

Historien bag historierne om moderne arkitektur

Anders V. Munch

Nordic Journal of Architectural Research
Volym 19, Nr 1, 2006, 8 pages
Nordic Association for Architectural Research
Anders V. Munch, Arkitektskolen i Aarhus

Abstract:

The History Behind the Histories of Modern Architecture

This paper is written as an introduction to the theme of the conference, To see Modernism in the Rear-View Mirror, Oslo 11–13th of February 2005 on the present rewriting of the history of modern architecture and design, the understanding of Modernism and the historiographical challenges in this very complex field. It is necessary to state the scope of the notions 'Modernism' and 'Historiography' because of the extra layer of the very explicit and dominant historical consciousness of modernist architects and their first historiographers, Nikolaus Pevsner, Emil Kaufmann and Sigfried Giedion. This topic has been addressed by Panayotis Tournikiotis' *The Historiography of Modern Architecture*, MIT Press 2000, and I reflect on his thesis. A severe hindrance of our understanding is that historical speculations became anathema after Second World War producing a blindness of the very basic frame of modernist ideology. I have touched on that problem in my *Der stille Stil*. Adolf Loos, Wilhelm Fink Verlag, 2005. The different scientific traditions of art history, represented by Heinrich Wölfflin, Alois Riegl and Erwin Panofsky, are recognizable behind the later approaches to the writing of the histories of modern architecture, and through them the German 'Historismus' has played its role in forming the very logic of Modernism. But also among architects we can find these reflections

on historical development and architectural traditions forming a line from Karl Friedrich Schinkel and Gottfried Semper to Adolf Loos.

Keywords:

After Modernism, Historiography, Modern architecture and design, Historicism in philosophy and architecture, Adolf Loos

'At se modernismen i bakspejlet' skal forstås som et billede på, hvordan vi forholder os til modernismen i dag. Det kræver dog en nærmere forklaring, for det indebærer ikke, at vi ligger i overhalingsbanen med sømmet i bund og vinker farvel til et udtømt projekt. Det var nok postmodernismens gestus. Modernismen har en ny aktualitet igen op gennem 90'erne, og mange ideer er blevet genoplivet, men frit blandet op med nye greb. Vi kan ikke forlade den verden, modernismen har organiseret, endsiges undslippe dens dilemmaer, men vi har fornemmelsen af frit at bruge arvegodset, som vi kan. Modernismen står ikke for os som een altfor-tærende ideologi, – endsiges een universalløsning – men

som et bredt felt af udkast til håndtering af det moderne samfunds problemer, til livtag med tilsyneladende uigenkaldelige samfundsudviklinger. Det er også karakteristisk, at vi forholder os historisk nuancerende og ser mange forskellige modernismer, undersøger og opdyrker undtagelserne, modsigelserne, de skæve skikkelser, der modsiger en entydig kliché om modernismen. Vi skriver på modernismens historie på eftertidens præmisser og er nu frit stillet til at gøre det uden hverken at skulle legitimere den eller fælde dom over den. Modernismen i bakspejlet er pejlemærke for den videre færd. De forholdsregler, vi må tage her, er at indstille bakspejlet og gøre os klar over de blinde vinkler. Både de blinde vinkler i vort syn på modernismen, og de blinde vinkler i modernisternes selvforståelse.

Nu skal jeg ikke vride mere ud af den metafor, men det er meget godt at have en figur, der angiver, hvordan vi står i forhold til historien.¹ Jeg vil lige nævne to andre fra moderne historiefilosofi. Walter Benjamin forestiller sig i sin sidste tekst 'Über den Begriff der Geschichte' fra 1940 en Historiens engel, der bliver blæst baglæns ind i fremtiden af udviklingens storm. Den ser alle historiens begivenheder og kan kun frygte, hvor det bærer hen.

Den ville gerne blive, vække de døde og sammenføje det sønderlåede. Men fra Paradis blæser en storm, der har tag i dens vinger og er så stærk, at englen ikke længere kan folde dem sammen. Denne storm driver den uopholdeligt ind i fremtiden, som den vender ryggen, mens ruinhoben foran den vokser mod himlen. Hvad vi kalder fremskridtet, er denne storm.²

Benjamin har Klees akvarel "Angelus Novus" fra 1920 i tankerne.³ Her har vi en modernistisk forestilling om historiens kraft som fremskridtet, der viljeløst vil bringe os ind i fremtiden, men hos Benjamin farvet af en kulturkritisk pessimisme, af faren ved det kapitalistiske samfunds blinde udvikling.

Hvor englen er en passiv bevidsthed, et overhistorisk subjekt, så forestillede Friedrich Nietzsche sig i stedet de viljestærke mennesker, der var med til at skabe historien.

Vi vil kalde dem de historiske mennesker; blikket på fortiden driver dem frem mod fremtiden, opflammer deres mod til fremdeles at binde an med livet, tænder det håb, at det rette nok skal komme, at lykken sidder bag det bjerg, de vandrer hen imod.⁴

Her har vi også den baglæns bevægelse ind i fremtiden, men her er historien en inspiration til fortsat udvikling og ikke en blind kraft. Det er karakteristisk for det 19. århundredes historiske bevidsthed og vildt voksende interesse for hele historien. Her blev historie til videnskab. I Nietzsches skrift om "Historiens nytte" og ulemper er det dog afgørende, at det ikke er den tørre, videnskabelige oprævling af historiske fakta, der opildner, men den levende betydningsfor samtiden. "Fortidens tale er altid et orakelsvar: kun som fremtidens bygmestre, som nutidens beherskere, vil I kunne forstå det."⁵ Den figur skal vi vende tilbage til, for 'fremtidens bygmester' her er et godt billede på den historiske bevidsthed hos de tidlige modernister, selv om de også argumenterede ud fra fremskridtets historiske nødvendighed og til dels følte sig fanget i en uafvendelig udvikling. Begge de rygvendte figurer trækker nok i øvrigt på Friedrich Schlegels Athenæum-fragment 80: "Historikeren er en baglæns vendt profet." Historikeren vender så at sige forkert, og det kan der være en komik i, men ser samtidig noget, der bestemmer det kommende. Kierkegaard tænkte i samme figur i sine overvejelser af 'Øieblikket' som den paradoksale skæring af det evige og det historiske.

Når jeg lige kalder disse billeder frem til indledning, er det for at pege på det helt basale forhold, at vi altid fortæller historien ud fra vor samtid, ud fra de erindringer og forventninger, der præger tiden. Selv om historieskrivningen bygger på historiske kendsgerninger, så er de altid læst med nutidens briller. Når vi læser en historisk fremstilling, må vi altid danne os et billede af såvel historien som af fortællers historiske bagland. Det er mest slående med ældre bøger, men ikke mindre afgørende med de nyere, hvor vi må gøre os nutidens tilgang klar. Jeg har allerede berørt en forskel mellem det 19. århundredes historiske tænkning og modernismen og givet et oplæg til diskussionen af, hvordan vi selv står i forhold særlig til den nyere historie. Det er afsæt for den historiografiske overvejelse af, hvordan historien bliver skrevet, og hvordan vi konkret griber det an at skrive på historien om moderne arkitektur og design i Norge og Danmark. Man kan tage forskellige konsekvenser af, at vi tilsyneladende er så farvet af vor egen tid, at vi aldrig helt kan leve os ind i en anden epokes forhold. Nogle vil hæfte sig ved, at det ud over de mest konkrete fakta er lukket land, 'wie es eigentlich gewesen ist', som de historiske positiver spurgte efter. Man kan på den anden side også erfare, at en



Kay Fisker Perspektiv af Fogedgården 1943–45, København.

ny tid kan have nye og anderledes præmisser for at forstå træk i en ældre epoke. Her er de forskellige bølger af nytolkning af barokken et slående eksempel. Det var ikke mindst Benjamin opmærksom på i sin bog om det tyske barok drama.⁶ Venturis og postmodernisternes dyrkelse af barokkens kompleksitet og folder er et andet eksempel. Nu virker det ikke som et stort problem, når det drejer sig om vort forhold til den nyere historie. Ikke desto mindre sker der forskydninger allerede mellem de enkelte generationer, mellem hvem der selv tog del i et modernistiske projekt, hvem der var elever, hvem der gjorde oprør, og hvem der som sildefødning godt vil finde ud af, hvad der egentlig foregik dengang. Måske skulle man i dette nære perspektiv genoverveje kunsthistorikeren Wilhelm Pinders gamle teori om et gentaget historisk mønster i en cyklus af tre generationer. Uanset hvad, så er det givet, at når vi vender os mod historien, så må tænke, at vi selv er indskrevet i historien, og at vi oplever betydningen som historiske væsner betinget af historiciteten.

'Modernisme' og 'Historiografi'

Nu er jeg allerede godt i gang med at bruge nogle begreber, der ellers kræver en afklaring. Begreberne 'modernisme' og 'historiografi', der er centrale for vor diskussion, er langt fra entydige, og jeg vil lige dvæle ved dem hver især. For en præcis, stilhistorisk betragtning er modernisme den radikale udvikling, der fandt sted i de forskellige kunstarter som den fase, hvor det moderne formsprog blev stadfæstet. Det drejer sig først og fremmest om mellemkrigstiden, som vi kan kalde 'klassisk modernisme', og til en vis grad om efterkrigstiden som en 'højmodernisme', men allerede her er der også andet på spil. Jeg har imidlertid lagt ud med en anden bredere, kulturhistorisk betydning af modernisme. Den kan nok lettest forklares ud fra postmodernismens kritik af hele den forudgående periode som et samlet, basant projekt, hvor samfundsider og kunstneriske visioner mødtes. Måske er de negative definitioner dem, der favner mest, men den betydning er også blevet en fast, videnskabelig kategori op gennem 90'erne i en mere nøgtern tolkning og historisk undersøgelse af arven fra modernis-

men. Nogle vil insistere på, at der er tale om flere 'moderniser' – til dels indbyrdes modstridende – men det er under alle omstændigheder et meget bredt, epokalt fænomen, et historisk kompleks, der ikke kan udglattes eller afgrænses nøje. Vi kommer til at bruge både den eksakt afgrænsede og den bredere, kulturhistoriske betydning, når vi tænker henholdsvis rent arkitektur- og designhistorisk og mere tværfagligt på de bredere træk i perioden.

I forhold til de andre kunstarter spiller arkitektur og design nok i øvrigt en særlig rolle i modernismeforståelsen. For mange inkarnerede den moderne arkitektur og den gennemdesignede tilværelse det modernistiske projekt og formede hele det moderne samfund. Derfor var postmodernismen også mest en reaktion indenfor arkitekturen. Denne forskel i forhold til de øvrige kunstarter skyldes måske, at arkitektur og design nok kunne være revolutionerende, men ikke revolutionære i samme anarkistiske forstand som avantgardekunsten, der boltrede sig i modsigelser, så moderne og postmoderne træk går i eet. Arkitekterne måtte være konstruktive i mere end en forstand. Både Loos og Le Corbusier kunne formulere, at arkitekturen måtte revolutioneres for at undgå en samfundsomvæltning. Andre tænkte mere revolutionært, men forudsatte så ofte en politisk omvæltning, for at deres arkitektur kunne udfolde sig. Hele funktionalismen, der er kommet til at tegne arkitekturens modernisme, var bundet til et bredt reformistisk samfundspjækt, der var teknologisk, sociologisk og i sidste ende teknokratisk. Hvorvidt der var en revolutionær avantgarde i arkitekturen tages op i Mikkel Bolts artikel her om Tafuri.

Historiografi er det andet begreb, der kunne lede til misforståelser i vor sammenhæng. I konkret forstand dækker det de tekster, der fremstiller et givent stykke historie. Den moderne arkitekturs historiografi er altså de arkitekturhistorier, der dækker den moderne periode. Historiografen er den, der skriver historie. I første omgang rejser historiografien spørgsmålet om, hvordan man skriver historien. Ikke bare om de historiske fakta, men om fremstilling, tolkning og vilkårene for at tænke i historien. Når man begynder at sammenligne forskellige historiske fremstillinger, så kommer interessen hurtigt til at samle sig om at forklare forskellene mellem dem ud fra, hvilken baggrund skribenterne hver især har haft for at skrive historie. Det bliver altså til historien bag historierne om den moderne arkitektur. Der er som regel noget, der skal legitimeres og skrives frem

med historien. Ikke mindst når eksemplet her er moderne arkitektur og design, et nyt formsprog, der fra begyndelsen blev kørt i stilling som en 'historiske nødvendighed'. Een ting er, at historikeren fortæller ud fra sin egen samtid og har sit eget mål med fremstillingen, noget andet, når det gælder modernismen er, at modernisterne selv havde travlt med at 'skrive historie' og spekulere i udviklingen. Der er allerede mange historiekonstruktioner på spil, når vi gengiver arkitekternes egen opfattelse. Det føjer en ekstra dimension til historiografien i vores sammenhæng, at historiebegrebet allerede figurerer som en aktiv, flertydig størrelse i det historiske materiale. Det skal jeg vende tilbage til, for det hører jo paradoksalt sammen med, at modernismen skulle være et radikalt brud med historien.

Jeg har ikke haft lejlighed til at gøre den store status over fremstillingerne af modernismen i dansk arkitektur og design, for jeg har mest arbejdet med den internationale udvikling ud fra Adolf Loos. Hvis vi tager udgangspunkt i Kay Fisker, så har vi dog hurtigt et billede af, hvordan han brugte historien i bevidste manøvre til at legitimere et særligt projekt. Den danske modernisme måtte ifølge ham skille sig ud fra den internationale stil, fordi den samtidig byggede på en særlig, 'funktionel tradition' i dansk byggeri. Det er det, der er på færde, når han i en artikel fra 1943 går tilbage til historicisten Herholdt og påviser kvaliteter i hans villaer, og dermed går på tværs af modernismens vante opgør med historicismen. Når Fisker også kan bruge den amerikanske tradition fra Sullivan og Wright i samme ærinde, så kan man ikke lade være med at tænke, hvor meget historieskrivningen bygger på valgslægtskaber – uden at det udelukker deres betydning. Med Nils-Ole Lund, der om nogen har taget livet med dette stykke historie, har vi en ekstra dimension med. I sin bog om den nordiske arkitektur tager han afsæt i Bruno Zevi og andre, der har kritiseret det internationale billede af modernismen som for snævert og derfor har dyrket nordiske eksempler som Asplund og Aalto som alternativer. Her træder så også en bredere forestilling ind om, at dette mere forsonlige, moderne formsprog udvikler sig parallelt med velfærdstanken, der udfolder sig særligt i de nordiske lande. Det blev ikke mindst koblet i tankerne bag design – eller den praktiske formgivning, for design hed det bestemt ikke dengang. De har tænkt frygteligt pænt om os i udlandet, når de har tiltroet os denne sympatiske kobling af velfærd og modernisme med et menneskeligt

ansigt. Det er sandt at sige vanskeligt at pege på, hvad de stilrene genstande konkret har bevirket, men de har da været med til at signalere visionen og holde den levende. Den nuværende, politiske og økonomiske situation med afviklingen af velfærdsmodellen på dagsordenen tvinger os under alle omstændigheder til at reformulere idealerne og revurdere de historiske resultater ud fra et pragmatisk spørgsmål om, hvad arkitekter og designere kan stille op med velfærden fremover. Og hvis vi skal diskutere de nordiske alternativer, må vi samtidig klargøre de internationale, historiografiske forudsætninger, hvilket er mit ærinde her.

Den moderne arkitekturs historiografi

Heldigvis er vi her hjulpet godt på vej af Panayotis Tournikiotis, der i bogen "The Historiography of Modern Architecture" fra 1999 har gjort det store benarbejde med at læse og sammenligne de fremstillinger af den moderne arkitektur, som har sat dagsorden. Det er en prisværdig bog, der netop burde skrives. Han sammenligner Pevsner, Kaufmann, Giedion, Zevi, Benevolo, Hitchcock, Banham, Collins og Tafuri og udlægger dem som forskellige faser både i modernismens selvforståelse og i en historiografisk udvikling. De tre første skiller sig mest ud som den konsoliderende fase, hvor de moderistiske ideer og stilen blev trukket skarpt op i kontrast til den forudgående periode. Skribenterne efter Anden Verdenskrig gentænkte og nuancerede mere den moderne arkitektur, som den konkret havde udviklet sig ud fra de faktiske samfundsforhold. Banham, Collins og Tafuri udgjorde endelig en fase for sig i 60'erne, idet de anlagde et større historiefilosofisk, kritisk perspektiv og så ud over modernismen. Tillad mig et lidt længere citat fra det konkluderende kapitel.

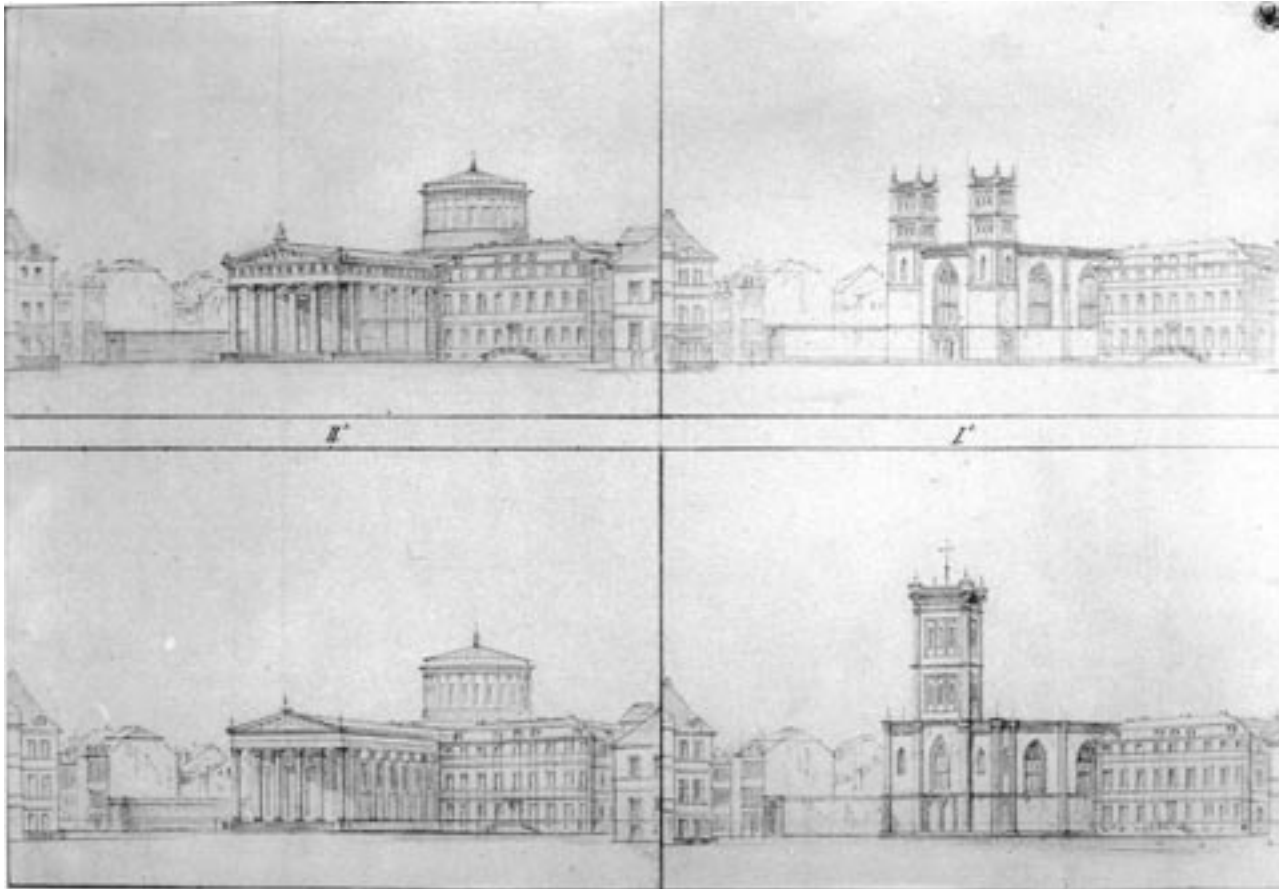
Som vi har set, lagde mellemkrigstidens genealogier ... fundamentet for den moderne bevægelse i futurum, som hvis det var noget, der først lige var begyndt. Den første efterkrigsgenerations historier ... genfunderede også den moderne bevægelse som noget nyt, men dog etableret, noget som skulle foreslås igen helt forfra for at undgå, at forfaldet satte ind. Denne række af historier nåede sin fuldendelse med værkerne af Banham, Collins og Tafuri, der gennem tresserne demonterede meningen bag den moderne bevægelse, introducerede nye begreber og nye retninger, fik arven fra den moderne bevægelse til at eksplodere og åbnede i sidste ende nye horisonter.⁷



Adolf Loos, Loos-Haus på Michaelerplatz 1909–11, Wien, foto af Jens Frederiksen.

Vi kan mærke os, at Tournikiotis her markerer en skelnen mellem 'genealogierne' før krigen og 'historierne' efter. Det er en karakteristisk af måde at bruge historien på i den første fase. Fremkomsten af den moderne arkitektur blev fremstillet som en nødvendig, teleologisk udvikling af forskellige træk, eksempelvis 1700-tallets kubisme og den engelske nøgternhed, der måtte føre frem til det nye formsprog. Genealogien drejer sig om selve oprindelsen, som arkitekturhistorikerne fokuserede på for at legitimere den nye stil og konsolidere tankegangen bag. Det var en stram udviklingslogik, der skulle vise fremtiden, et normativt fundament for stilen, der skulle udfolde sig. Efter krigen blev der skrevet nye bud på udviklingen, men i bredere historiske beskrivelser af kulturen, samfundet og arkitekturens muligheder. Selv Pevsner skrev futurismen og ekspressionismen, som han oprindeligt havde ignoreret, ind i sin bog – uden dog at ændre konklusionen. I sidste fase blev disse historier så komplekse, at de sprængte tankegangen som hos Tafuri.

"The Historiography of Modern Architecture" er en meget velformet læsning af disse forskydninger i historieskrivningen, som spejler modernismens selvforståelse. Den er nok vellykket, fordi forfatteren kender bogens begrænsninger og holder sig til den immanente læsning, men i tolkningen savner man alligevel andre, afgørende faktorer. Helt grundlæggende er spørgsmålet om, hvilken rolle historien spillede for arkitekterne selv, særligt for de tidlige



Karl Friedrich Schinkel, Fire forslag til Friedrich-Werdersche Kirche 1824, Berlin. Versionen øverst til højre blev forlæg for opførelsen.

modernister, der formulerede ideerne. Det er selvfølgelig en undersøgelse for sig. Historien var en stærk inspiration, ikke mindst hos Loos og Behrens, og forståelsen af udviklingen lå i logikken bag de nye former. Men på et tidspunkt vender man så at sige ryggen til historien og argumenterer udelukkende ud fra teknologien, samfundet og fremtidens behov. Det absolutte brud med traditionens former, som futuristerne annoncerede, kom også til at gælde historietænkningen. Vi kan eksempelvis se omslaget hos Walter Gropius i 20'erne. Han havde ellers udviklet sit formsprog og argumenteret for det i artikler som 'Monumentale Kunst und Industriebau', hvor udvekslingen mellem nyttebyggeri og monumentale former op gennem historien forklarede stilen og pegede på de nye muligheder. De moderne former bliver også spejlet i historien i de første Bauhaus-år, men

senere henviser han til den nye, objektive ånd, der åbenbart var historieløs. Historien får ingen plads i undervisningen. Dette paradoksale omslag hører med til forudsætningerne for den første fase i fremstillingen af den moderne arkitekturs historie hos Pevsner, Kaufmann og Giedion.

Til denne historiefortrængning føjede sig efter Anden Verdenskrig også en mere principiel bandlysning af historiefilosofi. Den tyske historietænkning fra det 19. århundrede fik en del af ansvaret for de totalitære ideologier, der kastede landene ud i krig. Forestillinger om en højere, historisk nødvendighed, om historiens mål, kunne misbruges til at legitimere umenneskelige overgreb og massernes undertrykkelse. Det var især Hegel og Marx og traditionen bag åndsvidenskaberne, kulturfilosofi og historieteori, der stod for skud. Der er en meget berettiget filosofisk kritik

af faren for monomane spekulationer i historiefilosofien i bøger som Karl Löwiths "Meaning in History" og Karl Poppers "Poverty of Historicism", men de førte til en bandlysning og efterfølgende blindhed for den historietænkning, der ellers netop har været med til at forme modernisme og moderne filosofi. Det har særligt slået mig med Adolf Loos, som ofte bliver regnet til den historieløse funktionalisme, med mindre man læser, hvor indfældet hans egne skrifter er i den tyske historietænkning. Det er en grundtese i min udlægning i "Den stilløse stil. Adolf Loos" fra 2002. Her er endnu et lag i problemerne med historiebegræbets betydning i denne periode.

Tournikiotis søger i sit sidste kapitel at gribe bag om historiekonstruktionerne i modernismen, men det er et meget vanskeligt felt, der åbner sig. Han kan konkludere, at den første fase i fremstillingen af den moderne arkitekturs historie, Pevsner, Kaufmann og Giedion, stod for en særlig kunsthistorisk tradition, der tilsyneladende var med til at præge modernismens tanke. Skribenterne, der fulgte, ser han mere som 'arkitekt/historikere', inklusiv kunsthistorikeren Banham. Forskellen før og efter 1945 er klar nok, men Tournikiotis må ligeledes ty til en anden kunsthistorisk tradition for at forklare den senere fase. Den første fase var præget af Heinrich Wölfflins formanalytiske kunstvidenskab, der lagde vægten på stil og den rent formelle udvikling af formsproget. Giedion var direkte elev af Wölfflin. Der er ingen så direkte kobling til efterkrigsfasen, men traditionen fra Warburgskolen havde betydning via Rudolf Wittkower og Colin Rowe, og den egner sig til at karakterisere den større interesse for at forstå arkitekturens betydningssammenhæng, periodens kultur og samfund. Aby Warburg og hans elever med Erwin Panofsky i front er mest kendt for studier af renæssancen, men den brede tolkning af en epoke kunne også vendes mod samtiden. Det er en meget illustrativ opdeling, groft sagt mellem form og betydning. De to tilgange udelukkede dog ikke hinanden. Alois Riegl og Wienerskolen, der havde en direkte indflydelse på blandt andre Behrens og Gropius, forbandt netop en formalistisk og en kulturhistorisk tilgang. Jeg kan forestille mig, at vægten på det rent formalistiske i 20'erne og 30'erne hørte særlig til konsolideringen af de modernistiske ideer gennem det moderne formsprog.

Historismen bag historicisme og modernisme

Begge poler i den kunsthistoriske tradition hørte dog med til forudsætningerne for såvel historieskrivningen som historiekonstruktionen hos modernisterne selv. Og bag det hele lå historismen fra den tyske tradition, et bredt felt fra historievidenskab til kulturfilosofi, hvor kunst og arkitektur kun var en mindre del. Det er den del af forudsætningerne, vi er mest afskåret fra. Dertil kommer en forvirring af begreberne, der især opstår på engelsk. Her bliver historicisme oversat med Historicism og går derfor i eet med historicismen, den historisk eklektiske stil, som modernisterne netop kæmpede sig fri af. Tournikiotis har derfor en didaktisk pointe i at udrede, hvordan Pevsner både kunne angribe historicismen og i sin tanke være afhængig af historismen. Men til den tyske Historismus hørte forståelsen for den enkelte epoke som en kulturel helhed, et selvstændigt form- og betydningsunivers, der netop underbyggede ideen om, at en moderne kultur skulle have sit eget formsprog. Her er vi altså ved en krumtap i modernismens forudsætninger i historietænkningen.

Begrebsforvirringen bliver naturligvis ikke mindre af, at historicisme og historicisme alligevel havde noget med hinanden at gøre i det 19. århundrede. Arkitekter som Schinkel og Semper var med til at formulere tanker om, at historien var en levende udvikling, hvor man ikke kunne videreføre en gammel kunst i et nyt samfund. Selv om Schinkel kunne lave udkast i både gotisk og klassisk stil, så betragtede han den rene kopiering af ornamenten som uhistorisk.

Derved tænker man ikke på, at denne fremgangsmåde på ingen måde er historisk, snarere den historiske ganske modsat; historien har aldrig kopieret tidligere historie, og når den har gjort det, så tæller en sådan akt ikke med i historien; i den hører historien på en måde helt op. En historisk akt er kun det, der på en eller anden måde indfører et mere, et nyt element i verden, ud af hvilket en ny historie skabes og kører videre.⁸

Schinkel tænkte i hele kulturhistoriens udvikling, men netop derfor var det ham også klart, at det antikke tempel kun gav mening i sammenhæng med antikkens kultur og samfund. Han var 'fremtidens bygmester' i Nietzsches betydning, og hans eget bud var nye bygningstyper og nye konstruktioner til det 19. århundredes borgerlige kultur.

Det var det historiesyn, som udviklede sig frem til modernismen. Det udviklede sig med kulturfilosofien og hele histo-

rietænkning, men vi kan også se det formuleret i en ren arkitekttradition fra Schinkel over Semper til Loos. Læser man Loos' tekster, er det kulturen og dens historiske udvikling, der dikterer alle nye former. Når han modsat sine forgængere gjorde op med ornamentet, var det, fordi kulturen ikke længere gav mening til det. Jugendkunstnerne viste kun deres egen kulturløshed med deres ornamentik. Der er et interessant sammenfald hos Loos og kunsthistorikeren Riegl. De nævner begge, at et ubetydeligt levn, en simpel genstand, kan være nøgle til en hel kultur. Hos Riegl lyder det:

Var den nævnte seddel imidlertid det eneste bevarede vidnesbyrd om dens tids kunstproduktion, så måtte vi trods dens usselhed anse den for at være et slet og ret uundværligt kunst- og kulturminde.⁹

Loos kan senere slagfærdigt hævde, at man ud fra blot en knap ville kunne rekonstruere en kultur.¹⁰ Sempers teorier om stilen ligger også bag denne kulturhistoriske forestilling, så den formes i et samspil mellem arkitekturteori og kunstvidenskab. Der ligger en hel kultur bag formgivning af en enkel, ellers ubetydelig genstand. Overfører vi denne tanke til den moderne kultur, er det ikke så overraskende, at formen på selv de mest prosaiske brugsting blev af afgørende betydning, at hver en krog af dagliglivet blev underlagt nøje, æstetisk overvejelse. Her er vi kernen af det tvetydige, dobbeltvirkende historiebegreb, modernismen og dens historieskrivning var afhængig af. Jeg mener, at vi har det bedste greb om det med Nietzsches billede af fremtidens bygmester, der forstår fortidens orakelsvar, fordi han bemestrer sin samtid. Men mange fór også vild i disse spejlinger mellem historien, samtiden og fremtiden op gennem modernismen, og der opstod de blinde vinkler, vi skal agte os for, når vi skriver modernismens historie.

Anders V. Munch, ph.d., forskningsadjunkt
Forskerskolen, Arkitektskolen Aarhus
anders.munch@aarch.dk

Noter

1. Den stammer fra kunsthistorikeren Werner Hofmanns bog "Die Moderne im Rückspiegel" fra 1996, der er en perspektivrig nytolkning af den moderne billedkunst gennem en spejling i middelalderens billedbrug.
2. Walter Benjamin "Gesammelte Schriften", Bd. I, Frankfurt 1972, p. 698
3. O. K. Werkmeister 'Walter Benjamin, Paul Klee, and the Angel of History', "Oppositions" 25, New York 1982, pp. 103-25
4. Friedrich Nietzsche "Historiens nytte" (1874), København 1994, p. 47
5. Ibid. p. 90
6. Walter Benjamin "Ursprung des deutschen Trauerspiels" (1925), hvor han med afsæt i en ny, tysk interesse for barokken omkring 1. Verdenskrig også overvejer de basale vilkår for at gå tilbage i historien. Han spejler den moderne, katastroferamte tid i barokkens krisebevidsthed.
7. Panayotis Tournikiotis "The Historiography of Modern Architecture", Cambridge Mass. 1999, p. 231
8. Karl Friedrich Schinkel "Das Architektonische Lehrbuch", red. Goerd Peschken, Berlin 1979, p. 149
9. 'Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung' 1903 fra Riegl "Gesammelte Aufsätze", p. 141
10. Adolf Loos 'Antworten auf Fragen aus dem Publikum' (1919), "Trotzdem", Wien 1997, p. 155