

Licht im Haus : Phöbus Apollon! Selene! Kerze! Glüh-Birne! Neon-Röhren!

Autor(en): **Köhler, Bettina**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **91 (2004)**

Heft 12: **in der Nacht = dans la nuit = in the night**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-67830>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Case Study House 22, Pierre König, 1959–60, Nachtaufnahme des Living Room, aus: Julius Schulman, *Photographing Architecture and Interiors*, Balcony Press, 2000, S. 83.

Licht im Haus

Phöbus Apollon! Selene! Kerze! Glüh-Birne! Neon-Röhren!

«Troia war es nicht, doch Troia war die einzige Stadt, die ich vorher je gesehen. Meine Traumstadt war grösser, weitläufiger. Ich wusste, es war Nacht, doch Mond und Sonne standen gleichzeitig am Himmel und stritten um die Vorherrschaft. Ich war, von wem, das wurde nicht gesagt, zur Schiedsrichterin bestellt: Welches von den beiden Himmelsgestirnen heller strahlen könne. Etwas an diesem Wettkampf war verkehrt, doch was, das fand ich nicht heraus ... Bis ich mutlos und beklommen sagte, es wisse und sehe doch ein jeder. Die Sonne sei es, die am hellsten strahle. Phöbus Apollon! rief triumphierend eine Stimme, und zugleich fuhr zu meinem Schrecken Selene, die liebe Mondgöttin, klagend zum Horizont hinab. ... Beiläufig ... erzählte ich Marpessa meinen Traum ... Dann kam sie ... und sagte: Das wichtigste an deinem Traum, Cassandra, war dein Bemühen, auf eine ganz und gar verkehrte Frage, doch eine Antwort zu versuchen. ... ich verliess die Festung, sass auf einem Hügel überm Fluss Skamander. Was hiess denn das: die Sonne strahle heller der Mond. War denn der Mond zum Hellerstrahlen überhaupt bestimmt?» Christa Wolf, *Kassandra*¹

«L'Architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. ... l'image nous est nette et tangible, sans ambiguïté.»

Le Corbusier, *Vers une architecture*²

«Stunden in dem düsteren Raum keine Lackgeräte, wie viel an Reiz verlöre dann die Traumwelt jenes durch Kerzen oder Altarlämpchen erzeugten ungewissen Lichtscheins und wie viel verlöre der vom Flackern einer Flamme bestimmte Pulsschlag der Nacht»

Tanizaki Jun'ichiro, *Lob des Schattens, Entwurf einer japanischen Ästhetik*³

Bettina Köhler Die Beleuchtung der Innenräume lässt Objekte und Räume klar und deutlich erscheinen – und verführt doch in das Reich der Sinnestäuschungen: Sonne, Mond und Feuer erscheinen im Haus. Widerscheinende Wolken, Kugeln und Kerzen verwandeln es in eine Landschaft aus Lichtstimmungen.

Der Traum Kassandras, imaginiert von Christa Wolf, konfrontiert die Leser mit einem faszinierenden Bild: Cassandra weiss, es ist Nacht, und so stellen wir uns Dunkelheit vor, aber es herrscht eine erschreckende Dunkelheit, denn die Sonne, die sonst dem Mond ihr Licht nur leiht, steht neben ihm. Sonne und Mond zugleich als leuchtende Himmelskörper – in der Nacht. Sollen wir uns Dunkelheit denken und das blasser und zugleich so intensive Mondlicht oder die strahlende Helligkeit der Sonne? Wer strahlt heller, Sonne oder Mond? Das Mass an Helligkeit gegeneinander zu setzen und nicht etwa die grundverschiedene Qualität der beiden Lichtphänomene, verweist auf das, was im Traum Kassandras (und seiner Auslegung durch Marpessa) impliziert kritisiert wird: die schnelle Orientierung an scheinbar rationalen, weil scheinbar offensichtlichen Kategorien.

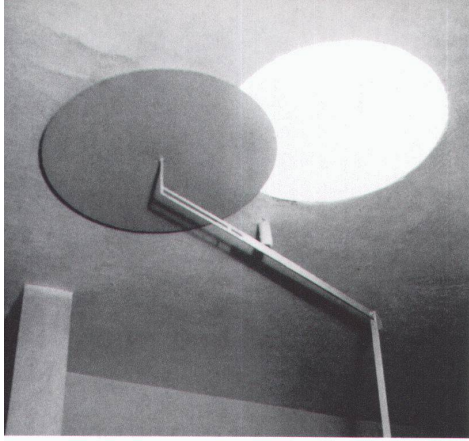
Vielleicht ist also der Traum Kassandras ein Hinweis auch auf unsere schnellen Urteile über alltägliche und -nächtliche Phänomene. Natürlich scheint die Sonne heller als der Mond. Aber, wie Cassandra sich selbst fragt: Ist der Mond zum Hellerstrahlen überhaupt bestimmt?

Warum diese einführenden Bemerkungen, die mit der Frage nach künstlicher Beleuchtung scheinbar so wenig zu tun haben? Der Zugang zu Fragen der künstlichen Beleuchtung – insbesondere im Privathaus, wie sie im folgenden thematisiert werden sollen – erschliesst sich aber nicht zuletzt über die Beobachtung und Interpretation natürlichen Lichts, dazu werden an dieser Stelle Sonne, Mond und auch die Kerze, mithin das Feuer in seiner domestizierten Form, gezählt.

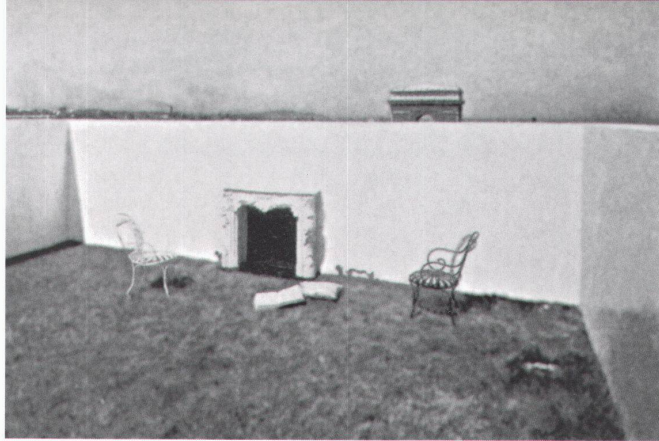
¹ Christa Wolf, *Kassandra*, Frankfurt am Main, 1983, ed. 1986, S. 102.

² Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1924, S. 16.

³ Tanizaki Jun'ichiro, *Lob des Schattens, Entwurf einer japanischen Ästhetik*, (1933), Zürich 1993, S. 27.



1 Eileen Gray, Oberlicht mit Scheibe zur Verdunkelung im Schlafzimmer von Tempe à Pailla, Castellar, 1932–34, aus: Eileen Gray, Eine Architektur für alle Sinne, Katalog der Ausstellung, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a. M. 1996, S. 74.



2 Charles de Beistegui und Emilio Terry «La chambre à ciel ouvert» Appartement, Charles de Beistegui, Paris 1929–1931, aus: Beatriz Colomina, Privacy and publicity, Modern Architecture as Mass media, MIT, Cambridge (London) 1994, S. 307.

4 So war es in der Konstruktion von Schatten um 1800 zu einer allgemein verbindlichen Konvention geworden, einen Einfallswinkel des Lichtes von 45° anzunehmen, um zu einer optimalen Artikulation der Schattenggebung zu gelangen, vgl. Werner Oechslin, Lichtarchitektur: Die Genese eines neuen Begriffes, in: Architektur der Nacht, (hrsg. Dietrich Neumann, München, Berlin u. a., 2002, S. 30).

5 Le Corbusier, wie Anm. 2, S. 150. Interessant erscheint, dass diese Forderung von der Beobachtung antiker pompejanischer Häuser abgeleitet wird, an denen Le Corbusier bewundert, wie hier ohne Einsatz von Fenstern der Umgang mit Licht gelöst wird.

6 Le Corbusier, wie Anm. 2, S. 74, vgl. auch Beatriz Colomina, Privacy and publicity, Modern Architecture as Mass media, MIT, Cambridge (London), 1994, S. 306 zum horizontalen Fenster.

7 Vgl. Beatriz Colomina, Privacy and publicity, Modern Architecture as Mass media, MIT, Cambridge (London) 1994, S. 297.

So hat Eileen Gray mit dem Oberlicht in ihrem Schlafzimmer in Tempe à Pailla (Castellar) auf subtile Weise deutlich gemacht, dass die Verdunkelung des Zimmers letztlich als Verdunkelung der Sonne gedacht werden muss: die schwarze Scheibe, die die leuchtende Öffnung langsam verschliessen kann, lässt das Bild einer Sonnenfinsternis entstehen: Sonne und Mond in einer spezifischen Konstellation. So wie Gray hier an unterschiedliche Stimmungen, Bedürfnisse und Funktionen denkt, und das natürliche Licht entsprechend modellierbar werden lässt, so hat sie in ihrem Schlafzimmer in ihrem Pariser Appartement für die Deckenlampe blaues Glas verwendet, auch das künstliche Licht atmosphärisch gefasst. (Bild 1)

Um anderes geht es Le Corbusier in seiner Auseinandersetzung mit dem Licht. Sein eingangs angeführtes Diktum hat wahrscheinlich noch niemanden dazu gebracht, die zitierten architektonischen Körper spielend im Mondlicht zu sehen. Und wohl auch Le Corbusier selbst nicht, als er kurz und knapp Architektur als eine Wirkungsmacht definierte, die im Zusammenspiel von Körper und Licht entstehe. Man denkt selbstverständlich an das Sonnenlicht, denn die Qualität, die sein Bild umreisst, ist eine andere als die, die im blassen Licht des Mondlichtes sich entfaltet: die hohe Intensität des Helligkeitsgrades der Sonne hat selbstverständlich eine absolut klare Artikulation der Volumen, einen präzisen Fall der Schatten zur Folge.

So wird im folgenden davon ausgegangen, dass eines der zentralen und idealen Bilder «moderner» (westlicher) Architektur dasjenige eines regelmässigen Körpervolumens ist, welches der klaren, gleichmässigen Helligkeit einer genügend hoch stehenden Sonne ausgesetzt ist.⁴ Oder sagen wir anders: es ist dasjenige Bild, das stark ist und Aufmerksamkeit erregt. Tanizaki Jun'ichiro's, aus der Sicht einer traditionellen japanischen Kultur-Praxis geschriebenes «Lob des Schattens»

legt von dieser Idee und von ihrem Einfluss auf die eigene japanische Architektur und Ausstattungskunst beredtes Zeugnis ab. Geht man von dieser Idee aus, dann ist auch der Hohlkörper des Innenraumes – Le Corbusiers knappe Definition des Wesens der Architektur setzt beim Körper und nicht beim Raum an – idealerweise als gleichmässig ausgeleuchtet zu entwickeln. «Il n'y a pas d'autres éléments architecturaux de l'intérieur: la lumière et les murs qui la réfléchissent en grande nappe ... Faire des murs éclairés c'est constituer les éléments architecturaux de l'intérieur.»⁵ Das Zimmer wird zum Platz, auf dem die Möbel, wie auf einer Lichtung, wiederum ein Spiel der Körper im Licht fortsetzen können. Die Fensteranordnung hat auf diese Vorstellung einer gleichmässigen Ausleuchtung Rücksicht zu nehmen. Jedes Ausschalten einer zu intensiven Sonneneinstrahlung hat entsprechend gleichmässig zu geschehen. Noch einmal also sei Le Corbusier zitiert, der zu einem Aufenthaltsraum auf der L'Aquitania, Cunard Line, festhielt: «Pour les architectes: Un mur tout en fenêtres, une salle à clarté pleine. Quel contraste avec nos fenêtres de maisons qui trouvent un mur en déterminant de chaque côté une zone d'ombre rendant la pièce triste et faisant la clarté si dure que des rideaux sont indispensable pour tamiser et effacer cette lumière.»⁶ Das ideale Zimmer, so könnte man schliessen, ist dasjenige, wäre nicht der Affront des Klimas zu fürchten, unter offenem Himmel, so wie es im Appartement von Charles de Beistegui in Paris gegen Ende der 20er Jahre von Le Corbusier verwirklicht und von de Beistegui und Emilio Terry ausgestattet wurde. Für den Kunstmäzen und Kunstsammler Beistegui wurde auf dem Dach des Appartements ein Zimmer ohne Decke, aber eben mit zimmerhohen Wänden und einem Kamin realisiert, über den hinweg man den Triumphbogen in seinem obersten Abschluss ahnen konnte. Die von Emilio

Terry in einem leicht vergrößerten Masstab entworfenen Möbel – dem Interesse Beisteguis an der surrealistischen Bewegung folgend – verbinden sich auf eine überraschend selbstverständliche Weise mit der von Le Corbusier inszenierten Klarheit und Deutlichkeit, die dieses weiss verputzte Zimmer unter dem Himmel evoziert. (Bild 2)

Was aber geschieht in der Nacht?

In der Nacht wurden in diesem Appartement, das ursprünglich nur als Ort für Einladungen und Feste gedacht war, Kerzen entzündet. Charles de Beistegui hatte das Licht der Kerze als das einzige bezeichnet, das lebendig sei, die Elektrizität als unsichtbare, moderne Energie kam dagegen zum Einsatz, um Türen, Fenster und mobile Wände zu bewegen.⁷

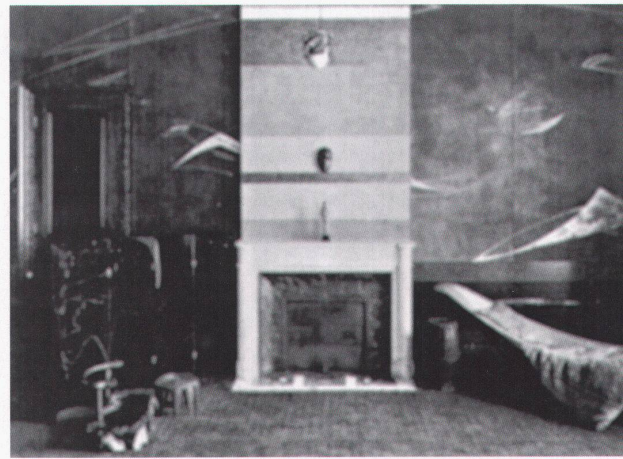
Der zu dieser Zeit offensichtliche Anachronismus mag erstaunen, denn zweifellos bestanden bereits Möglichkeiten, das elektrische Licht der Glühbirne, das hell und absolut konstant leuchtete, durch den Schein dämpfende Schirme sowie durch indirekte oder reflektierende Lichtführung in einer Art und Weise zu manipulieren, dass die Modellierung verschiedenster Atmosphären möglich war. So hatte Eileen Gray für die extravagante Besitzerin eines Pariser Modesalons zu Beginn der zwanziger Jahre in Paris ein Appartement realisiert, das geradezu als Inkarnation einer festlich-intimen Nachtarchitektur betrachtet werden kann. In den mit dunklen Lackpaneelen verkleideten Räume wurden die elektrischen Lichtquellen mit Bedacht so positioniert und gestaltet, dass sie die irisierend funkelnde Stimmung der Räume punktuell als gebündeltes Licht oder durch sanft in den Raum und gegen die helle Decke gestreutes Licht – wie im Falle des Salon die Lampe mit Straussenei – unterstützten. (Bild 3)

Le Corbusier wiederum hat in der Villa Savoye in Zusammenarbeit mit Charlotte Perriand im «Salon» eine spektakulär den ganzen Raum durchquerende nach oben aufgeschnittene Röhre als Leuchter installiert. (Bild 4)

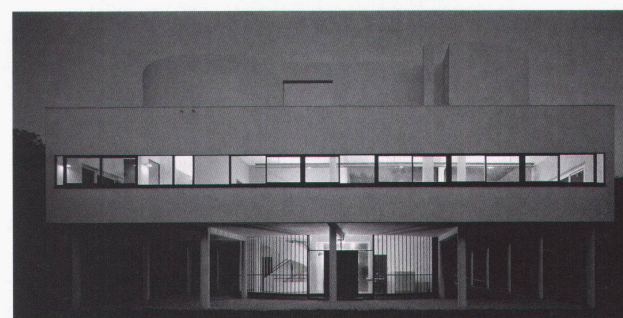
Die in der mit Nickelchrom verkleideten Stahlröhre versteckten Glühbirnen sandten ein intensives und durch die reflektierende Oberfläche verstärkt gebündeltes Licht gegen die Decke, das von dort gleichmäßig in den Raum zurückgesandt wurde. Eine Massnahme, die zweifellos dem Idealbild des gleichmäßig hell ausgeleuchteten Raumes geschuldet ist, wie er eingangs beschrieben wurde. (Bild 5)

Kerze! Glühbirne!

Beistegui's Entscheidung für Kerzenlicht findet sicherlich auch in der zeitweiligen Nutzung seines Appartements durch Feste und Partys eine Begründung. Zugleich aber wird in seiner Kritik, das elektrische Licht sei nicht lebendig, eine Stimme vernehmbar, die die Konstanz und Helligkeit des elektrischen Lichts vom Beginn seiner Integration in das private Interieur als

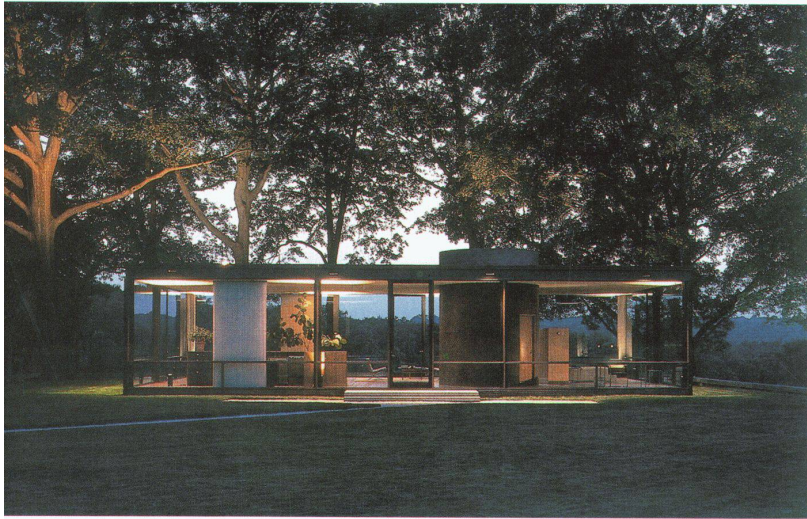


3 Eileen Gray, Salon im Appartement Madame Mathieu-Lévy, Paris, 1919–1924, aus: Eileen Gray. Eine Architektur für alle Sinne, Katalog der Ausstellung, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a. M. 1996, S. 8.

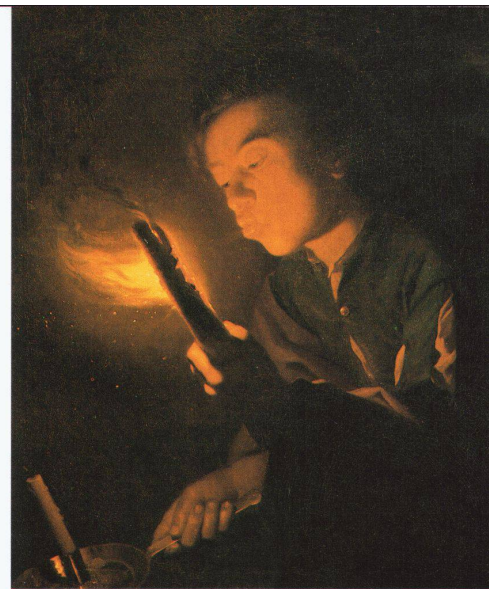


4 Pierre Jeanneret, Le Corbusier, Charlotte Perriand, Villa Savoye, Poissy, Salon, 1929–1931, aus: La Villa Savoye, Itinéraires du Patrimoine, Paris 1998, S. 29. Bild: Jean-Christophe Ballot, ©Fondation Le Corbusier

5 Villa Savoye, Nachtaufnahme nach der Renovation, 1997, aus: La Villa Savoye, Itinéraires du Patrimoine, Paris 1998, S. 48. – Bild: Jean-Christophe Ballot, ©Fondation Le Corbusier



6 Philip Johnson, Glaspavillon, Nachtansicht, aus: Philip Johnson, *The Glass House* Edited by David Whitney and Jeffrey Kipnis, New York 1993, S. 53.



7 Godfried Schalcken, Junger Mann auf einen Lumpen bläsend, um eine Kerze zu entzünden, ca. 1690, aus: Jonathan Bourne + Vanessa Brett, *L'Art du Luminaire*, Paris 1992, S. 43.

⁸ Vgl. hierzu Bettina Köhler, 1870–1900 Zwischen Industrie und Handwerk. Das Interieur, in: *Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert* (Hrsg. Arthur Rüegg), Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser 2002, S. 33–61.

⁹ Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke, Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit*, München Wien 1983, S. 173.

¹⁰ Schivelbusch, wie Anm. 9, S. 173.

schädlich für eine malerische Raumwirkung und Atmosphäre kritisiert hat.⁸ Sicherlich spielte hier auch der emotionale Wert einer «nahen» Lichtqualität, wie sie Schivelbusch in seiner Untersuchung zur Geschichte der künstlichen Helligkeit genannt hatte⁹, eine enorme Rolle: jede Kerze wird einzeln entzündet und die im Moment des Anzündens möglicherweise entstehenden Funken lassen noch einmal die Domestizierung des Feuers mit Hilfe von Wachs und Docht lebendig werden. (Bild 7)

Erst das elektrische Licht ist modern, insofern es, so wieder Schivelbusch treffend, als «fern» erlebt wird. Und gerade dies war eine Herausforderung: «War der traditionelle Lichtraum (Beleuchtungsraum) strukturiert durch die Reichweite der einzelnen Lichtquellen, so wurde es nun, da ein den ganzen Raum in gleichmässige Helle tauchendes Medium vorhanden war, notwendig, diese Struktur künstlich zu schaffen. Die neue Aufgabe des Lichtschirms bestand darin, aus dem homogenen Lichtmedium oder Lichtrohstoff eine bestimmte Lichtatmosphäre herauszumodellieren. Die mit wissenschaftlicher Akribie durchgeführte Lichtdramaturgie die in den Jahren nach 1900 entstand, teilte das, was bis dahin Gesamtlicht war, in verschiedene Grundformen auf: direktes und indirektes, diffuses und gerichtetes, lokales und allgemeines Licht. Aus diesen Bestandteilen wurde eine wohlausgewogene Wohnraumbeleuchtung komponiert.»¹⁰

Das elektrische Licht, als fern und gestaltlos wahrgenommen, muss im privaten Raum wieder nah und gestaltet werden, und genau dieser Prozess erfordert Entscheidungen über eine Gesamtwirkung. Diese Gesamtwirkung, das soll hier die bereits eingangs ange deutete These sein, ist entweder Phöbus Apollon oder

Selene oder aber dem ebenso starken Bild der Kerzen/des Feuers verpflichtet. Sonne, Mond und Feuer bilden die Wahrnehmungs-Modelle, an denen die Erscheinungsweise des elektrischen Licht nicht nur gemessen, sondern erfahrbar und interpretierbar wird.

Was zum Beispiel spricht dagegen, nicht nur Eileen Grays offensichtliche Inszenierung einer silbrigen Dunkelheit als dem Mondlicht naheifernd zu betrachten, sondern auch die reflektierende «Lüster Rinne» im Salon der Villa Savoye als ein graues Wolkenband zu interpretieren, aus dem das Licht einer Sonne gegen den Himmel der Decke strahlt, um von dort gleichmässig die Wände hinab zu gleiten?

Und das Feuer, die Kerze? Philip Johnsons berühmter Glaspavillon bietet einen nächtlichen Anblick, der über die Inszenierung der Lichtquellen als «Feuerstellen», in denen und um die herum man sich versammelt, auf die zentrale Bedeutung des Kamins für die Gesamtstruktur des Hauses und seine Ikonographie verweist. So sind hier zusätzlich zu punktuell eingesetzten Lichtquellen mit Schirm, die kleine Bereiche ausleuchten, in den Ecken des Pavillions Bodenstrahler eingesetzt, deren gelbliches warmes Licht einen bestimmten Radius an der Decke erleuchtet, wie der Widerschein eines Feuers, das am Boden friedlich flackert. (Bild 6)

Natürlich ist in diesem Zusammenhang auch die Farbigkeit des Lichts entscheidend, die durch entsprechende Behandlung von Schirmen, bzw. des Glases um den eigentlichen Leuchtkörper oder Zusätze zum Leuchtkörper selbst gesteuert werden kann.

Die Differenz zwischen dem von Schivelbusch so genannten fernem und nahem Licht, zwischen dem fernem, modernen der Elektrizität und dem nahem,

traditionellen, gespeist von Wachs und Öl und als Flamme, soll abschliessend zum Anlass genommen werden, zu fragen, ob man diese Unterscheidung weiter differenzieren könnte und was hieraus für die Betrachtung des Lichtes im Innenraum resultiert. (Bild 8)

Im Bild «Die Sentimentale» von Johann Peter Hasenclever werden zwei Lichtquellen einander gegenübergestellt: der Mond, den die Sentimentale durch das Fenster hindurch gerührt betrachtet und die Kerze hinter ihr auf dem Tisch. Das Licht des Mondes erfüllt den Fensterraum, reflektiert silbrig auf dem Wasser des Sees, leuchtet in einer Träne der jungen Frau und ist sichtbar in den Wolken. Der Mond selbst leuchtet hier gelblich, eine Erinnerung daran, das sein Licht das Licht der Sonne ist, reflektiert, weitergegeben, ein fernes Licht. Das Licht der Kerze durch einen schwarzen Schirm auf den Rücken der jungen Frau geleitet, ist gleichfalls gelblich, auch seine Reflektion ist warm und lebendig, die Flamme selbst aber ist unseren Blicken entzogen. Der Mond, das Gestirn bleibt sichtbar, und dennoch erscheint sein Licht fern und gestaltlos mysteriös und nur in der Reflektion wirklich fassbar, die Flamme im Zimmer dagegen wird verborgen, aber ihr Licht ist in Richtung, Intensität und Volumen klar erfassbar. Das Bild führt in dieser chiasmatischen Verschränkung der beiden Lichtquellen vor, das bereits zu Zeiten ohne Elektrizität ein «fernes» Licht – das Mondlicht – erlebbar war und es führt vor, auf welche Weise das ferne Licht (durch die Reflektionen) nah gebracht und in gewisser Weise mit dem Licht des Feuers zu einem einheitlichen atmosphärischen Raum empfindsamer Gefühlsschwankungen verschmolzen wird.

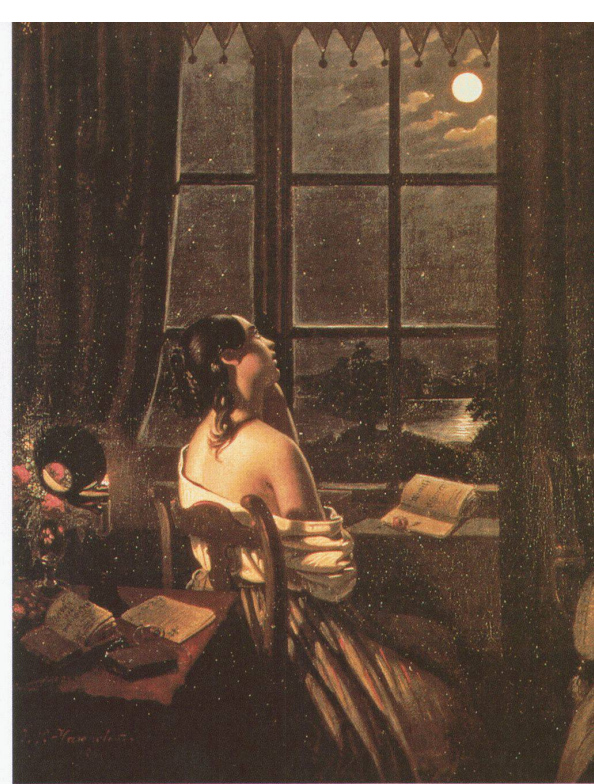
In dieser Differenzierung und Verschmelzung von fernen und nahen Lichtstimmungen liegen Potenziale, die in der Geschichte der Gestaltung des elektrischen Lichts ebenso eine Rolle spielen, wie die Umwandlung seiner grundsätzlich «fernen» Anmutung in eine nahe. In einer wunderbaren Aufnahme des Fotografen Julius Shulmann wird der Living Room des Case Study House 22 von Pierre König als nächtliche Erscheinung inszeniert. Zwischen dem Widerschein der Lichter Los Angeles am Nachthimmel und dem Widerschein der weisslichen Kugellampe an der mit Lamellenstruktur verkleideten Decke tut sich eine bezeichnende Verwandtschaft auf. Das ferne elektrische Licht ist hier in eine sichtbare Kugelform gebracht, deren leuchtende weissliche Oberfläche das Licht in diffuses, gestreutes verwandelt. Und man ist aufgrund der Inszenierung bereit, die schwebende Kugelleuchte als den privaten künstlichen Mond des Living-Room wahrzunehmen, eine Bereitschaft, die nicht nur vordergründig als Reaktion auf die Kugelform zu verstehen ist, sondern sich ebenso der subtil eingesetzten Lichtqualität verdankt, die zwischen Kühle und Wärme, Ferne und Nähe angesiedelt ist. (Bild S. 38)

Das berühmte Photo des Case Study House lässt durch den Betrachter-Standpunkt deutlich werden,

dass die Insel künstlichen Lichts selber zum Widerschein am nächtlichen Himmel beiträgt. Wir stehen nahe am Living Room und schauen unter dem Dach in die Nacht.

Im letzten hier vorgestellten Interieur wird dagegen gerade durch den dramatischen Abstand des Betrachters, der von ferne auf die geöffnete Lichtbox eines Penthouses über den Dächern von Wien blickt, die Verwandtschaft zwischen Naturphänomenen und künstlichem Licht thematisiert. Der letzte Widerschein des Sonnenlichts am bereits verdunkelten Himmel wird in der Lichtstimmung des Penthouses aufgenommen. Eine Vielzahl von Punktstrahlern, in unterschiedlichen Höhen angebracht und gegen die Decke und den Boden gerichtet, schaffen eine warme und weiche Lichtstimmung: eine Helligkeit, in der dennoch feine Schatten und Dunkelheiten enthalten sind und noch hellere, noch weissere Lichter aufscheinen. Ganz wie am Himmel. Lebendig. (Bild 9)

Bettina Köhler (*1959), Dr. Phil. Kunsthistorikerin, Studium in Bonn und Stuttgart. Seit 1990 an der Architekturabteilung der ETH Zürich. 1990–1996 wissenschaftliche Assistentin am Institut gta, 1996–2002 Assistenzprofessorin für Geschichte und Theorie, seither Dozentin. Seit 2001 Vorlesungen und Seminare an der HGK Basel.



8 Johann Peter Hasenclever, Die Sentimentale, 1846, aus: Innenleben, Die Kunst des Interieur, Ausst. Katalog Frankfurt a. Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Sept. 1998–Januar 1999, S. 162.



9 Florian Wallnöfer, Pool Architektur, Penthouse Appartement, Abendaufnahme Wien 2003, aus: Courtenay Smith/Anette Ferrara, Xtreme Interiors, München u.a. 2003, S. 103.

La lumière chez soi Il est possible d'aborder des questions relatives à l'éclairage artificiel, en particulier de la maison individuelle, en partant d'observations et d'interprétations de la lumière naturelle. En font partie le soleil, la lune ou encore la bougie et le feu dans sa forme domestique. Dans sa chambre à coucher à Tempe à Pailla (Castellar), Eileen Gray a ainsi mis en évidence avec subtilité que l'obscurcissement de la chambre doit, en dernier ressort, être envisagé comme obscurcissement du soleil. Dans sa chambre à coucher de l'appartement parisien, elle emploie du verre bleu pour les plafonniers, et traite donc également la lumière artificielle comme un élément d'ambiance.

Le Corbusier poursuit un autre objectif dans son étude de la lumière lorsqu'il définit l'architecture comme une force agissante qui procède du jeu des volumes et de la lumière. On pense évidemment à la lumière du soleil, car la qualité évoquée par son image est différente de celle que produit la lumière pâle de la lune: l'intensité et le degré de clarté du soleil induisent une articulation des volumes parfaitement claire. En correspondance, la raie de lumière créée, en collaboration avec Charlotte Perriand, dans le «salon» de la Villa Savoye envoie une lumière intense, concentrée par les surfaces réfléchissantes, au plafond d'où elle est uniformément diffusée dans l'espace.

Des critiques n'ont pourtant cessé de décrire la lumière électrique comme une matière inerte. Pour eux, la régularité et la clarté de la lumière électrique nuiraient à une perception pittoresque de l'espace, à l'atmosphère, en pensant que la valeur émotionnelle d'une lumière «proche», vivace par exemple dans la bougie, joue un rôle décisif. La lumière électrique n'était pas seulement perçue comme «inerte», mais aussi comme «distante» et informe. Dans l'espace privé, il fallait par conséquent la rendre à nouveau proche. Ce processus requiert des décisions qui portent sur l'effet d'ensemble de la lumière. Cet effet d'ensemble, c'est la thèse que nous dé-

fendons, est redevable soit à Phoebus Apollon ou Sélène ou encore à l'image, tout aussi forte, des bougies et du feu. Le soleil, la lune et le feu définissent les modèles de perception. Ils permettent d'appréhender la spécificité de la lumière électrique, mais aussi de la percevoir et de l'interpréter. ■

Private Light Access to questions of artificial lighting – particularly in private houses, such as is being discussed here – is achieved not least through the observation and interpretation of natural light, which includes the sun, moon, candles, and fire in its domestic form. With the ceiling light in her bedroom in Tempe à Pailla (Castellar), Eileen Gray subtly demonstrated that the darkening of a room should, when all is said and done, be regarded as the darkening of the sun. In her bedroom in her Paris apartment she used blue glass for the ceiling lamp, atmospherically framing the artificial light.

Le Corbusier's approach to light was rather different when he defined architecture as an effective power which evolves from the interaction between volume and light. Inevitably, we think of sunlight, for the quality that effectively formulates and defines its image is different to that which develops in the pale light of the moon: the high intensity of the light of the sun result in the absolutely clear articulation of the volumes. Accordingly, the "luminous channels" realised in collaboration with Charlotte Perriand in the "salon" of the Villa Savoye emitted intensive light, strongly concentrated through the reflecting surface, directed at the ceiling and providing an even light throughout the room.

There were, however, frequent critical voices to be heard that described electric light as "not alive". The constancy and brightness of electric light was deemed to be detrimental to the picturesque spatial expression and atmosphere of the rooms. The emotional value that is ascribed to the "near" light that is still evident in candlelight doubtlessly played a crucial role in the formulation of this view. Electric light was regarded not only as "dead", but also as "distant" and "formless". There was a move to design "near" lighting in private premises, and this process required decisions about the overall effect of light. The thesis is that this overall effect is not dependent on Phoebus Apollon or selenium or the equally intensive image of the candle and the fire. Sun, moon and fire are the perception models against which the appearance of electric light not only is measured, but they are also the means by which it can be experienced and interpreted. ■