

Paul Scheerbart och en arkitektur i färgat glas

Gertrud Olsson

En utgångspunkt för de följande sidorna om Paul Scheerbart och en arkitektur i färgat glas, är begreppet *transparens*. I *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture* (2000) går arkitekturprofessorn Adrian Forty igenom hur vi beskriver arkitektur, modernism, genuskillnader och vetenskapliga och sociala förhållanden. De ord vi faktiskt använder när vi talar och skriver om arkitektur. Arton nyckelord föräras särskilt utrymme, bland dem form, funktion, historia, minne – och *transparens*.

Forty belyser begreppet transparens genom att indela det i *bokstavlig transparens* (Literal transparency), i *fenomenal* eller *enastående transparens* (Phenomenal transparency) och i *betydelsebärande transparens* (Transparency of meaning).

Den första preciseringen, *bokstavlig transparens*, innebär tillgänglighet och genomsläpplighet för ljus, den möjlighet att *se in i* eller *genom* en byggnad, som gjordes möjlig genom modernismens konstruktionsteknik för att frigöra stora glasytor. Ett välkänt exempel är Bauhauskolan i Dessau. Walter Gropius verkstadsskola är byggd i den tekniken – och det är onekligen en poäng att termen transparens i arkitektursammanhang lanserades av Bauhausläraren László Moholy-Nagy. – Vi ska snart se hur ljusets genomsläpplighet, hur insynen och utblickarna, spelar även i Scheerbarts vision.

Fenomenal transparens, den andra formen av transparens i Fortys indelning, har att göra med ett rumsligt förhållande. Det innebär en simultan perception av skilda rumsliga *ordningar* i vilka väggarna eller byggelementen överlappar varandra. Så arbetar ofta Le Corbusier i sin arkitektur, men också i sina kubistiska målningar. Termerna bokstavlig och fenomenal transparens myntades av arkitekturteoretikerna Colin Rowe och Robert Slutzky. Deras slutsats om fenomenal transparens är att måleri endast kan implicera, eller söka göra gällande, en tredje dimension; medan arkitekten *inte* kan undertrycka den tredje dimensionen. Det ger en aning om vad arkitekter söker uppnå genom fenomenal transparens.

Den *betydelsebärande transparensen*, slutligen, är en term hämtad från modernismens estetik och konstkritik. Susan Sontag skriver 1961 i *Against Interpretation* om konstverkets egen luminicens:

Transparens är den värdefullaste, den mest frigörande egenkapen konsten – och konstkritiken – kan ha idag. Transparens innebär att konstverket lyser med det ljus det själv utstrålar, tinget är vad det är. (s. 13)

Den betydelsebärande transparensen berör alltså konst i lika hög grad som arkitektur. Den betyder att form och innehåll

är ett och detsamma, att det inte finns någon åtskillnad mellan objekt och mening eller innebörd. Närvaro, *presentness*, och direkthet, *directness*, är ekvivalenta till termen betydelsebärande transparens.

Om vi söker ordets etymologi så betyder transparent *genomskinlig*. Ordets sammansättning är *trans* = på andra sidan, och *parere* = visa sig, synas (Wessén, *Våra ord*). I Salenius *Latin-svensk ordbok*, från 1873, översätts *parere* till att visa sig synlig, vara klar; men också juridiskt till att stå fast, vara bevisad. D.v.s. med den innebörd som transparens har idag i nationalekonomiska eller juridiska sammanhang. Medborgarna ska kunna följa beslutsgångar och få maktstrukturer genomlysta. "Företagets bonussystem måste vara transparent för pensionssparare och aktieägare."

Walter Benjamin skildrar i sitt stort anlagda verk *Paris 1800-talets huvudstad/Passagearbetet*, staden vid Seine som den första moderna huvudstaden. I några viktiga essäer från 1930-talet beskriver Benjamin den framväxande masskulturen och konstens förändrade position i vad han kallar "reproduktions-åldern". Industrialismen är en avgörande brytpunkt. Maskiner ersätter hantverket, en ny hastighet införs i tillverkningsindustrin, varor produceras i stor skala. Via tekniska innovationer skapas nya reproduktionsformer för tryckteknik, och för foto och film. När hantverkets del minskar i tillverkningsprocessen, ersätts det manuella inslaget, handens arbete, av *ögat* som äger förmågan att följa den nya, uppdrivna hastigheten i produktionen. Ögat är snabbare än handen, ögat ensamt kan registrera det nya tempot. Det är inte längre handen som reproducerar varorna. Det är *ögat* som följer produktionen – ögat och blicken synliggör produkterna.

Även staden får en ny rytm genom att nya rum bildas utanför hemmet, genom att gatorna intas. Butikspassager och varuhus byggs i Paris mellan åren 1800–40 i de nya materialen glas och järn. Passagerna målas, dekorerar och ornamenteras för ögats blick, de blir stadens motsvarighet till hemmets vardagsrum. Passagerna blir en sorts gräns mellan exteriör och interiör. Den slutna världen inomhus är 1800-talets och borgerlighetens värld. Benjamin skriver:

Gatorna är kollektivets stad. Kollektivet är ett evigt uppmärksam, evigt rörligt väsen som upplever, erfar, inser och tänker ut lika mycket mellan husväggarna som de enskilda individerna i skydd av sina fyra väggar. För detta kollektiv är de glänsande emaljerade firmaskyltarna en väl så god och

rentav bättre väggutsmyckning än salongens oljemålning för borgaren; murarna med sitt "*Défense d’Afficher*" är kollektivets skrivpulpet, tidningskioskerna dess bibliotek, brevlådorna dess bronsskulpturer, bänkarna dess sovrumsinredning och kaféterrasserna det burspråk, varifrån det blickar ner på sin byggnadskonstruktion. Där asfaltarbetarna har sin rock hängande på gallret befinner sig hallen, och portgången, som öppnar perspektivet över gårdarna ut i det fria, är den långa korridor som skrämmer borgaren men för kollektivet utgör infarten till stadens kammare. Av dessa var passagen salongen. Mer än på någon annan plats ger sig gatan här till känna som massornas möblerade, utvändiga interiörer. (Passagearbetet I, s. 17f)

Walter Benjamin beskriver således lösgörandet från 1800-talet som ett uppvaknande. I en dialektisk struktur, står minnet och uppvaknandet i nära förbindelse. Vi måste inse att uppvaknandet innebär en förlust, en förlust av vår gemensamma tradition. Det krävs mod och list för att lyckas parera uppvaknandet ur 1800-talsdrömmen, hävdar han. Passagerna, interiörerna och utställningshallarna är rester av en drömvärld. Ur denna dröm föds utopiska tankar och ett bejakande av det nya samhället, av *transparensen*. "1900-talet", skriver Benjamin, "gjorde med sin porositet, sin transparens, sitt utomhusljus och sitt friluftsliv slut på boendet i den gamla stilen" (ibid. s. 211).

Järn tillsammans med betong är transparensens byggda möjlighet. Parallellt med att järnet börjar användas som byggnadsmaterial på 1820-talet, utvidgas *glasets* arkitektoniska användningsområde. Men, som Benjamin konstaterar i *Passagearbetet*.

De samhälleliga förutsättningarna för glasets ökade användning som byggnadsmaterial föreligger emellertid först hundra år senare. Ännu i Scheerbarts bok *Glasarkitektur* (1914) rör det sig om ett utopiskt sammanhang. (ibid. s. 39)

Paul Scheerbart – som alltså nämns som ett av de allra första namnen i Benjamins inledande exposé till hela det väldiga Passagearbetet – föddes den 1 augusti 1863 (och för att låta honom framträda i relief tillägger jag:) som det elfte och sista barnet i en polsk-preussisk familj. Modern dog när han var 4 år, fadern när han var 10, och alla hans syskon var döda före hans 16:e födelsedag. Vid 22 års ålder flyttade Scheerbart från Danzig (Gdansk i dagens Polen), till Berlin för att där försörja sig som journalist.

Han börjar skriva om konst och kultur i den nästan okända *Berliner Börsen Curier*. Scheerbart finner snart sitt specialområde, och i över tjugo år skriver han om *glasarkitektur*. År 1910 börjar han arbeta hos Herwarth Walden, en avantgardeförläggare som ger ut den progressiva konst- och litteraturjournalen *Der Sturm*. I tjugofem år, mellan 1889 och 1915, publicerar Scheerbart nära trettio arbeten, alltifrån romaner och teaterstycken till tekniska "avhandlingar", och dessutom hundratals artiklar till dagstidningar, magasin och antologier. Scheerbart dör i ett slaganfall den 10 oktober 1915, ett år efter publiceringen av hans bok *Glasarkitektur*.

År 1914 kom alltså Paul Scheerbarts *Glasarkitektur*, en minimalistisk essä, en utopisk text. Den lilla boken innehåller III ytterst korta kapitel, eller stycken, estetiskt utmejslade, ofta bara en halv sida, med var sitt singeltema, som speglar Scheerbarts ideologiska och tekniska intresse för färgat glas. Han skriver i kapitel I:

Vi lever för det mesta i stängda rum. Vår kultur är en produkt av vår arkitektur. Vi måste omvandla vår arkitektur om vi ska kunna nå en högre nivå på kulturen. Det kan vi inte göra i de stängda rummen, som vi lever instängda i. Men genom att införa en glasarkitektur kan solljuset, månens sken och stjärnornas glittrande skådas (vilket inte är möjligt genom ett par fönster i ett rum). Allt är av glas – av *färgat* glas. Den nya miljön, som vi därigenom skaffar, kan ge oss en ny kultur.

Scheerbart söker alltså en förbättring av människan, en omvandling av människan i en ny civilisation. Detta nya, det kommande, är en vittomfattande transparens. Den är möjlig genom den nya tekniken, genom det nya metafysiska intresset, genom tidens spirituella rörelser. Den är en utopi.

Scheerbarts projekt består av att (andligen) konstruera hus, av att bygga arkitektur i materialet *glas*. Men inte av genomskinligt glas, istället av *färgat* gnistrande glas. Materialet är oändligt generöst för Scheerbart, ett nytt material som har allt. Glas tillsammans med ljus äger möjligheterna. Glas vittrar inte bort. Scheerbart beskriver Botaniska trädgårdens glasarkitektur i Dahlem utanför Berlin. Hur den skiljer sig på två sätt från hans egen vision, "den består inte av färgat glas och den har endast englasfönster, vilket ger rummet kyla." (kapitel III) Han fortsätter:

I Botaniska trädgården i Dahlem har man valt det förgängliga materialet *trä*. Vi behöver finna ett hållbart material. Järn är hållbart men det rostar, det är inte estetiskt fulländat och det måste förnyas. Kanske är järnbetongen även här det ideala byggmaterialet, det tar inte så mycket yta i anspråk. (VI)

Scheerbart diskuterar i flera kapitel om det är järnet eller betongen som är det mest fulländade och lämpade materialet till glaset. Han skriver i kapitel V:

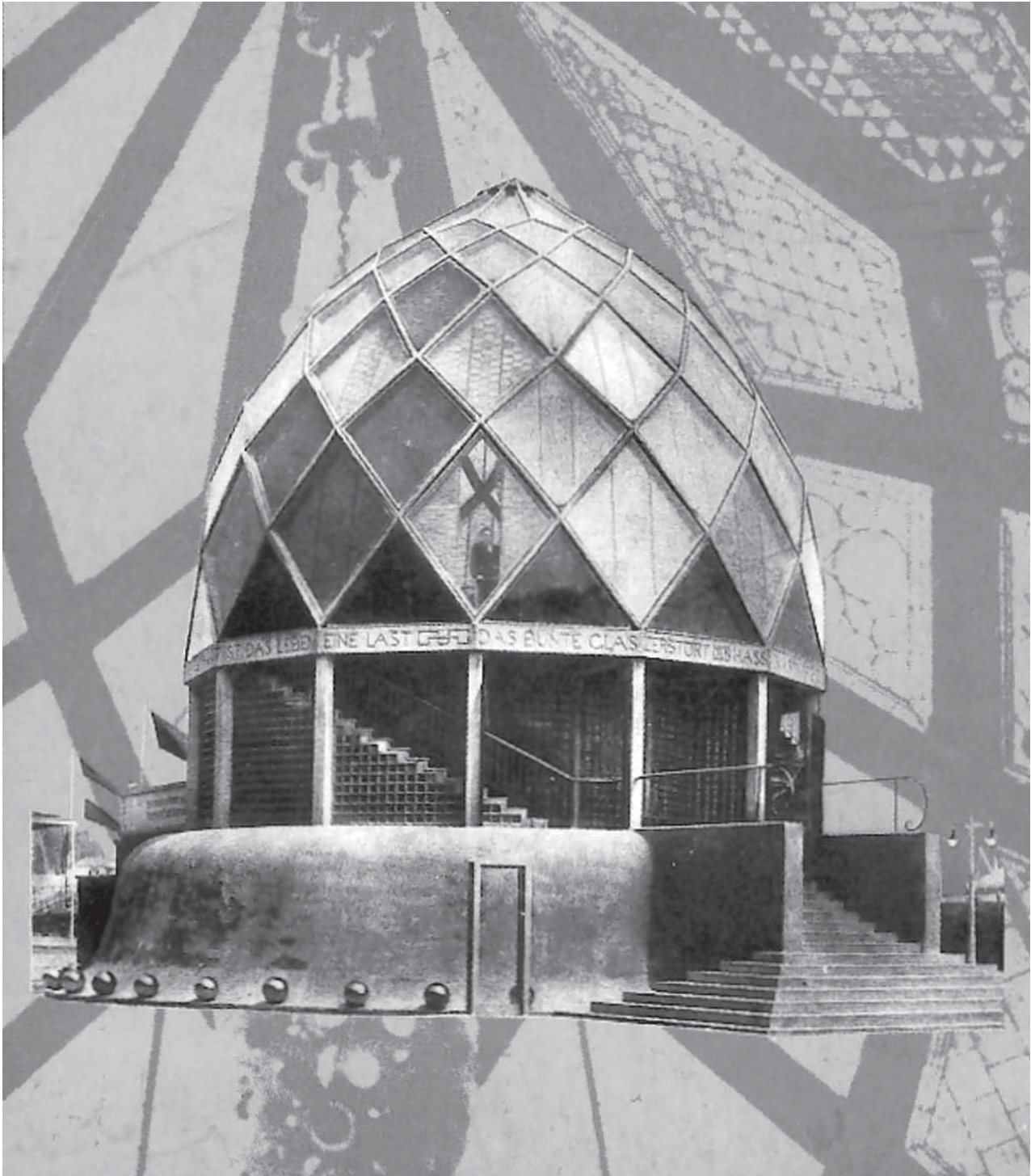
Vi måste skydda järnet från rost. Det finns många påstrykningsmedel mot rost. Vilket medel som är bäst vet vi ännu inte. Glasarkitekten vet bäst, så att även det estetiska uttrycket blir rätt.

Han skriver i en ren slät stil såsom glaset självt. Han har humor i texten men allvar i projektet. I kapitel XIII heter det:

Om någon invänder att glasarkitekturen blir kall, så är kylan angenäm i den varma årstiden. För övrigt ger färgerna på glaset en glödande känsla, kanske, kanske strömmar glöden fram som en 'ny' värme.

I Scheerbarts *förbättring* av människan krävs alltså en *omvandling* av människan. Denna omvandling kan ske genom arkitekturen. Färgat glas tillsammans med ljus ger en ny känslighet, tillgänglig för alla. Det traditionella tegelhuset stoppar ljuset med sina murar. Scheerbarts glashus består av färgade glaselement. Dagsljuset passerar och filtrerar färgerna – men ger inte en transparent verkan i betydelsen genomskinlighet eller genomsiktighet. Inifrån glashuset kan man skönja utsidan. Och utifrån kan man ana former där inne. Människan är inte instängd i tegel. Det färgade glaset skyddar mot direkt insyn, det skapar också närvaro i rummet. Människan kan blott ana staden och naturen därutöver, men omvänt får hon vara ifred med sina tankar om den nya civilisationen.

Scheerbart har tänkt igenom hela konstruktionen av glashuset. Han hämtar inspiration från gotikens katedraler. Även i gotikens arkitektur eftersträvades ljus, som välkänt är, men då med hjälp av smäckra höga strävbågar i sten som möjliggjorde stora fönsteröppningar varigenom färgen flödade. "Glasarkitekturen är inte möjlig eller tänkbar utan gotiken." skriver han i kapitel XIX. De gamla araberna, påpekar han, byggde glashus, men de valde det "förgängliga" materialet trä, vilket innebär att vi idag inte vet hur deras



Scheerbarts och Tauts Glashus, Werkbundutställningen i Köln 1914

glashus fungerade (X). Redan i den hellenistiska kulturen fanns färgrika glasamplor och glänsande majolikafärlor från 1000-talet f.Kr. (XX). För Scheerbart har alla byggmaterial med väderbeständiga färger sitt existensberättigande. ”Där glas inte går att nyttja kan emalj, majolika och porslin användas.” (XXI) Han förklarar att introduktionen av järn i husbyggnad ger den tunga industrin så många nya uppdrag att industrin kan leva vidare (XCVII). Detsamma gäller för den kemiska industrin: ”Glasarkitekturen kommer att innebära att enorma mängder färg konsumeras.” (XCVIII)

I Scheerbarts glashus utgörs väggarna av glasskivor i tunna ramar av järn och betong. Det finns inga öppningsbara fönster, utan fasaden består av dubbla skivor, med en luftspalt på en meters avstånd mellan skivorna, och i den är en sofistikerad luftkonditionering inrymd. Fönster behövs inte: ”Luften blir bättre genom ventilation”, skriver Scheerbart i kapitel II. Även innerväggarna i huset är av glas. Och glasets släta ytor går igen i inredningen, i designade stälmöbler. Han skriver:

Materialet trä passar inte inne i glashuset, det passar inte in i situationen. Skåp, bord, stolar o.s.v. tillverkas av stål och glas eftersom hela miljön ska vara enhetlig. Detta är naturligtvis tråkigt för träindustrin. (VII)

På glashusets väggar går inte att hänga tavlor som man är van vid i borgarhemmen. ”Bilder på väggarna är naturligtvis en total omöjlighet.” (VIII). Glashuset innebär en frigörelse, ett rengörande från 1800-talets borgarklassinredning, för att återknyta till Walter Benjamin. Glas kan inte stänga in ägandet, fastslår Benjamin i *Passagearbetet*, glas släpper igenom, vilket gör att människorna släpper taget och inte krampaktigt håller i sina samlade skatter.

När glasarkitekturen är introducerad i arkitekturen, överför Scheerbart hela tanken till ”saker i rörelse” – till bilen och motorbåten. Genom att utrusta bilar och båtar med färgat glas förändras landskapet, skriver han i kap. LIV. Och han avslutar sin bok med att travestera Goethes bekanta utrop *Mehr licht*: ”Inte ’mer ljus’ – ’mer färgat ljus’ måste det heta.” (CVI)

Scheerbart och Taut

Även arkitekten Bruno Taut bar på en utopi om arkitekturen. Han mötte Scheerbart sommaren 1913 hos Gottfried Heinersdorff, ägaren av en verkstad för glasmaleri och mo-

saik. De blev snabbt själsfränder och tog tillsammans uppdraget, sommaren därpå, att utföra en reklampaviljong för glasindustrin. Taut ritade och konstruerade, och Scheerbarts vision svävade som en övergripande idé över projektet.

Glashuset blev verklighet. På den utställning varpå Gropius visade en ridavägg av glas, Werkbund i Köln 1914, visades också Glashuset. Tekniskt var det ett komplicerat betongarbete; en lamellkupol med infällt färgat glas vilande på en betongsockel. Verser av Scheerbart graverades in på frisen mellan kupolen och basen. ”Ohne einen Glaspalats ist das Leben eine Last” (Utan ett glaspalats är livet en börda) och ”Das bunte Glas zerstört den HASS” (Färgat glas förstör hat).

Taut arbetar här, i likhet med gotikens katedralbyggare, med att skapa en interiör skild från yttervärlden. Interiören är ett rum fyllt av ljus och färg. Glashusets ändamål är att vara vackert. Spelet mellan mosaik, färgat glas, bassängvatten, reflexer och ljus fyller byggnaden. Huset visar vilka arkitektoniska möjligheter som ligger förborgade i glaset. Kupolen rymmer ett spektrum av färger från djupblått över mossgrönt, till guldgult och högst upp vitgult som klingar av. Golvet är byggt av glas med en cirkelrund öppning, varigenom besökarna kan se ner, och även gå ner för två trappor, till ett undre ”ornamentrum”. I det undre rummets mitt finns en bassäng, varifrån vatten strömmar mot utgången. I bakgrunden finns ett kalejdoskop med projicerade mönstret i flera färger. Och till detta speglingar i vattnet.

Taut skrev i sin *Vägvisare* till Glashuset, att byggnaden ska ”ge impulser till att upplösa de i dagens arkitektur alltför bundna rumsföreställningarna och i arkitekturens värld introducera de verkningar som rymt i glaset” (Konstakademien, s. 14). Taut använde, som sagt, glas som byggnadsmaterial till väggar, tak och golv, samt till dekorativa effekter. Han skriver att man inte behöver sörja för ”illuminationen” utanför glashuset. Det räcker att tända belysningen inne i rummet så är hela området upplyst. *Glashuset*, skriver Taut, visar att Scheerbarts poetiska uppslag inte kan avfärdas som en utopi. Och Glashuset fick uppmärksamhet! Raskt kom det att representera en ny expressionistisk trend i tysk arkitektur.

Den svenske konstnären Gösta Adrian-Nilsson, GAN, den abstrakta konstens pionjär i Sverige, var vid den här tiden bosatt i Berlin. Han sökte och fick tjänsten som konstnärlig guide i Glashuset. GAN talade sedermera om Glashuset som en av de starkaste upplevelser han haft, lik en övernaturlig sommar.



Interiör av Glashuset

Arkitekterna började bygga i glas. Det fanns hygieniska argument för att få in sol och ljus inomhus. Medicinska rön visade på sambandet mellan arkitekturens utformning och infektionssjukdomarnas utbredning. Genom industrins landvinningar var det nu möjligt för arkitekterna att utforma stora glasytor. Walter Gropius fabrik från 1911, *Fagus-Werke*, byggdes i glas och stål. Gropius utvecklade en teknik för att ge arkitekturen ett svävande och tyngdlöst uttryck. Genom att förskjuta husets tyngdkraft från fasaden, kunde han konstruera hela fasader av glas. På Werkbund-utställningen 1914 visades alltså Gropius "hängande" glasfasad, helt i klarglas.

Den typen av glasarkitektur skiljer sig emellertid från Paul Scheerbarts, som således *inte* bygger på största möjliga genomskinlighet. För Scheerbart, och även för Taut, var glaset ett material med särskilda egenskaper. Glas är "det flytande, gracila, kantiga, gnistrande, lätta", med Tauts ord (Konstakademien, s. 2). Glas var inte immateriellt för Scheerbart och Taut. Glas var det skiraste av alla material, ändock var det ett material. Och glaset kunde även formas till en kristall; den högsta symbolen för renhet och död.

Bruno Tauts framtidstro bärs av den sociala tanke som innebär *en bra bostad för alla*, alltså symboliskt *att hitta hem*. Taut strävade efter ett nytt samhälle med en medveten social

organisation. Han talade tidigt om, och tillämpade tidigt, färg i arkitekturen. Liksom Scheerbart var Taut inspirerad av gotiken. Katedralen, som en socialt andlig byggnad, fick stå som sinnebilden för det gemensamma skapandet av det nya samhället. En kultur för framtiden skulle frammanas där arkitekturen – urkonsten – uttrycker den *gemensamma idén, den sociala tanken*. Arkitekturen ersätter gotikens religionstro i Tauts utopi. Taut tecknar och beskriver små stjärnformade samhällen utspridda över landet. I dessa samhällen lyser den nya tidens katedraler i form av moderna kristallpalats.

Taut såg även trädgårdsstadens möjligheter. Han beskriver i *Die Stadtkrone* (från 1916/17, publ. 1919) trädgårdsstadens idé, med samlingslokaler, blomsterrabatter, bersåer, paviljonger och ett gemenskapens tempel – vid sidan om bostäderna. På stadens högsta punkt tänkte sig Taut *stadskronan*, byggd helt i glas och genomlyst av ljus, som en samlingsplats och en manifestation av den nya tidens andlighet. I mångfärgat ljus och till ständig musik genomsyras den enskilda människan av gemenskapens anda.

Men istället för denna drömda gemenskap fortsatte kriget och *Die Stadtkrone* inleds tidsenligt med en visionär text om den yttersta domen, skriven av Scheerbart. Änglar beledsagar apokalypsen, och återuppbygger efter undergången det jordiska samhället i färgat glas.

Tauts mest utopiska bok, om komparationen tillåts, *Alpinen Architektur* (1919) är också den influerad av Scheerbarts projekt med en arkitektur i färgat glas. I *Alpinen Architektur* är kristallen temat. Alptoppar skulle huggas till kristalliniska former, och kristallberg beströs med gnistrande glaskroppar. Om kostnaderna skriver Taut, att de blir *omätliga* och *uppoffringarna ousägliga*. Men, konstaterar han, i jämförelse med dagens verklighet – det pågående kriget – så ägnar sig detta projekt inte åt förstörelse.

Arkitektur, mode och globala medier

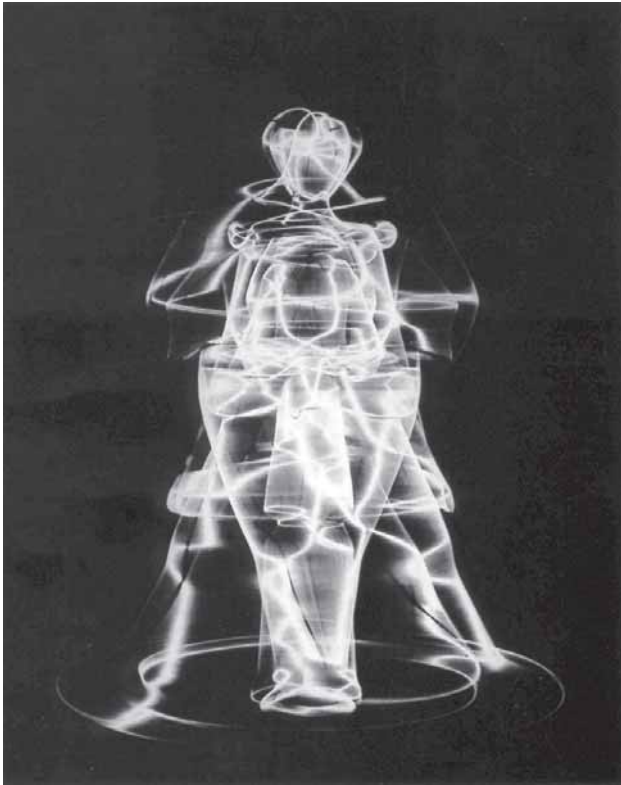
1914 var ett laddat år för Paul Scheerbart. Förutom bygget av Glashuset, utkom hans roman *Graues Tuch und zehn Prozent weiss* (ung. Det gråa klädet och tio procent vitt). Boken är en fiktiv berättelse på samma tema som hans bok *Glasarchitektur* – alltså färgat glas. I inledningen till den amerikanska utgåvan (MIT Press, 2001) pekar översättaren John A. Stuart på den starka förbindelsen mellan fiktion och arkitektur. All arkitektur måste på något sätt *föreställas* innan den kan byggas. Gränsen mellan fiktion och

fakta är, som vi är väl medvetna om idag, oklar. Exempel på denna porösa transparens (för att återknyta till Walter Benjamin) är datasimuleringar, virtuella rum, Theme Parks (spelrum) och världsutställningar. Ayn Rands roman *Fountainhead*, från 1943, väver samman kapitalism med arkitektur i Amerika vid 1900-talets mitt. Romanens huvudperson är en arkitekt, ”modellerad” på Frank Lloyd Wright. Ett annat exempel på hur den fiktiva berättelsen används för att diskutera stadsbyggnad, arkitektur och den bakomliggande politiken, är Ridley Scotts film *Blade Runner* (1982), som är en science fictionhistoria från ett Los Angeles i en nära framtid, år 2019. Scheerbarts *Graues Tuch* och *Blade Runner* – och inte att förglömma George Orwells framtidsdystopi 1984 – alla blickar de runt fyrtio år framåt i tiden från det verken är skrivna.

Romanen *Graues Tuch* handlar om en nygift schweizisk arkitekt, Edgar Krug (samma namn som champagnen), som tillsammans med sin fru färdas över jorden i sitt flygskepp. Krug är i färd med att bygga en vilt färgad glasarkitektur över hela vår jord. Hans uppdrag är av skilda slag: en utställnings- och konserthall i Chicago, en sorts avkopplingspensionat för flygskeppschaufförer på Fijiöarna, en berlinsk S-bahn genom en zoologisk park i norra Indien, ett museum för gamla orientaliska vapen på Malta – allsammans uppfört i färgat glas. Endast ett bekymmer tynger den nygifte arkitekten. Krug fruktar nämligen, att kvinnornas färgade kläder konkurrerar med hans arkitektur. Därför insisterar han på att hans fru ska gå helt klädd i grått. Alla hennes kläder ska vara grå ”med tio procent vitt”.

Så förs läsaren in i en laddad sammanställning, ett flöde av arkitektur, mode, genus och globala medier. Paul Scheerbart fångar i sin blott hundrasidiga roman hela perioden från 1914 till 1954. (Och i samma andetag, vill jag hävda, ännu ett halvsekel, från 1954 till 2004.)

Scheerbarts vapendragare Bruno Taut tecknar sin utopi i form av kristaller och gnistrande alptoppar, symboler för förändring. Han ville bygga ett samhälle där invånarna fick insyn, alltså i enlighet med transparentbegreppets *etymologiska* innebörd. I egenskap av stadsbyggnadsråd arbetade Taut efter kriget utpräglad med färg i Magdeburg, men inte nämnvärt med glas. Han ritade bostadsområdet *Siedlung Reform* i en enkelhet som uppfattades som stötande av de boende. Färgsättningen var dessutom så ”odisciplinerad att den störde odonen” (Konstakademien, s. 3).



"Virtuell volym" – övningsuppgift från Moholy-Nagys undervisning vid Bauhaus

Vid samma tid undervisade den ungerske konstnären László Moholy-Nagy på Bauhausskolan i Dessau om spänningsförhållandet mellan ljus och rörelse, och relationen mellan materialitet och visualitet. Han undersökte den virtuella, skenbara formen. En upplyst snurrande karusell på avstånd är en siktbar virtuell uppenbarelse. Genom konstruktioner av transparenta material som metallnät, silar, plexiglas, slipade spegelglas, ljusprojektioner och reflexer vände han på begreppen om påtagliga och ickemateriella former. I *The new vision* (1928/1947) skriver han om den nya arkitekturen:

Ett vitt hus med stora glasfönster, omgivet av träd upplevs alltid som transparent när solen skiner. De vita väggarna agerar som projektionsskärmar där skuggorna mångfaldigar träden och fönsterglasen blir speglar där träden upprepas. Resultatet är en perfekt transparens; huset blir en del av naturen. (s. 63f)

I *Von Material zu Architektur* (1929) beskriver Moholy-Nagy hur en ny värld kommer till uttryck genom framväxandet

av den nya optiska kulturen. I måleriet ersätts färgade pigment av färgljusspel. Arkitekturen förändras från stängda rum till öppna rum, från bundna innerum till absoluta renodlade rum. Detta överensstämmer med Walter Benjamins resonemang om uppvaknandet från 1800-talets slutna värld, om 1900-talets transparens och utomhusljus. Hos Le Corbusier manifesteras en strävan, att genom de stora glaspartierna visuellt föra in landskapet i rummet. Scheerbart, i sin tur, såg ljusets särskilda egenskaper och glasets förmåga att bryta ljuset. Han gav glaspartierna en translucent verkan genom färgen. Denna halvgenomsikt skyddade mot direkt insyn, den öppnade upp mot naturen utanför och in mot människans egen kontemplation.

Byggt i materialen glas, järn och betong är Scheerbarts glasarkitektur transparent i *konkret* eller *bokstavlig* mening. Det uppförda Glashuset äger den *betydelsebärande* transparensen, det har konstverkets egen luminicens. Men Paul Scheerbarts transparens är även *metaforisk*, som en utopi för det nya samhället. Han erinrar oss om att grundbetydelsen av ordet metafor är *överföring*.



Gertrud Olsson, tekn.lic., doktorand
Arkitekturskolan KTH/ Formlära
gertrud@oliv.se
gertrud@arch.kth.se

Litteratur

- BENJAMIN, Walter: *Bild och dialektik*. Bo Cavefors Bokförlag, Staffanstorp 1969
- BENJAMIN, Walter: *Paris, 1800-talets huvudstad. Passagearbetet*. I–III, Symposion, Stockholm/Stehag 1990
- FORTY, Adrian: *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. Thames & Hudson, London 2000
- KONSTAKADEMIEN: *Fyra engagerade i Berlin. Bruno Taut*. Kungl. akademien för de fria konsterna, Stockholm 1982
- KRISTALLISATIONEN, SPLITTERUNGEN: *Bruno Tauts Glashaus*. Katalog Werkbund-Archiv, Angelika Thiekötter (red.), Birkhäuser Verlag, Basel 1993
- KÄLLSTRÖM, Staffan: *Framtidens katedral*. Carlssons, Stockholm 2000
- MOHOLY-NAGY, László: *Von Material zu Architektur*. (1929) Gebr. Mann Verlag, Berlin 2001
- MOHOLY-NAGY, László: *The new vision (1928, fourth revised edition 1947) and Abstract of an artist*. George Wittenborn, New York 1947
- ROWE, Colin & SLUTSKY, Robert: *Transparency*. Birkhäuser, Basel 1997
- SCHEERBART, Paul: *Glasarchitektur*. (1914) Gebr. Mann Verlag, Berlin 2000
- SCHEERBART, Paul: *The Gray Cloth (Graues Tuch und zehn Prozent weiss, 1914)*. MIT Press, Cambridge 2001
- SONTAG, Susan: *Against Interpretation and Other Essays*. (1961) Picador, New York 1996
- TAUT, Bruno: *Die Stadtkrone*. (1919) Gebr. Mann Verlag, Berlin 2002

Abstract

Points of departure for this presentation of Paul Scheerbarth and his architecture of coloured glass are the concepts of *utopia* and *transparency*. The latter word is discussed related to the distinctions made in Adrian Forty's recent work *Words and Buildings*. Other important theoretical positions are László Moholy-Nagy's vision of a growing visual culture in the 1920's, and Walter Benjamin's thought at the same time, on the awakening from the past century's enclosed world into the new century's outdoor light and transparency. – The German poet Paul Scheerbarth (1863–1915) was also a visionary architectural writer and inventor engaged in avant-garde circles. For more than twenty years he wrote about his speciality: glass architecture. His book *Glasarchitektur* was published in Berlin in 1914. The book – a minimalistic essay, a utopian text – consists of III very short chapters, or rather pieces composed around a single theme, aesthetically elaborated and mirroring Scheerbarth's ideological and technical interest in coloured glass. Scheerbarth's aim is to make civilization better, to reform mankind in a new-built society. And the newborn, the futurecoming is an extensive and far-reaching translucency. New construction technology connected with the decade's metaphysical interest and spiritual movements will grow to be the creative forces. This is the utopia of Paul Scheerbarth. – In 1913 the architect Bruno Taut (1880–1938), aware of social matters, met Scheerbarth, and the following year they collaborated on the *Glass House* at the Cologne Werkbund Exhibition. Taut made the design and construction, and Scheerbarth's ideas and visions soared over the building project. The dream became a reality: the Glass House was realized.