

# Arkitektur för samtiden

om Otto Wagner, Camillo Sitte, Peter Eisenman och Leon Krier

Martin Wiese

**H**UNDRA ÅR INNAN DETTA SKRIVS, alltså år 1896, gav Otto Wagner ut sitt manifest *Moderne Architektur*<sup>1</sup> vår tids byggnadskonst som en vägledning åt unga arkitekter. Han befann sig då sedan ett år i den något egendomliga situationen att vara professor i arkitektur vid konsthögskolan i Wien, i en samtid som tycktes fullständigt sakna ett eget arkitektoniskt uttryck. Men det var inte så att samtiden saknade utmärkande egenskaper i övrigt, tvärtom: Österrike hade under artonhundratalets andra hälft gått från feodalsamhälle till demokrati med en ny härskande klass av välutbildade borgare. Industrialiseringen hade gjort sitt (i Österrike något försenade) intåg med urbanisering och en snabbt växande arbetarklass som följd. Och inte minst:

Otto Wagners manifest *Moderne Architektur* från 1896 är utgångspunkten för en undersökning om synen på arkitektur som ett uttryck för samtiden.

Wagners strävan efter en ny arkitektur för den "nya människan" kan ställas mot Camillo Sittes tro på eviga arkitektoniska värden. Idag, hundra år senare, kan man se samma motsatspar i den moderna arkitekturdebatten. Artikeln är ursprungligen skriven som elevuppsats i ämnet arkitekturtolkning.

vetenskapens landvinningar hade öppnat helt nya möjligheter för avancerade byggkonstruktioner och kommunikationer. Så det var inte där problemet låg. Problemet var att det saknades en estetik som förmådde ge uttryck åt den speciella karaktären hos det moderna samhället i vardande.

Det stora flertalet var förmodligen lyckligt ovetande om såväl nödvändigheten av att uttrycka den nya tiden som den rådande arkitekturens oförmåga att klara den uppgiften. För några få var dock situationen outhärdlig, och dessa tog på sig den omfattande uppgiften att skapa sin tids arkitektur.

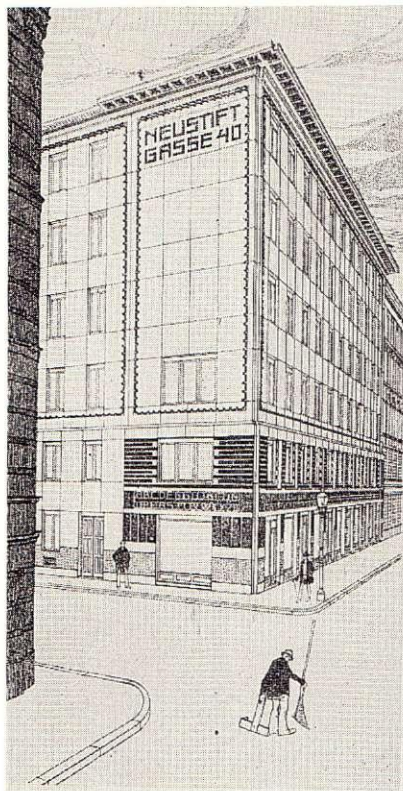
Det var naturligtvis ett riskabelt företag, för hur avgör man vad som är det karakteristiska för ens samtid? Vad är det som skall uttryckas och hur påverkar det formen? Är en epoks "sanna"

estetiska uttryck de karakteristiska undantagen som uppstått genom medvetna ställningstaganden eller är det den mer anonyma, kvantitativt dominerande massan vars estetik är ett resultat av mer automatiska, omedvetna val? Varifrån uppstår behovet av att skapa en ny stil, och i vems intresse?

Vi skall se närmare på hur Otto Wagner såg på dessa frågor och hur han förklarar problemen och deras lösningar i *Moderne Architektur*. Vi skall också se på vad hans meningsmotståndare Camillo Sitte några år tidigare hade haft att anföra i sin bok *Der Städtebau*, men först en kort presentation av Ringstrasse-projektet som i hög grad var symbolen för det som båda ville bort ifrån, om än av olika orsaker och i helt olika riktningar.

RINGSTRASSE är den paradgata som år 1860 började anläggas på de gamla befästningsvallarnas område. Det var ett stadsförnyelseprojekt som i omfattning överträffade till och med Hausmanns omdaning av Paris under samma tid. Längs den osannolikt breda gatan uppfördes förutom ett stort antal bostads-, kontors- och affärshus även åtskilliga monumentalbyggnader såsom parlamentshuset, rådhuset, universitetet samt opera-, teater- och museibygnader, ett arbete som inte avslutades förrän på andra sidan sekelskiftet.

Avsaknaden av ett enhetligt, modernt arkitektoniskt uttryck var inte något som bekymrade Ringstrassearkitekterna. De valde bland de historiska stilarna den som ansågs tillhöra den aktuella byggnadstypens historiska ursprung. Oftast var valet mer eller mindre självklart: parlamentet



Otto Wagner: Bostadshus (1909). Perspektivritning.

byggdes i antik stil eftersom Grekland betraktades som demokratins vagg, rådhuset fick bli gotiskt för att symbolisera stadens medeltida tradition av självstyre och kulturinstitutionerna gavs den stil som förknippades med humanismens födelse, nämligen renässansen.

När det gällde universitetet blev frågan svårare. Åsikterna gick isär om huruvida samhörigheten med kyrkan borde understrykas med en gotisk stil eller om renässansstilen vore lämpligare för att framhäva humanismen och de fria vetenskaperna. Efter år av stridigheter avgick den sekulariserade, liberala sidan med segern.

Den största delen av Ringstrasseområdets byggnadsmassa upptogs dock av hyreshus. Det var i grund och botten en ny byggnadstyp, ett resultat av urbaniseringen och borgarklassens övertagande av den ekonomiska och politiska makten, och det hade kanske kunnat vara ett lämpligt medium för den nya tidens uttryck i arkitekturen om inte den nya funktionen hade dolts bakom fasader som lånat sin form från adelns barockpalats. Men nu var det så det var, och följdriktigt fick de nya hyreshusen den populära beteckningen *Mietpalast*, hyrespalats. Otto Wagner, som i *Moderne Architektur* så emfatiskt tar avstånd från denna "kulissarkitektur", hade själv som ung arkitekt skapat sig en förmögenhet genom att enligt konstens alla regler uppföra hyrespalats längs Ringstrasse.

Om själva byggnaderna kunde ge intryck av konservatism eller nostalgi, så gällde snarast motsatsen för gatunätet. De breda, raka gatorna var utformade för effektiva transporter av stora trafikmassor, och i sig var de en alltigenom modern skapelse. Men de kantades alltså av fasader som, istället för att förstärka det moderna uttrycket, tycktes lånade från gångna århundraden.

VAD VAR DET DÅ som enligt Wagner karakteriserade hans samtid och som ännu väntade på att få sin konstnärliga form? Svaret på den frågan skulle nog kunna sammanfattas med ett ord: moderniteten.<sup>2</sup>

Wagner satte stor tilltro till det moderna. Tekniken hade under hans livstid utvecklats på ett fantastiskt sätt, inte minst på konstruktionens och byggteknikens område, till den grad

att det inte längre var denna utan endast fantasin och den konstnärliga skaparkraften som satte gränserna för vad som kunde åstadkommas. Den moderna, nya tiden var bättre än den gamla: den var bekväm, hygienisk, demokratisk och välståndsskapande. Dessutom tillhandahöll den världshistoriens samlade tekniska och konstnärliga kunnande.

Men just tillgången till det samlade konstnärliga arvet var också en av kärnpunkterna i det sena artonhundratalets konstnärliga kris. Wagner förklarar det ungefär såhär: Varje ny stilepok har utvecklats ur den föregående (den grekiska ur den egyptiska, den romerska ur den grekiska etc.) på grund av nya tekniska lösningar, nya byggmaterial och därför att förändringar i samhällsstruktur och tänkande skapat nya behov som måste tillgodoses. Så har utvecklingen fortgått under historiens lopp, tills någonting gick snett under artonhundratalet. De tekniska och samhälleliga förändringarna skedde med en dittills aldrig skådad hastighet. Konsten, som behöver tid för att utveckla de nya förhållandenas estetiska uttryck, hann inte med. Samtidigt skedde ett missförstånd: man bortsåg från att det konstnärliga arvet var något man skulle hämta inspiration och principiella lösningar ifrån och började istället plocka ut allehanda i detalj färdiga former för att i dem kläda de nya funktioner som uppstått. Någon form måste ju en byggnad ha, och eftersom nya former ännu inte hunnit utvecklas tog man till dessa gamla och lämnade därigenom ingen plats kvar där den nya konsten kunde utvecklas fritt. På så sätt hade den naturliga utvecklingen brutits, och konstnärerna

fann sig ställda inför uppgiften att så att säga återskapa den konst som gått förlorad under decennier av stagnation. Eklekticismens försök att täcka nya behov med gamla former kunde bara resultera i otillfredsställande lösningar där funktionen oftast blev lidande:

Det måste alltid betraktas som ett grovt fel att anpassa, eller till och med offra, den nödvändiga inre strukturen till förmån för ett favoriserat yttre motiv. Lögnen skulle då bli oundviklig, och lika vidrig som denna blir den resulterande formens verkan.<sup>3</sup>

Dessa olyckliga förhållanden blev så småningom uppenbara under ett smärtsamt uppvaknande mot seklets slut:

När det första stilruset hade lagt sig fann man det åstadkomna omotiverat och opassande; man blev klar över att alla så kallade stilar i och för sig hade sitt fulla berättigande under sin egen epok, men att ett annat uttryck måste sökas för vår moderna tid. Då det hittills skapade påminde om gamla goda förebilder har den stora massan tillfälligt kunnat tillfredsställas, men den konstnärliga baksmällan kunde inte utebli, då de "konstverk" som uppstått endast visade sig vara frukter av arkeologiska studier utan något som helst kreativt värde.<sup>4</sup>

Vidare har alla tidigare epokers arkitektur bildat en välklingande helhet tillsammans med sin samtids människor, kläder, farkoster osv. Wagner målar upp en serie bilder: det färggranna grekiska templet med den brunhyade greken, olivträden, den djupblå himlen och de skarpa skuggorna; den gotiska kyrkan, skenet från levande ljus,



Otto Wagner: Postsparkassen (1903). Genomskuren perspektivritning.



Otto Wagner: Kejsar Frans Josefs museum (1912). Tävlingsbidrag.

kyrkobesökarna i sina gammaldags rockar, rökelsedoften, den mulna himlen; det franska hovet med tungt utsmyckade kläder, perukerna, etiketten och de krusidull-fyllda salarna, herdespelen, trädgårdarna...

Lika harmoniska som dessa scenerier var, lika skärande disharmonisk blir klangen när delarna inte stämmer överens. De bilder som skapas genom eklekticismens historiska stilar i möte med den moderna mänskligheten blir absurda och löjliga:

Det är rätt och slätt ett konstnärligt otyg när människor i salongs-, tennis- och cykelkläder, uniform eller rutiga byxor, uppehåller sig i interiörer som tycks vara genomförda i gångna århundradens stilar. Lika löjligt är det därför att utforma stadens villor som bondstugor, och sedan låta dem befolkas av salongsbönder och stadspigor.<sup>5</sup>

Om det blir lika löjeväckande och disharmoniskt med modernt klädda människor i byggnader som faktiskt är gamla framgår inte av Wagners text. Vore det så borde konsekvensen bli att man har att välja mellan att riva alla gamla byggnader eller ta på sig maskeradkostymen varje gång man måste vistas i någon av dem. En sådan stånd-

punkt är naturligtvis orimlig, men nästan lika orimligt verkar det att byggåret skulle ha någon inverkan på den rent visuella bilden.

Även inom stadsplaneringen rådde en brist på konstnärlighet. Det faktum att man misslyckats med att ge den nya bebyggelsen en konstnärlig och omväxlande struktur hade frammanat en "skenarkitektur som med en lögn försöker dölja dessa brister".<sup>6</sup> Wagners dom över de till palats förklädda hyreshusen och annan *Scheinarkitektur* är hård:

Det bedrägliga, grovt lögnaktiga, potemkinkulissartade i ett sådant arrangemang kan inte nog klandras.<sup>7</sup>

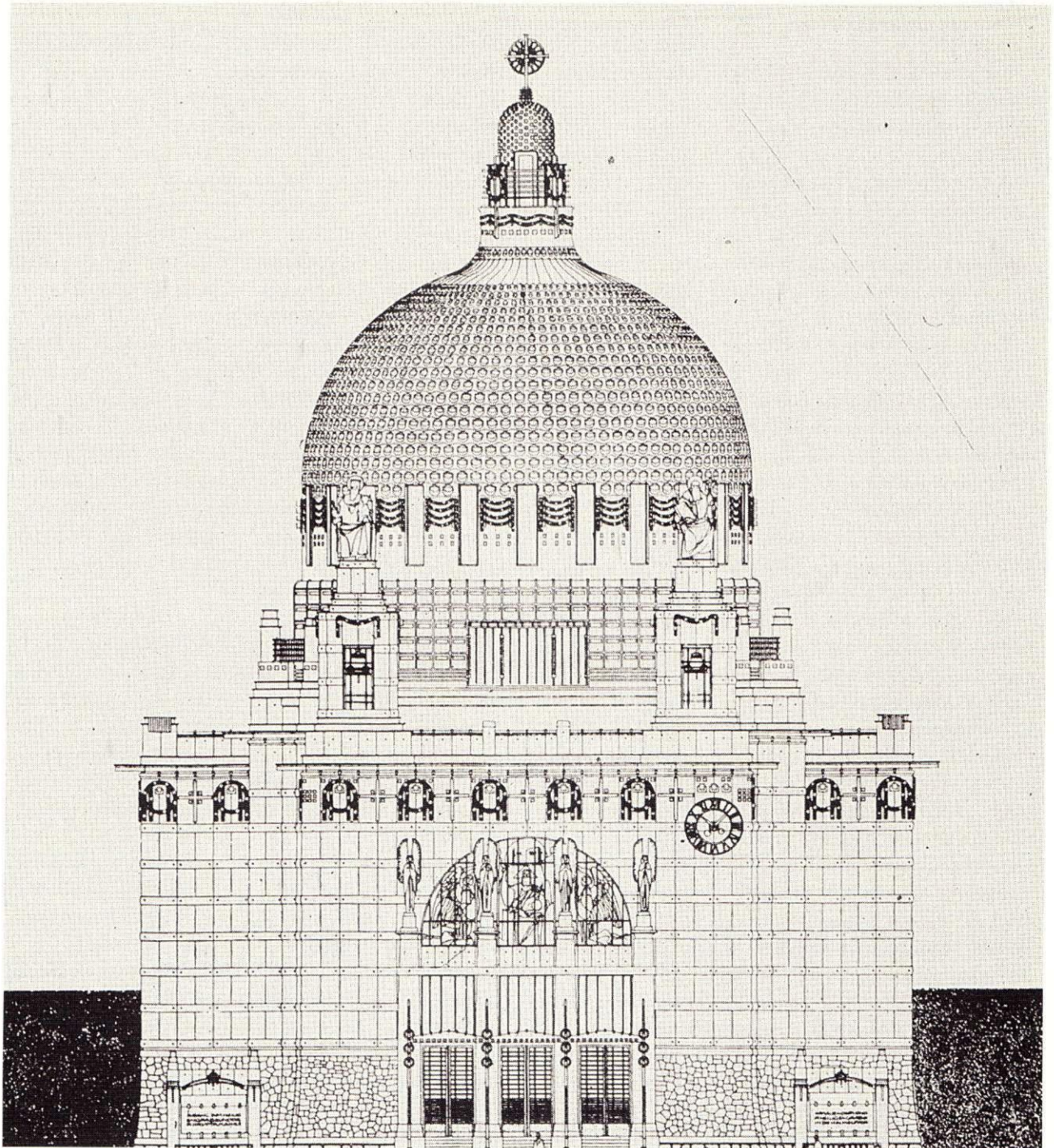
NU GÄLLDE DET alltså att skapa ett alternativ till de lögnaktiga anakronismernas arkitektur. Om det dittills rådande byggandet hade grundats på yta, sken och historisk symbolik, så skulle den nya byggnadskonsten grundas på funktion, konstruktion och sanning. Med sanningen som ledstjärna skulle arkitekten inte få några problem med att finna det rätta uttrycket; det uppstår av sig självt. Så blir till exempel kyrkans uttryck heligheten, statsförvaltningsbyggnadens allvaret och värdigheten etc, utan att några färdiga stilslösningar behöver användas.

Wagner betonar vikten av ärlighet i konstruktion, dock inte så att konstruktionen själv måste vara exponerad utan snarare på så sätt att en fasad som inte är massiv och bärande inte heller skall ge sken av att vara det. Både i sin text och i sin egen arkitektur ger han talande exempel på detta förhållningssätt omsatt i praktiken: en betoning av fasadens tvådimensionalitet och icke-bärande karaktär genom användandet av tunna stenplattor fästade med synliga nitar.<sup>8</sup>

Mycket skulle kunna sägas om Wagners teorier om konstruktionen och dess konstnärliga uttryck, men kanske har han själv gjort den klarast möjliga sammanfattningen med följande formulering:

DEN INGENJÖR SOM INTE TAR HÄNSYN TILL DEN KONSTNÄRLIGA FORMEN I VARDANDE UTAN BARA TILL STATISKA BERÄKNINGAR OCH KOSTNADSFRÅGOR TALAR DÄRIGENOM ETT FÖR MÄNSKLIGHETEN OSYMPATISKT SPRÅK, MEDAN Å ANDRA SIDAN ARKITEKTENS UTTRYCKSSÄTT, NÄR HAN VID SKAPANDET AV DEN KONSTNÄRLIGA FORMEN INTE UTGÅR FRÅN KONSTRUKTIONEN, FÖRBLIR OBEGRIPLIGT.<sup>9</sup>

Vad konstnärlig behandling av tekniska konstruktioner kunde innebära hade Wagner när han skrev sin bok redan gett storartade exempel på i sina omfattande arbeten med Wiens spårvägar och Donaus reglering. Det var också i första hand dessa arbeten som hade fört honom till professuren, ett tecken på att han trots allt inte var helt ensam i den akademiska



Otto Wagner: Steinhofkyrkan (1905–7). Fasadritning.

världen i sin moderna syn på arkitek- tens uppgifter.

Det var dock inte bara funktion och konstruktion som enligt Wagners sanningskrav skulle redovisas, utan även en världsbild. Men om arkitekturen skall uttrycka sin tid på ett sanningsenligt sätt så måste ju en sanning om samtiden finnas till hands. Wagners egen uppfattning av sin moderna samtid har nämnts som hastigast ovan, men förtjänar att granskas lite närmare.

Den bild Otto Wagner hade av utvecklingen var i grunden positiv. Han såg en ny tid ta sin början: en tid där människorna var friare, rikare, friskare och effektivare än förr. Han såg en ny människa (i och för sig begränsad till den klass av välutbildade borgare som han själv tillhörde) som med sin nya världsuppfattning, sina nya värderingar och sin nya livsstil ställde nya, annorlunda krav på arkitekturen. Bilden präglas av kosmopolitisk urbanitet. Storstaden var för honom "det modernaste av det moderna" inom arkitekturens arbetsfält och skapade med sina aldrig tidigare skådade dimensioner nya utmaningar för den kreativa arkitekten. Den moderna människan var självklart en stadsbo, och det sinsemellan alltmer likartade levnadssättet i den civiliserade världens storstäder hade gjort alla anspråk på något slags "Heimatsstil" omöjliga. Det arkitektoniska uttrycket för *Genius loci* var i den moderna staden reducerat till de skillnader i konstruktion som klimatet och tillgången på byggnadsmaterial nödvändiggjorde.

Ett exempel på hur ny teknik och nya levnadsmönster på ett högst konkret sätt kunde påverka en byggnads yttre är hyreshuset. I och med att de

allt högre husen utrustades med hiss försvann i ett slag motiveringen till den traditionella hierarkiska våningsindelningen. Det var inte längre jobbigare att ta sig fem trappor upp än en, så då fanns det heller ingen orsak till att ha en *Nobelstock* på första våningen och enklare våningar högre upp.

Det faktum att folk inte längre bodde och arbetade i samma hus utgjorde tillsammans med den ekonomiska liberalismen bakgrunden till de krav på effektivitet som Wagner tillskriver den nya människan. Tid är pengar, och den kortaste vägen mellan två punkter är en rät linje. Därför har den rätta linjen en allt viktigare roll att spela i den moderna arkitekturen och stadsplaneringen "av den enkla anledning att den upptagna människan om möjligt går i en rät linje och att den skyndande säkert förargas över minsta tidsberövande omväg."<sup>10</sup>

Men rätlinjigheten motiverades inte bara av effektivitetskravet. Wagner begåvade också den nya människan med ett förändrat synsinne som förlorat en del av sin tidigare förmåga att uppfatta den lilla skalan men istället vant sig vid större, enhetligare linjer. Desto större förakt var de arkitekter värda som vurmade för pittoreska stadsbilder med gator som slingrar sig utan vare sig topografiska eller trafikmässiga skäl. Det var sådana som bara hade lärt känna konsten genom läroböckerna och som nu klamrade sig fast vid sina tomma fraser därför att de stod handfallna inför den moderna storstadens planeringsproblem. Det verkar inte alls otroligt att kritiken mot den pittoreska stadsplaneringen är riktad direkt mot Camillo Sitte, vars teorier skall beröras längre fram.

Förutom effektivitet värdesatte den moderna människan bekvämlighet, god hygien och enkelhet. Hon såg skönheten i det ändamålsenliga, men "NÅGOT OPRAKTISKT KAN INTE VARA VACKERT".<sup>11</sup>

Bakom strömmen av tvärsäkra påståenden kan man ändå ana något slags trevan, tvekan. Om det var lätt att ge exempel på vad som *inte* var modern arkitektur, så tycks det ha varit betydligt svårare att peka ut vad som faktiskt *var* tidsenligt. Trots tydliga direktiv om *Zweckerfüllung* (uppfyllande av ändamålet) som främsta ledstjärna, ärlighet i konstruktion och funktion samt försäkran att formen "kommer av sig själv" om man arbetar med dessa utgångspunkter, så var det kanske inte så lätt att omedelbart se hur, mer exakt, den nya tiden skulle gestaltas i arkitekturen.

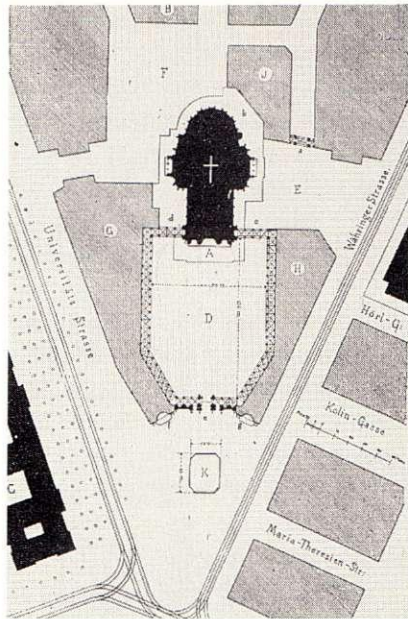
SÅ BILDADES SECESSIONGRUPPEN ÅR 1897 av bland andra Joseph Maria Olbrich och Joseph Hoffmann, som båda studerat och arbetat för Otto Wagner. En annan viktig gestalt i gruppen var Gustav Klimt, som av Wagner ansågs vara den störste konstnären av alla, inte bara då levande utan någonsin (något som kan tyckas lite egendomligt eftersom det moderna i Klimts måleri snarare bottnar i psykoanalysen än i den nya rationaliteten).

Hursomhelst tycks Wagner i Secessionen ha funnit den form, eller kanske snarare stil, som kunde härbergära hans teorier. Han anslöt sig till gruppen år 1899, samma år som hans berömda *Majolikahaus* stod färdigbyggt. Han hade funnit sin tids byggnadskonst.

Eller hade han inte det? Det är klart att det som brukar sammanfattas med

begreppet Jugendstil hade en enorm genomslagskraft i sekelskiftets Europa och på så sätt kan sägas ha "legat i tiden", men var det verkligen för att det var en i Wagners mening modern arkitektur? Medan Wagner såg jugendstilens formspråk som det rätta för att uttrycka rationalitet, enkelhet, konstruktion, internationalism och framåtskridande, så lät den sig i t. ex. den nordiska nationalromantiken lika gärna lånas till nationalism, historiskt tillbakablickande, pittoreska stadsbilder och en asymmetrisk, Arts-and-Craftsliknande arkitektur, fjärran från Wienersecessionens strama symmetri. Och det vi här kallar "jugendstadsplan", som t. ex. P. O. Hallmans plan för Lärkstaden, har inga beröringspunkter med Wagners effektiva trafikmaskiner. Istället är det hans antagonist Camillo Sitte som i det fallet har fått stå för förebilderna.

Så de yttre likheterna hos jugendarkitekturen på olika platser tycks inte i första hand ha berott på att det fanns något gemensamt i den nya tiden som skulle uttryckas. Snarare var det i många fall fråga om det som Wagner så djupt föraktade: det ytliga efterapandet av en stil, i detta fall inte historisk utan en samtida, som efter behag applicerades på de mest skilda innehåll för att tjäna olika syften. Det enda förutom den yttre stilen som flertalet jugendarkitekter tycks ha haft gemensamt (även Wagner!) var ett genuint ointresse för en av tidens mest brännande arkitektoniska frågor: den snabbt växande arbetarklassens bostadsproblem. Det fick istället bli en uppgift för den modernistiska rörelsen, som gav det wagneriska tänkesättet den sociala och politiska dimension som det dittills saknat.



Camillo Sitte: Omgestaltning av platsen vid Votivkirche, Wien. Ur "Der Städtebau" (1909).

OM OTTO WAGNER var "modernisten par excellence"<sup>12</sup> så gällde snarast motsatsen för Camillo Sitte, vars bok *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* utkom år 1889, sju år innan Wagners manifest. Boken är Sittes försök att utreda och systematisera den kunskap om stadsbyggande som finns inbyggd i klassiska och traditionella stadsmiljöer. Genom sitt arbete ville han göra det möjligt att intellektuellt tillägna sig de kunskaper som tidigare förts vidare genom tradition och intuition, men som nu gått förlorade i och med byggandets industrialisering. Sitte behandlar olika stadsbyggnadsfrågor där de centrala punkterna är vikten av stadrummens slutenhet och oregelbundenhet, platsers storlek, form och deras förhållande till kyrkor och monumentalbyggnader

samt nödvändigheten av att hålla platsens mitt fri från monument. Att han hade föga eller intet gemensamt med Wagner när det gällde stadsbyggnadsfrågor är uppenbart.

Sitte delade i och för sig i stora drag Wagners bild av samtiden, men hade ett helt annat känslomässigt förhållande till den och drog följaktligen helt andra slutsatser om vad som var den moderna arkitektens uppgifter. Sådär inleds kapitlet *Moderna system*:

Moderna system – Javisst! Att angripa allt med sträng systematik och inte avvika en hårsman från den uppställda schablonen, tills geniet är pinat till döds och alla levnadsglada känslor kvävs i system, detta kännetecknar vår tid.<sup>13</sup>

Han konstaterar liksom Wagner att stilarkitekturen saknar sammanhang i den moderna stadsplaneringen, men där Wagner vill skapa en ny arkitektur lika rationell som stadsplanerna, efterlyser Sitte istället de platsbildningar – agora, forum, torg, akropolis – som tillhör de olika historiska byggnadstyperna.

Wagner förklarar medborgarnas likgiltighet inför nya byggnadsverk med att de formspråk som används är anpassade till historiska samhällen och därför obegripliga för den moderna människan. Sitte söker förklaringen i avsaknaden av de historiska stadsrumstyper som ger mening och sammanhang åt de olika historiska byggnadstyperna.

Någon strävan efter att vara modern går inte att spåra i Sittes text. Själva begreppet *modern* tycks för honom sakna lyskraft och djupare innehåll. Istället används det snarast i bemär-

kelsen *nutida*, och då med negativ laddning. Tanken att moderniteten skulle ha ett egenvärde tycks inte ha föresvävat honom, lika lite som den att det skulle finnas något grundläggande nytt i hans samtid som skulle behöva uttryckas i arkitekturen och stadsgestaltningen.

Den människa som Sitte hade i tankarna när han formulerade sina teorier var inte någon "ny människa" som på ett fundamentalt sätt skilde sig från föregående århundradens. Det var istället vad man skulle kunna kalla "den eviga människan", hon som alltid känt

sig väl till mods i slutna gaturum, alltid uppskattat det pittoreska och varierade i det oregelbundna, alltid känt trygghet i det välbekanta och som alltid skulle komma att göra det. Som en motpol till Wagners nya arkitektur för den nya människan stod alltså Sittes eviga arkitektur för den eviga människan.

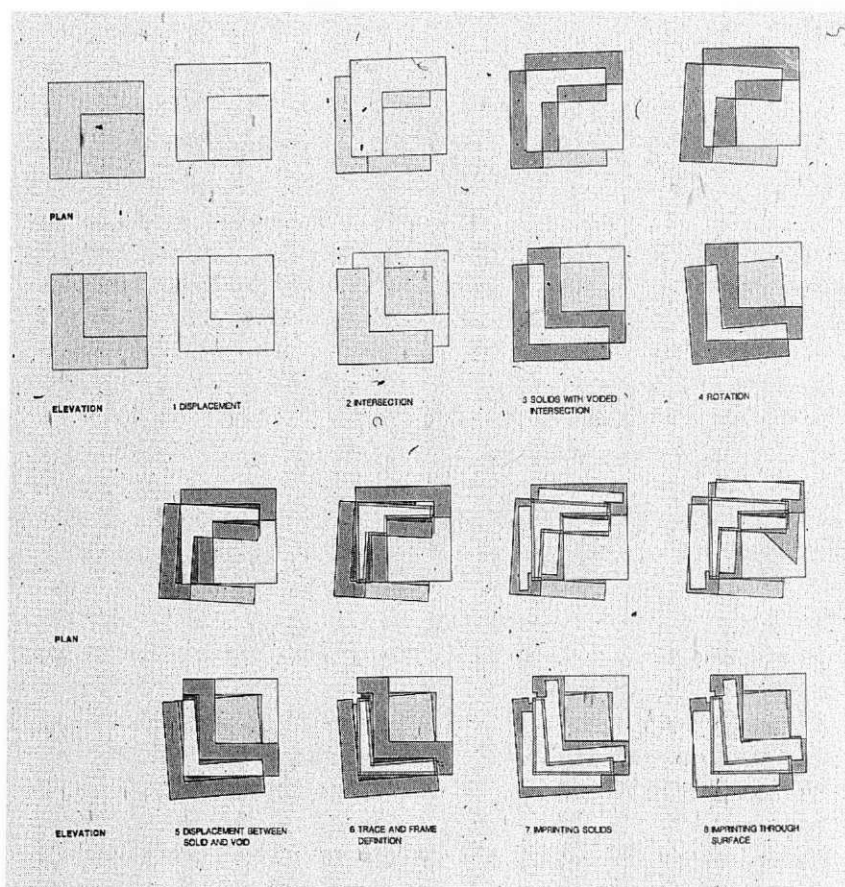
Sittes motstånd mot moderniteten hindrade dock inte att hans idéer blev högsta mode i vida kretsar. *Der Städtebau* fick, liksom även Wagners *Die Baukunst*, tryckas i ständigt nya upplagor för att tillgodose efterfrågan. I Tyskland

och Österrike fick den en nästan omedelbar effekt på stadsplaneringen, några år senare blev genomslaget stort i de nordiska länderna, och även den engelska trädgårdsstadsrörelsen lät sig inspireras.

DET ÄR NATURLIGTVIS omöjligt att ens i efterhand fälla ett korrekt omdöme om vilken arkitektur som var bäst på att uttrycka sin tid. Olika stilar berättar om olika aspekter av samma tidsperiod, konstnärliga såväl som sociala, politiska eller tekniska. Dessutom är, som vi har sett, ett formspråks budskap sällan entydigt. Det finns dock en avgörande skillnad mellan att så att säga passivt eller omedvetet uttrycka sin tid endast genom att vara en del av den och att ge sin arkitektur en speciell form i det uttalade syftet att uttöka och uttrycka samtiden, eller om man så vill, tidsandan.

Secessionisterna och jugendrörelsen hörde till den senare kategorin, och man måste nog säga att de lyckades i sitt uppsåt, åtminstone såtillvida att de starkt har präglat eftervärldens bild av sekelskiftet. Men däri ligger också ett slags paradox: jugendarkitekturen uttrycker den bild vi har av sekelskiftet, men det är en bild som den själv har skapat.

Kanske förknippas jugendarkitekturen så starkt med ett visst skede i historien också av den enkla anledningen att den hade en så kort livslängd, knappast mer än två decennier. Dess strävan efter att vara modern, även i bemärkelsen *à la mode*, gjorde också att den snabbt blev förlegad, omodern. Efter sig lämnade den åter en osäkerhet om den moderna byggnadskonstens vidare



Peter Eisenman: Guardioli House. Konceptuella diagram (1988).

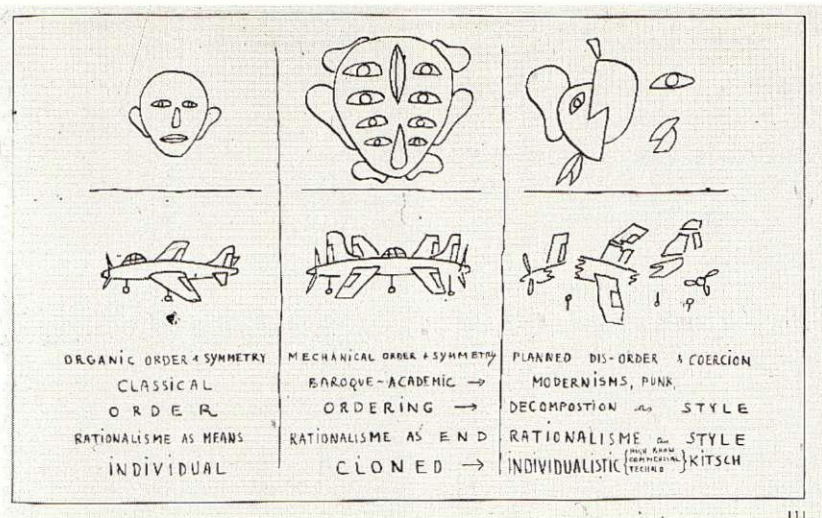


färdriktning, en osäkerhet som tycks ha drabbat även Wagner. Hans sista projekt pendlar mellan närmast kompromisslös, modernistisk enkelhet i hans hyreshus på Neustiftgasse 40, uppfört år 1909–10, och den tydliga återgången till ett klassiskt uttryck, om än starkt förenklat och med bibehållen betoning av fasadernas tvådimensionalitet, som visar sig i hans aldrig uppförda konsthallsprojekt *MCM-MM* från 1913 och tävlingsförslaget för Kaiser Franz Joseph Stadtmuseum Auf Der Schmelztz, *Opus IV*, från 1912.

Den arkitektursyn som presenterades i *Moderne Architektur* dog inte med wienersecessionen. Den övertogs som bekant i stora drag av modernismen, som ironiskt nog markerade sitt avståndstagande från jugendstilen med samma argument som Wagner använt för att berättiga den.

Även Sittes idéer levde vidare, även om de inte använts med samma kontinuitet. Motsättningarna mellan representanterna för det wagnerska respektive det sitteska tänkandet har alltid varit desamma: effektiviteten gentemot det trivsamma, moderniteten, aktualiteten gentemot de eviga värdena.

I och för sig ligger det ett återopande av eviga värden även i den wagnerska ståndpunkten, nämligen det eviga i den kontinuerliga utvecklingen. Kravet att varje epok måste utveckla sin egen byggnadskonst motiveras med att det alltid varit på det sättet under den byggande människans historia. I detta synsätt kan man läsa in en uppfattning av historien som ett flöde av konsekvent utveckling i en bestämd riktning, om man så vill en hegelsk historiesyn, även om det knappast var nödvändigt för Wagner att ha någon



Leon Krier: Ur "Houses, Palaces, Cities" (1984).

genomtänkt världsbild eller kunskaper i filosofi för att ha de åsikter han hade.

På samma sätt är det inte nödvändigt att Sitte hade någon historiesyn som på ett grundläggande plan skilde sig från Wagners. Den avgörande skillnaden ligger istället dels i analysen av samtidens problem dels i synen på vad i människan arkitekturen skall tala till.

NU, HUNDRA ÅR SENARE, står vi på nytt inför ett sekelskifte. Hur förhåller sig dagens arkitekturdebatt till den som fördes mellan wagnerianer och sitteaner i sekelskiftets Wien? Ett exempel kan vara den debatt mellan Peter Eisenman och Leon Krier som publicerades i *Architectural Design* under rubriken "My ideology is better than yours", passande nog just år 1989, precis hundra år efter utgivningen av Sittes *Der Städtebau*. Och diskussionen har tveklöst något bekant över sig.

Åter är det staden som är scenen för

arkitekturen och åter är det den nya människan gentemot den eviga. Eisenman är den som betonar förändringen, det nya, både i fråga om praktiska behov och världsuppfattning. Enligt honom finns det nya arkitektoniska typer som kan utvecklas ur det som varit dolt av traditionen, potentiella former som nu träder fram på grund av det moderna samhällets förändrade förutsättningar. Som ett exempel på en sådan ny form som inte kan täckas in av någon historisk arkitektonisk typ nämner han shoppingcentret, ett fenomen som på ont eller gott präglar många moderna stadsmiljöer. Krier, som förfäktar uppfattningen att alla grundläggande typer av rum och konstruktion redan är kända sedan länge, tar den orientalistiska basaren som exempel på att även shoppingcentret faktiskt redan existerar i den klassiska typologin. Det är, hävdar han, fråga om grundläggande former som överskrider de förändringar som sker genom perioder och stilar, former som "förblir relevanta

just därför att de är tidlösa".<sup>14</sup>

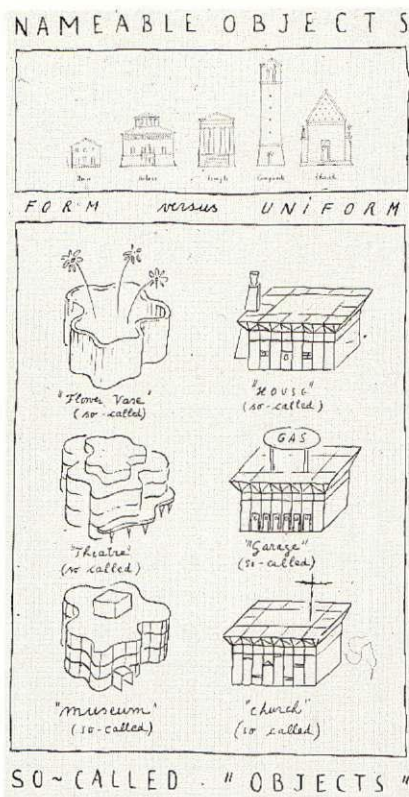
Eisenman ställer kravet att arkitektur skall ha *presentness*, den skall vara aktuell, närvarande i sin tid och tala sin tids språk. Eftersom vår förståelsehorisont har förändrats och ständigt förändras igen, kan inte en nutida arkitektstudent betrakta Mies van der Rohes Barcelonapaviljong och i den se det som den betydde när den var nybyggd. Den starka *presentness* som den hade 1929 finns inte kvar för 1989 års människa. "We have got to change if we are going to remain relevant".<sup>15</sup>

Krier svarar med påståendet att en riktigt bra byggnad är den som aldrig haft *presentness*. Istället präglas god arkitektur av en "spirit of all time" som gör den relevant under längre tidsrymder. Det existerar enligt Krier grundläggande estetiska och etiska principer med ett universellt värde som överskrider den enskilda tiden, rummet och civilisationen.

Eisenman hävdar att de nya sociala strukturer som det moderna samhället skapat, som exempelvis nya familjestrukturer med två arbetande föräldrar, också kräver helt nya bostadsstrukturer. Krier förklarar att bostadens principiella problem redan varit lösta sedan länge i det traditionella huset. Istället är det husets relation till staden som måste återupprättas efter att ha förstörts av modernismen.

ATT LÄSA DENNA DEBATT mot en bakgrund av Wagners och Sittes teorier blir speciellt intressant när det börjar handla om den nutida människans verklighetsuppfattning:

Eisenman: /.../ Within the architectural tradition that you speak of are



Leon Krier: Ur "Houses, Palaces, Cities" (1984).

relevant forms that we can only see today because the lens of seeing has changed.

Krier: I claim it hasn't changed, because if it had changed, the cities and buildings of the past would be for us absolutely, utterly and totally irrelevant; yet you know very well that they are not. They are in fact the most desirable places to live.<sup>16</sup>

Liksom Wagner ett knappt sekel tidigare har alltså Eisenman utrustat sin "nya människa" med ett nytt seende. På grund av sitt nya seende uppfattar den moderna människan sin verklighet på ett annat sätt än den historiska,

även vad gäller grundläggande saker som rum och volymer, ja till och med begreppet *sanning*. Inom den moderna vetenskapen såväl som filosofin har man påvisat omöjligheten av absolut säkerhet, något som måste påverka hela vår syn på verkligheten.

Eisenman: /.../ The terms of universal value and certainty have changed. /.../ It means that the notions as to what constitutes certainty, proof, grand, monumentality and public places of assembly have changed.<sup>17</sup>

Och liksom Sitte utgår Krier å sin sida från iakttagelsen att människor i allmänhet trivs i de traditionella europeiska stadskärnornas miljöer. Förklaringen till detta finner han just i att människan *inte* förändras. Det finns någonting mänskligt inom oss som överskrider moden och kulturer, och det är detta som den traditionella, tidlösa arkitekturen talar till. Nya landvinningar inom filosofi och vetenskap må förändra våra kunskaper om världen, men inte vår *uppfattning* av den. Så gäller till exempel Heisenbergs osäkerhetsprincip<sup>18</sup> bara på den subatomära nivån och innebär därför inte att vår uppfattning av ett äpple eller en rät vinkel har förändrats. Så medan Eisenman söker de nya former som skall tillgodose den nya människans behov och uttrycka hennes nya verklighetsuppfattning, vill Krier upprätta ett tidlöst typologisystem för att förmedla den kunskap som traderats genom tidigare århundraden, den kunskap som kan skänka en tidlös miljö åt den eviga människan.

Likheten mellan det som framförs i den här debatten och det som formulerades av Wagner och Sitte i sekel-

skiftets Wien är naturligtvis mer än en slump. Leon Krier är helt säkert bekant med *Der Städtebau*, men det är inte lika självklart, kanske inte ens troligt, att Peter Eisenman läst *Die Baukunst*. Istället är han helt enkelt delaktig i en tradition av modernistiskt tänkande där Otto Wagner var en tidig och inflytelserik gestalt inom arkitekturen.

VAD MAN ÄN tycker om den arkitektur som produceras utifrån respektive förhållningssätt tycks den wagnerska sidan vara mer benägen att trassla in sig i motsägelsefulla resonemang. Den mest

självklara invändningen är nog den att det rimligen måste vara omöjligt att skapa någonting som inte på något sätt uttrycker sin tid. Om det hos samtiden finns en vilja att återskapa tidigare epokers konst är det väl just detta som uttrycks genom stilarkitekturen. Men om man, som Wagner, menar att tidsandan har en entydig karaktär och att det finns ett (och endast ett) korrekt estetiskt uttryck för den, riskerar man att ställas inför uppgiften att definiera tidsandan och ge en förklaring till varför dess uttryck måste se ut på ett visst sätt. Skall arkitektur-

ens formspråk förmedla en metaforisk bild av den samtida verkligheten? Vad händer i så fall om ens tid kännetecknas av idel negativa saker? Wagner undviker en del av de värsta metafysiska fällorna genom att motivera de nya arkitektoniska formerna med ny teknik och anpassningen till nya behov. Å andra sidan kan det knappast finnas någon arkitekt, vare sig modernist eller traditionalist, som anser sig själv skapa en arkitektur som inte uppfyller sin tids behov. Och det behöver inte ens råda delade meningar om vilka dessa behov är, bara om vilka former som är bäst lämpade att uppfylla dem.

Martin Wiese,

Fjärdeårsstudent

vid arkitektlinjen på KTH.

## Fotnoter:

1. Efter att ha läst Herman Muthesius bok *Baukunst, nicht Stilarchitektur* och därigenom blivit uppmärksam på "den ursprungligen felaktiga titeln" lät Wagner ändra den till *Die Baukunst unserer Zeit* inför utgivandet av fjärde upplagan år 1914. Det är denna upplaga som legat till grund för min uppsats, och därför hänvisas i följande fotnoter till *Die Baukunst*.
2. Moderniteten som sådan är ett fenomen som kan anses ha fått sitt genomslag under artonhundratalet i och med de stora förändringar som följde med industrialiseringen och uppfinnandet av nya färdmedel såsom järnvägen, bilen och ångfartyget. Det är fråga om ett tillstånd av snabb förändring, flyktighet, rörelse. Marshall Berman har gett en utförlig analys av modernitetens fenomen i sin lysande bok *Allt som är fast förflyktigas*.
3. Otto Wagner: *Die Baukunst unserer Zeit*, fjärde upplagan (Wien 1914), sid 45 (Als grober Fehler wird es immer zu bezeichnen sein, einem favorisierten Außenmotiv die verlangte Innenstruk-

- tur anzupassen oder gar diesbezüglich Opfer zu bringen. Die Lüge ist dann unvermeidlich und widrig wie diese wirkt die daraus resultierende form.)
4. Ibid, sid 32 (Nachdem der erste Stil-dusel verfloren war, wurde das Geschaffene unmotiviert und unpassend befunden; man wurde sich darüber klar, daß alle sogenannten Stile einstens wohl in ihrer Epoche die volle Berechtigung hatten, daß für unsere moderne Zeit aber ein anderer Ausdruck gesucht werden müsse. Hat auch die große Mehrheit, weil das bisher Geschaffene an gute alte Vorbilder erinnerte, mit zeitweiliger befriedigung erfüllt, der künstlerische Katzenjammer konnte nicht ausbleiben, da die entstandenen "Kunstwerke" sich nur als Früchte archäologischer Studien entpuppten und ihnen jeder schöpferische Wert fehlte.)
  5. Ibid, sid 103 (Es ist eben ein künstlerisches Unding, wenn Menschen in Salon-, Lawntennis- und Radfahrkostümen, in Uniform oder karrierter Hose in Interieurs sein Dasein fristen,

- welche in Stilen vergangener Jahrhunderte durchgeführt erscheinen. Gleich lächerlich ist es deshalb, für Städte bestimmte Villen wie Bauernhäuser auszugestalten und dieselben von Salonbauern und Stadtdirndeln bewohnen zu lassen.)
6. Ibid, sid 85
  7. Ibid, sid 85 (Das Schwindelhaftes, von Lügen Strotzende, an Potemkinsche Dörfer Erinnernde, das in solcher Anordnung liegt, kann nicht genug getadelt werden.)
  8. Hans mest kända byggnader där han använt denna fasadbeklädnad är *Postsparkasse* (1904-6) och *Kirche am Steinhof* (1904-7), båda i Wien. Nitarna som använts för att fästa stenplattorna är av aluminium, vilket berättar om hans intresse för nya byggmaterial även på detaljnivå.
  9. *Die Baukunst*, sid 62-63 (DER NICHT AUF DIE WERDENDE KUNSTFORM, SONDERN NUR AUF DIE STATISCHE BERECHNUNG UND AUF DEN KOSTENPUNKT RÜCKSICHT NEHMENDE INGENIEUR SPRICHT

- DAHER EINE FÜR DIE MENSCHHEIT UNSYMPATISCHE SPRACHE, WÄHREND ANDERERSEITS DIE AUSDRUCKSWEISE DES ARCHITEKTEN, WENN ER BEI SCHAFFUNG DER KUNSTFORM NICHT VON DER KONSTRUKTION AUSGEHT, UNVERSTÄNDLICH BLEIBT.)
10. Ibid, sid 88 (aus dem einfachen Grunde, weil der geschäftige Mensch womöglich in gerader Linie geht und der Eilende sicher über den kleinsten zeitraubenden Umweg ungehalten ist.)
  11. Ibid, sid 44 (ETWAS UNPRAKTISCHES KANN NICHT SCHÖN SEIN.)
  12. Carl Schorske: *Fin-de-siecle Vienna* (New York 1980), sid 74.
  13. Camillo Sitte: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Återutgivning 1983 av fjärde upplagan från 1909), sid 101. (Moderne Systeme! – Jawohl! Streng systematisch alles anzufassen und nicht um Haaresbreite von der einmal aufgestellten Schablone abzuweichen, bis der Genius totgequält und alle lebensfreudige Empfindung im System erstickt ist, das ist das Zeichen unserer Zeit.) Svensk översättning av Göran Sidenbladh, Stockholm 1982.
  14. Architectural Design: *Reconstruction-Deconstruction* (New York 1989), sid 13 (they remain relevant exactly because they are timeless)
  15. Ibid., sid 17
  16. Ibid., sid 13
  17. Ibid., sid 13
  18. Werner Heisenberg var den tyske forskare som år 1927 påvisade omöjligheten att exakt bestämma en elektrons läge och hastighet. Grovt sammanfattat kan man säga att själva mätandet påverkar skeendet på ett sådant sätt att om man försöker bestämma elektronens hastighet förändrar man dess läge på ett oförutsägbart sätt och tvärtom. Förutom att det innebär att inte båda går att exakt bestämma samtidigt, är det också så att det förändrade läget påverkar hastigheten och omvänt, varför det inte ens går att få ett tillförlitligt värde på den parameter man för tillfället mäter. Därför kan man säga att säkerheten ersatts av sannolikhet på den subatomära nivån.

## Bildkällor

- OTTO WAGNER: Ur *Otto Wagner 1841-1918* av Heinz Geretzegger och Max Peintner, Academy Editions, London 1979.
- CAMILLO SITTE: Ur *Stadsbyggnad* av Camillo Sitte, Arkitektur förlag, Stockholm 1982.
- PETER EISENMAN: Ur *Deconstruction – Omnibus Volume* av Andreas Papadakis, Catherine Cooke, Andrew Benjamin, Academy Editions & Rizzoli, New York 1989.
- LEON KRIER: Ur *Houses, Palaces, Cities* sammanställd av Demetri Porphyrios, Architectural Design Profile, London 1984.