de glaswerkplaats. Alhoewel aanvankelijk zeer tegen haar zin, heeft zij samen met Gunta Stölzl belangrijk werk verricht in de ontwikkeling van industriële textielen die eigenschappen combineren als lichtreflectie, geluidsabsorptie, duurzaamheid, anti-vervormend en anti-rimpel die door de industrie werden opgepikt.

Alhoewel **Alma Siedhoff-Buscher** als studente de kinderkamer van het Haus Am Horn (zie aldaar) ontwierp - de wanden op kinderhoogte kleurig en afwasbaar, een kast die kon omgevormd worden tot poppentheater, krukken om te zitten en te bouwen, een bank die een auto kon zijn en een stoel een ladder en een bouwspel van veelkleurige houten blokken – gaf Gropius haar na haar studies geen meestertitel en moest zij het Bauhaus verlaten. Haar zoon getuigt van de armoede van het gezin. De kinderkamer werd evenwel door de firma Zeiss in Jena verworven en in productie genomen en de blokkendoos, *Het bootje* genaamd omdat men hiermee zowel een klein bootje als een grote boot kon vormen, door Naef AG, Zwitserland.

Voor de bespanning van stalenbuisstoelen werd door **Grete Reichardt** in 1927/28 de zgn. ijzergarenstof ontwikkeld die bestaat uit meervoudig getwijnde, geparaffineerde katoendraad die onder andere in een rib- en een aanvullende onderbinding geweven werd zodat het niet uitrekte of doorzakte. In productie genomen door Tecta en later ook voor vliegtuigstoelen gebruikt.

Daarnaast waren er de echtgenotes van de Meesters, zoals **Lucia Moholy** en **Ise Gropius** die als onderdeel van een 'productiepaar' een belangrijke, maar ondergewaardeerde bijdrage leverden in de marge. Lucia heeft als fotografe van de Bauhausproductie, in een stijl die het programma van de school esthetisch vertaalde, de voorstelling van het Bauhaus bepaald, maar werd als auteur van de foto's niet vermeld in de publicaties van Gropius. Ise was voor Gropius secretaresse, redactrice en gastvrouw en ambassadrice van het Bauhaus. Zij moest zich in die hoedanigheid soms heel wat laten welgevallen, zoals de vrijpostigheden van de Nederlanders die zich in Dessau kwamen informeren voor de bouw van de Van Nellefabriek in Rotterdam. Ook Mies vormde een productiepaar met **Lilly Reich** die Gunta Stölz in 1931 zal opvolgen in de textielafdeling.

Dat professionele activiteiten en liefdesleven aan Het Bauhaus nauw konden verbonden zijn, illustreert **Lotte Beeser.** Een van de elementen die geleid hebben tot het ontslag van de gehuwde Hannes Meyer is naar verluidt zijn relatie met deze vrouw, zijn leerlinge, met wie hij een zoon had. Zij gaan uit elkaar en later ontmoette zij in Rusland Mart Stam, een Nederlander die zij nog kende van het Bauhaus, waarmee zij

huwde. Zij wordt dan Lotte Stam-Beeser. Na de oorlog werkte zij als stedenbouwkundige bij de Dienst Stadsontwikkeling en Wederopbouw in Rotterdam. Ze was daar de enige vrouwelijke architect.

Vooral in de Weimarse jaren heerste in het Bauhaus een gezellige, losse levensstijl en - onder invloed van Johannes Itten - een zelfs naar sektarisme neigende sfeer. Korte kapsels, vrouwen in broek wijzen op een geëmancipeerde sfeer. Om de studentengroep hechter te maken, organiseerde Gropius feesten die in de regel georganiseerd werden door Oscar Schlemmer, schilder en vormmeester van het Bauhaustoneel en waarbij elkeen zijn eigen kostuum maakte en de rol speelde die daar bij hoorde. In de studentengemeenschap, bij het experimenteren in de ateliers en in de vrije tijd vormde de gelijkstelling van de seksen geen probleem. Allicht heeft dit, naast de gezamenlijke artistieke arbeid en de gemeenschappelijk kunstzinnige interesses, bijgedragen tot het feit dat vele kunstenaarskoppels in het Bauhaus zijn ontstaan.
Men spreekt van 57 huwelijken met daarnaast 'moderne' verhoudingen zoals onderlinge relaties, relaties met de leraren en driehoeksverhoudingen. In de lijn van een hardnekkige traditie namen de gehuwde vrouwen de naam van hun echtgenoot over waardoor zij een stuk autonomie verloren.

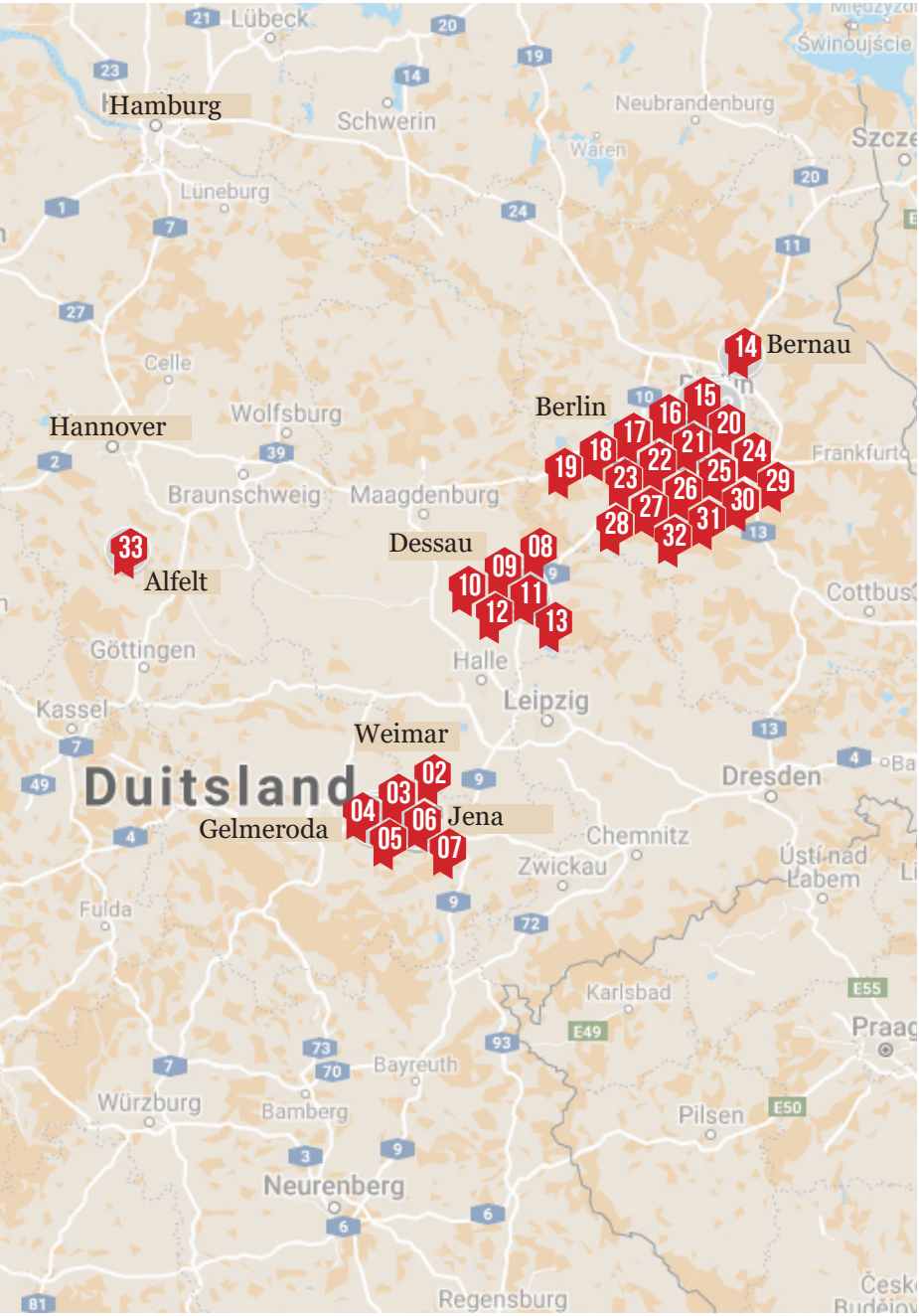
De kinderen die in deze omgeving opgroeiden, waren vrijer dan hun leeftijdgenoten die binnen eng sociale conventies werden opgevoed, zoals Manon Gropius heeft getuigd (Manon was de dochter uit Gropius' eerste huwelijk met Alma Mahler).
Naast politieke en ideologische tegenstellingen heeft dit alles 'geruchten' doen ontstaan die uiteindelijk samen geleid hebben tot de neergang van een uniek fenomeen in onze cultuurgeschiedenis.

Miek Goossens


01
Bottrop
Keulen
Brussel
Nederland
België
Amsterdam
Den Haag
Rotterdam
Arnhem
Eindhoven
Antwerpen
Gent
Düsseldorf
Dortmund
Bonn
Aken
Luik
Münster
Osnabrück
Bielefeld
Oldenburg
Leeuwarden
Groningen
Leer
Wilhelmshaven
Bremerhaven
Cuxhaven
Alkmaar
Koblenz
Frankfurt am Main
Mainz
Trier
Luxemburg
Mannheim
Heidelberg
Saarbrücken
Metz
Karlsruhe
Reims
Charleroi
Paderborn

BAUHAUS 1919-2019

WEIMAR - DESSAU - BERLIN



01 JOSEF ALBERS MUSEUM (1983)

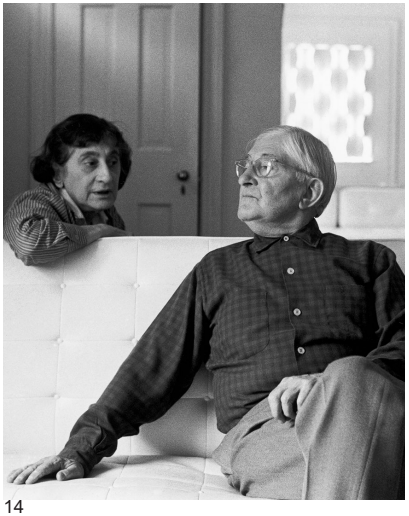
BERNHARD KÜPPERS (1934-2008)

Im Stadtgarten 20, Bottrop



Josef Albers Museum is een onderdeel van museumcomplex Quadrat.

Schilder en kleurtheoreticus Josef Albers (1888-1976) vervoegt het Bauhaus in 1920 en blijft er tot de definitieve sluiting in 1933 waarop hij naar Amerika emigreert. Vanaf 1925 is hij *Bauhausmeister* in Dessau en speelt hij een belangrijke rol als leraar in de voorbereidende afdeling (zie inleiding).



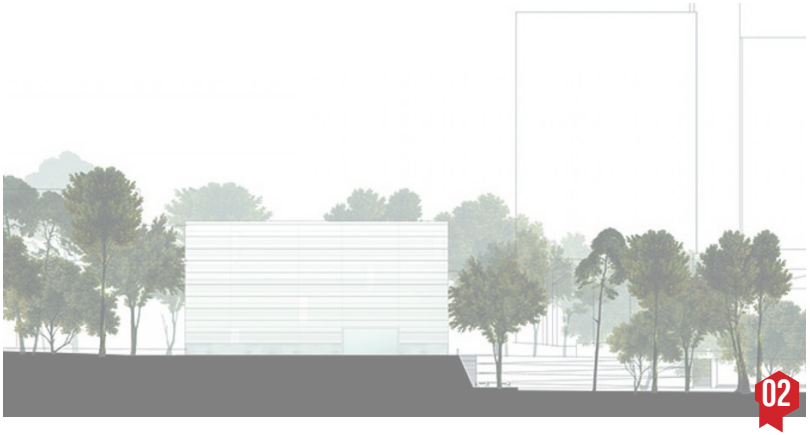
Das Quadrat, zoals het museumcomplex genoemd wordt, verwijst naar het best bekende werk van Josef Albers die in Bottrop geboren werd. Albers schonk de stad in 1976 zes schilderijen en enige grafiek. De stad begon daarop met de planning van een uitbreiding van het Heimatmuseum in het stadspark. In 1979 volgde een volgende schenking door de weduwe van de inmiddels overleden kunstenaar. In 1983 werd het museum geopend. Architectonisch sluit het gebouw aan bij de grote serie van Josef Albers *Homage to the Square* en bij de basiselementen van

de Bauhausarchitectuur. Het vierkant is een wezenlijk element van de vormgeving: het grondplan is een vierkant van 28x28 m waarin een kleiner vierkant van 14 bij 14 m is ingeschreven. De architectuur van het museum is licht: staal, beton en hoge beglaasde vensters zorgen voor een interactie met de omgeving waar een sculpturenpark is ingericht als eerbetoon aan Albers, waaronder werk van Max Bill, Donald Judd en Erwin Heerich. Het museum toont werken uit de verschillende werkfasen van de kunstenaar. Uit de tijd van het Bauhaus zijn in het museum glaswerken, fotomontages, portretfoto's en werk van Paul Klee en El Lissitzky te zien.
De tijd van de wissel tussen Duitsland en Amerika is gemarkeerd door de serie van de *Vioolsleutel* – een ca. tachtig werken tellende groep die voor het eerst de kleur als beeldbepalend element heeft. In de jaren vijftig volgde de beroemde serie *Homage to the square* die in het museum in de centrale zaal getoond wordt: een indrukwekkende rij van werken die in zowel vereenvoudigde als in geconcentreerde vorm het wezen van de kleur aantoont.

Tot 12 januari 2020 loopt de tentoonstelling:
Der junge Josef Albers. Aufbruch in die Moderne
in het kader van 100 Jahre Bauhaus.

In de herfst van 2020 wordt de opening voorzien van een nieuwbouw naar opdracht van Gigon/Guyer (Zürich) die via een brug zou verbonden worden met het Quadrat.




02


03


04


05


06


07

WEIMAR - GELMERODA - JENA





02 Bauhaus Museum 18

03 Haus Am Horn 20

04 Kunstschule 22

Kunstgewerbeschule 22

05 Neufert Haus und Box 26

06 Haus Auerbach 28

07 Haus Zuckerkandl 31

02 BAUHAUS MUSEUM (2012-2019)

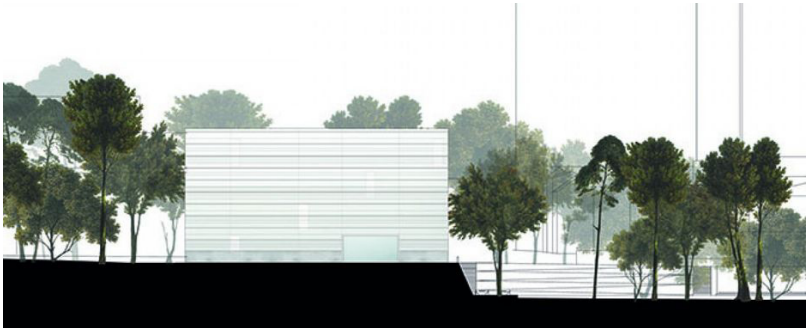
HEIKE HANADA (°1964) MMV. BENEDIKT TONON

Stéphane-Hesselplatz, Weimar



De Duitse architecte Heike Hanada (°1964) studeerde architectuur aan de universiteiten van Berlijn en Tokio. Zij doceert sinds 1999 architectuur aan de Bauhaus Universität in Weimar en richtte in 2007 het architectenbureau *heike hanada_ laboratory for art and architecture* op in Berlijn. Sinds 2010 is zij professor aan de Fachhochschule in Potsdam en sinds 2018 aan de TU Dortmund.

Het Bauhaus Museum is gelokaliseerd naast het Neues Museum in Weimar, gehuisvest in het voormalige Groothertogelijk Museum uit 1869. Hanada realiseerde een indrukwekkende minimalistische witte kubus waarin vijf tentoonstellingsruimten van elk 200 m² oppervlakte. Tegelijkertijd ligt het gebouw als op een historisch breukvlak: tussen het grootschalige openbare park dat in de jaren twintig van de vorige eeuw is aangelegd en het door de Nazi's gebouwde Gauforum. Die bewust gekozen positie van het museumgebouw maakt de breuk bijna tastbaar.



Ze benadrukt het hoogteverschil door de helling waarop het gebouw ligt en het betrekt de strenge zuilengalerijen van het Gauforum enerzijds en de organische vormen van het Asbach-dal anderzijds op elkaar. De situering thematiseert daarmee de wisselvallige geschiedenis van de stad. Met elementen zoals sokkel, borstwering, portaal, trap en een terras naar het park heeft architect Heike Hanada klassieke thema's willen gebruiken om het publieke karakter te onderstrepen.
Als vormcontrast heeft de architect ook gekozen voor opvallend grote horizontale en verticale raamopeningen, die voor sterke verbindingen tussen interieur en omgeving moeten zorgen. Ook in het interieur heeft Hanada gekozen voor grote vensteroppervlakken, bijvoorbeeld in de dubbelhoge vides en tussen de lounge en foyer. De plattegrond van het museum volgt het stedenbouwkundige concept en is orthogonaal ten opzichte van het park gelegd. De plaatsing van de hoofdtrappen weerspiegelt in het interieur het hoogteverschil in het landschap. De bezoeker volgt de tentoonstelling via een reeks van vides en trappen, steeds wisselend aan de andere zijde van de ruimte geplaatst, tot op de bovenste verdieping. Hier heeft de bezoeker vrij zicht over het park. De trappen zijn vrijstaande, gesloten lichamen in de ruimte, geheel omsloten door muren. Daardoor richt de aandacht van de bezoeker zich een kort moment niet op de tentoonstelling, totdat hij weer op een open tentoonstellingsvloer uitkomt. Deze opeenvolging van sequenties wordt ook ingezet voor de thematische onderverdeling van de tentoonstelling.
In de toegangshal zijn interieur en exterieur met elkaar verbonden doordat plafond en vloer dezelfde beton laten zien als de sokkel die buiten zichtbaar is. Een groot venster in de hal geeft voor een verdere verbinding tussen binnen en buiten zicht op het park. Het monolithische volume is aan de buitenzijde voorzien van horizontale 'lichtbanden' die het gebouw 's nachts een feeërieke uitstraling geven.

Bron: https://architectenweb.nl/nieuws/artikel.aspx?ID=45867



Het Bauhausmuseum ensceneert de oudste verzameling van atelierproducten van het Bauhaus, verzameling die door Gropius in de jaren twintig werd opgestart en die is uitgegroeid tot 13.000 objecten. We zien er o.m. werk van Wilhelm Wagenfeld, Carl Jacob Juncker, Marianne Brandt, Marcel Breuer, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Mies van der Rohe en de Ludwig Collection, die de ontwikkeling schetsen van de meest invloedrijke school voor kunst en design van de 20ste eeuw. Gebaseerd op het centrale thema 'How do we want to live together?' belicht de tentoonstelling de sleutelmomenten die vandaag even relevant zijn als in de tijd van het Bauhaus.

03 HAUS AM HORN (1923)

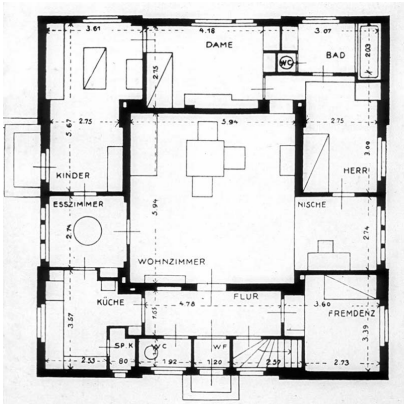
GEORG MUCHE (1895-1987) + ADOLF MEYER (1881-1929)

Am Horn 61, Weimar



In 1923 organiseerde het Bauhaus een tentoonstelling die haar kredietwaardigheid ten overstaan van de subsidiërende overheid moest bewijzen. Onder meer een volledig bemeubeld huis werd hiertoe voorzien vermits met de deelname van alle ateliers aan de realisatie ervan het programma en de werking van het Bauhaus voor het eerst aan het publiek getoond kon worden. Als gevolg van een wedstrijd binnen de school werd het ontwerp van Georg Muche, schilder en Bauhausmeister van 1920 tot 1927, verkozen om gerealiseerd te worden. *Haus Am Horn* is de enige architecturale getuigenis van de aanwezigheid van de school in Weimar, het *Neuferthaus* (zie Weimar-Gelmeroda) niet meegerekend. Zie ook *Auerbachhaus* (Jena) voor het bouwmateriaal.

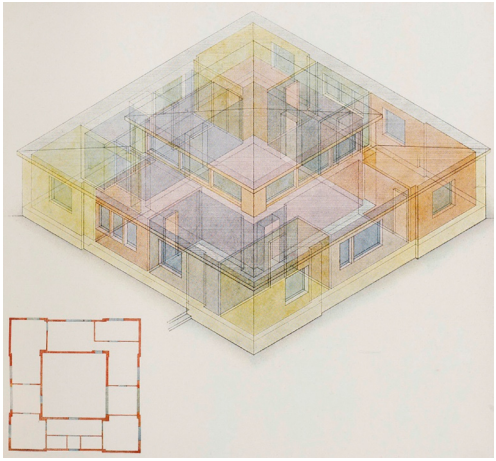
Het werd een Bauhauscreatie van top tot teen, huis Am Horn (genoemd naar zijn locatie) was het eerste voorbeeld van het nieuwe leven in Duitsland. Het exterieur is een eenvoudige kubus onder plat dak met een verhoogde middenpartij die bovenlicht werpt in de centrale leefruimte. De constructie maakte gebruik van staal en beton. De buitenmuren bestaan uit een isolatielaag (op basis van turf) tussen een buiten- en een binnenschil. De plattegrond was een innovatie: een atriumhuis zonder gangen, de kamers geschikt rond de grootste centrale ruimte, de leefruimte, die hierdoor beperkt rechtstreeks contact heeft met buiten. Sommige kamers zijn slechts te bereiken via een andere kamer. Benevens vier slaapkamers zijn er een aparte eetkamer en een keuken die alleen bedoeld was om te koken. De uitrusting ervan was de eerste moderne in zijn soort: een doorlopend werkvlak voor het

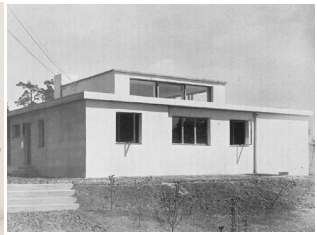


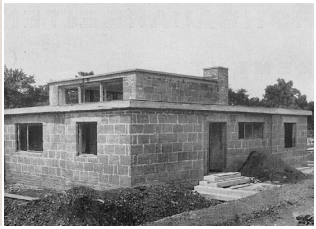
raam, stoelen die er onder konden schuiven om plaats te winnen en gladde oppervlakken die makkelijk te reinigen zijn. De nieuwste uitrusting van het huis demonstreerde de werk besparende voordelen van de technologie (warmwaterboiler in de keuken en badkamer, wasmachine in de kelder, centrale verwarming, gaskookstel, verwarming en ventilatie ingewerkt in de hoeken van de leefkamer). De meubilering en uitrusting waren praktisch en functioneel en werden volledig gerealiseerd in de Bauhaus-ateliers: László Moholy-Nagy ontwierp de verlichting die gemaakt werd in het metaal atelier; Marcel Breuer, toen nog student, tekende de meubels met inbegrip van de inbouwkasten; Alma Siedhoff-Buscher ontwierp meubels en speelgoed voor de kinderkamer; de keuken was ontworpen door Benita Koch-Otte en gemaakt door Erich Brendel en diende als inspiratiebron voor de legendarische *Frankfurter kche* van Margarete Schütte-Lihotzky uit 1926; Theodor Bogler ontwierp de keukenkeramiek met aanduiding van de inhoud; Benita Koch-Otte ontwierp en weefde het tapijt in de kinderkamer; Alfred Arndt en Josef Maltan ontwierpen het kleurschema dat herontdekt werd tijdens de restauratie van 1998-99. Zij gebruikten een rustgevend groen-geel voor de leefruimte en hevigere kleuren voor de kamers aan de koude kant van het huis.

Ondanks de grote interesse tijdens de *Werkschau* in 1923 kon het huis plaatselijk op weinig waardering rekenen en kreeg het verschillende bijnamen: koffiemolen, witte snoepjesdoos, Noordpoolstation, gepleisterde dobbelsteen. Desondanks beoordeelde de kritiek het huis doorgaans als belangrijk en significant.

Voor de financiering van de bouw in 1923 had makelaar Adolf Sommerfeld gezorgd - Gropius had voordien een huis voor hem gebouwd. In ruil werd hij er na de tentoonstelling eigenaar van. In 1924 werd het huis verkocht en de inboedel verspreid. Verschillende eigenaars en bewoners volgden mekaar op en het gebouw onderging continu wijzigingen. De Universiteit van Weimar voerde in 1998-99 een eerste restauratie door met wegwerking van de latere uitbreidingen. Sinds 2017 is het huis eigendom van de Klassik Stiftung Weimar, die een diepgaande restauratie doorvoerde in 2018-19. Unesco Werelderfgoed sinds 2017.







04 KUNSTSCHULE (1904-1905 EN 1911)
KUNSTGEWERBESCHULE (1905-1906)

HENRY VAN DE VELDE (1863-1957)

Geschwister Schollstrasse 8, Weimar



In April 1919 ontstaat in deze reeds bestaande schoolgebouwen onder leiding van Walter Gropius het **Staatliche Bauhaus Weimar** uit de versmelting van de voormalige Kunstgewerbeschule met de Hochschule fur Bildende Kunst. Het Bauhaus brengt in deze gebouwen, ontworpen door Henry Van de Velde, de ateliers en de administratie van de nieuwe school onder. Ook het architectenbureau van Gropius maakte er gebruik van een aantal ruimten.

De **Kunstschule** of **Hochschule fur Bildende Kunst** is een rechthoekig gebouw met drie niveaus over kelder, gerealiseerd met gepleisterde baksteen onder mansardedak met pannen waarin brede vensterbogen zijn ingewerkt. Deze venstervorm betekende in die periode een innovatie voor Duitsland, maar Van de Velde had deze reeds toegepast in het Du Boishuis (Ukkel, ca. 1900). De ruim beglaasde hoofgevel is verlevendigd door het verticale ritme van pilasters. In de centrale travee met balkon reiken deze pilasters tot halfweg de bedaking waar ze de octogonale lantaarn dragen. Alleen het balkon vertoont enige vorm van decoratie. De achtergevel heeft kleinere ramen waarvan sommige de aanwezigheid van een traphal vertalen. De centrale wenteltrap bevindt zich in de as van de ingang en omsluit een Evabeeld van Rodin. De algemene verschijning van het gebouw is van een ernstige monumentaliteit waarvan de gestrengheid versterkt wordt door zichtbare lintelen en metalen vensters. Deze beroemde realisatie kwam gaandeweg tot stand in 1904, 1905 en 1911 volgens de noden van de school en behoort tot de hoofdwerken van Van de Velde in Weimar.



De **Kunstgewerbeschule** werd bijna onmiddellijk na de Kunstschule gebouwd om te voorzien in een nieuw opleidingscentrum voor toegepaste decoratieve kunst en kunstambachten. Van de Velde was niet alleen de architect van dit gebouw maar hij was ook stichter en directeur van dit instituut. Alleenstaand L-vormig gebouw samengesteld uit twee rechthoekige vleugels van ongelijke lengte met twee niveaus en gebouwd met natuursteen, baksteen en bepleistering onder mansardedak met pannen. De ingang bevindt zich in de samenkomst van beide vleugels en

bevat de hoofdtrap. De hoofdgevels zijn behandeld in dezelfde geest, maar minder geaccentueerd dan de Kunstschule, wat hen een aspect van grote eenvoud verleent, wat versterkt wordt door het mansardedak dat bijna tot op de hoogte van de zoldering van de gelijkvloerse verdieping reikt. De puntgevel is versierd met een natuurstenen hoefijzerboog die boven het dak uitstijgt. In de Kunstgewerbeschule bracht het Bauhaus ateliers onder, onder meer metaal- en steenbewerking.



Naar aanleiding van de tentoonstelling van het Bauhaus in 1923 werd het interieur van het hoofdgebouw (Kunstschule) gedeeltelijk hertekend. De grote vestibule werd hervormd naar een **kunstwerk door Joost Schmidt** die er geometrische, abstracte reliëfs toevoegde, uitgevoerd met o.m. industrieel glas. Het Evabeeld en de trapleuning werden tijdelijk omkast. **De muurschilderingen van Herbert Bayer** in de secundaire traphal zijn de enige die in hun originele staat bewaard bleven nadat zij in de jaren zeventig bevrijd werden van een grijze overschildering. Bayer maakte deel uit van het atelier voor muurschildering dat onder de leiding stond van Kandinsky. Later in Dessau levert hij een belangrijke bijdrage aan de typografie van het Bauhaus. In de traphal in Weimar maakte hij drie grote composities ter hoogte van de overlopen die een illustratie zijn van de door Het Bauhaus gepredikte correlatie tussen kleur en vorm. Het resultaat is een set van variaties op de gele driehoek, het rode vierkant en de blauwe cirkel. Zij dienen tevens als chromatische richtingaanwijzers of pictogrammen. Op het rode vierkant staat *Secretariat* en leidt naar de Directiekamer, de enige toegankelijke museumruimte in het huidige universiteitsgebouw. Hoogtepunt van de vernieuwende inrichting was inderdaad **Gropius' directeursbureau** (reconstructie in 1999 na verwoesting door het NSDAP). Dit totaalkunstwerk diende als illustratie van het werk van de verschillende ateliers van het Bauhaus. Gezien de mate waarin de theorieën hier op een exemplarische manier toegepast werden kan Gropius beschouwd worden als de ontwerper

van dit ruimtelijke arrangement. Overkoepelend principe is dat van het vierkant in het vierkant, of de kubus in de kubus want Gropius veranderde de oorspronkelijk grotere en hogere ruimte door afscheidingen en een verlaagde plafond in een kubusvormige ruimte van 5 bij 5 bij 5 meter. Een vierkante armstoel staat op een vierkant tapijt. De lampen zijn geconfigureerd in een specifiek verlichtingssysteem. Het kleurschema van de wanden en de logische en functionele opdeling van de ruimte is overeenkomstig zijn geometrische en constructieve basisideeën. Magdalena Droste: *"In 1922 had Gropius een hiërarchische ruimtetheorie ontwikkeld: eerst moest de stoffelijk materiële ruimte worden overwonnen en daarna de mathematisch geconstrueerde ruimte, om ten slotte te komen tot de transcendentale ruimte. Bij de motivering van deze ruimtetheorie beriep Gropius zich op Grunow, Itten, maar ook op Le Corbusier. De directiekamer zou een demonstratievoorbeeld van deze ruimtetheorie kunnen zijn."* *(2007, p.43)*

Ook het Van de Veldegebouw (Kunstgewerbeschule) werd geïntegreerd in de tentoonstelling van 1923. De traphal werd hertekend door **Oskar Schlemmer** die er de menselijke figuur toepaste op de schaal van de verdiepingen, zowel geschilderd als in reliëfvorm. Mannen en vrouwen werden er in een sterke relatie tot de architectuur geplaatst. In 1930 werden deze verwijderd door de nieuwe directeur Paul Schultze-Naumburg. In 1979-80 werd een aantal van deze werken gereconstrueerd, waardoor we op zijn minst een impressie hebben van het originele totaaleffect in 1923.

Nadat het Bauhaus Weimar had verlaten in 1923 werden deze gebouwen gebruikt door een serie van andere faculteiten. Sinds 1996 worden zij gebruikt door de Bauhaus-Universtät Weimar, meer bepaald de architectuuropleiding. Opgenomen in de lijst van Werelderfgoed in 1996.



05 NEUFERT HAUS UND BOX (1929 EN 1999)

ERNST NEUFERT (1900-1986)

Rudolstädterstrasse 7, Gelmeroda

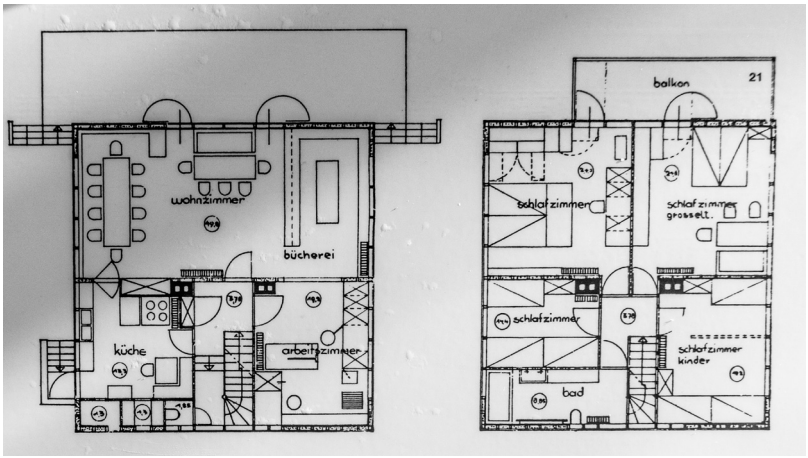


Ernst Neufert werkte als assistent voor Gropius en gaf kort les aan het Bauhaus. Hij werkte in 1925 nauw samen met Gropius voor de nieuwbouw in Dessau en voor de voltooiing van de meesterwoningen voor Muche, Klee en Kandinsky. In 1929 bouwde hij een woning voor zijn gezin + atelier in Gelmeroda (1) nabij Weimar. Hij ontdekte vroeg de mogelijkheden voor rationalisering van het bouwproces en van de nood aan normatieve regels. In 1936 publiceert hij het referentiewerk *Bauentwurfslehre,* werk dat herhaald werd heruitgegeven en meervoudig vertaald. Na WOII opende hij een eigen bureau gespecialiseerd in functionele industriebouw.

Het Neuferthaus is een woon- en atelierbouw van 2/3 bouwlagen. Het werd een experiment met geprefabriceerde houtbouw en als prototype van een houtbouwseriehuis geconcipieerd op een raster van 10 bij 10 meter en in slechts zes weken opgebouwd. Grondbeginselen van het huis waren moderne vormgeving, functionaliteit, economische en ecologische uitvoering en onderhoud. Het houtskelet van het huis is ontworpen als een variabel prototype voor serieproductie. De zwarte gevels boven een natuurstenen plint zijn voorzien van wit geschilderde ramen en deuren. Voor de dakvorm koos Neufert een vrij plat tentdak. Balkon aan de N-zijde en terras aan de Z-zijde zorgen voor comfort. Aparte ingang aan de keuken. Binnenin zorgen muurkasten en ingebouwde glazen planken voor orde

(1) Gelmeroda = vooral aan de geschiedenis van het Bauhaus gelinkt door de figuur van Lyonel Feiniger die de kerk van Gelmeroda tot het belangrijkste motief van zijn oeuvre maakte; mogelijk is ook de titelpagina van het Bauhausmanifest hierop geïnspireerd

en ruimte gevoel. Benevens *Haus Am Horn* (zie aldaar) is het de enige bouwkundige Bauhausgetuigenis in Weimar.
Na verscheidene eigenaarswissels is het huis sinds 1991 terug in het bezit van de familie Neufert. Gerestaureerd en hersteld in de oertoestand.
Huisvesting voor de Neufert Stiftung en transfertcentrum Design van de Bauhaus Universität Weimar



De Box dateert van 1999 en werd ter gelegenheid van de 100ste geboortedatum van Ernst gerealiseerd door zoon Peter Neufert in de tuin van het historische Neuferthuis.
Blauwe kubus van 10 bij 10 bij 10 meter; prefab houtconstructie bekleed met blauwe Eternitplaten en gerealiseerd in eveneens tien dagen.
Daar waar het historische Neuferthuis in meterraster gebouwd is, is de Box in octameter [1] raster gerealiseerd als consequent citaat van de vormleer van Ernst Neufert. De geabstraheerde zilverwitte menselijke figuur, gevat in concentrische cirkels en een omgekeerde driehoek op de straatgevel, is er eveneens een verwijzing naar. Er is een zekere verwantschap met de *Modulor* die Le Corbusier later zal ontwikkelen. Zowel Le Corbusier als Neufert plaatsten de menselijke figuur als maatstaf in het centrum van hun doctrines.



Multifunctionele ruimte voor architectuur, design en muziek. De stichting houdt het werk en de betekenis van Ernst Neufert levendig.
www.neufert-stiftung.de

(1) octameter = 8 maten of voeten (= ca. 30 cm)

06 HAUS AUERBACH (1924)

WALTER GROPIUS (1883-1969)

Schaefferstrasse 9, Jena



Het Weimarse bureau van Gropius bouwde deze ééngezinswoning voor het echtpaar Auerbach in 1924. Hier konden Gropius en zijn medewerker Adolf Meyer hun theoretische experimenten met de grootschalige modulebouw *(Baukasten im Grossen)* aan de realiteit toetsen. Het is gebaseerd op het dynamisch-excentrische principe dat het traditionele statisch-concentrische vervangt en waardoor een gebouw pas gezien wordt door er omheen te wandelen. Het gebouw kan niet gezien worden vanuit één standpunt en de hoofdgevel vervalt. Door het gebruik van nieuwe bouwtechnieken kan een zwevend effect worden bekomen. Gropius heeft, uitgaande van het aantal verdiepingen, een vlakkenberekening bedacht die zich weerspiegelt in de buitenmaten met de terugkerende hoofdmaatverhouding 3:2.

De villa ligt op een lichte helling en de vormgeving geeft de indruk van twee in elkaar geschoven rechthoekige volumes van verschillende hoogte; helder gedefinieerde bouwlichamen in wit stucwerk waarin donkere houten ramen zijn uitgesneden. Het stucwerk verbergt het belangrijkste bouwmateriaal van de muren: de zogenaamde Jurkostenen, platen van samengeperste slakkenbeton, puimsteen en zand of soortgelijk met een cementmengeling, die op makkelijk hanteerbare formaten werden gezaagd. Tussen een buiten-en een binnenlaag werd isolatie geplaatst op basis van turf, de zogenaamde 'Torfoleum'. Dit goed isolerende en goedkope materiaal werd reeds eerder toegepast bij de bouw van *Haus Am Horn* in Weimar. Het bouwmateriaal werd ter plaatse gemaakt en betekende een aanzienlijke besparing. De platte daken van het lagere volume dienen als terrassen voor het hogere volume dat eveneens eindigt in een plat dak – wat een karakteristiek zal worden voor het moderne bouwen. De planindeling

toont zowel een volgehouden scheiding in functies als een weerspiegeling van beide volumes: in het N-volume de nutsfuncties en in het Z-volume de leeffuncties. Op de begane grond bevinden zich de onderling verbonden eet- muziek- en herenkamer aangevuld met een beglaasde wintertuin, allen naar de tuin gericht. Op de bovenverdieping bevinden zich de slaapkamers. De hal, trap, badkamer, keuken en provisiekamer zijn naar de straat gericht. Het hoogste volume heeft nog een zolderruimte met wasplaats gekoppeld aan een regenwatercitern; de was kon gedroogd worden op het hoogste platte dak. De kelderverdieping voorziet in een conciërgewoning. De indeling van het huis correspondeert grotendeels met de traditionele ruimteverdeling van het bourgeoishuis, maar de functioneel geplaatste zonering, evenals de inbouwkasten en de metalen ramen van de wintertuin, getuigen van de moderniteit van het concept. Het kleurschema, samengesteld door Bauhausleraar **Alfred Arndt** (1) bestaat uit 37 verschillende pasteltonen en creëert een vriendelijk milde atmosfeer. De combinatie van tonen is onconventioneel en de asymmetrische behandeling van de hoeken van de kamers werkt bevrijdend. Elke kamer kreeg een specifieke kleurzetting, afhankelijk van de ruimtelijke kwaliteiten zoals lichtinval, afmetingen en functie. De grote complexiteit en differentiatie van dit kleurenschema doorbreekt het verkeerde Bauhauscliché van witte ascetische ruimten.



Zowel naar grootschaligheid van de vorm als wat de plattegrond betreft wordt dit huis als een klassiek werk van Gropius beschouwd dat een stempel zal drukken op zowel het *Zuckerkandlhaus* in Jena als op de *Meisterhäuser* in Dessau. Het is een van de voornaamste getuigenissen van het begin van het moderne bouwen in Duitsland. De radicale moderniteit werd toentertijd veelal afwijzend onthaald. En tot slot: de Auerbachs pleegden in deze woning in 1933 dubbelzelfmoord nadat een tweede beroerte Felix Auerbach verlamd had.

(1) Alfred Arndt (1898-1976) Duits architect en schilder; leerling van het Bauhaus van 1921 tot 1926; Bauhausmeister van 1929 tot 1932, aanvankelijk voor de ateliers muurschildering, metaal en meubel en later voor constructie, ontwerptekenen en perspectief.

Voor het Auerbachhuis is een tuinontwerp bewaard uit 1924 dat toegeschreven wordt aan Gropius, getiteld *Wohngarten*. Hieruit spreekt de intentie om de woonbeleving van het huis verder te zetten in de omgevende natuur. Dit ontwerp werd niet uitgevoerd en herhaalde ingrepen maakten de leesbaarheid van het oorspronkelijk gerealiseerde onmogelijk. In 2003 werd een eigentijdse tuin gerealiseerd naar ontwerp van landschapsarchitect **Michael Dane** (Weimar) voor zowel het originele perceel als voor de uitbreiding ten oosten. Bedoeling was begrip op te brengen voor de attitude van de originele ontwerpers en bewoners, en vooral, een ondergeschikte rol te spelen ten overstaan van de buitengewone historische betekenis van de woning door eenvoud en klaarheid. De hagen werden vervangen door hoge stenen muren.

Omvangrijke restauratie van het huis in ’94-95 door de huidige bewoners.

In de tuin werd in 2003 een sculptuur in rood staal geplaatst van de hand van **Utz Brocksieper**. De vorm is afgeleid van een driehoekige piramide, zonder vlakken herleid naar een straalachtige vorm. De wigvormen zouden de dynamische energie van het huis reflecteren en terugsturen.

Voor de muziekkamer werd in 2001 een tapijt geweven door **Barbara Müller** naar een motief van Frank Stella, die gezegd zou hebben: nu heeft deze kamer een haard.

Op de zuidgevel werd een olieverfschilderij aangebracht door **Peter Halley** in 2015 als reflectie van de 3-delige vensters, met gebruik van *Day-Glo*-verf op stucco, in feite een fluorescerend industrieel product dat gebruikt wordt voor signalisatie en verkeersborden. Het is een verwijzing naar de triviale materialiteit van de consumptiemaatschappij.



07 HAUS ZUCKERKANDL (1927-1929)

BAUATELIER GROPIUS DESSAU / WERFBEGELEIDING OTTO MEYER

Weinbergstrasse 4a, Jena



Duidelijk geïnspireerd door het Auerbachhuis, voorzag Gropius voor de weduwe Zuckerkandl een streng geometrisch gebouw: twee in elkaar geschoven volumes, het ene hoger dan het andere, geplaatst op een donkere sokkel om het gebouw in te passen in de heuvel. Bakstenen (op uitdrukkelijk verzoek van de opdrachtgeefster), muurwerk met gewapend betonnen steunen en ijzer versterkte roosteringen. Glad bepleisterde gevels met grootformaat vensteropeningen. Houten ramen, rood geschilderd voor de wintertuin, elders grijs. Begaanbaar plat dak. Uitkragende beglaasde wintertuin op de helling zijde. Ruimte structuur, functies en gevelindeling zijn consequent op elkaar afgestemd. De originele ruimtedispositie bleef origineel bewaard en werd perfect op maat van de opdrachtgever gerealiseerd. Verschillende gezinnen woonden hier samen: de weduwe, haar adoptiedochter met echtgenoot en drie kinderen en een tante, benevens de huisbewaarder in de sokkel. Een 'meergeneratiewoning' avant la lettre dus. Er waren kamers voor de huislerares en de gasten, een speelkamer, een werkkamer en een turnruimte, alles samen goed voor 450 m² woonoppervlakte en 2000 m² grondoppervlakte. De technische uitrusting was naar de modernste maatstaven: centrale verwarmingsinstallatie en wasplaats met elektrische wasmachine in de kelderverdieping.

Bewoond door de familie tot in de late jaren negentig. In 1995 werd het huis gesaneerd. Op toevoeging van twee garages in de zestiger jaren na, is de bouwsubstantie nagenoeg onveranderde gebleven, aangevuld met behouden ingebouwde uitrusting en een deel van het oorspronkelijk meubilair (Richard Riemerschmid, Marcel Breurer e.a.), evenals behouden keukenuitrusting (zgn. 'reformkeuken') en oorspronkelijke kleurstellingen.

En tot slot: de weduwe Zuckerkandl benam zich in dit huis in 1942 op tachtigjarige leeftijd het leven bij het vernemen van haar deportatiebevel naar Theresienstadt. Haar adoptiedochter deed twee jaar later hetzelfde.

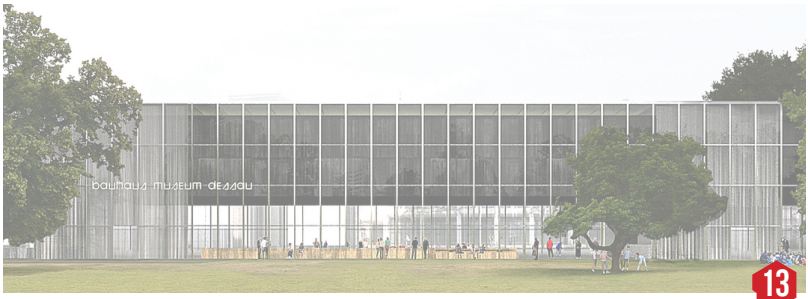

08


09

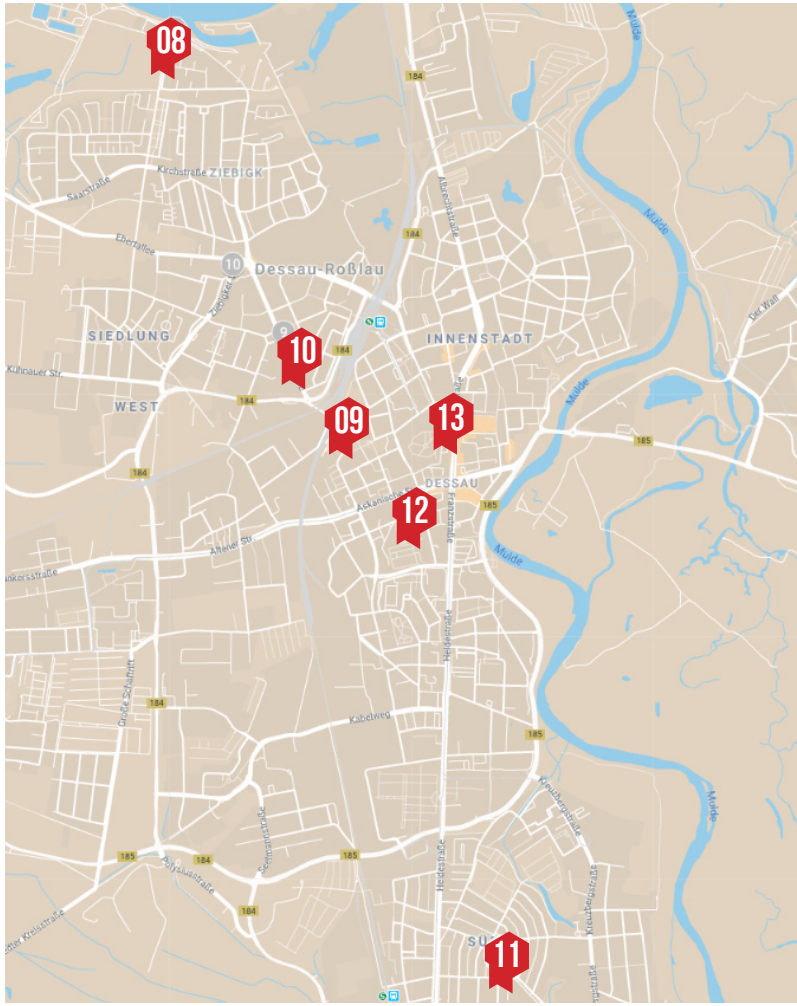

10


11


12


bauhaus · museum · dessau
13

DESSAU



08 Kornhaus 34
09 Bauhaus Universität 35
10 Meisterhäuser 38
Trinkhalle 38
11 Törtensiedlung 42
12 Arbeitsamt 47
13 Bauhausmuseum 49

08 KORNHAUS (1929-1930)

CARL FIEGER (1893-1960)

Kornhausstrasse 146, Dessau



In 1912 start Carl Fieger in het bureau van Walter Gropius met wie hij zal samenwerken tot 1934, onder meer voor de Fagusfabriek in Alfelt en het Bauhausgebouw in Dessau. In 1921 stelt Gropius Fieger aan als leraar in het Bauhaus voor architectuurtekenen. Na 1934 blijft hij actief als architect maar anoniem. Na de oorlog was hij betrokken bij de wederopbouw van Dessau.

Carl Fieger bouwde het Kornhaus in 1929-30 op de oevers van de Elbe in opdracht van de stad die een wedstrijd organiseerde voor de bouw van een nieuw café. Voor deze wedstrijd werd geen eerste prijs toegekend. Het ontwerp met eervolle vermelding van Fieger is uitgevoerd omdat het het bouwbudget niet overschreed. Het is het enige Bauhausgebouw dat aan het water gelegen is. Het overleefde WOII en is substantieel bewaard in zijn originele toestand.

Het Kornhaus is een transparant kubusvormig volume van twee bouwlagen met een half cirkelvormige, ver overkragende en beglaasde wintertuin. Gebouwd op een L-vormige plattegrond. Turkooiskleurige ramen en rode verlichtingsarmaturen op de gevels. Verwijzingen naar het Bauhaus, zoals de logica van de ruimtelijke organisatie en de polychromie, maar in tegenstelling tot Gropius verlevendigt Fieger zijn gebouw met ronde vormen. Toegang via een elegante trap die leidt naar een hoger gelegen foyer met een cirkelvormig buffet. Buiten een betonnen paddenstoel bedoeld als bescherming van de dansers tegen de regen. Alles opent zich naar de natuur en de omgeving.

Zie ook *Dessau, Törtensiedlung, Fieger Haus*

09 BAUHAUS UNIVERSITÄT (1925-1926)

WALTER GROPIUS (1883-1969)

Gropiusallee 38, Dessau

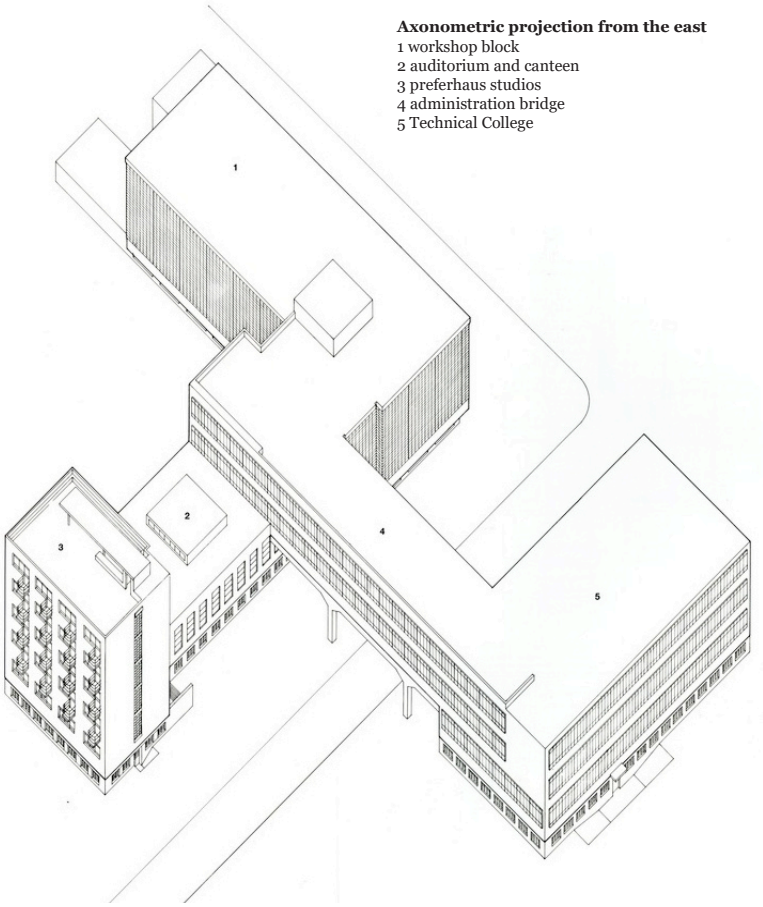




Iconisch gebouw, gefinancierd door de stad Dessau en ontworpen in het privébureau van de grondlegger van de school, Walter Gropius, terwijl de interieuruitrusting gemaakt werd in de Bauhausateliers.

Het ontwerp is een verdere uitwerking van ideeën die Gropius voor WOI gerealiseerd had met de bouw van de Fagusfabriek in Alfelt. In beide gebouwen laat een beglaasde gevel volledige inkijk toe. In de ateliervleugel van het Bauhaus zijn hierdoor de constructieve elementen zichtbaar. Er is geen visuele versterking van de hoeken hetgeen de indruk van transparantie versterkt.

Constructief betreft het skeletbouw met bakstenen muren en reusachtige beglaasde gevels. Het Bauhausgebouw heeft geen traditionele gevel maar strekt zich naar drie kanten L-vormig uit in de ruimte. De drie assen verlopen in verschillende richtingen.



Axonometric projection from the east
1 workshop block
2 auditorium and canteen
3 preferhaus studios
4 administration bridge
5 Technical College

De onderscheiden secties van het gebouw zijn verschillend ontworpen en onderling gescheiden overeenkomstig de ondergebrachte functies. De vleugels werden asymmetrisch geplaatst; de vorm van het complex kan dus enkel gevat worden vanuit de lucht of door er omheen te draaien. Er is geen centraal zicht. De voornaamste elementen van het complex zijn de ateliervleugel en de werkplaatsen van de vakschool, beide drie verdiepingen hoog, en een vijf verdiepingen tellende vleugel met de studio's. De ateliers en de vakschool zijn onderling verbonden door een twee verdiepingen tellende brug met administratieve functies. De ateliervleugel is verbonden met de studio's door een laag gebouw waarin de feestafdeling met auditorium, een theater en een kantine. In het studiogebouw, *Pellergebouw* genaamd, logeerden de studenten en juniormasters in 28 flats van 20 m^2. Aan elk van deze verschillend vormgegeven gebouwen moest de interne

functie af te lezen zijn van de buitenkant, terwijl ze in een asymmetrisch ‘dynamisch’ genoemd evenwicht zijn gebracht. De gevels zijn een toepassing van het principe ‘vorm volgt functie’ en had tot doel het creëren van gezonde werkomstandigheden; hun overwegend witte kleur vormt een perfecte achtergrond voor de donkere vensters. Inwendig zijn de dragende en niet-dragende elementen van de constructie in verschillende kleuren gezet. De enorme belettering ‘Bauhaus’, ontworpen door Herbert Bayer, maakte van de architectuur een *Werbebau*.



De school werd gesloten in 1932 (zie inleiding); na de bombardementen tijdens WOII voorlopig hersteld. Beschermd als *Culturdenkmal* in 1972 en dan voor het eerst gerestaureerd. Naar aanleiding van de erkenning als Werelderfgoed opnieuw gerestaureerd in 2006 en nogmaals werken n.a.v. jubileumjaar 2019. Thans opnieuw levend centrum voor experimenteel design, onderzoek en opleiding dankzij de *Bauhaus Dessau Foundation*, gesticht in 1994 die zich tot doel stelt de erfenis van het Bauhaus te bewaren, te onderzoeken, te bestuderen en door te geven.



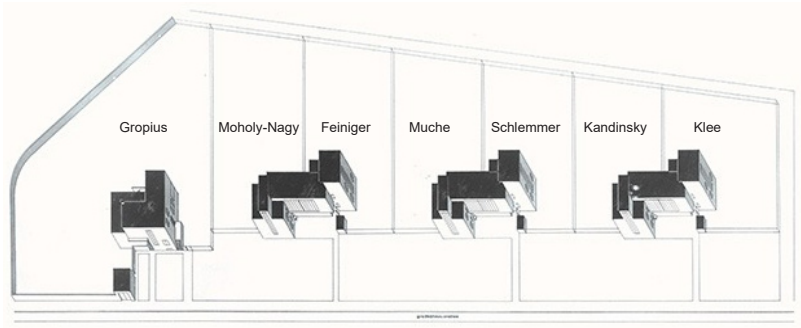
10 MEISTERHÄUSER (1925-1926) TRINKHALLE (1932)

WALTER GROPIUS EN MIES VAN DER ROHE / EDUARD LUDWIG

Ebertallee, Dessau



Bijna gelijktijdig met het Bauhausgebouw ontstond op loopafstand een reeks woningen voor de leraren van het Bauhaus: een vrijstaande woning voor Gropius en drie dubbelwoningen voor de families van Klee en Kandinsky, Muche en Schlemmer, Moholy-Nagy en Feiniger.
Deze woningen werden door het eigen bureau van Gropius in Dessau ontworpen en gerealiseerd met medewerking van Ernst Neufert (*zie Neuferthaus*), Carl Fieger (*zie Kornhaus en Haus Fieger*), Hans Volger en Heinz Nösselt, deze laatsten voor het bouwtoezicht.



Het exterieur wordt bepaald door de nadrukkelijke asymmetrie van de gevelvelden en de kubusvormige constructie elementen, het tegen over mekaar plaatsen van verticale en horizontale lijnen of elementen, het contrast tussen gesloten, wit geschilderde muurdelen en donker omlijste en door dunne lijsten verdeelde metalen ramen. De witte muren krijgen enkele rode en gele accenten en blauw voor de balkons en de dak oversteken. Grote glaspartijen, de om de hoeken heenlopende balustrades van de terrassen en markante oversteken demonstreren de specifieke esthetiek van het Nieuwe Bouwen, net als de open relatie met de omgeving, een dennenbos. Kenmerkend is ook de functionele inrichting om het huishoudelijk werk te verlichten. De plattegronden zijn echter – de ateliers buiten beschouwing gelaten – eerder conventioneel te noemen. Er bestaat bij de *Meisterhäuser* een zekere discrepantie tussen esthetische en functionele ideale voorstellingen en technologische mogelijkheden anderzijds, zoals bijvoorbeeld het feit dat de huizen gebouwd zijn met Jurko-stenen (= blokken van zand, slak en cement – zie Jena, *haus Auerbach)* en geen constructies zijn van gewapend beton. Wanneer het uitwendig effect perfectie uitstraalt, falen de interieurs door problemen met de functionaliteit, vooral bij de docentenwoningen. De kolonie was een praktische test voor een burgerfamilie om te leven met de zegeningen van het modernisme. De zogenaamde *Junge Meister* kregen geen plaats toebedeeld in de kolonie. Hun huisvesting, voorzien op een andere locatie is nooit gerealiseerd.



Onder de vier gebouwen neemt de **directeurswoning** een bijzondere plaats in waardoor een zekere hiërarchie in de kolonie wordt neergezet. Dit huis bezit als enige geen atelier maar wel een garage, een dienstbodenkamer en een gastenverblijf, naar grootburgerlijke mode. De belangrijkste vertrekken liggen op de begane grond: woonkamer annex werkkamer en belendende eetkamer kunnen tot één grote ruimte gemaakt worden.

De drie **dubbelwoningen** zijn identiek aan elkaar: de helften zijn gespiegeld met een hoek van 90° en hetzelfde type plattegrond werd toegepast overeenkomstig de opvattingen van Gropius over rationalisering in de bouw. De huizen van de docenten kunnen beschouwd worden als de praktische toepassing van de *baukasten-im-grossen*-principe, de grootschalige modulebouw. Op de begane grond bevonden zich een woonkamer, een kleinere eetkamer annex een goed uitgeruste keuken en een terras. Op de eerste etage bevindt zich een ruim en inspirerend atelier met een glaspartij over de volle lengte van de muur. Deze wordt geflankeerd door slaap-, gasten- en werkkamers die conventioneel en eerder klein bemeten zijn. De terugspringende tweede bovenverdieping heeft een dakterras. De relatieve luxe van deze woningen werd getemperd door problemen met de verwarming, vooral in de grote ateliers. Met het nuchter-zakelijke interieur van Gropius' huis met buismeubelen van Breuer waren de eigenzinnige docenten het niet allemaal eens: zo plaatste Kandinsky antieke Russische meubelen en iconen en paste, evenals Klee, een krachtig kleurenpalet toe naar eigen inzichten. Feiniger paste meer dan veertig kleurtonen toe in zijn interieur.



Gropius zorgde voor de bekendmaking via krantenartikelen en boeken, waaronder de *Bauhausbücher* en een zelf gemaakte film demonstreerde het dagelijkse leven in huize Gropius, alle met een duidelijke boodschap: moderne architectuur en vormgeving maken een beter leven mogelijk. Met de 'marketing' van de woningen bewees Gropius zijn kunnen als propagandist.

In 1932 werd de kolonie op initiatief van de stad Dessau verrijkt met een modernistische **Kiosk** of **Trinkhalle** een opdracht die werd gegeven aan Mies van de Rohe. In feite is het ontwerp van Eduard Ludwig, student en trouw assistent van Mies. Het werd geen standaard paviljoen. Van buitenaf ziet men enkel een vensteropening onder luifel – in feite een overstek

van het plat dak - in de tuinmuur van de directeurswoning. Gezien vanuit de tuin springt een gesloten witte kubus uit de tuinmuur. Dit werd door sommigen gezien als een kritiek van Mies op Gropius. De kiosk diende voor de verkoop van niet-alcoholische frisdranken, snoep, tabakswaren en postkaarten en werd afgebroken in 1960.



Reeds vanaf 1927 volgden wisselingen in de bewoning van de meesterwoningen, onder meer van de Gropiuswoning die bewoond werd door de latere directeurs Hannes Meyer en Mies van der Rohe. Deze laatste richtte de grote woon-en eetruimte volledig anders in. Na de sluiting van het Bauhaus in Dessau in 1932 werden de Meisterhäuser als fabriekswoningen gebruikt door vliegtuigbouwer Junkers en ernstige ingrepen hadden plaats. In 1945 werden de directeurswoning en een halve woning gebombardeerd. Verwaarlozing en verdere aanpassingen tijdens de DDR omdat de relatie met het Bauhaus-erfgoed tweeslachtig was, gezien 'formalistisch' en 'internationaal'. Pas in de jaren negentig begon het herstel. Eerst werd in 1992-1994 de bewaard gebleven helft van de dubbelwoning gerestaureerd en herbestemd naar Kurt Weil [(1)] museum. De andere dubbelwoningen volgden en kregen een museale bestemming. In het kader van het herstel van de ruimtelijke planning van de kolonie werden de gebombardeerde woningen en de kiosk gereconstrueerd door de Berlijnse architect **Bruno Fioretti Marquez** (BFM) en geopend in 2014-2016. Het ensemble is opnieuw volledig.

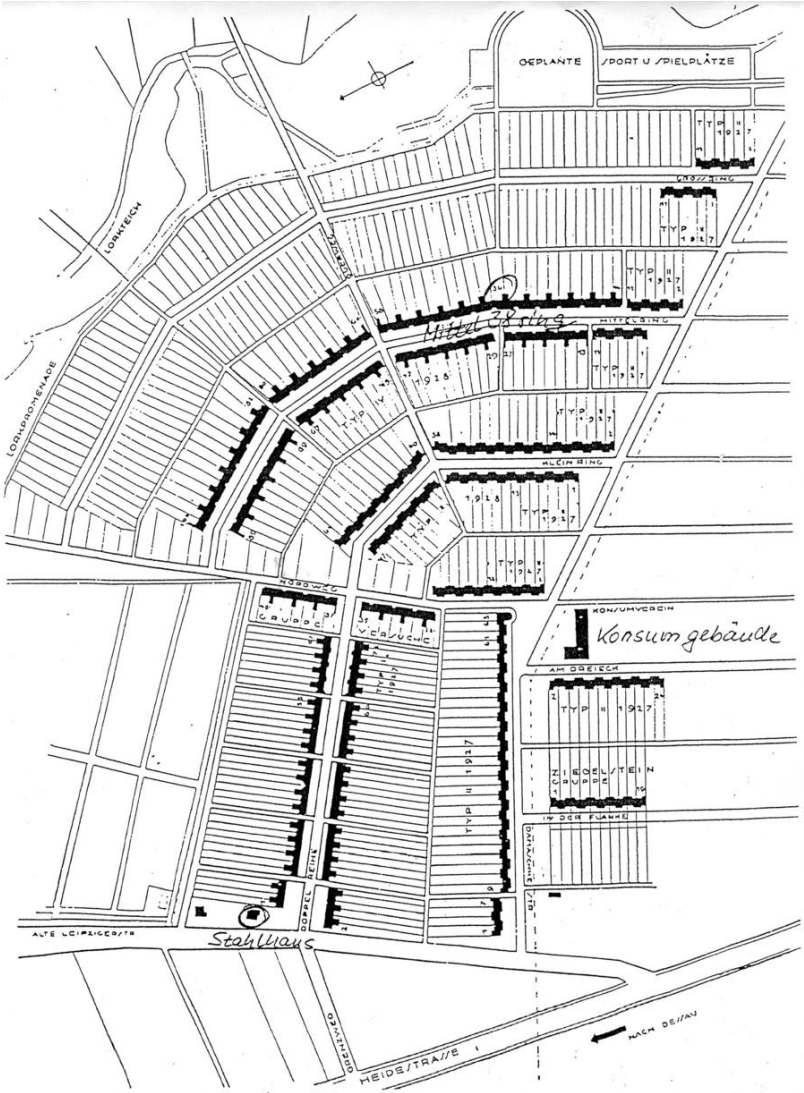
Kandinsky/Klee woning gerestaureerd in 2017-2019 door Brenne-architekten (Berlin)
(zie ook *Berlin, Akademie der Künste*)

(1) Kurt Weill (1900-1950) componist uit Dessau o.m. bekend om zijn samenwerking met Berthold Brecht

11 TÖRTENSIEDLUNG (1926-1928)

CARL FIEGER / GEORG MUCHE / RICHARD PAULINCK / HANNES MEYER

Nabij het dorp Törten ten zuiden van Dessau



siedlung dessau-törten
gesamtlageplan für die baujahre 1926 (60 einheiten), 1927 (100 einheiten), 192
(156 einheiten)

In opdracht van de stad Dessau realiseerde het bouwbureau van Gropius in Törten een experiment in rationele woningbouw. Hier werd gepoogd een antwoord te geven op de vraag: hoe kan een aanvaardbare woning worden aangeboden aan een groot aantal mensen voor een zo laag mogelijke prijs? Gropius testte hier voor de eerste keer geïndustrialiseerde constructiemethodes en ontdekte het esthetisch element in het rationele.

Het resultaat was een geheel van 314 rijwoningen van gevarieerde types, geplaatst in een ringvormig complex grenzend aan straatassen die reeds bestonden.

De bouwplaats in Törten was net als een fabriek tot in de perfectie georganiseerd. Alle arbeidsprocessen waren exact doorberekend en schriftelijk vastgelegd. In het kader van de lopende bandachtige productieprocessen werden de holle slakkenbetonstenen (zgn. Jurkostenen – *zie Auerbachhaus* en *Haus Am Horn*) en de balken van gewapend beton voor de roosteringen vervaardigd op de bouwplaats zelf. Zo konden een korte bouwtijd en relatief lage kosten worden gerealiseerd waardoor zelfs arbeiders hier een woning konden huren en kopen. Alles werd gedocumenteerd in een promotiefilm. De eisen van het productieproces waren echter determinerend: zo bepaalde de ligging van de rails van de draaikraan de plattegrond van de wijk wat leidde tot een ongunstige lichtinval voor veel bewoners, die zich ook beklaagden over een aantal gebreken zoals gebrekkige verwarming, ontbreken van een halletje e.a. Binnen de beperkte mogelijkheden was de vormgeving van de gevels echter opmerkelijk: horizontale vensterreeksen, verticale stroken van glazen bouwstenen of met bakstenen beklede tussenwanden zorgden voor een zeker doorbreken van de monotonie. Opvallend was dat de bewoners in 1927 het door het Bauhaus aangeboden serieel vervaardigd meubilair weigerden en de voorkeur gaven aan hun oude meubilair en aan traditionele noties over wonen.

Van het originele uitzicht van de woningen bleef weinig bewaard: raamopeningen werden gewijzigd, deuren vervangen, luifels toegevoegd en woonruimten vergroot. De maatregelen ingevolge de bescherming als monument in 1994 waardoor wijzigingen virtueel onmogelijk werden, kwamen te laat.



Hierop vormt het **Antonhaus** (Doppelreihe 35) een uitzondering. Het huis werd bewoond door Hedwig Anton die er met haar ouders introk in 1927 en er leefde tot haar dood in 2001. Er werden in de loop der tijd geen wijzigingen doorgevoerd waardoor het huis getuigt van een exclusieve originele architecturale substantie en van een zeldzame authenticiteit. Enkel in dit huis zijn Gropius' ideeën onvervalst leesbaar.
75 m² leefoppervlakte, 350 m² tuin voor eigen groenten kweek, een stalletje voor huisdieren en een toilet; een gang die naast de leefruimte rechtstreeks naar de keuken leidt, uitgerust met zitbad, wasketel, kolenkachel en opklapbaar werkblad. Op de verdieping slaapkamers met hoog geplaatste vensters.



Het **Konsumgebouw** (1928). Gropius ontwierp ook een dominant gebouw tussen de horizontale platte woningen: een 'flat' van vijf verdiepingen voor de verbruikscoöperatie. Een laag commercieel gedeelte gaf plaats aan een beenhouwerij, een kruidenier en een café. De appartementen in de 'woontoren' bieden heel wat meer leefruimte dan de standaardwoningen van de wijk. Zij hebben balkons op het noordwesten en op het zuidoosten wat de bewoners toelaat te kiezen tussen zon en schaduw. Vooral de dakappartementen met ruime terrassen – oorspronkelijk bedoeld als was- en droogplaatsen – bieden een ruim zicht op Dessau en omgeving. Trappartij in lumineuze Bauhaus kleuren en oorspronkelijk uitgerust met lichtarmaturen van Marianne Brand, hoofd van het metaalatelier van het Bauhaus vanaf 1928. Dit gebouw is bedoeld als stedenbouwkundig middelpunt van de wijk maar sommigen zijn van oordeel dat het ontbrak aan stadsplanologische kwaliteiten. Thans in gebruik genomen door de Bauhaus Dessau Foundation als informatiecentrum rond de wijk.
Alhoewel de wijk Törten geen project was van het Bauhaus is het kenmerkend voor de nieuwe oriëntatie van de school op de industriële massaproductie vanaf het midden van de jaren twintig en voor de onvoorwaardelijke aanvaarding van de moderniteit. Gropius zag het Bauhaus in deze periode als een technisch en sociaal laboratorium waar vooral de standaardisering onderzocht moest worden.

Het huis dat Carl Fieger – medewerker van Gropius en ontwerper van het *Kornhaus* (zie aldaar) – in 1927 in de Törtensiedlung voor zichzelf en zijn vrouw bouwde kan beschouwd worden als een alternatief voor de meesterwoningen: een tweelaags mini-villaatje met 74 m² leefruimte op een vierkant plan met een halfcirkelvormige uitstulping voor de traphal. Vanop de straat maakt de woning een gesloten indruk, doch op de zuidzijde opent zij zich naar de tuin en zij beschikt daarenboven over een groot dakterras op de leefruimte. De living en de slaapkamer zijn van elkaar gescheiden door inmaakkasten en een schuifdeur, waardoor meer ruimte kon gecreëerd worden overdag. Fieger beschouwde dit huis als een prototype voor een serie van kleine huizen met aanpasbare ruimten te realiseren overeenkomstig een rationele benadering van de bouw en hij wou met dit ontwerp de discussie over de zgn. minimum vereisten stimuleren. Hij leefde hier tot aan zijn dood in 1960. Thans is het huis privaat bewoond en niet publiek toegankelijk.



Ook met het **Stahlhaus** (1927) hebben **Georg Muche en Richard Paulinck** een bijdrage geleverd aan de discussie over het residentieel wonen, discussie die ook ver buiten het Bauhaus gevoerd werd. Meer bepaald over welk soort van modern bouwmateriaal er diende gebruikt te worden: beton of staal? Hun antwoord was vrij expliciet met de realisatie van twee in elkaar geschoven rechthoekige volumes op een terrein naast het *Fiegerhaus*: enkel metaal was in staat het bouwproces onvervalst te moderniseren. Zij meenden hiermee hele series van prefab huizen met één en twee bouwlagen te realiseren, maar ook vierlagenconstructies en zelfs wolkenkrabbers. De bungalow, meer een sculptuur dan een huis, meet 90 m² en is een verwijzing naar *Haus Am Horn* in Weimar (zie aldaar): ook hier is de centrale leefruimte hoger opgetrokken. Deze ruimte vormt hier echter niet het centrum door het asymmetrisch volume. De homogene constructie, bestaande uit een stalen skelet en panelen maakte uitbreiding mogelijk. Alhoewel groter dan de Gropius' huizen in de wijk, werd dit type niet weerhouden voor serieproductie, waarvoor volgens Muche Gropius verantwoordelijk was.



In 1930 breidde de nieuwe directeur van het Bauhaus, de communist **Hannes Meyer** de wijk uit met vijf galerijwoningen: de **Laubenganghäuser** (Mittelbreite).

Hij zette hierbij de stap van de tuinwijkgedachte naar het moderne wonen in achttien appartementen van elk 48 m² toegankelijk via een gaanderij met de bedoeling aan “de basisch noden te voldoen en niet aan de luxe”. Alle blokken zijn oost-west georiënteerd en zijn gekarakteriseerd door rode baksteen, gele betonnen lintelen en vooruitstekende trappartijen en breed geproportioneerde ramen. Elk appartement heeft een tuin van 30 m², een gemeenschappelijk washuis en bleekgrond en een speelgrond voor de kinderen. Via de vestibule komt men direct in de leefruimte van waaruit de slaapkamers toegankelijk zijn. Deze geven de indruk lichter en breder te zijn dan deze in de rijhuizen alhoewel ze in feite kleiner zijn. Drie van de appartementen werden gestandaardiseerd bemeubeld waardoor de bezoekers terzelfdertijd betaalbare moderne meubelen werden aangeboden.

Deze appartementen waren van bij de aanvang een succes en tot op de dag van vandaag zijn ze constructief ongewijzigd en bewoond gebleven, wat zeker te wijten is aan hun comfortabel karakter. Enkel de buisvormige afvalkokers aan het eind van iedere gaanderij bleken minder praktisch dan gedacht en werden verwijderd.

12 ARBEITSAMT (1928-1929)

WALTER GROPIUS (1883-1969)

August Bebelplatz 16, Dessau



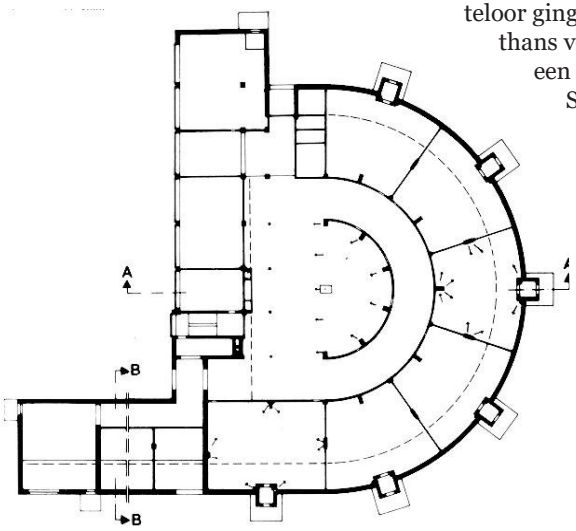
Werkloosheid en werkbezorging was een nieuw sociaal fenomeen van de geïndustrialiseerde maatschappij. Ondersteuning van werkzoekenden werd noodzakelijk. Maar hiertoe ontbrak het aan een architecturaal precedent. De stad Dessau schreef bijgevolg een beperkte wedstrijd uit die gewonnen werd door Walter Gropius. Deze ontwierp – geïnspireerd door Martin Wagner (1) - een functioneel gebouw met stalen constructie bekleed met gele baksteen bestaande uit een administratief gedeelte van twee bouwlagen met markante vensterreeksen en een vooruitspringende rotonde voor het publiek die zenitaal verlicht wordt via sheddaken en bovenlichten. Het gebouw functioneert als een sorteermachine voor mensen. Een set van zes deuren sorteert reeds van buitenaf de werkzoekenden in categorieën naar geslacht en beroep. Achter de ingangen liggen de wachtkamers en palend hieraan een tweede ring van overeenkomstig georganiseerde sectoren. Individuen die werk kregen kwamen terecht in een derde ring via een gang en verlieten het gebouw zonder de werkzoekenden opnieuw tegen te komen. Zij die met lege handen buiten kwamen werden direct naar een balie geleid waar ze een stempel kregen. Het interieur van de rotonde verrast door zijn helderheid ondanks de oorspronkelijk blinde buitengevel. De wachtkamers worden verlicht door een rij van bovenlichten terwijl de inpandige ruimten verlicht worden door beglaasde sheddaken. De innerlijke transparantie wordt nog versterkt doordat de binnenmuren niet tot op plafondhoogte zijn doorgetrokken. Het gebouw is ontworpen om wachtrijen te vermijden en een gesmeerde afhandeling van de aanvraag te

(1) Martin Wagner (1885-1957) Duits architect, stedenbouwkundige en auteur. Best bekend als de drijvende kracht achter de realisatie van woonprojecten in Berlijn tussen beide oorlogen in zijn functie van Hoofd Stedenbouw van de stad.

bewerkstellingen. De fabrieksmatige instelling die de arbeidsbemiddeling moest rationaliseren correspondeert met het uitzicht van het gebouw dat herinnert aan een industrieel complex en oogt hierdoor soms technocratisch kil. Desondanks is dit functionaliteit op hoog esthetisch en technisch niveau en een perfect samenspel van vorm en functie.



In 1936 werd het tewerkstellingsbureau door de Nationaal Socialisten bestempeld als een gebouw in 'circusstijl' en de afbraak werd enkel verhinderd door oorlogsomstandigheden. Wijzigingen werden doorgevoerd: de wachtkamers werden burelen zodat de buitenmuur van de rotonde geopend werd met ramen op ooghoogte. Het oorspronkelijk stratenplan werd gewijzigd waardoor de geslaagde stedenbouwkundige inplanting teloor ging. Het gebouw wordt thans verpletterd door een prefab building. Sanering in 2002-2003. Thans is dit ongewoon gebouw, dat algemeen erkend wordt als een van de beste ontwerpen van Gropius in gebruik genomen door stadsdiensten van Dessau.



13 BAUHAUSMUSEUM (2019)

ADDENDA: GONZALEZ HINZ ZABALA

Kavalierstrasse, Dessau



Dit museum werd geopend op 8 september 2019 en is een ontwerp van een architectuurcollectief uit Barcelona. Addenda architects won de opdracht in 2015, voor de prijsvraag waren liefst 831 inzendingen gedaan. Het transparant corpus bestaat uit een zwevende zwarte doos voor de verzameling en een gelijkvloers als open forum voor tijdelijke evenementen en tentoonstellingen.

“In een 105 meter lang glazen volume, waarin een grote expositieruimte op de verdieping en een flexibele begane grond met onder meer de kassa, een café en een winkel zijn opgenomen. De 2.100 m² grote expositieruimte bevindt zich in de Black Box, een gesloten en ongeveer honderd meter lang zwevend volume dat aan twee zijden wordt gedragen door de trappenhuizen.

Inspiratie voor deze constructieve oplossing is gevonden in de bruggenbouw, meldt het museum; de trappenhuizen staan op vijftig meter afstand van elkaar en het expositievolume kraagt aan weerszijden achttien meter uit. Onder de uitkragingen zijn respectievelijk kantoren en expeditie (aan de noordzijde), educatieve en evenementenruimtes (zuidkant) gerealiseerd”.

Bron: https://architectenweb.nl/

Versuchstätte Bauhaus. Die Sammlung toont een van de grootste Bauhausverzamelingen ter wereld met typografieën, meubelen, textielen, tapijten en beeldende kunst. Ca. 50.000 stukken van de verzameling vertellen de geschiedenis van de kunstschool. Deze tentoonstelling vertelt over het leren en het verwerven, het vrije ontwerpen en de ontwikkeling van industriële prototypen, van het artistiek experiment en van het omgaan met de markt.


14


21


27


15


22


28


16


23


17


29

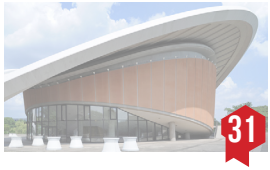

18


24


30


19


25

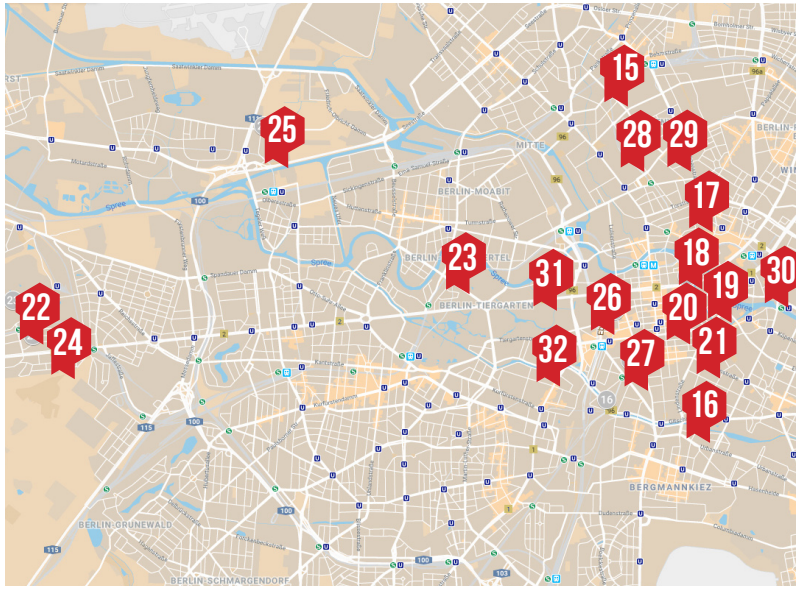

31


20


26


32

BERLIN



14 Bundesschule 52
15 Lobe Block 54
16 Sankt Agnes Kirche/König Galerie 56
17 Campus Joachimstrasse 57
18 Galeriehaus am Gupfergraben 59
19 Neues Museum 61
20 James Simon Galerie 63
21 Deutsches Historisches Museum 64
22 Olympiastadion 65
23 Hansaviertel 66
24 Wohnmaschine/Corbusierhaus 72
25 Gedenkkirche Maria Regina Martyrum 74
26 Memorial for the murdered Jews of Europe 76
27 Topographie des Terrors 77
28 Gedenkstätte + museum Berliner Mauer 79
29 Kapelle der Versöhnung 80
30 Stalinallee/Karl Marxallee 82
31 Kongresshalle 87
32 Kulturforum 88
33 Fagus-Werk 90

14 BUNDESSCHULE (1928-30)

HANNES MEYER (1889-1954) MMV. HANS WITTMER

Fritz Heckertstrasse, Bernau



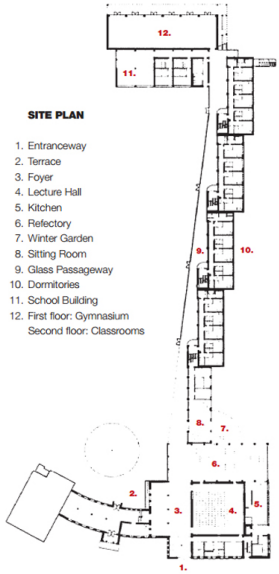
De Allgemeiner Deutsche Gewerkschaftbund (ADGB), een overkoepelende organisatie van 52 vakverenigingen, plande de uitbouw van een scholennetwerk voor basisopleiding van haar leden. De school in Bernau was hiervan de eerste. Hier zouden gedurende vier weken 120 mannen en vrouwen opgeleid worden in sociaal beleid, arbeidswetgeving en beroepshygiëne. Terzelfder tijd werden de werkers ingeleid in de doelstellingen en methoden van de moderne wooncultuur. Hieraan werd verblijfsaccomodatie in een natuurlijke omgeving gekoppeld. Meyer en Wittmer wonnen de uitgeschreven wedstrijd omdat hun ontwerp eigenlijk een implementatie betekende van het socio-pedagogisch concept van de ADGB: in plaats van het programma te bundelen in één compact gebouw opteerden zij voor een vorm ontleend aan de organisatie van de school en die op harmonieuze wijze te verspreiden in het landschap.

Het complex werd een drie-dimensionele vertaling van de socio-pedagogische functies van de school die echter het puur technische aspect overstijgt door het idyllisch landschap in het ontwerp te integreren. Het principe om de grote groep van 120 mensen te splitsen in tien keer twaalf is de basis van het schema. Een groep van tien cursisten vormt een leef-en werkeenheid die als een gemeenschap vijf dubbele kamers bezet op een verdieping van de woonvleugel en een groep blijft vormen om te studeren, te sporten, te spelen en te eten. Dit principe onderlijnt het ganse ontwerp en de systematische organisatie van de ruimten van de *Bundesschule*. De gemeenschappelijke ruimten, zoals het auditorium en de eetzaal met haar beglaasde veranda en onbelemmerd zicht op de natuur, zijn uitgewerkt in het hoofdvolume. Van hieruit dalen vijf volumes af van de heuvel naar een gebouw met de bibliotheek, de sportzaal en drie klassen. Alle individuele gebouwen van het Z-vormig plan zijn verbonden door een lange beglaasde gang. Gedurende het verblijf van vier weken werden de cursisten vertrouwd gemaakt met de gemakken van het moderne leven, waaronder

centrale verwarming, lavabo's op de kamers, moderne meubelen van het Bauhaus Dessau en met grote ramen uitziend op een klein meertje en de omgevende natuur. Bijkomend beschikte de school over een zwembad, sport- en recreatiemogelijkheden voor ontspanning en moderne leefstijl. De constructie en de gebruikte materialen zijn duidelijk zichtbaar: baksteen, beton, hout en staal.



Hans Wittmer had als *Meister* van de bouwafdeling en hoofd van het bouwbureau van het Bauhaus een maatgevende aandeel in dit ontwerp. Verscheidene studenten verleenden hun medewerking en alle interieurs kwamen in de ateliers van het Bauhaus tot stand. De *Bundesschule* in Bernau is na het Bauhausgebouw in Dessau van 1925-26 (Walter Gropius) het tweede schoolgebouw uit het werkgebied van het Bauhaus en is tot op heden algemeen erkend als een 'schoolvoorbeeld' van geschakelde bouwaanleg op evidente wijze gegroeid vanuit het programma met respect voor het aanwezige natuurlijke reliëf en van culminatie van de ontwikkeling van het modernisme. De fusie tussen radicaal moderne esthetica en de linkse overtuiging leidde tot de creatie van een sleutelwerk van het modernisme. Het staat tevens als manifestatie en representatie van het hervormde Bauhaus, artistiek, pedagogisch, ideologisch en politiek.



De school werd ingewijd in 1930 en heeft gedurende de volgende drie jaar meer dan 4000 cursisten opgeleid vooraleer zij werd overgenomen door de nazi's. Tussen 1945 en 1948 gebruikt door het Rode leger en vanaf 1948 opnieuw in gebruik als school met meerjarenopleiding waartoe een belangrijke uitbreiding werd gerealiseerd opzij van het Meyer/Wittmer-complex. Beschermd als monument in 1977 en vanaf 2001 gebruikt door de *Handwerkskammer* (HWK) Berlin. Grondige sanering en restauratie tussen 2003-2007.

Thans is het schoolgebouw, evenals de lerarenhuizen, volledig in originele toestand hersteld en in gebruik overeenkomstig de originele functie van opleidingscentrum. Sinds 2017 opgenomen in de lijst van het Werelderfgoed.

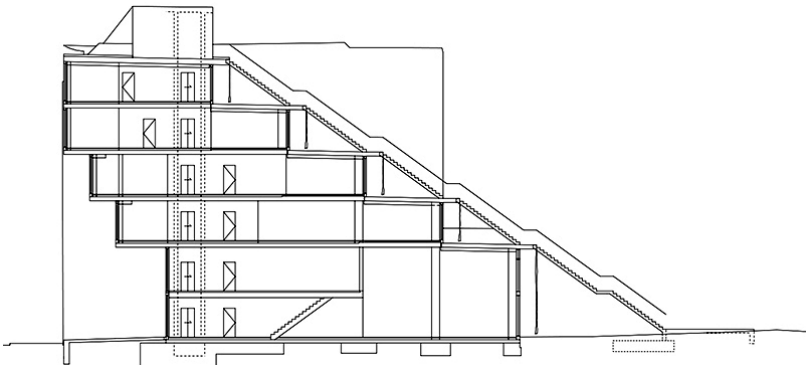
15 LOBE BLOCK (2016-2018)

BRANDLHUBER+ EMDE, BURLON / MUCK PETZET ARCHITEKTEN

Böttgerrstrasse 16, Berlin



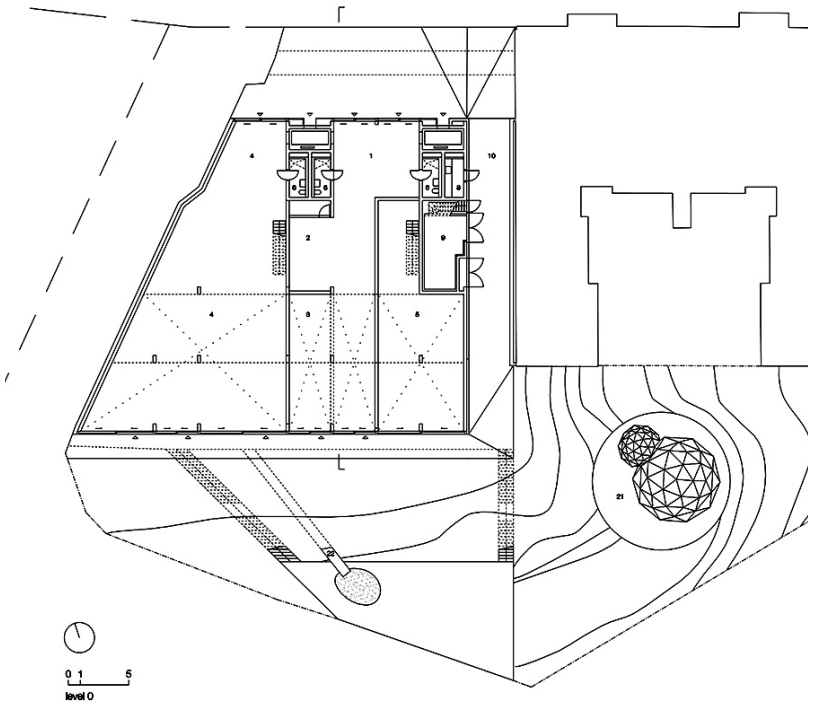
Op de plek van een voormalig autokerkhof, uitkijkend op het spoor en een ruim zicht op het zuiden van Berlijn, kwam een opmerkelijk gebouw tot stand dat staat voor een innovatieve vorm van stedelijk leven. De ontwikkelaar kwam naar de architect met de opdracht een gemengd project te ontwerpen in een heterogene buurt met commerciële en residentiële functie. De focus was het behoud van de buitenruimte en deze toegankelijk te maken voor de gebruikers en de buurt. In tegenstelling tot het kleinschalig project dat de klant voor ogen had, kwam de architect met een veel groter project waarbij hij wees op de verantwoordelijkheid van de ontwikkelaar om duurzaam om te gaan met grond, zeker gezien de locatie in de stad. De architect greep hierbij terug naar een zoneringsplan van 1958 waarbij een maximum van vijf bouwlagen mogelijk was voor commercieel gebruik.



De bouwlagen zijn per niveau versprongen waardoor een ziggurat-achtige vorm ontstaat. Hierdoor ontstaan 6 m diepe, gemeenschappelijke terrassen op elke verdieping. Zeer opvallend zijn ook de ruime buitentrappen die de terrassen verbindt en eveneens plaatsen zijn van communicatie en creatief gebruik welke de bestaande conventies van normen en scheiding van werk- en woonplekken doorbreken en uitdagen. De trappen geven ook toegang tot het gemeenschappelijke dakterras.

Naast de buitentrappen zijn er ook twee liften die directe toegang geven tot de verdiepingen. Door het weglaten van binnentrappen is de circulatie binnenin geminimaliseerd met enkel twee kernen in beton voor de liften en het sanitair en welke eveneens dienen als vaste kernen voor de structuur van het gebouw. De kernen zijn de enige vaste elementen die oriëntatie geven aan de voor de rest open verdiepingen. De ruimte kan, in functie van het gebruik verdeeld worden met wanden in panelen van *Aleppo Pine*. Per verdiep kunnen tot vier aparte parallele units gecreëerd worden die zich uitstrekken over de volledige diepte van het gebouw. Deze flexibiliteit maakt zowel een residentiële als een commerciële invulling mogelijk en wil de scheiding tussen de twee opheffen. Op het gelijkvloers is de semi-publieke ruimte gemaximaliseerd: een overdekte buitenruimte dat dienst doet als een plaza voor de galerij die zich op binnen bevindt.

Het project was één van de vijf finalisten van de Mies van der Rohe award in 2019.



16 SANKT AGNES KIRCHE/KÖNIG GALERIE (1964-67 EN 2011)

WERNER DÜTTMANN (1921-1983)

Alexandrinenstrasse 118-121, Berlin



Dit eertijds katholieke kerkgebouw is een typisch voorbeeld van het architectonisch Brutalisme, gebouwd naar de plannen van Werner Düttmann (1) en voltooid in 1967. Het ensemble omvat een kerk met sacristie, pastorie, binnentuin en gemeenschapshuis. De vierkante betonnen klokkentoren geeft de indruk van een vrijstaande campanile. Het gebouw wordt verlicht door zijdelingse smalle venstersplete en vooral via het dak. De hoge gepleisterde muren zijn van gerecycleerde stenen. Sinds 2004 gedesaffecteerd voor de erediensten en in 2011 verkocht aan de galerist Johann Köning die er wisselende tentoonstellingen van internationale jonge kunstenaars organiseert . De verbouwing door de Berlijnse architecten Brandhuber+Emde, Burlon und Riegler Riewe voorzag in de realisatie van een niveau op de hoogte van het oorspronkelijke doksaal, waardoor de zijbeuken en schip de gelijkvloerse verdieping vormen met daar boven de resterende hoogte van het schip. De betonnen gepleisterde kolos met gigantische naakte grijze wanden en een oppervlakte van 800 m² leent zich uitstekend voor installaties en grote kunstwerken.

(1) Werner Düttmann, Duits architect, is te rekenen tot de belangrijkste vertegenwoordigers van het naoorlogse Modernisme in Duitsland. Hij realiseerde belangrijke openbare gebouwen in de periode 1950-1960.
Zie Berlin, Hansaviertel, Kongresshall

17 CAMPUS JOACHIMSTRASSE (2007-2013)

DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS

Joachimstrasse 696, Berlin



Op wandelafstand van het Berlijnse museumeiland, in het district Mitte, bevindt zich het bureau van David Chipperfield Architects. De site, een voormalige werkplaats uit 1895 voor het vervaardigen van piano's, werd tijdens de tweede wereldoorlog deels gebombardeerd. Om het gevoel van omsluiting van de vooroorlogse situatie te herstellen, zijn in 2013 vier volumes toegevoegd aan het vijf verdiepingen tellende achterliggende gebouw.



De vier verdiepingen hoge nieuwbouw aan de straat vervangt een volume van één laag. Het sluit de site opnieuw af en brengt met de bijkomende volumes een sequentie van semi-private binnenplaatsen. Tegelijk flirten de architecten met het hedendaagse idee van vloeiende exterieure ruimte in het interieur van een bouwblok. Het gebouw aan de straatzijde herbergt tentoonstellings- en functionele ruimtes op het gelijkvloers en het appartement van architect Chipperfield dat zich over drie niveaus uitspreidt. Het vier verdiepingen hoge gebouw in het midden van de site en het tuingebouw –die beide voorzien in kantoorruimtes en vergaderlokalen– hechten zich aan het bestaande bouwvolume. De kantine van het kantoor, vrijstaand en met twee verdiepingen, vormt het hart van de 'campus'. Binnen de traditie van Berliner Höfe draagt de herinrichting van het bouwblok bij aan het publieke leven. De kantine is immers toegankelijk voor zowel de werknemers als voor buitenstaanders waardoor vrije tijd en werk intiem overlappen.

De monolithische muren zijn opgetrokken uit onafgewerkt isolerend beton en veronderstellen alle architecturale functies: zij ondersteunen, isoleren en definiëren zowel exterieure als interieure ruimtes. De hoge, licht uitkragende ramen zorgen voor een speelse toets bij het uiterst eenvoudige, gestapelde vloerplan. Ook de interieure afwerking is gereduceerd: vloeren van gepolierd beton, handgeschilderde houten panelen voor deuren en platen van geaderd marmer voor keuken en sanitair. De voorste binnenplaats –ontworpen door Peter Wirtz– zet de binnenruimte verder naar buiten, verschaft toegang tot de kantine, creëert een schaduwrijk terras voor wie zijn lunch buiten wil nuttigen en biedt een tegengewicht tot de architectuur.

18 GALERIEHAUS AM GUPFERGRABEN (2003-2007)

DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS

Am Kupfergraben 10, Berlin



De 2.000 m² grote galerij is gesitueerd aan het kanaal Kupfergraben, een prominente site met zicht op de Lustgarten en het Museumeiland. Zij volgt de voetafdruk van een volume dat tijdens de tweede Wereldoorlog is vernietigd. Het terrein bleef decennialang onbebouwd en twaalf jaar na de Berlijnse hereniging is een private wedstrijd uitgeschreven voor een hoekgebouw dat het straatbeeld aan de overkant van het Neues Museum zou completeren. Het hedendaagse gebouw reageert op haar onmiddellijke historische context door te refereren naar het verleden zonder het de repliceren. De locatie is uniek omdat het typisch Berlijnse stedelijke bouwblok daar eindigt en is vervangen door een collectie grootschalige onafhankelijke structuren. Hoewel het project de bouwhoogte van zijn buren consistent overneemt, ontwikkelt het zijn eigen sculpturale taal.

De structuur is opgetrokken uit gewapend beton, terwijl de gevels bestaan uit metselwerk die zonder zichtbare zettingsvoegen zijn onderbroken door natuursteen. De monochrome gevel lijkt te zijn bereikt door gerestitueerde bakstenen in Engels metselwerkverband.

Grote raamopeningen reflecteren de stedelijke schaal van de site en definiëren de gevelcompositie. Zij zijn genereus geproportioneerd waarbij stadslandschappen als kunstwerken in het interiuer worden gebracht en zijn benadrukt door vouwbare luiken en kaders in onbehandeld ipé-hout.

Eén raam aan de Spree refereert duidelijk naar de kolom van de historische gevel van het naastliggende gebouw. Door de aangepaste hoogte en te flirten met de grenzen van de nieuwbouw, brengt de gevelopening de kolom voor het voetlicht.

Het interieur is gedefineerd door daglicht en proportie, terwijl tastbare materialen het exterieur karakteriseren. De bouwkernen determineren de organisatie van de 5,5 meter hoge ruimtes. Het eenvoudige vloerplan variëert op elk van de vier verdiepingen, afhankelijk van de vorm van het volume en van de plaatsing van de raamopeningen.
De meubels volgen hetzelfde idee: werktafels vallen op door hun dimensies, terwijl de lichtgrijze afwerking van de tafelbladen het licht in vijftig tinten grijs reflecteert. Alle details zijn zo gezocht en bestudeerd dat ze passen bij de lineaire eenvoud. Omdat kunstwerken en installaties specifiek licht en sfeer behoeven, zijn de ruimtes slim aan te passen. De galerijruimtes worden zijdelings verlicht en het daglicht wordt geregeld door aanpasbare panelen. Dit alles om de protagonist van de ruimte voor het voetlicht te brengen: kunst.



19 NEUES MUSEUM (1843-1855/1999-2009)

FRIEDRICH AUGUST STÜLER (1800-1865) EN DAVID CHIPPERFIELD (1953)

Am Kupfergraben 4 / Bodestrasse 1, Berlin



De bouw van het Neues Museum betekende een mijlpaal in de geschiedenis van de 19de-eeuwse bouwkunst, museologie en technologie. Ontworpen door Friedrich August Stüler [1] en gerealiseerd tussen 1843 en 1855, leed het gebouw veel oorlogsschade door brandbommen waarna het als verlaten ruïne bleef tot in de jaren tachtig. De elementaire structurele ingrepen werden gestaakt door de eenmaking van Duisland. Zorgvuldig restauratiewerk werd uitgevoerd vanaf 2003 onder leiding van het bureau van de Britse architect David Chipperfield, die een nieuw innovatief museumconcept lanceerde. De behouden gevels en interieurs werden zorgvuldig geconserveerd waarbij de littekens van de oorlog niet weggewerkt werden maar eerder geïncorporeerd in het beschermde gebouw. Het resultaat is een gerestaureerd historisch gebouw en tegelijk een modern museum. Chipperfield slaagde er in aan dit bijzondere gebouw en voormalige ruïne een unieke en nieuwe authenticiteit te verlenen. Het museum opende in 2009 zijn deuren en stelt de Egyptische (buste van Nefertiti!) en Antieke collecties tentoon en voert daarnaast een brede tentoonstellingspolitiek.

De wederopbouw gebeurde binnen het Masterplan MuseumInsel.
De gans vernietigde noordwestvleugel en de zuidoostrisaliet werden nauw aansluitend aan de oorspronkelijke volumes en ruimten wederopgebouwd en de behouden bouwdelen vervolledigd en gerestaureerd.
De wederopbouw volgde het concept van de 'vervolledigende heropbouw' *(ergänzenden Wiederherstellung* of *complementary restoration)* ontwikkeld in samenwerking met restauratie-architect **Julian Harrap** [2].
Het historische grondplan werd hernomen bij de heropbouw van de

(1) Friedrich August Stüler (1800-1865), Duits architect en leerling van K.Fr.Schinkel, bouwde in classicistische en neo-renaissancestijlen met gebruik van contemporaine materialen zoals gietijzer.

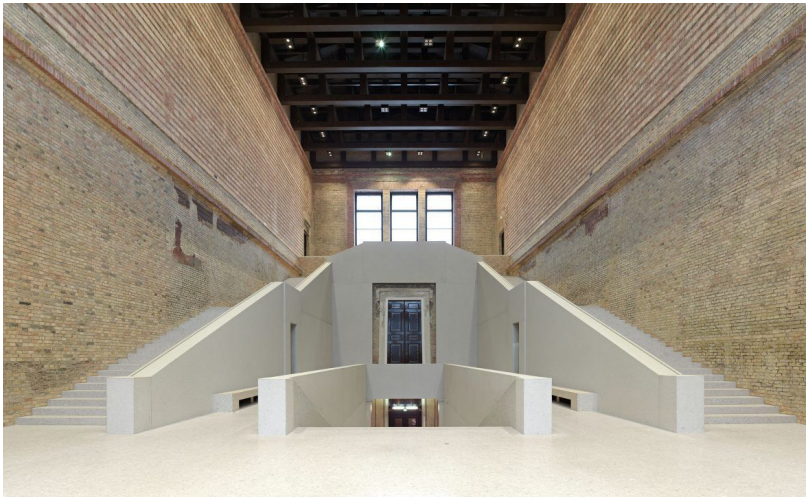
(2) Julian Harrap (London) tekende ook voor het Museum De Lakenhal in Leiden (2013-2019)

verdwenen muren, indelende elementen in de behouden gevels werden in de nieuwe overgenomen, originele elementen behouden en bewaarde bouwonderdelen opnieuw geïntegreerd. De aanvullingen worden open getoond en zijn afleesbaar. Chipperfield heeft op die manier *Erzatsbauten* gerealiseerd van de oorspronkelijke volumes. Het metselwerk volgt in materiaal en geledingen de behouden gevels maar in vereenvoudigde uitvoering. Hij zag af van de reconstructie van de verloren gegane binnen uitrusting, in het bijzonder van het grote trappenhuis. Chipperfield heeft de ruïne van het Neues Museum gevrijwaard, hersteld en vervolledigd. De deels bewaarde en geconserveerde interieuraankledingen van dit museum behoren – gelet op de vernietigingen in WOII van de Glypotheek en de Alte Pinakotheek, beide in München - tot de laatst bewaarde getuigenissen van 19de eeuwse museumaankleding in Duitsland.

De aanpak van Chipperfield kreeg kritiek en werd ontbreken van homogeniteit verweten. Er werd geschreven over manipulatie van de beschadigde originele structuur, van samenkleven van ruïneresten, van restverwerking als bouwprogramma. Maar er waren ook positieve reacties die spraken van een museum als uitdrukking van een nieuw historisch bewustzijn, van respect voor de geschiedenis die elke totaal reconstructie verbiedt en van een groot kijkgenot bij het bezoeken van de zalen waar de diversiteit geen afbreuk aan doet.

Officiële erkenning kwam er o.m. met de Nostra Award van de Europese Commissie in 2010 en in 2011 de Mies van der Roheprijs van de Europese Unie en de Deutsche Architectuurprijs.

Aan de Westarm van de Spree bouwde Chipperfield een **Berliner Akropolis** een transparant colonnade gebouw op een hoge sokkelverdieping met een effect van filigraan. Het ontwerp werd overwegend positief onthaald. Deze nieuwe ingang voor het *MuseumInsel* werd geopend in 2019 (zie *James Simongalerie*).



20 JAMES SIMON GALERIE (2019)

DAVID CHIPPERFIELD (1953) EN ALEXANDER SCHWARZ

Bodestrasse 5 , Berlin



Na een eerste afgekeurde ontwerp (2006) en na jaren van bouwvertragingen en kostenstijgingen is een zinderend idee werkelijkheid geworden en zoals elke grote creatieve inval bezit deze de betovering van de evidentie. Chipperfield en Schwarz zijn aan de vele functionele eisen van de opdrachtgever (“een inkopenlijstje” herinnert Chipperfield zich) tegemoet gekomen maar hebben toch meer dan een functioneel gebouw neergezet. Auditorium, tentoonstellingsruimte, bookshop, ticketoffice, alles is er en toch drukt dit geen stempel op de vorm van het gebouw omdat de architecten alle nutsfuncties onder- en achterin het gebouw hebben onderbracht. Wanneer men nu van Kupfergraben komt en over de ijzeren brug naar het Museuminsel loopt ziet men dus een slanke pijlerhal op een machtige licht gebogen sokkel die over de Kupfergraben zweeft. Daar achter een brede trap die in drie grote golven naar een rechthoekige portaalbouw voert. Daarnaast, gelijkvloers, sluit een van pijlers omgeven binnenhof naadloos aan bij de museumcolonnades. De associaties die het gebouw oproept zijn in drie gedeeld, zoals zijn structuur: een panoramisch terras, een balkon over de Spree; de Propyleeën die de ingang naar het tempelgebied van de kunst omsluit en een slothof/binnenkoer die de paleizen van het nieuwe en het Pergamonmuseum onderling verbindt. Ieder van deze vormgebaren overtreft soeverein de doelmatigheid die aan de basis ligt van de James Simon Galerie, en alle drie tezamen vervullen zij eveneens soeverein hun ware esthetisch doeleind. Want Chipperfields gebouw is de eigenlijke voltooiing van het Museuminsel, tweehonderd jaar na de stichting. Door de galerie worden de vijf verscheidene solitaire gebouwen een ensemble, een geheel dat meer is dan de som van zijn museale onderdelen. Dat betekent ook dat men vanuit het Insel de omgeving opnieuw ontdekken kan en net daarin ligt de genialiteit van Chipperfields pijlerhal. Het is een transitzone die tot het museum behoort en ook weer niet. ’s Avonds wanneer de galerie gesloten is, kan men van hier boven over de verlichte stad en de weerspiegelingen in het water kijken: Athene aan de Spree op zijn best!

N.B. De naam *James Simon* verwijst naar de mecenas die zijn verzameling aan het museum schonk.

Bron: Die Frankfurter Zeitung, 12/7/2019- vrij vertaald

21 DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM (2001)

IEOH MING PEI

Hinter dem Giesshaus 3, Berlin



Ieoh Ming Pei (1917–2019) werd geboren in China als zoon van een bankier en afstammeling van een oude familie in de buurt van Shangai. Op 18-jarige leeftijd zal hij naar Amerika trekken om er te gaan studeren aan MIT (Massachusetts Institute of Technology) en nadien verder te studeren aan de Harvard Graduate School of Design waar hij les zal krijgen van Walter Gropius en Marcel Breuer. Alhoewel hij naar beiden opkeek, was hij niet akkoord met het idee van Gropius dat de industrialisatie zou leiden tot een internationale stijl in de architectuur. Op het einde van zijn studies schreef hij een thesis over het belang van de cultuur en de geschiedenis van een land in de architectuur. Hij ontwierp daarbij een museum in zijn thuisstad Shangai dat bestond uit een modernistisch volume omgeven door kleine tuinen om het een Chinees karakter te geven. Het vond veel weerklank bij zijn professoren en Gropius vond het zelf de belangrijkste thesis van een architectuurstudent.

Het project dat Pei realiseerde voor het Deutsches Historisches Museum, de *PEI-Bau*, was een uitbreiding van het bestaande museum dat gesitueerd is in het belangrijkste gebouw in de baroktijd van Berlijn, namelijk het Zeughaus (of wapenarsenaal), gelegen langs Unter Dem Linden. Een spiraalvormig, glazen volume als inkomgebouw met trap en foyer bevindt zich aan de achterzijde van het Zeughaus en verbindt twee opake volumes welke uitgevoerd zijn in kalksteen omwille van het monolithische karakter van het materiaal. Transparantie, licht, zicht en beweging vormen het architecturale programma van het gebouw. Het gebouw telt vier verdiepingen en is ondergronds verbonden met het Zeughaus. De verschillende verdiepingen geven de bezoekers steeds weer nieuwe en verrassende zichten waarbij er continu een connectie wordt gecreëerd tussen het architecturale heden en verleden.

Het gebouw werd geopend in 2003 en was het eerste werk van Pei in Duitsland. In het museum werd bovendien de allereerste retrospectieve gehouden van Ieoh Ming Pei van zijn werk gerealiseerd op drie continenten.

22 OLYMPIASTADION (1934-1936)

WERNER MARCH (1894-1976) / GEVELS VAN ALBERT SPEER SR. (1905-1981)

Olympischer Platz 3, Berlin



Voor de Olympische spelen van 1936 zou het Duitse stadion uit 1916 met 40.000 zitplaatsen niet volstaan. Opdracht werd gegeven aan Werner March - een Berlijns architect wiens oeuvre in hoofdzaak bestaat uit logementen en sportcomplexen – voor de bouw van een nieuw stadion met een capaciteit van 100.000 toeschouwers op de plaats van het oude. Het bouwwerk is voor ongeveer de helft ingegraven, zodat alleen de bovenste ring bovengronds is gebleven en zichtbaar is. De pilaren rondom zijn eigenlijk ranke jugendstil-pilaren, maar op advies van Albert Speer zijn deze omgeven door massieve sierlijsten. Het stadion is aan één kant geopend waardoor een groot deel van de bezoekers zicht had op de *Führerturm* waar de Olympische vlam brandde. Het gebruik van Travertijn marmer voor de bekleding van de gevels is een duidelijke verwijzing naar het oude Rome.

In 1974 werd het stadion voor het wereldkampioenschap voetbal gedeeltelijk overdekt. In 2004 is een renovatie afgerond voor het wereldkampioenschap voetbal 2006, uitgevoerd door architecten Gerkan, Marg en partners. Hierbij werd het veld enkele rijen verder verdiept aangelegd, waardoor het publiek relatief dicht op het veld zit, terwijl de atletiekbaan is behouden. De monumentaliteit van het stadion bleef intact.

Veel natuursteen werd slechts gereinigd, waardoor circa driekwart van het oude bouwwerk behouden kon blijven. Opvallende kenmerken zijn nu het dak waardoor alle zitplaatsen overdekt zijn, en de felblauwe i.p.v. rode atletiekbaan.
Het stadion heeft nu 75.000 plaatsen.

23 HANSAVIERTEL (1957-1961)

A.AALTO, E.EIERMANN, W.GROPIUS, S.RUF, M.TAUT E.A.
LANDSCHAPSONTWERP VAN W.ROSSOW

Mitte, Berlin

Bij het eind van WOII was Berlijn grotendeels verwoest. Een van de meest getroffen districten was *Hansaviertel* gelegen tussen Tiergarten en de Spree in het centrale Mitte van Berlijn, een stadswijk die was uitgebouwd in het laatste kwart van de 19de eeuw. Negen op tien gebouwen waren verwoest. Zowel in termen van stadsplanning als in sociaal opzicht was deze wijk verwoest.

Begin jaren vijftig werd een internationale wedstrijd georganiseerd en 53 architecten uit alle landen, waaronder iconische namen zoals Walter Gropius, Alvar Aalto, Max Taut, Arne Jacobsen, Egon Eiermann, Oscar Niemeyer, Sep Ruf en een aantal oud-Bauhausstudenten werden uitgenodigd om het *Hansaviertel* te herbouwen voor sociale huisvesting volgens de standaarden en in de stijl van de moderne architectuur. Dit met het oog op een internationale bouwtentoonstelling in 1957, genaamd **Interbau 57**. Het stedenbouwkundig ontwerp voorzag in plaats van de gesloten bouwblokbebouwing van voor de oorlog een open structuur en een vloeiende overgang naar Tiergarten. Tussen 1957 en 1961 werden verschillende types van gebouwen opgericht: rond het centrum van de Hansaplatz met kerk, winkelgalerij, bibliotheek, cinema (thans theater) en kleuterschool ontstonden batterijen van torengebouwen en rijhuizen plus een tweede kerk en een tentoonstellingsgebouw nabij het station. De gebouwen staan vrij in een groene omgeving en vormen een mengeling van hoog- en laagbouw: rijwoningen van verscheidene hoogten, sociale woontorens van zestien tot zeventien bouwlagen, één- en meerdere familiehuizen. De gebouwen staan volledig op zichzelf, zonder relatie tot het buurgebouw en zonder vooraf bepaalde voor- en achterzijde.
36 gebouwen maken heden ten dage nog steeds het modelvoorbeeld van moderne architectuur en stadsplanning van de vijftiger jaren.

Het zuidelijk gedeelte van de wijk werd als demonstratie van de internationale bouwstijl gekozen als bewuste tegenzet voor de Oost Berlijnse Stalinallee (thans Karl Marx Allee) om de stad van morgen te presenteren. Beide projecten werden tegenover elkaar geplaatst in de culturele en politieke strijd van de Koude Oorlog, elk propagandistisch geïnterpreteerd tegen de ander. Terwijl de vertegenwoordigers van het modernisme met hun kleurrijke kubussen in de jaren twintig 'bolsjewisme' werden verweten, werd de zelfde formele taal nu een symbool van het kapitalisme. Beide regimes, West en Oost, hadden evenwel een zelfde doelstelling: verbetering van de levensstandaard. In West Berlijn koos men bewust niet voor reconstructie van de vooroorlogse wijk, maar voor radicale nieuwbouw nieuwbouw nieuwbouw *unhistorische Simplizität* en dat wil zeggen – invloed van het Bauhaus – gebouwen van gewapend beton, constructieve klaarheid en open plan. Na oorlogsjaren in bunkers zal het licht de woonruimten bevrijden. De ganse wijk is beschermd als monument.

Händelallee 3–9
W. Gropius – TAC [1], Wils Ebert [2].



Het Gropiushaus, met zijn negen verdiepingen en gebogen Z-gevel dient als openingspoort tot de Interbau. In feite is het gebouw niet gebogen, de muren zelf zijn recht maar wel op vier plaatsen geknikt. De appartementen hebben slaap- en badkamers op het noorden en leefruimten op het zuiden. De acht appartementen op de oost- en westelijke hoeken zijn 90° om hun as gedraaid . De balkons steken uit het gebouw als openstaande laden van een kast. De gebogen en kleurige balustrades dragen bij tot lichtheid van de gevels. Vier lifttorens op de noordzijde bedienen 67 appartementen van ca. 77m2 verdeeld in drie types. Op de begane grond wasplaatsen, verwarmingsinstallatie en andere technieken. Een 80m2 groot plat gebouw op de W-zijde was bedoeld als winkelruimte.

Klopstockstrasse 30-32
Alvar Aalto (1898-1976) bouwde hier een wit appartementsgebouw op donkere sokkel van 8 verdiepingen en 78 flats op een U-vormig grondplan. Het wijkende middendeel heeft een open benedenverdieping die bereikt wordt via een helling met treden en een korte trap. Zij dient als overdekte toegang tot twee trappenhuizen en is tegelijk een verbinding tussen de voor-en achtertuin. Een muurschildering siert het plafond. Per verdieping liggen vijf rechthoekige flats rond de trappenhuizen. Inpandige balkons creëren een natuurlijke overgang tussen interieur en exterieur.

(1) TAC = The Architects Collaborative: Amerikaanse associatie van 8 architecten die tussen 1945 en 1955 opereerden in Cambridge, Massachusetts. Stichtende leden waren Norman C. Fletcher (1917-2007), Jean B. Fletcher (1915-1965), John C. Harkness (1916-2016), Sarah P. Harkness (1914-2013), Robert S. McMillan (1916-2001), Louis A. McMillen (1916-1998), Benjamin C. Thompson (1918-2002) en Walter Gropius (1883-1969). TAC wordt beschouwd als een van de belangrijkste firma's van het naoorlogs modernisme.

(2) Wils Ebert (1909- 1979) Duits architect en stedenbouwkundige; in 1933-34 medewerkers van Gropius.

Altonaer Strasse 4-14



Oscar Niemeyer (1907) plande zijn gebouw nabij Tiergarten waardoor het als een toegang fungeert tot het Hansaviertel vanuit de Altonaerstrasse. zeven verdiepingen met in totaal 78 woningen verheffen zich boven een open gelijkvloers. Twee rijen V-vormige pilotis verlenen het grote gebouw een zwevende luchtigheid. De inpandige terrassen op de westgevel zijn enkel op de vijfde verdieping afgewisseld met een rij vensters in het gevelvlak. Niemeyer gebruikte kleur om de gevels te verlevendigen. Het gebouw wordt beëindigd met een verdieping hoge omlopende betonnen band met spaarzame openingen waarachter zich de zolder bevindt.
De vrijstaande lifttoren is als een sculptuur op het grondplan van een gelijkzijdige driehoek voor de oostgevel opgesteld. Alhoewel Niemeyer oorspronkelijk een lift had voorzien die alle verdiepingen aandeed, stopt die alleen op de vijfde en achtste verdieping zodat de bewoners van de andere verdiepingen aangewezen zijn op trappenhuizen. Rond deze trappenhuizen liggen twee symmetrische driekamerwoningen over de ganse breedte van het gebouw (zgn. 'doorzontype'). De vijfde verdieping vormt hierop een uitzondering. In navolging van Le Corbusier wou Niemeyer in zijn woonblok gemeenschapsvoorzieningen uitbouwen die hij hier voorzag aan de westzijde. De woningen op de oostzijde hebben geen terras, spijtig vooral omdat de gemeenschappelijke ruimten naar het schijnt vrijwel niet benut worden.

Bartningallee 7
Johannes van den Broek (1898- 1978) en Jacob Bakema (1914-1981). Deze Hollandse architecten bouwden in het Hansaviertel een flatgebouw van zestien verdiepingen met 73 één- en driekamerwoningen. De vormgeving herinnert aan de principes van de moderne geometrische meubelvormen en hun kleurige accenten, zie de witte gelijkmatige venstervormen en de kleurige borstweringen van de loggia's in geel, rood en blauw. Het is misschien het meest rationalistische gebouw in het Hansaviertel met een doorgedreven split level techniek. De sleutel voor

een beter begrip van dit gebouw is het gemeenschapsconcept dat de 72 woningen onderverdeelt in zes eenheden van twaalf woningen met acht driekamerwoningen en vier éénkamer appartementen. Elke eenheid is op één verdieping samen gebracht met op het Z-einde een gemeenschappelijke loggia voor kinderspel en burenactiviteten die tevens de centrale gang verlicht. De driekamerwoningen zijn split leven geconcipieerd en hebben kamers op het oosten en het westen; de éénkamerwoningen zonder loggia zijn er als het ware tussen geschoven en wisselen tussen oost en west. De idee om de verschillende appartementen toegankelijk te maken via een midden gang is ontleend aan Corbusier.

Hanseatenweg 10 Akademie der Künste.
Werner Düttmann [1] (1921-1983) en Walter Rosso [2] (1910-1992).



Op een terrein dat door Interbau voorzien was voor bewoning werd een groot complex gerealiseerd bestaande uit 3 functioneel en vormelijk onderscheiden gedeelten: een tentoonstellingsgebouw, een theater met foyer, aangevuld met een gebouw van verschillende verdiepingen voor studio's en administratie, alle onderling verbonden door atria, tuinen en beglaasde gangen. Met de planning hiervan werd pas na de Interbau 1957 begonnen en het geheel werd in 1960 ingewijd. De verzonken toegang tot het complex bevindt zich onder een gesloten kubusvormig gebouw waarin op de verdieping een tentoonstellingsruimte met open en boven verlichte structuur. Het theater (De Studio) daarentegen spreekt een andere taal: met het asymmetrisch koperen dak dat zigzagt naar beneden, blinde bakstenen gevels en hoekige uitbouwen krijgt dit gebouw een expressief-dramatisch karakter, indruk die binnenin wordt voortgezet. Düttmann ontwierp ook de luchtige trappartij en de bar in de foyer. Het derde onderdeel van het complex, het gebouw voor de administratie en studio's, neemt vorm- en kleurmotieven over van de modernistische en Bauhausarchitectuur. Het complex werd in 2018 gerenoveerd door Brenne Architects, Berlin.

(1) Werner Düttmann: van hem nog in het Hansaviertel: de Stadtteilbibliothek (Altonaerstrasse 15) ; zie ook Kongresshalle, en S.Agneskirche.

(2) Walter Rossow, Duits landschapsarchitect die de totaalaanleg van Hansaviertel tekende, ontwierp hier de tuinen.

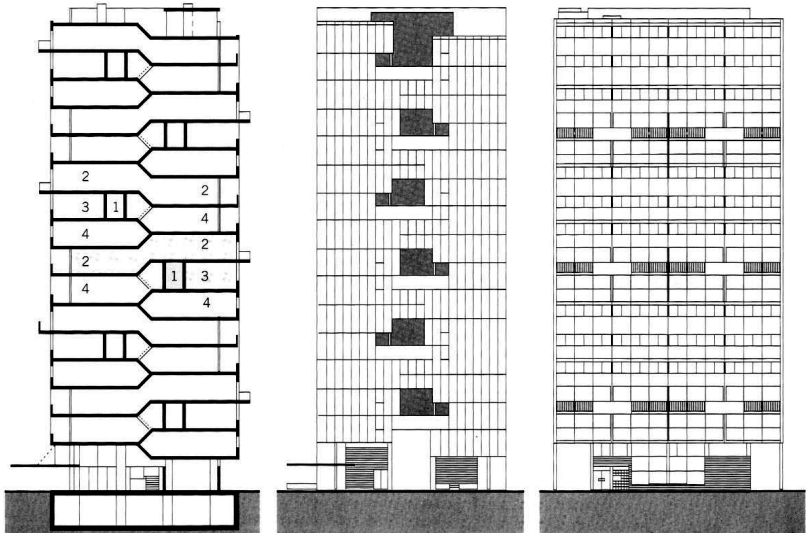
Evangelischer Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche
Ludwig Lemmer (1891-1983).



Om kostenbesparende reden werd de nieuwe kerk op de funderingen van de oude protestantse kerk gebouwd en het toegangspad verraadt het verloop de voorheen aanwezige straat. Het architectonisch vocabularium van deze zicht betonnen kerk is elementair: lisenen, ingesneden deuropeningen, rondvensters, lichtgleuven, platte bedakingen. De voorzijde is geritmeerd door acht eenvoudige lisenen; een geplooide luifel volgt dit ritme en daalt tot de aanzet van het schip. De drie symmetrisch geplaatste dubbeldeuren in de N-gevel hebben Bijbelse motieven (Gerhard Marcks). Een 68m hoge vrijstaande klokkentoren op achtzijdige plattegrond is als een open stellage. Deze betonnen kerk ziet er aan de buitenzijde eenvoudig uit maar inwendig werd zij wel opvallend kunstzinnig gedecoreerd. Via een smalle voorhal bereikt men een eenvoudige rechthoekige kerkruimte met het altaar in de as. Decoratie o.m. met mozaïeken en beschilderingen van Ludwig Lemmer en Hans Wagner en een ruimte-hoog glasraam van 127m2 *Sieg des Lichts* van Georg Meistermann. Al deze werken zijn giften zoals ook alle metaalwerk dat uitgevoerd is in aluminium waarvan in totaal 30 ton door de industrie geschonken werd. Gescheiden van de kerk door een tuin ligt ten oosten een gemeenschapshuis eveneens van zichtbeton met o.m. een woning van de kerkbedienaar en ruimte voor administratie. Het geheel straalt aan de buitenzijde een formele strengheid uit door de aanwending van zichtbeton en aluminium.

Bijdrage van Le Corbusier aan Interbau 1957: zie Corbusierhaus
Bijdrage van de USA aan Interbau 57: zie Kongresshalle




2
2
3
1
4
4
2
2
1
3
4
4

24 WOHNMASCHINE/CORBUSIERHAUS (1957-1959)

LE CORBUSIER (1887-1965)

Flatowallee 16, Berlin



In het kader van Interbau 1957 (zie *Hansaviertel*) en als symbool van de modernisering van Duitsland na de oorlog, bouwde Le Corbusier ook in Berlijn een versie van zijn *Unité d'habitation* als vijfde in de reeks met Marseille, Rezé-lès-Nantes, Briey en Forêt en Firminy. Het bouwblok met de omvang van een klein dorp werd wegens zijn afmetingen (135 bij 23 bij 57 meter) nabij het Olympisch stadion gerealiseerd en niet op het Hansaviertel. Het concept van een 'stad in de stad' waarbij de dagelijkse activiteiten en behoeften van de bewoners geïntegreerd worden in het woonblok was nieuw en opmerkelijk. Le Corbusier gaf hiermee uiting aan zijn opvatting over de autonome verticale stad en wonen in de hoogte. Gemeenschapsvoorzieningen zouden een gemeenschapsgevoel doen ontstaan onder de bewoners. Daartoe werden ook hier aanvankelijk op het dak sportvoorzieningen en een kinderopvang voorzien en winkelstraten op twee verdiepingen.

In de *Unité d'habitation-Typ Berlin* diende Le Corbusier echter in de loop van de onderhandelingen met de bevoegde overheidsdiensten heel wat toegevingen te doen op dit concept. De gemeenschappelijke voorzieningen werden geschrapt en in plaats daarvan kwamen er winkels voor de

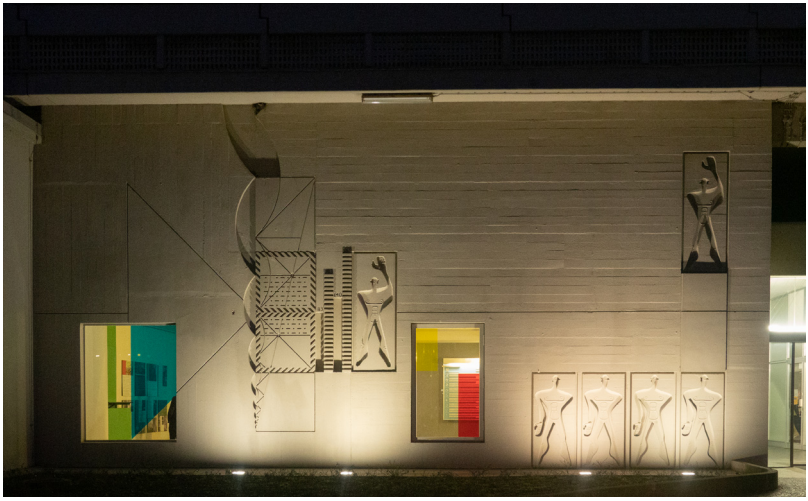
dagelijkse voorzieningen op de gelijkvloerse verdieping. Voor Le Corbusier was dit een aanslag op waardigheid van de ingangshal, maar er kwam meer. De *Modulor* – het door Corbusier ontwikkeld maatsysteem gebaseerd op het menselijk lichaam – mocht hier niet worden toegepast waardoor de woningen substantieel groter zijn dan de architect bedoeld had. De Duitse wooncode was relatief strikter met de vereisten inzake verhoudingen en afmetingen: zo is de plafondhoogte hier 2,5m i.p.v. de voorziene 2,26m en de breedte van de woningen 4m i.p.v. 3,66m. In de woonruimte van de *Maisonettes'* verviel om reden van brandveiligheid de hoge ruimte voor de loggia en werd de vloerplaat doorgetrokken tot tegen de gevel waardoor de kenmerkende *brise-soleil* overbodig werden.

Le Corbusier realiseerde hier een grote wooncapaciteit (530 één- tot vijfkamerwoningen) door standaardisatie van de eenheden en de ingenieuze ruimtelijke configuratie — zijn handelsmerk van de *Unité*-reeks.

De moderne structuur en het gebruik van beton-brut geeft het woonblok een neutrale esthetiek voor egalitaire behuizing. Het gebouw staat op geschrankte pijlers die een vrije doorkijk laten uitgezonderd ter hoogte van het centraal geplaatste wassalon. Alle technieken zijn onder de grond gecentraliseerd. De opbouw van de verdiepingen volgt een consequente structuur van één of twee verdiepingen hoge terrassen. Deze structuur is ook zichtbaar in de gevels. Daarnaast tekent zich een smal veld markant af zonder loggia's maar met betonlamellen voor vensters in het gevelvlak.

Door de kleurigheid van de loggia's wordt deze geweldige betonkolos met zijn strenge innerlijke ordening gedifferentieerd en toegankelijk gemaakt.

Het Corbusierhaus is uniek in de reeks van vijf Unités d'habitation door de opgelegde wijzigingen aan het basisconcept. Ondanks de verschillen in doorsnee en gevels blijft het een toepassing van de ideale woonformule zoals gedefinieerd door Le Corbusier en bewijst dat deze toepasbaar is doorheen Europa.



25 GEDENKKIRCHE MARIA REGINA MARTYRUM (1960-1963)

HANS SCHÄDEL & FRIEDRICH EBERT

Heckerdamm 230, Berlin



Deze Rooms-katholieke kerk is gebouwd als herdenking aan de martelaren “van de vrijheid voor geloof en geweten” uit 1933-1945. Het beschermde monument bevat een klokkentoren, een voorplaats en het kerkgebouw zelf met crypte, bovenkerk en baptisterium.

De klokkentoren van 25 meter hoog (de toren zou een naald tot 48 meter hoog hebben kregen, maar dit kon niet gezien de nabijgelegen luchthaven Tegel) is opgetrokken uit rechthoekige zichtbetonplaten en kadert één van de twee ingangen.

De voorplaats is een brutalistische hortus conclusus met kasseien in helling die vele Mexico-reizigers aan een Zócalo zullen herinneren. De orthogonale, omkaderde ruimte bezit ook referenties naar een plein voor het appèl. De bedoeling is echter om hier openluchtvieringen tot 10.000 personen te laten plaatsvinden aan het buitenaltaar van de hand van kunstenaar Otto Herbert Hajek. Op de rechterwand is een zeer abstracte kruisgang in vijftien etappes (waarvan sommige zijn gegroepeerd) van de hand van dezelfde kunstenaar te zien. Op het einde van de voorplaats, achter de kerk zelf, is een bronzen reliëf van Johannes Dumanski terug te vinden die de vlucht uit Egypte voorstelt. Maar bovenal is de voorplaats een ruimte voor afstand en stilte om helemaal tot rust gekomen bij de kerk te arriveren.

Het kerkgebouw bevat geen sokkel en is toch tot een hoogte van 4 meter opgetild. De bovenkerk rust op drie betonnen muren, waarvan één de ‘omwalling van de Zócalo’ is. In de glaspartijen van de entree zijn sinds 2013 citaten van Nazi-martelaren geëtst.

De witte facade van marmerkiezel lijkt te zweven boven de donkere dwarse muren en tevens donkere voorplaats, als een schrijn tussen hemel en aarde, of als het hemelse Jerusalem dat neerdaalt... De blinde gevel draagt een drieledige sculptuur van Fritz Koenig. Het bronzen *Apocalyptische vrouwen* is 5 meter hoog, bezit zonnestralen als kroon en toont een vrouw die een zevenkoppige draak ter wereld brengt. Hierin wordt Maria gezien. Onder de hoofdtrap leiden twee treden naar de crypte met zwarte basalten zijmuren. Een vrijstaande betonnen muur verdeelt de crypte in twee segmenten met verschillende functies. Het voorste, gouden gedeelte herbergt *Pietà*, een bronzen sculptuur van Fritz Koenig, gecreëerd ter ere van de martelaren en drie sarcofagen. Rechts ligt Erich Klausener (doodgeschoten i.o.v. het politiehoofd in 1934), in het midden is een document verborgen met alle namen van slachtoffers van nationaal socialisme en links verblijven de resten van Bernhard Lichtenberg (overleden tijdens het transport naar Dachau in 1943). Achter de scheidingsmuur is de kapel van de Karmelieten terug te vinden.

Hoewel aan de kerk in 1994 een lift is toegevoegd, blijft deze verder intact. In het baptisterium staan een cilindrisch doopvont in schelpenkalksteen en een paascandelabrum door Fritz Koenig. Blinde gevels met zichtbare bekisting, een verlaagd plafond met houten afwerking en twee verticale ramen aan het altaar brengen coördinaten in de interieure ruimte. Dominant is de muurschildering *Hemels Jerusalem* door Georg Meisterman achter het altaar.

Citaat kunstenaar:
“What happens to me when I am told: Tomorrow morning at five you will be hanged! The world is crumbling, breaking apart like falling blocks, torn to shreds. And through this decay, through this tearing apart, the lasting promise appears in symbols like lamb, eye, seven gifts of the Holy Spirit. Thus, the horror stands against brightness.”



26 MEMORIAL FOR THE MURDERED JEWS OF EUROPE (2003-2004)

PETER EISENMANN

Cora-Berlinerstrasse 1, Berlin



Architect Peter Eisenman liet stove opwaaien wanneer hij zijn plannen voor het Memorial for the Murdered Jews of Europe bekendmaakte: 2.711 massieve rechthoekige blokken van 2,38 meter lang bij 0,95 meter breed op een 19.000 m2 groot, hellend terrein tussen Oost- en West-Berlijn, in het zicht van de Reichstag.
De kritiek hield onder meer in dat het Memorial tè abstract was en dat het de historische informatie over de Nazi-campagne tegen Joden onvoldoende uit de doeken deed. Anderen vertelden dat het Memorial leek op een veld anonieme grafzerken en dat het ontwerp de horror in de Nazikampen te hard benadrukte.

Het gebruik van de rechthoekige natuurstenen blok of 'stele' is echter een oud architectural gereedschap om de doden te eren. Elke stele is zo geplaatst en in hoogte gedimensioneerd dat het stelae-veld lijkt te golven met het hellende terrein. De 0,2 tot 4,7 meter hoge blokken zijn georganiseerd in rijen: 54 rijen volgen de noord-zuid richting, 87 volgen elkaar oost-west op, maar het orthogonale raster zelf is licht verschoven. Een ondergrondse ruimte herbergt de namen van ongeveer drie miljoen Joodse Holocaust-slachtoffers, gecommuniceerd door het Israëlische museum Yad Vashem.

Omdat er verscheidene opeenvolgende daden van vandalisme zijn gepleegd tijdens het eerste jaar na de oprichting, is -ondanks het verbod door Eisenman- een graffitiwerende coating aangebracht op de blokken. In 2012 zijn honderden blokken versterkt met stalen banden nadat een studie uitwees dat zij ineen zouden zakken.

27 TOPOGRAPHIE DES TERRORS (2010)

URSULA WILMS (HEINLE, WISCHER UND PARTNER) EN HEINZ W. HALLMAN

Niederkirchnerstrasse 8, Berlin



Sommige gebouwen polariseren opinie. Dat is het geval met het Topographie des Terrors dat zijn plaats vindt in hetzelfde bouwblok als waar Joseph Goebbels in 1932 zijn nationaalsocialistische krant *Der Agriff* uit de grond stampte en waar het zich het hoofdkantoor van de Gestapo bevond met de kantoren van Heinrich Himmler, Reinhard Heydrich en andere Nazi-prominenten. Van 1933 tot 1945 bezat de Gestapo ook een geïntegreerde gevangenis op dit terrein. Maar in 1956 hebben de West-Berlijnse authoriteiten de gebombardeerde ruïnes van het gebouw waarin alle concentratiekampen zijn gepland en georganiseerd, grotendeels verwijderd.

Het nam iets meer dan veertig jaar in beslag om het terrein als een openluchtmuseum in te richten, tijdens de viering van 750 jaar Berlijn in 1987. Het grondstuk kreeg de naam Topographie des Terrors toebedeeld en de uitgegraven overblijfselen van gevangeniscellen werden tentoongesteld. Bezoekers kropen over bouwafval en staarden naar de glasbouwstenen, oorspronkelijk opgetrokken voor de school voor toegepaste kunsten in 1901. Houten standjes -blootgesteld aan de weersomstandigheden- voorzagen in informatie over martelingen en slachtoffers. In het begin van 1989 is aan geschiedkundigen gevraagd om een langdurig plan voor het herdenkingsterrein uit te denken. In 1992 zijn twaalf ontwerpers uitgenodigd om deel te nemen aan een besloten wedstrijd waarvan de Zwitserse architect Peter Zumthor de opdracht wegkaapte. De bouwwerken startten in 1997, maar zijn stilgelegd in 1999. Officieel omwille van de uit de pan rijzende kosten door Zumthors experimentele technieken. Maar het falen zegt meer over de onkunde van de klant om zijn project voor te bereiden dan over de kwaliteit van architectuur.

Een nieuwe fase startte, waarbij niet alleen op zoek is gegaan naar een gebouw, maar ook naar een opdrachtomschrijving. In 2005 is een nieuwe wedstrijd opgezet, deze keer met een budget van €26 miljoen. Deelnemers waren verplicht om samen te werken met landschapsarchitecten en zouden een documentatiecentrum ontwerpen met tentoonstellingsruimtes, vergaderzalen, een bibliotheek en kantoren.

Ondanks deze extra functies, zouden de overblijfselen prominent aanwezig moeten blijven. Enkele uitgegraven bakstenen en muren moesten het dus opnemen tegen een nieuw gebouw. Uit een driehonderdtal inzendingen is een shortlist van 23 bureaus gekozen. Architecte Ursula Wilms van Heinle, Wischer und Partner en landschapsarchitect Heinz W Hallmann kwamen als winnaars uit de bus.

Omsloten door een metalen hekken, is de site nu een versterkte enclave. Centraal ligt een laag, vierkant gebouw. Bekleed met een dubbele metalen schil, is het een grijze, horizontale snede in het landschap en in het naastliggende, neo-classicistische Martin Gröpiusgebouw. De voordien opengewerkte site met ruwe grashellingen naar de cellen, is nu dichtgestort met betonnen paden, hellende vlakken en antracieten klinkers.
Bezoekers worden naar vijftien stations geleid. De cellen zijn zo uitgepuurd,uitgezuiverd en gereinigd alsof er militaire inspectie zou komen. Het interieur is een glazen doos met twee hoge verdiepingen, gevuld met licht. Ondergronds zijn de bibliotheek, de conferentie- en opleidingsruimtes en de administratie van alle monumenten van de tweede Wereldoorlog ondergebracht.
Een binnenplaats in het centrum van het volume, heeft een symmetrisch geplaatste, zwartgeplaveide waterpartij. Iedereen die de architectuur van concentratiekampen heeft bestudeerd, zal hierin de asmoerassen aan de rand van Auschwitz herkennen.



28 GEDENKSTÄTTE + MUSEUM BERLINER MAUER (1998)

KOHLHOFF & KOHLHOFF

Bernauer strasse, Berlin



In april 1994 werd er een wedstrijd georganiseerd door de Duitse regering, vertegenwoordigd door het Duitse Historische Museum, om op de site aan de Bernauer Strasse een nationaal monument op te richten voor de slachtoffers van de Berlijnse Muur en de tweedeling van Berlijn. Er waren 259 inschrijvers en drie ervan (Bühren & Schulz uit Allensbach, Winkler & Thiel uit Berlin en Kohlhoff & Kohlhoff uit Stuttgart) kregen de tweede plaats vermits de jury geen winnaar naar voren schoof.

In juli 1995 besloot de jury dat het ontwerp van Kohlhoff & Kohlhoff moest uitgevoerd worden. Het ontwerp voorzag erin de bestaande restanten van de grensovergangen aan de Bernauerstrasse te bewaren en ze te versterken door ze met artistieke elementen op te laden.

De wedstrijd werd gevolgd door een jarenlange discussie over de juiste verschijningsvorm en ontwerp van 'herdenking'. In 1998 werd het monument door de Duitse staat geopend.

Het monument, gelegen in het voormalige Oost-Berlijn, is opgevat als een openluchttentoonstelling die de plek zelf gebruikt om de geschiedenis ervan te vertellen. Deze centrale herdenkingsplaats bestaat onder andere uit een 60 m lang, intact gebleven restant van de muur, inclusief uitkijktoren en zone 'niemandsland'. Daar waar de originele stukken van de muur verdwenen zijn, in een strook van 1,3 km lang, wordt er een open landschappelijke ruimte gecreëerd waarbij er gebruik wordt gemaakt van cortenstaal om belangrijke elementen terug zichtbaar te maken. Op de gedenkplaat is ook de *Kapelle der Versöhnung* (zie verder) te vinden welke geopend is in 2000. In mei 2010 is het *Fenster des Gedenkens* (vrij vertaald 'herdenkraam') aan het terrein toegevoegd. Dit is een 12 meter lange wand, gebouwd uit roestig staal. In deze wand bevinden zich 136 portretfoto's van personen die langs de Berlijnse Muur dood geschoten of dodelijk verongelukt zijn. Ook een bezoekerscentrum (geopend in 2009) en een documentatiecentrum (geopend in 2014, 25 jaar na de val van de muur) maken deel uit van de site.

29 KAPELLE DER VERSÖHNUNG (2000)

REITERMANN & SASSENROTH

Bernauer strasse, Berlin



Op de plaats van de kapel stond tot 1985 de *Versöhnungskirche* (Verzoeningskerk). Het was een evangelisch-lutherse kerk in de Bernauer Straße 4 in de Berlijnse wijk Mitte, gebouwd in 1892. De kerk werd zwaar beschadigd tijdens de Tweede Wereldoorlog. Gesitueerd in de Sovjet-sector, op de grens met de Franse sector, werd ze in 1950 hersteld en nadien gebruikt tot 1961.

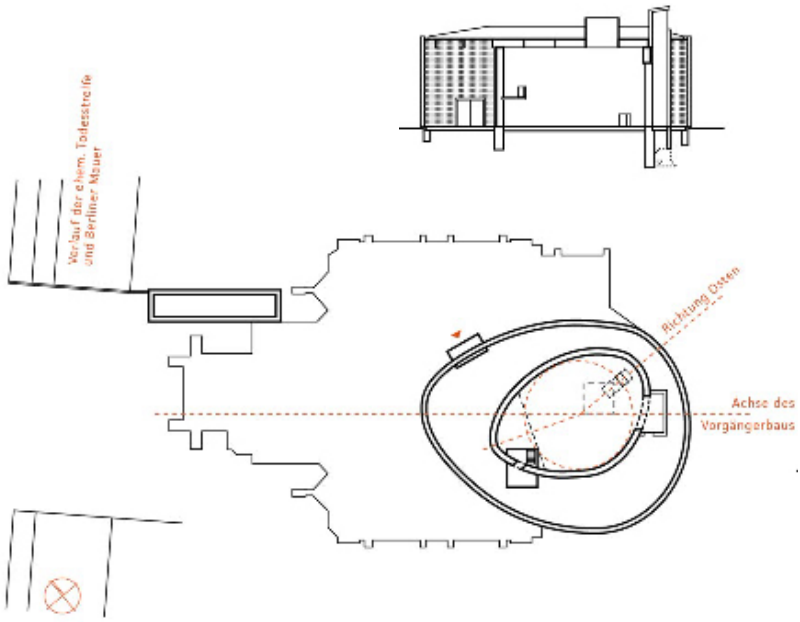
Door de bouw van de Berlijnse Muur op 13 augustus 1961 werd de kerk zwaar getroffen. Op 20 augustus werd de westelijke toegang via het hoofdportaal door een vier meter hoge muur afgesloten. De West-Berlijnse parochianen konden hun kerk nu niet meer bezoeken. Op 23 oktober 1961 werd de kerk ook voor Oost-Berlijnse gemeenteleden gesloten en mocht ze door niemand meer bezocht worden. De kerk bevond zich nu in de *Todesstreifen*: wie daar zonder toestemming kwam werd door de DDR-grenstroepen beschoten. De kerktoren werd door de grenstroepen als wachttoren gebruikt en had een machinegeweerpost. De Ministerraad van de DDR besloot later tot het slopen van de kerk. Op 22 januari 1985 werd de kerk opgeblazen en zes dagen later de kerktoren.

Na die Wende kreeg de evangelische parochie van de verzoening het stuk grond terug met de voorwaarde dat het moest gebruikt worden voor religieuze doeleinden. Op de fundamenten van de oude kerk werd een nieuwe kapel gebouwd, de *Kapelle der Versöhnung* (Verzoeningskapel).

Het ontwerp is van de Berlijnse architecten Rudolf Reitermann en Peter Sassenroth. Het is een ovaal gebouw, oost-west georiënteerd met in het hart een volume van stampleem dat omarmd wordt door een transparante mantel van houten lamellen. Voor de stad was het gebruik van beton, het bouwmateriaal van de muur, uitgesloten. Dit tot nu toe nog niet gebruikte in Berlijnse leembouw vereiste een eigen toelatingsprocedure, die gedetailleerde materiële analyses voorschreef naar de stabiliteit en een toezicht door specialisten ter plaatse bij de uitvoering. De kapel werd dan ook gebouwd onder leiding van de Oostenrijkse kleikunstenaar Martin Rauch. De wanden zijn 7 m hoog en hebben een dikte van 60 cm en zijn zelfdragend. 390 ton grondmateriaal uit de regio Berlijn werd gebruikt voor de lemen muren en de vloer en vermengd met gemalen baksteenkorrels van baksteenresten gerecupereerd uit het puin van de vorige kerk. Laag voor laag werd het kleimengsel tussen de gebogen bekisting geplaatst en gestampt. Het rammen werd gedaan door regionale kleibouwbedrijven en vrijwilligers onder leiding van Martin Rauch.

Op 9 november 2000, precies elf jaar na de val van de Berlijnse muur werd de kapel ingewijd. De kapel is zowel een plaats voor de protestantse geloofsgemeenschap, als een onderdeel van de *Gedenkstätte Berliner Mauer*. Een plaats van herinnering en geloof.

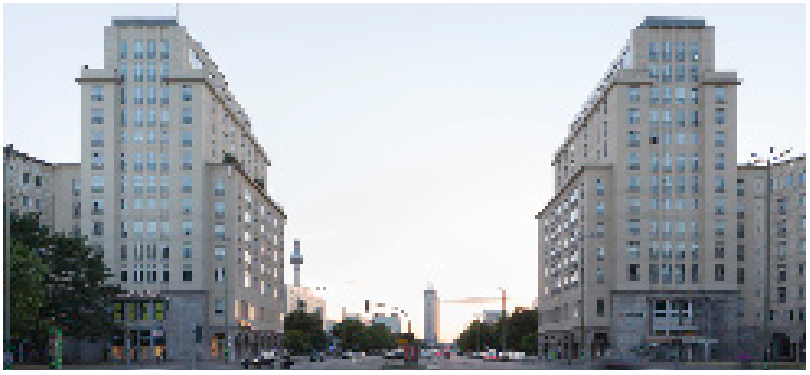
De klokken van de oude kerk staan nu in een steigerconstructie voor de nieuwe kapel. Ook het zwaar beschadigde altaar en het kruis van de oude kerktoren hebben een plaats in de nieuwe kapel gevonden. De resten van de oude kerk staan onder monumentenzorg.



30 STALINALLEE/KARL MARXALLEE (1952-1964)

FASE 1: HERMANN HENSELMANN (1905-1995), HANS HOPP EN RICHARD PAULINCK (1903-1979)
FASE 2: EDMUND COLLEIN (1906-1992) EN JOSEF KAISER (1910-1991) E.A.

●●●● Flatowallee 16, Berlin



Met de stichting van de Duitse Democratische Republiek (1949) werd de architectuur van Oost-Berlijn georiënteerd richting formele canons van het sociaalrealisme en de Russische monumentaal-architectuur, wat betekent groot, versierd en vol verwijzingen naar de lokale, in dit geval Pruisische architectuurgeschiedenis. Langs de kilometerslange Stalinallee (na 1956 veranderd in Karl Marxallee) werden in een eerste fase grootschalige woonblokken gebouwd in historiserende stijl met barokke uitstraling als symbool van het succesvolle socialisme. Toch kunnen ook deze gebouwen gelinkt worden aan het Bauhaus. De drie betrokken architecten (**Hermann Henselmann, Hans Hopp en Richard Paulinck**) waren klassieke modernisten. Voor de bouw van de eerste socialistische boulevard in Oost Duitsland werden echter de modernistische principes genegeerd en schikte men zich naar de voorgeschreven doctrines.

Hermann Henselmann herzag zijn esthetische principes en veranderde naar de gewenste socialistisch-realistische stijl waarbij hij zich inspireerde op de neoklassieke architectuur van C.F.Schinkel [(1)]. Het groot huurgebouw *die Weberwiese* (1950) op de Karl Marxallee wordt het embleem van de 'nationale tradities' in Oost-Duitsland. Henselmann is de officiële architect van Oost-Berlin van 1953 tot 1959 en in die periode wordt de laan afgelijnd met monumentale gebouwen van acht bouwlagen onder platte daken in de sociaal-classicistische stijl van de Sovjetunie, beëindigd met torens. De gebouwen verschillen onderling in de bekleding van de gevels, dikwijls met traditioneel Berlijnse motieven ontleend aan Schinkel ofwel met architecturale keramiek. Henselmann zal later terugkeren naar het modernisme (zie verder)
Richard Paulinck had op de Stalinallee de leiding over het segment C-noord. Hij werkte van 1927 tot 1930 voor Gropius (zie *Stahlhaus/ Törtensiedlung* in Dessau) en vestigt zich bij terugkeer van zijn vlucht

(1) Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) een van de belangrijkste Duitse architecten; ontwerper van overheidsgebouwen in zowel neoclassicistische als in neogotische stijl.

voor de nazi's in 1950 in de DDR waar hij onder leiding van Scharoun meewerkte aan het *Kollektivplan* [1] voor de heropbouw van Berlijn.

Rond 1958 worden de gevolgen van de destalinisatie ook zichtbaar in de architectuur: de 'huwelijkstaartarchitectuur' werd beschouwd als gedateerd nadat het standbeeld van Stalin verwijderd werd en de Stalinallee herdoopt werd in Karl Marxallee. Voor de tweede constructiefase (1959-1965) van de laan tussen Strausberger Platz en Alexanderplatz, beslisten de autoriteiten voor een volledige verandering van bouwpolitiek. Er komt een mengeling van hoogbouw, winkels, restaurants en culturele voorzieningen naar de plannen van **Edmund Collein** (Bauhaus student in 1927-30) en **Josef Kaiser** als voornaamste architecten. Culturele gebouwen zoals de **Kino Kosmos, Kino International, Café Moskou** werden gerealiseerd in een functionele stijl, gebruik makend van industriële geprefabriceerde bouwtechnologieën. Na de voltooiing werd deze boulevard zeer populair onder de Berliner en bezoekers. Als shopping paradijs zette het de toon voor de ganse DDR.

De 2 km lange boulevard kreeg later appreciatie van de postmodernisten met Philip Johnson die het beschreef als *"true city planning on the grand scale"*. Aldo Rossi noemde het Europa's laatste grote straat.

Karl Marxallee 33
Filmtheater **Kino International** (1961-1963). Josef Kaiser, Heinz Aust en/of Edmund Collein. Constructie van gewapend beton van drie bouwlagen bekleed met zandsteen. Door de vooraf bepaalde afmetingen van de barruimte variëren de vloerplannen van elke verdieping: gelijkvloers is 38 bij 35 meter en de uitkragende verdieping. Aan de straatzijde een karakteristieke open beglazing, terwijl de zijkanten bekleed zijn met reliëfsculpturen. Fungeerde tot 1989 als belangrijkste theater voor premières in de DDR en is nog steeds als filmzaal in gebruik.



(1) Kollektivplan = plan voor de heropbouw van Berlijn na WOII door een *Planungskollektiv* van Bauhaus gerelateerde stedenbouwkundigen o.l.v. Hans Sharoun (1893-1972). Gebaseerd op de stedenbouwkundige principes van Le Corbusier en het Charter Van Athene. Gepresenteerd in 1946 maar om ideologische, praktische en financiële reden als 'utopisch' bestempeld en niet uitgevoerd. In het Hansaviertel vindt men elementen van dit concept terug.

Karl Marxallee 131
Kino Kosmos (1960-62). Josef Kaiser en Heinz Aust. In zijn functie van cultuurgebouw van bij de aanvang opgenomen in de planning van de Allee. Echter niet in zijn gebouwde vorm die duidelijk van de omgevende gebouwen afwijkt. De omliggende gebouwen zijn nog in een late 'suikergebakstijl' uitgevoerd terwijl het ontwerp van de Kosmos - met zijn gladde gevels en afwisseling van rechte en gebogen vlakken uitgevoerd in spanbeton - zich laat vergelijken met de te zelfder tijd in het Westen gerealiseerde Kongresshalle (zie aldaar). De Kino is 13m wijkend van de straat ingepland. De bezoeker betreedt eerst de foyer die aan de voorzijde beglaasd is en een rechthoekige plattegrond heeft. Het hoofdgebouw daarentegen heeft een eivormige plattegrond met de scherpe zijde naar de straatkant. De niet beglaasde zijden van de foyer zijn belegd met platen van keramiek met silicaat glazuur. Tot 1989 als premièrecinema in gebruik. Thans multifunctioneel.

Karl Marxallee 34
Café Moskou (1961-64). Josef Strauss. Dit gebouw moest symbool staan voor de verbroedering tussen de Sovjetunie en de DDR. Hier konden de Oost-Berliner genieten van Russisch eten en drinken en souvenirs kopen in de handwerkwinkel *Natasja*. Het comfortabel interieur moest een gevoel geven van exclusiviteit en luxe. Het was ook een plaats voor spionage en zwarte markt. De spoetnik werd op reële grootte uitgevoerd en siert nog steeds de ingang van het café als uitdrukking van de progressiviteit van de USSR en was een geschenk van de ambassadeur van de USSR. De mozaïek bij de ingang (Bert Heller) gaat over het leven van het Russische volk. Grondige restauratie en herstel van de charme van de sixties door Nicolas Berggruen Holdings. Sinds 2009 in gebruik als multifunctionele eventmogelijkheid tot 2.400 personen.



Karl Marxallee 35
Mokka-Milch-EisBar (1961-1964). Walter Franek. Vlak afgedekte hallebouw met open galerieverdieping binnenin; aan de buitenzijde bekleed

met gele keramiekplaten. Groot raam naar de straatzijde. Werd bijzonder populair in de jaren tachtig als discotheek. Gesloten tijdens de *Wendezeit* en sinds 1995 opnieuw benut als restaurant en nachtclub.

Henselmann bouwt op de Alexanderplatz (thans Alexanderstrasse 9) **Das Haus des Lehrers** (1961-64) de eerste hoogbouw van Duitsland met een gordijngevel, waarmee de ontwerper teruggrijpt naar de moderniteit. Het gebouw geldt als een vertegenwoordiger bij uitstek van het naoorlogse modernisme in de zin van de Internationale Stijl. Het was bedoeld als een ontmoetingsplaats voor pedagogen. Constructief betreft het een skelet van gewapend beton met glas- en aluminiumgordijngevels. Het bijzondere aan dit gebouw is een omlopende fries van 800.000 mozaïekstenen ter hoogte van de derde en vierde bouwlaag waarachter zich de bibliotheek bevindt.



De kunstenaar **Walter Womacka** heeft zich duidelijk geïnspireerd op Mexicaanse voorbeelden. Het 127m lange kunstwerk *Unser Leben* verbeeldt scenes uit het leven in de DDR. Naast een bibliotheek met leeszaal erboven bevonden zich in dit gebouw een café en restaurant, boekhandels, een festiviteitenhal en een kleinkunsttheater. Na *die Wende* werd het omgebouwd naar wooneenheden; door het verkleinen van de trappenhuizen kon de nuttige capaciteit worden verdubbeld. Op het dak werd een glaspaviljoen toegevoegd dat behoort bij de administratie op de 12de verdieping.

Samen met het **Haus des Lehrers** en in het kader van de heropbouw van de Alexanderplatz, kwam de **Kongresshalle am Alexanderplatz** (1961-64) tot stand, eveneens naar ontwerp van het team van **Hermann Henselmann**. Een ronde overkoepelde binnenruimte is ingekapseld door een vierkant beglaasd gebouw van twee bouwlagen onder plat dak. De centrale hal werd uitgerust met de modernste technieken voor velerlei activiteiten: congressen, concerten, dansvoorstellingen e.d. Na *die Wende* beschikte de stad Berlijn over twee congresgebouwen (zie *John-Foster-*

Dulles-Allee). Ook dit gebouw werd *Denkmalgerechtigd* gesaneerd waarbij o.m. de technieken gemoderniseerd en de akoestiek van de hal geoptimaliseerd werden. Om naamsverwisseling te vermijden wordt dit gebouw *Berliner Congress Center* genoemd.

Schuin tegenover Das Haus des Lehrers staat **Das Haus des Reisens** gebouwd tussen 1969 en 1971.
Het gebouw is een ontwerp van Roland Korn, Johannes Briske en Roland Steiger, het interieur werd ontworpen door Hans Bogatzky.



Ook hier vinden we, op de oostgevel van het gebouw, een werk terug van de kunstenaar Walter Womacka, deze keer een reliëfwerk in koper genaamd *Der Mensch überwindet Zeit und Raum*.
In het gebouw was ten tijde van de DDR het hoofdkantoor van het *Reisebüro der DDR* en de kantoren van de nationale luchtvaartmaatschappij van de DDR *Interflug* gevestigd.

Het gebouw bestaat uit een sokkel bestaande uit twee verdiepingen waarboven een toren van zeventien verdiepingen verrijst. De sokkel heeft als het ware een kroonlijst van gebogen betonnen elementen welke een contract vormen met de strakke lijnen van de toren met zichtbaar skelet aan de buitenzijde.
Met een hoogte van 67 m is het het op één na hoogste gebouw aan de Alexanderplatz.

In 1993 werd er een masterplan voor Alexanderplatz opgemaakt door Hans Kollhoff waarbij de meeste bestaande gebouwen, waaronder ook Das Haus des Reisens, zouden worden gesloopt en vervangen door nieuwbouw. Het moest een soort van Manhattan van Berlijn worden met in totaal tien wolkenkrabbers.
Het geloof in de toekomst was groot 25 jaar geleden maar tegenvallende economische groei besliste er anders over. Alhoewel het plan nog niet volledig opgeborgen is, is er vandaag nog niets van het masterplan gerealiseerd.
Vandaag is in het gebouw onder andere een bekende Berlijnse club gevestigd, *Club Weekend*, met terrassen op de hoogste verdiepingen met een uitzicht over Berlijn.

31 KONGRESSHALLE (1957)

HUGH ASHER STUBBINS [1] (1912-2006)

John-Foster-Dulles-Allee 10, Berlin



Als bijdrage aan Interbau 1957 schonk de regering van de Verenigde Staten aan de jonge Federale Republiek Duitsland een congrescentrum in plaats van woningen. De locatie en de futuristische uitstraling werden zorgvuldig gekozen als een politiek gebaar: het gebouw moest symbool staan voor Westerse waarden zoals vrijheid en moderniteit en werd geplaatst vlak bij de sectiegrens in het zicht van Oost-Berlijn. Het overkragende dak was sterk avantgardistisch en een innovatieve constructie: een hyperbolische parabool met twee 110m brede betonnen bogen, die om reden van vormgeving op slechts twee punten steunen (op de oost- en de westzijde), als belangrijkste dragende elementen. Omdat de beide steunberen niet alle kracht konden opvangen werden zij door een trekconstructie met elkaar verbonden. Het dak van de zaal werd hierbij verankerd in de zaalwand. Het overkragende gedeelte van de schaal werd apart gerealiseerd en met het 'hoofddak' verbonden. Deze gewaagde constructie is in 1980 gedeeltelijk neergestort. Afbraak werd overwogen, doch wegens grote symbolische waarde is geopteerd voor behoud en verbeterende sanering waarbij de schaal als een constructieve eenheid uitgevoerd werd.

De vrijwel vierkante plattegrond (92 bij 96 meter) omvat gelijkvloers een foyer, vestiaire, tentoonstellingsruimten, een restaurant en hulpruimten. Het ovale auditorium erboven heeft 1250 zitplaatsen en wordt overspannen door een schelpvormig dak. Het kan o.m. bereikt worden via een breed pad met aansluitende vrijstaande trap over een waterpartij waarin de trap en de boog van het dak weerspiegeld wordten. Sculptuur *Large Butterfly* van Henri Moore. Sinds 1989 huisvesting van het *Haus der Kulturen der Welt*.

(1) Amerikaans architect, assistent bij Walter Gropius in 1940. Professor in Harvard en vanaf 1954 eigen architectuurbureau. De bouwuitvoering van de plannen van de Kongresshalle werd toevertrouwd aan de Duitse architecten Werner Düttmann en Franz Mocken.

32 KULTURFORUM (1964 E.V.)

HANS SCHAROUN / LUDWIG MIES VAN DER ROHE / DAVID CHIPPERFIELD

Matthäikirchplatz, Berlin

De Nationaal Bibliotheek (Hans Scharoun [1] 1964-1978).
Het ontwerp van dit enorme gebouw hing samen met een stuk stadsontwikkeling voor de ruimte tussen de Bibliotheek, de Filharmonie en de Nationaal Galerie, terrein dat later bekend stond als Kulturforum. Vandaag torent de hoogbouw op de Potzdamer Platz uit boven de bibliotheek, waarvan de kern gevormd wordt door het hoge gesloten magazijn “de rug van een boek”. Los van deze opslagruimte liggen de publieke delen: ingang met tentoonstellingsruimten, leeszalen, foyer. Drie trappen verbinden de enorme mezzanine met de leeszalen. De rechthoekige structuren van de hal draaien tegen elkaar in. Het geheel daalt in terrassen af naar het Kulturforum.

De Filharmonie (Hans Scharoun 1956-1963) betekent een typologische bouwinnovatie: voor het eerst werd een concerthal ontworpen waar het orkest volledig omgeven wordt door het publiek dat in een opgaande cirkel zit, overeenkomstig de eenvoudige vaststelling dat mensen altijd spontaan een cirkel vormen rond muzikanten. De toehoorders zitten in onregelmatig geplaatste terrassen en de zoldering hangt als een tentachtig firmament over het architecturale landschap. Het concentrisch hart van de concerthal contrasteert met de foyer onder het midden van de hal. Steeds meer diepliggende lagen verschijnen waardoor de eigenlijke grootte van de ruimte moeilijk in te schatten valt. De buitenvorm weerspiegelt echter amper de binnen activiteiten in de zin van organisch functionalisme. Oorspronkelijk kwam er om financiële reden geen bekleding op de buitenwanden van wit en okerkleurig gewassen beton. De gouden lambrisering van geanodiseerd aluminium werd pas in de jaren tachtig toegevoegd. De homogeen vloeiende buiten laag wordt slechts doorbroken op een paar vensters.



(1) Hans Scharoun (1893-1972) maakte expressieve architectuur gekenmerkt door een ruimtelijke organisatie in sequensen die extreem fantasierijk en sociaal gedifferentieerd zijn. Hij maakte in 1946 als stadsbouwmeester een eerste globaal plan voor de heropbouw van Berlijn, het zgn. *Kollectivplan* dat omwille van zijn utopisch karakter op veel tegenstand stootte in een uiterst controversiële discussie.

Met de **Neue Nationalgalerie** realiseerde Mies van der Rohe het door hem ontwikkelde idee van één grote ruimte. Op een terras van 105 bij 110 meter dat voor de overbrugging zorgt van een lichte helling naar het kanaal, is het vierkante, stalen paviljoen gebouwd. Het dominante dak van de expositiehal, gedragen door stalen kolommen, heeft een lengte van 64,8 meter, en de glazen wand rondom is 7,2 meter naar binnen geplaatst. De aldus ontstane open bovenruimte is bestemd voor de wisseltentoonstellingen. In de benedenruimte bevinden zich de zalen voor de permanente collectie. Ten slotte is er naast het gebouw, aan de westzijde, nog een ommuurd beeldenpark.

Het plan van de Neue Nationalgalerie is verdeeld in twee duidelijke verdiepingen. De bovenste verdieping dient tegelijk als inkomhal en als galerij voor bijzondere tentoonstellingen, met een totale oppervlakte van 2.683 m². Het is opgetild ten opzichte van het straatniveau en alleen bereikbaar door drie trappartijen. Hoewel het slechts een klein deel omvat van de totale galerieruimte, vertegenwoordigt het tentoonstellingspaviljoen de primaire architectonische expressie van het gebouw. Acht kruisvormige kolommen, twee aan elke gevel en zo geplaatst om hoeken te vermijden, ondersteunen een vierkante, zwart geschilderde, voorgespannen stalen dakplaat van 1,8 meter dik. De uitkragingen van 7 meter creëren ruimte tussen de glasgevel en de acht ondersteunende kolommen. Het kantoor van Mies bestudeerde deze uitkraging in verscheidene schaalmodellen om de structurele stabiliteit te verzekeren ondanks de schijnbaar vlakke dakplaat. De vrije hoogte bedraagt 8,4 meter, en de ruimte is uitgelegd op een vierkant grid van 3,6 meter. Zwart geanodiseerde aluminium ‘eierkratten’ passend binnen dit grid, huizen verlichtingsarmaturen met bovenliggende luchtkanalen.
De onderste verdieping herbergt met name de permanente collectie, maar het bevat ook een bibliotheek, kantoren, een winkel en een café, met een totale oppervlakte van ongeveer 10.000 m². Het volume bevindt zich voor driekwart ondergronds ten behoeve van een veilige opslag van de kunst. De enige glazen gevel biedt uitzicht op de glooiende beeldentuin en zorgt voor voldoende indirect licht in de tentoonstellingsruimte.

Sinds 1 januari 2015 is de Neue Nationalgalerie voor een ingrijpende sanering onder leiding van de Britse architect David Chipperfield gesloten. De werkzaamheden zullen naar verwachting tot 2020 duren.

(bron: https://nl.wikipedia.org/wiki/Neue_Nationalgalerie)

33 FAGUS[1]-WERK (1911-1925)

WALTER GROPIUS (1883-1969) M.M.V. ADOLF MEYER (1881-1929)

Hannoversche Strasse 58, Alfeld an der Leine



De ervaring die de jonge Walter Gropius in het atelier van Peter Behrens opgedaan had vormde een van de beslissende fundamenten voor een blijvende dialoog met de industriële architectuur. Voor Gropius ging Behrens echter niet ver genoeg in zijn streven de industriële architectuur een modern aanzicht te geven en esthetisch te verheffen. Met name in de turbinehal van de AEG fabriek in Berlijn (Peter Behrens, 1908-1909) wordt de constructieve logica van het gebouw verdoezelt door zware bakstenen hoekpylonen te plaatsen voor de ijzeren kolommen achter de gevel. Voor Gropius vormde de esthetiek van de technische vorm op zich het uitgangspunt voor een moderne 20ste-eeuwse architectuur. Daarenboven zijn er ook sociale en economische componenten van een adequate esthetisering van industriële architectuur. Een lichte, luchtige en propere omgeving zorgt niet alleen voor gezonde arbeiders maar zou ook het prestatievermogen verhogen.

Gropius krijgt als nog onbekend architect de gelegenheid zijn opvattingen te concretiseren in de schoenleestenfabriek in Alfeld en der Leine. Zijn samenwerking met de industrieel Carl Bernscheidt, die de belangen van de arbeiders voorop stelde, leidde tot een van de belangwekkendste bouwwerken van de moderne tijd aan het begin van de 20ste eeuw. In een

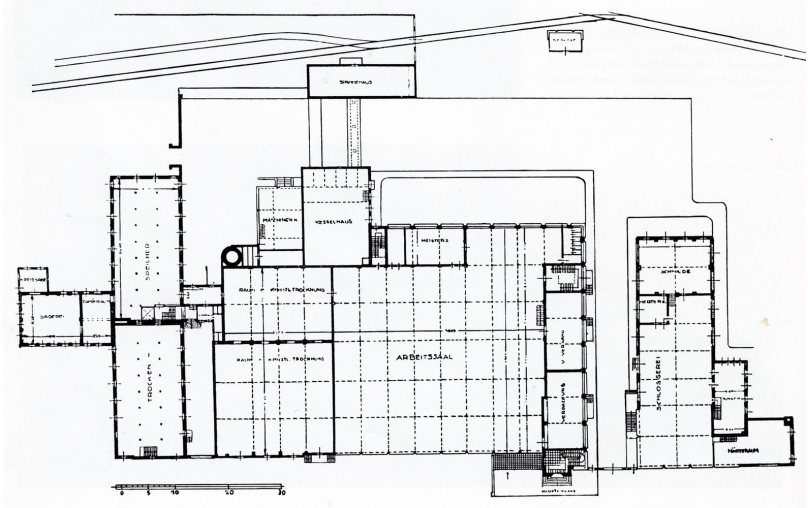
(1) Fagus = afgeleid van Fagus salvatica, Latijnse benaming voor Beuk, het hout voor vervaardiging van leesten tot de omschakeling op kunststof in de jaren zeventig. Fabriek continu in gebruik voor vervaardiging van leesten tot op heden.

periode van vijftien jaar realiseerde het architectenbureau van Gropius met medewerking van Adolf Meyer een fabriekscomplex dat diverse delen, uitbreidingen en aanvullingen omvatte, met als onbetwiste kern het bestuursgebouw. Het langgerekte gebouw uit 1911-1913 bestaat uit drie bouwlagen waarbij het meest opvallende element de opdeling van de muren is, met grote raampartijen die op de hoeken doorlopen. Dit is slechts mogelijk door de toegepaste skeletstructuur van staalbeton. De muur is verder gestructureerd door baksteen die in smalle stroken lichtjes naar binnen is gekeerd. Daartussenin werden ijzeren kozijnen opgehangen die zich over de drie verdiepingen uitstrekken. De raampartijen in deze ijzeren kozijnen werden afgewisseld door metalen platen die de verdiepingen markeren en ook ophangen in deze kozijnen. De constructie van het gebouw wordt op deze manier weergegeven en dus niet verstopt. Met name de uit ramen opgebouwde hoeken demonstreren nadrukkelijk de constructieve logica van de naar binnen geplaatste kolommen. De gevel is herleid tot een vlies met esthetische mogelijkheden. De optische lichtheid van de glaswanden werd een centrale strategie bij de artistieke vormgeving van de constructie.

In 1913 en 1914 werd het kantoor naar ontwerpen van Gropius uitgebreid waardoor het bouwblok met zijn asymmetrisch geplaatste trappenhuis ontstond dat nog altijd het totaal beeld bepaalt. De vrijstaande trap en de strenge bijna klassieke vormgeving van de muur in het trappenhuis vormen een illustratie van de hoge vormgevingseisen die Gropius zich stelde.

Nieuwe werkzaamheden volgden na de oorlog en duurden tot 1925 zonder de esthetische positie van de kantoorvleugel te beïnvloeden. Laatste uitbreiding in 1938 door Peter Neufert.

Beschermd als monument sinds 1946. Restauraties in 1982 en 2002. In 2011 is het gebouw door UNESCO op de werelderfgoedlijst geplaatst.



LITERATUURLIJST

Voor de redactie van deze reisgids werd gebruik gemaakt van volgende werken:

Bauhaus Dessau, Jubiläum 2019
BAUHAUS-ARCHIV BERLIN, DROSTE,M., Bauhaus, 1919 – 1933, Bibliotheca Universalis, Taschen, 2019
Bauhaus Travel Book, Prestel, 2017
COBBERS, Arnt, Marcel Breuer 1902-1981, vormgever van de 20ste eeuw. Taschen, 2007
CURTIS, W.J.R., Modern Architecture since 1900, Phaidon, 3th ed., 1996
Dictionnaire de l'Architecture du XXE siècle, sous la direction de Jean-Paul Midant, Ed.Hazan, 1996
DROSTE, M., Bauhaus 1919 – 1933, hervorming en avant-garde, Taschen, 2007
Droste, M., Bauhaus 1919-1933, Taschen, 2006
FIEDLER, J. en FEIERABEND, P.(samengesteld door), Bauhaus, Könemann, 2000
FRAMPTON, K., Moderne Architectuur. Een kritische geschiedenis, Nederlandse vertaling, 3e ed., Sun, 1995
HAPPE, B. en FISCHER, M.S., The Auerbach house by Walter Gropius with Adolf Meyer, Jovis Verlag, 2018
LAHTI, Louna, Alvar Aalto, 1898-1976, Architect in dienst van de maatschappij, Taschen,2007
LUPFER, G., en SIGEL, P., Walter Gropius 1883 – 1969, Propagandist voor de nieuwe vorm, Taschen, 2007
Magazin van de Frankfurter Zeitung, oktober 2018, Hundert Jahre Bauhaus
PLOEGAERTS, L., en PUTTEMANS, P., L'oeuvre architecturale de Henry Van de Velde, Vokaer, 1987
SCHENDEL, D., Architectural Guide Berlin, DOMpublishers, 2019
SEMBACH, Kl-J., en SCHULTE,B.,(Uitgegeven door) Henry Van de Velde. Een Europees kunstenaar in zijn tijd, Pandora, z.d.
STEFFENS, M., K. F. Schinkel 1781-1841, Een bouwmeester in dienst van de schoonheid, Taschen, 2008
SCHULZ, St., SCHULZ, C-G., Das Hansaviertel, Ikone der Moderne, Braun, 2008
SYRING, E. en KIRSCHENMANN, J.C., Hans Scharoun 1893 -1972, Outsider van het Modernisme, Taschen, 2008

Veelvuldige folders en documentatie

WIKIPEDIA en websites o.a.
www.bauhaus-dessau.de | www.bauhaus100.de | www.hansaviertel.berlin.de

REISBEGELEIDERS

Sigrid Decramer
Miek Goossens

FOTOGRAFIE

© Sigrid Decramer
© Dominique Pieters

INHOUDSTAFEL

01 Josef Albers Museum 14

WEIMAR - GELMERODA - JENA

02 Bauhaus Museum 18
03 Haus Am Horn 20
04 Kunstschule 22
Kunstgewerbeschule 22
05 Neufert Haus und Box 26
06 Haus Auerbach 28
07 Haus Zuckerkandl 31

DESSAU

08 Kornhaus 34
09 Bauhaus Universität 35
10 Meisterhäuser 38
Trinkhalle 38
11 Törtensiedlung 42
12 Arbeitsamt 47
13 Bauhausmuseum 49

BERLIN

14 Bundesschule 52
15 Lobe Block 54
16 Sankt Agnes Kirche/König Galerie 56
17 Campus Joachimstrasse 57
18 Galeriehaus am Gupfergraben 59
19 Neues Museum 61
20 James Simon Galerie 63
21 Deutsches Historisches Museum 64
22 Olympiastadion 65
23 Hansaviertel 66
24 Wohnmaschine/Corbusierhaus 72
25 Gedenkkirche Maria Regina Martyrum 74
26 Memorial for the murdered Jews of Europe 76
27 Topographie des Terrors 77
28 Gedenkstätte + museum Berliner Mauer 79
29 Kapelle der Versöhnung 80
30 Stalinallee/Karl Marxallee 82
31 Kongresshalle 87
32 Kulturforum 88
33 Fagus-Werk 90


ARCHIPEL
niko
vola