

„Oswojona awangarda”*. Gmach dawnej Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Szczecinie jako przykład ceglanej architektury Republiki Weimarskiej

Rafał MAKALA

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0001-8083-4766>

ABSTRAKT Artykuł jest studium przypadku dotyczącego architektury ceglano-modernizmu okresu międzywojennego. Kojarzące się z budownictwem industrialnym cegła i terakota postrzegane były w Europie Środkowej i Północnej jako tradycyjne materiały regionalne. W takim charakterze stosowali cegłę m.in. przedstawiciele tzw. szkoły amsterdamskiej, a także twórcy skandynawscy (np. Kay Otto Fisker, Peder Vilhelm Jensen-Klint czy Lars Sonck). Na terenie ówczesnych północno-wschodnich Niemiec, szukających sposobów utwierdzenia własnej tożsamości w nowej sytuacji po I wojnie światowej, ceglana architektura urosła do rangi stylu narodowego. W tym duchu wypowiadali się o niej m.in. Fritz Höger, Fritz Schumacher, Bruno Möhring czy Erich Blunck. Dlatego też w okresie międzywojennym pojawiły się na tym obszarze interesujące realizacje, łączące w sobie cechy krańcowo różnych nurtów modernizmu. Jedną z nich była omawiana w artykule siedziba Szkoły Rzemiosł Artystycznych (Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule, od 1930 r. Werkschule für gestaltende Arbeit) w Szczecinie, dzieło Carla Weishaupta i (zapewne) Gregora Rosenbauera.

SŁOWA-KLUCZE historia architektury nowoczesnej, nowoczesna architektura ceglana, architektura niemiecka XX wieku, Bauhaus, szkoły artystyczne 1918–1939, Szczecin (Stettin), Pomorze, region bałtycki

ABSTRACT *The “Tamed Avant-Garde”. The Former School of Artistic Crafts Building in Szczecin as an Example of Brick Architecture in the Weimar Republic.* The article is a case study concerning interwar Modernist architecture in brick. Brick and terracotta, usually associated with industrial structures, were perceived in Central and Northern Europe as traditional regional materials. Brick was used as such a material by, among others, members of the so-called Amsterdam School, as well as by Scandinavian architects (e.g. Kay Fisker, Peder Vilhelm Jensen-Klint or Lars Sonck). In what was then north-eastern Germany, at that time seeking to buttress its national identity in the new circumstances that emerged after the First World War, brick architecture began to be perceived as a national one. This approach is evident in the statements of, among others, Fritz Höger, Fritz Schumacher, Bruno Möhring or Erich Blunck. Hence the interwar period saw various interesting projects being completed in this region, combining features of radically different tendencies in Modernism. One of those was the building of the School of Artistic Crafts (Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule / Werkschule für gestaltende Arbeit) in Szczecin (germ. Stettin), a work by Carl Weishaupt and (most likely) Gregor Rosenbauer.

KEYWORDS history of Modernist architecture, Modernist architecture in brick, German architecture of the 20th century, Bauhaus, artistic schools 1918–1939, Szczecin (Stettin), Pomerania, the Baltic region

NOWOCZESNA architektura ceglana okresu międzywojennego, bazująca na osiągnięciach tzw. architektury reformatorskiej (*Reformarchitektur*)¹, wytworzyła szeroką gamę form i koncepcji kompozycyjnych, kojarzących się przede wszystkim z budownictwem industrialnym (szczególnie cenionym w świecie awangardy). Industrialne konotacje cegły jako budulca wynikały z jej popularności w architekturze tego rodzaju w XIX w. Wprawdzie po 1900 r. rolę najbardziej nowatorskich materiałów, szczególnie cenionych w kręgach awangardy, przejęły beton i stal, jednak budownictwo ceglane nadal kojarzyło się z przemysłem. W Europie Środkowej i Północnej cegłę i terakotę postrzegano również jako tradycyjny regionalny materiał budowlany. W takim charakterze stosowali cegłę m.in. twórcy należący do

tzw. szkoły amsterdamskiej², a także architekci skandynawscy, jak Kay Fisker, Peder Vilhelm Jensen-Klint czy Lars Sonck³. Na terenie ówczesnych północnych i wschodnich Niemiec architekturę ceglana zaczęto traktować jako styl narodowy. Wiązało się to z potrzebą ugruntowania własnej tożsamości w nowej sytuacji geopolitycznej, jaka wytworzyła się wraz z odrodzeniem Polski i utratą przez Niemcy Wielkopolski, Pomorza Gdańskiego oraz części Górnego Śląska⁴. Widać to szczególnie wyraźnie w pismach teoretycznych i dziełach Fritza Högera i Fritza Schumachera, w podobnym duchu tworzyli i wypowiadali się także inni, choćby Bruno Möhring czy Erich Blunck⁵. Dlatego w okresie międzywojennym pojawiły się w Niemczech interesujące realizacje, łączące w sobie cechy różnych nurtów

* Sformułowania „oswojona awangarda” użyła po raz pierwszy na określenie „późnego funkcjonalizmu i wpływów ekspresjonizmu w architekturze późnych lat trzydziestych” w Gdyni Maria Jolanta Sołtysik, „Modernizm gdyński – modernizm europejski. Inspiracje i analogie”, w: *Modernizm w Europie – modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona*, red. Maria Jolanta Sołtysik, Robert Hirsch (Gdynia: Urząd Miasta Gdyni, 2009), s. 74. W moim tekście określenie to ma oczywiście inny, metaforyczny charakter.

1. Pojęcie „architektura reformatorska” lub „architektury reformy” jest swobodnym tłumaczeniem niemieckiego terminu *Reformarchitektur* sformułowanego przez Juliusa Posenera; zob. id., *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II. 1890–1918* (München–New York: Prestel, 1979). Do polskiej historii sztuki wprowadziła je Hanna Brendel, *Miasto do mieszkania. Zagadnienia reformy mieszkaniowej na przełomie XIX i XX wieku i jej wprowadzanie w Poznaniu w pierwszej połowie XX wieku* (Poznań: Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej, 2012), s. 7–9.

2. Zob. Wim de Wit, *The Amsterdam School – Dutch Expressionist Architecture 1915–1930* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1983); Maristella Casciato, *The Amsterdam School* (Rotterdam: 010 Publishers, 1996).

3. Zob. Peter Bruce, *Kay Fisker. Works and Ideas in Danish Modern Architecture* (London: Bloomsbury, 2021); Thomas Bo Jensen, *P.V. Jensen-Klint. The Headstrong Master Builder* (Kopenhagen–London: The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture Publishers, Routledge, 2009); Pekka Korvenmaa, *Lars Sonck. Arkkitehti* (Espoo: Atlasart, 2020). Obszerne omówienie fabryki Fagus w Aalfeld zob. Thomas Oppermann, Friederike Schmidt-Möbus, *Fagus, Benscheidt, Gropius. Wege in die ästhetische und soziale Moderne. Eine Biografie* (Göttingen: Steidl Verlag, 2011); Carsten Krohn, Julian Reisenberger, *Walter Gropius. Buildings and Projects* (Basel: Birkhäuser, 2019).

4. O szkole hanowerskiej zob. Günther Kokkelink, Monika Lemke-Kokkelink, *Baukunst in Norddeutschland. Architektur und Kunsthandwerk der Hannoverschen Schule 1850–1900* (Hannover: Schlütersche, 1998).

5. O modernistycznej architekturze ceglanej w kontekście twórczości Fritza Högera zob. Claudia Turtenwald-Quiring, „Fritz Höger (1877–1949). Architekt zwischen Stein und Stahl, Glas und Beton” (rozprawa doktorska, Universität Münster, 2004). Twórczość Schumachera została ujęta monograficznie w katalogu wystawy *Reform der Großstadtkultur – das Lebenswerk Fritz Schumachers (1869–1947). Dokumentation zur gleichnamigen Ausstellung*, red. Dieter Schädel, Jörg Beleites (Hamburg: Kunsthalle, 2013). Podstawowym opracowaniem twórczości Möhringa pozostaje monografia Ines Wagemann, *Der Architekt Bruno Möhring 1863–1929* (Bonn: Witterschlick/Wehle, 1992). Twórczość Bluncka nie doczekała się dotąd monograficznego ujęcia, mimo wielkiego znaczenia tego architekta. O jego poglądach na architekturę (w kontekście ochrony zabytków) zob. Andreas Meinecke, *Preußische Denkmalpflege im Kaiserreich. Die Provinz Brandenburg und Berlin 1860–1918* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2019), s. 104–105.



1 Carl Weishaupt, Gregor Rosenbauer, gmach dawnej Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule w Szczecinie, 1928–1930, fasada. Fot. Rafał Makala

architektury XX w., usiłujące pogodzić manifestacyjnie okazywaną nowoczesność ze stosowaniem cegły, rozumianej jako materiał o zarazem industrialnym, jak i regionalnym (północnoeuropejskim) charakterze. Były to w znakomitej większości obiekty użyteczności publicznej, wznoszone przede wszystkim z inicjatywy władz komunalnych i państwowych, w ramach prób budowania regionalnej i narodowej tożsamości.

Tendencję tę dobrze obrazuje gmach dawnej Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Szczecinie (obecnie pl. Jana Kilińskiego 3)⁶, ukazujący zarówno rozpiętość formuł ceglanej architektury modernizmu okresu międzywojennego, jak i skomplikowany kontekst ich powstania (il. 1). Obiekt ten zachował się do dziś bez większych zmian, a po stosunkowo niewielkich zniszczeniach

w czasach II wojny światowej odbudowano go dość szybko według pierwotnych założeń, z nieznacznymi tylko przekształceniami. Artykuł dotyczy przede wszystkim zewnętrznej formy gmachu, jego bryły i elewacji oraz koncentruje się na wspomnianym wyżej zagadnieniu łączenia tendencji modernizacyjnych z szeroko pojętym tradycjonalizmem. Analiza wnętrza i ich układu funkcjonalnego, zwłaszcza w kontekście programu nauczania szkoły, to osobne zagadnienie, zasługujące na odrębne omówienie⁷.

Powołana do życia w 1923 r. Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule (Miejska Szkoła Rzemieślników i Rzemiosła Artystycznego), w 1930 r. przemianowana na Werkschule für gestaltende Arbeit (Praktyczną Szkołę Pracy Projektowej)⁸, należała do

6. W gmachu mieści się obecnie Wojewódzki Zakład Doskonalenia Zawodowego, który zajmuje jego większą część, i Uniwersytet Szczeciński, w którego rękach pozostaje jedynie skrzydło południowo-zachodnie.

7. Gmach tzw. Szkoły Rzemiosł wielokrotnie pojawiał się w literaturze naukowej, nie został jednak jak dotąd ujęty monograficznie. Z najważniejszych publikacji zob. Bogdana Kosińska, „Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych”, *Materiały Zachodniopomorskie* 45 (1999), s. 553–578; Szymon Piotr Kubiak, „Gmach – monument – wnętrze. Gregor Rosenbauer i szczecińska sieć Bauhausu”, *Sztuka i Dokumentacja* 23 (2020), s. 101–119, <https://doi.org/10.32020/ARTandDOC/23/2020/13>; id., *Macierz. Szczecińskie muzea i sztuka dla nowego Pomorza 1910–1945* (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2023), s. 96–122 (tamże przegląd literatury przedmiotu). Budynek szkoły był też wielokrotnie wspominany w kontekście historii architektury modernizmu w Szczecinie i na Pomorzu Zachodnim; zob. Robert Dawidowski, Ryszard Długopolski, Adam M. Szymski, *Architektura modernistyczna lat 1928–1940 na obszarze Pomorza Zachodniego* (Szczecin: Wydawnictwo Walkowska, 2001), s. 127, 238–241; Małgorzata Gwiazdowska, „Rozwój modernizmu w Szczecinie w latach 1907–1939 oraz jego ochrona konserwatorska”, w: *Architektura XX w., jej badania i popularyzacja w Gdyni i w Europie*, red. Maria Jolanta Sołtysik, Robert Hirsch (Gdynia: Urząd Miasta Gdyni, Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej, 2019), s. 127, 129.

8. W literaturze naukowej nazwy tych instytucji pojawiają się w różnych tłumaczeniach – np. zastosowaną tu polską nazwę Werkschule für gestaltende Arbeit stworzył w cytowanej powyżej publikacji Kubiak. Dla przejrzystości wywodu dalej będę używał zamiennie skróconych, zwyczajowych nazw: polskiej Szkoły Rzemiosł Artystycznych i niemieckiej Kunstgewerbeschule.

grupy uczelni artystycznych realizujących w weimarskich Niemczech reformatorski model edukacji, silnie inspirowany rozwiązaniami zastosowanymi w Bauhausie, z którego wywodziła się część kadry nauczycielskiej⁹. Założona i kierowana przez Georga Rosenbauera, architekta i designera należącego do czołówki awangardy niemieckiej, powstała w konsekwencji gwałtownych przemian zachodzących po I wojnie światowej. Klęska Niemiec i upadek cesarstwa podkopały fundamenty tożsamości nowego państwa, powstałego przecież dopiero w wyniku bismarckowskiego zjednoczenia w 1871 r., i kształtującego się w jego ramach społeczeństwa. Podobnie jak Królewiec, Gdańsk czy Lubeka, Szczecin przeżywał po I wojnie światowej poważny kryzys ekonomiczny, będący następstwem zasadniczych zmian politycznych i gospodarczych – przede wszystkim nowego układu granic i odcięcia części zaplecza handlowego portu granicą celną oraz ustania zleceń zbrojeniowych dla stoczni¹⁰. Kryzys ów wydawał się szczególnie dotkliwy po okresie rozkwitu na przełomie stuleci, kiedy to Szczecin stał się drugim co do wielkości portem handlowym Rzeszy i centrum przemysłowym o ogólnoeuropejskim znaczeniu¹¹. Kłopoty gospodarcze przełożyły się na finanse władz miejskich, które w czasach wilhelmińskich prowadziły zakrojone z metropolitalnym rozmachem inwestycje urbanistyczne i architektoniczne¹². W latach 20. aktywność budowlana magistratu skupiła się natomiast na komunalnym budownictwie mieszkaniowym (co było szczególnie istotne w obliczu utrzymującej się wysokiej stopy bezrobocia), zaś

obiektom użyteczności publicznej nadawano zwykle dość skromne formy¹³.

Jednym z wyróżniających się na tym tle obiektów jest gmach Szkoły Rzemiosł Artystycznych, traktowanej przez ówczesne władze Szczecina jako wizytówka ich nowej polityki. Wiązało się to z charakterem tej instytucji edukacyjnej, realizującej program kształcenia utrzymany w duchu reform prowadzonych w Republice Weimarskiej, propagujących żywą po klęsce Niemiec w I wojnie światowej ideę przebudowy społeczeństwa, opartą na krytyce wilhelmińskich Niemiec. Gospodarka przedstawiona na cele produkcji wojennej z największym trudem wracała do normalnego trybu czasów pokoju – zwłaszcza że zlecenia z sektora zbrojeniowego gwarantowały wcześniej stabilizację finansową. Sytuację na rynku pracy dodatkowo komplikowało pojawienie się milionów zdemobilizowanych żołnierzy. Pilna okazała się konieczność podjęcia działań pozwalających na zdobycie nowych kompetencji lub rozpoczęcie samodzielnej działalności zarówno przez weteranów, jak i pracowników zamykanych zakładów oraz młodych ludzi dopiero wchodzących na rynek pracy. W związku z tym, w nowych koncepcjach szkół średnich i pomałowanych, kładziono nacisk na kształcenie o praktycznym charakterze, naukę rzemiosła i technologii, a także rozbudowano materiałoznawstwo. Najbardziej znanym eksperymentem tego typu był oczywiście Bauhaus, oprócz niego działało kilka innych szkół o podobnym charakterze, niekiedy – lecz tylko niekiedy – wzorowanych na uczelni z Weimaru i Dessau. Jak wykazała ostatnio Alexandra Panzert, w tym samym czasie powstało

9. Analizę związków między programem szczecińskiej Kunstgewerbeschule a Bauhausem zob. Kubiak, „Gmach – monument – wnętrze”, s. 104–105.

10. Bogdana Kozińska, *Rozwój przestrzenny Szczecina od początku XIX wieku do II wojny światowej* (Szczecin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2002), s. 245–283.

11. Na temat zapaści gospodarczej Szczecina po I wojnie światowej i konsekwencjach dla polityki budowlanej miasta zob. Mieczysław Stelmach, Edward Włodarczyk, „Rozwój przestrzenny i przemiany demograficzne”, w: *Dzieje Szczecina 1806–1945*, red. Bogdan Wachowiak (Szczecin: 13 Muz, 1994) s. 522–567; Edward Włodarczyk, „Życie gospodarcze”, w: *ibid.*, s. 522–685; Mieczysław Stelmach, „Ustrój i finanse miejskie”, w: *ibid.*, s. 686–703. Zob. też: Edward Włodarczyk, „Czasy kryzysu w Republice Weimarskiej (do 1933 r.)”, w: *Pomorze Zachodnie poprzez wieki*, red. Jan M. Piskorski (Szczecin: Zamek Książąt Pomorskich, 1999), s. 279–300; Hans-Werner Rautenberg, „Czasy wielkich nadziei i klęsk”, w: *ibid.*, s. 301–336.

12. O inwestycjach władz miejskich w okresie wilhelmińskim zob. Kozińska, *Rozwój przestrzenny Szczecina od początku XIX wieku do II wojny światowej*, s. 165–244; Rafał Makoła, *Między prowincją a metropolią. Architektura Szczecina 1891–1918* (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2011), s. 48–92, 96–126, 136–178.

13. Koncepcja ta została opisana przez Weishaupta w 1925 r. w obszernej publikacji wydanej w serii „Deutschlands Städtebau”; zob. Karl Weishaupt, „Stettins städtebauliche Zukunft”, w: *Deutschlands Städtebau. Stettin* (Berlin-Halensee: Deutsche Architektur- und Industrie-Verlag, 1925), s. 134–150.

wiele innych uczelni o programach wywodzących się z tych samych, reformatorskich założeń. W latach 20. tego rodzaju inicjatywy cieszyły się zwykle wsparciem władz municypalnych, które traktowały nowatorskie instytucje edukacyjne jako jedno z narzędzi służących łagodzeniu kryzysu na rynku pracy¹⁴. Władze Szczecina – jak wielu innych miast – już w 1920 r. podjęły inicjatywę utworzenia szkoły zorientowanej na naukę rzemiosła artystycznego i designu. Jej podstawą były dwie istniejące od 1909 r. jednostki edukacyjne kształcące rzemieślników (Städtische Handwerker-Fachklassen oraz Kunstgewerbe-Fachklassen), powstałe po przejęciu przez władze miasta prywatnej szkoły rzemiosła artystycznego Carla Christiana Schmidta¹⁵. Jednak w przeciwieństwie do niej Szkoła Rzemiosł Artystycznych miała nie tylko służyć kształceniu zawodowemu, lecz także stać się szkołą artystyczną.

Założenie tego rodzaju instytucji wymagało uzyskania zgody władz krajowych nadzorujących szkolnictwo zawodowe, tj. pruskiego Ministerstwa Handlu i Rzemiosła (Ministerium für Handel und Handwerk), co okazało się niełatwym zadaniem. W trakcie trzyletnich negocjacji, w których ministerstwo reprezentował Hermann Muthesius (skądinąd nastawiony proreformatorsko i mający pozytywne doświadczenia współpracy z władzami Szczecina), brali udział urzędnicy miejscy z nadburmistrzem Friedrichem Ackermannem na czele, a także Walter Riezler, dyrektor Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum)¹⁶. Ackermann po objęciu urzędu w 1907 r. zmienił zasadniczo politykę budowlaną miasta, przede wszystkim ograniczył realizowany z rozmachem

przez jego poprzednika program wznoszenia gmachów reprezentacyjnych na rzecz inwestycji w infrastrukturę mieszkaniową. Efektem tej zmiany było m.in. powstanie kilku osiedli w duchu architektury reformatorskiej, w tym Ackermannshöhe (obecnie Pogodno-Łekno) zaprojektowane w 1908 r. przez Muthesiusa i nawiązujące do Hellerau¹⁷. Z kolei Walter Riezler, wybitny historyk i teoretyk sztuki, wielki propagator nowych idei artystycznych, był m.in. współtwórcą Werkbundu, a w zarządzanym przez siebie muzeum zgromadził znakomitą kolekcję malarstwa XIX i początków XX w. Obaj należeli zatem do grona zdeklarowanych zwolenników reformy sztuki i z pewnością obaj byli autorytetami dla nadburmistrza Ackermanna i architekta miejskiego Weishaupta.

W wyniku dyskusji opracowano założenia programu nowej instytucji edukacyjnej, wpisujące się w idee reformy edukacji zawodowej i artystycznej w Republice Weimarskiej, zakładające m.in. łączenie kształcenia umiejętności rzemieślniczych i znajomości nowoczesnych technologii z kształceniem artystycznym. Zakres programu nauczania miał być przy tym znaczenie szerszy niż w tradycyjnej szkole rzemiosła artystycznego i obejmować m.in. malarstwo i rzeźbę¹⁸, co upodabniało szczecińską szkołę do nowatorskich uczelni artystycznych weimarskich Niemiec, takich jak Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst w Berlinie, Kölner Werkschulen, Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein koło Halle czy – najbardziej dziś znany – Bauhaus (ówcześnie jeszcze w Weimarze)¹⁹. Zgodnie z tym wzorem szczecińska Szkoła Rzemiosł

14. Alexandra Panzert, *Das Bauhaus im Kontext. Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2023).

15. Historię powstania szczecińskiej Kunstgewerbeschule (w tym negocjacje i udział w nich Muthesiusa) obszernie omówiła Bogdana Kozińska, „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren”, w: *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, red. Bernfried Lichtnau (Berlin: Lucas Verlag, 2011), s. 222–238; zob. też: Kubiak, „Gmach – monument – wnętrze”, s. 101–119; id., *Macierz*, s. 86, 91–92, 96–98, 103–122.

16. Zob. Bogdana Kozińska, „Walter Riezler i Muzeum Miejskie w Szczecinie / Walter Riezler und das Stadtmuseum Stettin”, w: *1913. Święto wiosny / 1913. Frühlingsweihe*, red. Szymon P. Kubiak, Dariusz Kacprzak (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2013), s. 62–89; Kubiak, *Macierz*, s. 47–53, 55–100.

17. Na temat polityki budowlanej F. Ackermanna zob. Kozińska, *Rozwój przestrzenny Szczecina od początku XIX wieku do II wojny światowej*, s. 231–243. O osiedlu Ackermannshöhe zob. Makala, *Między prowincją a metropolią*, s. 323–332.

18. Na temat założeń programowych szkoły zob. Kozińska, „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren”, s. 222–223; Kubiak, „Gmach – monument – wnętrze”, s. 104–105; id., *Macierz*, s. 103–122.

19. O podobieństwach koncepcji realizowanych w niemieckich szkołach tego rodzaju w latach 20. zob. Panzert, *Das Bauhaus im Kontext*, s. 28–79.



2 Max Grube, gmach dawnej szkoły im. Gerharda von Scharnhorsta w Szczecinie, 1912–1914, stan pierwotny. Fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie

Artystycznych została (jak wspomniałem wcześniej) po wprowadzeniu się do nowej siedziby przemianowana na Werkschule für gestaltende Arbeit, co – jak można sądzić – służyło podkreśleniu nowatorskiego programu instytucji oraz reformatorskich intencji władz miasta.

Jeszcze w trakcie negocjacji z ministerstwem rozpoczęto poszukiwania dyrektora nowej instytucji edukacyjnej. Ostatecznie w 1923 r. stanowisko to objął Gregor Rosenbauer (1890–1966), od 1919 r. pracujący

w atelier Petera Behrensa w Poczdamie-Babelsbergu, a od 1922 – jako jego asystent – w Meisterschule für moderne Kunst unter Berücksichtigung der Monumental- und Industriebauten w Akademie der Bildenden Künste w Wiedniu. Obok stażu u najważniejszego architekta i designera ówczesnej awangardy, również wykształcenie i praktyka zawodowa stanowiły zapewne w oczach władz miejskich Szczecina jego niezaprzeczalne atuty, łączył bowiem architekturę, rzemiosło artystyczne i design²⁰. Po przyjęciu stanowiska w Szczecinie

20. Wykształcenie i wczesna kariera zawodowa wręcz predestynowały go do tej roli. Rosenbauer studiował bowiem początkowo architekturę w Darmstadtzie (1907–1908), a następnie, po krótkim stażu w biurze projektowym Adolfa Dietlera i Rudolfa Schmidta we Fryburgu Bryzgowijskim, w latach 1909–1911 uczęszczał do Kunstgewerbeschule we Frankfurcie nad Menem. W następnych latach pracował dla architektów Hansa Rossa w Neumünster i Kilonii oraz Henry’ego Grella w Hamburgu. Po wojnie początkowo próbował prowadzić własne biuro, jednak już w 1919 r. został przyjęty do pracowni Petera Behrensa w Poczdamie-Babelsbergu, gdzie zrobił błyskotliwą karierę (m.in. został asystentem Behrensa w Wiedniu). Informacje biograficzne dotyczące Rosenbauera za: Kozińska, „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren”, s. 225–226; Kubiak: „Gmach – monument – wnętrze”, s. 101–105; Else Mögelin, „Gregor Rosenbauer und Stettin”, w: *Baltische Studien. Neue Folge* 53 (1967), s. 93–98. Wielu informacji dostarcza także prowadzona przez Petera Rosenbauera strona internetowa <http://www.gregor-rosenbauer.de/>, gdzie zamieszczono obszerne zestawienie materiałów źródłowych.

Rosenbauer jeszcze przez dwa lata kierował również biurem projektowym Behrensa w Poczdamie-Babelsbergu, co dawało mu wgląd w dyskusje toczone w kręgu niemieckiej awangardy. Te doświadczenia wpłynęły na nowatorstwo stworzonego przez niego programu szczecińskiej szkoły²¹, który powstał we współpracy z innymi nauczycielami, a także dyrektorem muzeum, Walterem Riezlerem.

Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych początkowo nie miała do dyspozycji osobnego budynku i mieściła się w zaadaptowanej na jej potrzeby ostatniej kondygnacji szkoły im. G. Scharnhorsta²², zbudowanej w latach 1912–1914, według projektu Maxa Grubego z Miejskiej Deputacji Budowlanej (Städtische Baudeputation)²³ (il. 2). Stosunkowo nowy budynek miał dodatkowy atut w postaci lokalizacji na granicy dwóch dzielnic – zamieszkiwanego głównie przez klasę średnią Westendu oraz robotniczego Grünhofu. Dzięki temu, a także dzięki rozwiniętej i sprawnie działającej komunikacji publicznej, miejsce to było łatwo dostępne dla potencjalnych uczniów, co zapewne wpłynęło również na decyzję o ulokowaniu tu szkoły²⁴. Zasadnicze znaczenie miało też to, że działka, na której stał budynek, obejmowała cały, bardzo obszerny kwartał, co otwierało możliwość późniejszej rozbudowy. Grube zaprojektował

szkołę w formach tzw. architektury ok. 1800, nawiązujących do późnego baroku i wczesnego klasycyzmu, często stosowanych w kręgu reformatorów architektury w pierwszej i drugiej dekadzie XX stulecia. Elewacje obłożono jednak w całości czerwoną cegłą licową, z której wykonano też wszystkie detale architektoniczne (tylko w herbach na portalach zastosowano glazurowaną terakotę), a więc w duchu północnoniemieckiego regionalizmu²⁵.

Przeprowadzona w latach 1923–1924 kompleksowa przebudowa górnej kondygnacji szkoły im. Scharnhorsta była rozwiązaniem prowizorycznym, zakładano bowiem od początku wzniesienie dla Szkoły Rzemiosł Artystycznych nowego gmachu, w którym obok niej znalazłaby się też szkoła zawodowa, powstała ze scalenia różnych klas i szkół rzemieślniczych. Dzięki temu możliwe było stworzenie, redukującego koszty, wspólnego zaplecza warsztatowego, a także nawiązanie współpracy między uczniami szkoły artystycznej i rzemieślniczej²⁶. Był to więc koncept podobny do tego, który przyświecał projektom innych szkół o podobnym charakterze powstających w latach 20., w tym również Bauhausowi w Dessau²⁷ (il. 3).

Budowę rozpoczęto jesienią 1928 r. i ukończono po niespełna dwóch latach, w kwietniu 1930 r.²⁸ Kwestia

21. Program szkoły nawiązywał do koncepcji kształcenia realizowanej w Bauhausie bardziej niż w innych tego rodzaju instytucjach edukacyjnych w weimarskich Niemczech. Wyraznym tego przejawem były gościnne zajęcia prowadzone przez pedagogów uczelni z Dessau w Szczecinie, m.in. Waltera Gropiusa i Ludwiga Miesa van der Rohe. Program szkoły nie ograniczał się jednak tylko do naśladowania Bauhausu, lecz także sięgał po pomysły wypracowane w kręgu Werkbundu (zapewne pod wpływem aktywnie działającego w nim Waltera Riezlera). Obszernie analizy programu szczecińskiej szkoły zob. Kozińska, „Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych”, s. 553–578; Kubiak, *Macierz*, s. 96–122.

22. Kozińska, „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren”, s. 225.

23. Ogólny nadzór nad projektem sprawował architekt miejski Wilhelm Meyer-Schwartau. Zob. Makala, *Między prowincją a metropolią*, s. 167–168 (tamże dalsza literatura i źródła).

24. Carl Weishaupt, „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstättegebäude in Stettin”, *Der Stahlbau. Beilage zur Zeitschrift die Bautechnik*, nr 24 (1929), s. 277–281; Kubiak, „Gmach – monument – wnętrze”, s. 101–119. Władze miejskie miały do dyspozycji kilka innych budynków (m.in. równie obszerną szkołę podstawową w dzielnicy Nemitz; zob. Makala, *Między prowincją a metropolią*, s. 160), jednak zdecydowanie mniej korzystnie położonych zarówno pod względem komunikacyjnym, jak i reprezentacyjnym.

25. Na temat regionalistycznej architektury ceglanej w północnych Niemczech na początku XX w. zob. Rafał Makala, „Nawiązania do tradycji nowożytnej w ceglanej architekturze wczesnomodernistycznej północnych Niemiec”, *Porta Aurea* 17 (2018), s. 94–111, <https://doi.org/10.26881/porta.2018.17.04>.

26. *Verwaltungsbericht der Stadt Stettin für das Jahr 1929* (Stettin: Bröske, 1930), s. 14.

27. Panzert, *Das Bauhaus im Kontext*, s. 41–48.

28. Weishaupt, „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstättegebäude in Stettin”, s. 278. Projekt (w wersji do przedłożenia Policji



3 Carl Weishaupt, Gregor Rosenbauer, gmach dawnej Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule w Szczecinie, 1928–1930, fasada, stan pierwotny. Fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie

autorstwa projektu nie została jednoznacznie rozstrzygnięta. Zachował się wprawdzie projekt szkoły, jednak wskutek zniszczenia pod koniec II wojny światowej niemal całego archiwum miejskiego najważniejszym źródłem wiedzy na temat genezy tego obiektu stał się artykuł Carla Weishaupta, szefa miejskiego Bauamtu, wydrukowany w periodyku „Der Stahlbau”. Autor pisał o sobie jako o głównym projektancie, zaznaczając jednak, że wspomagali go – jak to praktykowano w ówczesnej niemieckiej administracji municypalnej – pracownicy Hochbauamtu, zajmujący się m.in. obliczeniami statycznymi i prowadzeniem budowy; emerytowany

architekt Albert Schieß był zaś – jak to enigmatycznie ujął Weishaupt – współpracownikiem w dziedzinie architektury²⁹. Nie przesądza to jednak o autorstwie koncepcji, a także poszczególnych rozwiązań architektonicznych w ciągu trzydziestoletnich rządów poprzednika Weishaupta – Wilhelma Meyera-Schwartau, utarło się bowiem, że szef urzędu sygnował wszystkie projekty wychodzące z jego biura, w tym przedkładane Policji Budowlanej, w celu uzyskania pozwolenia na budowę, nawet jeśli nie on był ich autorem. Działo się tak m.in. w przypadku pierwszych projektów Maxa Berga, który swoją karierę rozpoczynał w Szczecinie³⁰.

Budowlanej) zachował się w Archiwum Państwowym w Szczecinie, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Szczecinie, Centrum Szkolenia Zawodowego, sygn. 9290.

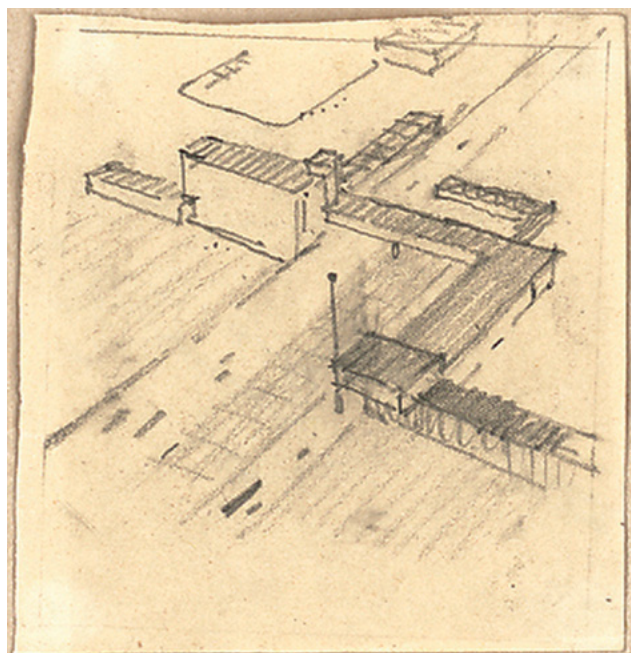
29. Weishaupt pisze w cytowanym już artykule: „Entwurf und Leitung des gesamten Bauvorhabens lag in Händen des städtischen Hochbaudezernenten, des Stadtbaurats Carl Weishaupt, welchem für die Oberleitung Regierungsbaumeister a. D. Bachmann, für die örtliche Bauleitung Stadtbauinspektor Blessau und als architektonischer Mitarbeiter Architekt Schieß zur Seite stand”; zob. Weishaupt, „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstattegebäude in Stettin”, s. 281.

30. Zob. Makala, *Między prowincją a metropolią*, s. 50–52, 161–162, 185–186.

Również Weishaupt sygnował z urzędu wszystkie dokumenty projektów powstające w Deputacji Budowlanej. Na możliwy udział Rosenbauera w pracach projektowych wskazała jako pierwsza Bogdana Kozińska, tłumacząc nim nowatorską formę obiektu³¹. W istocie, o ile Weishaupt nie pozostawił po sobie porównywalnych dzieł, o tyle Rosenbauer był autorem kilku interesujących budowli i wielu zachowanych projektów oraz studiów architektonicznych. Wśród nich zwraca uwagę stosunkowo niepozorny szkic z 1927 r., zachowany w jego spuściźnie w zbiorach Technische Universität w Monachium (il. 4). Określono go w opisie archiwum jako „budynek przemysłowy” (Industriebau), jednak jest to niewątpliwie studium rozwiązania zastosowanego w szczecińskiej Kunstgewerbeschule, ukazujące m.in. bardzo charakterystyczny, wsparty na filarach łącznik przerzucony nad ulicą, wzorowany oczywiście na Bauhausie w Dessau (il. 5). Dyspozycja bryły ukazanej na rysunku jest również podobna do zrealizowanego gmachu szczecińskiej Szkoły Rzemiosł, co bezsprzecznie wzmocnia tezę o zasadniczym wpływie Rosenbauera na projekt tego obiektu.

Nowy gmach zajął nie tylko niezabudowaną część kwartału, na którym wzniesiono szkołę Scharnhorsta, lecz także oddzieloną uliczką Am Grünhofer Markt (obecnie pl. Jana Kilińskiego) obszerną parcelę na północ od niej, ograniczoną od południowego zachodu Blücherstrasse (obecnie ul. Jerzego Janosika), a od północnego wschodu placem targowym Grünhofer Markt (obecnie Rynek Jana Kilińskiego). Teren ten znajdował się na stoku wzgórza, dzięki czemu planowany obiekt miał być dobrze widoczny z głównej arterii tej części miasta Pölitzer Strasse (obecnie al. Wyzwolenia) – co determinowało kompozycję bryły i elewacji gmachu (il. 6).

Konstrukcję budynku stanowił wypełniony cegłą stalowy szkielet, co zdaniem jego twórców miało odzwierciedlać rozdzielenie funkcji statycznych i kształtowania przestrzeni. Na nowatorski charakter tego rozwiązania (porównywalnego do sposobu konstruowania gmachu Bauhausu w Dessau) szczególną uwagę zwrócił Weishaupt we wspomnianym tekście w „Der Stahlbau”,



4 Gregor Rosenbauer, szkic „budynku przemysłowego”, 1928, Universitätsbibliothek Technische Universität München. Fot. <https://mediatum.ub.tum.de/1140836>, CC BY-NC-ND 4.0

ilustrowanym rysunkami konstrukcji i zdjęciami ukazującymi stalowy szkielet widoczny w trakcie budowy³². W przeciwieństwie do dzieła Gropiusa, stalowy szkielet, tu w konstrukcji żelbetowej, został jednak całkowicie zakryty. Inne niż w Dessau jest też wypełnienie ścian – nie z betonu, lecz z cegły oblicowanej klinkierem. W swoim komentarzu Weishaupt uznał cegłę za materiał najbardziej zgodny z funkcją budynku szkolnego³³, co zapewne wiązało się z chęcią nawiązania do tradycji – niemal wszystkie elewacje szkół z czasów wilhelmińskich zbudowanych w Szczecinie (podobnie jak w innych regionach północnych Niemiec) były ceglane³⁴.

Prostopadłe połączone skrzydła gmachu tworzą zygzakowaty rzut (podobnie jak w siedzibie Bauhausu w Dessau). Wszystkie, za wyjątkiem auli, mają kształt prostopadłościanów z płaskimi dachami, a ściślej – niskimi dachami dwuspadowymi, które są jednak niewidoczne z perspektywy ulicy, nawet ze stosunkowo

31. Kozińska „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren”, s. 228, 230.

32. Weishaupt, „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstättengebäude in Stettin”, s. 278–280.

33. „[...] welcher Baustoff erweist sich nun für den vorliegenden Schulbau als das zweckmäßigste” (ibid., s. 279).

34. Na temat budynków szkolnych w Szczecinie w czasach wilhelmińskich zob. Makala, *Między prowincją a metropolią*, s. 147–179.



5 Carl Weishaupt, Gregor Rosenbauer, gmach dawnej Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule w Szczecinie, 1928–1930, łącznik nad ulicą, widok od strony fasady.
Fot. Rafał Makała

odległej, ale położonej nieco niżej Pölitzer Strasse³⁵. W elewacji pokrytej ciemnoczerwonym, przebarwianym klinkierem dominują pasy białych, szprosowanych okien. W przeciwieństwie do dzieła Gropiusa okna w budynku szczecińskiej szkoły nie tworzą jednak nieprzerwanych taśm, podzielono je bowiem na sekwencje za pomocą smukłych, ale dobrze widocznych ceglanych filarków. Z horyzontalnymi pasami okien kontrastują wertykalne akcenty ryzalitów mieszczących klatki schodowe.

Gmach zaprojektowano niewątpliwie z myślą o wyodrębnieniu go spośród otaczającej zabudowy. Jedynie od strony Pölitzer Strasse, patrząc ponad dachami niskich zabudowań Grünhofer Markt, można było objąć wzrokiem niemal cały zespół zabudowań szkoły. Dzięki różnicy wysokości prezentuje się on w monumentalizującej perspektywie, podkreślającej jednocześnie masywność brył poszczególnych skrzydeł. Dotyczy to zwłaszcza korpusu – długiego bloku usytuowanego

równoległe do wspomnianej głównej arterii. W południowej części przekracza on w spektakularny sposób ulicę (Grünhofer Markt), tworząc łącznik wsparty na dwóch parach betonowych filarów (podobnie jak w budynku Bauhausu w Dessau). Do krańców korpusu dostawiono prostopadle dwa skrzydła – północne, tworzące z korpusem kształt litery T, wysuwające się w stronę Pölitzer Strasse, oraz południowo-zachodnie, cofnięte. Oba mają kształt masywnych bloków, z poziomymi pasami okien, jednak północne widoczne jest w całej okazałości od strony fasady, podczas gdy południowo-zachodnie prezentuje od tej strony jedynie ścianę szczytową, z wertykalnym akcentem klatki schodowej i skromnym portalem. W efekcie od strony Pölitzer Strasse szkoła jawi się jako zwarty, monumentalny gmach z dominującymi horyzontalnymi podziałami fasady.

Inaczej rozwiązano tylną część obiektu, sąsiadującą z domami wielorodzinnymi stojącymi (i budowanymi

35. Ibid., s. 279–280.



6 Carl Weishaupt, Gregor Rosenbauer, gmach dawnej Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule w Szczecinie, 1928–1930, skrzydło północno-wschodnie, stan pierwotny. Fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie

w tym samym czasie) na wznoszącym się zboczu wzgórza. Takie położenie uniemożliwiało stworzenie szerokiej perspektywy, pozwalając jedynie na oglądanie fragmentów obiektu, zwykle w ostrym skrócie. Niezwykle interesujący jest sposób, w jaki rozwiązano zabudowę odcinka ulicy Am Grünhofer Markt ciągnącego się za korpusem szkoły (il. 7). Flankują go dwa skrzydła obiektu różniące się rozmiarami, a po części także i formami. Wspominane skrzydło południowo-wschodnie tworzy potężny masyw południowej pierzei ulicy. Jego zachodni kraniec stanowi pozbawiona okien szczytowa elewacja skrzydła południowego, wyższego o jedną kondygnację. Na poziomie ostatniego piętra umieszczono na niej duży zegar z patynowanego brązu, który, dzięki swoim rozmiarom oraz prostocie geometrycznych kształtów i kolorystyce, zdominował kompozycję³⁶. Frontowa elewacja tego skrzydła, wychodząca

na dawną Blücherstrasse (obecnie ul. Wąska), została opracowana inaczej niż pozostałe, albowiem okna, we wszystkich skrzydłach identyczne, tu nie tworzą pasów, lecz wyraźnie zaznaczone osie.

Stosunkowo niskie dwukondygnacyjne skrzydło w północnej pierzei ulicy Am Grünhofer Markt zostało przeznaczone na siedzibę dyrekcji i administracji szkoły. Niewielkie rozmiary i obszerny półkolisty wykusz zamykający bryłę od zachodu nawiązują do ceglanej architektury mieszkaniowej tego okresu. Od północy przylega do niego budynek auli, nakryty niskim, namiotowym dachem (widocznym z poziomu ulicy), z fasadą podzieloną wysokimi pionowymi oknami. Na powstałym między nim a korpusem i skrzydłem północnym dziedzińcu znajdował się ogród z rabatami kwiatowymi, służący uczniom i studentom jako miejsce rekreacji, z partelowym portykiem opartym na stalowych dźwigarach

36. Skrzydło to należy obecnie do Uniwersytetu Szczecińskiego, który – prowadząc przed dekadą remont obiektu – zlikwidował oryginalny zegar, zastępując go (bez zgody urzędu konserwatorskiego) nałożoną na elewację atrapą pierwotnej konstrukcji. Dziękuję za tę informację Konserwatorowi Miejskiemu w Szczecinie Michałowi Dębowskiemu.



7 Carl Weishaupt, Gregor Rosenbauer, gmach dawnej Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule w Szczecinie, 1928–1930, skrzydło południowo-wschodnie. Fot. Rafał Makoła

i nakrytym płaskim dachem, wybudowanym wzdłuż dziedzińcowej elewacji północnego skrzydła.

Najmniej widocznym elementem założenia był przylegający do północnego skrzydła, zdominowany przez nie parterowy budynek warsztatów, z poziomymi pasami okien i ryzalitem mieszczącym klatkę schodową. Również w dalszej perspektywie budynek warsztatów ginął, przytłoczony monumentalną bryłą skrzydła północnego.

Wnętrze budynku podzielono pomiędzy Kunstgewerbeschule i trzy szkoły zawodowe – Fachschule für Nahrungsmittel- und Bekleidungsgewerbe, Fachschule für Baugewerbe oraz Fachschule für Metallgewerbe (il. 8). Zgodnie z założeniami część pomieszczeń – wspomniane wyżej warsztaty, a także aula i stołówka – były użytkowane wspólnie przez wszystkie instytucje. W łączniku umieszczono ponadto biura Jugendpflegeamt. Taka wielość funkcji budynku nie była w tym czasie niczym wyjątkowym – zdecydowana większość eksperymentalnych szkół rzemiosła artystycznego i akademii artystycznych dzieliła swoje siedziby z innymi podmiotami – w budynku Bauhausu w Dessau mieściła się Technische Lehranstalt, do 1926 r. Kunstgewerbe- und

Handwerkerschule. Wynikało to zarówno z powodów finansowych (niezwykle istotnych w obliczu powojennego kryzysu finansów publicznych), jak i chęci realizacji jednej z naczelných idei awangardy – łączenia artystów i wytwórców, zacierania granicy między sztuką a wytwórczością, czy szerzej – tworzenia ponadklasowej wspólnoty artystów i robotników. Gmach Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Szczecinie odzwierciedlał tę ideę i stanowił z pewnością interesującą próbę połączenia estetyki międzynarodowej awangardy z tradycją ceglanej *Reformarchitektur* – interesującą, lecz nie wyjątkową. Źródłem inspiracji dla jego twórców był oczywiście zaprojektowany przez Waltera Gropiusa budynek Bauhausu w Dessau (1925–1926), co widoczne jest najbardziej w powtórzeniu motywu wzniesionego nad ulicą łącznika opartego na filarach. W literaturze przedmiotu nie zwracano jednak dotąd uwagi na inne obiekty stanowiące punkt odniesienia dla szczecińskiego obiektu. Należy do nich przede wszystkim siedziba Bundesschule Allgemeines Deutschen Gewerkschaftsbundes (BADG) w Bernau pod Berlinem, wybudowana według projektu Hannesa Meyera (ówcześnie dyrektora

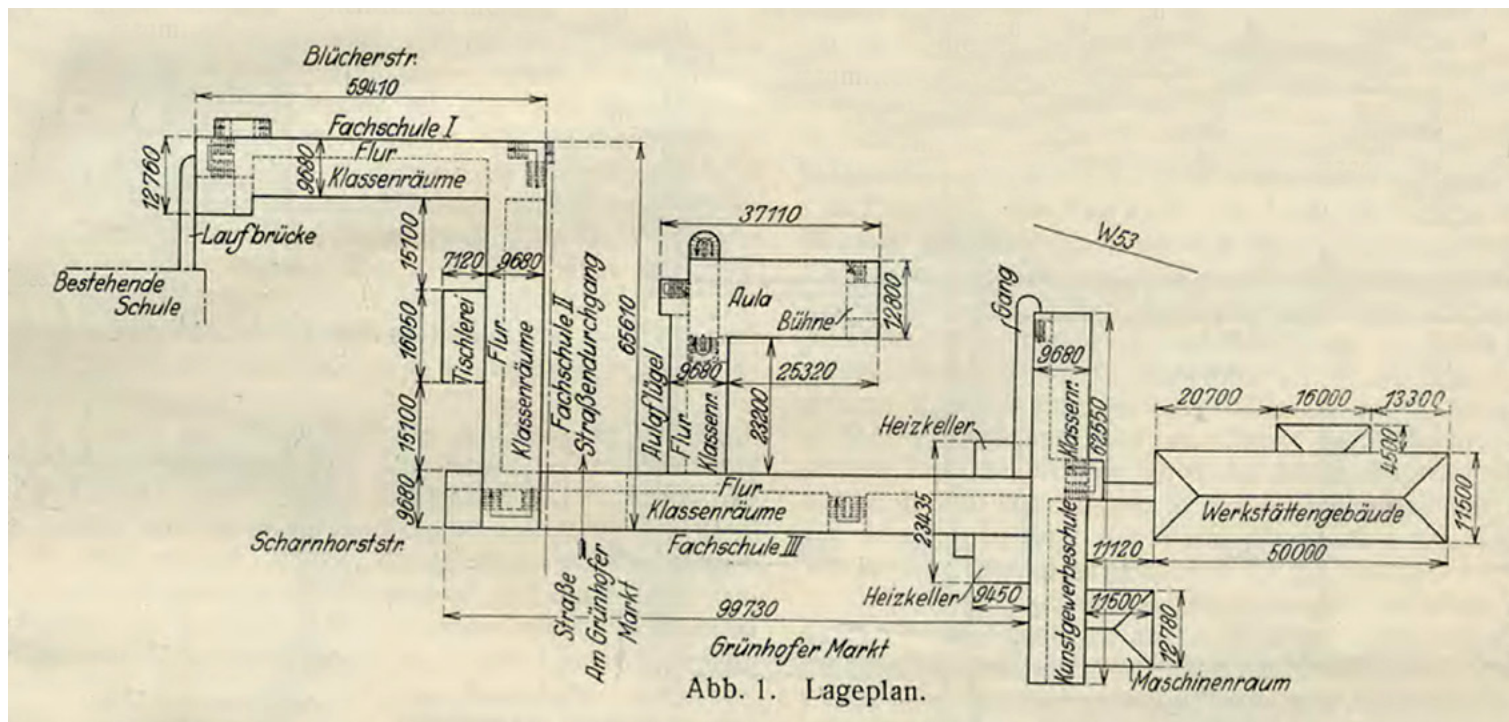


Abb. 1. Lageplan.
8 Carl Weishaupt, podział funkcjonalny gmachu dawnej Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule w Szczecinie, 1928–1930. Repr. wg Weishaupt, „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstattengebäude in Stettin”, s. 277

Bauhausu) w latach 1928–1930, a więc równocześnie ze szczecińską budowlą³⁷ (il. 9). Podobnie jak szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych, gmach w Bernau został zbudowany na nowatorskim, zygzakowatym planie, akcentującym kubiczność poszczególnych elementów założenia. Ponadto jego elewacje wykonano z cegły klinkierowej, bez jakichkolwiek dekoracji, okna zaś – choć tworzą wyraźne horyzontalne akcenty – nie mają formy nieprzerwanych wstęg. Jednak równie istotne są różnice między oboma gmachami. Oczywiście BAGD powstało na obszarze nieurbanizowanym, podczas gdy szczecińska Kunstgewerbeschule musiała zostać

włączona w otaczającą ją zabudowę i uwzględniać podziały własnościowe niezabudowanych parceli. Przede wszystkim jednak, w przeciwieństwie do Rosenbauera / Weishaupta, Meyer zastosował żółtą cegłę klinkierową, kojarzącą się bardziej jednoznacznie z budownictwem przemysłowym niż czerwona, mająca historyczne konotacje. Ponadto w Bernau uwidoczniło się w elewacjach betonowe i stalowe elementy konstrukcji budynków, w oknach natomiast zastosowano stosunkowo duże tafle szkła (a częściowo także luksfery). Meyer zdystansował się dzięki temu od gmachu Bauhausu Gropiusa, zachowując industrialny charakter architektury³⁸.

37. Podstawowe opracowanie gmachu szkoły w Bernau zob. Jonas Geist, Dieter Rauch, Hannes Meyer und Hans Wittwer, *Die Bundesschule des ADGB in Bernau 1930–1983* (Potsdam: Potsdamer Vereinsbuchhandlung, 1993); zob też: Peter Steininger, *Die ADGB-Bundesschule Bernau bei Berlin* (Leipzig: E.A. Seeman, 2013); Winfried Nerdinger, *Geschichte macht Architektur* (München: Prestel, 2012) s. 129–148; Claudia Schmid-Rathjen, Peter Steininger, „Die Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes bei Bernau – Weltkulturerbe inmitten des Naturparks Barnim”, w: *Landschaften in Deutschland Online*, dostęp 12 grudnia 2024, http://landschaften-in-deutschland.de/themen/80_b_113-bundesschule-des-adgb-bernaul/ (tamże wybór dalszej literatury przedmiotu).

38. Stosowanie żółtej cegły elewacyjnej w budynkach szkolnych było popularne na przełomie lat 20. i 30. Takie realizacje pojawiały się również w kręgu szkoły amsterdamskiej (zwykle stosującej czerwoną cegłę). Dobrym tego przykładem była Ambachtsschool w Wageningen, wybudowana w latach 1932–1933 według projektu Andriesa Baarta starszego (przebudowana po zniszczeniach II wojny światowej i rozebrana w 2010 r.).



9 Hannes Mayer, gmach dawnej Bundesschule Allgemeines Deutschen Gewerkschaftsbundes w Bernau pod Berlinem, 1928–1930. Fot. Dabbelju, commons.wikimedia.org, GFDL, CC-BY 2.5

Budynki BADG są w tym względzie bardziej jednoznaczne niż Szkoła Rzemiosł Artystycznych w Szczecinie – choć jej twórcy również dążyli do uzyskania takiego efektu. Świadczy o tym m.in. refleksja Weishaupta zawarta w jego artykule: „Sama architektura powstała z myślą o pełnym wykorzystaniu sprzyjającej sytuacji urbanistycznej i nie mniej atrakcyjnych wartości [stworzenia] czysto funkcjonalnego budynku”³⁹. Ponieważ jednak oba obiekty powstały w tym samym czasie, dzieło Meyera nie mogło być wzorem dla szczecińskiej Kunstgewerbeschule, choć oczywiście ze względu na bliskie kontakty Rosenbauera ze środowiskiem Bauhausu projekt BAGD musiał być mu znany. Brak źródeł pisanych nie pozwala na ustalenie, czy szkoła w Bernau mogła stanowić dlań inspirację.

Krąg analogii gmachu Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Szczecinie nie ogranicza się jednak do obiektów stworzonych przez najważniejszych architektów Bauhausu. Szczególnie dużo porównywalnych obiektów powstało na obszarze ówczesnych północnych

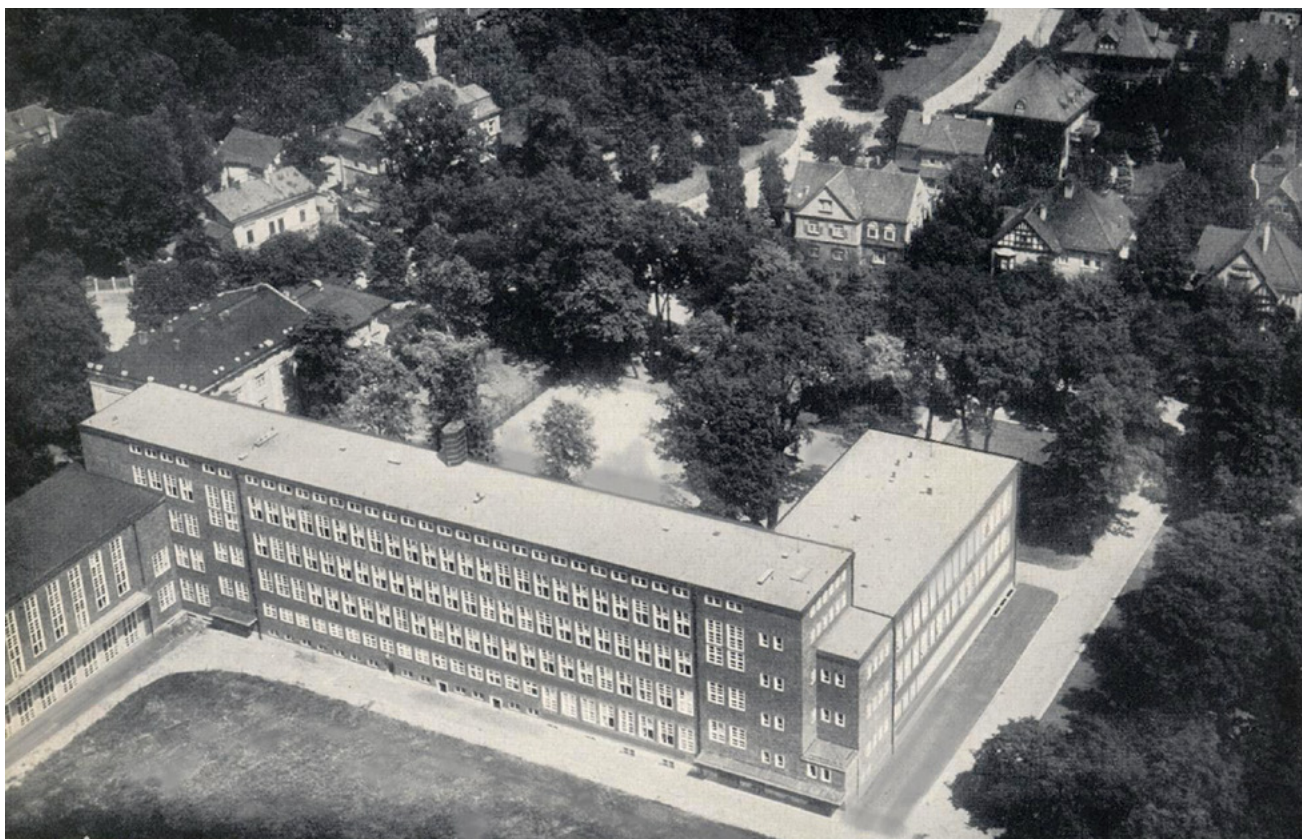
i wschodnich Niemiec, gdzie tradycja budownictwa ceglanego została odnowiona przed I wojną światową przez architekturę reformatorską (*Reformarchitektur*)⁴⁰. Podstawą była kubiczna bryła z płaskim dachem oraz łączenie zwykle ceglanych elewacji z widocznymi w różnym stopniu elementami żelbetowej konstrukcji – jak np. w gmachu Oberschlesisches Landesmuseum w Bytomiu, wybudowanym w latach 1928–1932 przez Alberta Stütza i Herberta Hettlera⁴¹. W tej stosunkowo licznej grupie znajduje się wiele obiektów wyraźnie podobnych do Kunstgewerbeschule w Szczecinie sposobem łączenia form zaczerpniętych z architektury tzw. Neues Bauen z estetyką wypracowaną przez ceglaną architekturę reformy. Dobrym przykładem jest tu wrocławskie Maria-Magdalenen-Gymnasium (obecnie Liceum Ogólnokształcące nr 2 im. Piastów Śląskich), wybudowane przez Hugona Althofa i Maxa Schirmera w latach 1927–1929 (a więc tylko nieco wcześniej niż szczeciński gmach)⁴² (il. 10). Wrocławscy architekci w podobny sposób podkreślili kubiczność brył poszczególnych

39. „Die Architektur selbst entstand im Bestreben, die günstige städtebauliche Sachlage und die nicht minder reizvollen Werte des reinen Zweckbaues voll auszunutzen”; zob. Weishaup, „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstattengebäude in Stettin”, s. 279.

40. Obszernie omówienie tego zjawiska zob. Makala, „Nawiązania do tradycji nowożytniej w ceglanej architekturze wczesnomodernistycznej północnych Niemiec”, s. 94–111.

41. W gmachu tym mieściła się też Miejska Kasa Oszczędności; zob. Beate Störckuhl, *Modernizm na Śląsku. Architektura i polityka 1900–1939*, tłum. Barbara Ilkosc (Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2018), s. 305–307.

42. Ibid., s. 253. Althof po zaprojektowaniu tego obiektu przeniósł się do Gdańska (skąd pochodziła jego żona), gdzie objął stanowisko Senatora d/s Budownictwa i Gospodarki. Jerzy Ilkosc podaje jako autorów projektu Maxa Schirmera i Bernhorda Rülinga; zob. id., „Liceum Ogólnokształcące nr 2 im. Piastów Śląskich”, w: *Leksykon architektury Wrocławia*, red. Rafał Eysymontt et al. (Wrocław: Wydawnictwo Via Nova, 2011), s. 844–845.

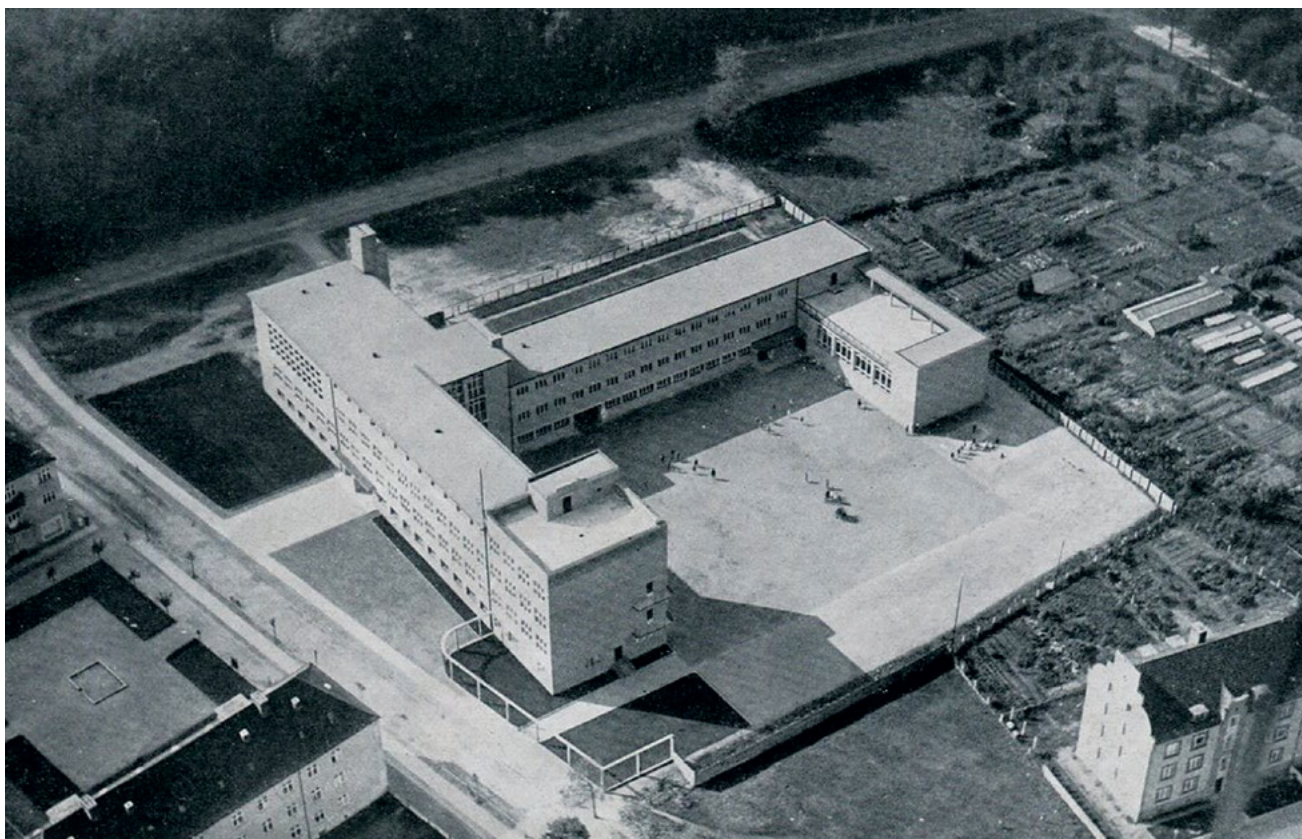


10 Hugo Althof, Max Schirmer, gmach dawnego Maria-Magdalenen-Gymnasium we Wrocławiu, 1927–1929, stan pierwotny. Fot. domena publiczna

elementów budowli, różnicując zarazem ich wysokość, dzięki czemu długi korpus dominuje w kompozycji gmachu. Analogiczne rozwiązanie zastosowano także w elewacjach, gdzie horyzontalny układ urozmaicają wertykalne pasy okien klatek schodowych. Tak jak w Szczecinie biała stolarka okienna kontrastuje z czerwienią ceglanych murów; podobne jest też półkoliste zamknięcie skrzydła mieszczącego aulę i sale gimnastyczne czy portyk korpusu od strony wschodniej. Jednak w dziele Althofa i Schirmera pojawiają się też elementy dekoracyjne, których nie ma w budowlu Rosenbauera i Weishaupta – poziome pasy układane z wozówek cegieł w dolnej partii wspomnianego półkolistego zamknięcia skrzydła czy rzeźby na elewacji wschodniej.

Szczególnie interesującym obiektem przypominającym szczecińską Kunstgewerbeschule jest budynek Oberlyzeum w Sopocie (obecnie Liceum Ogólnokształcące nr 1) Paula Mebesa i Paula Emmericha, wybudowany w latach 1929–1931⁴³ (il. 11). Widać to wyraźnie zarówno w sposobie ukształtowania bryły (z podkreśleniem kubickości poszczególnych jej elementów), jak i opracowania ceglanych elewacji, z którymi kontrastuje biała stolarka szprosowanych okien, tworzących wyraźne horyzontalne elementy kompozycji, które nie są jednak wstęgami. Budynek Mebesa i Emmericha jest też całkowicie pozbawiony dekoracji rzeźbiarskich czy ornamentalnych, a konstrukcyjne elementy betonowe pojawiają się na elewacjach stosunkowo rzadko (m.in.

43. Obiekt nie został dotąd monograficznie opracowany, był jednak przedmiotem wnikliwej refleksji naukowej. Zob. Ewa Barylewska-Szymańska, Wojciech Szymański, „Nowoczesna architektura w Wolnym Mieście Gdańsku w latach 20. i 30. XX w.”, w: *Niechciane dziedzictwo. Różne oblicza architektury nowoczesnej w Gdańsku i Sopocie*, red. Agnieszka Wołodźko (Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 2005), s. 10–31, zwł. s. 20–21; Jacek Friedrich, „Tożsamość peryferii. Nowoczesność i tradycjonalizm w architekturze Wolnego Miasta Gdańska”, w: *Modernizm na peryferiach. Architektura Skoczowa, Śląska i Pomorza 1918–1939*, red. Andrzej Szczerski (Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2011), s. 176–216, zwł. s. 192–193. Zob. też: Paul Mebes, Paul Emmerich, „Das neue Oberlyzeum in Zoppot”, *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* 16, nr 2 (1932), s. 49–56.



11 Paul Mebes, Paul Emmerich, gmach dawnego Oberlyzeum w Sopocie, 1929–1931, stan pierwotny. Fot. Muzeum Sopotu

w portalu i górnych partiach skrzydła mieszczącego aulę). Podobnie jak w Szczecinie, obiekt wzniesiono na nieregularnym planie, zajmując cały kwartał, zdecydowanie bardziej jednak kontestując linie pierzei, dopiero powstającej bądź tylko planowanej w czasie budowy Oberlyzeum. Na formułę jego architektury istotny wpływ miała sytuacja polityczna i społeczna w Wolnym Mieście Gdańsku (w skład którego wchodził też Sopot). Formy kojarzone podówczas z międzynarodową awangardą budziły tu w 2. połowie lat 20. coraz większą nieufność, ponieważ stosowano je dość konsekwentnie w architekturze Gdyni, postrzeganej w Gdańsku jako zagrożenie dla pozycji miasta. W efekcie dominował w Gdańsku ekspresyjny modernizm w duchu Fritza Högera⁴⁴. Jedynym bodaj przykładem realizacji utrzymanej

w duchu „Neues Bauen” wśród inwestycji Wolnego Miasta była dawna Helene-Lange-Schule, zbudowana w latach 1928–1929 według projektu Martina Kiesslinga i Alberta Krügera. Jednak właśnie architektura tego obiektu spotkała się z surową krytyką jako obca tradycji narodowej i lokalnej, dlatego pozostał on w budownictwie Wolnego Miasta Gdańskiego wyjątkiem⁴⁵. W tym kontekście projekt sopockiego Oberlyzeum Mebesa i Emmericha jawi się jako śmiała próba stworzenia dzieła zarazem nowatorskiego w swoich formach, jak i – dzięki ceglanemu materiałowi – nawiązującego do regionalnej tradycji.

Przykłady podobnych obiektów można oczywiście mnożyć (m.in. przywołując budowlę Fritza Schumachera i Gustava Oelsnera w Hamburgu czy Dominikusa

44. Jego najbardziej znanym przykładem jest gmach Regionalnej Kasy Chorych (Ortskrankenkasse) przy Wallstrasse (ob. Wałowej), wzniesiony przez Adolfa Bielefeldta w latach 1925–1926. Zob. Wojciech Szymański, „Architekt Adolf Bielefeldt. Działalność na terenie Gdańska i Sopotu”, w: *Architekt Adolf Bielefeldt 1876–1934*, red. Ewa Barylewska-Szymańska, Małgorzata Danielewicz (Gdańsk: Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, Muzeum Sopotu, 2003), s. 86–89.

45. Obecnie Wydział Farmaceutyczny Gdańskiego Uniwersytetu Medycznego. Zob. Jan Danielewicz, Wojciech Szymański, „Helene-Lange-Schule. Städtisches Lyzeum und Reform-realgymnasium”, w: *Gedanopedia – encyklopedia Gdańska*, dostęp 12 grudnia 2024, <https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk>.

Böhma i Moritza Wolfa w Zabrzu⁴⁶, a także wiele realizacji berlińskich⁴⁷), jednak już te zaprezentowane powyżej pozwalają scharakteryzować nurt ceglanej architektury modernistycznej północnych i wschodnich Niemiec w okresie międzywojennym. Mimo swoich spektakularnych form, gmach szczecińskiej Szkoły Rzemiosł Artystycznych – a także pozostałe przywoływane tu obiekty – są w zasadzie rekapitulacją zrealizowanych pomysłów awangardy, przede wszystkim z kręgu Bauhausu i Neues Bauen, połączonych z formami i zabiegami artystycznymi, wypracowanymi w kręgu ceglanego modernizmu. Jednak w lokalnym kontekście architektonicznym – Szczecina, Wrocławia, Gdańska – omawiane budynki były nowatorskimi, nieledwie awangardowymi realizacjami, wyznaczającymi granice akceptowalności nowoczesnych rozwiązań przez miejscowe elity, poza którymi nowatorstwo stawało się prowokacją.

Na formułę ceglanego modernizmu, zastosowaną w Kunstgewerbeschule w Szczecinie i Oberlyzeum w Sopocie (a po części także Maria-Magdalenen-Gymnasium we Wrocławiu), miała wpływ również sytuacja polityczna, społeczna i gospodarcza ówczesnych północnych i wschodnich Niemiec. Wraz z odrodzeniem Polski włączono do niej wschodnią część Górnego Śląska, Gdańsk przestał być częścią Rzeszy, a Szczecin stracił ważne obszary swojego zaplecza handlowego (przede wszystkim Wielkopolskę), co postrzegano jako zagrożenie dla egzystencji narodu nie tylko

w nacjonalistycznych, lecz także w liberalnych kręgach niemieckiego społeczeństwa. W przypadku Gdańska obawy nasilała wzajemna nieufność niemieckich i polskich elit, prowadząca ostatecznie do ideologicznego konfliktu, do którego obie strony zaprzęły również sztukę⁴⁸. W tym kontekście zastosowanie cegły jako materiału budowlanego – niezależnie od nowoczesnych, industrialnych konotacji – miało walor regionalistyczny, ponieważ w XIX i początkach XX w. budownictwo ceglane kojarzono z architekturą krzyżacką i hanzeatycką (czy ściślej: ze zmitologizowaną wizją Zakonu i Hanzy)⁴⁹.

Podobne skojarzenia budziła cegła jako materiał elewacyjny w Szczecinie. Znano ją oczywiście i tutaj jako surowiec stosowany w budownictwie industrialnym, ale także w architekturze XIX i początków XX w., na przykład w ceglanych gmachach użyteczności publicznej. Przy czym o ile budynki powstające do przełomu stuleci reprezentowały niemal bez wyjątku ceglany neogotyck bądź (rzadziej) neorenesans, o tyle od połowy pierwszej dekady XX w. coraz liczniej powstawały ceglane dzieła architektury reformy (*Reformarchitektur*). Ich twórcy – Albert Toop, Paul Mebes czy Erich Blunck – eksperymentowali (z biegiem lat coraz śmielej) z redukcją i upraszczaniem form aż po całkowitą abstrakcję, odrywając się zupełnie od spuścizny neogotyku. Projektując klinkierowe elewacje, Rosenbauer i Weishaupt wpisywali się więc w tradycję reprezentowaną w Szczecinie m.in. takimi realizacjami,

46. Störckuhl, *Modernizm na Śląsku*, s. 188–207.

47. Należą do nich przede wszystkim gmachy zespołu szkół przy Schlichtallee na Lichtenbergu (Bruno Taut, 1928–1932), Heinrich-von-Kleist-Oberschule i Städtische Filmschule w Tiergarten (Rudolph Kolweß, 1927–1929), Volksschule w Wittenau (Jean Krämer, 1928–1930), Jüdische Mädchenschule przy Augustastraße (Alexander Beer, 1928–1931); w podobnym duchu były też formułowane konkursowe projekty Waltera Gropiusa i Otto Bartninga szkoły zawodowej w Köpenick (1930). Zob. Helga Schmidt-Thomsen, „Schulen der Weimarer Republik”, w: *Berlin und seine Bauten*. cz. 5, t. C: *Schulen*, red. Johann Geist, Peter Kürvers (Berlin: Ernst & Sohn, Verlag für Architektur und technische Wissenschaften, 1991), s. 121–192.

48. O konflikcie polsko-niemieckim wokół Gdańska jego wpływie na architekturę i sztuki przedstawiają zob. Jacek Friedrich, *Walka obrazów. Przedstawienia wobec idei w Wolnym Mieście Gdańsku* (Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2018), s. 204–269; zob. też: Birte Pusback, „Deutsches Danzig – polnisches Gdynia. Zwei Ostseehäfen in politischer Konkurrenz zu Beginn des 20. Jahrhunderts”, w: *Die Maritime Stadt – Hafenstädte an der Ostsee vom Mittelalter bis in die Gegenwart / Miasto nad morzem – miasta portowe nad Bałtykiem od średniowiecza do współczesności*, red. Tomasz Torbus, Anna Katarzyna Wojtczak (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2017) s. 383–413; Peter Oliver Loew, *Gdańsk – biografia miasta*, tłum. Justyna Góra (Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej, 2013), s. 185–216.

49. Fundamentalna publikacja dotycząca mitu Hanzy w XIX i XX w. zob. Jörgen Bracker, „Mythos und Nachleben der Hanse”, w: *Die Hanse. Lebenswirklichkeit und Mythos* (Hamburg: C. Hirte, 1989), s. 652–679.

jak gmach Nowego Gimnazjum Mariackiego, szkoła im. Elżbiety czy wspomniana już szkoła im. Scharnhorsta⁵⁰. Po I wojnie światowej miasto, przeżywające wcześniej okres rozkwitu, musiało odnaleźć się w nowej rzeczywistości politycznej, gospodarczej i społecznej, walcząc o utrzymanie statusu nowoczesnej metropolii. Odrodzenie się Polski postrzegano przy tym w kręgach miejscowej elity jako zjawisko niebezpieczne i dlatego już na początku lat 20. XX w. przypisano Szczecinowi rolę „bastionu stale zagrożonego niemieckiego Wschodu”⁵¹. Nic więc dziwnego, że miejskie władze starały się kreować wizerunek Szczecina jako miasta nowoczesnego, a zarazem mocno zakorzenionego w swojej historii. Zastosowanie w elewacjach czerwonej cegły, z którą kontrastowały białe szprosowane okna, należy zatem postrzegać jako świadome nawiązanie do tradycji północnoniemieckiej (a w każdym razie do jej obrazu stworzonego przez *Reformarchitektur*). Podobnie jak w Gdańsku czy we Wrocławiu, zbiegi te nie polegały na dosłownym odwołaniu się do spuścizny ceglanego gotyku (jak to czynił np. Fritz Höger formułując założenia estetyczne architektury ekspresjonizmu⁵²), służyły raczej zakorzenieniu nowatorskich form w budownictwie regionu. Tego rodzaju „oswajanie” architektury

międzynarodowego modernizmu nie było oczywiście zjawiskiem wyjątkowym. Zwłaszcza w Europie Środkowej i Wschodniej radykalne formy awangardy, będące wizualną deklaracją modernizacyjnych ambicji krajów i środowisk, były stosunkowo często stosowane w taki sposób, by uniknąć nadmiernego „radykalizmu”. Nie chodziło przy tym o prosty zwrot ku tradycji, wyrażający się stosowaniem form historycznych, lecz o dopasowanie nowoczesnej architektury do tradycyjnych kryteriów estetycznych. Działo się tak m.in. w Gdyni (której architektura, jakkolwiek prezentowana niekiedy jako na wskroś nowoczesna, była w znakomitej większości reinterpretacją wzorów awangardy)⁵³, a także na Górnym Śląsku⁵⁴. Architektura niemiecka (w tym gdańska) na obszarach graniczących z Polską, na których odrodzona Rzeczypospolita postrzegana była jako zagrożenie, musiała się zdefiniować nie tylko w obrębie wewnętrznego, niemieckiego dyskursu o sztuce, lecz także wobec formuły modernizmu stosowanej w Polsce. Posługiwanie się cegłą jako podstawowym budulcem pozwalało z jednej strony stosować formy jednoznacznie kojarzące się z awangardą, z drugiej zaś tworzyć trudne do zwerbalizowania, ale przecież wyraźnie widoczne odwołania do tradycji narodowej.

50. Makala, *Między prowincją a metropolią*, s. 167–179.

51. „[...] ein Bollwerk am stehst bedrohtem, deutschen Osten”; zob. Emil Drews, „Das Bismarckdenkmal der Provinz Pommern”, *Unser Pommerland* 7 (1922), s. 195.

52. Wolfgang Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900* (München: Wüstenrot Stiftung, Deutsche Verlags-Anstalt, 2006), s. 105–106. Fritz Höger, „Der neue deutsche Baustil”, *Deutsche Bauzeitung* 63, nr 66 (1929), s. 575. Podobną formułę stosowało też wielu innych architektów, np. Fritz Schumacher (choć bez równie jednoznacznych deklaracji nacjonalistycznych); zob. Fritz Schumacher, *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues* (München: Verlag von Georg D. W. Callwey, [s.a.]). Bliską dziełom Högera formułę ceglanego ekspresjonizmu zastosował też Ossip Klärwein w kościele ewangelickim na Hohenzollernplatz w Berlinie (1931–1933).

53. Ostatnio zwracał uwagę na tę cechę architektury Gdyni Andrzej Szczerski, „Gdynia – Tel-Awiw: modernizm i państwo”, w: *Gdynia – Tel Awiw*, kat. wyst., Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Muzeum Miasta Gdyni, red. Artur Tanikowski (Warszawa–Gdynia: Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Muzeum Miasta Gdyni, 2019), s. 42–49, zvl. s. 48. Zob. też: Andrzej Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939* (Łódź: Muzeum Sztuki, 2010), s. 203–258; Maria Jolanta Sołtysik, „Modernizm gdyński – modernizm europejski. Inspiracje i analogie”, w: *Modernizm w Europie – modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona*, red. Maria Jolanta Sołtysik, Robert Hirsch (Gdynia: Urząd Miasta Gdyni, 2009), s. 69–79; *Architektura niepodległości w Europie Środkowej / Architecture of Independence in Central Europe*, red. Łukasz Galusek et al. (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2018); *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not Just Bauhaus. Networks of Modernity in Central Europe*, red. Beate Störckuhl, Rafał Makala (Oldenburg: De Gruyter, 2020).

54. Störckuhl, *Modernizm na Śląsku*, s. 265–352.

BIBLIOGRAFIA

- Architektura niepodległości w Europie Środkowej / Architecture of Independence in Central Europe*. Redakcja Łukasz Galusek, Żanna Komar, Michał Wiśniewski, Natalia Żak. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2018.
- Barylewska-Szymańska, Ewa, i Wojciech Szymański. „Nowoczesna architektura w Wolnym Mieście Gdańsku w latach 20. i 30. XX w.”. W: *Niechciane dziedzictwo. Różne oblicza architektury nowoczesnej w Gdańsku i Sopocie*, redakcja Agnieszka Wołodźko, 10–31. Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 2005.
- Brendel, Hanna. *Miasto do mieszkania. Zagadnienia reformy mieszkaniowej na przełomie XIX i XX w. i jej wprowadzanie w Poznaniu w pierwszej połowie XX w.* Poznań: Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej, 2012.
- Bruce, Peter. *Kay Fisker. Works and Ideas in Danish Modern Architecture*. London: Bloomsbury, 2021.
- Casciato, Maristella. *The Amsterdam School*. Rotterdam: 010 Publishers, 1996.
- Dawidowski, Robert, Ryszard Długopolski, i Adam M. Szymiski. *Architektura modernistyczna lat 1928–1940 na obszarze Pomorza Zachodniego*. Szczecin: Wydawnictwo Walkowska, 2001.
- Drews, Emil. „Das Bismarckdenkmal der Provinz Pommern”. *Unser Pommerland* 7 (1922): 105–107.
- Friedrich, Jacek. „Tożsamość peryferii. Nowoczesność i tradycjonalizm w architekturze Wolnego Miasta Gdańska”. W: *Modernizm na peryferiach. Architektura Skoczowa, Śląska i Pomorza 1918–1939*, redakcja Andrzej Szczerski, 176–216. Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2011.
- Friedrich, Jacek. *Walka obrazów. Przedstawienia wobec idei w Wolnym Mieście Gdańsku*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2018.
- Geist, Jonas, i Dieter Rauch. *Hannes Meyer und Hans Wittwer. Die Bundesschule des ADGB in Bernau 1930–1983*. Potsdam: Potsdamer Vereinsbuchhandlung, 1993.
- Gwiazdowska, Małgorzata. „Rozwój modernizmu w Szczecinie w latach 1907–1939 oraz jego ochrona konserwatorska”. W: *Architektura XX w., jej badania i popularyzacja w Gdyni i w Europie*, redakcja Maria Jolanta Sołtysik, Robert Hirsch, 126–132. Gdynia: Urząd Miasta Gdyni, Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej, 2019.
- Ilkosz, Jerzy. „Liceum Ogólnokształcące nr 2 im. Piastów Śląskich”. W: *Leksykon architektury Wrocławia*, redakcja Rafał Eysymontt, Jerzy Ilkosz, Agnieszka Tomaszewicz, Jadwiga Urbanik, 844–845. Wrocław: Wydawnictwo Via Nova, 2011.
- Jensen, Thomas Bo. *P.V. Jensen-Klint. The Headstrong Master Builder*. Kopenhaga–London: The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture Publishers, Routledge, 2009.
- Korvenmaa, Pekka. *Lars Sonck. Arkkitehti*. Espoo: Atlasart, 2020.
- Kozińska, Bogdana. „Szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych”. *Materiały Zachodniopomorskie* 45 (1999): 553–578.
- Kozińska, Bogdana. *Rozwój przestrzenny Szczecina od początku XIX wieku do II wojny światowej*. Szczecin: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2002.
- Kozińska, Bogdana. „Die künstlerische Tätigkeit der Lehrer der Stettiner Kunstgewerbeschule in den 1920er und 1930er Jahren”. W: *Bildende Kunst in Mecklenburg und Pommern von 1880 bis 1950. Kunstprozesse zwischen Zentrum und Peripherie*, redakcja Bernfried Lichtnau, 222–238. Berlin: Lucas Verlag, 2011.
- Kozińska, Bogdana. „Walter Riezler i Muzeum Miejskie w Szczecinie / Walter Riezler und das Stadtmuseum Stettin”. W: *1913. Święto wiosny / 1913. Frühlingsweihe*, redakcja Szymon P. Kubiak, Dariusz Kacprzak, 62–89. Szczecin: Muzeum Narodowe, 2013.
- Krohn, Carsten, i Julian Reisenberger. *Walter Gropius. Buildings and Projects*. Basel: Birkhäuser, 2019.
- Kubiak, Szymon Piotr. „Gmach – monument – wnętrze. Gregor Rosenbauer i szczecińska sieć Bauhausu”. *Sztuka i Dokumentacja* 23 (2020): 101–119. <https://doi.org/10.32020/ARTandDOC/23/2020/13>.
- Kubiak, Szymon Piotr. *Macierz. Szczecińskie muzea i sztuka dla nowego Pomorza 1910–1945*. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2023.
- Loew, Peter Oliver. *Gdańsk – biografia miasta*. Tłumaczenie Justyna Góra. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej, 2013.
- Makała, Rafał. *Między prowincją a metropolią. Architektura Szczecina 1891–1918*. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2011.
- Makała, Rafał. „Nawiązania do tradycji nowożytnej w ceglanej architekturze wczesnomodernistycznej północnych Niemiec”. *Porta Aurea* 17 (2018): 94–111. <https://doi.org/10.26881/porta.2018.17.04>.
- Meinecke, Andreas. *Preußische Denkmalpflege im Kaiserreich. Die Provinz Brandenburg und Berlin 1860–1918*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2019.
- Mebes, Paul, i Paul Emmerich. „Das neue Oberlyzeum in Zoppot”. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* 16, nr 2 (1932): 49–56.
- Mögelin, Else. „Gregor Rosenbauer und Stettin”. *Baltische Studien. Neue Folge* 53 (1967): 93–98.
- Nerdinger, Winfried. *Geschichte macht Architektur*. München: Prestel, 2012.
- Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not Just Bauhaus. Networks of Modernity in Central Europe*. Redakcja Beate Störckuhl, Rafał Makała. Oldenburg: De Gruyter, 2020.
- Oppermann, Thomas, i Friederike Schmidt-Möbus. *Fagus, Benscheidt, Gropius. Wege in die ästhetische und soziale Moderne. Eine Biografie*. Göttingen: Steidl, 2011.

- Panzert, Alexandra. *Das Bauhaus im Kontext. Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2023.
- Pehnt, Wolfgang. *Deutsche Architektur seit 1900*. München: Wüstenrot Stiftung, Deutsche Verlags-Anstalt, 2006.
- Posener, Julius. *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II. 1890–1918*. München–New York: Prestel, 1979.
- Pusback, Birte. „Deutsches Danzig – polnisches Gdynia. Zwei Ostseehäfen in politischer Konkurrenz zu Beginn des 20. Jahrhunderts”. W: *Die Maritime Stadt – Hafenstädte an der Ostsee vom Mittelalter bis in die Gegenwart / Miasto nad morzem – miasta portowe nad Bałtykiem od średniowiecza do współczesności*, redakcja Tomasz Torbus, Anna Katarzyna Wojtczak, 383–413. Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2017.
- Reform der Großstadtkultur – das Lebenswerk Fritz Schumachers (1869–1947). Dokumentation zur gleichnamigen Ausstellung*. Redakcja Dieter Schädel, Jörg Beileites. Hamburg: Kunsthalle, 2013.
- Rautenberg, Hans-Werner. „Czasy wielkich nadziei i klęsk”. W: *Pomorze Zachodnie poprzez wieki*, redakcja Jan M. Piskorski, 301–336. Szczecin: Zamek Książąt Pomorskich, 1999.
- Schumacher, Fritz. *Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues*. München: Verlag von Georg D. W. Callwey, [s.a.].
- Schmidt-Thomsen, Helga. „Schulen der Weimarer Republik”. W: *Berlin und seine Bauten*, cz. 5, t. C: *Schulen*, redakcja Johann Geist, Peter Kürvers, 121–192. Berlin: Ernst & Sohn, Verlag für Architektur und technische Wissenschaften, 1991.
- Sołtysik, Maria Jolanta. „Modernizm gdyński – modernizm europejski. Inspiracje i analogie”. W: *Modernizm w Europie – modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona*, redakcja Maria Jolanta Sołtysik, Robert Hirsch, 69–79. Gdynia: Urząd Miasta Gdyni, 2009.
- Steininger, Peter. *Die ADGB-Bundesschule Bernau bei Berlin*. Leipzig: E.A. Seeman, 2013.
- Stelmach, Mieczysław, i Edward Włodarczyk. „Rozwój przestrzenny i przemiany demograficzne”. W: *Dzieje Szczecina 1806–1945*, redakcja Bogdan Wachowiak, 522–567. Szczecin: 13 Muz, 1994.
- Stelmach, Mieczysław. „Ustrój i finanse miejskie”. W: *Dzieje Szczecina 1806–1945*, redakcja Bogdan Wachowiak, 686–703. Szczecin: 13 Muz, 1994.
- Störckuhl, Beate. *Modernizm na Śląsku. Architektura i polityka 1900–1939*. Tłumaczenie Barbara Ilkosz. Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu, 2018.
- Szczerski, Andrzej. „Gdynia – Tel-Awiw: modernizm i państwo”. W: *Gdynia – Tel Awiw*, redakcja Artur Tanikowski, 42–49. Warszawa–Gdynia: Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Muzeum Miasta Gdyni, 2019.
- Szczerski, Andrzej. *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010.
- Szymański, Wojciech. „Architekt Adolf Bielefeldt. Działalność na terenie Gdańska i Sopotu”. W: *Architekt Adolf Bielefeldt 1876–1934*, redakcja Ewa Baryłewska-Szymańska, Małgorzata Danielewicz, 127–134. Gdańsk: Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, Muzeum Sopotu, 2003.
- Turtenwald-Quiring, Claudia. „Fritz Höger (1877–1949). Architekt zwischen Stein und Stahl, Glas und Beton”. Rozprawa doktorska, Universität Münster, 2004.
- Wagemann, Ines. *Der Architekt Bruno Möhring 1863–1929*. Bonn: Witterschlick/Wehle, 1992.
- Weishaupt, Carl. „Der Neubau von drei Berufsschulen und einer Kunstgewerbeschule einschließlich Werkstattegebäude in Stettin”. *Der Stahlbau. Beilage zur Zeitschrift die Bautechnik*, nr 24 (1929): 277–281.
- Weishaupt, Carl. „Stettins städtebauliche Zukunft”. W: *Deutschlands Städtebau, Stettin*, 134–150. Berlin–Hallensee: Deutsche Architektur- und Industrie-Verlag, 1925.
- de Wit, Wim. *The Amsterdam School – Dutch Expressionist Architecture 1915–1930*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1983.
- Włodarczyk, Edward. „Życie gospodarcze”. W: *Dzieje Szczecina 1806–1945*, redakcja Bogdan Wachowiak, 522–685. Szczecin: 13 Muz, 1994.
- Włodarczyk, Edward. „Czasy kryzysu w Republice Weimarskiej (do 1933 r.)”. W: *Pomorze Zachodnie poprzez wieki*, redakcja Jan M. Piskorski, 279–300. Szczecin: Zamek Książąt Pomorskich, 1999.

SUMMARY

The “Tamed Avant-Garde”. The Former School of Artistic Crafts Building in Szczecin as an Example of Brick Architecture in the Weimar Republic by Rafał Makala

The School of Artistic Crafts (Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule / Werkschule für gestaltende Arbeit) in Szczecin (germ. Stettin), a work by Carl Weishaupt and (most likely) Gregor Rosenbauer, is one of the most interesting buildings intended for an educational institution to belong to Modernist architecture in brick. Similarly to, among others, Bauhaus, the School – instituted in 1923 as a result

of social changes occurring in Germany after the First World War – implemented a reformatory model of education. The seat of the School of Artistic Crafts, built in the late 1920s (1928–1930), combined architectural features characteristic of international avant-garde, even making use of quotations from the Bauhaus building (e.g. the connector building bridging a street), with elements derived from the brick building tradition of the *Reformarchitektur* (e.g. white muntin windows contrasting with a clinker brick elevation). This was because brick and terracotta, which in the interwar period were associated primarily with industrial structures, were perceived in Central and Northern Europe as traditional regional materials. Brick was used as such a material by, among others, members of the so-called Amsterdam School, as well as by Scandinavian architects (e.g. Kay Fisker, Peder Vilhelm Jensen-Klint or Lars Sonck). In what was then north-eastern Germany, at that time seeking to buttress its national identity in the new circumstances that emerged after the First World War, brick architecture began to be perceived as a national one. This approach is evident in the statements of, among others, Fritz Höger, Fritz Schumacher, Bruno Möhring or Erich Blunck.

This was the reason why the interwar period saw various interesting projects being completed in this region, which combined features of radically different tendencies in Modernism. One of those was the building of the School of Artistic Crafts in Szczecin, since it constitutes an attempt to combine the aesthetics of the international avant-garde with the tradition of the reformist brick architecture; an attempt that is interesting but by no means unique. In addition to the Bauhaus building in Dessau, another source of inspiration used by its creators was the General German Trade Union Federation School (Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes, BADG) at Bernau near Berlin, built in the years 1928–1930 following the design by Hannes Meyer, the then director of the Bauhaus. In contrast to Rosenbauer/Weishaupt, Meyer made use of yellow clinker brick, which was much more unequivocally associated with industrial architecture than red brick, which had historical connotations. Also, in Bernau concrete and steel structural elements were exposed much more extensively than in Szczecin, and wide panes of glass with grey divisions (and partly also glass bricks) were used in the windows. As a result, the BADG buildings have a more industrial character than those of the School of Artistic Crafts in Szczecin.

However, the circle of analogies with the School of Artistic Crafts in Szczecin is not limited to the most important buildings designed by the most important Bauhaus architects; it also includes a number of buildings constructed in what was then northern and eastern Germany. A similar manner of combining the forms of architecture known as Neues Bauen with the aesthetics developed by the brick *Reformarchitektur* is evident in, among others, the building of the former St. Mary Magdalene Gymnasium (currently the Silesian Piast Secondary School No. 2) in Wrocław, designed by Hugo Althof and Max Schirmer (1927–1929). A particularly interesting example of a building analogous to the Kunstgewerbeschule is the former Oberlyzeum (currently General Secondary School No. 1) in Sopot, designed by Paul Mebes and Paul Emmerich (1929–1931). This can be seen both in the manner of developing the shape of the building and in the design of the brick elevations, which contrast with the white window frames that create horizontal accents in the composition.

Despite its spectacular forms, the building of the School of Artistic Crafts in Szczecin, as well as other buildings mentioned above, is essentially a recapitulation of avant-garde ideas derived primarily from the Bauhaus and Neues Bauen circle and implemented in completed buildings, combined with forms and artistic solutions

developed in the circle of brick Modernism. Yet, seen against the backdrop of the local architectural context – Szczecin, Wrocław (germ. Breslau) or Gdańsk (germ. Danzig) – this was precisely what turned the buildings under discussion into innovative, well nigh avant-garde structures. Also, these buildings demarcate the intellectual horizons of the local elites, revealing their members' ability to accept modernity; and, ultimately, this was what laid the lines beyond which innovativeness became provocation.

The issue of the authorship of the design for the School of Artistic Crafts in Szczecin has not been unequivocally resolved. Design sheets presented to the Supervisory Board of Construction are extant; but a document of this kind does not settle the issue of the building's authorship. The possibility of Rosenbauer's contribution is indicated not only by clear references to the Bauhaus, but also by a 1927 sketch extant in the archives of the Technische Universität in Munich: even though it is described as "Industriebau", an industrial building, is it definitely a study of the solution applied in Szczecin's School of Artistic Crafts, as evidenced by both the disposition of the architectural solid and the characteristic connector bridging a street, modelled on the Bauhaus building in Dessau.

BIOGRAPHICAL NOTE

Rafał Makąła PhD (habil.) is a historian of art; he studied at the Adam Mickiewicz University in Poznań and in Cologne. He received his doctoral degree in 2003 and his post-doctoral degree in 2016 at the Adam Mickiewicz University. In 1994–2016 he was employed at Szczecin University, in 2016–2020 at Technische Universität Berlin, and from 2020 at Gdańsk University. His chief publications are *Między prowincją a metropolią. Architektura Szczecina w latach 1891–1918* (2011) and *Nowoczesna praarchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelmińskich Niemczech (1888–1918)* (2015).

NOTA BIOGRAFICZNA

Rafał Makąła, historyk sztuki, studiował na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu i w Kolonii, doktoryzował się w 2003 r. a habilitował w 2016. W latach 1994–2016 zatrudniony na Uniwersytecie Szczecińskim, a 2016–2020 na Technische Universität w Berlinie; od 2020 r. pracuje na Uniwersytecie Gdańskim. Ważniejsze publikacje: *Między prowincją a metropolią. Architektura Szczecina w latach 1891–1918* (2011), *Nowoczesna praarchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelmińskich Niemczech (1888–1918)* (2015).