

Lichtarchitektur. Koncepcja „budowania światłem elektrycznym” w niemieckiej debacie architektonicznej w latach ok. 1925-1933

Filip Burno, dr
Wydział Zarządzania Kulturą Wizualną
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Filip Burno, PhD
Faculty of Management of Visual Culture
Academy of Fine Arts in Warsaw

Streszczenie

Tematem artykułu jest popularność idei „architektury światła” w niemieckiej debacie architektonicznej przełomu lat 20. i 30. XX w. Po I wojnie w Niemczech wzrosło znaczenie światła elektrycznego w kształtowaniu kompozycji architektonicznej. Na fasadach zmodernizowanych kamienic zaczęły pojawiać się reklamy świetlne podkreślające nowoczesny, funkcjonalistyczny charakter budowli. Neony były często zintegrowane z formą fasady. W niemieckim (głównie berlińskim) środowisku architektonicznym kręgu awangardy często formułowano wówczas postulat stworzenia „architektury światła”, uwzględnienia w całej kompozycji architektonicznej efektów świetlnych, które po zmroku mogą stworzyć całkiem nową, oryginalną a zarazem prostą kompozycję. Nocny wizerunek budynku mogły kształtować pasowe okna, neony, wysokie witryny sklepów. Światło elektryczne stawało się uzupełnieniem architektury, a nawet, jak w realizacjach Hansa Poelziga czy Ericha Mendelsohna – „materiałem” równie istotnym co żelbet, szkło i żelazo.

Słowa kluczowe

Niemcy | światło | modernizm

Elektryczny spektakl

Od maja do października 1926 r. w Düsseldorfie odbywała się wystawa „Zdrowie, opieka społeczna, wychowanie fizyczne” (Gesundheit, soziale Fürsorge und Leibesübungen). W tekstach omawiających to wydarzenie często występują opisy użycia światła elektrycznego we wnętrzach pawilonów, przede wszystkim w planetarium autorstwa Wilhelma Kreisa. Zwracano także uwagę na efektowną nocną iluminację terenów wystawowych. Monumentalne pawilony o ceglanych elewacjach traciły swój efekt tektoniczności. Całe założenie „GeSoLei” zamieniało się w elektryczny spektakl. Projektantem oświetlenia był inżynier Joachim Teichmüller, kierownik pierwszego w Niemczech instytutu technologii systemów oświetleniowych na Uniwersytecie w Karlsruhe¹. Teichmüller spopularyzował termin „architektura

¹ M. Stadler, *Vom guten sehen bei künstlicher Beleuchtung. Lichttechnische Aufklärung um 1930*, w: *Erkenne Dich selbst! Strategien der Sichtbarmachung des Körpers im 20. Jahrhundert*, red. S. Nikolow, Köln, Weimar, Wien 2015, s. 298-300.

1.



światła” (*Lichtarchitektur*), wprowadzony do debaty architektonicznej już przed I wojną przez architekta Brunona Tauta i pisarza Paula Scheerbarta².

W latach 20. światło elektryczne stało się istotnym składnikiem kompozycji architektonicznej (il. 1). Realizacje, w których wyraźne były wpływ teorii *Lichtarchitektur*, pojawiły się w miastach niemieckich zaraz po wojnie, wystarczy wspomnieć chyba najbardziej znany przykład – otwarty w listopadzie 1919 r. Grosses Schauspielhaus zaprojektowany przez Hansa Poelziga, nowoczesny teatr z podświetlanymi stalaktytowymi formami widowni i kolumnami w westybulu. W tych wnętrzach światło elektryczne, stanowiące istotny składnik kompozycji architektonicznej, służyło sakralizacji przestrzeni przeznaczonej dla wizyjno-misteryjnych przedstawień Maksa Reinhardta.

Pod koniec lat 20. rola elektryczności w kształtowaniu kompozycji architektonicznej wzrosła, ale służyła już przede wszystkim wzmocnieniu u odbiorcy wrażenia „celowości”. Ekspresjonistyczne efekty wypierało podkreślanie przez

1. Wystawa Pressa w Kolonii w 1928 r. Pawilon wydawnictwa Hermann Reckendorf (Richard Riemerschmid) i pawilon Prasy Kolońskiej (Wilhelm Riphahn i Caspar Maria Grod), *Licht und Beleuchtung*, red. Wilhelm Lotz, Berlin 1928, s. 72

1. Pressa exhibition in Koln in 1928. The pavilion of the Hermann Reckendorf Publishing House (Richard Riemerschmid) and the pavilion of the Koln Press (Wilhelm Riphahn and Caspar Maria Grod), *Licht und Beleuchtung*, ed. by W. Lotz, Berlin 1928, p. 72

² Terminu *Lichtarchitektur* Scheerbart użył już w 1906 r. w książce „Münchhausen und Clarissa”. Inspirował się wówczas iluminacjami wystaw światowych i przeszklonymi kopolami paryskiego domu towarowego La Samaritaine. Wzjęcie „szklanej architektury” połączonej z efektami świetlnymi Scheerbart rozwinął kilka lat później; w 1911 r. pisał: „Wszystko co możemy powiedzieć o tych iluminowanych nocach, które da nam szklana architektura to to, że są one nie do opisanie. Pomyśl o reflektorach na szczytach wszystkich szklanych wież i na statkach powietrznych; pomyśl o tych reflektorach w całej skali barw... I dodaj fabryki, w których przez kolorowe okna będzie świecić światło. A teraz pomyśl o wielkich pałacach i katedrach całych ze szkła (...)”: P. Scheerbart, *Glasarchitektur & Glashausbrieft*, Munich 1988 [1911], s. 91, cyt. za: D. Neumann, *Lichtarchitektur and the Avant-Garde*, w: *Architecture of the Night. The Illuminated Building*, red. D. Neumann, Munich, Berlin, London, New York 2002, s. 36. W powieści fantastycznonaukowej „Lesabéndio” z 1913 r. Scheerbart opisał gigantyczną, „sięgającą gwiazd” szklaną strukturę wzmocnioną konstrukcją ze specjalnego stopu żelaza. Świecąca w nocy „Wieża Światła” (*Lichtturm*) miała być największym osiągnięciem mieszkańców planety Pallas. W 1914 r. w „Glassarchitektur” Scheerbart postulował wzniesienie stałej budowli ekspozycyjnej z wielką salą podświetlaną od dołu: J. Ward, *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*, Berkeley 2001, s. 64.

2. Reklama świetlna we Frankfurcie n. Menem, „Das Neue Frankfurt” 1929, nr 4 s. 73

2. Illuminated advertisement in Frankfurt on Main, “Das Neue Frankfurt” 1929, vol. 4 p. 73

3. Reklamy świetlne z końca lat 20.: Lichthaus Luz w Stuttgarcie (Richard Döcker) i Hans Sachs—Haus w Gelsenkirchen (Alfred Fischer), *Licht und Beleuchtung*, red. Wilhelm Lotz, Berlin 1928, s. 61

3. Illuminated advertisements of the end of 1920's: Lichthaus Luz in Stuttgart (Richard Döcker) and Hans Sachs—Haus w Gelsenkirchen (Alfred Fischer), *Licht und Beleuchtung*, ed. by W. Lotz, Berlin 1928, p. 61

oświetlenie funkcjonalistycznego charakteru budowli, odpowiedniego dla „epoki maszynizmu” i amerykańskiej. Światło elektryczne miało w nocy wydobyć gładkie, pozbawione „stylowości” elewacje, co wiązało się z opisaną przez Janet Ward, częstą wśród niemieckich architektów z kręgu awangardy, fascynacją powierzchnią, eksponowaną w architekturze za pomocą gładkich tynków, tafli mlecznobiałego szkła, błyszczących chromowanych poręczy. „Kulturę fasad” miał zastąpić „higieniczny połysk”³. W 1928 r. Walter Riezler, krytyk architektury związany z Werkbundem, w eseju „Światło i architektura” analizował wielkomięską kulturę w Niemczech, której symbolem stała się ulica z witrynami, intensywnym ruchem samochodowym, nurtem przechodniów – „żywa, dynamiczna siła”, jeszcze silniej odbierana po zmierzchu, w aurze zimnego, elektrycznego światła lamp i kolorowych neonów. Riezler pisze, że nowoczesne reklamy świetlne o zgeometryzowanych formach powinny pomóc w budowaniu ładu przestrzennego w nocnym krajobrazie miasta (il. 2-3)⁴. To dosyć powszechny pogląd wśród krytyków architektury sympatyzujących z awangardą. Krytyce fasad „epoki wilhelmskiej” towarzyszyły postulaty modernizacji kamienic, głównie w Berlinie. W drugiej połowie lat 20. czyszczenie elewacji czynszówek stawało się coraz powszechniejsze. Zjawisko to zauważały nawet popularne pisma, na łamach „Berliner Illustrierte Zeitung” pisano o „odmłodzonych fasadach”, porównywano je modnych fryzur „na chłopczyce”⁵. Franz Hessel w eseju „Flâneur w Berlinie” zauważa, że jeśli budynek mieszkalny „(...) wymaga renowacji młodzi architekci robią mu, by tak rzec, fryzurę *à la garçonnie*, usuwając zbędne loki i skręty i nadając fasadzie prostą czytelną linię”⁶. Hans Eckstein nazywał oczyszczanie głównych elewacji kamienic z ornamentów „dekorowaniem gładkimi powierzchniami”⁷. Akcja modernizacji czynszówek, poprzedzona debatą na łamach fachowych periodyków, postulowana m.in. przez wspomnianego już Waltera Riezlera, ale także Adolfa Behne, który w 1925 r. oznajmił: „Nigdy więcej fasady!”, uzyskała poparcie władz miejskich głównych metropolii Republiki Weimarskiej⁸. Na przełomie lat 20. i 30. na łamach „Die Form” i „Licht und Beleuchtung” znajdziemy omówienia wielu takich modernizacji, projektowanych często przez czołowych architektów awangardy, dobrym przykładem może być przeprowadzone w latach 1925-27 przez braci Luckhardt i Alfonsa Ankera unowocześnienie formy XIX-wiecznej berlińskiej kamienicy przy Tauentzienstrasse 3, w której architekci wprowadzili pasowe okna, a między nimi umieścili żarówki ukryte za metalowymi listwami⁹.

Nowoczesny charakter zmodernizowanych fasad podkreślały często elektryczne reklamy. Zwrócił na to uwagę Franz Hessel: „Rozbłyskujące i znikające,

³ Ibidem, passim.

⁴ W. Riezler, *Licht und Architektur*, w: *Licht und Beleuchtung*, red. W. Lotz, Berlin 1928, s. 42-43.

⁵ Ibidem, s. 43.

⁶ F. Hessel, *Flâneur w Berlinie*, tłum. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9, s. 185.

⁷ H. Eckstein, *Neue Wohnbauten. Ein Querschnitt durch die Wohnarchitektur in Deutschland*, Munich 1932, za: J. Ward, op. cit., s. 70.

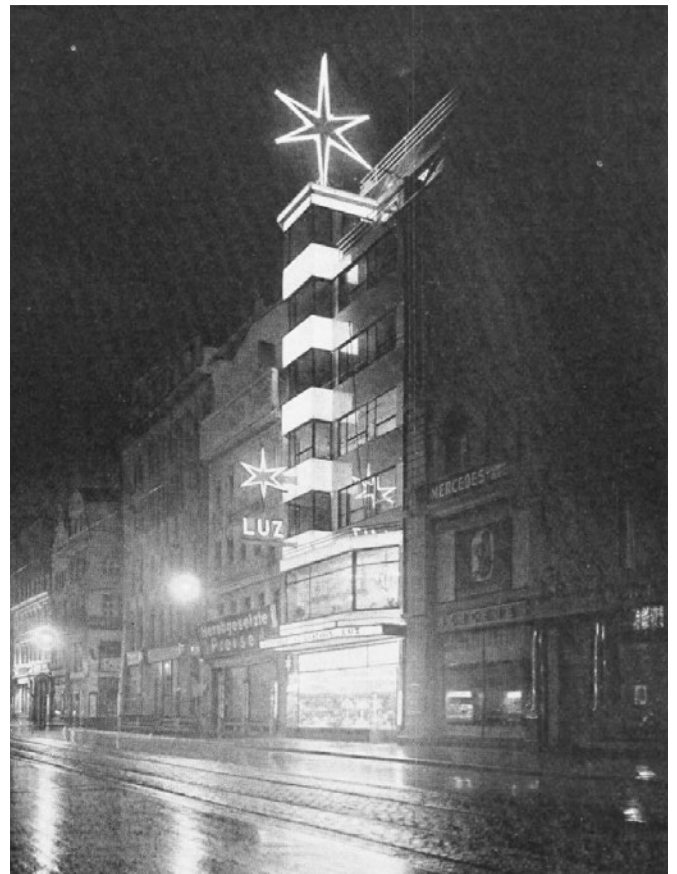
⁸ A. Behne, *Der moderne Zweckbau*, Munich 1925, s. 12.

⁹ Zwolennikiem odnowy fasad historyzujących kamienic i siedzib firm, a także umieszczania reklam modernizujących eklektyczne elewacje był Hugo Häring: H. Häring, *Lichtreklame und Architektur*, „Architektur und Schaufenster” 1927, nr 8, s. 5-8.

2.



3.



3.

wędrujące i powracające reklamy świetlne zmieniają znowu głębię, wysokość i kontury budynków. Jest to bardzo korzystne, zwłaszcza w tych częściach Kurfürstendammu, gdzie z najgorszych czasów prywatnego budownictwa pozostało jeszcze wiele koszmarnych wypiętrzeń, okropnych rozłożystości i występów, które dopiero z wolna zaczynają ustępować, te straszne ząbki, wykusze i nadbudówki domów-wrzodów, jak dawniej zwykliśmy je nazywać, znikają za architekturą reklam¹⁰.

W drugiej połowie lat 20. wielu niemieckich artystów w poszukiwaniu inspiracji pielgrzymowało do centrum nowoczesności – Nowego Jorku. Warto wspomnieć podróż Fritza Langa z 1924 r., która zainspirowała reżysera do stworzenia „Metropolis”¹¹. Fascynacji Ameryką, w tym nocną panoramą Nowego Jorku, towarzyszyła silna krytyka chaosu wizualnego panującego w amerykańskiej metropolii. Martin Wagner, który odwiedził miasto w 1927 r, piętnował męczącą feerie barw neonów i elewacji podświetlanych budynków. Dwa lata później Wassili Luckhardt zwracał uwagę na jarmarczność elektrycznych iluminacji budowli, które zdaniem architekta wyglądają jak „baśniowe zamki Walhalli” W 1924 r. Erich Mendelsohn na łamach poczytnego pisma „Berliner Tageblatt” relacjonował swój pobyt w Stanach Zjednoczonych (teksty zostały wydane dwa lata później w książce „Amerika. Bilderbuch eines Architekten”). W podpisach pod zdjęciami przeważają zachwyty nad nowojorskimi nokturnami, pojawiają się także słowa krytyki dotyczące chaotycznego rozmieszczania „przekrzykujących się” reklam na elewacjach¹². W 1928 r. Deutscher Werkbund wydał zbiór esejów twórców związanych z organizacją. Publikacja zatytułowana „Licht und Beleuchtung” („Światło i oświetlenie”) zawiera m.in. teksty Ernsta Maya i Waltera Riezlera, którzy wyraźnie rozróżniali doświadczenia amerykańskich lightning designers od niemieckich projektantów reklam. Zdaniem Maya i Riezlera, amerykańscy twórcy neonów i systemów oświetleniowych, kierując się względami komercyjnymi, są zmuszani do kreowania w miejskiej przestrzeni oślepiającego, kalejdoskopowego widowiska. Według nich, tworzenie „nocnego oblicza” architektury nie powinno opierać się na popularnym w Stanach Zjednoczonych podświetlaniu szczytowych partii budynku (wysokościowce objawiające się mieszkańcom „niczym duchy na tle nocnego nieba”), ale na uwzględnieniu w całej kompozycji architektonicznej efektów świetlnych, które po zmroku mogą stworzyć całkiem nową, oryginalną a zarazem prostą kompozycję. Można to uzyskać, podkreślali May i Riezler, dzięki pomysłowemu układowi dużych, najlepiej pasowych, okien i witryn (za wzór architekci stawiali dzieła Ericha Mendelsohna). Następnym krokiem miały być elewacje złożone niemal z samego szkła i podświetlanych paneli, tu z kolei jako źródło inspiracji wskazywali sklep z oświetleniem „Luz” w Stuttgarcie (zob. ilustracja nr 3)¹³.

¹⁰ F. Hessel, op. cit., s. 185.

¹¹ D. Neumann, op. cit., s. 42.

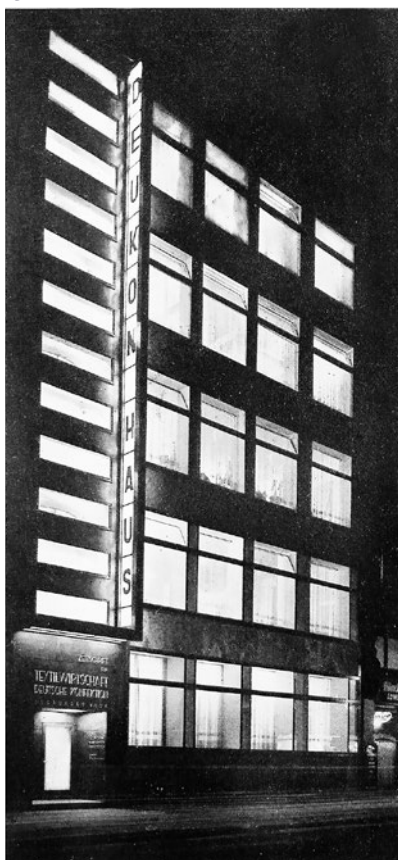
¹² Ibidem, s. 42-43.

¹³ E. May, *Städtebau und Lichtreklame*, w: *Licht und Beleuchtung ...*, op. cit., s. 44-47; W. Riezler, *Licht...*, op. cit., s. 42-43. Autorem kompozycji sklepu firmy Hermann Luz był architekt i jednocześnie projektant oświetlenia Richard Döcker. Projekty reklam tego architekta omawia: F. Mehlau-Wiebkling, *Richard Döcker: Ein Architekt im Aufbruch zur Moderne*, Braunschweig, Wiesbaden 2013, s. 187-189.

4.



5.



4. Biurowiec Volharding w Hadze, Jan Willem Eduard Buijs i Joan B. Lürsen, 1927-28, pocztówka z 1932 r. w zbiorach autora

4. Volharding office building in The Hague, Jan Willem Eduard Buijs and Joan B. Lürsen, 1927-28, postcard of 1932, in files of the author

5. Siedziba fabryki tekstylnej Deukonhaus w Berlinie, Erich Mendelsohn, 1928, „Die Form” 1928, s. 43

5. Siedziba fabryki tekstylnej Deukonhaus w Berlinie, Erich Mendelsohn, 1928, „Die Form” 1928, p. 43

Awangardowi artyści z kręgu Neues Bauen podkreślali, że modernistyczne formy elewacji, a szczególnie ich nocne widoki, mogą wzbudzić u masowego odbiorcy zainteresowanie sztuką współczesną. Umiejętne zastosowanie neonów, np. złożonych z przechodzących przez całą wysokość fasad świetlnych linii, połączonych z napisami o nowoczesnym kroju, służyć miało kształtowaniu ładu przestrzennego, ale także promowaniu nowej typografii. Na temat społecznej funkcji projektowania reklam wypowiedział się Lajos Kassák, z kolei Alfred Gellhorn apelował o współpracę architektów, malarzy i inżynierów przy tworzeniu oświetlenia, co miało służyć kreowaniu właściwego, zgodnego z zasadami „dobrej formy”, nocnego pejzażu miast¹⁴. Wielu niemieckich modernistów w latach 20. uważało przemysłowe zastosowanie oświetlenia za istotne uzupełnienie architektury. Płaskie, geometryczne elewacje szczególnie dobrze nadawały się do umieszczania na nich reklam świetlnych. Reklamy świetlne musiały być jednak zintegrowane z projektem budynku, stanowiąc spójną całość. Walter Riezler podkreślał, że takie świetlne kompozycje mogą wręcz ożywić oschłe funkcjonalistyczne elewacje¹⁵. Spośród niemieckich architektów, oprócz wspomnianego Ericha Mendelsohna, rolę światła elektrycznego w architekturze najbardziej zainteresowany był Hugo Häring, który pisał o konieczności uwzględniania w projektach „nocnego obrazu”, ten widok

¹⁴ D. Neumann, op. cit., s. 37.

¹⁵ W. Riezler, *Umgestaltung der Fassaden*, „Die Form” 1927, nr 2, s. 33-40.

6.



6. Kino Titania-Palast w Berlinie (Ernst Schöffler, Carlo Schloenbach, Carl Jacobi, 1927-28) i oświetlenie Friedrichsstrasse w Berlinie, *Licht und Beleuchtung*, red. W. Lotz, Berlin 1928, s. 67

6. The Titania-Palast theater in Berlin (Ernst Schöffler, Carlo Schloenbach, Carl Jacobi, 1927-28) and the lighting of Friedrichsstrasse in Berlin, *Licht und Beleuchtung*, ed. by W. Lotz, Berlin 1928, p. 67

miał być nawet ważniejszy od wyglądu dziennego¹⁶. W 1927 r. Häring przewidywał, że w ciągu kilku lat „nocne oblicze” budynku będzie mieć coraz większe znaczenie¹⁷. Opinia Häringa nie była odosobniona. W debacie dotyczącej roli oświetlenia w architekturze pojawiało coraz więcej apeli, formułowanych m.in. przez Ernsta Maya, Ludwiga Hilberseimera, Marcela Breuera czy Artura Korna, o zastąpienie *Lichtreklame* przez *Lichtarchitektur*.

Architektura światła

„Byłoby trudne znaleźć nową technologię konstrukcyjną czy nowy materiał budowlany oferujący tak wiele plastycznych możliwości, a zarazem tak wiele wyzwań, jak światło”, pisano w 1930 r. na łamach „Bauwelt”¹⁸. Traktowanie światła elektrycznego jako „materiału”, równie ważnego co szkło, żelazo czy żelbet, pojawiało się w tym czasie nie tylko w kręgu niemieckich architektów awangardowych. W 1929 r. Theo van Doesburg postulował tworzenie „architektury światła”, w której budynek musi być uzupełniony o efekty świetlne (w tym formy kinetyczne). Tego typu architektoniczno-przestrzenne kompozycje miały być odpowiedzią na wyzwanie, jakie stawiać miało przed architektami kino w tym czasie¹⁹. To właśnie w Holandii powstał budynek, który stał się dla architektów niemieckich wzorcowym przykładem *Lichtarchitektur*. Siedziba socjalistycznej kooperatywy „Volharding” („Wytrwałość”), zbudowana w latach 1927-28 w Hadze przy Grote Markt na podstawie projektu Jana Willema Eduarda Buijsa i Joana B. Lürsena, wyróżniała się efektownym nocnym widokiem stworzonym przy współpracy z firmą Osram (il. 4). W tym budynku architektura została zintegrowana z oświetleniem. Panele między oknami wypełniono mlecznobiałym szkłem (po zmroku światło ukazywało napisy – hasła promujące ruch spółdzielczy i jego wartości). Oświetlenie wnętrza przenikało na zewnątrz przez luksfery umieszczone w pionach komunikacyjnych i otworach

¹⁶ J. Ward, op. cit., s 111 i n.

¹⁷ H. Häring, op. cit., s. 5-8.

¹⁸ *Das Licht in der Baukunst*, „Bauwelt” 1930, nr 1, s. 3.

¹⁹ T. van Doesburg, *Film als reine Gestaltung*, „Die Form” 1929, nr 10, s. 248.

okiennych pierwszego piętra. Biurowiec wieńczy podświetlony maszt, jeszcze mocniej zaznaczający obecność budynku w nocnym krajobrazie Hagi²⁰. Za wzór umiejętnego użycia oświetlenia stawiano, nie tylko w Niemczech, realizacje Ericha Mendelsohna, przede wszystkim jego domy towarowe dla koncernu Schockena w Norymberdze, Stuttgarcie i Chemnitz. Jak pisał sam architekt, świetlne pasy okien mogły w nocy oddać efekt „nawarstwienia masy w przestrzeni”, ukazać energię ukrytą w bryle architektonicznej, wyrazić ruch budowli (tę funkcję w Stuttgarcie pełniła oszklona wieża na rogu Hirsch- i Eberhardstrasse)²¹. Na łamach „Die Form” chwalono Deukonhaus, budynek Mendelsohna z 1928 r., w którym światło elektryczne miało wydobywać logikę dyspozycji wnętrza, której podporządkowana była fasada (il. 5)²². Integracja architektury i oświetlenia była na przełomie lat 20. i 30. najpełniej realizowana w berlińskich kinach, efektownych „pałacach filmowych”, takich jak Titania Palast w dzielnicy Steglitz przy Schlosstrasse (Ernst Schöffler, Carlo Schloenbach, Carl Jacobi, 1927-28) z oświetleniem zaprojektowanym przez Ernsta Hölschera (il. 6)²³. W kinie „Lichtburg” (Rudolf Fränkel, 1929), wzniesionym w robotniczej dzielnicy Wedding, piętnaście wysokich okien przepływających wysuniętą i zaokrągloną część budynku tworzyło świetlną kolumnadę; efekt „elektrycznego pałacu” wzmacniał czerwony neon i trzy snopy z baterii reflektorów na dachu²⁴. Z kolei w kinach „Capitol” i „Babilon” (1926-29) Hansa Poelziga światło elektryczne było czynnikiem kreującym przestrzeń (raumschaffend) (il. 7)²⁵. Zjawisko to dobrze scharakteryzowała Kathleen James-Chakraborty: „Od czasu, gdy w 1919 roku otwarto Grosses Schauspielhaus Hansa Poelziga, aż do wykończenia kina «Lichtburg» Rudolfa Fränkela w roku 1930, Berlin był świadkiem przemian architektury związanej z rozrywką, które miały na celu przyciągnięcie nowej, masowej publiczności, Architekci – przede wszystkim Poelzig – zainspirowani ideą stworzenia nowego demokratycznego języka form, na tyle emocjonującego, aby wabić tłumy widzów, zastępowali eklektyczne ornamenty nowymi, wspaniałymi efektami świetlnymi”²⁶.

²⁰ W 1933 r. oświetlenie wyłączono ze względów ekonomicznych: Ch. Rehorst, *Jan Buijs and De Volharding, The Hague, Holland*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 1985, nr 54, s. 147-160.

²¹ R. Stephan, „Towar jest najważniejszy – jego zachwalaniu służą wszystkie zabiegi budowlane”. *Domy towarowe w Berlinie, Wrocławiu, Chemnitz, Duisburgu, Norymberdze, Oslo i Stuttgarcie (1924-1932)*, w: *Erich Mendelsohn. Dynamika i funkcja. Zrealizowane wizje kosmopolitycznego architekta*, red. R. Stephan, Wrocław 2001, s. 82.

²² *Das Deukonhaus von Erich Mendelsohn*, „Die Form” 1928, nr 2, s. 43-48.

²³ *Elektropolis Berlin. Architektur- und Denkmalführer*, red. T. Dame, Berlin 2014, s. 60-61. Niemieckie nowoczesne „pałace filmowe” miały wpływ na architekturę angielską (np. New Victoria w Londynie z 1930 r.) i francuską. W latach 1931-32 w Paryżu, niedaleko placu Clichy, zbudowano „Gaumont Palace” z sześcioma tysiącami miejsc na widowni. Kino zaprojektował Henri Belloc, ale autorami systemu oświetlenia (m.in. „świetlnej kaskady” na elewacji głównej) była firma Les Etablissements Paz e Silva: A. Soulier, *Les Installations électriques du plus grand cinema du monde 'Le Gaumont Palace'*, „Industrie Electricque” 1931, nr 939 (z dn. 10 sierpnia) s. 341-351.

²⁴ Opis oświetlenia w: G. Schmidt, *The Castle of Light: A New Large Cinema Theatre in Berlin*, „Illuminating Engineer” 1931, nr 24, s. 70. Więcej na temat realizacji architekta w okresie międzywojennym: G. Brown-Manrique, *Rudolf Fränkel and Neues Bauen. Work in Germany, Romania and the United Kingdom*, Berlin 2009.

²⁵ W. Schivelbusch, *Licht, Schein und Wahn: Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*, Berlin 1992, s. 53.

²⁶ K. James, „Zadnych stiukowych tortów dla Patiomkina i Scapa Flow”. *Architektura wielkowiejska*

O potencjale sztucznego światła w organizacji wnętrz, także w podkreślaniu ich „przestrzenności” pisał 1927 r. Walter Curt Behrendt w książce „Sieg des neuen Baustils”²⁷. W tym samym roku Joachim Teichmüller podkreślał, że: „(...) przez oświetlanie i podświetlanie także tworzymy formę”²⁸. Jednym z najlepszych przykładów takiego działania było kino Universum-Filmpalast, wzniesione w latach 1927-28 przy Lehniner Platz w dzielnicy Kurfürstendamm. W tym efektownym kinoteatrze autorstwa Ericha Mendelsohna, przeznaczonym do wyświetlania dźwiękowych filmów z wytwórni „Ufa”, istotną częścią kompozycji architektonicznej było oświetlenie, np. wpuszczone w sufit szklane panele czy klosze z matowego szkła. Światło w pawilonie kasowym, dwukondygnacyjnym atrium z galerią i na widowni dla 1800 osób miało stworzyć efekt stopniowego przechodzenia do innego świata, innego wymiaru, odizolowanego od pełnej problemów rzeczywistości²⁹. „Potoki światła, reklamy, a nawet kształt kina «Uniwersum» przyciągały nocą uwagę przechodniów, natomiast we wnętrzu cała paleta efektów barwnych i świetlnych potęgowała urok filmu”, pisze James-Chakraborty³⁰.

Okolo roku 1930 na łamach prasy fachowej coraz częściej wspomniano nie tylko o potrzebie stworzenia *Lichtarchitektur*, ale także „urbanistyki światła”. Niemiecy funkcjonałści traktowali miasta jako problem techniczny, który powinien być rozwiązywany przez zespół ekspertów. Martin Wagner zaznaczał, że „Miasto-maszyna”, musi funkcjonować niczym sprawnie działający silnik³¹. Wagner, podobnie jak wielu architektów z kręgu Neues Bauen, był zwolennikiem zarządzania metropolią, przy użyciu nowoczesnych narzędzi. Jednakże sterowanie rozwojem miasta przez sztab specjalistów miało polegać nie tylko na planowaniu miejskim, strefowaniu funkcjonalnym, powiązaniu miasta z regionem, ale także na sprawowaniu kontroli nad sferą wizualną metropolii, w przypadku Berlina - na wzmacnianiu obrazu miasta światłem, europejskiego centrum nowoczesności, a zarazem pola eksperymentu awangardy. Pomóc mogło w tym nocne oświetlenie. Walter Randt pisał o możliwości projektowania kompozycji nocnych widoków ulic, unifikacji, spajania wizualnego całych pierzei przez reklamy świetlne i neony³². W 1928r. architekt Hans Pfeffer, omawiając to zagadnienie na łamach pisma wydawanego przez AEG konkludował: „Już widzimy początek kursu w stronę

w Berlinie – kompleks WOGA i kino „Uniwersum”, w: Erich Mendelsohn..., op. cit., s. 105-106.

²⁷ W. C. Behrendt, *Der Sieg des Neuen Baustils*, Stuttgart 1927, s. 47-48, za: W. Oechslin, *Light Architecture: A New Term's Genesis*, w: *Architecture of the Night...*, op. cit., s. 31-32.

²⁸ J. Teichmüller, *Lichtarchitektur*, „Licht und Lampe” 1927, nr 13-14, s. 421.

²⁹ Kino „Uniwersum” było częścią kompleksu mieszkalno-rozrywkowego WOGA: L., *Ein Lichtspielgebäude*, „Die Form” 1929, nr 4, s. 85-87.

³⁰ K. James, op. cit., s. 105-106.

³¹ M. Wagner, *Zivilisation, Kultur, Kunst*, „Wohnungswirtschaft” 1926, z. 20-21, s. 165. Egon Friedell w 1912 r. opisywał Berlin jako „wspaniałą maszynę, ogromny silnik elektryczny” (*eine wundervolle Maschine, ein riesiger Elektromotor*): E. Friedell, *Prolog vor dem Film*, w: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909-1929*, red. A. Kaes, Tübingen 1978, s. 43, cyt. za: T. Dame, *Elektropolis Berlin. Industriemetropole und urbanes Labor*, w: *Elektropolis...*, op. cit., s. 39.

³² W. Randt, *Stadtbild und Lichtarchitektur*, „Das Licht” 1932, nr 6, s. 129. Tworzenie takich realizacji, tworzących „nocny obraz miasta”, zalecał Ernst May, architekt miejski Frankfurtu nad Menem: J. Ward, op. cit., s. 115.

wspaniałej przyszłości: w stronę **totalnej architektury światła** (podkr. aut.)³³. Pfeffer miał na myśli projektowanie nie tylko pojedynczych budynków, ale całych fragmentów zabudowy, np. pierzei ulic i placów, w których negatywna kompozycja abstrakcyjnych form świetlistych pasów okien byłaby zintegrowana z całościową kompozycją reklam świetlnych³⁴. *Lichtrarchitektur* tworzyłaby jedność z *Lichtreklame*. Martin Wagner kierował się tymi wytycznymi, kiedy ogłaszał w 1928 r. konkurs na nową zabudowę Alexanderplatz. W kilku nadesłanych projektach uwzględniono nocne widoki placu, np. w planszy Emila Schaudta, który wyeksponował refleksy światła samochodów na mokrym asfalcie, blask latarni, starannie zaprojektowanych neonowych znaków przy wejściach do metra, jasne pasy handlowych parterów. Projekty te pozostały na papierze; budowanie „nocnych pierzei” za pomocą światła udało się jedynie w kilku berlińskich realizacjach. Dobrym przykładem są dwa bliźniacze siedmiopiętrowe budynki, Alexanderhaus i Berlinahaus przy Alexanderplatz (Peter Behrens, 1929-32). Gmachy zbudowane przy udziale kapitału amerykańskiego miały funkcje handlowo-rozrywkowe (sklepy na parterze, zaakcentowane wysokimi oknami restauracje na pierwszym piętrze) i biurowe (górne kondygnacje)³⁵. Behrens niezwykle starannie zaprojektował system oświetlenia, zarówno wewnątrz (ukryte źródła światła w lobby, lampy o zgeometryzowanych formach w biurach), jak i na zewnątrz - elewacje od ulicy (d. Königstrasse, ob. Alexanderplatz) przecinają dwa przeszklone wykusze, dwie świetlne kolumny tworzące efektowną bramę do miasta od zachodu, od strony stacji kolejowej.

Niemiecka debata architektoniczna przełomu lat 20. i 30. XX w. zdominowana była przez kilka zagadnień. Na pierwszy plan wysuwa się często wątki związane z ówczesną polaryzacją polityczną środowiska architektonicznego, np. konflikt między zwolennikami Heimatstil i Neues Bauen. W ostatnich latach, w ramach badań nad tzw. alternatywnym modernizmem, zaczęto zwracać uwagę na problemy podejmowane w architektonicznym dyskursie, które przekraczały oczywiste podziały (zwolennicy form narodowych, ekspresjoniści, funkcjoniści itd.): taylorizm i fordyzm, marzenie o „nowym człowieku”; zaliczyć można do nich także kwestie roli światła elektrycznego rozumianego jako istotny „materiał budowlany”.

7.



7. Kino Capitol w Berlinie, Hans Poelzig, 1927-28, *Licht und Beleuchtung*, red. W. Lotz, Berlin 1928, s. 53

7. The Capitol theater in Berlin, 1927-28, *Licht und Beleuchtung*, ed. by W. Lotz, Berlin 1928, p. 53

³³ H. Pfeffer, *Im Anfang war das Licht*, „Spannung. Die AEG Umschau” 1928, nr 1, s. 1-5, cyt. za: D. Neumann, op. cit., s. 39.

³⁴ Ibidem.

³⁵ S. Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge, Massachusetts, London 2000, s. 248.