

Simone Schimpf

»Ich liebte die Wunder der Nacht, die das Licht zur Erscheinung zwingt; eine absolute Nacht gibt es nicht.«¹ (Brassaï)

Nachtfassaden wirken oft wie ein Negativabzug von Gebäuden. Tagsüber präsentiert sich der Baukörper in Licht und Schatten, in den Abend- und Nachtstunden kehrt sich das Verhältnis von Hell und Dunkel um. Die Fensterflächen werden zu Lichtfeldern, während die Mauern als dunkle Bänder erscheinen. Gerade dadurch regt die Nachtfassade zur Übertragung in ein anderes Medium an. Denn in der Nacht kommt die grafische Qualität eines architektonischen Entwurfs zur vollen Entfaltung. Durch die Betonung der Fassade wird die Architektur zur flächigen Kulisse. In der Dunkelheit gelingt die Überführung des dreidimensionalen Baukörpers in die Zweidimensionalität beziehungsweise die scheinbare Auflösung seiner materiellen Beschaffenheit. Maler und Fotografen versuchen, diesen Eindruck festzuhalten und ihn auf der Leinwand oder dem Fotopapier zu materialisieren. In der analogen Fotografie wird das Licht selbst zum »Zeichenstift« und hinterlässt seine Spuren auf dem Bildträger. Doch bestimmen Belichtungszeit, Ausschnitt und Blickwinkel maßgeblich die Aufnahme: Das fotografische Abbild und der optische Eindruck beim nächtlichen Betrachter sind nicht identisch.

Eigenwillige Eingriffe des Künstlers sind bei gemalten und gezeichneten Ansichten von leuchtenden Bauten offensichtlicher als bei Fotografien. Und doch verbindet alle Darstellungen der künstlerische Blick, der individuelle Setzungen hervorbringt. Das Bild der Nachtarchitektur ist immer inszeniert – absichtlich wie unabsichtlich, wenn etwa bei der Fotografie die technischen Möglichkeiten das Resultat mitbestimmen. Dramatisierung, Spiritualisierung und Fortschrittsglaube auf der einen, Entmythifizierung und Banalisierung auf der anderen Seite charakterisieren die im Folgenden vorgestellten Fotografien, Zeichnungen und Gemälde. Jede Darstellung für sich betont bestimmte Aspekte und lässt andere »unterbelichtet«.

Auslotung des technisch Machbaren Illuminierte Fassaden sind wie kaum eine andere architektonische Aufgabe mit dem technischen Fortschritt des späten 19. Jahrhunderts verbunden. Abgesehen von frühen, sporadischen Versuchen mit Gasflämmchen wurde

die konsequente Illumination von Gebäudefassaden erst mit der Einführung der Elektrizität möglich. Die fotografische Dokumentation der illuminierten Fassaden setzte ebenfalls gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein, als die Erfindung eines besonders lichtempfindlichen Trägermaterials die vormals langen Belichtungszeiten reduzierte.

Am Beispiel des Pariser Eiffelturms (1889) lässt sich gut aufzeigen (siehe S. 104), wie Künstler erstmals versuchten, sowohl mit grafischen Techniken als auch mit fotografischen Mitteln ein adäquates Bild der illuminierten Architektur wiederzugeben. Der Eiffelturm war das umstrittenste, aber auch das prominenteste Bauwerk auf der Weltausstellung von 1889. In Zeiten des Historismus erschuf Gustave Eiffel einen Eisenturm, dessen nüchterne, ornamentfreie Tektonik radikaler nicht hätte sein können. Das Organisationskomitee hatte in der Wettbewerbsausschreibung festgelegt, dass das zentrale Monument der Weltausstellung ein Denkmal für den ewigen Frieden werden sollte. Eiffel löste sich von dieser Vorgabe und stilisierte seinen Turm zu einem Leuchtturm. Die meisten Pariser reagierten zunächst empört auf diese schmucklose Ingenieurleistung und erklärten dann den »Leuchtturm« zum Symbol eines modernen Zeitalters. Auf der Spitze rotierte von Anfang an ein mächtiger Flutlichtstrahler und brachte dadurch die Idee des Leuchtturms besonders deutlich zur Geltung. Mit einzelnen Scheinwerfern konnten Gebäude auf dem Gelände der Weltausstellung vom Turm aus angestrahlt werden, wie es auf dem farbigen Stich *Embrassement de la Tour Eiffel pendant l'Exposition universelle de 1889 (Festbeleuchtung des Eiffelturms während der Weltausstellung 1889; Abb. 17; S. 88)* von Georges Garen (1854 – ?)² deutlich wird. Außerdem setzte Eiffel sämtliche Beleuchtungsmethoden ein: Auf mehreren Stockwerken brannten Magnesiumfeuer, die Treppen waren durch Gaslampen erhellt, und die mächtigen Rundbögen der Pfeiler betonte er durch eine Konturbeleuchtung. Das alles ist auf Garens Stich natürlich stark stilisiert, wie der Vergleich mit Albert Londes (1858 – 1917) Fotografie zeigt.

Letzterer sollte gleichfalls von diesem nächtlichen Spektakel fasziniert sein. Londe hielt seinen Eindruck mit einer damals noch außergewöhnlichen Handkamera fest (Abb. a). Bereits 1887 hatte er das nächtliche Feuerwerk vom 14. Juli, dem Nationalfeiertag, auf Fotopapier gebannt – auch das eine damals sensationelle Aufnahme, welche die Grenzen des jungen Mediums auslotete. Der gelernte Chemiker leitete die fotografische Abteilung der Pariser Salpêtrière unter dem Nervenarzt Jean-Martin Charcot, wo er eines der besten fototechnischen Labore seiner Zeit vorfand.³ Im Jahre 1887 gründete er zusammen mit Gleichgesinnten den Amateurfotoclub SEAP (Société d'excursions des amateurs de photographie), der sich ganz der Experimentalfotografie verschrieb. Am Wochenende traf er sich mit begeisterten Fotoamateuren, um Erfahrungen mit der Momentfotografie zu sammeln. Die Mitglieder der Société fuhrten beispielsweise in einen nahe gelegenen Steinbruch und fotografierten schnell hintereinander ausgeführte Explosionen, die mit dem bloßen Auge nicht mehr zu unterscheiden waren.⁴

An den nächtlichen Aufnahmen des Eiffelturms reizte Londe das Experimentieren mit der Belichtungszeit. Zuvor wäre es nicht möglich gewesen, ohne zusätzliche künstliche Lichtquellen wie Magnesiumblitze nachts zu fotografieren. Die hell erleuchtete Architektur der Weltausstellung konnte mit relativ kurzen Belichtungszeiten aufgenommen werden. Im direkten Vergleich mit dem Stich von Garen wird deutlich, wie beide Künstler die nächtliche

Dietrich Neumann

*“All in all one can say, that now light, as a living, vivacious force has become the actual reality of the nocturnal city and increasingly so each day. ... There are still unlimited possibilities left for the future: a sheer delirium of light, which is unequalled by any dreamed splendor from old fairy tales, will brighten the city of the future. A thoroughly fantastical world emerges, a realm, where the indelibility, and the unbroken potential for the development of the most spirited forces is proven once again vis-à-vis the sobriety of functional life.”*¹

Walter Riezler, 1927

Quotes such as this one can be found frequently in the rich literature about the urban experience in the nineteen-twenties. Authors and feature writers enthusiastically described the “architecture of the moment”² (Franz Hessel) of the luminous advertisements, declared their delight over the “nocturnal fairy tales of the modern metropolis”³ (Max Osborn), or succumbed to the “intoxication of the street”⁴ (Siegfried Kracauer). Today, eighty years later, we can still relate to the impact that the abundance of light had on visitors to the hearts of the metropolises (fig. a). Images of the advertising flood of lights in today’s commercial centers of New York, Tokyo, or Shanghai demonstrate how fascinating this phenomenon remains today.

From numerous essays of the time we know that many architects and critics among the nocturnal *flâneurs* had additional thoughts when viewing the luminous advertisements: What if the luminous advertisements could be tamed by the architecture, if even through their integration a better architecture could result? Would it be possible to eventually separate the light in the façades from its commercial purpose and use it as a building material in order to create a pure “light architecture” of the future?

For more than a decade now many architects have displayed a similar enthusiasm for an approach to building that uses artificial light as a central design element. Thanks to numerous new technologies and a globally connected building culture, many structures have been realized in recent years that seem like the ultimate fulfillment of the early luminous utopias. Without a doubt, light architecture is today the one area in which the most exciting, fundamental developments and paradigm shifts in architecture take place. If we look back at the

last one hundred years, during which electric light was available to architects as a building material, the debates of the nineteen-twenties emerge as an important part of the now little known prehistory of this development.⁵ The exhibition at the Kunstmuseum Stuttgart shows aspects of this history for the first time. Selected buildings and projects from the past one hundred years will be presented in the form of models and drawings, contemporary photographs, and popular depictions, complemented by views onto the nocturnal city by numerous painters and photographers.

The Discovery of the Night

Architects have discovered the night rather late. While writers had for centuries described the secrets of darkness, composers had set music for nocturnal performances, and the depiction of the night in painting goes back at least to the fourteenth century,⁶ before the end of the nineteenth century architects usually had not thought about how their buildings looked at night, and if one perhaps should plan for their appearance during the hours of darkness.

Certainly, there were occasional Baroque festival architectures which had been designed to be consumed by flames as the final climax of the event. The French visionary architect Étienne-Louis Boullée (1728 – 1799) had coined the term “architecture of shadows” for his own work in the eighteenth century.⁷ But only since the end of the nineteenth century had electricity made reliable and lasting sources of light available with which one could plan and calculate. In the early twentieth century then, architects finally began to take the nocturnal appearance of their buildings into account.

At the World’s Fairs in Paris (1889 and 1900) and Chicago (1893) elaborate illuminations using thousands of light bulbs were installed along the pilasters and cornices of the exhibition palaces. When they were switched on at dusk, the surprised visitors often cheered with delight. The architecture itself, however, had not been designed for its nocturnal appearance, but simply followed the usual Baroque exuberance of the *fin de siècle*. But occasionally an observant visitor noticed the nocturnal metamorphosis of the architecture. The German art critic Julius Meier-Graefe, for example at the World’s Fair in Paris in 1900 happily noted that at night all the palaces were turned into “carriers of light.” And, more importantly in his eyes, the nocturnal scenery offered glimpses of an architecture of the future. “Today already we can dream ourselves into the future, if we wander through the exhibition grounds by night. ... Then the little putti and cornices, all the small and small-minded embellishments, vanish, ghost-like, in the dark. What remains are the large outlines, the enormous masses of this creation. All by itself, the night presents what we expect from the new architecture, concentration and greatness.”⁸

The first thoughts about a nocturnal architecture thus appeared simultaneously with the rise of modern architecture, which around 1900 slowly began to emerge from the decorative style of Art Nouveau. The First World War was followed in Germany by a short period with Expressionistic fantasies of colorful glass cathedrals (fig. b). Classic modern architecture then appeared as a fully developed architectural style in the nineteen-twenties with its own spatial concepts, and theories, as well as approaches to construction and representation. But the simultaneous thoughts about an architecturally effective application of electric light could not easily be integrated into the central theories of modern