



DIPLOMARBEIT

CAMPUSERWEITERUNG DER BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades

eines Diplom-Ingenieurs

unter der Leitung

Univ.Ass. Arch. Dipl.-Ing. Dr.techn. Gerhard Schnabl

e253.6

Institut für Gestaltungslehre und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien

Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Lukas Burzin

0626937

Wien, am 15. Mai 2018

KURZFASSUNG

Die Kulturstadt Weimar ist Herberge der mitunter wichtigsten kulturellen Hinterlassenschaften der Neuzeit. Bereits mit den naheliegensten Assoziationen der Stadt mit den Namen Goethe, Herder, Wagner, Liszt, Nietzsche, nicht zuletzt Gropius und das Bauhaus, ist ein weites Feld deutscher Kulturgeschichte abgesteckt, viele der Weimarer Traditionslinien finden am Ort der heutigen Bauhaus-Universität ihren Fluchtpunkt.

Der historisch gewachsene Campus der Bauhaus-Universität ist sowohl geschichtlich als auch baulich eng mit der Stadt verwoben. Den Nukleus des Bildungsstandortes bildet unumstritten das von Henry van de Velde entworfene UNESCO-gelistete Ensembles aus Winkelbau ehemaliger Kunstgewerbeschule und Hauptgebäude südlich des Stadtkerns.

Im Zuge eines Entwerfens wurde 2016 in einem Raumprogramm reale räumliche Bedürfnisse der Hochschule festgehalten und das Bestreben nach einer Verbesserung des Freiraumgefüges dargelegt. In einem begleitenden Symposium wurde vor Ort der historische und städtebauliche Kontext vermittelt, im Gespräch mit Weimarer Studenten und Lehrenden entstand ein dezidiertes Gesamtbild der gegenwärtigen Campussituation.

Die Auseinandersetzung soll auf dem Nordteil des Universitätsgeländes erfolgen, der fiktive Abbruch drei nicht-erhaltenswerter Zweckbauten gibt in etwa den räumlichen Rahmen für den Eingriff vor.

Der Entwurf greift vom Hauptplatz ausgehend tief in das Innere der spitz aufeinander zulaufenden Blockrandbebauung ein. Es entsteht eine introvertierte Triangel, deren Einfassung nach innen Geborgenheit spendet und nach außen die Privatsphäre der Anwohner wahrt. Drei Baukörper flankieren den entstandenen Freiraum:

Auf der Westseite des Campusgeländes entsteht das neue Studienzentrum. Der von der Häuserlinie rückversetzte Solitär fungiert an der Schnittstelle zwischen Campusgelände und Umgebung als Kopf des neuen Gesamtensembles.

Die Werkstatt erstreckt sich als Riegel vom Studienzentrum Richtung Norden, grenzt den Campus zu der Umgebung ab und bespielt durch ihre erdgeschossig offene Fassade die Westflanke des Freiraumes.

Vom nördlichsten Punkt verläuft ein Laubengang entlang einer Einfriedung Richtung Süden und führt zum Administrationsgebäude, welches - im Dialog mit dem historischen Gefüge stehend - den Gegenpol zu dem Studienzentrum darstellt.

Während die beschriebenen Baukörper das aufgezugene Dreieck flankieren, markiert das neue Ausstellungsgebäude das Herzstück des erweiterten Campusgeländes und zioniert dieses in drei Freiräume unterschiedlicher Intimitäten. Die großzügig angelegte Achse zwischen dem historischen Hauptgebäude und neuen Ausstellungsgebäude sorgt für eine neue Balance im historischen Bestand und verschafft deren Schauffassaden eine neue Gewichtung.

ABSTRACT

The culturally important city of Weimar is home to some of the most important manifestations of our modern cultural heritage. Even just the obvious associations of the city with names like Goethe, Herder, Wagner, Liszt, Nietzsche, and last but not least Gropius and Bauhaus, demarcate a broad field of German cultural history—and many trajectories of Weimar-linked traditions converge at the location of the present day Bauhaus-Universität. The campus of the Bauhaus-Universität and its historical development are closely linked with the rest of the city both historically and urbanistically. Without question, the nucleus of this place of education is the ensemble of the main building and the smaller, perpendicularly angled former School of Arts and Crafts—both designed by Henry van de Velde and listed by UNESCO—south of the center of town.

As part of a design course in 2016, a space allocation plan ascertained actual spatial needs of the university in terms of space and documented the general desire to improve the situation in terms of open space. In an accompanying symposium, the historical and urban planning context was examined on location, and conversations with Weimar students and instructors gave rise to a definite overall impression of the current campus situation.

The present study pertains to the northern section of the university grounds, with the fictitious demolition of three non-valuable utilitarian structures providing the space for the proposed solution.

The design developed here intervenes starting from the center of the campus and running deep into the space between the diagonally converging street-facing buildings on either side. The result is an inward-looking triangle that gives rise to a coherent spatial quality on the inside while respecting the private spheres of neighbors on the outside. Three structures flank the open-space thus created:

The western side of the campus grounds play host to the new Study Center. This free-standing structure, setback from the line formed by the neighboring buildings, stands at the head of the new overall ensemble and functions as an interface between the campus grounds and the surrounding neighborhood.

The rectangular Workshop extends northward from the study center and demarcates the border between the campus and its surroundings.

From the campus's northernmost point, a pergola runs southward along an enclosing wall and leads to the Administration Building, which—in dialogue with the historic ensemble—functions as an antipode to the Study Center.

While the described structures flank the new triangle, the Exhibition Building forms the heart of the expanded campus and simultaneously divides it into three open spaces of varying intimacy. And for its part, the generously proportioned axis between the historic Main Building and the Exhibition Building makes for a new balance between the historical structures and lends their representative façades new weight.

CAMPUSERWEITERUNG DER BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR

INHALT

BAUHAUS WEIMAR

Geistiger Nährboden	8
Bauhaus-Idee	12
Bauhaus-Pädagogik	16
Desintegration & Umzug	18

BAUHAUS UNIVERSITÄT WEIMAR

Traditionslinien	22
Neuorientierung & Wiedereröffnung	25

BAUHAUS UNIVERSITÄT CAMPUS WEIMAR

Die Kunsthochschulgebäude	30
Der Universitäts-Campus	36

KONZEPT

Entwurfsansätze	44
Setzung	46
Materialität	48

ENTWURF

Campus	54
Studienzentrum	66
Werkstatt	84
Administration	98
Austellung	110

**BAUHAUS
WEIMAR**

GEISTIGER NÄHRBODEN

Bevor 1919 das staatliche Bauhaus von Walter Gropius in Weimar gegründet wurde, war der Weg für die bis heute maßgebliche Reformbewegung bereits durch einige Protagonisten des Weimarer Kulturbetriebes gebahnt worden.



Eine zentrale Figur hierbei war Elisabeth Förster-Nietzsche. Die Schwester des 1900 nach schwerer Krankheit verstorbenen Philosophen war nach Weimar gezogen, um durch die Gründung des Nietzsche-Archives das geistige Erbe ihres Bruders zu würdigen. In der kulturträchtigen Atmosphäre der Stadt entstand die Idee, der „goldenen“ Ära der deutschen Klassik, gefolgt von der mit Franz Liszt verbundenen „silbernen“ Ära, eine dritte Epoche anzufügen. Sie machte als Nachlassverwalterin des Lebenswerkes ihres Bruders und Frau von Stand von ihren gesellschaftlichen Verbindungen Gebrauch und ebnete so einer Reihe von Personen den Weg nach Weimar. Aus institutionalisierten Zusammenkünften dieser jungen Avantgardisten und Protagonisten von verschiedensten Bereichen der Kunst, jedoch einigender Geisteshaltung, entstand zunächst der „Weimarer Kulturkreis“, aus dem später das „Neue Weimar“ hervorging. Es gelang Förster-Nietzsche sogar einige der Mitglieder in relevante kulturpolitische Positionen zu

installieren und somit die Stellung des Neuen Weimars zu festigen.¹

Unterstützt wurde sie dabei von dem Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach, der dem Neuen Weimar Gestaltungsfreiräume schuf und so zur Blüte verhalf. Als Nachfolger des auf dem kulturellen Sektor hochverdienten Großherzogs Carl Alexander sah sich Wilhelm Ernst in der traditionellen Pflicht zur Kulturförderung - alleine aus höfischen Prestigegründen² - und wurde so zum finanziellen Gönner sowie politischem Schutzherr der zeitgenössischen Moderne in Weimar.³

Auch zu nennen ist der Berliner Millionenerbe Harry Graf Kessler, der sich nach seinem Jurastudium eine vorgezeichnete Diplomatenkarriere ausschlug um sich der Kulturpflege zu widmen. Als Direktor des Kunstgewerbemuseums brachte er in fulminanten Ausstellungsreihen Avantgardenkünstler aus ganz Europa nach Weimar und somit die französischen Impressionisten nach Deutschland. So öffnete er der Moderne nicht nur von Thüringen aus die Pforten des Landes, sondern untermauerte auch - 70 Jahre nach Goethes Tod - aufs Neue den Ruf der Stadt als Perle der Kultur.⁴

„Als ich (...) die Stufen des Bahnhofs in Weimar hinabstieg, empfand ich die Bewegung all jener Intellektuellen, die wie ich zum ersten Mal den heiligen Boden Ilm-Athens berührten. Während aber seit fast einem Jahrhundert Goethe das Ziel der Pilgerfahrten war, (...) galt mein Kult einem anderen Titanen (...)“⁵ erinnert sich Henry van de Velde an seinen ersten Besuch in Weimar auf Einladung von Elisabeth Förster-Nietzsche. Einige Jahre später wurde der Belgier auf Betreiben selbiger und Harry Graf Kesslers vorerst zur Gründung des kunstgewerblichen Seminars nach Weimar berufen.⁶



Abb. 2: Max Klinger's „Galatea“ in Weimar 1906 mit Harry Graf Kessler, Ludwig von Hofmann, Max Klinger, Henry van der Velde, Theodor Hagen und Hans Olde



Abb. 3: Harry Graf Kessler 1917

Van de Velde kann als Universaldesigner bezeichnet werden, der sich nach seiner Ausbildung der Malerei an der Antwerpener Kunstakademie autodidaktisch auf verschiedensten Feldern betätigte, ohne die entsprechenden formalen Ausbildungen genossen zu haben. Mit seinem künstlerischen Werdegang von der freien zur angewandten Kunst, von dort zur nahegelegenen Innenarchitektur und logischerweise bis hin zur Architektur verkörperte Van de Velde den Prototypen eines neuen Berufsbildes seiner Zeit. Er war Teil einer Generation von Avantgardisten, die durch ihre unverkrampfte Herangehensweise ohne Rücksicht auf Konventionen einen wesentlichen Teil zu der kultur- und gesellschaftspolitischen Wende dieser Zeit beitrugen.¹

Van de Velde war Gründungsmitglied des deutschen Werkbundes, von dem aus seit 1907 Architekten, Industrielle und Künstler adäquate Antworten auf die ethischen und kulturellen Fragen, die die Industrialisierung aufwarf, erarbeiteten. Diese Thematik fand in der späteren Bauhaus-Pädagogik weitere Vertiefung.²

Von dem Leiter des Kunstgewerblichen Seminars zum Direktor befördert, baute Van de Velde die Großherzogliche Kunstgewerbe-Schule auf, aus der später das Bauhaus hervorging.³ Er entwarf die für das Weimarer Bauhaus ikonischen Hochschulgebäude, in denen das Konzept Bauhaus erarbeitet wurde, vor allem aber prägte er „(...) mit der Begründung der Kunst auf das Handwerk und dem Bekenntnis für eine moderne Formgebung“⁴ eines der maßgeblichsten Prinzipien des Bauhauses. Van de Veldes Vorschlag, den späteren Bauhausgründer Gropius als seinen Nachfolger zu berufen, sei angesichts dieser inhaltlichen Vorarbeit nur am Rande erwähnt.

Handwerk und Kunst fanden um den Jahrhundertwechsel unter den Vorzeichen der fortschreitenden Industrialisierung und Serienfertigung zueinander. Der Gestaltungswille einer zur Reform entschlossenen Generation verband sich mit herkömmlichem, vom Aussterben bedrohtem Kunsthandwerk zu der vorerst vagen Idee des Kunstgewerbes. Der heute allgemein gebräuchliche Begriff „Design“ fand zu jener Zeit seinen Anstoß in der künstlerisch inspirierten Gestaltung von Gebrauchsgegenständen für die serielle Fertigung.



Abb. 4: Großherzog Wilhelm Ernst

Freilich war der Kulturbegriff zu dieser Zeit in Weimar übermächtig besetzt und durch die deutsche Klassik definiert, verwaltet und bewahrt durch einflussreiche Kulturbeamte des großherzoglichen Hofes. Mit dem Einzug der künstlerischen Avantgarde nach Weimar tat sich ein Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, zwischen Reform und Bewahrung, auf, das bis zur Schließung der Kunstschule dessen Verhältnis zur Stadt bestimmen sollte.⁵ Die Spannungen entluden sich in regelmäßigen Abständen in Form von kleinen Scharmützel, die sich Vertreter des neuen Weimar mit den Kulturbeamten lieferten. Einmal zogen Kessler und van de Velde Groll auf sich mit dem Vorschlag zum Abriss Goethes Gartenmauer, um, dessen Testaments ungeachtet, das Haus einsehbarer zu machen. Ein andermal war es ein impressionistisch inspiriertes Reiterstandbild des Bildhauers Adolf Bütt zu Ehren des verstorbenen Großherzogs Carl Alexander, das für Verstimmung sorgte. Auch die von Kessler initiierten Gedichtbände der Weimarer Klassik in Taschenbuchformat hatten eine eher spaltende Wirkung. Die dem demokratischen Gedanken geschuldete

unpräzise Aufmachung der Bände wurde in den Augen vieler dem Inhalt nicht gerecht und gab somit das ruhmvolle Erbe Goethes und Schillers der Banalisierung frei.⁶ Diese inhaltlichen Meinungsverschiedenheiten mit dem Kulturapparat, die bisher als Teil einer Grundsatzdiskussion zwischen verschiedenen Geisteshaltungen gewertet werden konnten, wandelten sich während der „(...) Zeit der ideologischen Vorbereitung des Krieges“⁷ und dessen aufkeimenden Deutsch-Nationalismus zu gezielten Anfeindungen und Schikanen politischer Dimension, denen Van de Velde als Ausländer im Besonderen ausgesetzt war. Ob die Streichung der Mittel für die Großherzogliche Kunstgewerbeschule der bloßen Mittelknappheit des Weimarer Hauses (viele Adels Häuser investierten während des ersten Weltkrieges in, im Rückblick fatale, Krieganleihen) oder dem bloßen deutsch-national motivierten Sinneswandel des Wilhelm Ernst geschuldet war, ist heute schwer nachzuvollziehen.

Van de Velde, der trotz deutschen Passes als „Angehöriger einer feindlichen Nation“ unter polizeilicher Beobachtung und anderer Repressalien litt, verlieh bereits in einer Denkschrift vom 27. Mai 1914 seiner Verbitterung Ausdruck. Er musste feststellen, dass die Großherzogliche Kunstgewerbeschule, „(...) die sich trotz ihres Rufes, trotz ihrer Erfolge und trotzdem sie den Namen Weimars weit über die Grenzen des Landes ruhmvoll herausgetragen hat, die entscheidende Gunst Seiner königlichen Hoheit des Großherzogs nicht hat erringen können. Wenn ich noch hier bin, so geschieht es also wahrlich nicht um meiner, sondern um der Sache, um meines Werkes willen, dem zuliebe ich mannigfache unverdiente Kränkungen mäßig ertragen habe.“⁸

1915 kündigt Van de Velde schließlich seine Schulleitung auf und verlässt 1917 frustriert die langjährige Stätte seines Wirkens. Mit seiner Kündigung schlägt er als Nachfolger neben den Jugendstil-Künstlern Herrmann Obrist und August Endell auch den derzeit an der Front stehenden Walter Gropius als seinen Nachfolger vor, der nach langer Verhandlung 1919 zum neuen Leiter ernannt wird.⁹



Abb. 5: Henry van de Velde

¹vgl. Schawelka, 2011: 13 ²vgl. Siebenbrodt, 2000: 10f ³vgl. Hüter, 1976: 11
⁴Zimmermann, 2002: 7 ⁵vgl. Müller-Krumbach, 2002: 11 ⁶vgl. ebd., 2002: 22ff
⁷Hüter, 1976: 11 ⁸Van de Velde, zit. nach Wahl, 2011: 47 ⁹vgl. Wick, 2000: 29

BAUHAUS IDEE

Der Begriff „Bauhaus „ weckt vor allem Assoziationen mit moderner Architektur und funktionalem Design,¹ wobei zahlreiche andere künstlerische Errungenschaften kaum die verdiente Würdigung erfahren, wenn sie dem gängigen Bauhaus-Klischee nicht entsprechen.² Umgekehrt kommt es allzu oft zu verallgemeinernden oder sogar falscher Etikettierung von Stilen, und Werken durch das Label „Bauhaus“. Bauten eigenständiger Architekturströmungen – etwa die der Neuen Sachlichkeit – erhalten so schnell eine undifferenzierte Zuordnung.

Die Entwicklung pädagogischer Konzepte, wie der vermeintlich bauhauspezifische Vorkurs – den aber der Bildhauer-Meister Hermann Obrist bereits 1902 in München praktizierte – werden oft uneingeschränkt dem Bauhaus zugeschrieben. Einige Grundgedanken wurden bereits von Van de Velde an Ort und Stelle vorweggenommen, andere im deutschen Werkbund von Personen vorformuliert, die später nicht zum Bauhaus fanden. Die jeweilig korrekte Differenzierung eröffnet ein großes Diskussionsfeld, an dieser Stelle sei lediglich angemerkt, dass die Bauhaus-Bewegung trotz und wegen ihren Errungenschaften als Teil eines Ganzen zu verstehen ist. Sie ist einzubinden in die „Geschichte der europäischen Moderne, die aus naturwissenschaftlichen, technischen und kulturellen Umwälzungen im Zuge der industriellen Revolution entstand und mit der 1. Weltausstellung und dem Kristallpalast in London 1851 ihren Anfang nimmt, gefolgt von der Arts-and-Crafts-Bewegung und dem Jugendstil um 1900 als reformerische Kraft.“³

Mit der Berufung von Walter Gropius nach Weimar wurde 1919 die Großherzogliche Sächsische Hochschule für bildende Kunst mit der 1915 geschlossenen Großherzogliche Sächsischen Kunstgewerbeschule zu dem Staatlichen Bauhaus zusammengefasst,⁴ wobei eine der folgenreichsten Kunsthochschulen des 20. Jahrhunderts.⁵

Eröffnung und Schließung der Hochschule verliefen zeitlich analog zu Ausrufung und Sturz der Weimarer Republik und markieren so zwei wichtigste Zäsuren der deutschen Geschichte. Das Bestehen und Schaffen des Bauhauses und die Reaktion seiner Gegner in Deutschland stehen versinnbildlichend für die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen dieser Zeit,⁶ wie sie Stefan Zweig in seiner Autobiographie „Die Welt von Gestern – Erinnerungen eines Europäers“ kurz vor seinem Tod 1942 beschreibt:

„Eine Epoche begeisterter Ekstase und wüster Schwindelei, eine einmalige Mischung von Ungeduld und Fanatismus. Alles, was extravagant und unkontrollierbar war, erlebte goldene Zeiten: Theosophie, Okkultismus, Spiritismus, Somnambulismus, Anthroposophie, Handleserei, Graphologie, indische Yoghilehren und paracelsischer Mystizismus. Alles, was äußerste Spannungen über die bisher bekannten hinausversprach, jede Form des Rauschgifts, Morphium, Kokain und Heroin, fand reißenden Absatz (...), in der Politik Kommunismus oder Faschismus die einzig erwünschte extreme Thematik; unbedingt verfermt hingegen war jede Form der Normalität und der Mäßigung. Aber ich möchte sie nicht missen, diese chaotische Zeit, nicht aus meinem eigenen Leben, nicht aus der Entwicklung der Kunst. Wie jede geistige Revolution im ersten Anschwung orgiastisch vorstoßend, hat sie die Luft vom Stickig-Traditionellen reingefegt, die Spannungen vieler Jahre entladen, und wertvolle Anregungen sind trotz allem von ihren verwegenen Experimenten zurückgeblieben.“⁹



Abb. 6: Bewegungskunst 1924



Abb. 7: Walter Gropius (7.v.links) und die Bauhausmeister 1926

Bereits in den ersten Jahren gelang Gropius mit der Berufung von unter anderem Lyonel Feininger, Paul Klee und später Wassily Kandinsky eine hochkarätige, internationale und stilistisch heterogene Besetzung des Lehrkörpers.¹ Das frühe Bauhaus beherbergte mit dem Expressionismus, Konstruktivismus, Dadaismus, Spiritualismus, De Stijl, Funktionalismus und Surrealismus ein sehr breites Spektrum an Denkansätzen unter einem Dach. Diese Diversität innerhalb der Einrichtung bot den Nährboden für Dialog, gegenseitige Inspiration und Vernetzung verschiedener Strömungen, dem die Bauhaus-Idee seine weltumfassende Strahlkraft bis in die heutige Zeit hinein zu verdanken hat.² Ein anderer Grund ist die international ausgelegte Programmatik des Lehrmodells. Es sollte abseits akademischer Traditionen fungieren und von sämtlichen Altlasten befreit sein. Gropius entwarf mit seinem Meisterrat das pädagogische Konzept quasi auf dem leeren Blatt Papier. Der Verlust einiger Erfahrungswerte, welcher die Abschaffung sämtlicher Konventionen mit sich brachte, sollte durch regen Austausch mit anderen Reformschulen kompensiert werden.

Vor allem aber waren die Gründung des Bauhauses und die Erstellung seiner Programmatik eine Reaktion auf die immensen technischen und gesellschaftlichen Umwälzungen jener Zeit. Neue Faktoren wie Fließbandproduktion, Rationalisierung und Effizienzanalysen revolutionierten den Herstellungsprozess und schufen ein neues Verhältnis zwischen Arbeit und Produkt.³ Unter diesen Vorzeichen suchten Gropius und seine Geistesgenossen nach sinnvollen Synergien zwischen Serienfertigung, freier und bildender Kunst. Aus gesellschaftlichen Gesichtspunkten bestand ebenfalls Handlungsbedarf: Jahrelang wurde in Europa der Nationalismus befeuert, der letztlich in den verbissenen Kämpfen des ersten Weltkrieges gipfelte. Nach Kriegsende und

„unablässiger Dichtung von Krieg auf Sieg und Not auf Tod(...)“ war von dem kosmopolitischen europäischen Geist des beginnenden Jahrhunderts, wie ihn der Stefan Zweig beschrieb, wenig übrig geblieben. Während „(...) jener Jahre, da mit dem schwindenden Wert des Geldes alle andern Werte in Österreich und Deutschland ins Rutschen kamen“⁴ verfestigte sich das Anliegen vieler Kulturschaffender, das allseits introvertierte Europa über das Medium der Kunst wieder in einen Dialog zu führen.

Von Belgien aus forcierte die De Stijl-Gruppe die „Bildung einer internationalen Einheit in Leben, Kunst und Kultur“.⁵ In Deutschland forderte Gropius in seinem Aufsatz „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“ die „Überwindung des Ich-Kults“⁶ sowie die Anerkennung sozialer Verantwortung bei jeder gestalterischen Tätigkeit.⁷ In Bezug auf die Anfangsjahre des Bauhauses erschien ihm der „soziale Gedanke der Einheit aller gestalterischen Arbeit in Beziehung zum Leben selbst“⁸ wichtiger als die Arbeitsergebnisse seines pluralistischen Bildungskonzeptes selbst.⁹ Den Beweis für seine soziale Motivation lieferte Gropius - von seinen entwerferischen Ansätzen abgesehen - mit der Aufhebung sämtlicher akademischer und formaler Zulassungsbedingungen. Am staatlichen Bauhaus Weimar sollte jeder begabte junge Mensch, unabhängig vom Bildungsgrad, Staatszugehörigkeit und Geschlecht studieren können.¹⁰ Der Bauhaus Gedanke wurde ab 1932 - nach der Schließung und Verfolgung durch die Nationalsozialisten - von seinen Lehrenden und Schülern in die ganze Welt getragen. Bei dieser Überlieferung verlor die Idee zwar einiges seiner Komplexität, wurde durch seine Reduzierung auf Schlichtheit, Sozialverträglichkeit und Transparenz aber greifbarer und konkreter. Mies van der Rohe erklärte das „Phänomen Bauhaus“ mit den Worten: „Nur eine Idee besitzt die Kraft, sich so weit zu verbreiten“¹¹

BAUHAUS PÄDAGOGIK

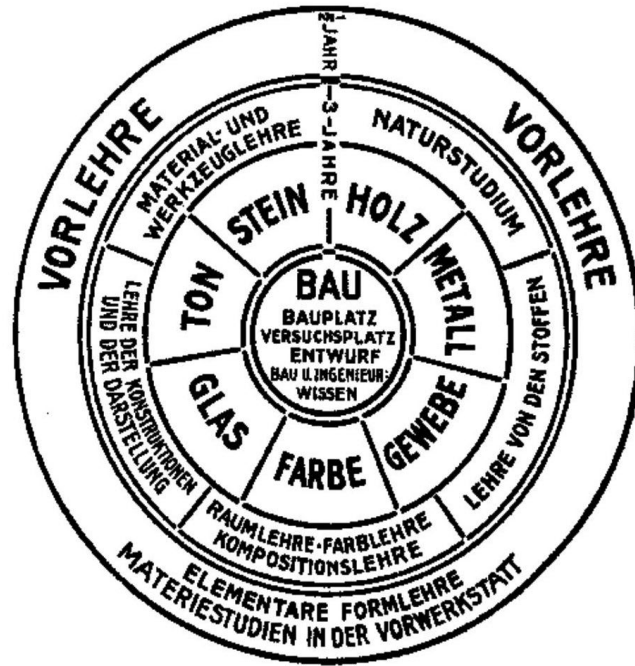


Abb. 8: Lehrschema 1922

Aus dem Gründungsmanifest von 1919 treten zwei wichtige Ziele des Bauhausgedankens in den Vordergrund: Die ästhetische Synthese bezeichnet die Integration von Kunst und Handwerk unter dem Primat der Architektur, die soziale Synthese beschreibt die ästhetisch motivierte Gestaltung von Produkten für die breite Bevölkerungsschicht und deren Bedürfnisse, wie sie bisher nur einer dünnen Bevölkerungsschicht vorbehalten war.

Die Verwirklichung dieser Ziele auf gestalterischer und gesellschaftlicher Ebene setzte einen tiefgreifenden Wandel in der pädagogischen Konzeption der Hochschule voraus.¹ Drei Jahre nach der Bauhausgründung fanden die beschriebenen Intentionen im vom Meisterrat veröffentlichten Lehrschema eine programmatische Umsetzung.

Das Studium ist in drei Phasen strukturiert:

„1. Die Vorlehre
Dauer: ein halbes Jahr. Elementarer Formunterricht in Verbindung mit Materialübungen in der besonderen Werkstatt für die Vorlehre.
Ergebnis: Aufnahme in eine Lehrwerkstatt.

2. Die Werklehre
in einer der Lehrwerkstätten unter Abschluß eines gesetzlichen Lehrbriefes und die ergänzende Formlehre. Dauer: 3 Jahre
Ergebnis: Gesellenbrief der Handwerkskammer, gegebenenfalls des Bauhauses.

3. Die Baulehre
Handwerkliche Mitarbeit am Bau (auf Bauplätzen der Praxis) und freie Ausbildung im Bauen (auf dem Probierplatz des Bauhauses) für besonders befähigte Gesellen. Dauer: je nach Leistung und nach den Umständen. Bau- und Probierplatz dienen im gegenseitigen Austausch zur Fortsetzung der Werklehre und der Formlehre.
Ergebnis: Der Meisterbrief der Handwerkskammer, gegebenenfalls des Bauhauses.“²

Der „Bau-Studiengang“ war nur ausgewählten Studenten vorbehalten. Er ist ebenfalls in drei Elemente unterteilt: „Bauplatz“ bezeichnet die Tätigkeit als Bauleiter, „Versuchplatz“ fasst den wissenschaftlichen Teil der Material- und Konstruktionsforschung im Labor zusammen, „Entwurf“ steht für die gestalterische Ausbildung im Architekturbüro. Für diese praktische Ausbildung zum Architekten war eine zusätzliche Studiendauer von etwa fünf Jahren veranschlagt.³ Durch Klees Vorschlag wurde dem Fokus der Bauhauslehre das Thema „Bühnenbau“ angefügt, nicht zuletzt um der engen Verbindung des Bauhauses zu den darstellenden Künsten - namentlich Tanz und Theater - gerecht zu werden. Der grundsätzliche Gedanke einer pluralistischen und vielfältigen Ausbildung in von Meistern betreuten Werkstätten wird noch heute von renommierten Architekturschulen fortgesetzt.⁴



Abb. 9: Werkstatt im Winkelbau 1919

DESINTEGRATION & UMZUG

1923 war die Lage der Schule wie schon in den Vorkriegsjahren finanziell und politisch angespannt. Der sozialdemokratische Finanzminister Hartmann, der das Bauhaus für „eine überflüssige und aussichtslose Einrichtung“¹ hielt, verweigerte dem Bauhaus die staatliche finanzielle Unterstützung.²

Außerdem war die Lehrer- und Studentenschaft wie schon zehn Jahre zuvor mit einem aufkeimenden Nationalismus in der Bevölkerung und einer immer heftigeren Kritik durch diverse Rechtsparteien konfrontiert, die in all der Internationalität, Weltoffenheit, Freizügigkeit und Exzentrik, die das Bauhaus versprühte, ein Feindbild fanden. Die heraufziehende Gefahr von Rechts für die Freiheit der Kunst muss in diesen Jahren deutlich zu spüren gewesen sein. Oskar Schlemmer sah sie kommen, die „(...) Zeit, die vielleicht auf lange verbietet, solcherart zu tun, sondern auch eine Gesinnung, die rationalistisch tabula rasa macht mit allem, was Kunst, Metaphysik und Glauben heisst.“³

Noch im selben Jahr sollte die Reichswehr in Thüringen einmarschieren und ihre Macht demonstrieren.⁴ Ab den Landtagswahlen 1924 verschob sich das lokale politische Schema sukzessive nach Rechts bis hinein in den realen Nationalsozialismus ab 1933. Vorerst sollte es eine konservative Landesregierung sein, die unter anderem durch vorzeitige Kündigung der Meisterverträge effektiv gegen das „Bollwerk linker Kräfte“⁵ vorging. Anfang 1926 musste die Leitung des Bauhauses die Auflösung ihres Instituts in Weimar bekanntgeben.

Auf Initiative und Engagement des Bürgermeisters von Dessau, dem Sozialdemokraten Fritz Hesse, fand das Bauhaus schon bald eine neue Heimat. Entgegen allen Befürchtungen blieb der Identitätsverlust des Bauhauses durch den Umzug aus, ganz im Gegenteil: Das von Gropius, Flieger und Neufert entworfene Hochschulgebäude in Dessau steht bis heute ikonisch für die Idee, Errungenschaften und Verdienste des Bauhauses.⁶



Abb. 10: Bauhaus-Schüler in Dessau 1929

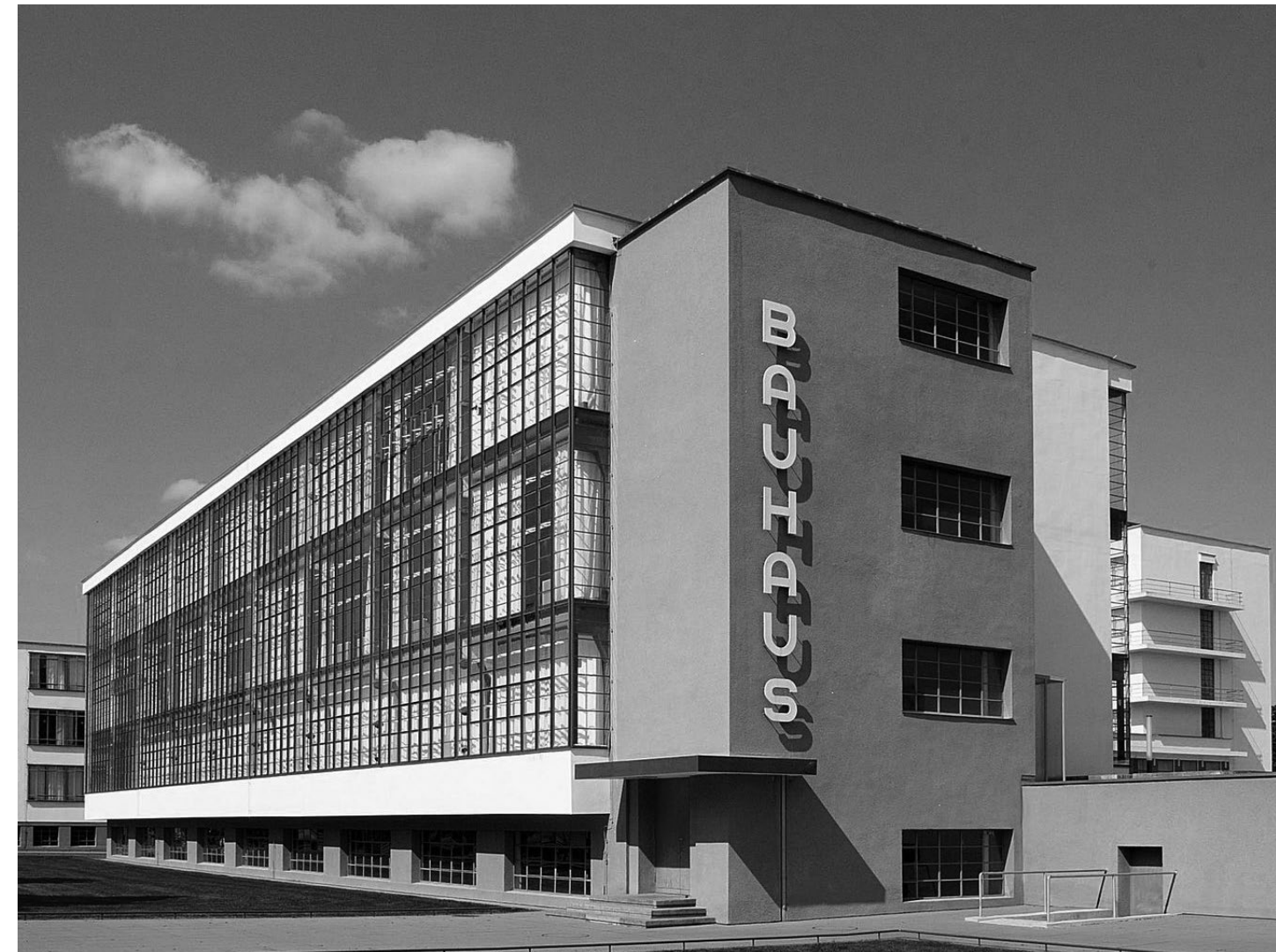


Abb. 11: Bauhausgebäude, erbaut 1926

**BAUHAUS
UNIVERSITÄT WEIMAR**

TRADITIONSLINIEN

Auf dem Boden der heutigen Bauhaus-Universität Weimar finden viele Traditionslinien verschiedener künstlerischer Strömungen, diverser Denkmodelle und Pädagogikansätze ihren Fluchtpunkt. Von der Kunsthochschule über das Staatliche Bauhaus nahm die Hochschule eine Entwicklung hin zu dem „neuen Bauhaus“, an dem die bald 100jährigen pädagogischen Ansätze in die heutige Zeit übersetzt werden. Während ihres 160jährigen Bestehens durchlebte die Institution fünf politische Systeme und 1995 ihre zwölfte Umbenennung in „Bauhaus-Universität Weimar“. Die Bildungseinrichtung war stets entsprechend den gesellschaftspolitischen Entwicklungen und Stimmungslagen mit Zu- und Abneigung bis hin zur Vertreibung konfrontiert. Beim Lesen der Chronik der Weimarer Kunst- und Bauhochschule fällt ein roter Faden von aufeinander aufbauenden Ideen ins Auge, der zwar teilweise ausdünn oder gar abreißt, im Großen und Ganzen aber als stetige Weiterentwicklung eines pädagogischen Ansatzes verstanden werden kann. Anstoß zu dieser Tradition hat wohl seinerzeit der Unternehmer Friedrich Justin Bertuch gegeben, als er 1776 mit Unterstützung Goethes und des jungen Herzog Carl August die „Fürstliche Freye Zeichenschule Weimar“ gründete. Durch die gestalterische Weiterbildung junger Handwerker sollte hier das Niveau ihrer Produkte und somit die Konkurrenzfähigkeit des Thüringer Handwerkes allgemein verbessert werden. Der Zugang war standes- und geschlechtsunabhängig und überdies kostenlos,¹ ein sozialer Grundgedanke, auf den Gropius 150 Jahre später bei der Bauhaus-Gründung zurückgriff. Die Schule verlor erst mit der Gründung der „Großherzoglich-Sächsische Kunstschule zu Weimar“ 1860 durch Großherzog Carl Alexander an Bedeutung. 30 Jahre nach Goethes Tod sollte sie der Wiedererlangung kultureller Bedeutung mit Fokus auf die Bildende Kunst und Musik dienen. Trotz ihrer Abhängigkeit von der großherzoglichen Gnade setzte die Schule fortschrittliche Maßstäbe in ihrem Lehrkonzept als auch durch die inhaltlichen Einflüsse der Lehrenden, die enge Verbindungen zur europäischen Avantgarde pflegten.² Mit der Berufung Van de Veldes wurde 1902 dem großherzoglichen Bestreben nach Synergiebildung zwischen Handwerk, Industrie und Kunst Rechnung getragen.

Diese drei Disziplinen einte der belgische Maler, Architekt und Designer in seiner Person. Er gründete nach sechsjähriger Leitung des Kunstgewerblichen Seminars 1908 die Großherzogliche Kunstgewerbeschule, aus der nach vierjähriger kriegsbedingter Schließung 1919 das Staatliche Bauhaus hervorgehen sollte. Nachdem die Bauhäusler 1925 dem politischen Druck nachgaben und Weimar verließen, wurde an der fortan „Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst“ der Fokus auf die praxisnahe Architekturlehre weiter geschärft. Hierbei entwickelte der neue -dem rechten politischen Milieu zugehörige- Direktor Otto Bartning laut Achim Preiss die „intelligenteste seiner Forderungen“, die Schule an Bauaufträgen der staatlichen Bauämter zu beteiligen.³ Mit der Regierungsbeteiligung der NSDAP nach den Landtagswahlen 1929 fielen den Deutschnationalen mit dem Innen- und Volksbildungsministerium zwei zentrale Ministerien in die Hände. Bis zum Ende des zweiten Weltkrieges wurde die Schule von nun an unter dem Namen „Staatliche Hochschule für Bildende Kunst und Baukunst“, für die Konstruktion und Verbreitung völkischer Kulturideologien genutzt.⁴ In den ersten Nachkriegsjahren wurde sowohl der Name als auch einige Professoren der Hochschule beibehalten, jedoch nahm die Schule unter dem neuen Direktor Henselmann - nicht zuletzt durch die Verpflichtung einiger ehemaliger Bauhauschüler - die Bauhaus Rezeption inhaltlich und stilistisch wieder auf. In der Deutschen Demokratischen Republik wurde der Bauhausgedanke unter sozialistischen Gesichtspunkten neu interpretiert in dem „im akademischen Sinne gescheiterten“⁵ Anliegen, eine eindeutig antifaschistische, sozialistische Kultur des Bauhauses herzuleiten.⁶ Nachdem in der DDR die grundlegendsten Reformen vollzogen und damit die gesamte Bauproduktion nach planwirtschaftlichen Mustern zentralisiert worden war, verlagerte sich, aus strukturellen und dem Krieg geschuldeten ökonomischen Gründen der Lehrschwerpunkt hin zur technischen Komponente des Baus. Fragen des Bauingenieurwesens wie Kostenoptimierung, Materialforschung, Elementbauweise und Effizienz drängten nach und nach gestalterische Inhalte aus dem Lehrplan.⁷

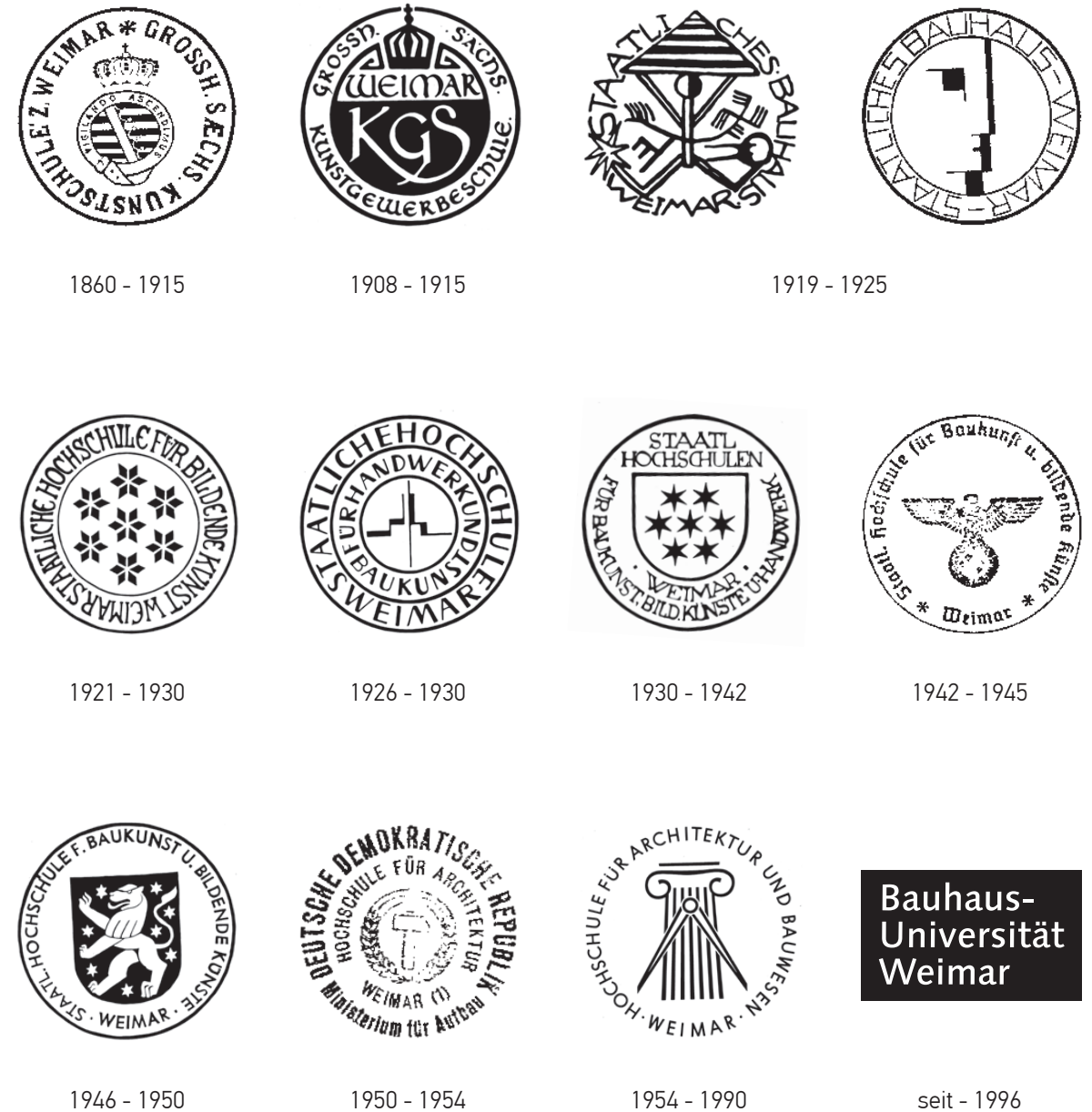


Abb. 12: Hochschulstempel 1860 bis heute

¹vgl. Siebenbrodt, 2000: 8 ²vgl. Preiss, 1996: 23
³vgl. ebd.: 36ff) ⁴vgl. ebd.: 41ff) ⁵Preiss, 1996: 45
⁶vgl. Preiss, 1996: 45 ⁷vgl. ebd.: 47)



Abb. 13: Atelier im Hauptgebäude heute

NEUORIENTIERUNG & WIEDERERÖFFNUNG

Mit 40 Studiengängen an den vier Fakultäten Architektur und Urbanistik, Bauingenieurwesen, Kunst und Gestaltung sowie Medien deckt der heutige Bildungsstandort Weimar sein bisher breitestes Lehr- und Forschungsspektrum ab. Als staatliche Bildungseinrichtung trat die Bauhaus-Universität die direkte Rechtsnachfolge des „Staatlichen Bauhauses“ an und kann nun auf einen reichhaltigen Bestand an Dokumenten und Artefakten zugreifen.¹

Die Schule erhielt vor ihrer Namensgebung eine bis dato letzte fundamentale Umstrukturierung, eine umfassende Sanierung der historischen Gebäude sollte Ende der Neunziger folgen. Ehemalige Sektionen wurden in Fakultäten zusammengefasst, freigewordene Kapazitäten erlaubten die Neugründung der Fakultät für Kunst und Gestaltung und damals in Deutschland einzigartigen Fakultät für Medien.

Die Neukonzeptualisierung zielte zum einen auf eine Reprofilierung als Hochschule der Bildenden und Angewandten Künste, zum anderen auf eine weitgehende Anpassung an die universitären Standards der erweiterten Bundesrepublik.

Mit der Gründung des neuen Fachbereiches „Gestaltung“ nahm die Universität die - während der DDR vernachlässigte - Weimarer Tradition wieder auf, die Berufsstruktur in Sachen Kunst, Design und visuelle Kommunikation des Landes Thüringen stetig zu verbessern, allerdings musste die Ausrichtung

auf das lokale Handwerk unter globalen Gesichtspunkten in Frage gestellt werden. Die Orientierung der Hochschule wurde eindeutig auf „das höchste internationale Niveau“² ausgerichtet, um sich vor dem potentiellen Auftraggeber, dem in Zeiten der Digitalisierung die gesamte „internationale Angebotspalette vorliegt“³ behaupten zu können. Die Studenten erlangen nicht mehr Grundkenntnisse des Handwerkes in Vorkursen. Angesichts der Komplexität der zukünftigen Aufgaben muss der Grafiker und der Architekt lernen „(...) sich zu informieren, zu urteilen (...) und mit Fachleuten Optimierungen vorzunehmen“⁴

Auch in der Kunst sieht man zu Beginn der 90er Jahre das oberste Ziel eines Künstlers nicht mehr in der Erlangung handwerklicher Virtuosität, sondern in der Verwirklichung des eigenen Konzeptes in dem passenden, wie auch immer gearteten Medium.⁵

Seit 1995 sieht sich die Bauhaus-Universität Weimar in der Verantwortung, Gropius' Forderung nach der „Einheit von Kunst und Technik“ unter den Vorzeichen unserer Zeit mit neuem Sinn zu erfüllen. Dabei kann sie dem Satz des Gründervaters ohne Einschränkungen folgen, der schon zu Weimarer Zeiten beweisen wollte, „(...) dass im Bauhaus etwas vollzogen ist, was in lückenloser und logischer Entwicklung im ganzen Lande geschehen muss und bereits geschieht und (...) dass das Bauhaus eine Weiterentwicklung und kein Abreißen der Tradition bedeutet.“⁶

**BAUHAUS
UNIVERSITÄT CAMPUS WEIMAR**



DIE KUNSTHOCHSCHULGEBÄUDE

Das Hauptwerk des Universalgestalters Henry van de Velde, die Kunsthochschulgebäude in Weimar, markieren in prägnanter Weise die Nahtstelle zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert und damit die gesellschaftlichen, ökonomischen und kulturellen Umbrüche, die sich in dieser Zeit vollzogen. An den Fassaden von Hauptgebäude und Winkelbau lassen sich sowohl Zeugnisse der ästhetischen wie handwerklichen Finesse des 19. Jahrhunderts, wie auch große Klarheit in der Linienführung sowie Elemente aus dem Industriebau als architektonische Initiale der Moderne des 20. Jahrhunderts ablesen.¹

Der Werdegang des Künstlers Van de Veldes, vor allem dessen Schaffensphase zu Weimarer Zeiten, verläuft analog zu den kunstgeschichtlichen Entwicklungen um den Jahrhundertwechsel, die erst später in der Bauhausidee zu einer konkreten Formulierung fanden.

So stößt man bei dem Versuch einer Einordnung van de Veldes Architektur auf eine überdeutliche stilistische Uneindeutigkeit als Ergebnis seiner Suche nach einem „neuen Stil in ihrer Einheit von Funktionalität, Organismus und Ornament“.² Es dürfte diese stilistische Unentschlossenheit gewesen sein, die den Dogmatiker Adolf Loos zu der Aussage verleitete „(...) es wird die Zeit kommen, in der die Einrichtung einer Zelle (...)



Abb. 14: Henry van de Velde in seinem Weimarer Atelier

durch Professor van de Velde als Strafverschärfung gelten wird.“³ Doch ist van de Veldes Werk im Kontext seiner Zeit zu verstehen. Ohne ein Vertreter der Moderne zu sein, ist er unbedingt als einer seiner wichtigsten Wegbereiter zu nennen. Die in seinem Werk ablesbare sukzessive Distanzierung vom Alten und Annäherung an das Neue, das Suchen und Experimentieren im Niemandsland zwischen Jugendstil und Funktionalismus ist van de Veldes Beitrag zur Moderne. Letzten Endes fand er zu keiner konkreten stilistischen Aussage, hatte aber damit empirisch nachgewiesen, dass Stilfragen wenig Raum für Kompromisse lassen.



Das Kunsthochschulgebäude 1904



Das Kunsthochschulgebäude 1911

Mit der Zulassung von weiblichen Studierenden sowie dem zusätzlichen Platzbedarf der Schülerschaft Van de Veldes Kunstgewerbeseminars verschärft sich der Raumbedarf der Kunsthochschule drastisch. Nach zweijähriger Überzeugungs- und Planungsarbeit der Direktoren beginnt 1904 der Neubau des Ostflügels der Kunsthochschule buchstäblich auf den Fundamenten der alten Großherzoglichen Sächsischen Kunstschule zu Weimar, einem streng symmetrischen Fachwerkbau mit massivem Natursteinsockelgeschoß. Die aus ökonomischen Gründen verlangte Wiederverwendung der bestehenden Fundamente in Verbindung mit der gewünschten Integration des straßenseitig gelegenen klassizistischen Coudray-Hauses in den Neubau, beschneidet den städtebaulichen Gestaltungsspielraum Van de Veldes fast gänzlich.⁴

Der Bauplatz liegt mit seiner Längsachse deckungsgleich auf der ehemaligen Stadtgrenze, welche an dieser Stelle durch zwei quadratische Zwillingsbauten mit Zeltdach markiert ist. Außerhalb der Stadtgrenze waren die Baumschule und ein landwirtschaftlicher Betrieb angesiedelt, in den Hinterhöfen der näheren Umgebung gab es vielerlei Kleinbetriebe, außerdem hatte sich in der Gegend seit der Gründung der Freien Zeichenschule eine Art Künstler- und Handwerkerviertel gebildet, wodurch die Wahl des Bauplatzes zusätzlich begünstigt wurde.⁵

Innerhalb eines Semesters und somit in Rekordzeit konnte der Ostflügel des Neubaus noch 1904 fertiggestellt werden. Mit der Realisierung des Winkelbaus in der zweiten Bauphase zwischen 1905 und 1906 wurden Werkstätten für Van de Veldes Kunstgewerbeschule geschaffen. Das uns heute bekannte Gesamtensemble wurde allerdings erst mit der Fertigstellung des West- und Mittelteiles 1910-1911 komplettiert.⁶

Die Intentionen zur gegebenen Ausrichtung der Baugruppe sind in ihrem aktuellen Kontext schwer nachzuvollziehen. Zwar markiert die Andeutung einer Kuppel auf dem Mittelteil des Hauptgebäudes den Eingang, doch bleibt dem Besucher dieser Hinweis mangels eines frontalen Zugangs auf die Nordseite des Gebäudes verborgen. Der Zugang auf das Universitätsgelände erfolgt jeweils seitlich parallel zur Nordfassade des Hauptgebäudes, die von kaum einem Punkt in seiner Gesamtheit wahrnehmbar ist. Der Nordteil des Winkelbaus hält zwar, wenn auch nicht sehr großzügig, die Zentralperspektive auf die Nordfassade frei, doch sind eben dort die Toiletten des Gebäudes untergebracht. Dies lässt eine eher geringe Wertschätzung der Magistrale vermuten.



Abb. 15: Zugang zum Universitätsgelände

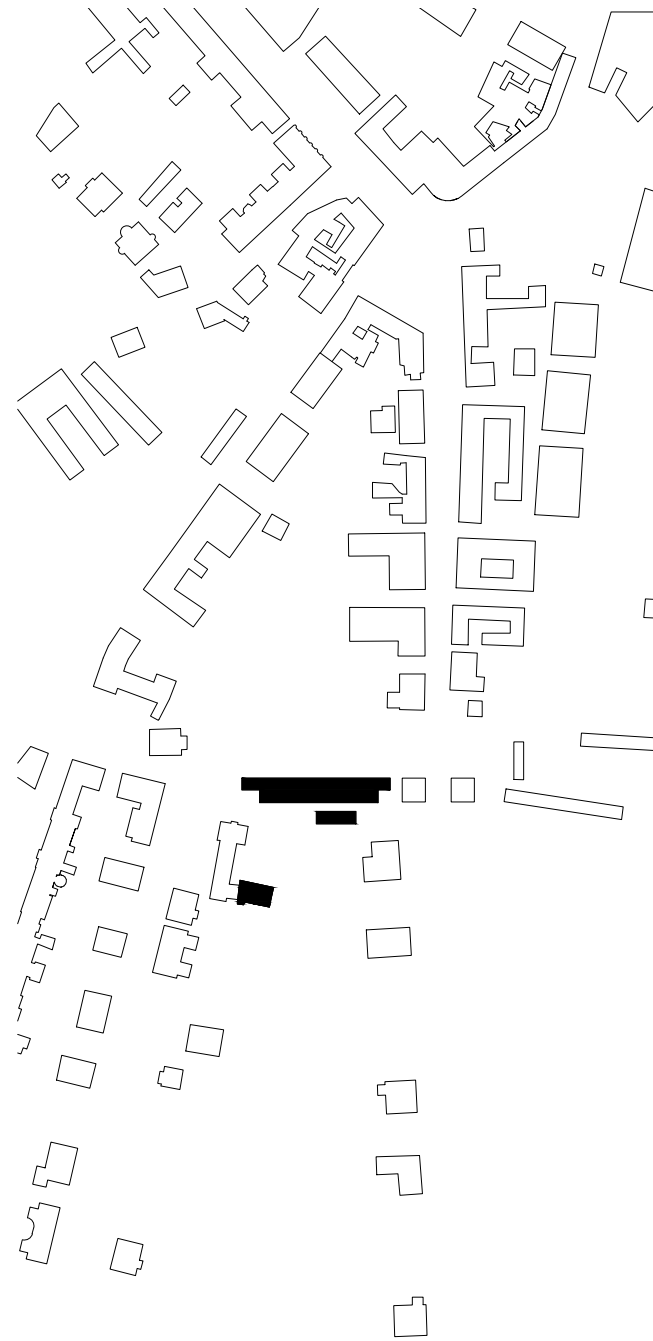


Abb. 16: Zentralperspektive auf das Hauptgebäude

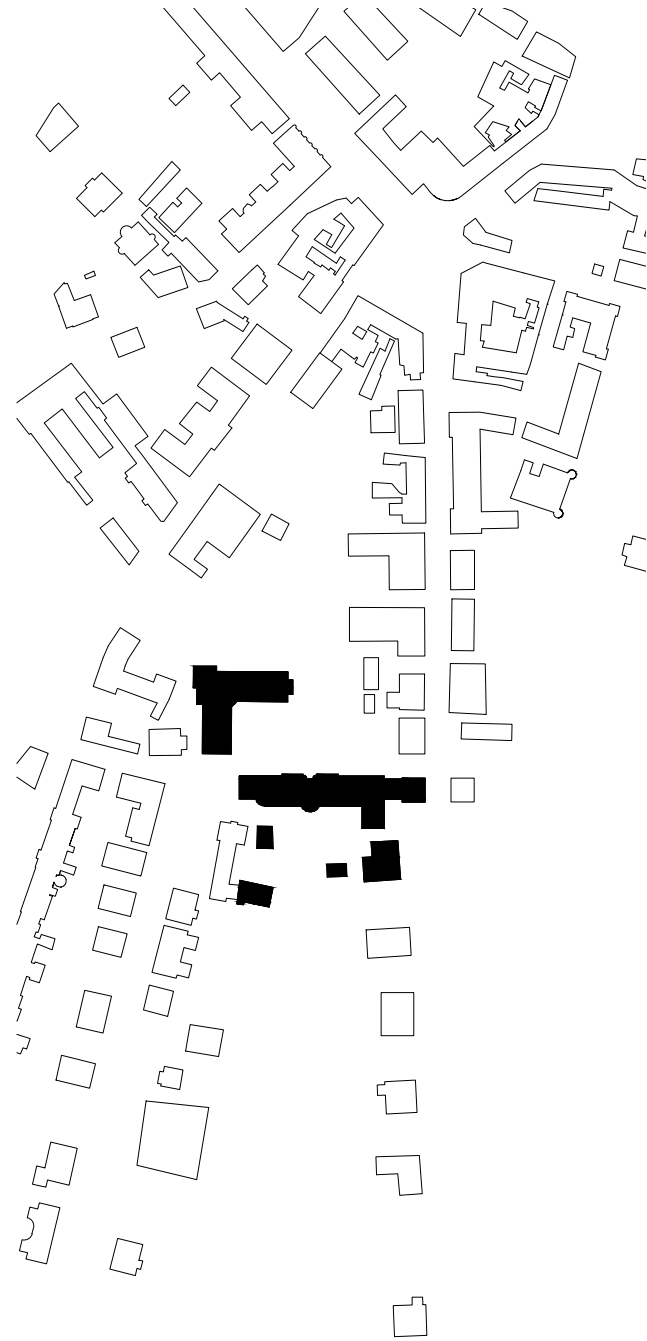
¹vgl. Zimmermann, 2002: 7 ²Van de Velde, zit. nach Korrek, 2002: 68

³Loos, zit. nach Schawelka, 2002: 55

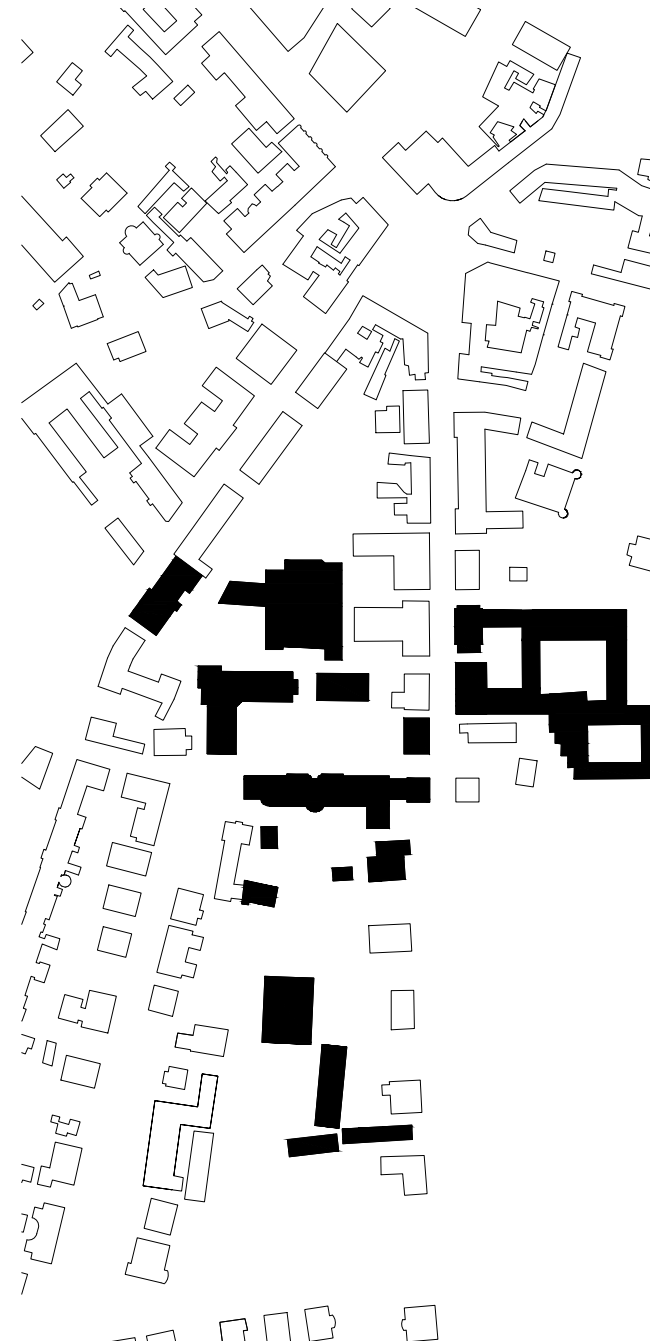
⁴vgl. Schawelka, 2002: 39 ⁵vgl. ebd.: 40 ⁶vgl. Schawelka, 2002: 38



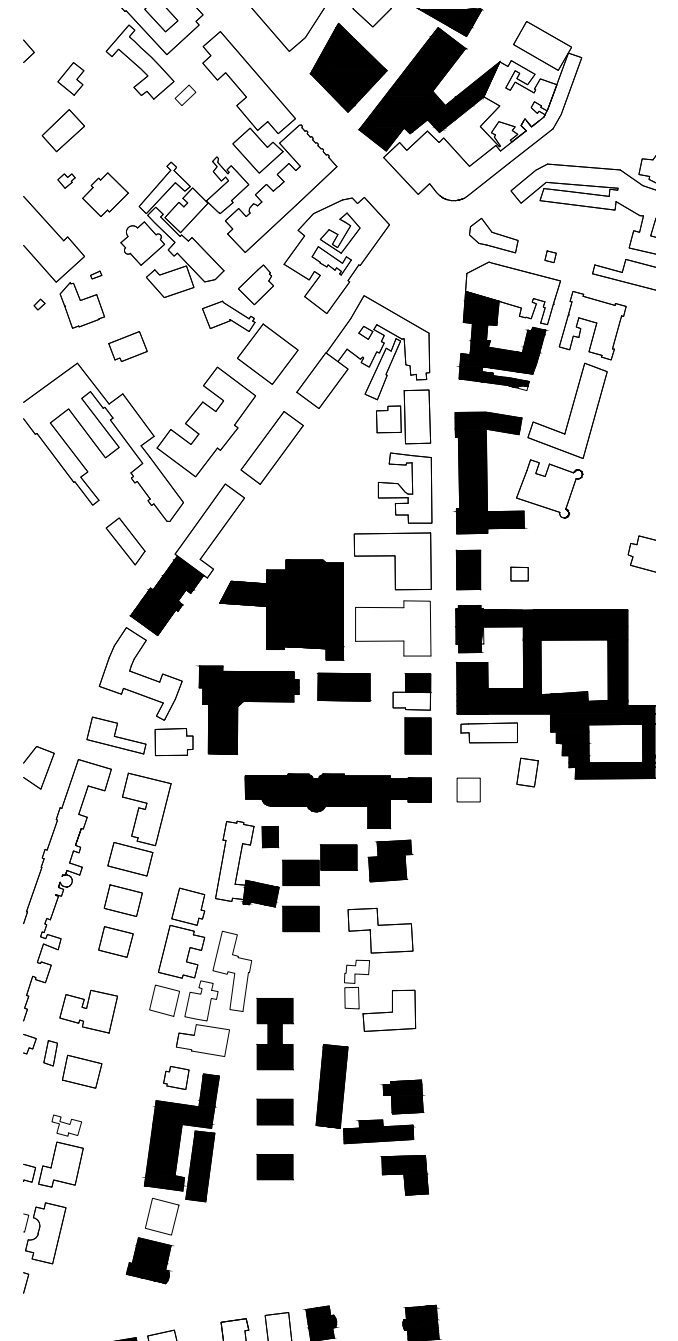
1860



1915



1990



2018

Die pragmatische Setzung des Werkstattgebäudes und des Verwaltungsbaus nördlich des Vorplatzes beengt die Situation vollends und erklärt den Raum außerhalb des Winkels zum Hinterhof.

In seiner Gesamtheit möchte der Baukörper der ehemaligen Kunstgewerbeschule den Freiraum vor dem Hauptgebäude zu einem Platz einfassen, doch scheitert er darin am Westteil des Universitätsgeländes. Dort zielt der einprägsamste Fassadenteil des Winkelbaus - jener mit dem Giebel in Hufeisenform - am Ende des Hauptgebäudes vorbei, bleibt ohne Gegenüber und lässt den Platz ohne deutlichen Abschluss mit der Umgebung verschwimmen.¹

Die Gründe für diese zum Teil irritierenden Eigenschaften des Gesamtensembles in seinem unmittelbaren Kontext sind vielfältig: Die Verkürzung der Westseite des Hauptgebäudes und dadurch bedingte Bezugslosigkeit der Schmuckfassade des Winkelbaus war komplizierten Besitzverhältnissen an dieser Stelle geschuldet. Mittelknappheit bedingte die Vordefinierung des Hauptgebäudes durch das bestehende Fundament und die phasenweise Entstehung der Baugruppe.² Da Ateliers Nordlicht brauchen, waren deren Fenster nicht wie üblich auf der Rück-, sondern auf der Schauseite des Hauptgebäudes untergebracht worden.³

Das Fehlen großmaßstäblicher, städtebaulicher Bezüge auf die repräsentativen Einrichtungen der Stadt lässt sich allerdings aus der klaren Intention zur Gestaltung der Gebäude ableiten. Die Kunsthochschule sollte sich als Produktionsstätte aus der großherzoglichen Repräsentationschoreografie ikonischer Bauten Weimars herausnehmen, die Gestaltung und Setzung der Baukörper sollte keinerlei höfische Assoziationen wecken, um - wie auch die freie Kunst - unabhängig fungieren können.⁴

Die Symmetrie des Hauptgebäudes existiert nur scheinbar, die Sichtachsen sind für eine pompöse Fassadeninszenierung entweder zu kurz oder verlaufen ziellos in die kleinstädtische Umgebung. Bei der Raumprogrammierung und Ausgestaltung beider Gebäude sind repräsentativen Belangen wenig Raum und Gestus beschieden worden. Entsprechend unpräzise und zurückhaltend wirken die Eingänge: Statt des zentralen Treppenraumes im Hauptgebäude, bis heute Herzstück der Universität, war von Van de Velde ursprünglich ein zweites Nebentreppehaus im Ostflügel vorgesehen.⁵ Winkelbau und Hauptgebäude erscheinen in ihrer architektonischen Vielstimmigkeit als relativ eigenständig, beinhalten aber doch Einheit stiftende Elemente in der Fassadenstruktur, Dachform und Materialität.⁶



Abb. 17: Südfassade Winkelbau

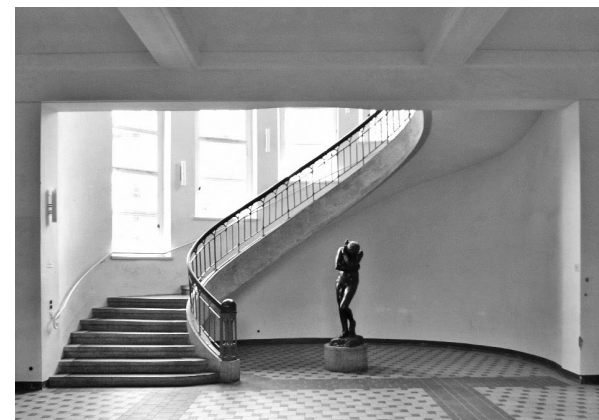


Abb. 18: Rodin's „Eva“ im Haupttreppenhaus

Abb. 19: Nordfassade Hauptgebäude



Die Fassaden beider Gebäude erhalten durch verputzte, vom Sockel zur Traufe ohne horizontale Unterbrechung durchlaufende Wandpfeiler eine einende, am mehrgeschossigen Hauptgebäude sogar monumentalisierende Struktur. Die Räume zwischen den Pfeilern sind platzseitig großzügig durch industriell anmutende Fenster geöffnet. Als zusätzliches modernes - wenn auch statisch unnötiges - Stilmittel dienen sichtbare Eisenträger an den Fensterstürzen.⁷

Die Mansardendächer der Bauteile beinhalten jeweils ein vollwertiges Geschoß, die Dachzone beginnt erst auf Höhe des Knicks. Am Dach des Hauptgebäudes wird die Trennung zwischen Dach- und Geschoßzone durch Zitate der großen Atelierfenster der Fassade und das Eindringen der Wandpfeiler in die Dachzone aufgelöst. Die sehr auffälligen Atelierfenster im Dachbereich zeichnen mit dem Anliegen einer ingenieurhaften Ästhetik den Knick des Mansardendaches nach, doch wirken sie „konstruktiv nicht überzeugend“.⁸

Im Dachbereich des Winkelbaus, der zwar programmatisch dem Unterbau zugeschaltet ist, ihm aber durch seine Ausgestaltung fremd wirkt, konkurrieren recht bieder wirkende Holzgauben mit der modern inspirierten Fassade des Erdgeschosses. Einzig die zweigeschossige Südfassade mit dem prägnanten Hufeisenbogen bezeichnet eine Korrespondenz zwischen Erd- und Obergeschoß.⁹

An den Kunsthochschulgebäuden der Bauhaus-Universität Weimar zeichnen sich diverse Intentionen des Architekten ab. Das Innere sollte am Äußeren Geltung erlangen, das Gebäude dem Zweck und Bedürfnis einer Kunstschule entsprechen, Einfachheit, Funktionalität und Vernunft unter Vermeidung von Monotonie vorgeführt werden.¹⁰ In seiner Gesamtheit vermitteln die Gebäude einen nüchternen, für damalige Verhältnisse gar kargen Eindruck, bei genauerer Betrachtung wird Van de Veldes Gefangenschaft zwischen Jugendstil und Sachlichkeit, zwischen Ornamentik und Funktionalität deutlich ablesbar.

So wurden die Gebäude nicht nur wegen Ihrer Eigenschaft als Bauhausgründungsstätte 1997 in die UNESCO-Liste des Weltkulturerbes aufgenommen, sondern nicht zuletzt als Zeugnis einer Zeit der Umorientierung.



Abb. 20: Werkstattgebäude südlich des Hauptgebäudes, AV1 Architekten



Abb. 21: Nordfassade der ehemaligen Kunstgewerbeschule/Winkelbaudes



Abb. 22: Zentralperspektive vom Haupteingang

¹vgl. Schawelka, 2002: 42 ²vgl. ebd.: 44 ³vgl. ebd.: 53
⁴vgl. ebd.: 41ff ⁵vgl. ebd.: 50f ⁶vgl. ebd.: 41 ⁷vgl. ebd.: 53
⁸Schawelka, 2002: 55 ⁹vgl. Schawelka, 2002: 55 ¹⁰vgl. ebd.: 55

DER UNIVERSITÄTS-CAMPUS

Das Mit ihren 4.000 Studenten ist die Bauhausuniversität ein bedeutender demografischer Faktor für die 65.000 Einwohnerstadt, der das kulturelle Leben spürbar am Leben erhält. Wie auch schon die Großherzogliche Kunstschule ist auch die Bauhaus-Universität ständig im Wachstum begriffen und bemüht, dem steigenden Platzbedarf gerecht zu werden. Im Zuge dessen wurde in den 90er Jahren ein Realisierungswettbewerb für die Süderweiterung des Universitätsgeländes ausgeschrieben. Der Masterplan sieht seitdem 13 locker gestaffelte, auf die Rückseite des Hauptgebäudes ausgerichtete Studienhäuser vor. Die Preisträger AV1 Architekten aus Karlsruhe realisierten bis 2000 die beiden Werkstattgebäude unmittelbar hinter dem Hauptgebäude. Andere Bebauungen im Rahmen des Masterplans folgten, weitere befinden sich in der Planung.

Nach zahlreichen Zukäufen und Neubauten webt sich die Universität immer weiter in Richtung Norden und verzahnt sich mit der Stadt. Die zwischen 1979 und 1982 auf der anderen Straßenseite erbaute Mensa am Park¹ ist dabei ebenso zu erwähnen wie der Neubau der Universitäts-Bibliothek mit angegliederten Audimax durch die Münchner MECK-Architekten 2005, der durch seine Positionierung das studentische Leben ein Stück weit weg von der ehemaligen Stadtgrenze in Richtung Zentrum trägt.

Am Campus selbst herrscht momentan eine unbefriedigende Situation für Studenten und Lehrende: Der chronische Platzmangel der Universität mit seinen raumbedürftigen Studiengängen ist bis dato zwar gemildert, aber nicht ausgeräumt. Nördlich des Winkelbaus tun sich zwischen den Gebäuden der Werkstatt, Administration und Student-Center unvorteilhafte Freiflächen auf und beeinflussen die Atmosphäre des Hauptplatzes negativ. Mit dem gelungenen Neubau der Werkstattgebäude im „Hinterhof“ des Fakultätsgebäudes hat sich ein attraktiver Außenraum aufgetan, der schnell den Schwerpunkt des Campuslebens auf sich gezogen hat. Der daraus resultierenden Verödung des Hauptplatzes sollte zwar 2016 mit der Ausschreibung eines Ideen- und Realisierungswettbewerbs zur Platzgestaltung entgegengewirkt werden, doch wird bei genauerer Betrachtung der städtebaulichen Situation des nördlichen Unigeländes deutlich, dass es massiver baulicher Eingriffe bedarf, um an dieser Stelle Attraktivität zu schaffen.

Diese Aufgabe soll Thema dieser Arbeit sein.



Abb. 23: Zentralperspektive auf die Südseite des Hauptgebäudes



Abb. 24: Universitäts-Bibliothek MECK-Architekten



Abb. 25: Mensa am Park



Weimar (1904)
ca. 65.500 Einwohner / 4.000 Studierende



Cambridge (1209)
ca. 152.000 Einwohner / 21.500 Studierende



New York - Columbia University (1754)
ca. 8.500.000 Einwohner / 32.500 Studierende



Genève (1559)
ca. 202.000 Einwohner / 16.500 Studierende

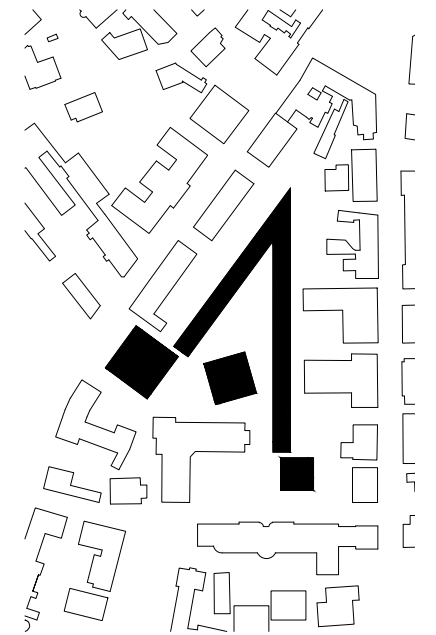
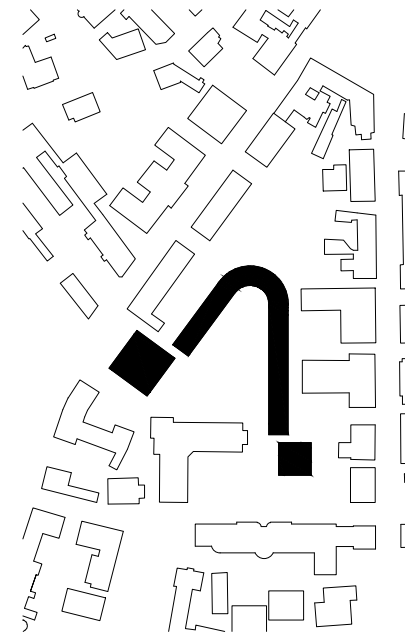
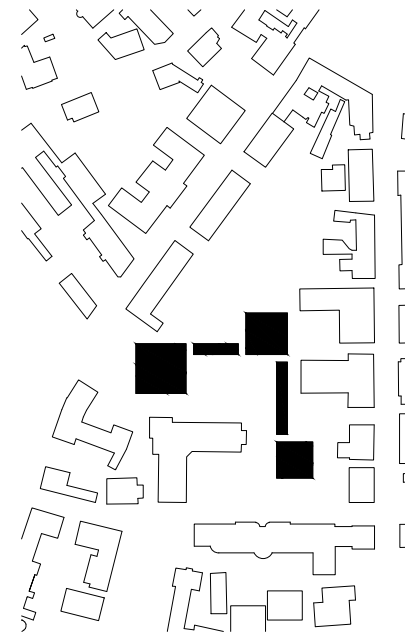
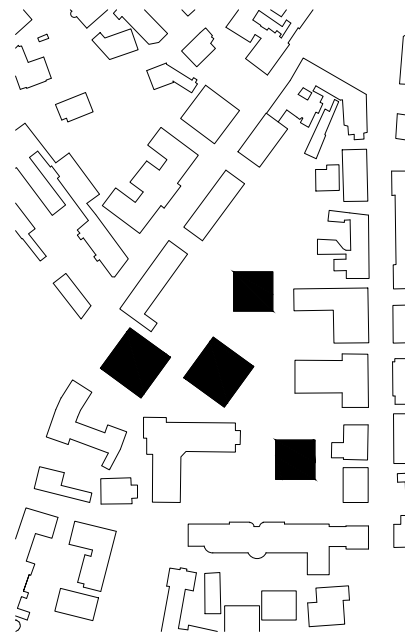
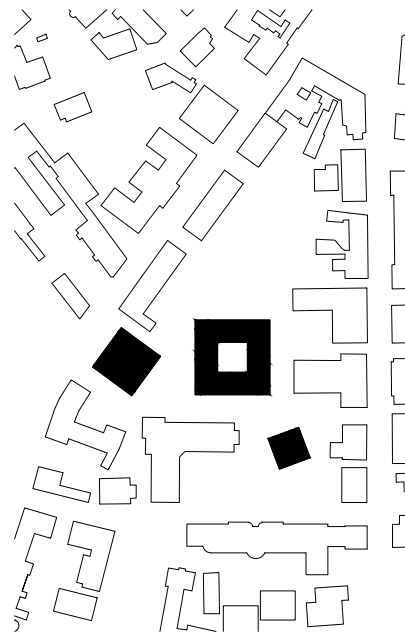
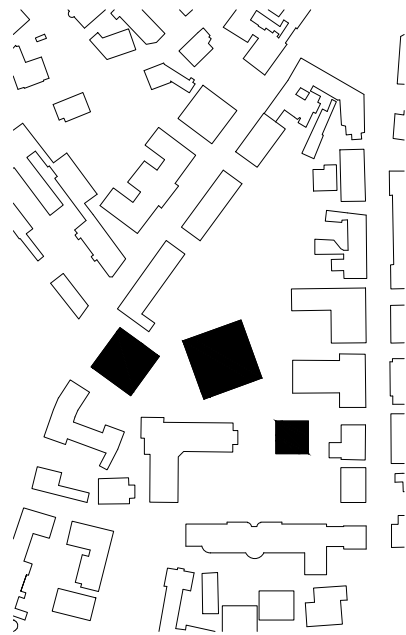
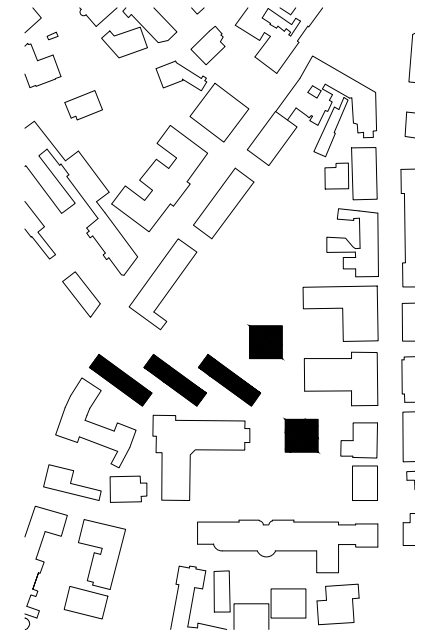
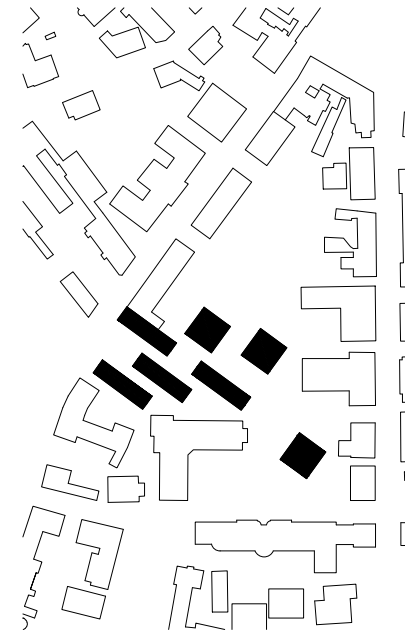
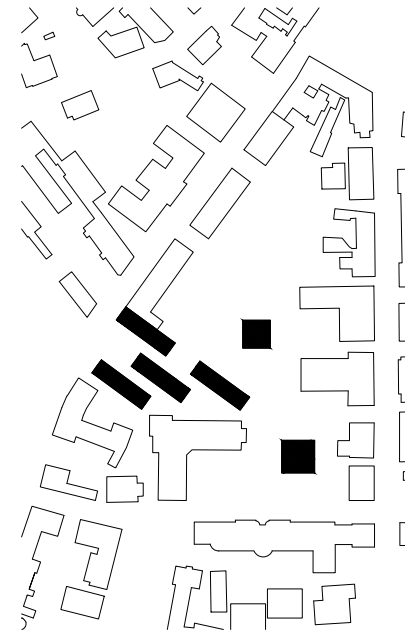
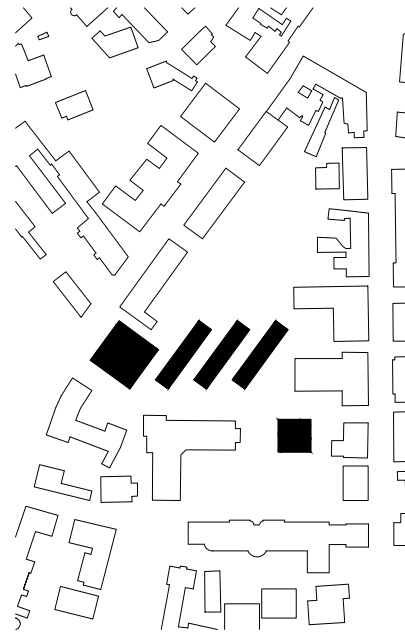
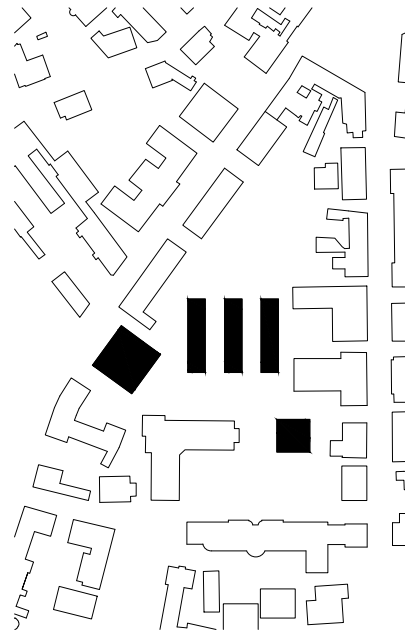
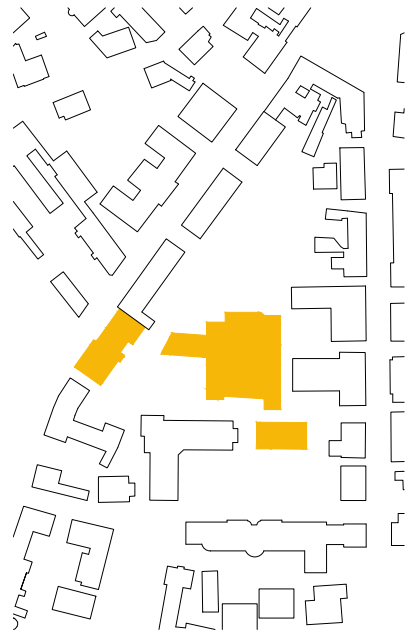


Dallas (1969)
ca. 1.318.000 Einwohner / 27.000 Studierende

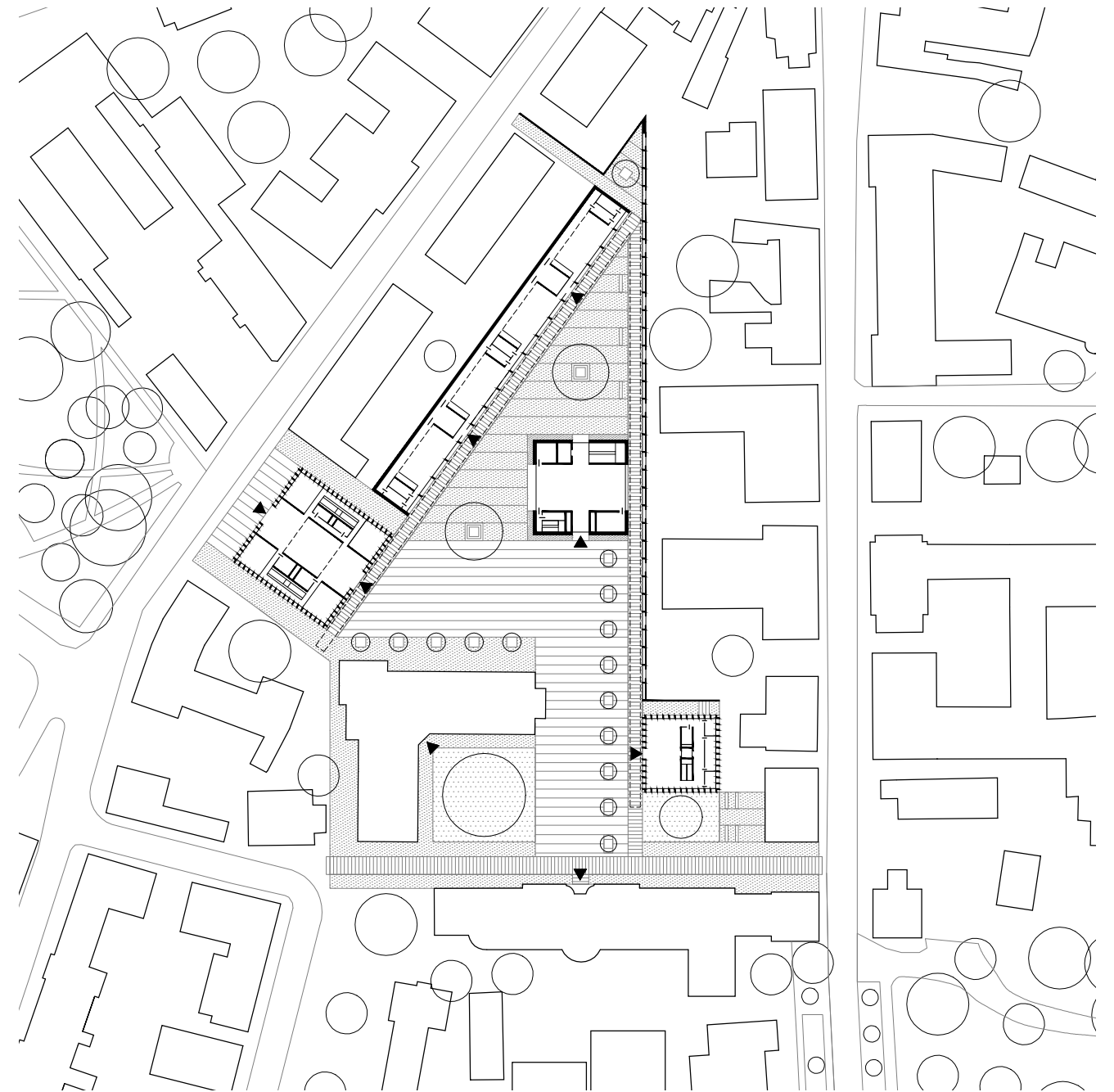
KONZEPT



ENTWURFSANSÄTZE



SETZUNG

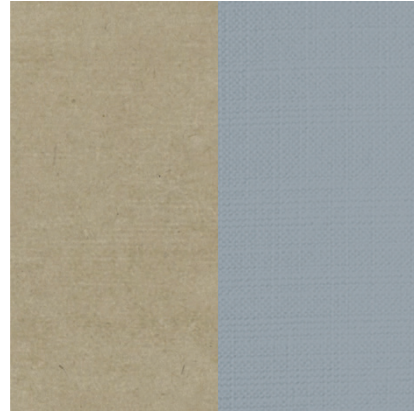


Campus / Erdgeschoß / 1:1500

MATERIALITÄT AUSSEN



vertikal / vertikal



vertikal / vertikal



vertikal / vertikal



horizontal / horizontal



vertikal / horizontal



vertikal / horizontal

MATERIALITÄT INNEN



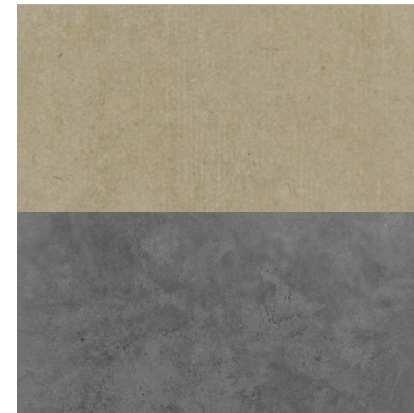
vertikal / horizontal



vertikal / vertikal



vertikal / vertikal



vertikal / horizontal



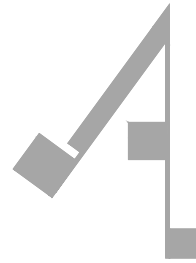
horizontal / horizontal



vertikal / horizontal

ENTWURF





CAMPUS

Die Campuserweiterung der Bauhaus-Universität Weimar greift - vom Hauptplatz ausgehend - tief in das Innere der spitz aufeinander zulaufenden Blockrandbebauung ein und schafft eine Verbindung zwischen Amalienstraße und Marienstraße. Die entstehende keilförmige Fläche wird durch drei solitäre Baukörper gekennzeichnet, welche jeweils auf die städtebaulichen Prämissen des Bauplatzes reagieren.

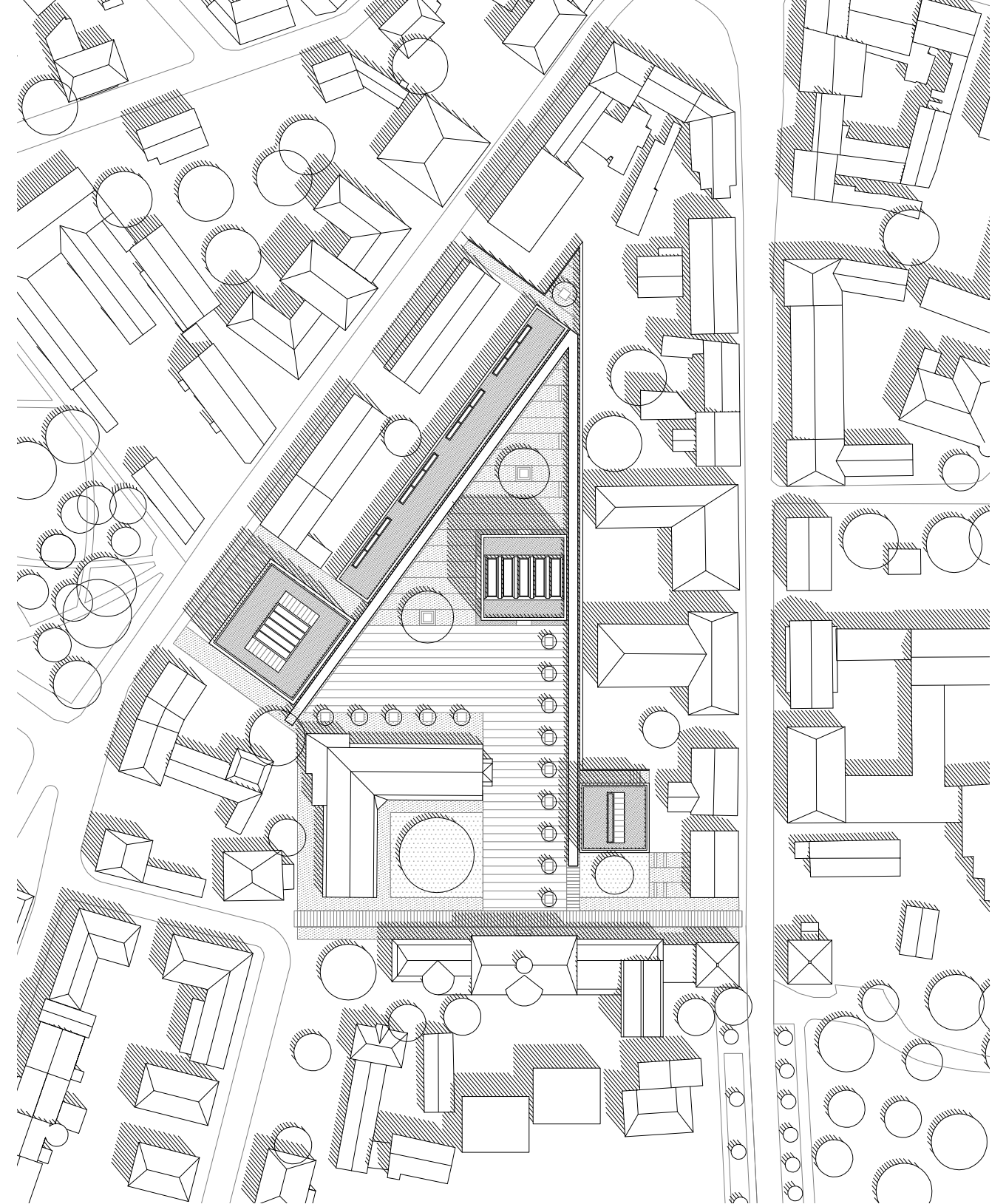
Auf der Westseite fungiert ein von der Häuserzeile eingerückter Solitär an der Schnittstelle zwischen Campusgelände und Umgebung als Kopf des neuen Gesamtensembles. Die entstehende Lücke schafft in der gründerzeitlichen Wohngegend auf unaufdringliche Weise eine deutliche Adressbildung des neuen Universitätszugangs.

Den Gegenpol und Fußpunkt der Gesamtfigur bildet ein kleineres würfelförmiges Gebäude, welches - in den Hauptplatz eingerückt - früh auf sich aufmerksam macht und in seiner Ausgestaltung klar dem Kopfgebäude zugeordnet ist.

Zwischen Kopf und Fußpunkt spannt sich ein Winkel auf, deren Schenkel den Campus zu einem geschlossenen Raum einfassen und gleichermaßen die Privatsphäre der Anwohner wahren. Die Abgrenzung wird durch eine lange Pergola begleitet, welche alle vier Gebäudeteile als Sekundäerschließung miteinander verbindet.

Den baulichen Dreiklang komplettiert der mittig platzierte Baukörper. Er steht als einziger der Baukörper auf der aufgespannten Fläche und zioniert diese so in Freiräume unterschiedlicher Intimitäten. Durch seine Setzung zieht er eine gut ausbalancierte Achse zwischen dem alten und neuen Hauptgebäude auf, deren Seitenhalbierende durch die Ostfassade des historischen Winkelbaus markiert ist. Die neu entstehende Magistrale setzt den historischen Bestand in einen neuen Kontext und verschafft deren Schauffassaden eine neue Gewichtung.

Die Freiräume werden durch große einzelne Kastanienbäume beschattet, die Hauptachsen durch Reihen von mittelgroßen Felsenbirnen unterstrichen. Auf Grünflächen wird angesichts der zu beiden Seiten angrenzenden Parks bewusst verzichtet. Stattdessen werden die großen Freiflächen lediglich durch „schnelle“ und „langsame“ Bodenbeläge zioniert und bleiben so vielfältig nutzbar.

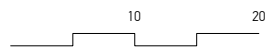


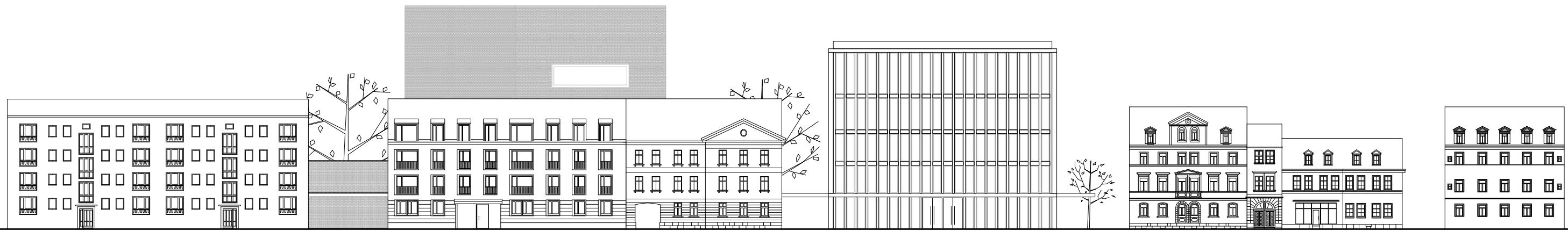
Campus / Dachansicht / 1:1500



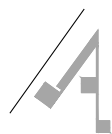


Schnitt Campus / 1:500





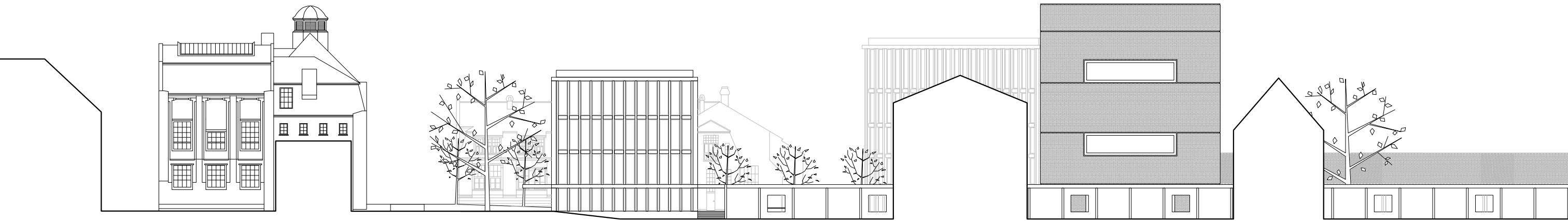
Ansicht Amalienstraße / 1:500



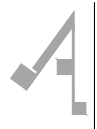


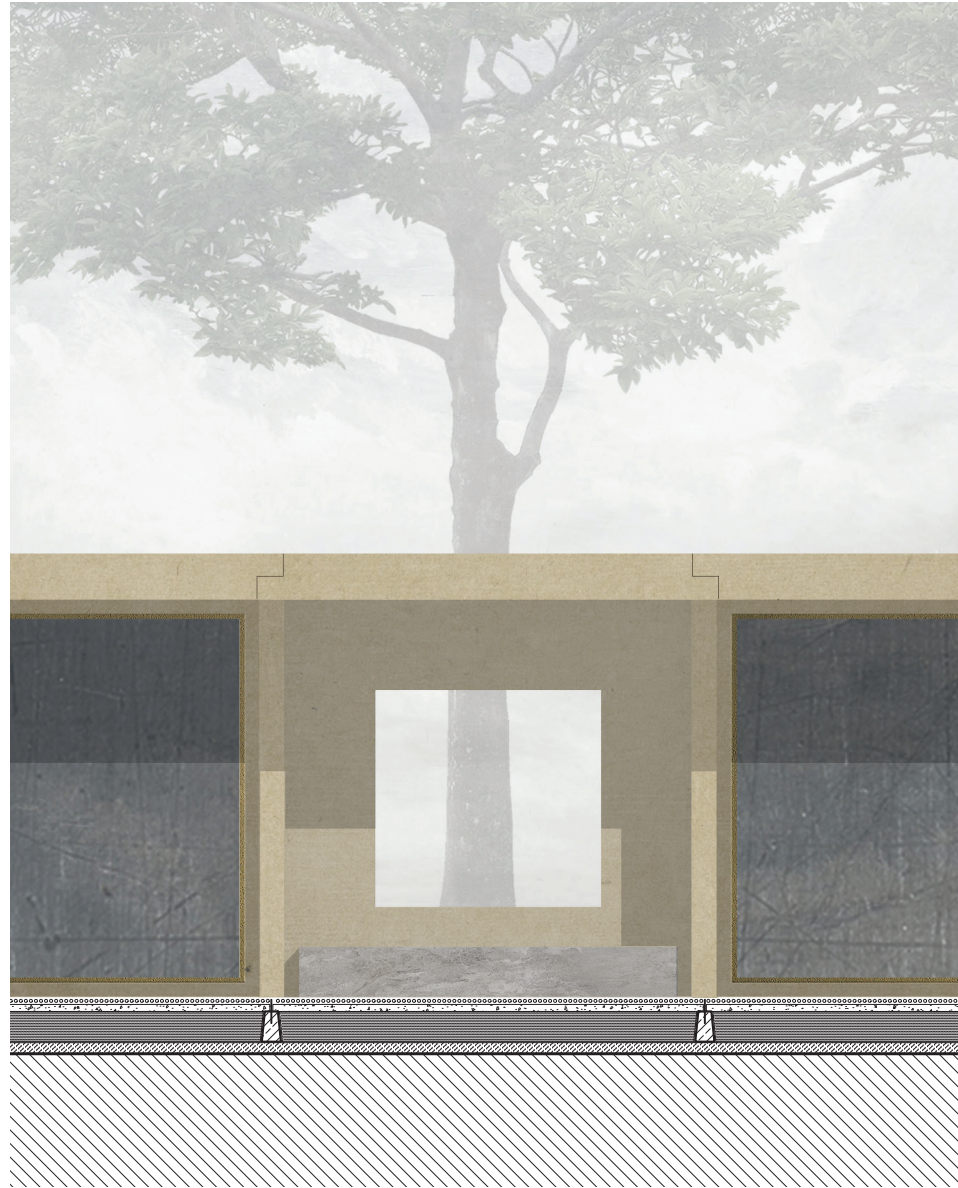
Ansicht Geschwister-Scholl-Straße / 1:500



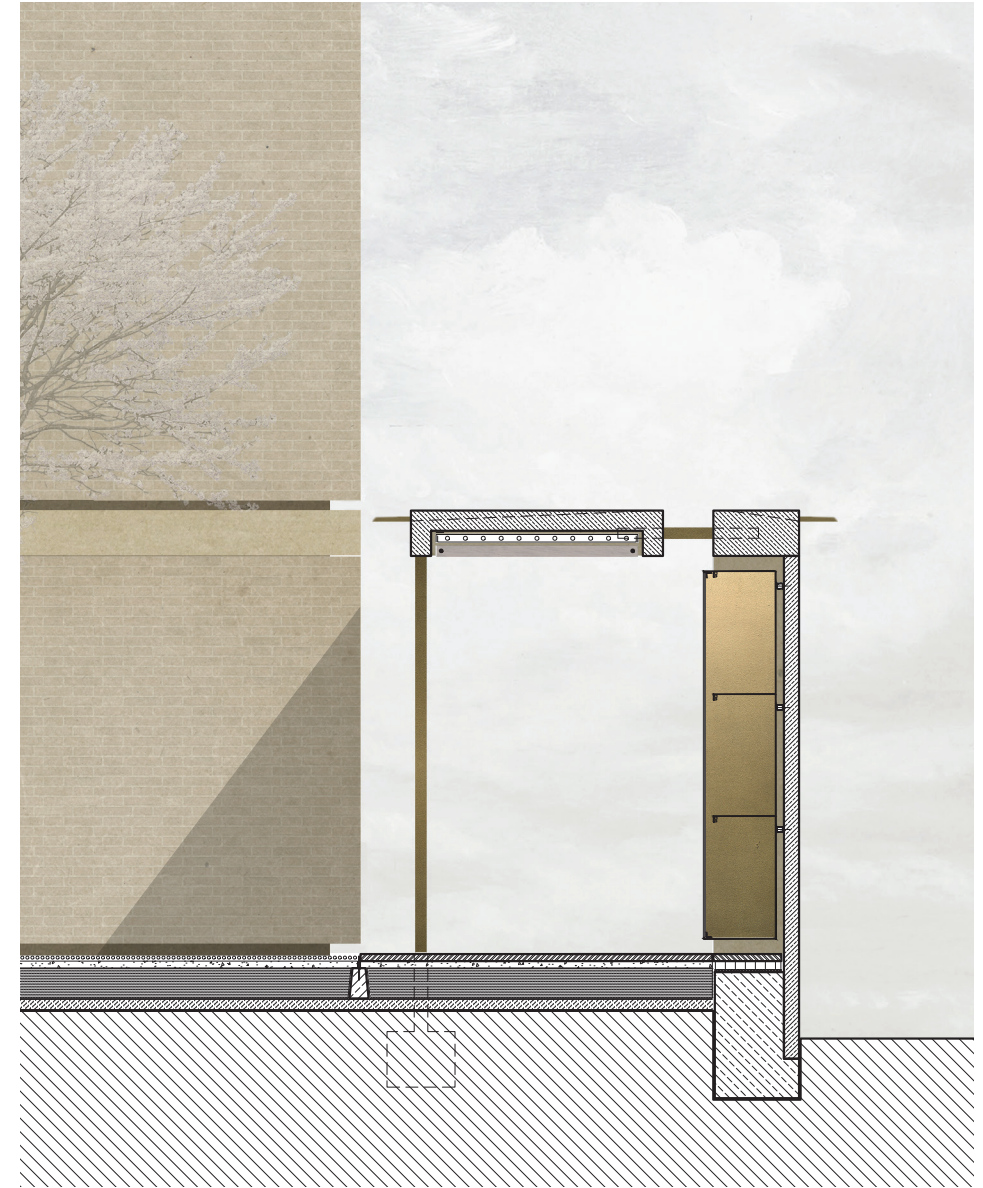
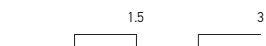


Ansicht Marienstrasse / 1:500

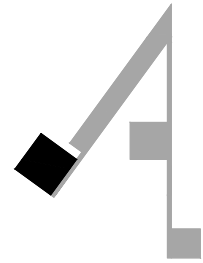




Ansicht / Laubengang / 1:75



Schnitt / Laubengang / 1:75



STUDIENZENTRUM

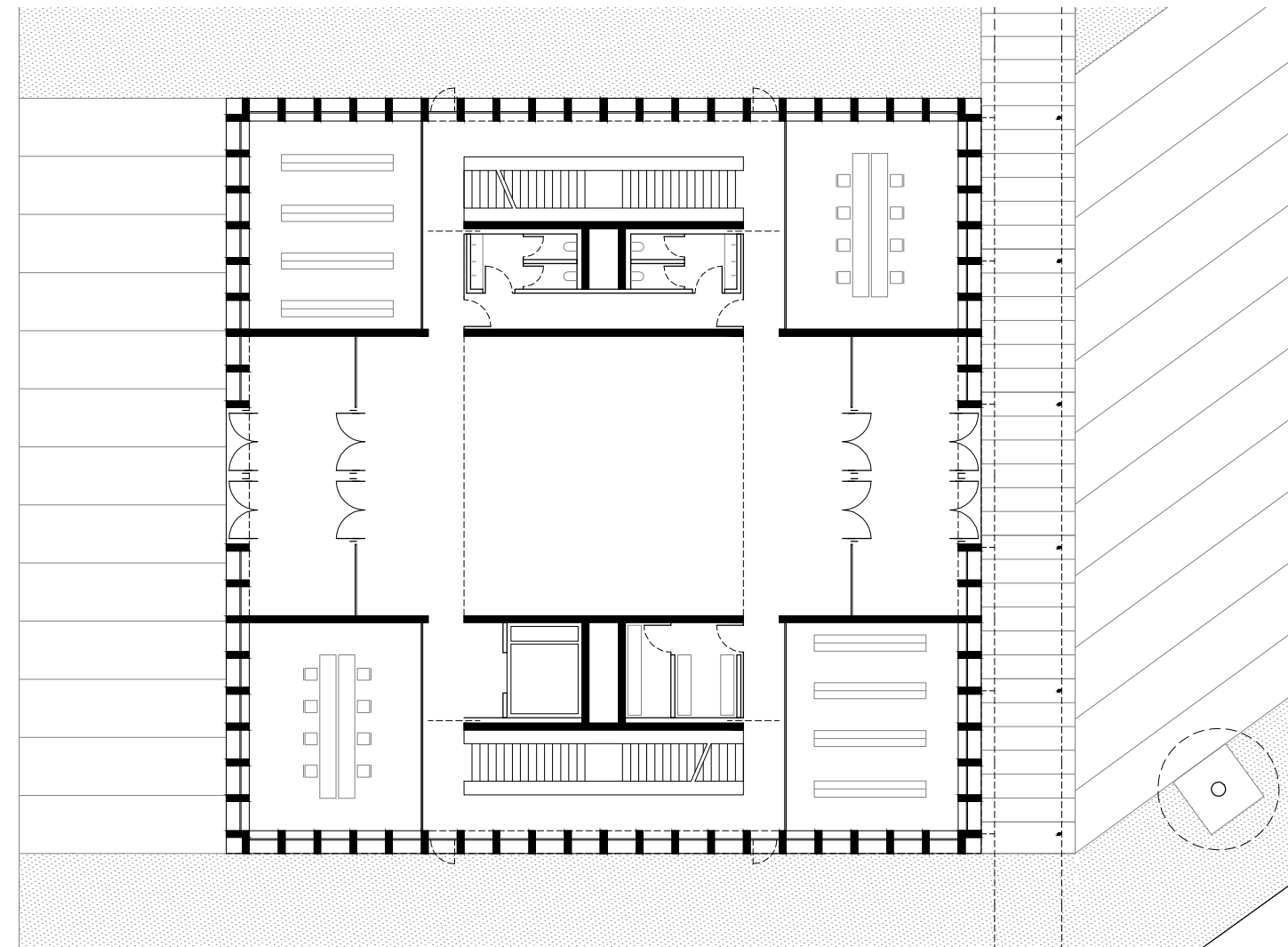
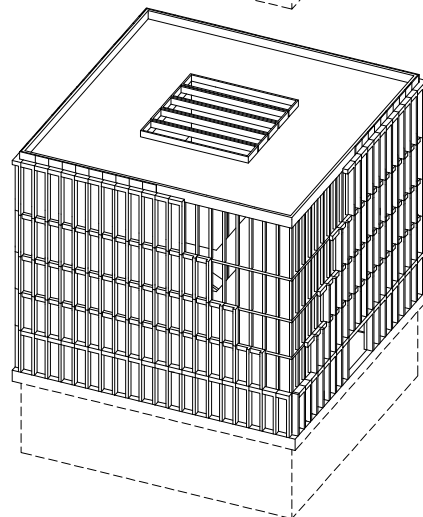
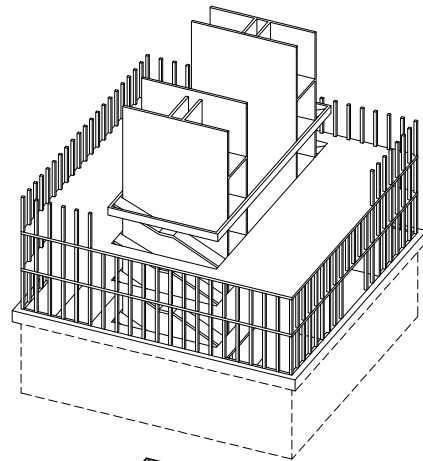
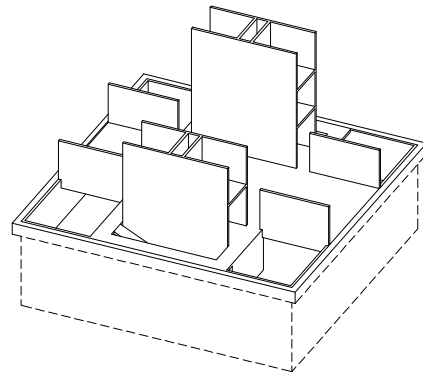
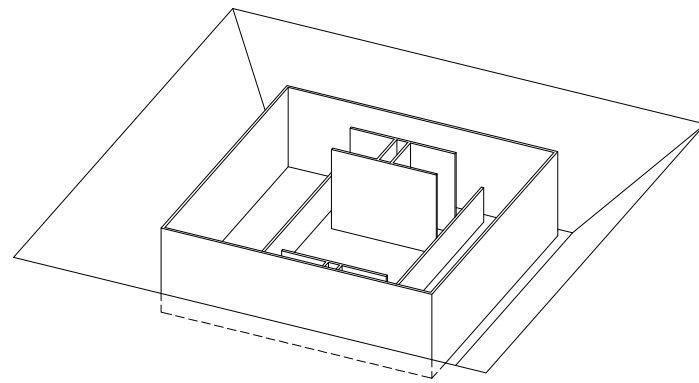
Auf der Westseite des Campusgeländes, vis a vis des Po-seckscher Gartens, entsteht das neue Studienzentrum. Es bildet durch seine exponierte Lage die Schnittstelle zwischen dem neuen Campusgelände und der Umgebung. Der Solitär erfüllt, von der Häuserlinie rückversetzt, eine deutliche Adressbildung, als größter von vier Bauteilen fungiert er mit einem durchlässigen Foyer im Erdgeschoß, sowie hochfrequenten Nutzungen in den Ober- und Untergeschossen als Portal, Kopf und Auftakt des Gesamtensembles.

Im ersten Untergeschoß ist das Freihandarchiv der Bauhaus-Universität untergebracht. In den Eckbereichen geöffnete Decken ermöglichen einen der Nutzung angemessenen Tageslichteinfall, im zweiten Untergeschoß befinden sich Spinde für Besucher und interne Lagerräume.

Dem flexibel nutzbaren Foyer sind auf den beiden darüberliegenden Gallerien Studentische Arbeitsplätze verschiedener Kategorien zugeschaltet.

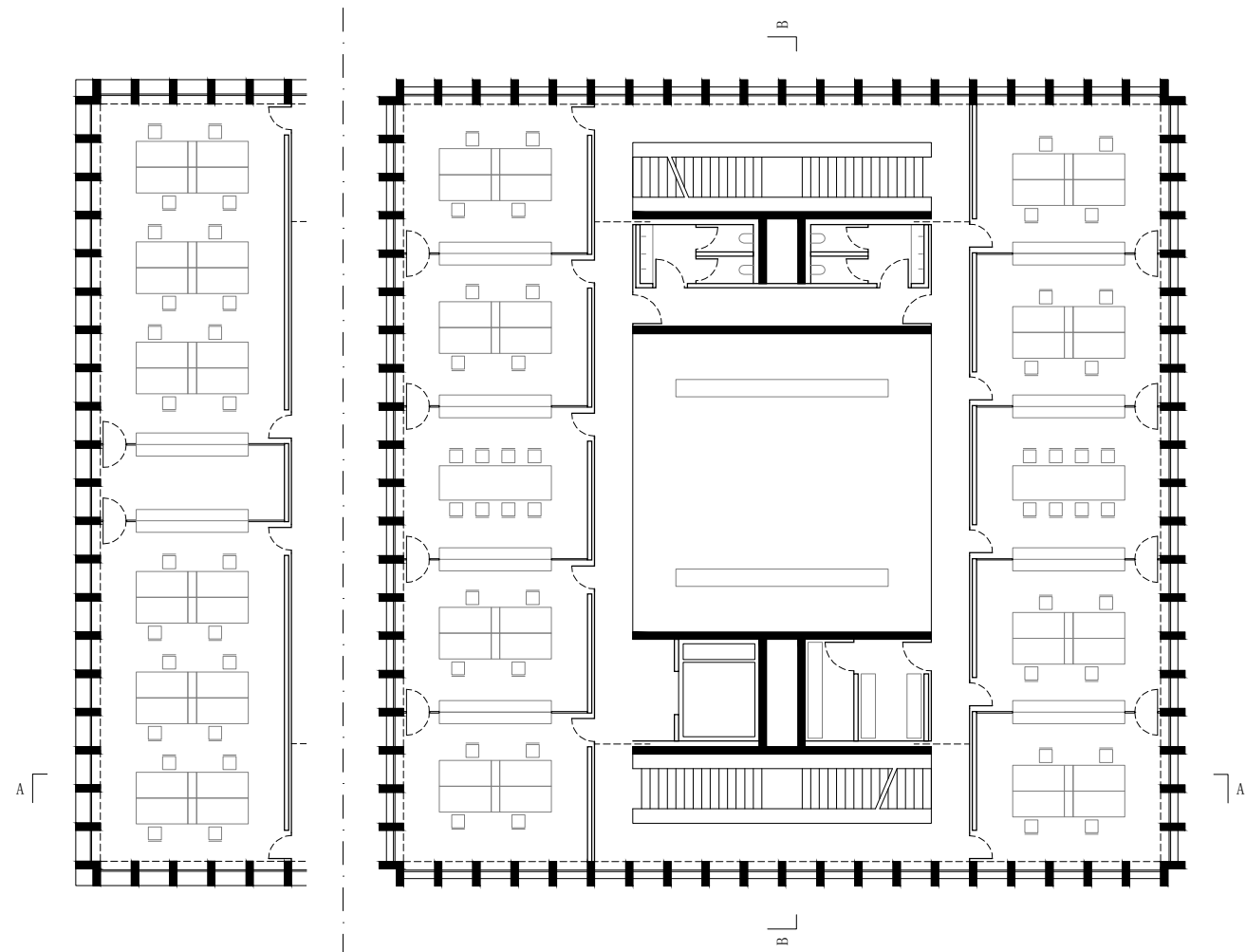
In den Obersten Geschossen, baulich getrennt vom Treiben in den unteren Ebenen, sind Lehr- und Seminarräume um ein separates Foyer angesiedelt.

Zwei massive Sichtbetonkerne beinhalten sämtliche Sekundärnutzungen und strukturieren die primären Gebäudozonen zu einem klaren Bild.

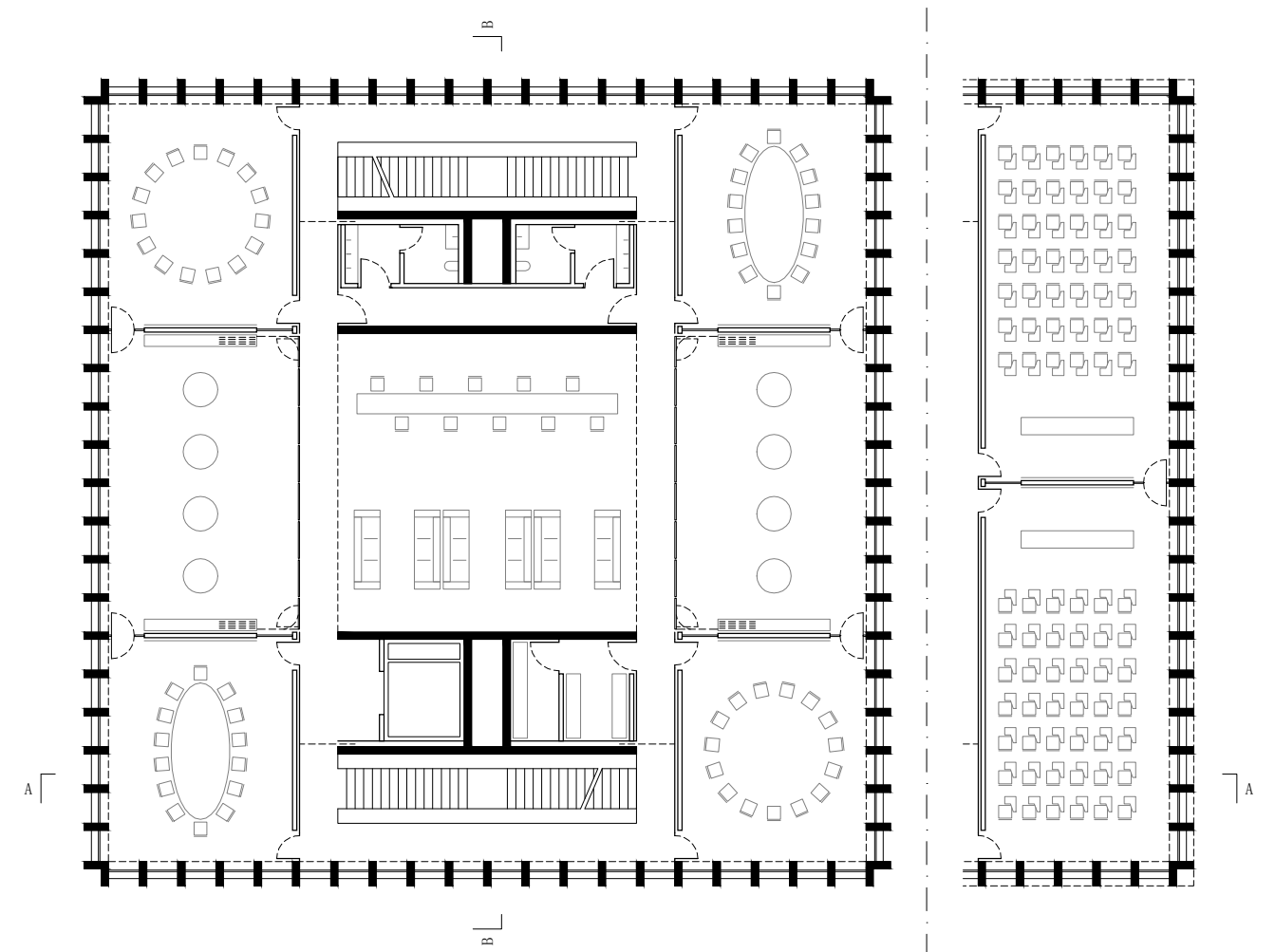
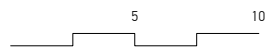


Aula / Erdgeschoß / 1:250

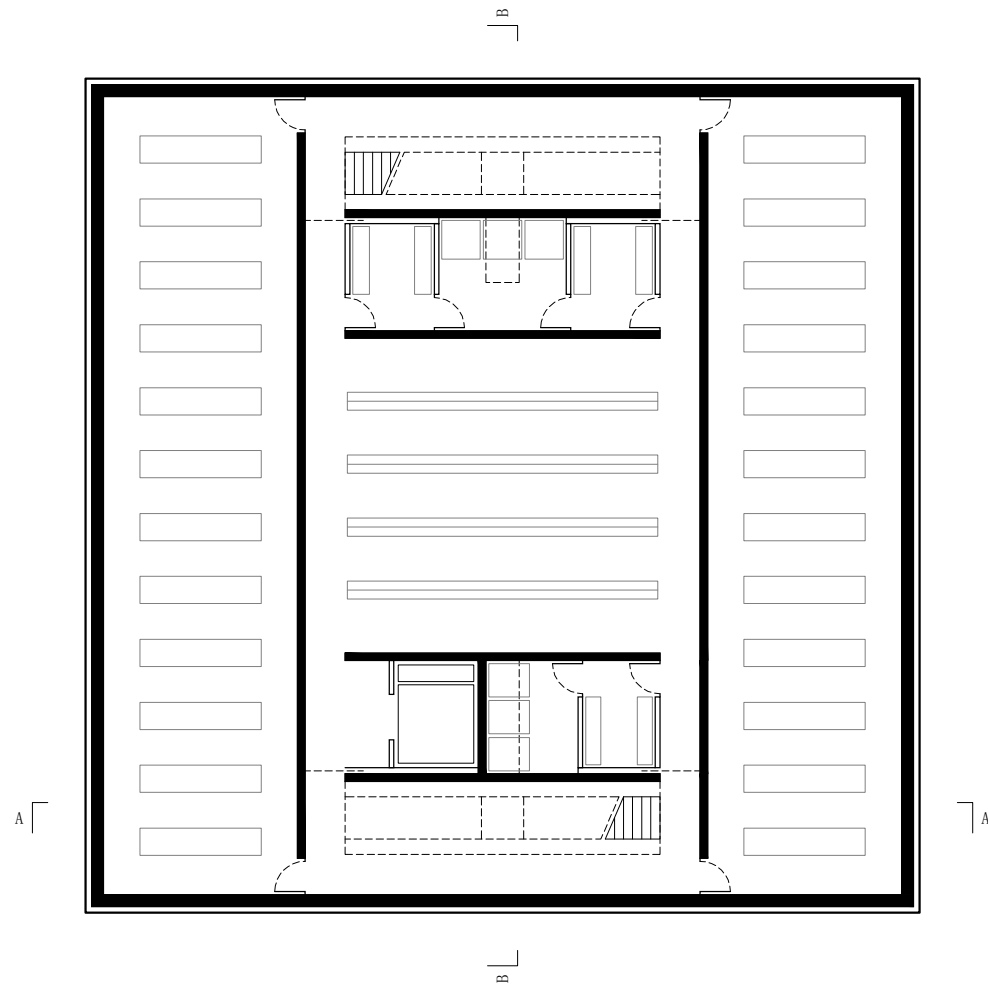




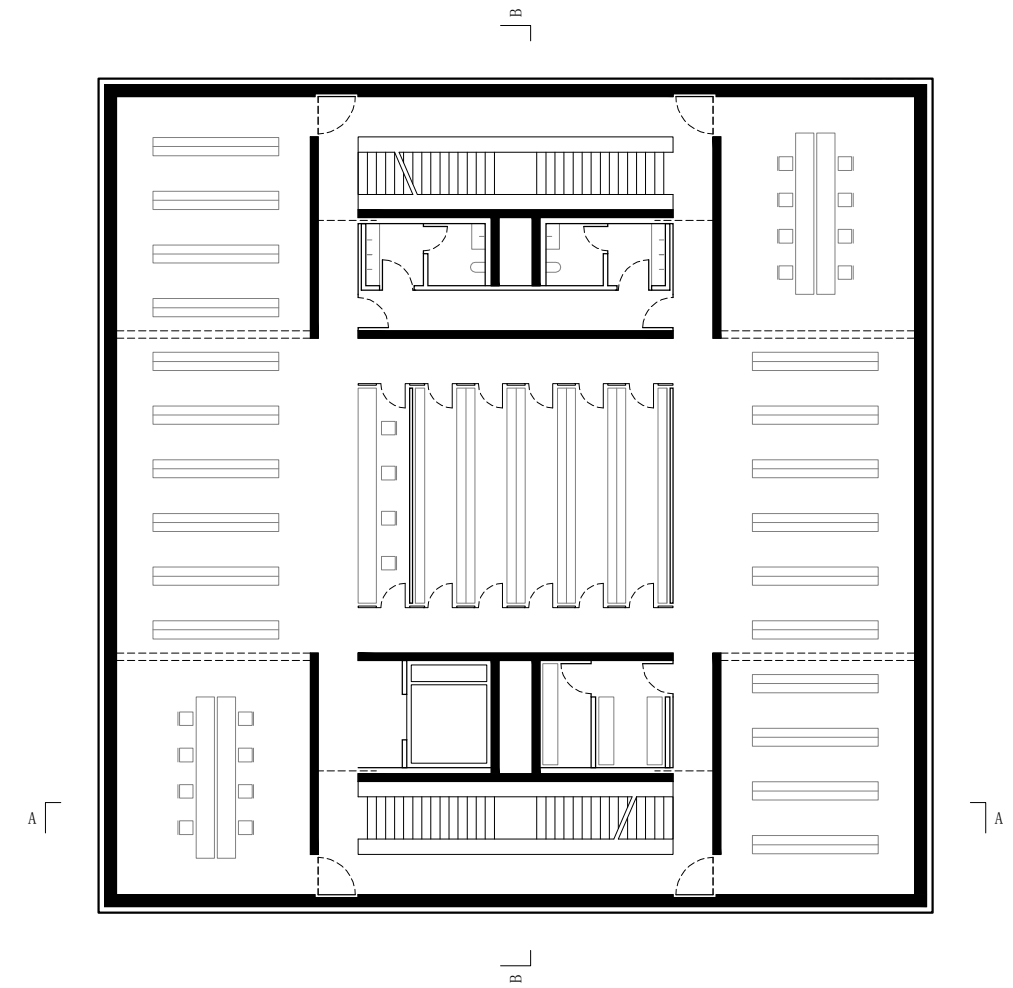
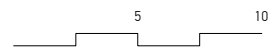
Arbeitsplätze / Obergeschoß 1 & 2 / 1:250



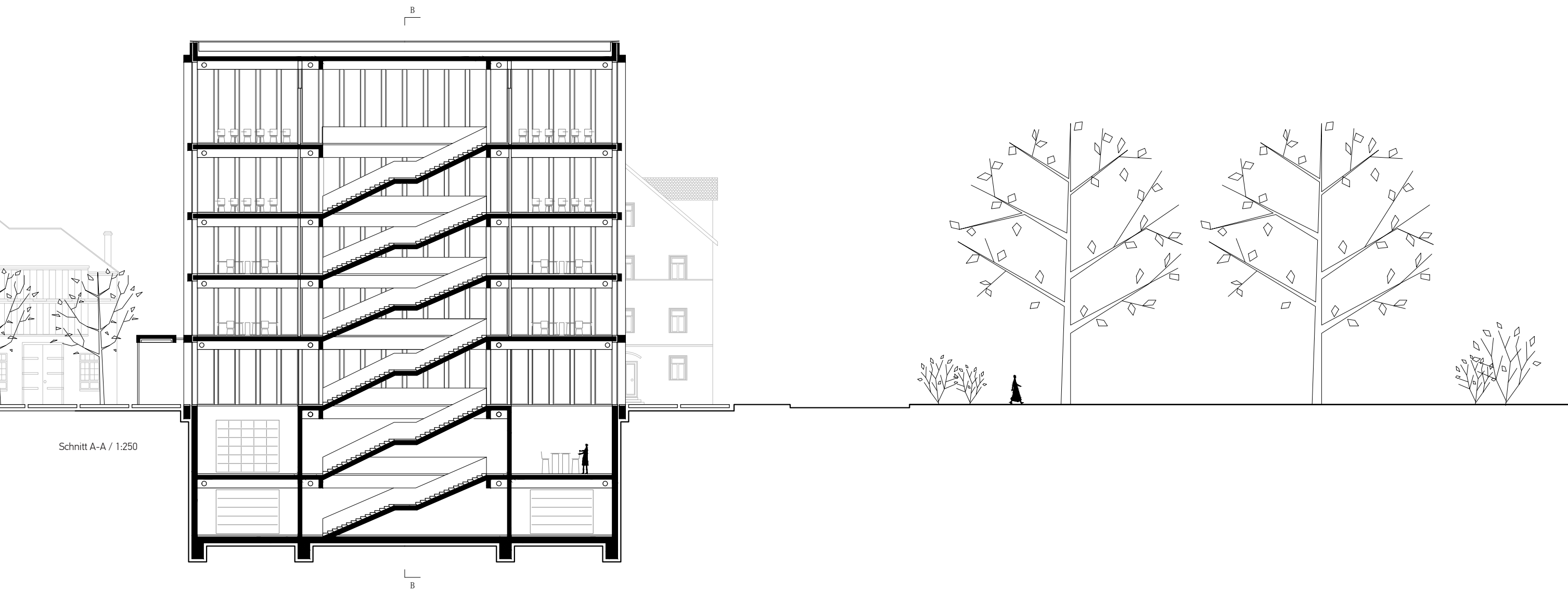
Seminarräume / Obergeschoß 3 & 4 / 1:250

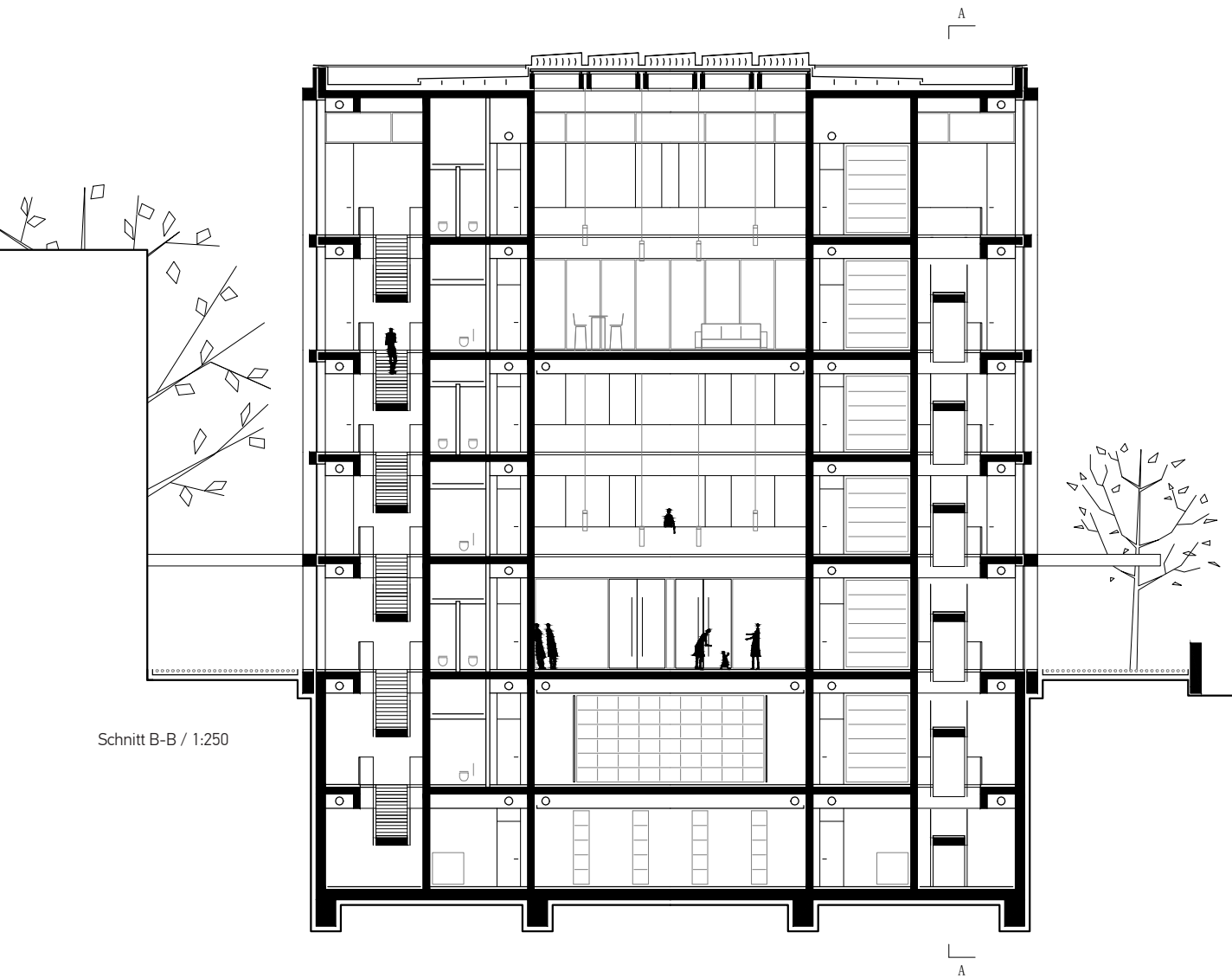


Lager & Technik / Untergeschoß 2 / 1:250

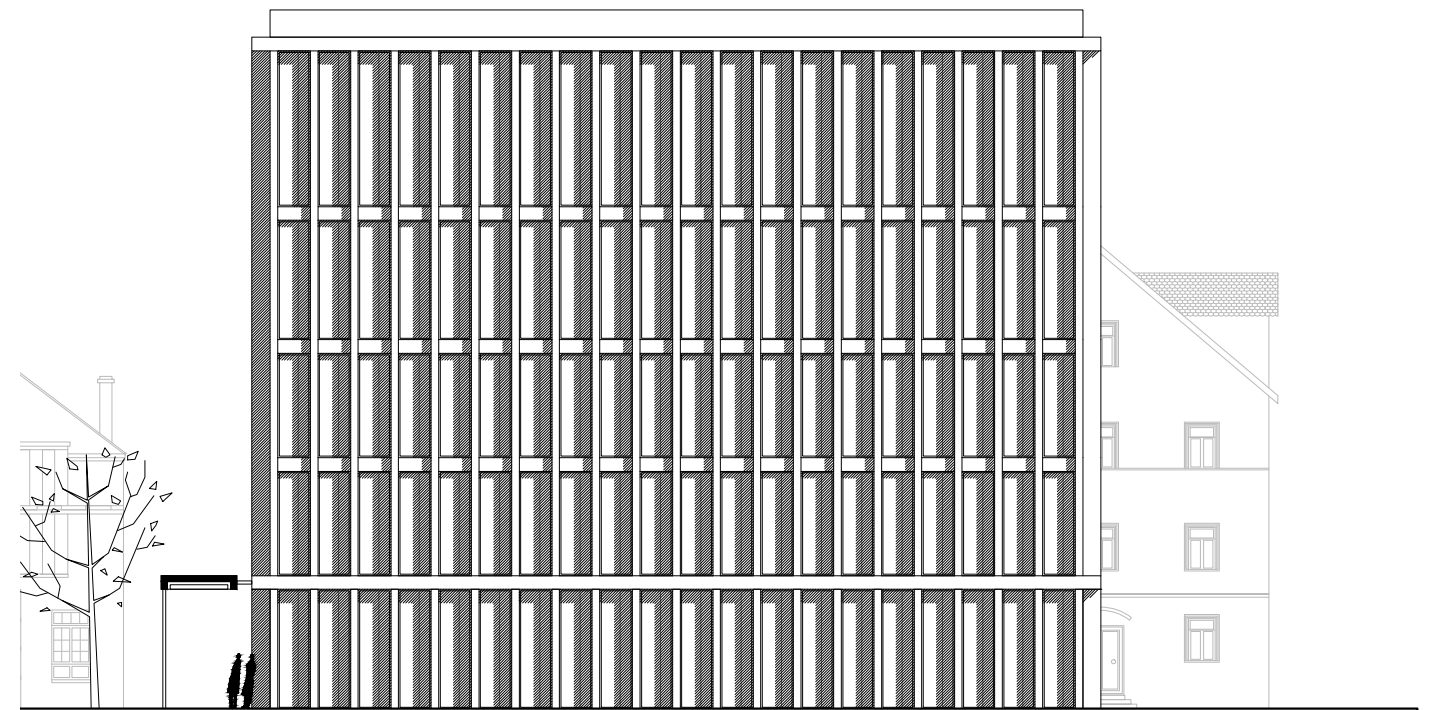


Archiv & Freihandbereich / Untergeschoß 1 / 1:250

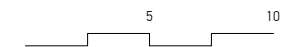


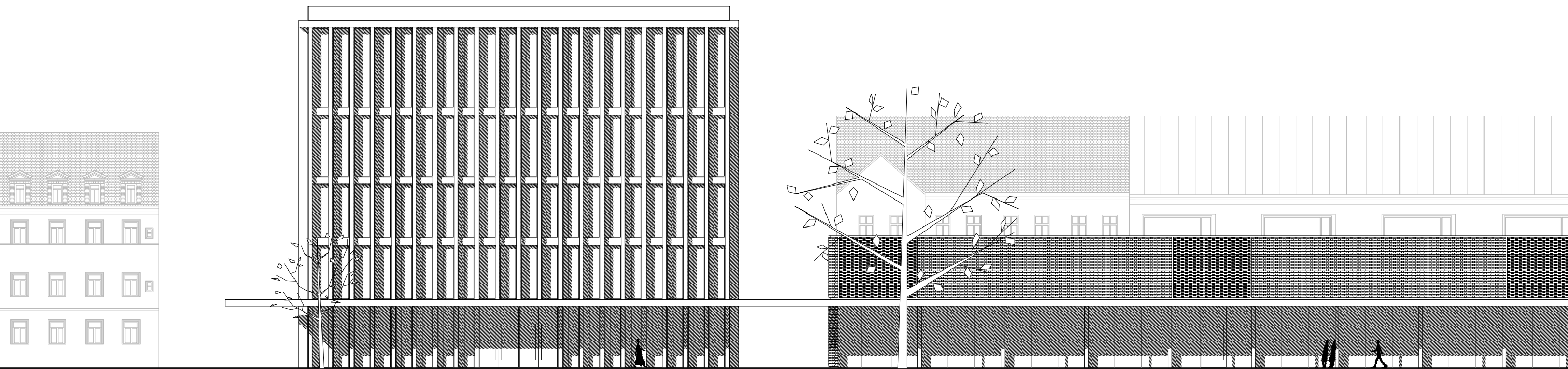


Schnitt B-B / 1:250



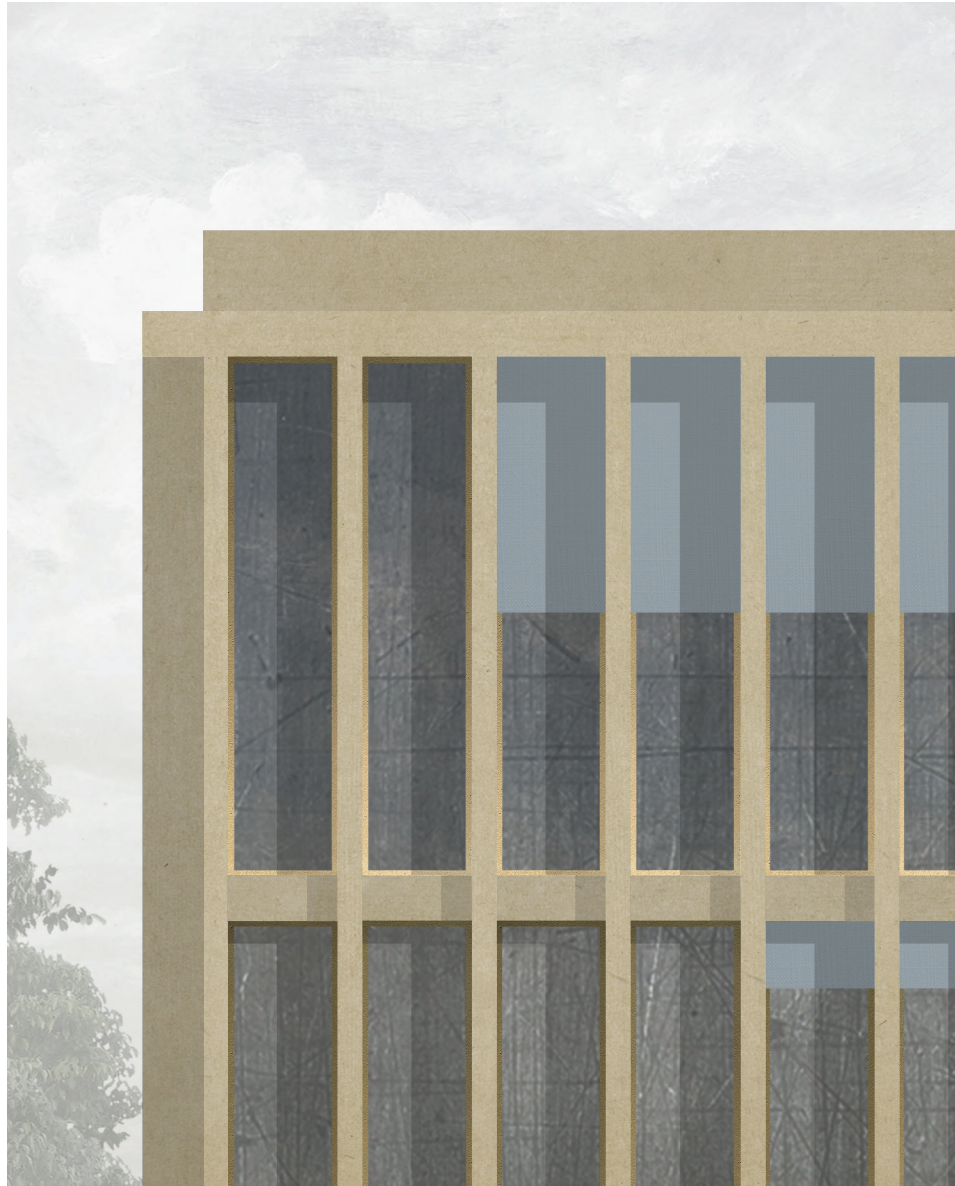
Ansicht Nord / 1:250



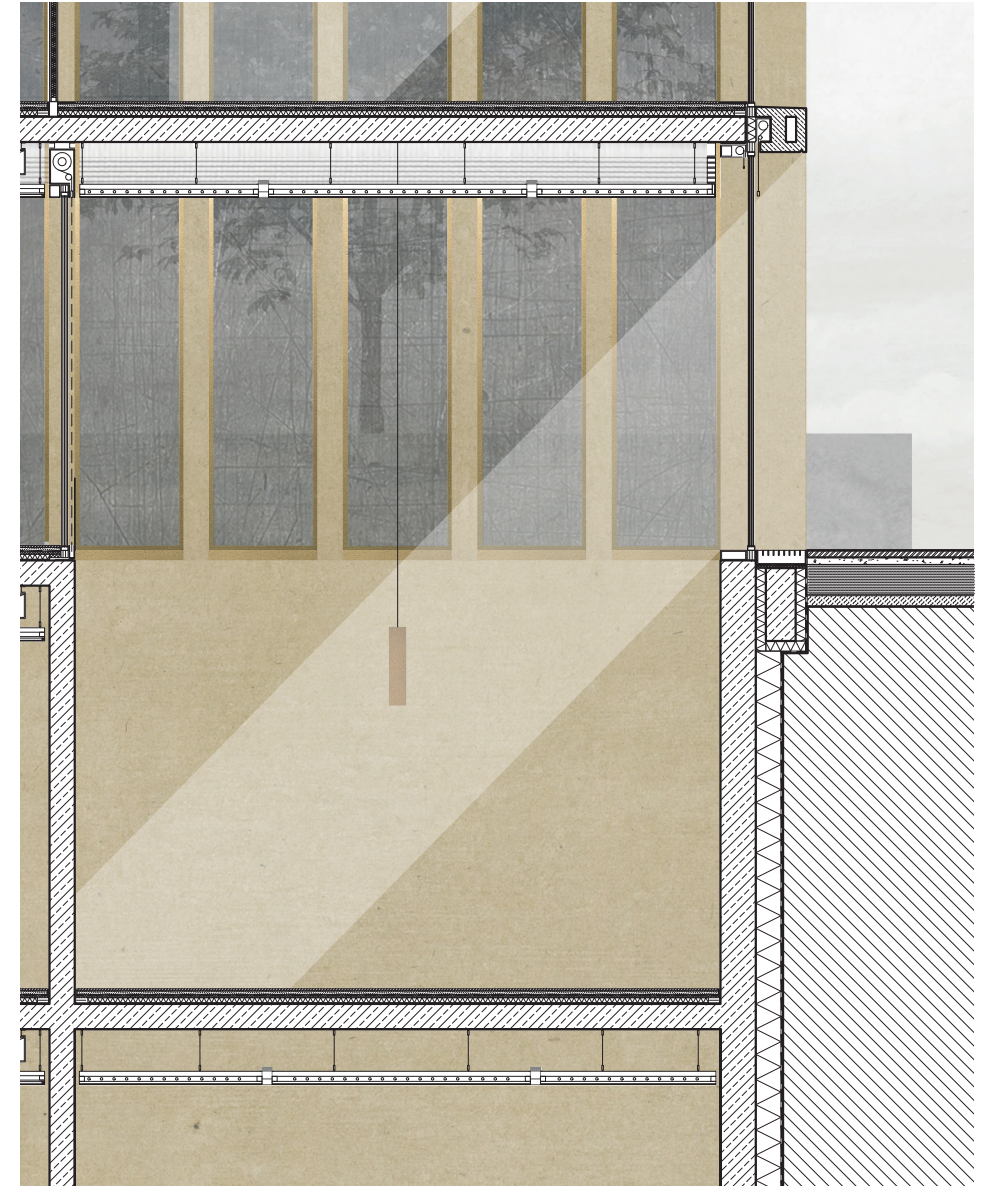
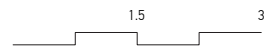


Ansicht Ost / 1:250

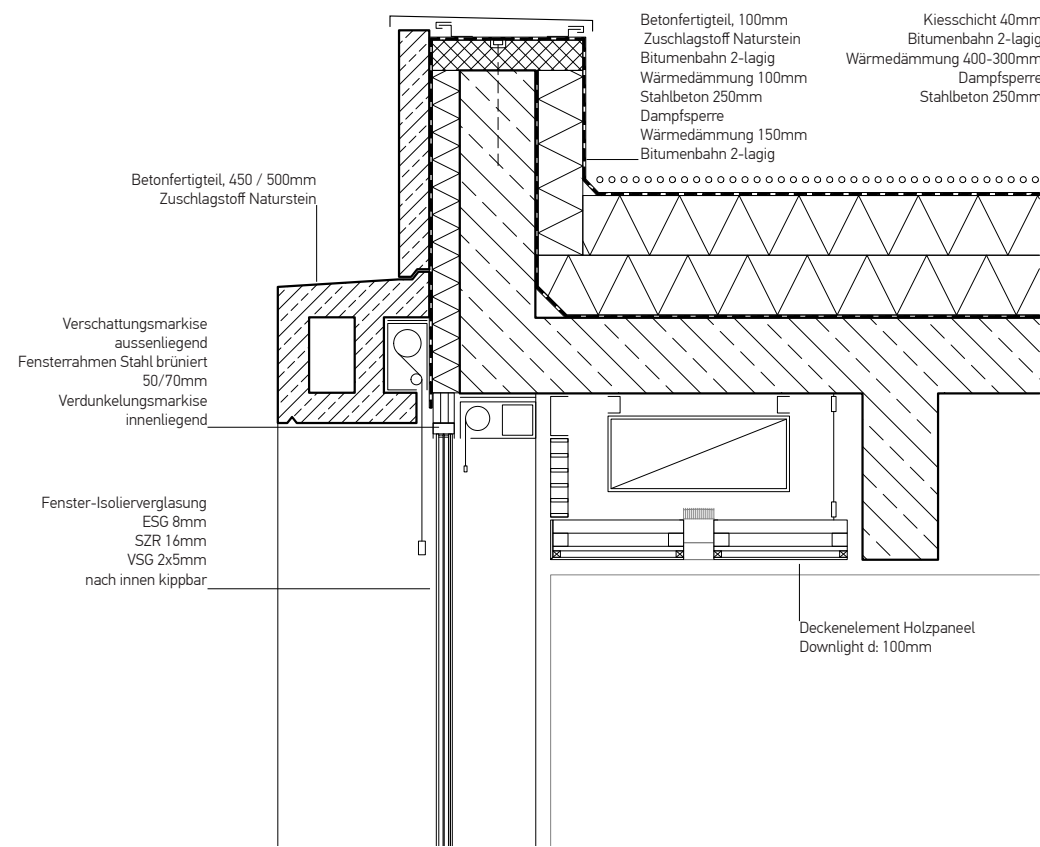




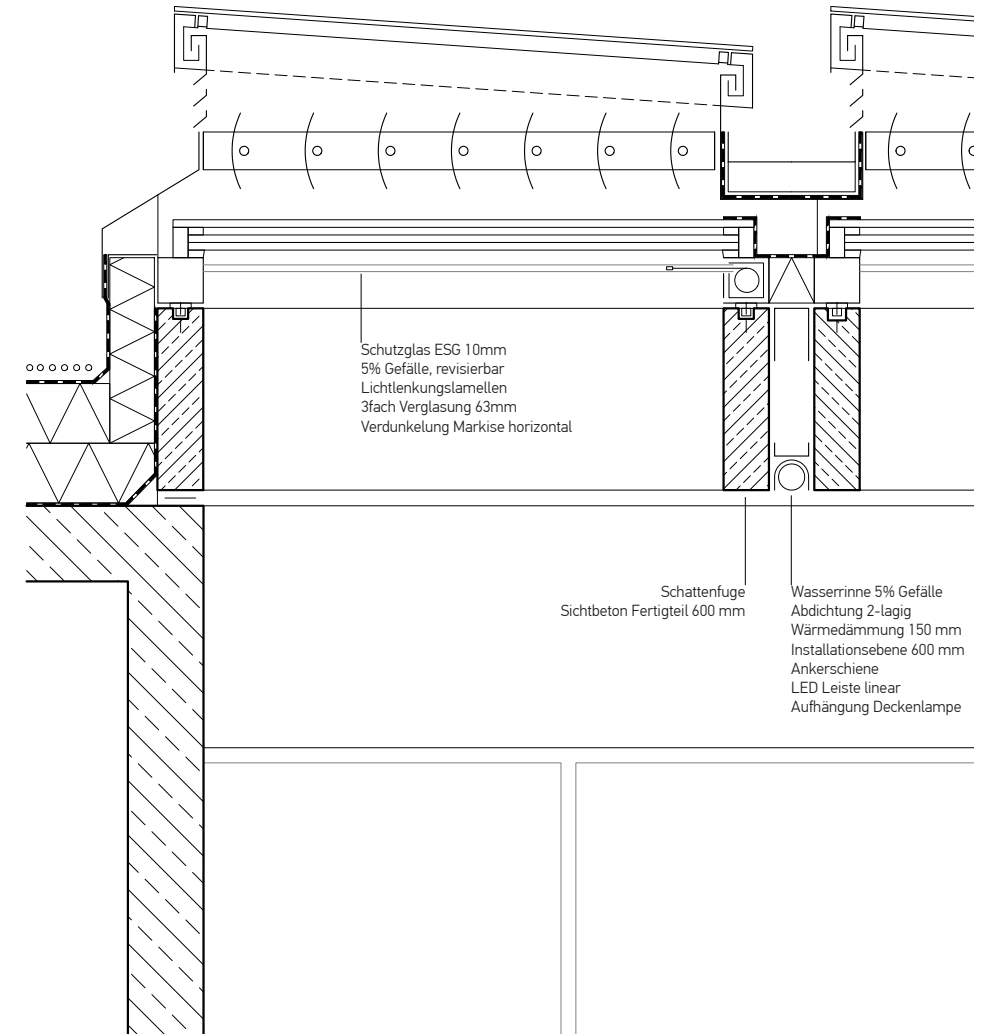
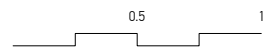
Fassade / Studienzentrum / 1:75



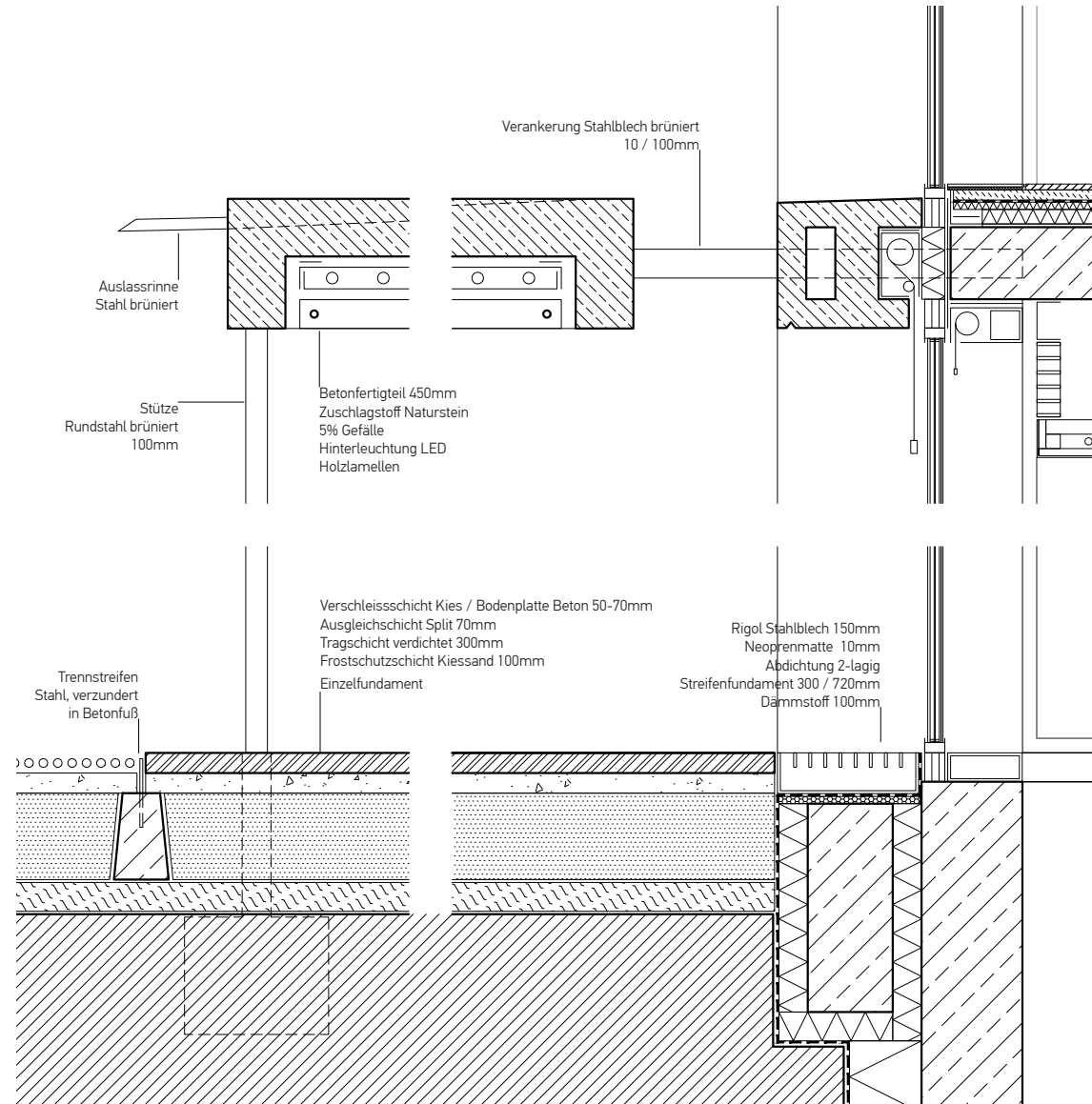
Lesebereich / Studienzentrum/ 1:75



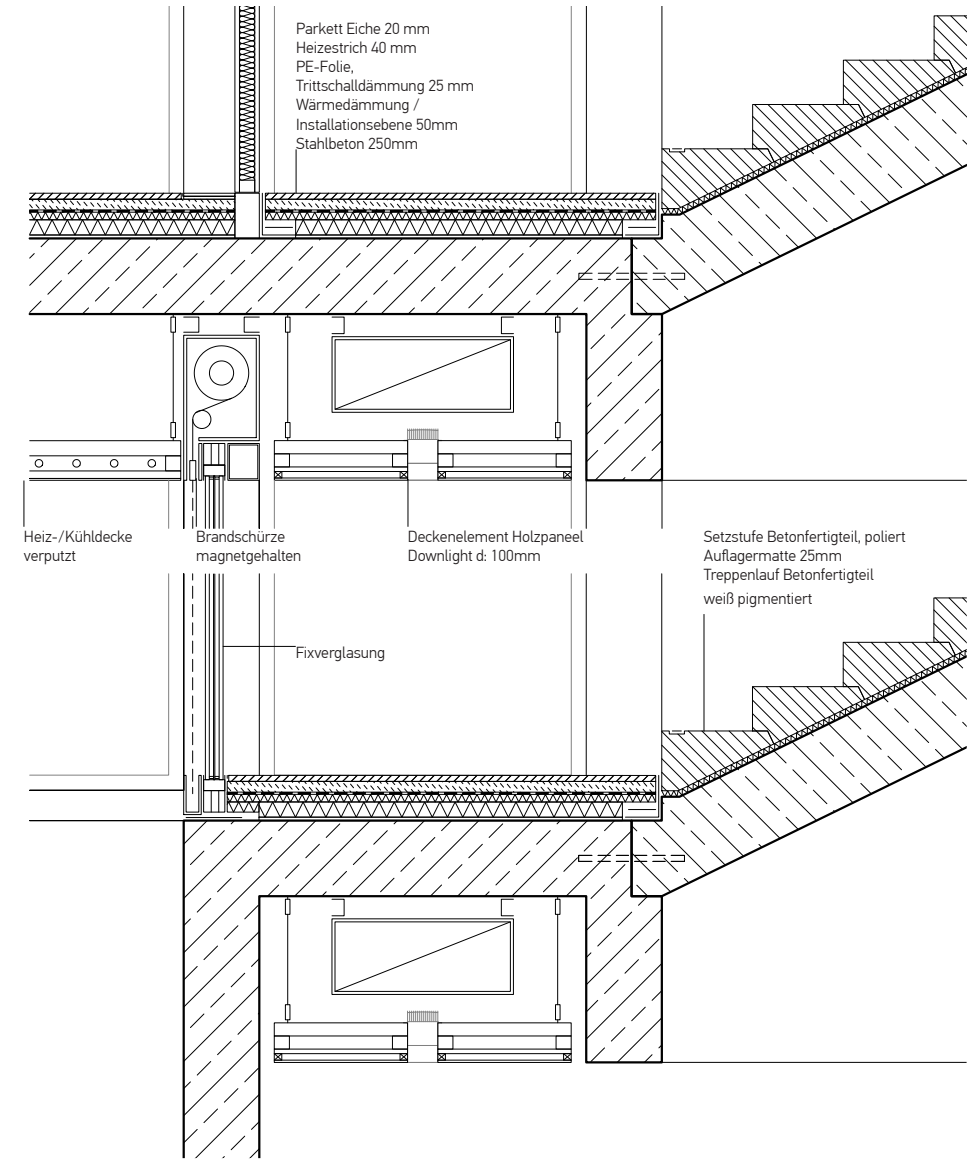
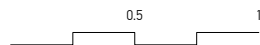
Dachanschluss / Studienzentrum / 1:25



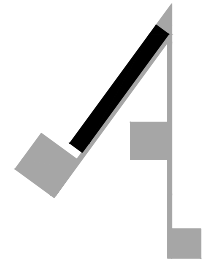
Oberlicht / Studienzentrum / 1:25



Laubengang / Studienzentrum / 1:25



Treppenanschluss / Studienzentrum / 1:25



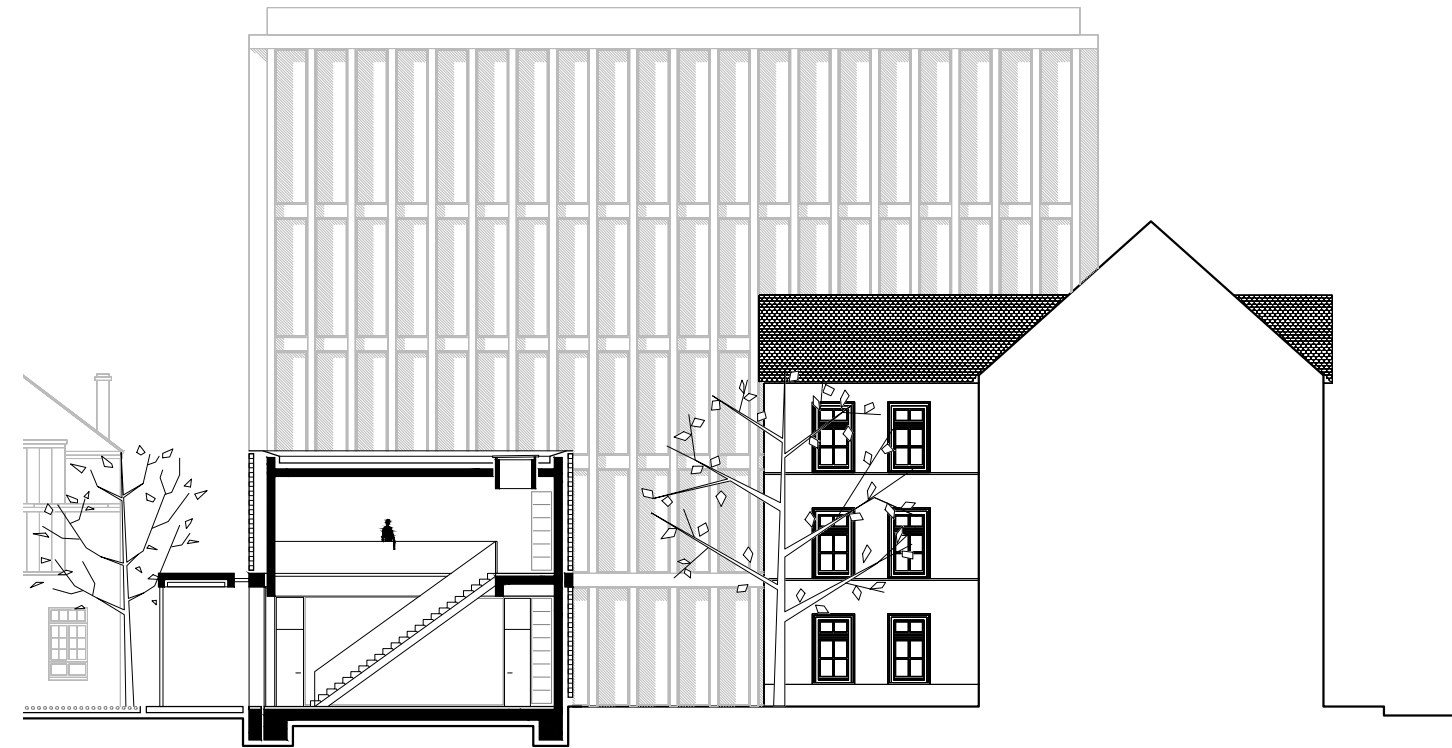
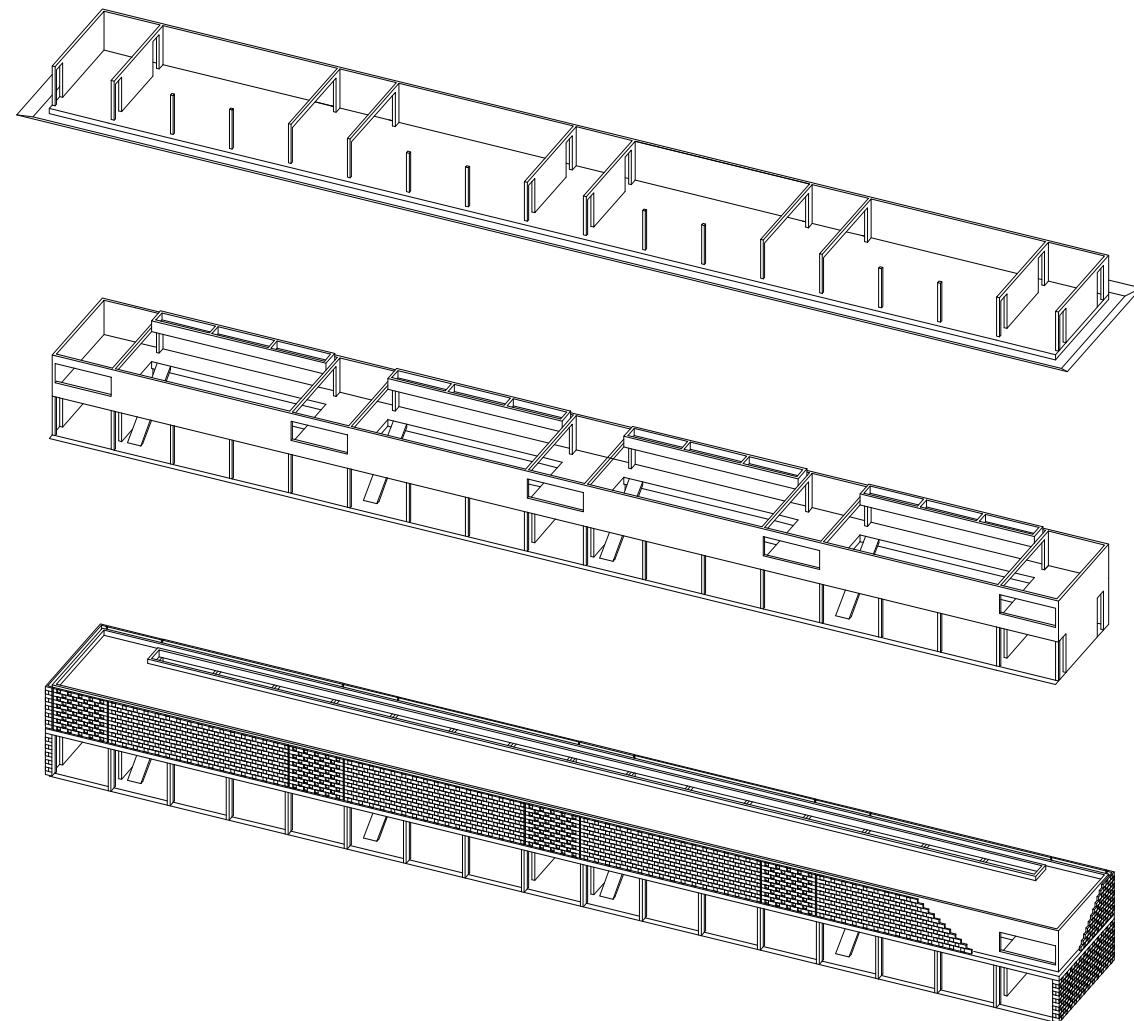
WERKSTATT

Als Riegel erstreckt sich die Werkstatt vom Studienzentrum Richtung Norden.

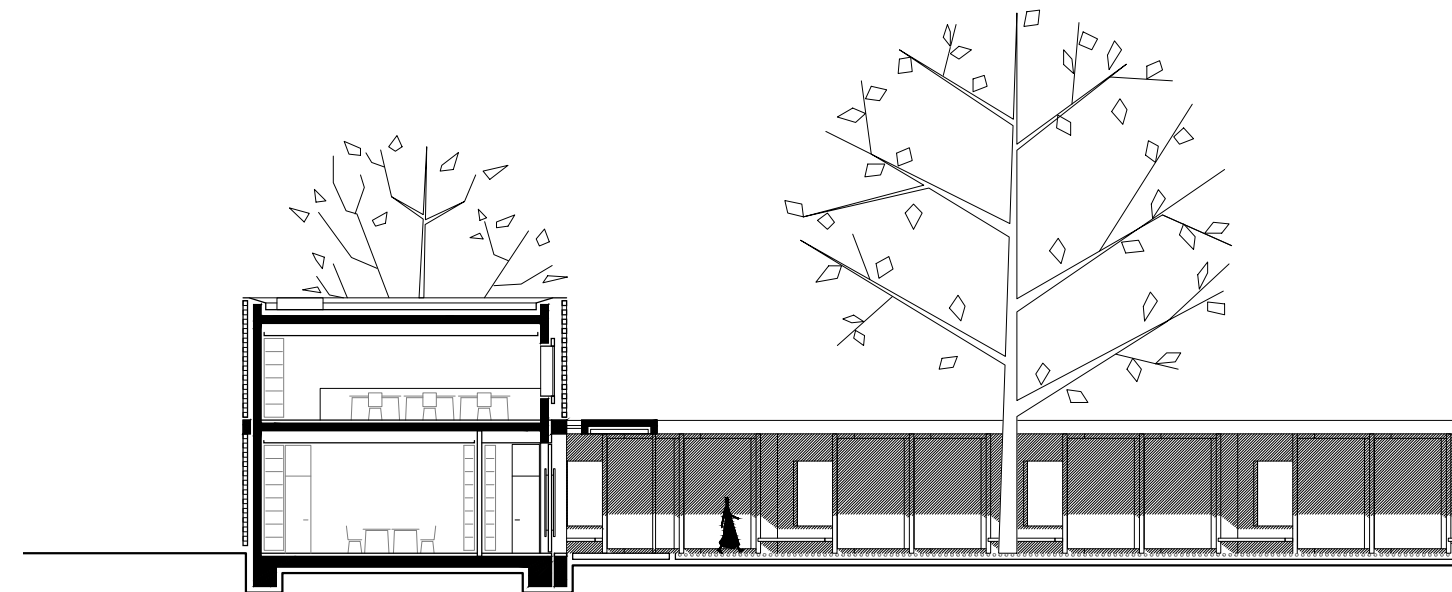
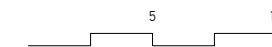
Die erdgeschoßig offene, vollverglaste Fassade entlang des Laubenganges lässt die vier Werkräume mit dem davorliegenden Freiraum korrespondieren: Sie macht die Werkstatt zur Auslage des praktischen studentischen Arbeitens und bietet gleichzeitig Raum für deren Expansion ins Freie.

Gleichzeitig grenzt der Baukörper den Campus zu der Umgebung ab und wahrt durch seine einseitige Ausrichtung die Privatsphäre der benachbarten Wohnhäuser.

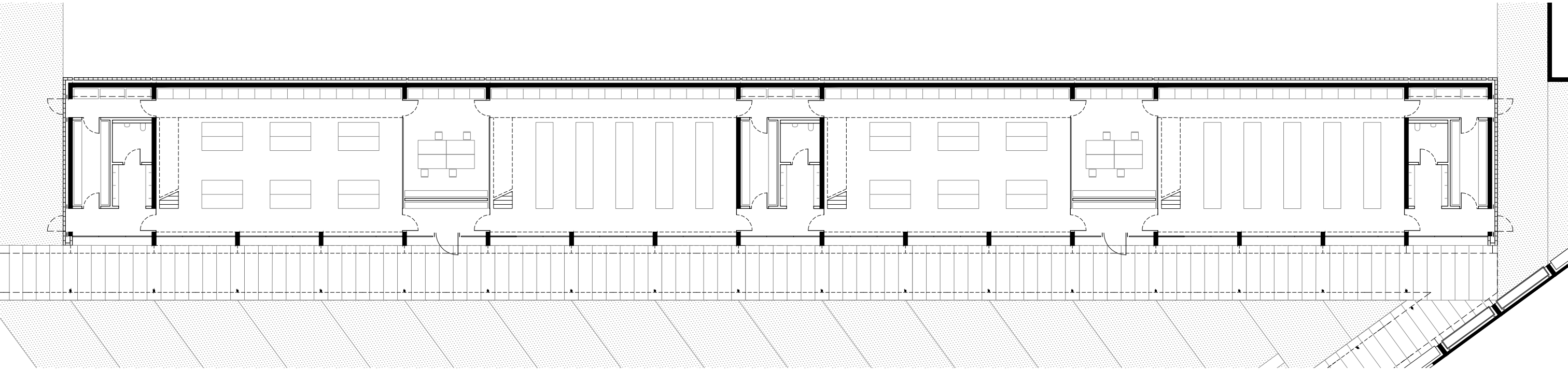
Die doppelgeschoßigen Werkräume sind unterteilt von Büro- und Sanitärmodulen, im Obergeschoß umgibt eine Galerie den Luftraum. Die Fassade kontrastiert bewusst mit dem benachbarten Studienzentrum, Materialität und Positionierung verdeutlicht die direkte Beziehung zum Ausstellungsbau, dessen Räume mit Produkten aus der Werkstatt kuratiert werden sollen.



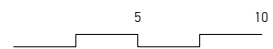
Schnitt A-A / 1:250

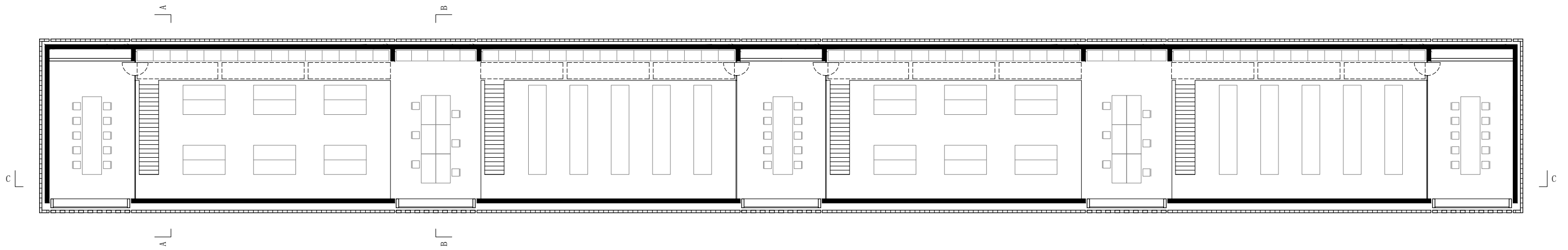


Schnitt B-B / 1:250

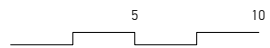


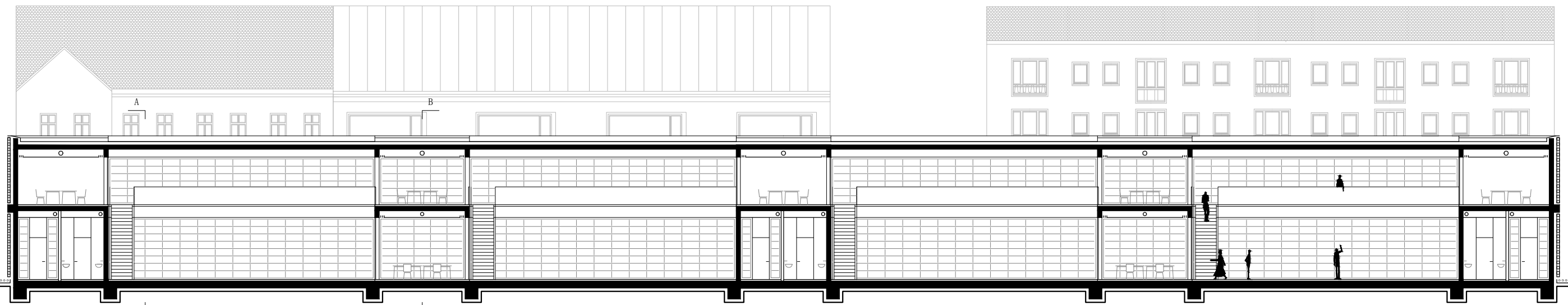
Werkstatt / Erdgeschoß / 1:250



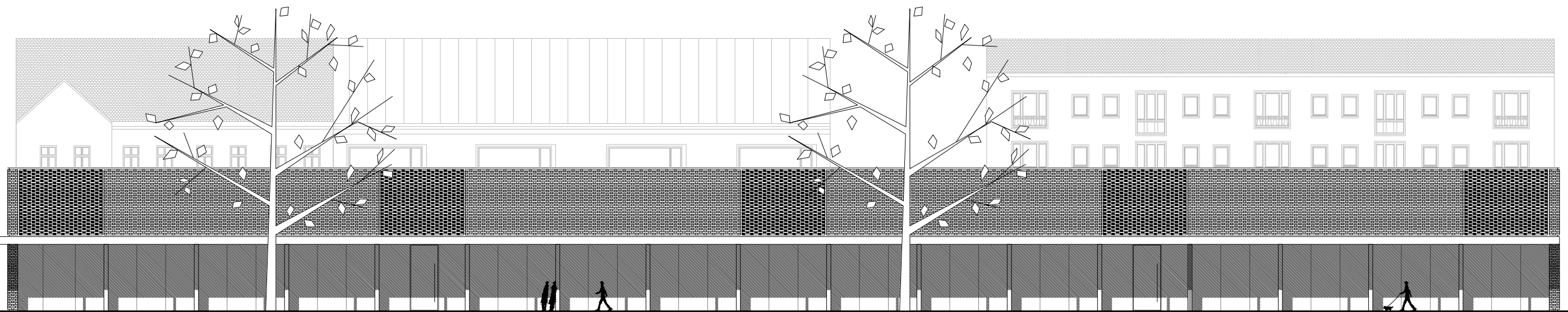


Werkstatt / Obergeschoß / 1:250

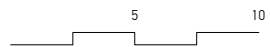




Schnitt C-C / 1:250
A
B
5 10

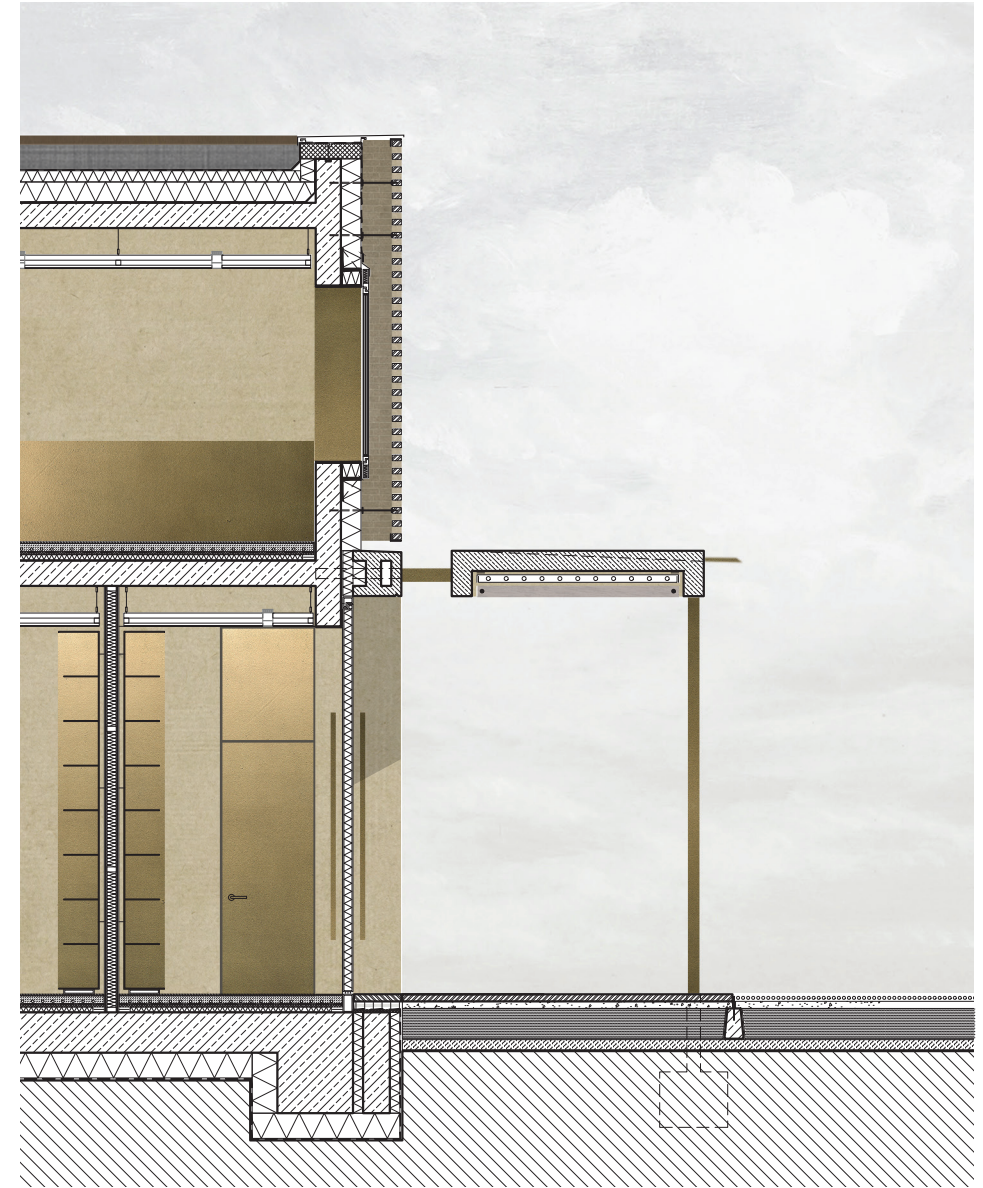
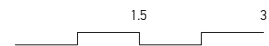


Ansicht Ost / 1:250





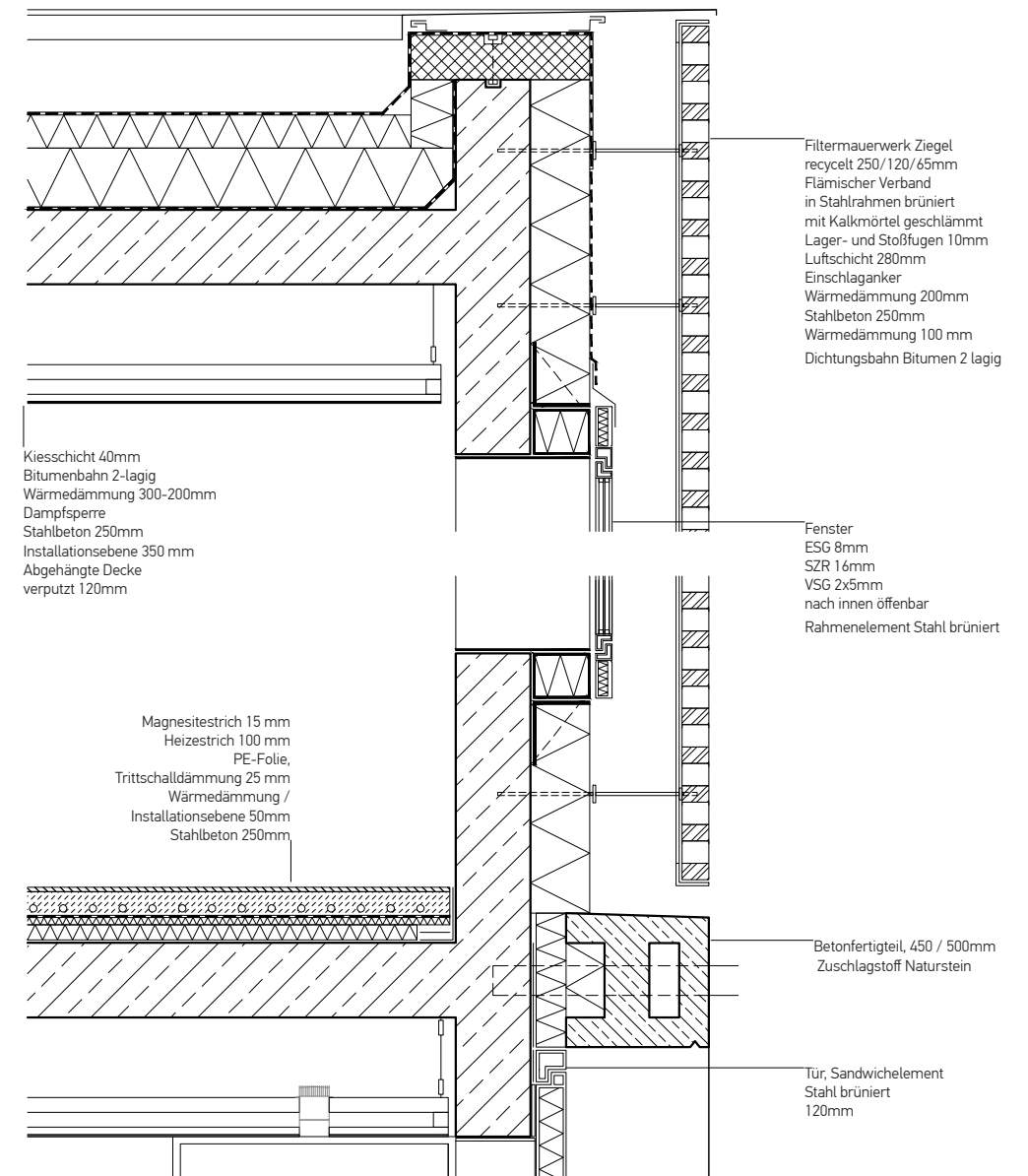
Fassade / Werkstatt / 1:75



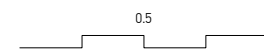
Eingang / Werkstatt / 1:75

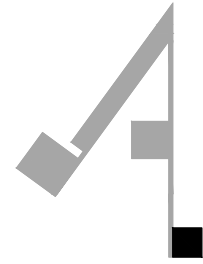


Innenperspektive / Werkstatt



Fassadenschnitt / Werkstatt / 1:25





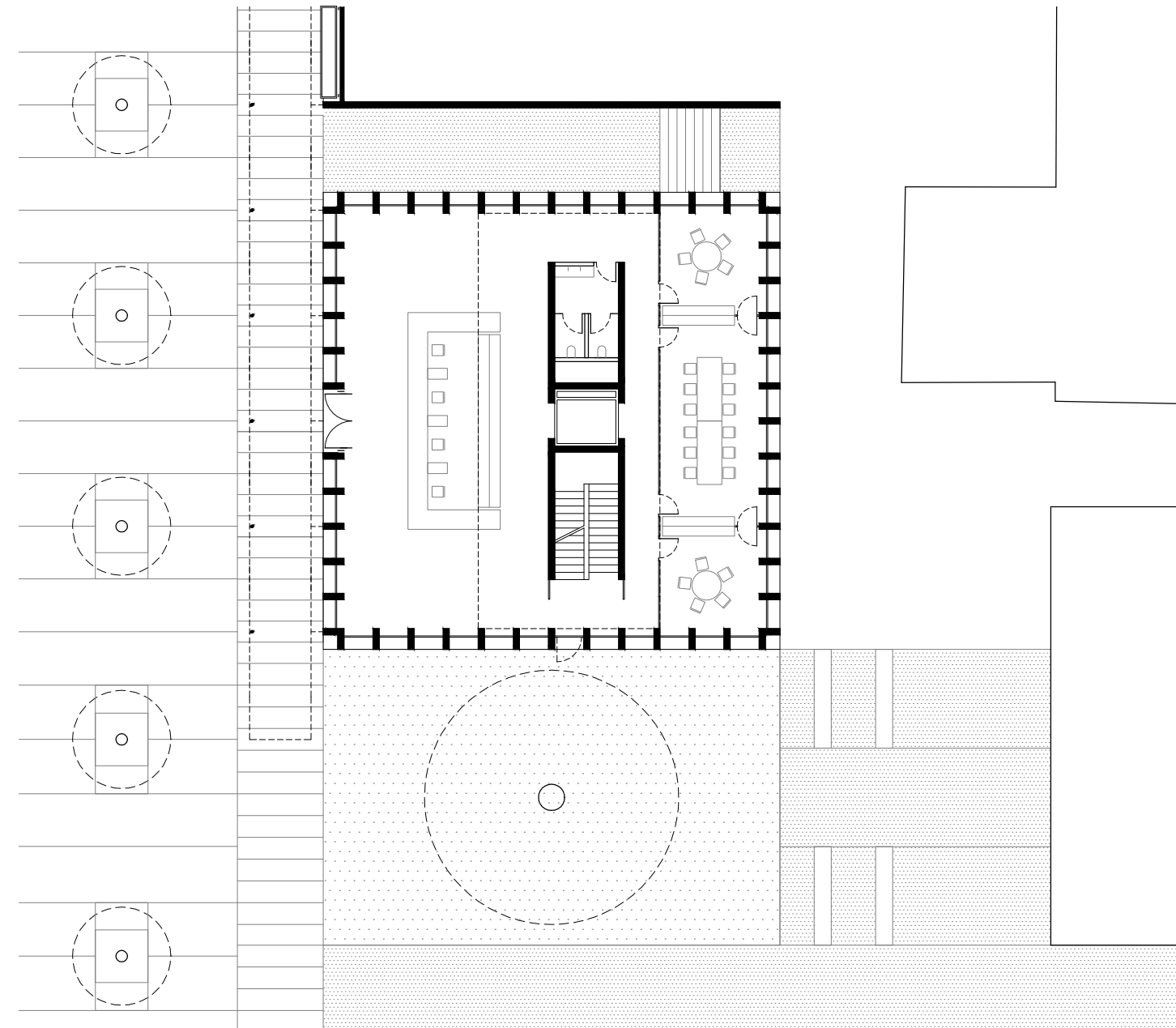
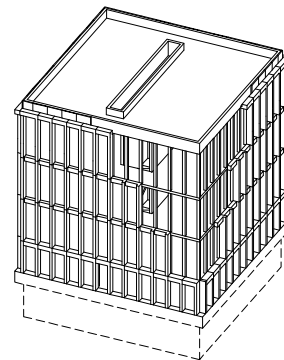
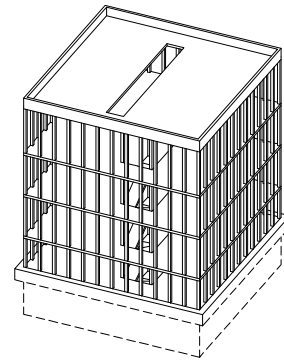
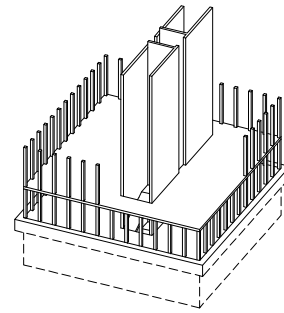
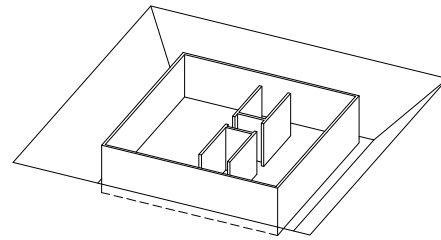
ADMINISTRATION

Die Positionierung des Administrationsbaus negiert bewusst Van der Veldes Linienführung und formuliert durch seinen Eingriff in den bestehenden Vorplatz des Hauptgebäudes eine Neugewichtung der Freiräume.

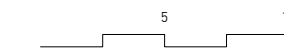
Der Baukörper fungiert in seiner Positionierung und Gestalt als Gegenpol zu dem Studienzentrum zu gleichen Teilen als Auftakt und Endpunkt des neugestalteten Campusgeländes. Im Erdgeschoß, als erste Adresse des umspannenden Laubengangs, befindet sich mit der Servicestelle die organisatorische Schnittstelle zwischen Studenten und Administration. Die oberen Geschoße sind den Büros der Verwaltung vorbehalten, im Untergeschoß sind Archiv, Lager, Haustechnik und Mitarbeitergarderoben untergebracht.

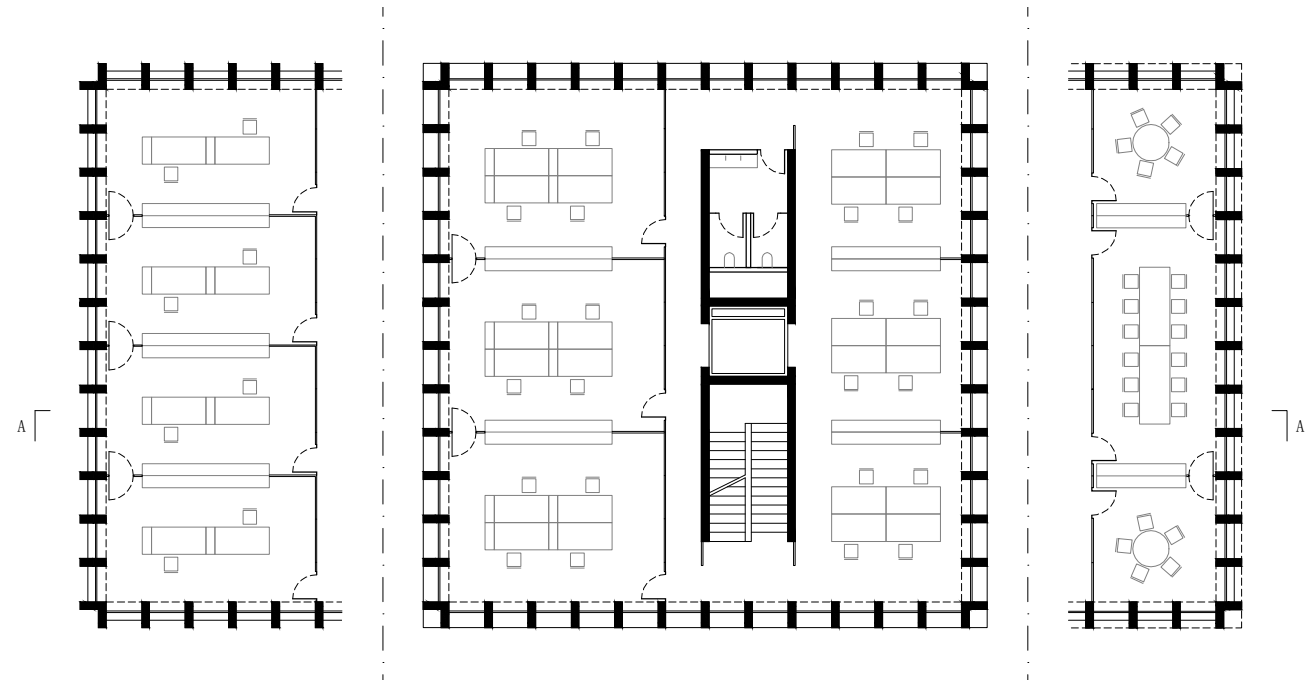
Wie auch beim Studienzentrum ermöglicht die sehr offene Fassade aus Glas und Fertigbetonteilen eine Belichtung bis tief in die Räume hinein.

Der massive Sichtbetonkern beinhaltet alle Vertikalschließungs- und Sanitärfunktionen, zoniert das Gebäude in zwei Bereiche und ermöglicht damit eine freie Grundrissgestaltung der umgebenden Flächen, frei von tragenden Bauteilen.

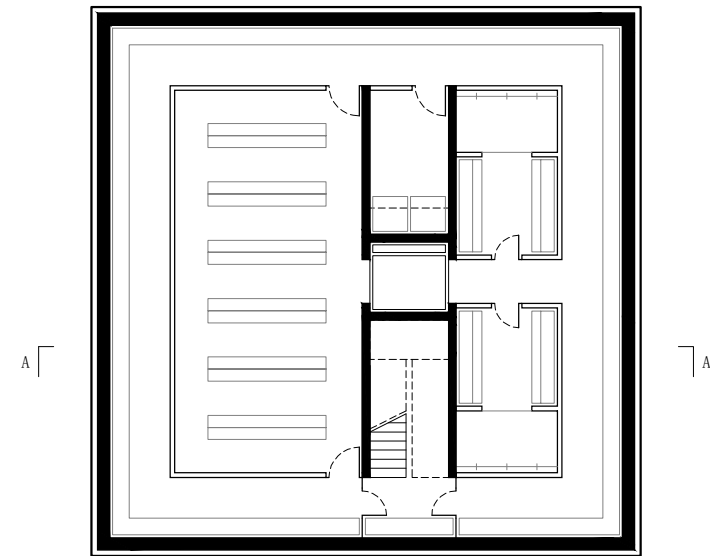
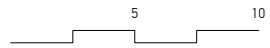


Administration / Erdgeschoß / 1:250

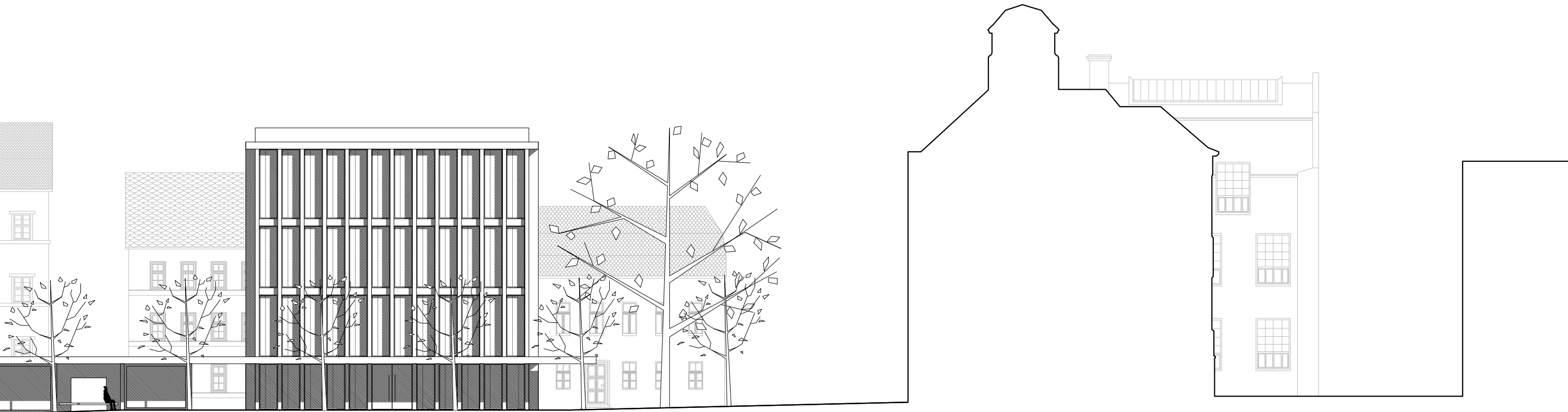




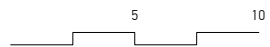
Büro / Obergeschoß 1 & 2 & 3 / 1:250

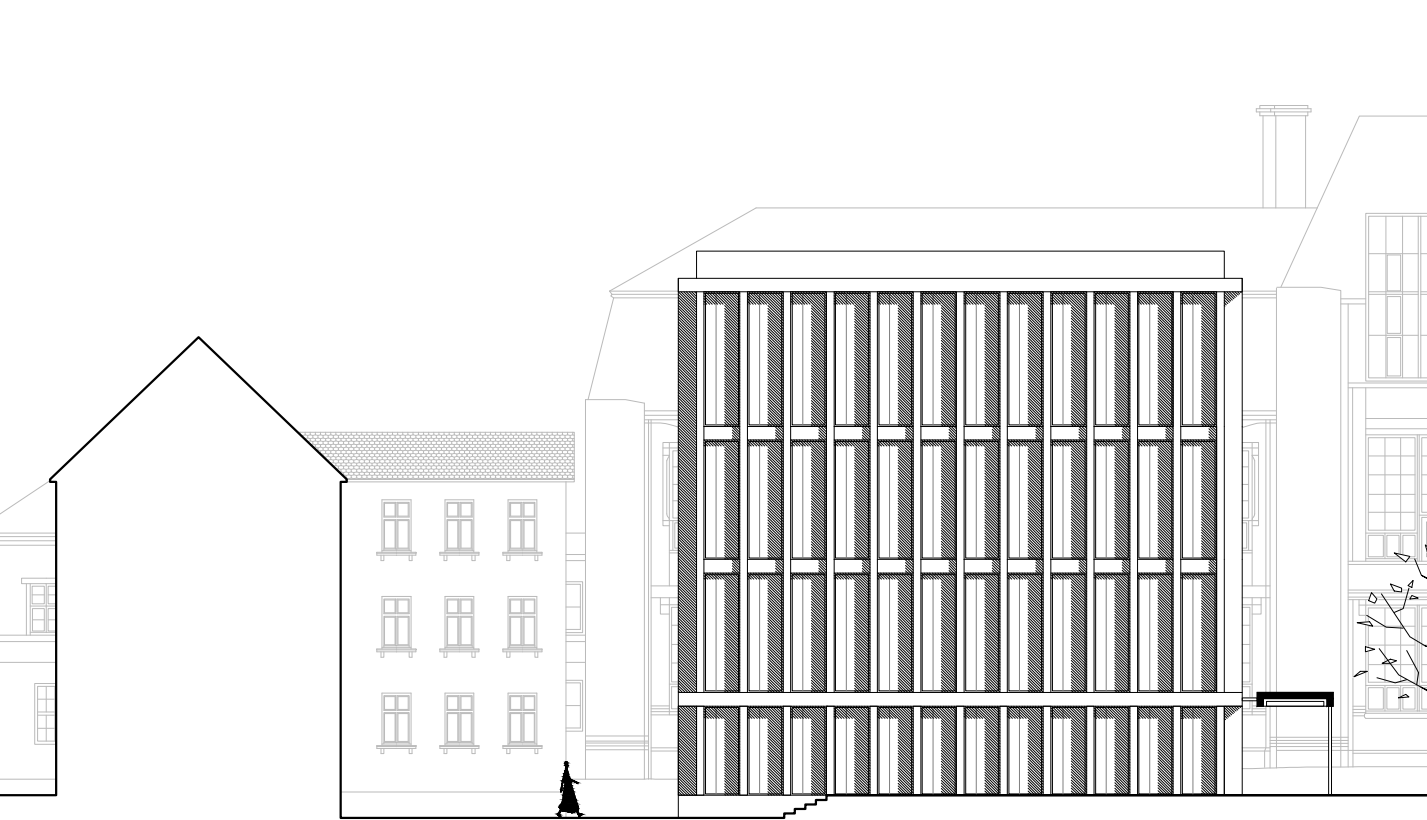


Archiv & Lager / Untergeschoß / 1:250

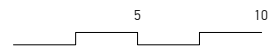


Ansicht West / 1:250

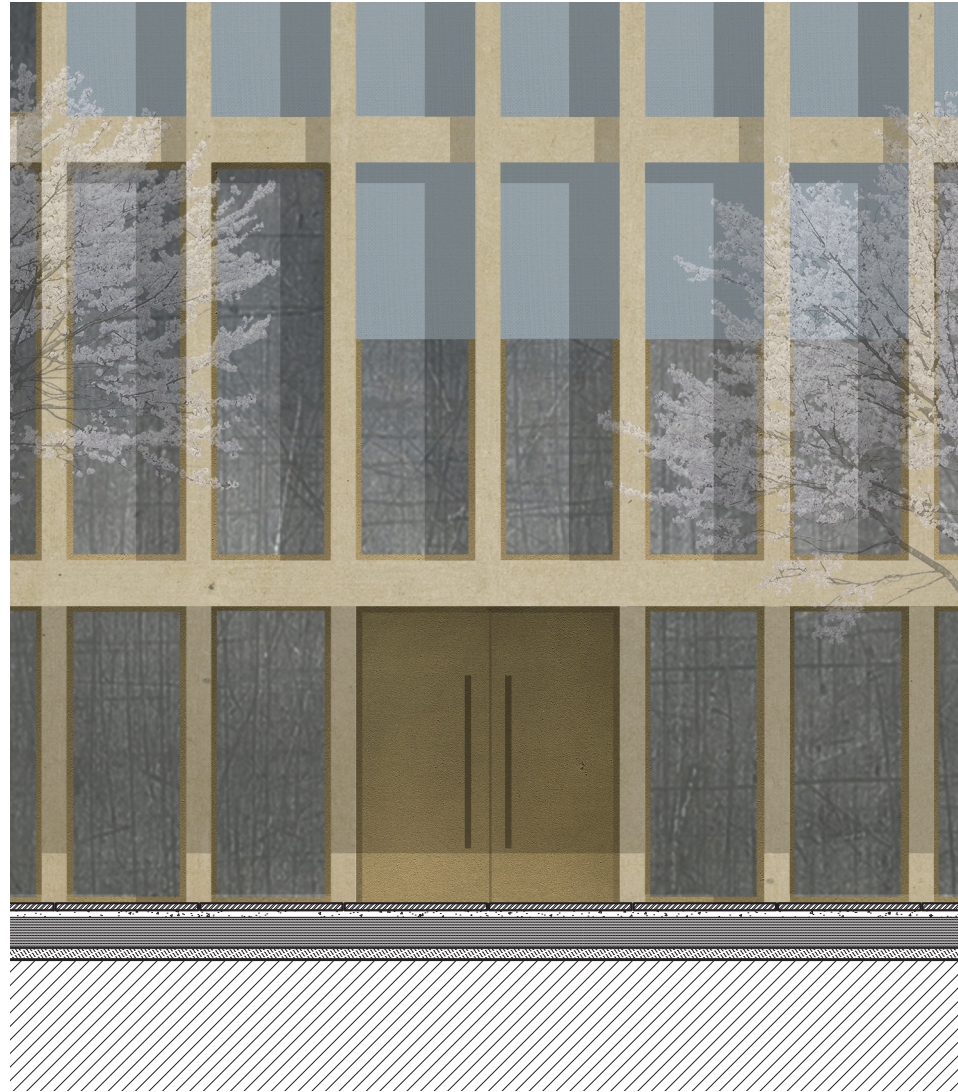




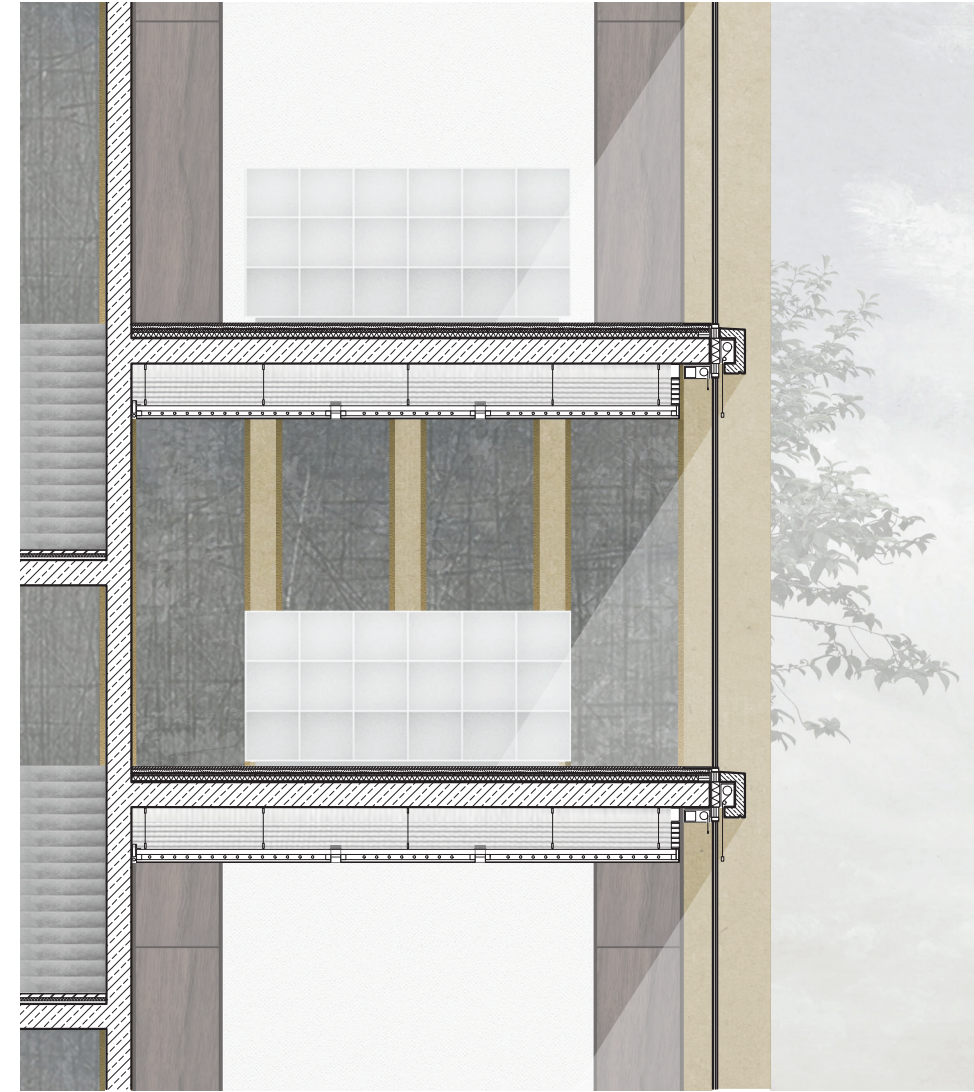
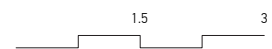
Ansicht Nord / 1:250



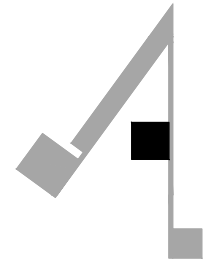
Schnitt A-A / 1:250



Fassade / Administration / 1:75



Büro / Administration / 1:75



AUSSTELLUNG

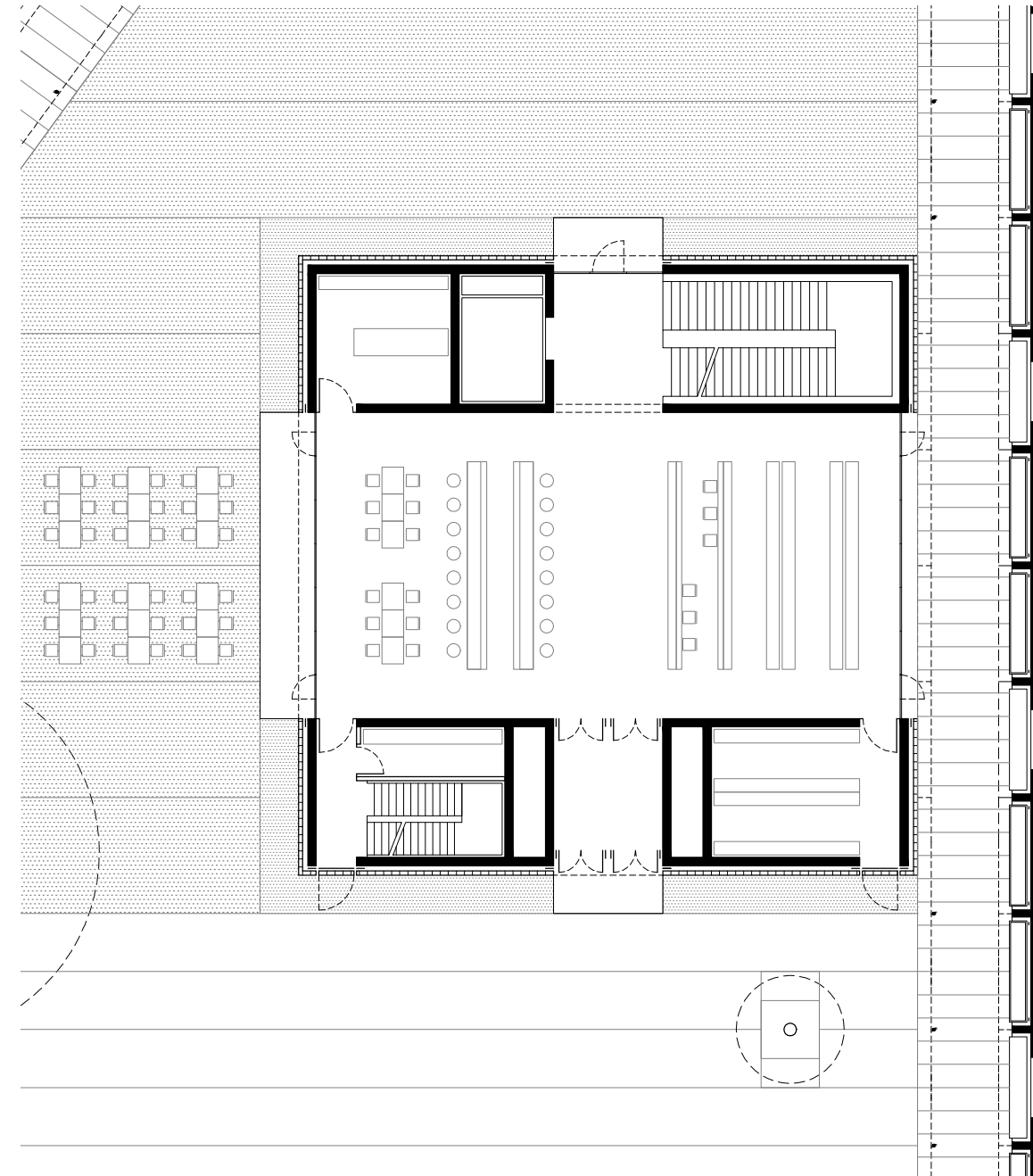
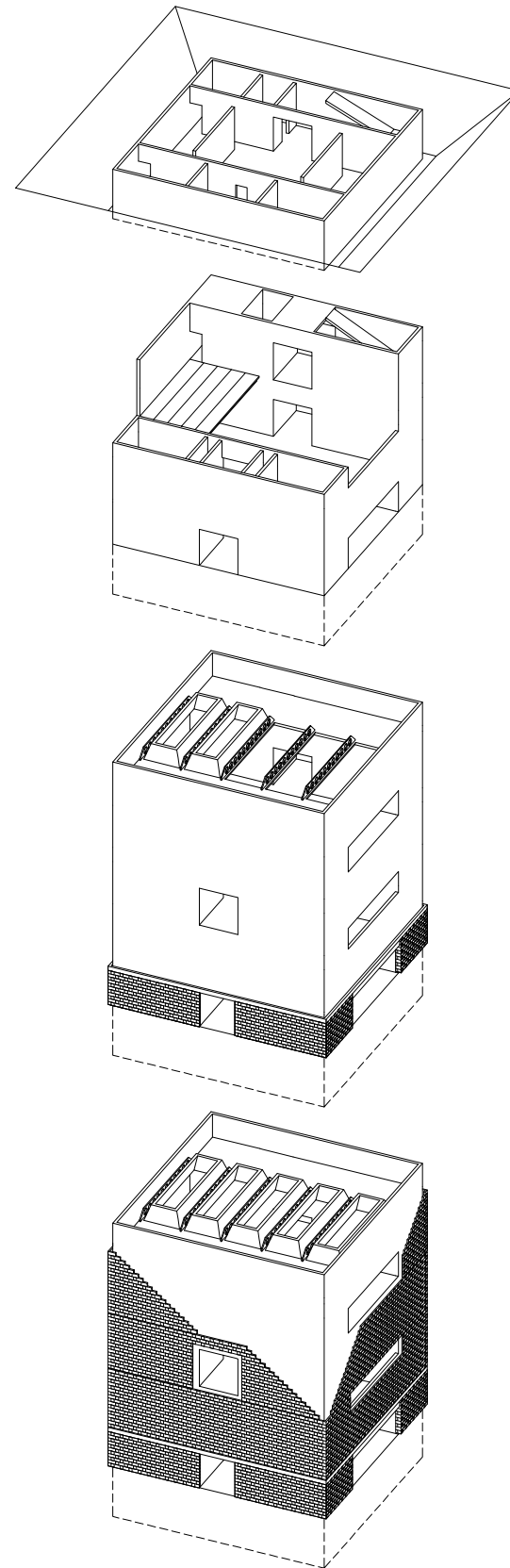
Sie markiert das Herzstück des neuen Campusgeländes und Kontrapunkt zu dem Hauptgebäude der Bauhaus-Universität.

Seine Positionierung zioniert und definiert den zwischen den flankierenden und abgrenzenden Bauteilen verbleibenden Raum deutlich in drei Kategorien: der Hauptmagistrale zwischen Studienzentrum und Van der Veldes Hauptgebäude, die sehr intime Fläche zwischen den nördlich aufeinander zulaufenden Laubengängen und den zwischen beiden vermittelnden Freiraum zwischen Ausstellung und Werkstatt.

Während der Eingang in seiner Positionierung und Format das Hauptgebäude zitiert, werden seitlich durch große Öffnungen im Sockel der nebenliegende Freiraum mit einem Cafe, der Laubengang durch die Auslage des Museums-shops bespielt

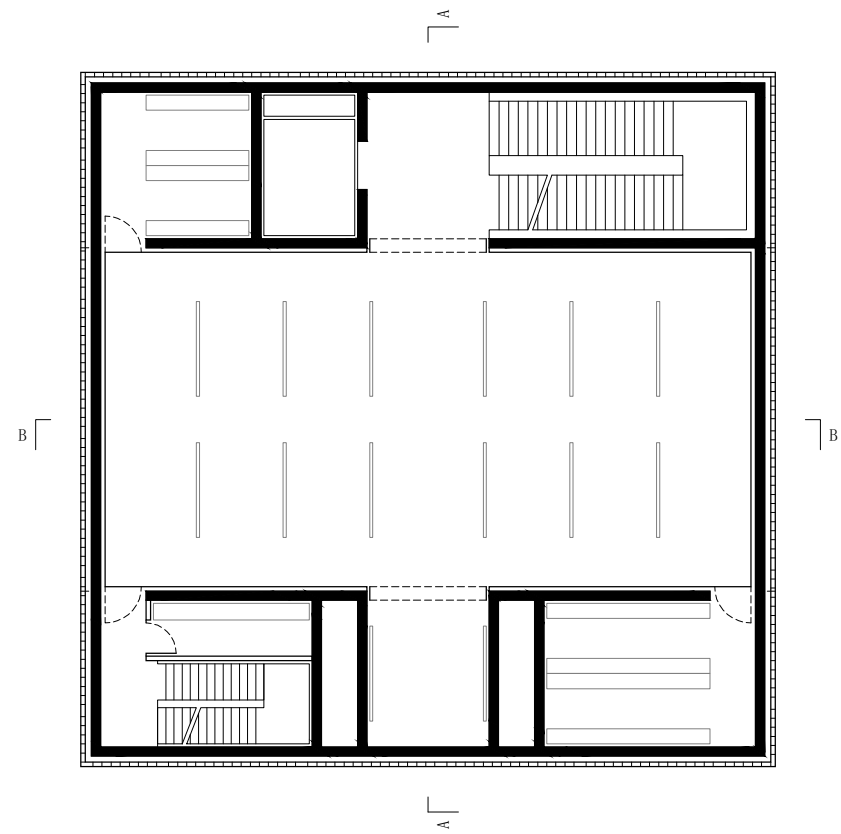
In den oberen Ebenen staffeln sich drei gleichförmige Ausstellungsräume im White-Cube Prinzip, die durch unterschiedliche Belichtungskonzepte und Sichtbeziehungen ihre Identität erhalten.

Die innere Betonschale trägt die vorgefertigten Deckenelemente über den Ausstellungsräumen, sowie die vorgehängte Ziegelfassade, an deren Fugensetzung die inneren Raumdimensionen ablesbar sind.

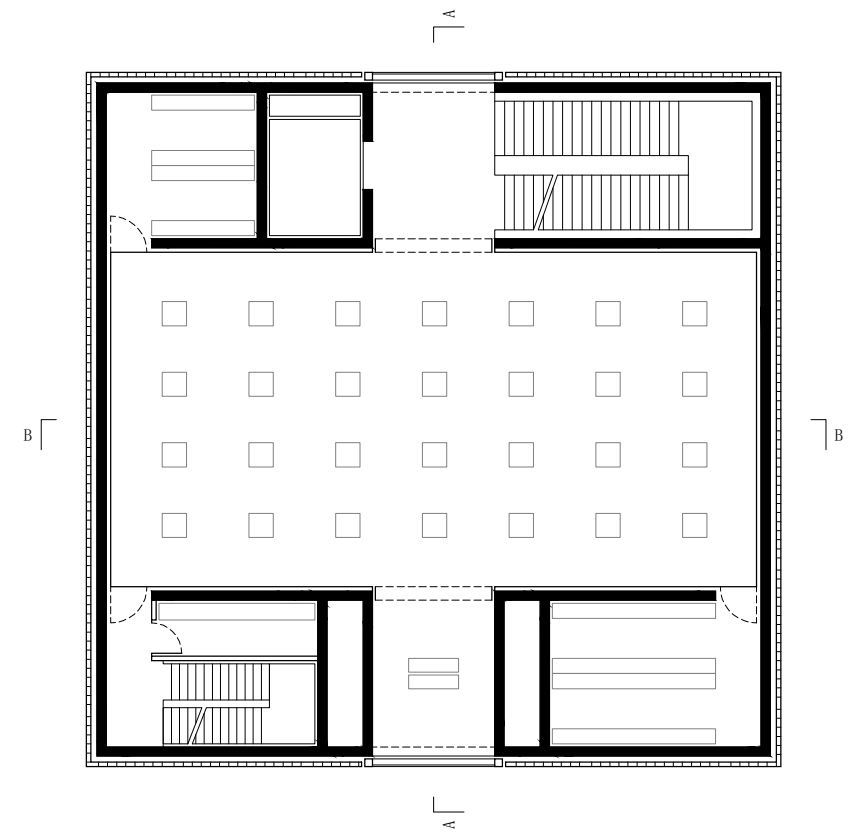
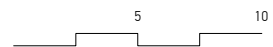


Cafe - Shop / Erdgeschoß / 1:250

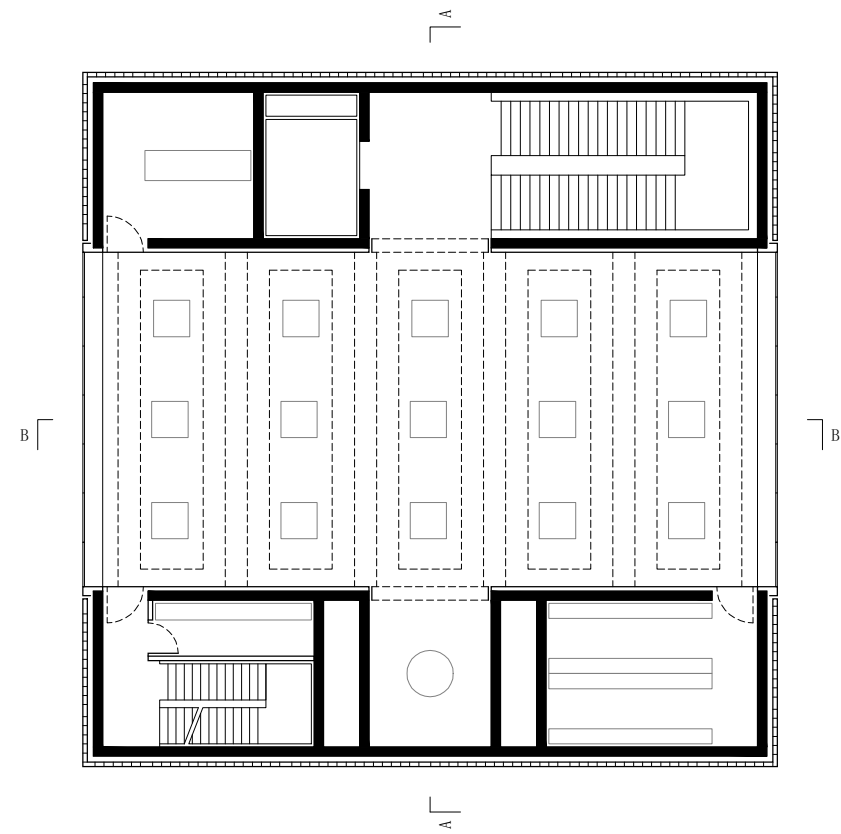




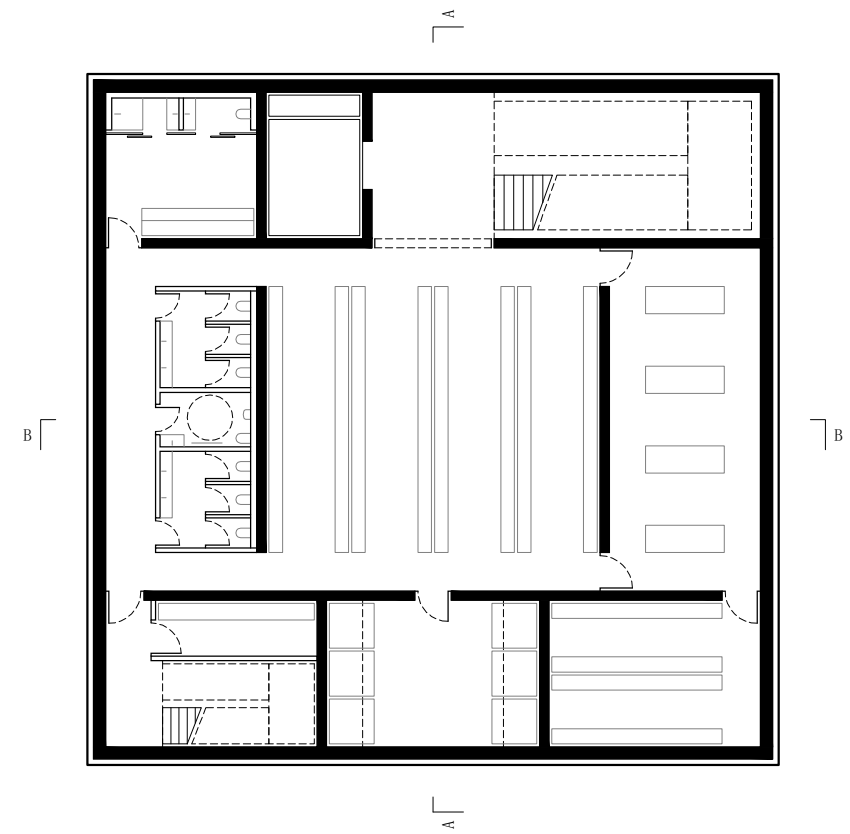
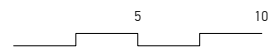
Austellung / Obergeschoß 1 / 1:250



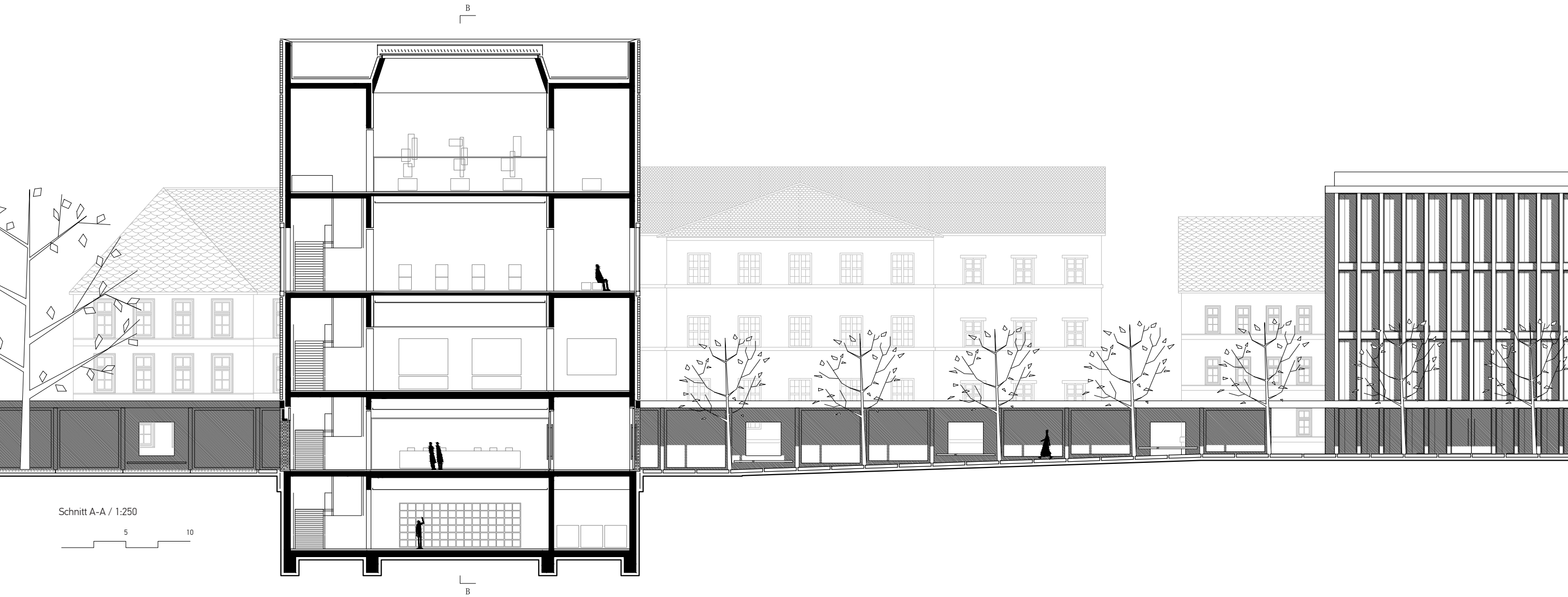
Austellung / Obergeschoß 2 / 1:250

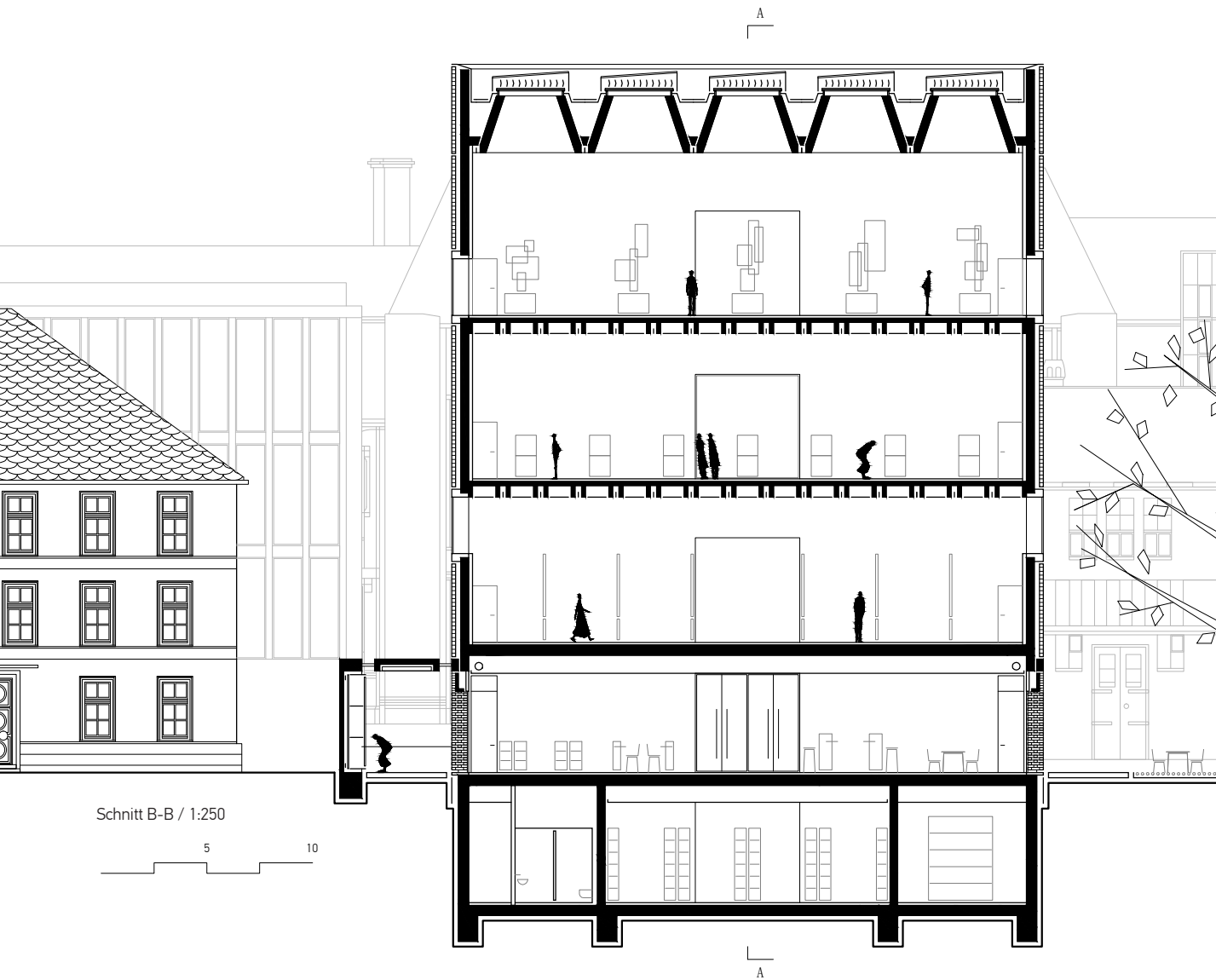


Austellung / Obergeschoß 3 / 1:250

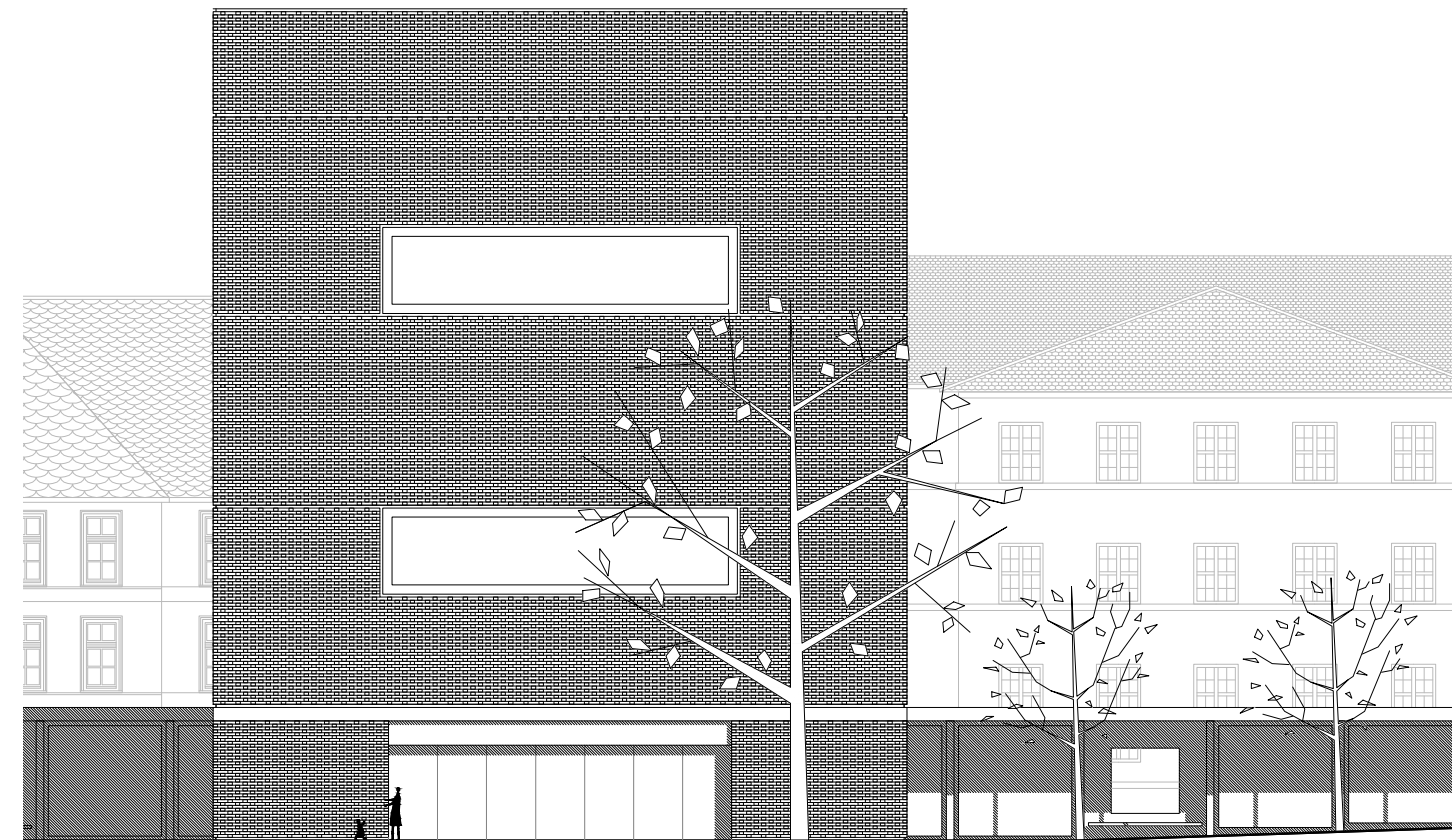


Garderobe - Lager / Untergeschoß / 1:250

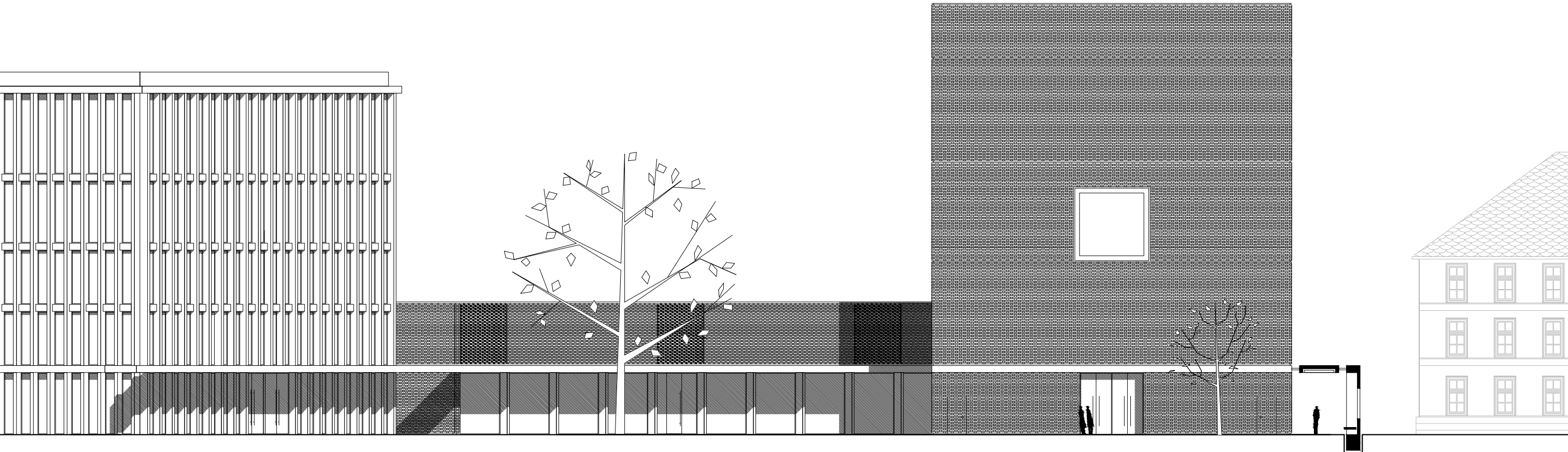




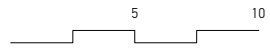
Schnitt B-B / 1:250

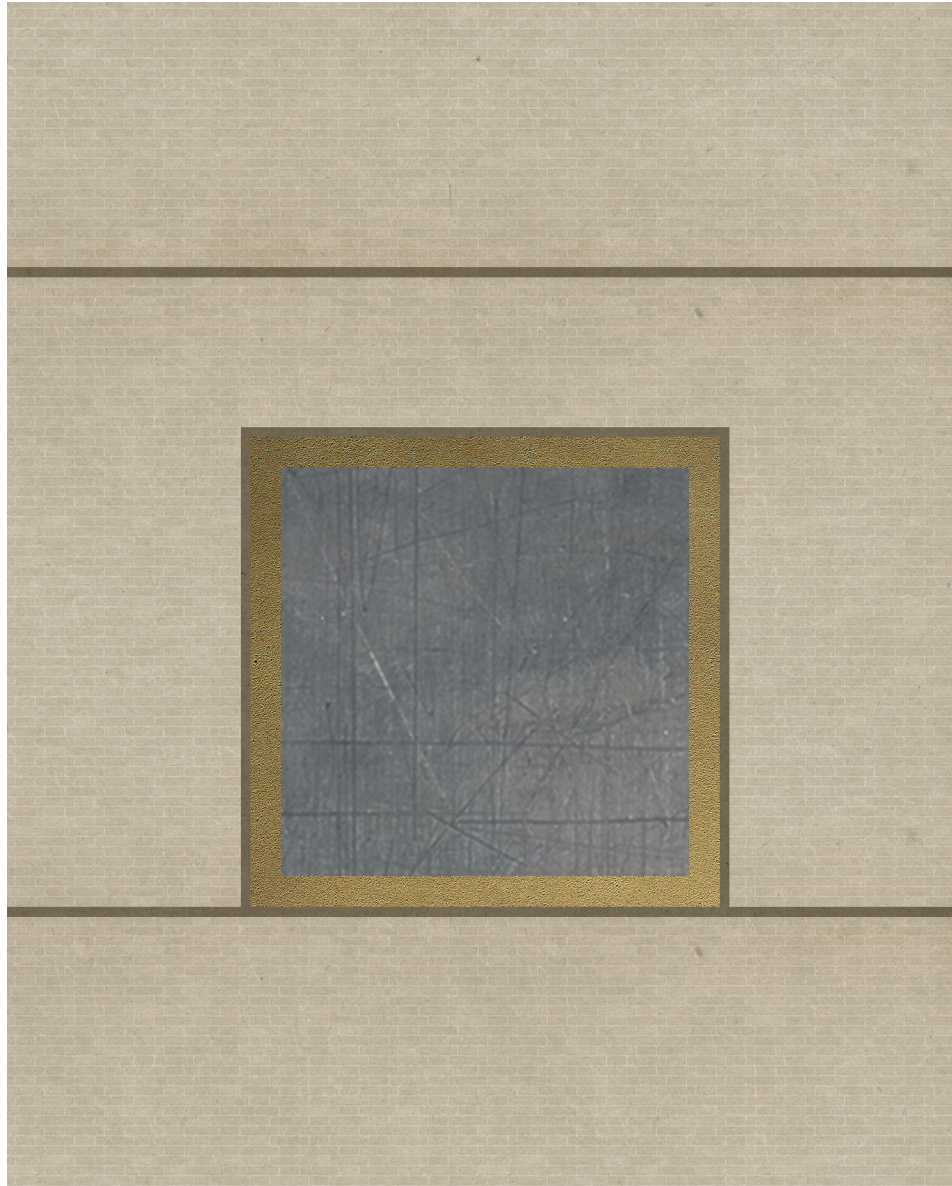


Ansicht West / 1:250

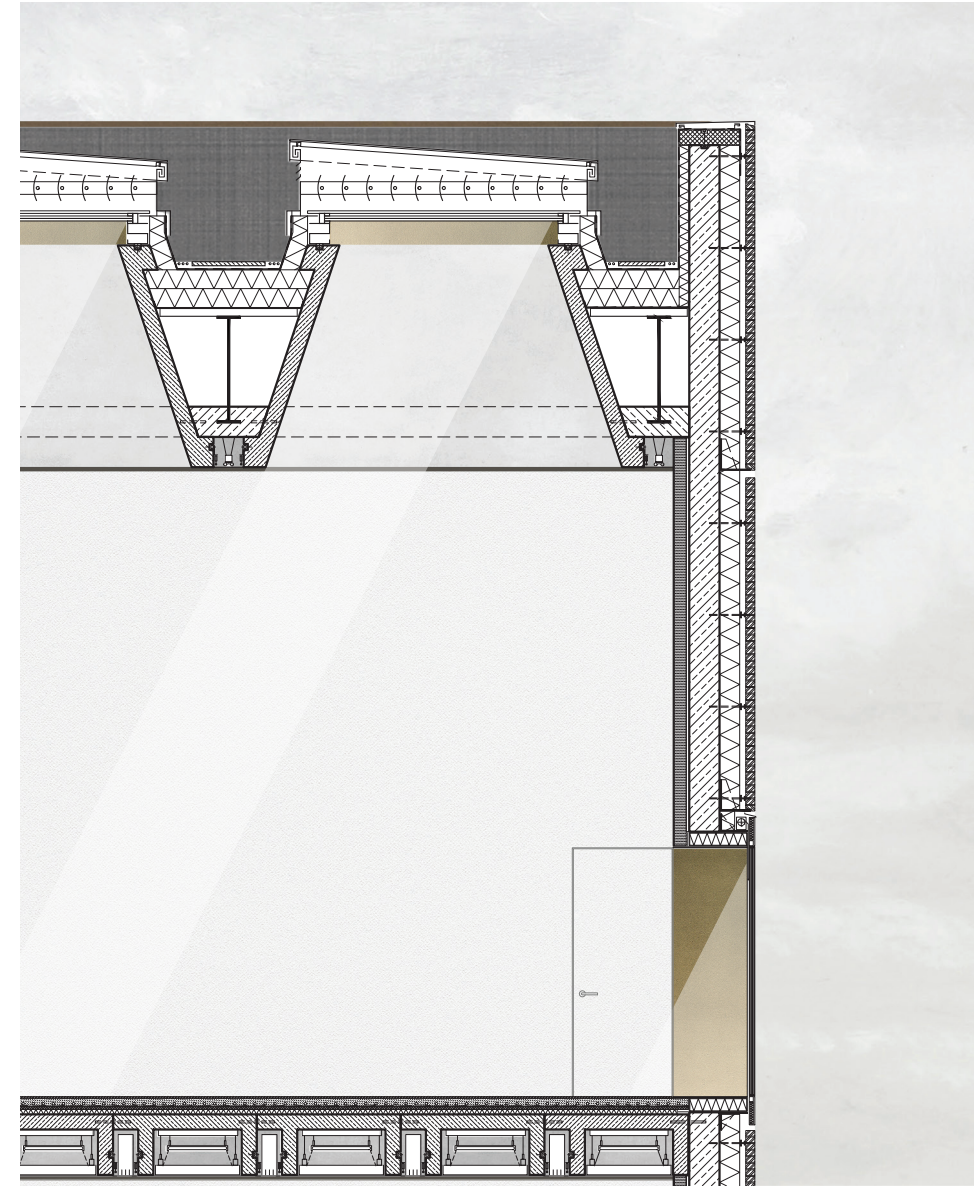
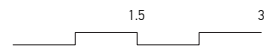


Ansicht Süd / 1:250

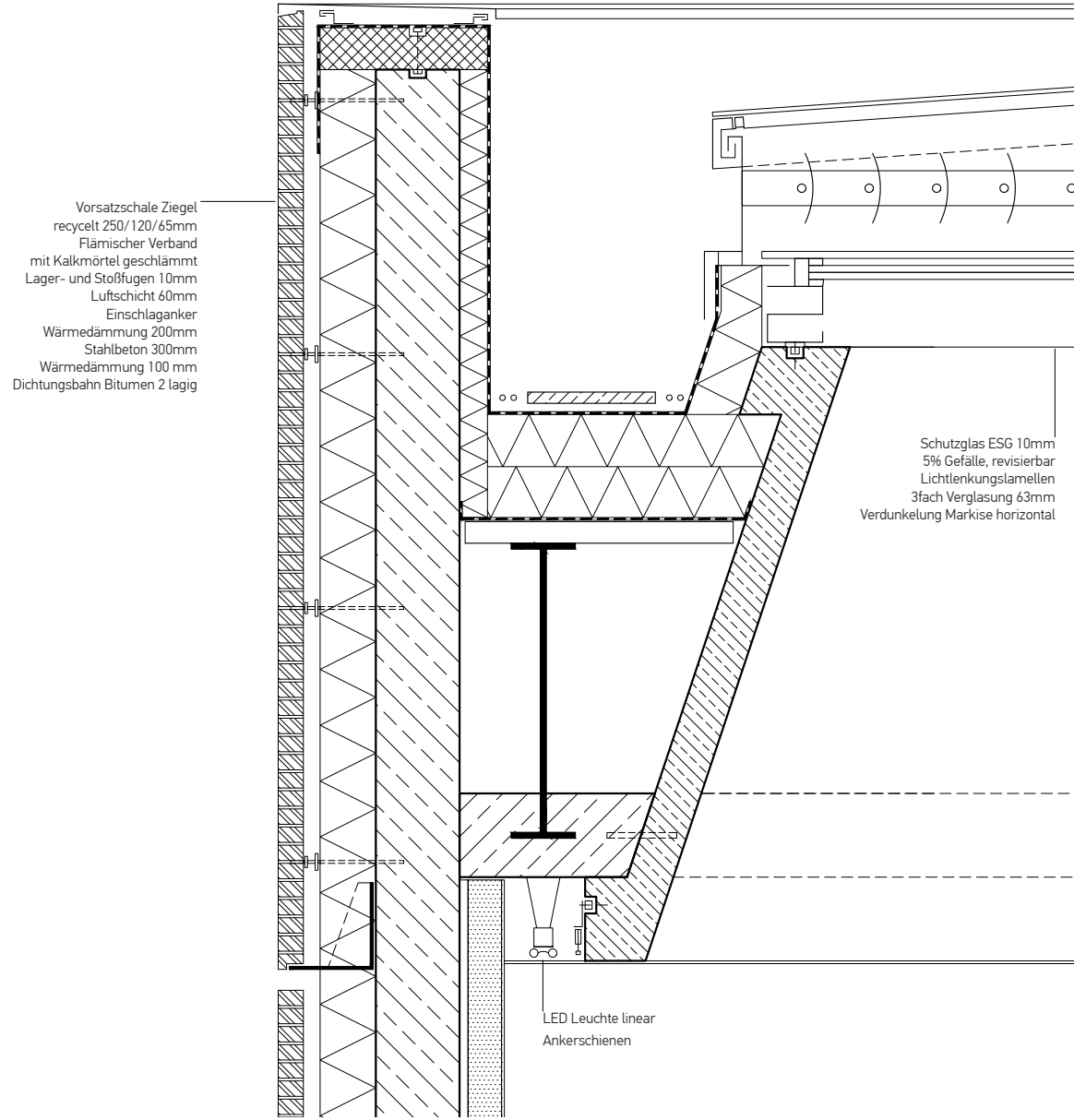




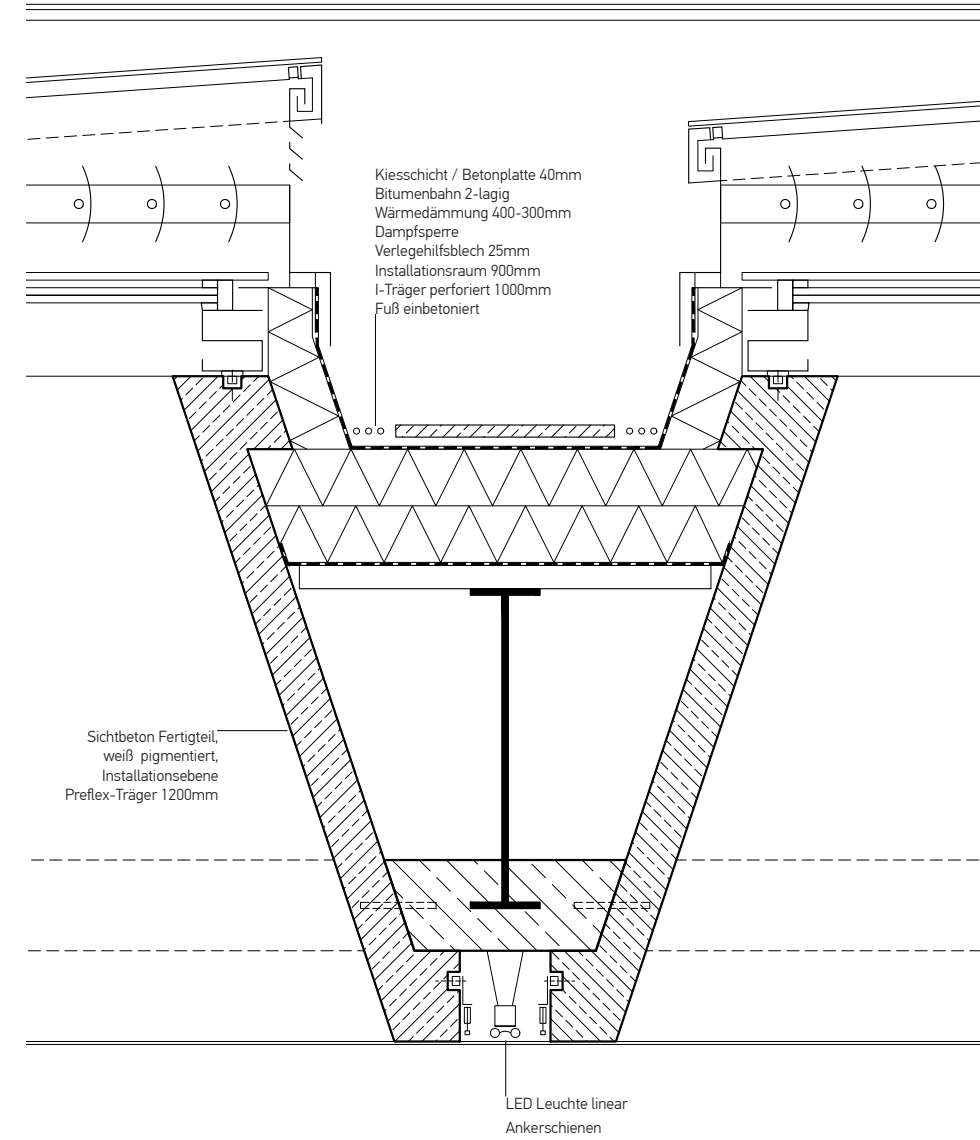
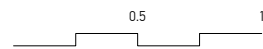
Fassade / Ausstellung / 1:75



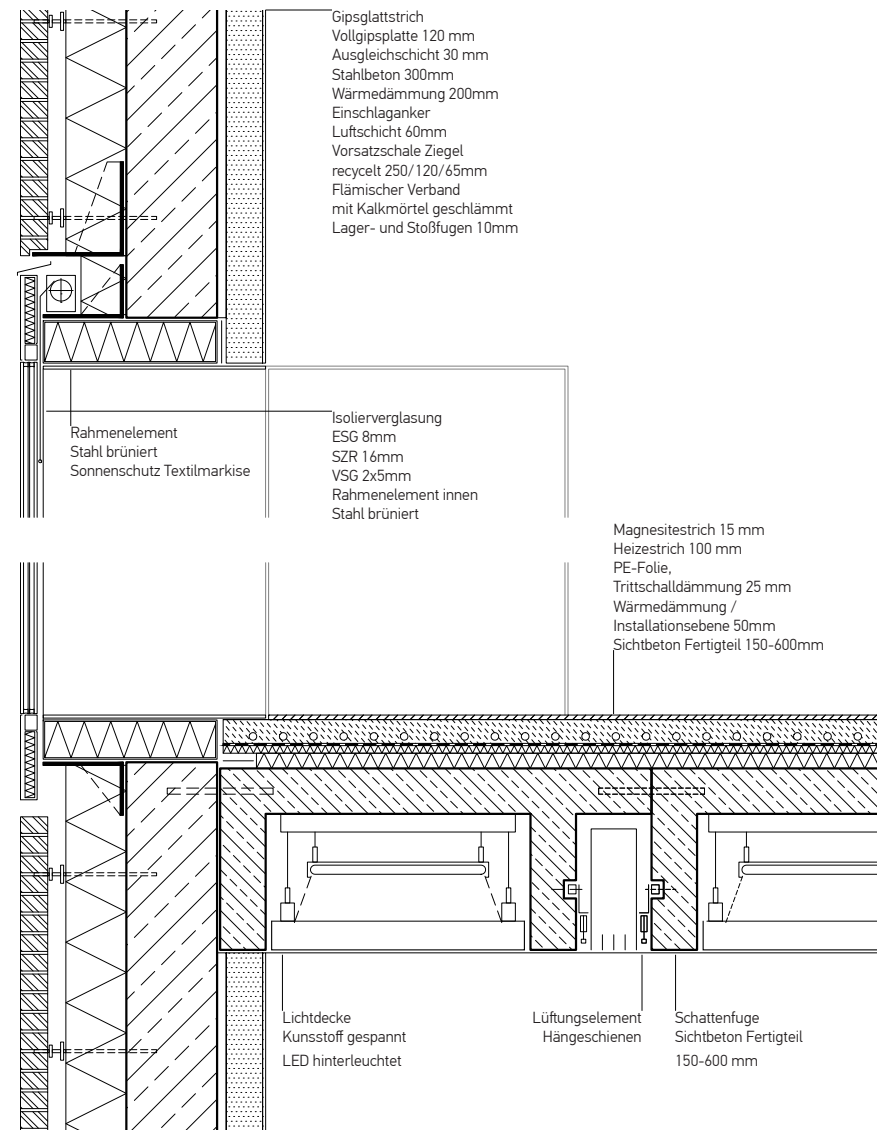
Oberlichtensaal / Ausstellung/ 1:75



Dachanschluss / Ausstellung / 1:25



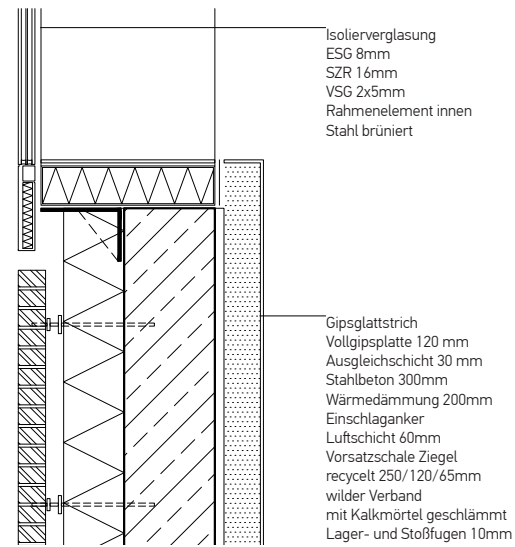
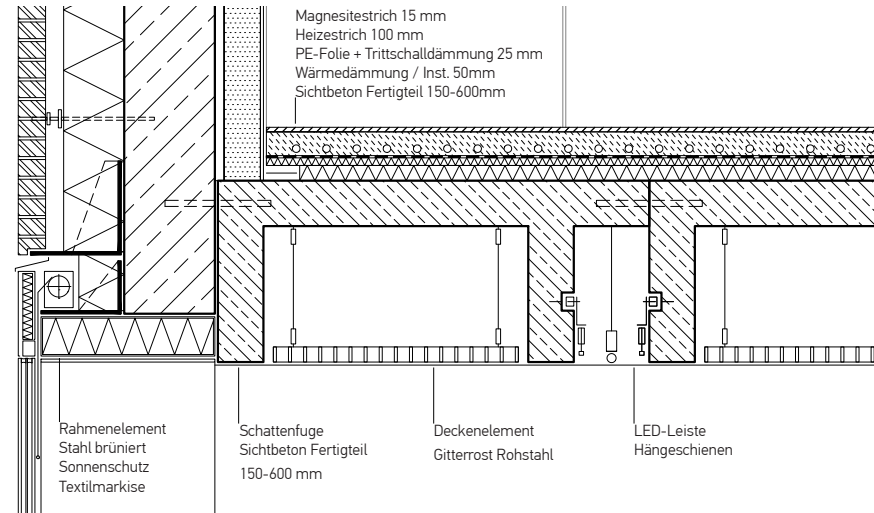
Oberlicht / Ausstellung / 1:25



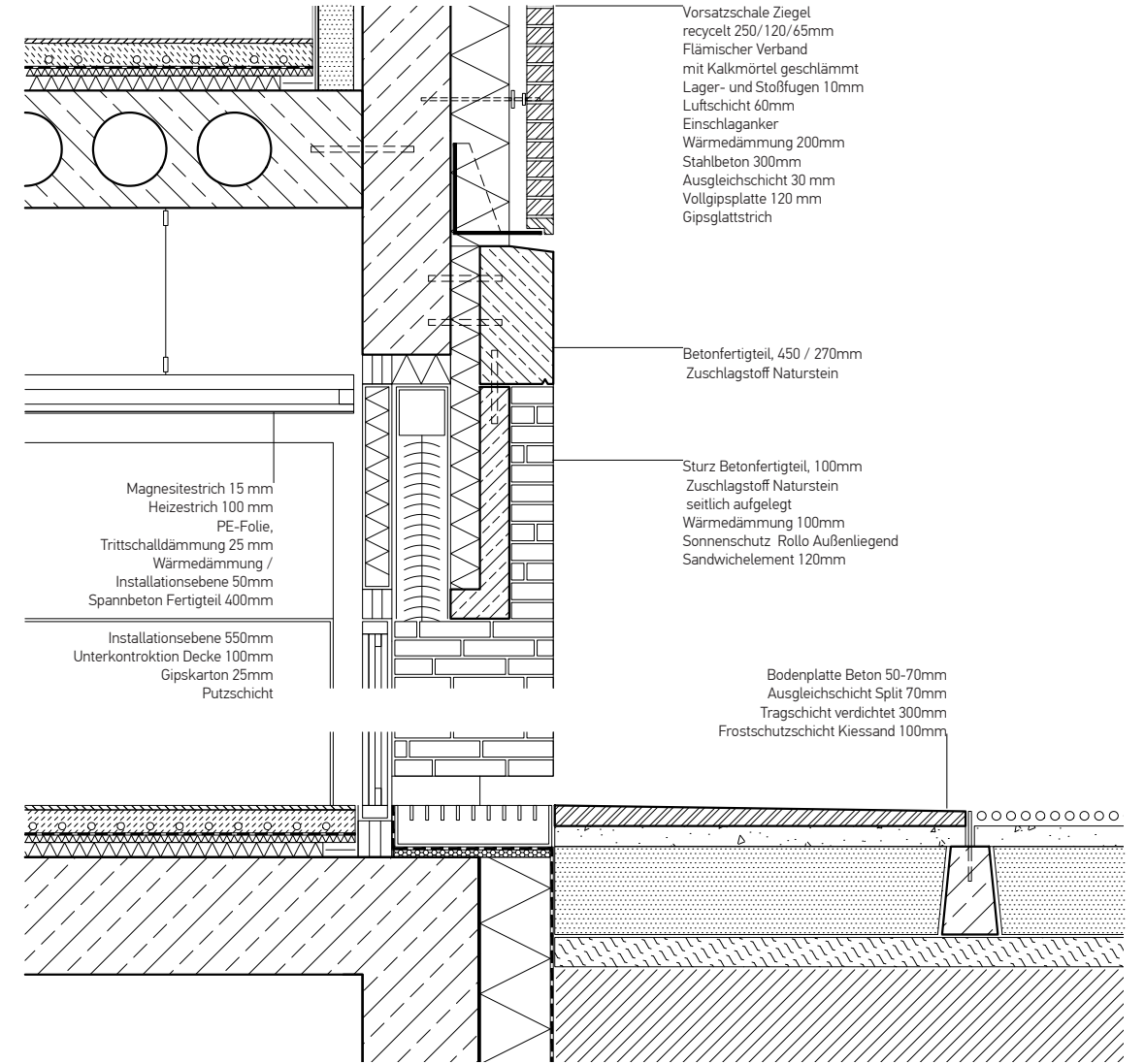
Panoramafenster / Ausstellung / 1:25



Innenperspektive / Ausstellung



Oberlicht / Ausstellung / 1:25



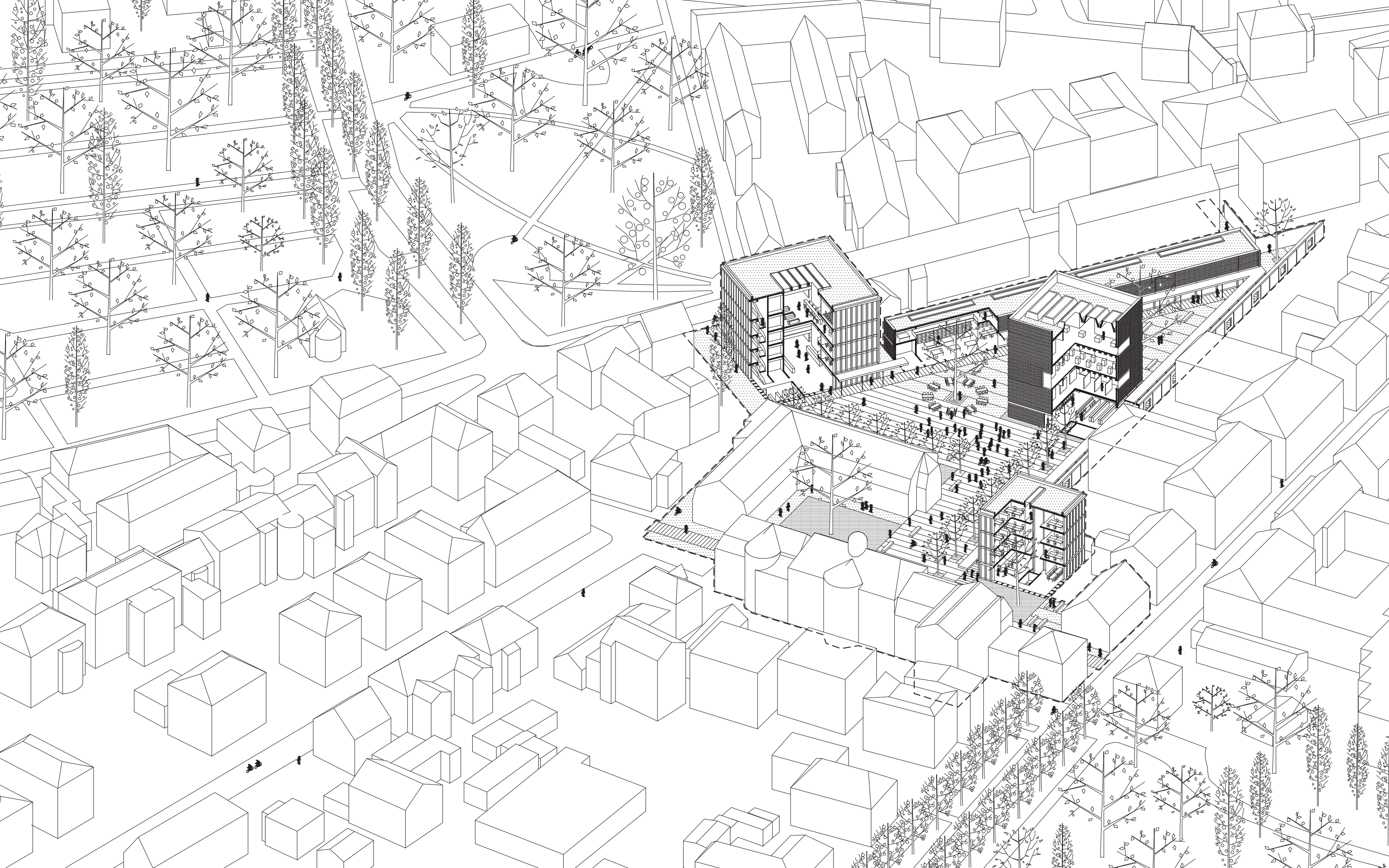
Sockelöffnung / Ausstellung / 1:25



Außenperspektive / Studienzentrum



Außenperspektive / Ausstellung



LITERATURVERZEICHNIS

1920er Jahre

Burckhardt, Lucius (1996) „Ansprache zur Eröffnung der Fakultät Gestaltung“. In: Preiss, Achim / Winkler, Klaus-Jürgen (Hrsg.), Weimarer Konzepte: die Kunst- und Bauhochschule 1860-1995. Weimar, Verlag und Datenbank der Geisteswissenschaften: 278-280.

Burckhardt, Lucius (1996) „In der Tradition des Bauhauses - Neue Kunst- und Designstudiengänge in Weimar“. In: Preiss, Achim / Winkler, Klaus-Jürgen (Hrsg.), Weimarer Konzepte: die Kunst- und Bauhochschule 1860-1995. Weimar, Verlag und Datenbank der Geisteswissenschaften: 277-278.

Fiedler, Jeannine (2010) „Das Bauhaus in Weimar, Dessau und Berlin - Ein Überblick“. In: Zinsmeister, Annett (Hrsg.), Update! 90 Jahre Bauhaus - und nun?. Berlin, Jovis Verlag: 26-37.

Grohn, Christian (1991) Die Bauhaus Idee. Berlin, Gebrüder Mann Verlag.

Hoh-Slodczyk, Christine (2011) „Ein Baudenkmal - Das Gebäude der Kunst-gewerbeschule“. In: Schirmer, Heidemarie (Hrsg.), Van de Veldes Kunstgewerbeschule in Weimar - Geschichte & Instandsetzung. Weimar, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar: 60-89.

Hüter, Karl-Heinz (1976) Das Bauhaus in Weimar: Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule. Berlin, Akademie-Verlag.

Korrek, Norbert (2002) „Die Großherzoglich-Sächsische Kunstschule zu Weimar - Zur Planungs- und Baugeschichte“. In: Schirmer, Heidemarie (Hrsg.), Belebung des Stoffes durch die Form, Van de Veldes Kunstschulbau in Weimar. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar - Universitätsverlag: 67-100.

Müller-Krumbach, Renate (2002) „Henry van de Velde und das Neue Weimar“. In: Schirmer, Heidemarie (Hrsg.), Belebung des Stoffes durch die Form, Van de Veldes Kunstschulbau in Weimar. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar - Universitätsverlag: 11-30.

Preiss, Achim (1996) „Hochschulen in Weimar“. In: Preiss, Achim / Winkler, Klaus-Jürgen (Hrsg.), Weimarer Konzepte: die Kunst- und Bauhochschule 1860-1995. Weimar, Verlag und Datenbank der Geisteswissenschaften: 13-52.

Schawelka, Karl (2002) „Gebaute Kunsttheorie - Die Kunsthochschulgebäude Henry van de Veldes“. In: Schirmer, Heidemarie (Hrsg.), Belebung des Stoffes durch die Form, Van de Veldes Kunstschulbau in Weimar. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar - Universitätsverlag: 35-60.

1930er Jahre

Schawelka, Karl (2011) „Aufstieg in den Architektenolymp - Der Weg Henry van de Veldes zur Architektur“. In: Schirmer, Heidemarie (Hrsg.), Van de Veldes Kunstgewerbeschule in Weimar - Geschichte & Instandsetzung. Weimar, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar: 10-31.

Siebenbrodt, Michael (2000) „Das staatliche Bauhaus in Weimar - Avantgar-deschule für Gestalter 1919-1925“. In: Siebenbrodt, Michael (Hrsg.), Bauhaus Weimar - Entwürfe für die Zukunft. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag: 10-21.

Wahl, Volker (2011) „Henry Van de Veldes Kunstgewerbeschule in Weimar von 1908 bis 1915 - Gründung, Aufgaben und Wirkung“. In: Schirmer, Heidemarie (Hrsg.), Van de Veldes Kunstgewerbeschule in Weimar - Geschichte & Instandsetzung. Weimar, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar: 32-49.

Wick, Rainer K. (2000) Das Bauhaus - Kunstschule der Moderne. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag.

Wollny, Frederike, (2013) „Campus Marienstraße Mensa“. In: von Engelberg-Dockal, Eva / Kerstin Vogel (Hrsg.), Sonderfall Weimar? DDR-Architektur in der Klassikerstadt. Weimar, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar: 157-165.

Zimmermann, Gerd (2002) „Vorwort“. In: Schirmer, Heidemarie (Hrsg.), Belebung des Stoffes durch die Form, Van de Veldes Kunstschulbau in Weimar. Weimar, Bauhaus-Universität Weimar - Universitätsverlag: 7-10.

Zinsmeister, Annett (2010) „Vorwort“. In: Zinsmeister, Annett (Hrsg.), Update! 90 Jahre Bauhaus - und nun?. Berlin, Jovis Verlag: 10-23.

Zweig, Stefan (2013) Die Welt von gestern - Erinnerungen eines Europäers. 4. Auflage. Berlin, Insel Verlag.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

(letzter Zugriff auf alle digitalen Quellen: 13.05.2018)

1920er Jahre

Abb. 1: Elisabeth Förster-Nietzsche https://blog.klassik-stiftung.de/wp-content/uploads/2014/07/140714_10-178-220_E-Förster-Nietzsche-218x416.jpg

Abb. 2: Max Klinger’s „Galatea“ in Weimar 1906 https://daxermarschall.com/en/wp-content/uploads/2017/02/DaxerMarschall_Weimar_Exhibition_1906_.jpeg

Abb. 3: Harry Graf Kessler 1917 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Harry_Graf_Kessler%2C_1917.jpg

Abb. 4: Großherzog Wilhelm Ernst https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/WilhelmErnst%28Saxe-Weimar-Eisenach%29.jpg

Abb. 5: Henry van de Velde 1907 https://www.jenatourismus.de/fm/2081/vdv2013%20_Broschur_EN.pdf

Abb. 6: Bewegungskunst 1924 https://www.bauhaus100.de/bh100/export/sites/default/de/assets/bilder/inhalte/20170228_Bauhaus-Bewegung/20170228_Bauhaus-Bewegung_Giese.jpg_1569368761.jpg

Abb. 7: Walter Gropius (7.v.links) und die Bauhausmeister 1926 https://www.bauhaus100.de/bh100/export/sites/default/de/assets/bilder/damals/Bauhausmeister_auf_dem_Dach_des_Bauhauses.jpg_1009831372.jpg

Abb. 8: Lehrschema 1922 https://www.bauhaus100.de/bh100/export/sites/default/de/damals/werke/unterricht/schema_aufbau_lehre_bauhaus_walter_gropius/schema_zum_aufbau_bauhaus_weimar.jpg_91775932.jpg

Abb. 9: Werkstatt im Winkelbau 1919 http://www.pencil.com/files/table/U_1428_404360014330_Bauhaus_Page_151_Image_0001.jpg

Abb. 10: Bauhaus-Schüler in Dessau 1929 https://www.bauhaus-dessau.de/content/images/75289b8c3d9e3ee021d3ddc16cc96ef8.jpg

Abb. 11: Bauhausgebäude, erbaut 1926 https://www.bauhaus100.de/bh100/export/sites/default/de/damals/werke/architektur/bauhausgebaeude-dessau/Dessau_Bauhaus_Archiv.jpg_1641449730.jpg

Abb. 12: Hochschulstempel 1860 bis heute https://www.uni-weimar.de/fileadmin/user/uni/hauptseiten/Universitaet/Profil/Zeitstrahl_Uni_web.pdf

1930er Jahre

Abb. 13: Atelier im Hauptgebäude heute httpstokyoknowledgescapes.files.wordpress.com201112bauhaus-weimar.jpg

Abb. 14: Henry van de Velde in seinem Weimarer Atelier http://cobra.canvas.be/polopoly_fs/1.1593336!image/1460057018.jpg

Abb. 15: Zugang zum Universitätsgelände Lukas Burzin

Abb. 16: Zentralperspektive auf das Hauptgebäude Lukas Burzin

Abb. 17: Südfassade Winkelbau https://farm6.staticflickr.com/5723/20637253359_703664ed01_b.jpg

Abb. 18: Rodin’s „Eva“ im Haupttreppenhaus http://deacademic.com/pictures/dewiki/87/Weimarbauhaus6.jpg

Abb. 19: Die Nordfassade des Hauptgebüdes http://s3.germany.travel/media/content/staedte___kultur_1/unesco_welter-ben_2013/bauhaus_weimar_dessau_1/Weimar_Bauhaus-Uni_c-weimarGmbH_RET.jpg

Abb. 20: Werksattgebäude südlich des Hauptgebüdes, AV1 Architekten Lukas Burzin

Abb. 21: Nordfassade der ehemaligen Kunstgewerbeschule/Winkelbaudes Lukas Burzin

Abb. 22: Abb. 22: Zentralperspektive vom Haupteingang Lukas Burzin

Abb. 23: Zentralperspektive auf die Südseite des Hauptgebüdes http://www.av1architekten.de/RD2/wp-content/uploads/2013/08/0092.jpg

Abb. 24: Universitäts-Bibliothek MECK-Architekten https://www.uni-weimar.de/fileadmin/_processed_/6/b/csm_tmue20150828e003_da64190f15.jpg

Abb. 25: Mensa am Park http://www.mensadebatte.de/downloads/1983_mensa_park.jpg

Seite 28ff: Luftbilder http://www.geoportal-th.de/de-de/Downloadbereiche/Download-Offene-Geodaten-Th%C3%BCringen/Download-Luftbilder-und-Orthophotos

Seite 43:Bauplatzfotos Lukas Burzin

DANKE

Edeltraud Burzin

Florian Stohl

Gerhard Schnabl

Jabornegg & Pálffy

Maria Hack

Marina Biskic-Burzin

Martin Burzin

Max Straub

MOA

Nadine Küppers

Robert & Waldtraud Kryscyck

Ralf Mensing

Willi Zojer

FÜR

Mika

Marina

Mama