

"... som om alla kroppar vore genomskinliga..."

Om Loos *Raumplan* och Schönbergs tolvtonsmusik

Björn Billing

Det är ingen hemlighet att Adolf Loos tyckte illa om arkitekt- och designkrået. Arkitekter, skrev han med sin typiska smak för drastiska formuleringar, "räknar jag som bekant inte till människosläktet".¹ Upprepade gånger kallade han arkitekterna för förbrytare.² Antipatierna tycks ha varit ömsesidiga. Utställningen "Die Form ohne Ornament" i Stuttgart 1924, arrangerad av designförbundet Deutsche Werkbund, nämnde inte ens Loos vid namn, trots hans obestridda betydelse för utställningens tema.³ I samband med Loos 60-årsdag den 4 december 1930 publicerades en hyllningsartikel i *Prager Tagblatt*. Den var undertecknad av Karl Kraus, Arnold Schönberg, Heinrich Mann, Valery Larbaud och James Joyce. En brokig skara kulturpersonligheter men, talande nog, ingen arkitekt.

I början av år 1932 drabbades Loos av ett slaganfall och kände att han inte hade långt kvar. Till sin forne elev, Heinrich Kulka, sa han: "När jag väl är död, säg då till Arnold Schönberg att han var min allra bästa vän!"⁴ Det var alltså en tonsättare som stod Loos närmast.

Schönberg å sin sida umgicks inte mycket med personer utanför musiken. Hans nära – fastän tidvis ansträngda – rela-

tion till målaren Wassily Kandinsky är ett känt kapitel i den moderna konstens historia. Och liksom så många av avantgardisterna i sekelskiftets Wien hyste han djup beundran för satirikern Karl Kraus. Men bland icke-musiker var ändå Loos den som påverkade Schönberg mest.⁵ Han delade arkitektens intresse för praktiska ting, för design och livet i den moderna storstaden. Schönberg formgav bl.a. klädhängare, leksaker, notställ, spelkort, schackpjäser och möbler. Han försökte konstruera en maskin för notskrivning och intresserade sig för masskommunikation (en gång skickade han ett fem sidor långt dokument med förslag adresserat till den ansvariga myndigheten för Berlins kollektivtrafik).⁶

Schönberg hade också blick för arkitektur och granskade intresserat husen i de städer han besökte. Ett särskilt gott öga hade han till Loos byggnader.

Vart jag än har rest de senaste 15 åren, Tyskland, Holland, Schweiz, Frankrike, Italien, Spanien, Danmark etc., så har jag sett byggnader i Loos-stil. Men de var inte ritade av Loos utan av imitatorer.⁷

Schönberg visste tydligen att se skillnad mellan Loos konstruktioner och den funktionalism som blev utbredd stil

under mellankrigstiden. Han var förtrogen med vännens verk, i dubbel bemärkelse. När han besökte Villa Mandl, som Loos ritat för klädhandlaren Erich Mandl, skulle han skriva i gästboken, eller "främmandeboken", *Fremdebuch*, som det heter på tyska. "Främmandebok?", skrev han, "I ett Loos-hus känner jag mig inte främmande utan som hemma."⁸ En av Schönbergs högsta önskningar var att få bo i ett hus som Loos ritat, om bara hans ekonomi hade tillåtit det. När han planerade att låta bygga sig ett hus i Hollywood under sin amerikanska exil var Loos död sedan några år tillbaka, så Schönberg vände sig till Kulka och bad om råd för att kunna uppföra huset enligt vännens idéer. Han var till exempel intresserad av tekniken Loos utvecklat för att bekläda väg-garna med marmor istället för tapeter.⁹

När de två först träffades är osäkert. I ett brev år 1930 skriver Schönberg att han känt Loos i 35 år.¹⁰ Men det troliga är att bekantskapen gick tillbaka till 1898 då Loos framträdde som skarp skribent i *Neue freie Presse*, den viktigaste dagstidningen i sekelskiftets Wien. Brevet ifråga är för övrigt adresserat till ingen mindre än Thomas Mann. Anledningen till att Schönberg kontaktade honom var att han ville hjälpa Loos att starta en egen *Bauschule*. Nobelpristagarens underskrift på skrivelsen till myndigheterna hade vägt tungt. "Loos är en av De Verkligt Stora", skriver Schönberg.¹¹ För att övertyga bifogar han sitt exemplar av *Ins Leere gesprochen*, den första volymen med texter av Loos. Samtidigt ber han Mann att returnera boken eftersom den bär en personlig dedikation från författaren. Boken var tydligen en kär ägodel för Schönberg.

Detta var varken första eller sista gången Schönberg engagerade sig för Loos idéer och projekt. Loos gjorde det samma för sin vän. Vid ett tillfälle stödde han en Schönbergkonsert ekonomiskt genom att köpa upp samtliga tillgängliga biljetter, anonymt, och sedan dela ut dem på gatan.¹²

Anledningen till detta självupppoffrande engagemang har flera bottenar. För det första var både Schönberg och Loos delaktiga i avantgardet i sekelskiftets Wien, och dess horisont för framtida mål var betydligt vidare än vad teorierna om atonal komposition och funktionell design låter påskina. De hade siktet inställt på ett nytt liv, ett nytt samhälle, en ny människa – människan med "moderna nerver", som Loos gärna uttryckte det.

I texter och föredrag gav Loos och Schönberg uttryck för gemensamma antropologiska, civilisationsteoretiska och

kulturkritiska tankegångar. De betonade traditionens betydelse och kulturens evolutionära process, de omhuldade bildningsaristokratiska ideal och en upplysningsinspirerad tro på konstens allmänmänskliga värde. Samtidigt var de radikala kritiker och innovatörer, måna om att gå i bräsch för en sann modernitet.

Visserligen bär endast ett dokument både Schönbergs och Loos namnteckningar: den kulturpolitiska skriften "Richtlinien für ein Kunstamt", som Loos lät publicera strax efter första världskrigets slut. Värt att notera beträffande "Richtlinien" är att detta egentligen var ett kollektivt arbete som fler personer stod bakom. Det var dock endast Schönberg som ville ha sin signatur bredvid utgivaren, eftersom han inte var helt överens med Loos på vissa punkter. Markeringen visar på den starka individualism och integritet som präglar åtminstone delar av det wienska avantgardet, som inte ska förstås som en homogen grupp. Men trots detta så betraktades Loos och Schönberg av sin samtid som tillhörande samma krets, som kämpande representanter för en ny *Zeitgeist*.¹³

Förutom att vara kritiker arbetade Loos och Schönberg även praktiskt utanför sina respektive fält som lärare och organisatörer. Deras pedagogik uppvisar gemensamma huvuddrag: läraren ska inte pådyvla eleven färdiga scheman och detaljlösningar, utan eleven ska stimuleras att göra sina egna erfarenheter, lära sig själv utifrån traditionens exempel. En kungstanke i Schönbergs *Harmonielehre* är att kompositionseleven inte ska fästa sig vid regler utan sätta själva sökandet främst. Målet är en öppen horisont. Processen är lika viktig som det specifika resultatet, lärandet är ett livslångt projekt. Och förutsättningarna för en konstruktiv utveckling heter tradition och hantverk.

Denna Rousseau- och Humboldt-inspirerade pragmatism märks hos såväl Schönberg som Loos. Idéerna avspeglas också i verksamheter som ligger utanför det pedagogiska området i snäv bemärkelse. Loos erbjöd guidade rundturer i Wien för arkitektur- och designintresserade, vilka kan betraktas som en motsvarighet till de konserter och öppna repetitioner Schönberg arrangerade. Loos intresse för dessa konserter var stort. Han närvarade så ofta han kunde och drog sig inte för att resa till annan ort för att vara med när något av Schönbergs verk uruppfördes. Till uruppförandet av *Gurrelieder* 1913 hyrde han en egen loge för sig och sina elever.¹⁴ Musikintresset var med andra ord mer än en privatsak

för Loos, och han tycks ha ansett att arkitekturstudier och orientering i den musikaliska modernismen gärna fick gå hand i hand.

Ibland höll Loos tal i samband med dessa konserter. Ett exempel är den sedermera berömda satiren "Die kranke Ohren Beethovens", som han läste under en repetitionskonsert inom ramen för Schönbergs nystartade "Verein für musikalische Privataufführungen" år 1918. "Hans ord – fulla av ironi och glödande engagemang – drog ner häftiga applåder", berättar Alban Berg om detta tillfälle.¹⁵

Loos var inte bara engagerad i konsertverksamheten, som en del av avantgardets alternativa kultur. Han var också mycket förtrogen med Schönbergsskolans verk på en musikalisk nivå. Trots sin kraftigt nedsatta hörsel. Han kunde till exempel hålla föredrag i timmar om monumentalstycket *Gurrelieder* och sjunga enskilda stämmor ur verket utan till.¹⁶ "Loos var förmodligen den förste, den ende i Wien, som förstod Schönberg", har Oskar Kokoschka hävdad i en intervju.¹⁷ Heinrich Kulka menade till och med att Loos var den som upptäckte och banade vägen för tonsättaren (förmodligen syftade Kulka på den praktiska och ekonomiska hjälp han gav tonsättaren).¹⁸

Raumplan

I boken *Adolf Loos – Das Werk des Architekten* från 1931 utvecklar Kulka begreppen om *Raumplan* och *Raumplanung*, som Loos namn därefter kommer att förknippas med inom arkitekturhistorien (själv använder han aldrig dessa termer). *Raumplanung* var ett grepp med vilket Loos bröt upp våningsplanets horisontella begränsning i flera nivåer. En skulptering med volymer, rum inuti rum. På så sätt kunde han bättre utnyttja rymden under en given takhöjd. Idén var särskilt tillämpbar på terrass- och suterränghus men inte alls reserverad till sådana.

Raumplanung föddes ur en rationell frågeställning: varför, undrar Loos, måste exempelvis en liten toalett ha samma takhöjd som det stora vardagsrummet på samma våning? Och varför måste de vertikalt homogena våningsplanen förbindas med ett separat trapphus, ett nödvändigt ont som arkitekten försöker dölja så gott det går? Den gamla rumshandlingen verkade för Loos innebära ett slöseri med tillgänglig plats innanför husets ytterväggar. Dessutom motverkade den en differentierad formgivning av de olika rummen i enlighet med deras varierande funktioner.

Raumplanung medgav en betydligt större flexibilitet i dessa avseenden. Men Loos syftade inte bara till en funktionell optimering av givna volymer. Lika viktigt var att kunna laborera med rummets karaktärer, vad som skulle kunna kallas arkitekturens fenomenologi. Arkitektur, betonar Loos redan 1898, är "en form- och rumskonst."¹⁹ Uttalandet riktar en polemisk udd mot en tendens i de samtida arkitekternas arbeten, nämligen ritningens ökade betydelse. Loos noterar missnöjt hur arkitekter dekorerar sina ritningar med ramar och emblem, snirklar, arabesker och hela repertoaren av klassiska ornament. Det visuella intrycket prioriteras, bildens tvådimensionella abstraktion får tränga undan den sinnliga konkretionen av rumslighet. Ritningen tycks vara på väg att få ett egenvärde som grafisk konst.

För Loos betyder detta en felaktig förståelse av arkitekturens väsen i förhållande till andra konstformer.

Om man skulle rada upp konsterna så borde man börja med grafiken. Då finner vi att denna placerar sig just före måleriet. Därefter kommer tredimensionell målning och sedan fristående skulptur och slutligen arkitektur. Grafik och arkitektur utgör början och slutet på en skala.²⁰

Citatet ger vid handen att arkitektur äger en särskilt raffinerad form av flerdimensionalitet, den är så att säga mer tredimensionell än skulpturen. Det handlar om upplevelsen av rummet, eller rumsligheten, som ett samspel mellan flera sinnen. Och detta är inte en kvalitet man kan förevisa genom en bild eller en modell. Av denna anledning ställer sig Loos kritisk till fotografiska avbildningar av interiörer:

Fotografiet abstraherar nämligen, medan vad jag strävar efter i mina rum är att människor ska känna sig omgivna av materialitet och låta sig påverkas, bli varse det omslutande rummet, känna tyget, träet, och framförallt, leva det känslomässigt, med ögonen och huden, att de ska våga sitta bekvämt och känna stolen i beröring med en stor del av kroppen och kunna säga: här sitter jag perfekt. Hur skall ens det finaste fotografiet kunna förmedla den känslan?²¹

Arkitektur handlar för Loos i första hand om det upplevda rummet, inte det visuella föremålet. Byggnader är någonting man vistas i, inte någonting man betraktar från utsidan. Arkitekten måste därför utgå från användningen, inte den estetiska effekten. Arkitektur skall byggas inifrån och ut, slår Loos fast.

Redan innan Kulkas bok kom ut hade Schönberg uppmärksammat Loos idéer kring rummet. Det är denna aspekt han fokuserar på i sin korta men kärnfulla text om Loos år 1930. Texten skrevs för festskriften till arkitektens 60-årsdag, en sak som engagerade Schönberg mycket (även hans båda främsta elever, Alban Berg och Anton Webern, lämnade var sitt bidrag till boken). Schönberg nämner inte ett ord om de platta taken och ornamentlösa fasaderna, annars iögonfallande innovativa drag hos Loos byggnader. Istället uppmärksammar han rummet och hävdar att Loos är den första arkitekten i historien som verkligen tänker tredimensionellt. Mer likt skulptören än konstnären vid ritbordet.

Tanke, konception, komposition och gestaltning sker här utan hjälpmedel, uppsplattning och utsnitt. Resultatet skänker en omedelbarhet, som om alla kroppar vore genomskinliga, som om vårt inre öga kunde se rummet i alla dess delar samtidigt, som en helhet.²²

Med sin arkitektur presenterar Loos ingenting mindre än "ett förfinat sätt att se", *eine höhere Anschauungsweise*, sammanfattar Schönberg.²³

Kulka blev begeistrad över Schönbergs text:

Ni säger det väsentligaste, som man överhuvudtaget kan säga om Loos, och ni säger det koncist och uttömmande. Som om ni själv vore arkitekt, med arkitektens rumsupplevelse. Hittills har Loos bara varit känd som ornamentets betvingare, men Ni skriver för första gången om hans större gåva till mänskligheten: rummets konception.²⁴

Tonsättarens infallsvinkel var anmärkningsvärt självständig och originell. Möjligen bidrog Schönberg till att Kulka fick upp ögonen för rumsaspekten i Loos arkitektur och formulerade teorin om *Raumplan* i sin bok.

Klangens rumslighet

Den omedelbarhet och transparens Schönberg läser ut ur Loos byggnader är lika mycket en projicering av hans eget ideal om musikalisk form. Han säger sig inte komponera utifrån en melodi, ett tema eller liknande, utan en idé om hela verket, "en helhetsvision".²⁵ Målet är en helhet där "allting är logiskt, ändamålsenligt och organiskt stringent".²⁶ Och en sådan helhet är inte resultatet av ett mödosamt hopfogande av byggstenar utan en intuitiv, blixtnlik idé. Gång på gång berättar Schönberg om hur snabbt och planlöst han

skapar. Visionen kommer för honom som ett infall, medan notskrivningen mest är en fråga om hantverk – åskan som mullrar efter blixten.

Motsatsen till detta närmast omnipotenta skapande är det additiva förfarandet, bit som fogas till bit. I början av texten om Loos skriver Schönberg om hur han tidigare har ogillat skulptur av denna anledning: har han sett verken som summan av ett antal reliefer som ställts bredvid varandra. Först när han fick höra om Michelangelos *Moses* ändrade han uppfattning. Konstnären lär ha huggit skulpturen direkt ur marmorblocket, sett det färdiga resultatet i materialet som om stenen vore genomskinlig. Michelangelos skulptur var inte en syntetisk summa av ytor utan en sant tredimensionell rumskonst.²⁷

Enligt Schönberg har den skapande konstnärens helhetsvision i sin tur en motsvarighet i den mottagande betraktarens gestaltseende. Förståelsen av exempelvis Mahlers väldiga kompositioner avgörs av detta slags förmåga. Endast den lyssnare kan förstå dessa verk som kan uppfatta detaljernas sammansmältning i totaliteten.²⁸ *Eine höhere Anschauungsweise* är vad Schönberg också strävade mot inom musiken.

På ett abstrakt plan kan Schönbergs idéer om musikalisk form ses som en parallell till Loos *Raumplan* och tanken att byggandet ska ske inifrån och ut, från helhetens idé till detaljernas koherenta och ändamålsenliga sammansättning. I detta sammanhang utgör just ändamålsenlighet ett nyckelbegrepp och en beröringspunkt mellan Loos och Schönberg. *Zweckmässigkeit* har dock mindre att göra med teknisk funktionalism och desto mer med den organiska naturen. "Ingenting i naturen är överflödigt", skriver Loos, och antyder i samma andetag en styrande princip för formgivaren.²⁹ Naturens ändamålsenlighet är också vad Schönberg – med en explicit hänvisning till Loos – inspireras av när han i *Harmonielehre* skriver om "materialbesparing" och "konstnärlig ekonomi":

att endast använda de medel som är absolut nödvändiga för att uppnå en bestämd verkan. Allt annat är ändamålslost och därför plump. Resultatet skulle aldrig bli skönt eftersom det inte vore organiskt.³⁰

Det finns emellertid mer konkreta förbindelser mellan Schönbergs musikestetik och Loos rumstänkande. Det skulle visserligen ha legat nära till hands för Schönberg att i sitt bidrag till festskriften skriva om Loos kritik mot ornamentet.

I det avseendet är parallellerna mellan *Harmonielehre* (1911) och "Ornament und Verbrechen" (1908) slående, och var säkerligen också uppenbara för dåtidens läsare i Wien. Men Schönberg väljer alltså att istället skriva om rummet och en ny blick för tingen.

Om Loos artikulerade ett nytt perspektiv på rumsliga ting så sökte Schönberg göra någonting motsvarande för musikaliska fenomen. *Harmonielehre* skrevs i en tid när tonaliteten hade prövats till bristningsgränsen. Schönberg hanterade den hotande formlösheten i tonalitetens ruiner genom att ifrågasätta dess fundament: tersintervall som byggsten för treklängen. Varför måste ett musikaliskt system vara uppbyggt av just detta intervall, frågar han retoriskt. Varför överhuvudtaget en struktur där intervall staplas på intervall? "Kanske har klangerna tre dimensioner, kanske rent av fler!"³¹

Istället för tonalitetens tvådimensionella struktur – tersstapling och dur/moll-skala – laborerar Schönberg alltså med tanken på klangen som flerdimensionellt rum. Faktum är att han söker genomföra denna perspektivförskjutning på ett ännu mer grundläggande plan. Med hänvisning till övertonsserien – vars moderna akustiska teori hade formulerats av fysikern Hermann von Helmholtz på 1860-talet – påpekar Schönberg att den enskilda tonen egentligen utgör en sammansättning av flera deltoner. Tonen är redan till sin natur en samklang, vilken i sin tur den melodiska skalan baseras på. Det föreligger alltså en symmetri mellan den vertikala och den horisontella dimensionen i musiken. "Jag drog de yttersta konsekvenserna av teorin", säger Schönberg återblickande i ett föredrag, "och kom fram till tesen att det vertikala och det horisontella, harmoni och melodi, det samtidiga och det successiva, i själva verket bildade ett enhetligt rum."³²

De konkreta musikaliska gestalterna utgör tredimensionella objekt i klangens flerdimensionella rymd – denna idé föreligger som brottstycken i *Harmonielehre*. När Schönberg tjugo år senare skriver sin text till Loos festskrift har både hans musik och hans teoretiska estetik utvecklats. Framförallt har han lanserat tolvtonstekniken; en innovation inom musiken vars historiska betydelse kan jämföras med Loos *Raumplan* och dess ställning i den moderna arkitekturs historia. När Schönberg presenterar tolvtonstekniken vid mitten av 1920-talet är även idén om *der musikalische Raum* mer utvecklad. Att han skriver om rummet i sin artikel om Loos, pekar på hans ökade intresse för rumsligt tänkande också i det egna skapandet.

Tolvtonstekniken – musikens *Raumplanung*?

Till skillnad från tonaliteten utgör tolvtonsprincipen en icke-hierarkisk ordning, utan referentiellt centrum i form av en grundton. Istället ordnas tonmaterialet i en enstämig följd, en serie. Konsekvent utförd ska denna serie innehålla den kromatiska skalans samtliga tolv toner. Principen säger, att ingen ton bör återkomma innan alla de andra har förekommit i serien – detta för att undvika upprepningens centraliserande verkan. Överhuvudtaget går tolvtonsteknikens regler ut på att motverka etableringen av vad som skulle kunna uppfattas som ett tonalt centrum. Viktigt att tillägga är att serien inte utgör en melodi i traditionell mening, utan en rad intervallrelationer som ska bearbetas i kompositionen. Bearbetningen, alltså själva komponerandet, baseras i tolvtonsmusiken på fyra grundmönster: original, retrograd (baklänges), inversion (spegelvändning) och retrograd inversion (serien baklänges och spegelvänd). Dessa grundmönster kan i sin tur kombineras och varieras i enligt betydligt friare riktlinjer.

Med tolvtonstekniken drar Schönberg de systematiska konsekvenserna av sina idéer från *Harmonielehre* om spegelförhållandet mellan det melodiska och det harmoniska, mellan den horisontella och den vertikala dimensionen i musiken. Dualismen mellan melodi och harmoni upplöses, liksom motsättningen mellan konsonans och dissonans. Skillnaden mellan konsonans och dissonans blir blott en gradskillnad, medan melodi och harmoni ses som två aspekter av samma intervalliska relation. Och likt ett hologram låter sig dessa förhållanden avläsas redan i den enskilda tonens fysionomi.

Det var på 1920-talet som Schönberg på allvar prövade sin nya metod. *Pianosviten* op. 25 (1923) och *Blåskvintetten* op. 26 (1924) brukar framhållas som de första konsekventa tolvtonsverken. Metoden hjälpte Schönberg ur ett dödläge: sedan ett antal år hade han inte lyckats färdigställa något större verk, de senaste kompositionerna hade krympt till aforismer i den fria expressionismens regellösa utmarker. Med facit i hand kan man säga att dessa fria miniatyrer samtidigt innebar en vändpunkt, tröskeln till det utvidgade musikaliska rummet. Tolvtonstekniken blev själva nyckeln som låste upp porten. Den utlovade ett paradigmskifte från en dualistisk och centraliserad struktur – dvs. tonaliteten – till en holistisk och relativistisk logik. Akustikens aprioriska betingelser – övertonsfenomenet – utgör basen, men det

flerdimensionella rummets logik är först och främst antropocentrisk, i såväl individpsykologisk som humanistisk mening. "Komposition med tolv toner har inget annat syfte än begriplighet."³³ Människan är konstens mått, mening och kunskap dess mål.

I sin sedermera klassiska essä om tolvtonstekniken, "Composing with Twelve Tones" (1941), skriver Schönberg: "Det två-eller-fler-dimensionella rum i vilket musikaliska idéer presenteras utgör en totalitet."³⁴ I texten framhävs hela meningen med versaler och bildar en konklusion och kulmination av ett längre resonemang. Denna betoning visar på den centrala betydelse Schönberg tillmäter idéerna om musikaliskt rum och helhetstänkande för tolvtonskomponerandet. Tolvtonstekniken är dock bara en metod, inte ett system eller en teori. Därför är det inte tolvtonstekniken i sig som ska ersätta tonaliteten utan det utvidgade musikaliska rummet, ett nytt perspektiv, *eine höhere Anschauungsweise*.

Allt som sker vid vilken som helst punkt i detta musikaliska rum har mer än blott lokal effekt. Verkan sker inte bara på det egna planet utan i alla andra riktningar och på alla plan, och har till och med inflytande på avlägsna ställen.³⁵

Schönberg tänker sig tolvtonsmusiken som en klangrymd där inte upp eller ner, framåt eller bakåt, höger eller vänster, existerar. I denna musik är det relativt oväsentligt om en fras spelas framlänges eller baklänges eller uppochner – gestalten är densamma, bara presenterad och betraktad ur olika vinklar.

I sin text om Loos utgick Schönberg från skulptören som har en vision av sitt verk i alla dess dimensioner. Till skillnad från målaren måste skulptören för sitt inre öga se föremålet från alla sidor. Tredimensionellt och som en totalitet. Tolvtonsmusiken syftar till någonting liknande. Kärnan i komponerandet med tolv toner är, med Schönbergs egna ord, "the absolute and unitary perception of musical space".³⁶ Han ville med andra ord inte bara lansera en ny kompositionsmetod utan stimulera till ett nytt gestaltseende, ett rumsligt sätt att uppfatta musikaliska fenomen. "... som

om alla kroppar vore genomskinliga, som om vårt inre öga kunde se rummet i alla dess delar samtidigt..." Kanske såg han i Loos arkitektur en visuell och taktill variant av vad han själv sökte åstadkomma i klingande form.

Utblick

I den här essän har jag undersökt beröringspunkter och paralleller mellan Loos och Schönberg, biografiskt men framförallt teoretiskt. Anmärkningsvärt nog har så vitt jag vet ingen forskare tidigare uppmärksammat sambanden mellan Loos *Raumplan* och Schönbergs idé om *der musikalische Raum*. Här finns en intersektion mellan den moderna arkitekturens och musikens respektive historier, som vore värd en noggrannare kartläggning.

Man kan i och för sig fråga hur unika dessa samband är. Arkitektur- och designforskaren Adrian Forty hävdar att Loos med sitt *Raumplan*-begrepp snarare bekräftar än avviker från mellankrigstidens allmänna intresse inom arkitekturen. "Beträffande 1920-talets arkitekturproduktion", skriver Forty, "så var de många och olika försöken att koncipiera arkitektur som en 'rummets konst' tveklöst ett av de mest framträdande dragen."³⁷

Kanske avspeglar både arkitektens och tonsättarens sökande en mer övergripande tendens under 1900-talets första decennier. "...som om alla kroppar vore genomskinliga, som om vårt inre öga kunde se rummet i alla dess delar samtidigt..." – isolerad skulle Schönbergs formulering mycket väl kunna ha gällt exempelvis kubismen. Och kubismen var långt ifrån den enda konstinriktning som sökte nya perspektiv på den tingsliga världen. Det är frestande att även dra paralleller till Einstein och den icke-euklidiska geometrin, eller för den delen till fenomenologin, eller till Henri Bergsons filosofi m.m. Rummets problematik träder i förgrunden inom tänkandets hela register under 1900-talets första hälft. Så även hos Loos och Schönberg. De gav sina egna svar på samtidens utbredda fråga, ibland påfallande samstämmigt.



Björn Billing, Fil dr
Institutionen för Idéhistoria och vetenskapsteori
Göteborgs universitet
bjorn.billing@idehist.gu.se

Noter

1. Loos, Adolf, "Arnold Schönberg und seine Zeitgenossen" (1924), i *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900–1930* (Georg Prachner Verlag, Wien, 1982), s. 180. Alla översättningar av citat är mina egna.
2. Opel, Adolf & Valdez, Marino (red.), *"Alle Architekten sind Verbrecher". Adolf Loos und die Folgen. Eine Spurensicherung* (Wiener Journal Zeitschriftenverlag, Wien, 1990), s. 150f.
3. Rukschcio, Berhard & Schachel, Roland, *Adolf Loos. Leben und Werk* (Residenz Verlag, Salzburg & Wien, 1982), s. 295.
4. Cit. i *ibid.* s. 383
5. Smith, Joan Allen, *Schoenberg and His Circle. A Viennese Portrait* (Schirmer Books/MacMillan, New York & London, 1986), s. 31.
6. Smith a.a. s. 48; Schoenberg Nono, Nuria, "The Role of Extra-Musical Pursuits in Arnold Schoenberg's Creative Life", *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* nr 1 1981, s. 47–53; Freitag, Eberhard, *Arnold Schönberg* (sv. övers. Torgny Bondestam) (Norma Bokförlag, Borås, 1982), s. 162f.
7. Schoenberg, Arnold, *Letters* (Faber & Faber, London & Boston, 1974), s. 145.
8. Cit. i Stuckenschmidt, H.H., *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk* (Atlantis Verlag, Zürich & Freiburg, 1974), s. 234.
9. Schoenberg *Letters* a.a. s. 197f. Husplanerna realiserades dock inte.
10. *Ibid.* s. 144. I en kronologisk översikt gjord av Marilyn McCoy – i Frisch, Walter (red.), *Schoenberg and His World* (Princeton U.P., Princeton, 1999), s. 3 – hävdas dock att de blev vänner långt senare. McCoy anger dock inte varifrån hon fått den uppgiften.
11. *Ibid.*
12. Stewart, Janet, *Fashioning Vienna. Adolf Loos's Cultural Criticism* (Routledge, London & New York, 2000), s. 184f not 23. Se även McCoy a.a. s. 3, samt Rukschcio & Schachel a.a. s. 181.
13. Se t.ex. Opel, Adolf (red.), *Kontroversen. Adolf Loos im Spiegel der Zeitgenossen* (Georg Prachner Verlag, Wien, 1985), s. 55.
14. Rukschcio & Schachel a.a. s. 179.
15. Cit. i *ibid.* s. 222.
16. *Ibid.* s. 179.
17. Cit. i Smith a.a. s. 36.
18. Opel a.a. s. 193.
19. Loos, Adolf, "Die alte und die neue Richtung in der Baukunst" (1898), i *Die potemkinsche Stadt. Verschollene Schriften 1897–1933* (Georg Prachner Verlag, Wien, 1983), s. 62.
20. "Architektur" (1909), i *Trotzdem* a.a. s. 94.
21. "Von der Sparsamkeit" (1924), i *Die potemkinsche Stadt* a.a. s. 211.
22. Cit. i Opel a.a. s. 150.
23. *Ibid.*
24. Cit. i Rukschcio & Schachel a.a. s. 361.
25. Schoenberg, Arnold, "Constructed Music" (ca 1931), i *Style and Idea* (Faber & Faber, London & Boston, 1975), s. 107.
26. *Ibid.*
27. Schönberg återkommer f.ö. till just idealbilden av Michelangelo och Moses i *Fundamentals of Musical Composition* (postum) (Faber & Faber, London & Boston, 1967), s. 1f.
28. Schoenberg, "Gustav Mahler" (1912, 1948), i *Style and Idea* a.a. s. 449.
29. Loos, Adolf, "Das Sitzmöbel" (1898), i *Ins Leere gesprochen. Gesammelte Schriften 1897–1900* (Georg Prachner Verlag, Wien, 1981), s. 83.
30. Schönberg, Arnold, *Harmonielehre* (1911) (3:e uppl., Universal Edition, Wien, 1922), s. 324. Schönbergs användning av ordet "organisk" är dock problematiskt. Lika väl som han avfärdar det syntetiska kompositionsförfarande där toner och klangfigurer adderas utan en föreliggande helhetsvision, så vill han distansera sig från vissa romantiska, naturfilosofiskt inspirerade idéer om kontverket som organism. Se t.ex. Schoenberg, Arnold, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation* (postum) (Columbia University Press, New York, 1995), s. 180, där han kritiserar "den sentimentala, poetiserande idén" att konstverket växer fram ur ett frö.
31. Schönberg, *Harmonielehre* a.a. s. 388.
32. Schoenberg, *The Musical Idea* a.a. s. 389.
33. Schoenberg, "Composition with Twelve Tones" (1941), i *Style and Idea* a.a. s. 215.
34. *Ibid.* s. 220.
35. *Ibid.* s. 223.
36. *Ibid.* s. 225.
37. Forty, Adrian, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture* (Thames & Hudson, New York, 2000), s. 265.