

Rumsansen og livsformerne

– åndshistoriske og livsfilosofiske grundsten til Loos' *Haus Müller* og Wittgensteins *Palais Stonborough*

De villaer, som wienerarkitekten Adolf Loos lod opføre mellem 1910 og 1930, var måske de første og mest konsekvente bud på en ny tids arkitektur. Med de asketiske murfladers reserverede ydre og det indres behændige rumforløb er bygningerne det mest egensindige brud med det nittende århundredes overlæsedede, historicistiske teaterarkitektur. I Loos' kritik, både i hans idiosynkratiske byggestil og hans polemiske artikler, kommer en ny sans for at tænke i rum og en ny forståelse for den moderne tilværelse til udtryk. *Haus Müller* bygget i Prag 1928-30 kan vise subtile sammenhænge mellem rummenes frie, dynamiske forløb og refleksioner over de former, den menneskelige tilværelse udfylder.

Ludwig Wittgenstein blev 1926-28 involveret i og helt opslugt af opførelsen af et palæ til søsteren, Margarete Stonborough. Han var allerede fra før verdenskrigen bekendt med Loos og havde diskuteret den nye formsans, så den loosianske byggestil har været ham givet som udgangspunkt. To elever af Loos, Paul Engelmann og Jacques Groag, stod forresten også for henholdsvis de indledende skitser og konstruktionsberegningerne. Men opgaven Wittgenstein stiller sig med et palæ er anderledes end i Loos' villaer, idet han kender sin søsters livsførelse som på én gang aristokratisk traditionsbevidst og moderne, filosofisk reflekteret.

Der er både afgørende ligheder og forskelle mellem *Haus Müller* og *Palais Stonborough*. Jeg vil sammenligne de to boliger, ikke som bygningskunst, men som manifestationer af kritisk historiske refleksioner over det formsprog og den rumsans, der kan passe til vore livsformer – med samme prægnans som sproget kan stille sig til rådighed for vore livsytringer. Selv om Wittgenstein ikke skal vurderes som skabende arkitekt, så udgør hans arkitektoniske løsninger i palæet en væsentlig kommentar til arkitekturens historiske udvikling, og det er kun de vigtigste bygningsværker beskåret. "Husk på god arkitekturs indtryk, at den udtrykker en tanke. Man vil også gerne følge den med en gestus".¹ Denne 'spredte' bemærkning (1931-32) knytter sig til oplevelse og værdsættelse af byggekunsten. Wittgenstein ønskede at svare og kommentere den nye arkitektur, der for-

holdt sig alvorligt til stilkrisen og det generelle værdivakuum, den centraleuropæiske kultur omkring første verdenskrig led under. Til forståelsen af hans gestus hører den åndshistoriske tolkning og kulturfilosofiske diagnose af denne brydningstid. – Så vi tager en omvej over kulturfilosoffen Oswald Spengler og kunsthistorikeren Alois Riegl.

Stilkrisen og den historiske sensibilitet

For kritikerne var det forrige århundredes arkitektur en ynkelig maskerade, hvor bygninger havde fået en historisk maske som gotisk kirke, renæssancepalads eller barokteater, uanset der gemte sig mere af moderne funktioner bag facaden. I sin fascination af historien lod romantikken fortidens storhed genopstå ved at genoplive byggestilene, og den borgerlige kultur slog sin lid til blandingen af stilarter som syntesen af den historiske udvikling. Denne brug af historien hindrede, at en ny arkitektur udviklede sin egen karakter. En forestilling om 'romantisk arkitektur' giver ikke lige så megen mening som henvisningen til den barokke eller den gotiske arkitektur.² Romantisk litteratur, romantisk musik, etc. undergik en helt anden indre, autonom forvandling, mens byggekunsten blev til kulisse. Jo oftere spørgsmålet 'i hvilken stil bør vi bygge?' lød, desto hulere virkede svarene.

Omkring 1900 søgte Loos' samtidige endelig at komme ud over problemet ved at opfinde en ny stil, der kunne blive selvstændigt udtryk for en ny tid på linie med de ældre epoker. For Loos at se blev jugendstilen imidlertid også bare klistret på, og det var den, han gjorde nar af i sine artikler. Ja, for ham var snakken om at opfinde en ny stil langt mere absurd end den historicistiske tiltro til fortidens formsprog. Enhver tid har sin egen stil, hvis den ellers kan besinde sig på praktiske løsninger på de nye behov. Bag de historicistiske facader og under jugenddesignet fandtes en mængde ingeniørkonstruktioner og nøgterne, håndværksmæssige løsninger, der udtrykte en ny sans for form og rum. Loos kritiserer altså den fortænkte stil ud fra en mere inderlig forestilling om stilen som immanent, historisk faktor. Der er her tale om en udvikling af forskellige historiesyn. Hvor man før tænkte, at ornamenten kunne mane den antikke, gotiske eller moderne storhed frem, tænker Loos konsekvent i udviklingens historiske nødvendighed og en åndshistorisk sammenhæng mellem tankeformer, formsans og den kulturelle udvikling. Det nye århundrede har altså sin egen stil, hvis det moderne menneske ellers har sans for den og historisk forståelse for formsansens indre nødvendighed.

Hermed er vejen til den sunde, moderne byggestil og formgivning givet: Vi må tilbage til den sunde, historiske udvikling fra før 1800, hvor det gik galt, og føre den op til vor egen tid. Det er en linie fra Wiens store barokarkitekt, Johann Bernhard Fischer von Erlach, til preusseren og klassicisten Karl Friedrich Schinkel, Loos pejler efter. Han studerer det nittende århundredes håndværk fra møbler til herremode, overvejer den historiske nødvendighed og udvikler så sin egen indretnings- og byggestil. Den må vi stadig betragte som et af de stærkeste bud på en moderne arkitektur. Når den senere modernisme truede med at sprænge os løs af alle traditioner, er det værd at mærke sig, at Loos bekendte sig til en historisk sensibilitet. Vi finder samme historiske argumentation for det moderne udtryk i musikken i Arnold Schönbergs *Harmonielehre* fra 1911. Schönberg gør rede for harmonikkens udvikling i musikkens historie og pejler mod en opløsning af skellet mellem konsonans og dissonans som historisk nødvendighed. Når både Loos og Schönberg talte om deres skoler, så holdt de på, at deres elever skulle gennem de klassiske traditioner, og først med en grundig skoling kunne de selv udvikle et moderne formsprog. Loos og Schönberg dyrkede den historiske sensibilitet som afgørende for det moderne udtryk; det gælder både for 'die Emanzipation der Dissonanz' i den ekspressionistiske musiks frie tonalitet og for frisættelsen af rumforløbenes dynamik og opløsningen af etagerens stive skema i den nye arkitekturens 'Raumplan'.

Hermann Muthesius, der var toneangivende tysk arkitekturkritiker, har en interessant bemærkning om det nittende århundredes betydning som læretid for byggekunsten, der siden har sat sine egne standarder: "Hvorledes er vi nu kommet til at opstille disse Krav? Aabenbart af hvad vi lærte under vor Vandring gennem de historiske Stilarter. For her saa vi enkeltvis de forskellige Stemningsbestandele træde frem i de forskellige Stilarter, saaledes fandt vi f.Ex. det Borgerlige og Fortrolige udtrykt i den tyske Renaissance, det Ophøiede og Ædle i Antiken, det lette og tiltalende i Rokokoen. [...] Af det nittende Aarhundredes i og for sig meningsløse Stiljagt udviklede sig saaledes kun et høiere kunstnerisk Krav til den moderne Arkitektur".³ Historicismen kan altså ses som en historielektion i de forskellige stemninger og virkninger, historiens bygningsværker mestrede. Disse har givet byggekunsten den kritiske indøvelse og kastet den ud i den frie formdannelse. Den historiske forståelse må ses som den reflektive abstraktion af, hvad tidligere epoker har villet og kunnet med de vidt forskellige midler, som de forskellige byggestile udgjorde. – Og den refleksion var mulighedsbetingelsen for det moderne, frie formsprog. Muthesius' forsonlige syn blev naturligvis overhalet af den senere modernismes sprængfarlige polemik, men han har nuancerne med fra denne brydningstid – og det er nok så sjældent. I

artiklen *Arkitektur* fra 1910 henviste Loos også til de historisk prøvede virkninger og betydninger: "Arkitekturen vækker stemninger i mennesker. Arkitektens opgave er derfor at præcisere denne stemning. Værelset må se hyggeligt ud, huset beboeligt. [...] Det kan arkitekten kun opnå, hvis han knytter an til de bygninger, som hidtil har skabt disse stemninger hos mennesker".⁴

Rumsansens historie hos Riegl og Spengler

Fodfæstet i en forståelse af den historiske udvikling delte Loos med den samtidige kulturfilosofi og kunsthistorieskrivning, kort sagt med den åndshistoriske spekulation. Det er ikke så tilfældigt, at en arkitekt delte interesser med åndshistoriens fortolkere, for byggestilen blev gransket som det stærkeste symbol – eller symptom – på en given epokes tankeformer. Det antikke tempel og den gotiske katedral materialiserede den klassiske ånd og den kristne hengivelse. Hvis den nyere tid ikke kunne skabe sig symboler i byggekunsten, så måtte det enten være tegn på kulturelt forfald eller et lammende problem med kunstens udtryksmuligheder. I spekulationerne over stilkrisen var kulturens storhed og skæbne på spil.

Som kulturfilosof så Oswald Spengler alle steder symptomerne på, at vor vesterlandske kultur var døende og lod sig afvikle med de rent civilisatoriske landvindinger i videnskaben og industrien. Denne kulturpessimisme blev formuleret i *Der Untergang des Abendlandes* (udgivet 1918-23), men de skæbnesvangre spørgsmål var generalbas i meget af tidens tænkning. Selv som åndsmenneske kunne man ikke gøre andet end at erkende historiens gang og afvikle den europæiske kunsts stolte traditioner: "I modsat fald ville det være bedre at blive gartner eller ingeniør, et eller andet sandt og virkeligt, i stedet for at tygge drøv på opbrugte temaer under påskuddet om et 'fornyset opsving i den filosofiske tænkning', og hellere konstruere en flymotor end en ny og ligeså overflødig teori om apperceptionen".⁵ Wittgenstein tumlede personligt med dette dilemma, og skønt han endte med at vende tilbage til filosofien, var det kun med stadige forbehold. Han erkendte, at han levede med en forgangen tids kulturidealer og ikke anede, hvad der gav samtidens udvikling retning. Måske skal man se hans restriktive fundering af logikken, etikken og æstetikken i *Tractatus* som den eneste minimal-filosofi, der er mulig i en civilisation uden indhold til at give retning. Flere steder dukker Spenglers problemer op i de spredte bemærkninger: "Engang vil der måske udspringe en kultur af denne civilisation. Så vil der gives en virkelig historie om det 18., 19. og det 20. århundredes opfindelser; en

historie, der vil være fuld af dyb interesse".⁶ Måske ville der en dag vokse nye værdier og mål frem af den historiske udvikling, men indtil videre savnede man alle pejlemærker. De historiske betingelser var ikke til at udfolde en tænkning med etiske og æstetiske værdier og metafysisk indhold – kun til en praktisk filosofisk kritik og en personlig operativ moral. Med søsterens ønsker om et herskabeligt palæ udformet i den nye tids formsprog var spørgsmålet da også, om det overhovedet var muligt. Kunne fortidens aristokratiske værdier få form i en tid, hvor værdiernes orden var sprængt?

Der Untergang des Abendlandes var en kødkværn af tidens historiespekulation og kulturfilosofiske bekymringer. Argumentationen er ganske inkonsekvent og så langt fra Wittgensteins kritiske standarder, som tænkes kan, men Spengler formåede at kæde afgørende tolkninger fra videnskaben, filosofien og historien sammen og berøre de væsentlige spørgsmål, der optog sindene. Iagttagelserne var ikke hans egne, og han var ikke flink til at kreditere sine kilder. Hans måske vigtigste tolkningsfigur, som er med til at beskrive forskellen i tankeformer mellem antikkens 'apollinske' anskuelse og den senere europæiske kulturs 'faustiske' søgen, er hentet fra kunsthistorien. Grækerne tænkte konkret i endelige størrelser, ligesom de skabte afsluttede, legemlige enheder i kunsten, mens vor faustiske kultur har udviklet en abstrakt tænkning i uendelige muligheder og en kunst, der bevæger sig i et uendeligt rum både i byggekunstens mangfold, musikkens mangedimensionale forløb og i billedets illusion af dybde. Denne hegelianske modstilling spillede en stor rolle for Wienerskolen i kunstvidenskab og formede den åndshistoriske tolkning af udviklingen i kunstens historie. Tolkningen er grundigt efterprøvet i *Spätrömische Kunstindustrie* fra 1901, af Alois Riegl. Her formuleres så mange af tankerne, vi senere finder hos Spengler. Disse dele af *Untergang des Abendlandes* er gentagelser af Riegls tankegang, der først her fandt et bredere publikum.

I *Spätrömische Kunstindustrie*, i denne undersøgelse af kunsthåndværk fra senantikken, ser Riegl en kunstnerisk udvikling bort fra antikkens enhedslige idealer om fremstilling af legemet i fladen. Dette brud med de klassiske idealer, der ellers blev betragtet som kulturelt forfald, muliggjorde udviklingen op gennem middelalderen og over gotikken og barokken af en kunst, der arbejdede suverænt i og med rummet: "Antikken kendte enhed og uendelighed kun i planen, den nyere kunst derimod søger begge i det dybe rum".⁷ Denne overgang er afgørende i rumsansens historie. Overvejselsen af menneskets 'Raumgefühl'⁸ ligger i forlængelse af, hvordan menneskets muligheder for at opleve, ordne og forstå sine omgivelser som en ordnet verden – menneskets 'Weltgefühl' som den ubevidste verdensanskuelse – har udviklet sig i historien. Det er en hegeli-

ansk forestilling om åndens historie. Mennesket har stået som en fremmed i verden og værgede sig mod uoverskueligheden ved at dyrke enkeltgenstande som holdepunkter, men menneskeånden har udviklet og udfoldet sig, så den mestrer alle mulighederne og spejler sig i verdensordenen. Denne udvikling i menneskets 'Weltgefühl' giver sig udtryk i kunstens historie. Riegl var varm fortaler for, at kunstvidenskaben skulle bidrage til og tolke kunsten ud fra en hegeliansk universalhistorie. Hans eget bidrag var at tolke en udvikling i sansen for rum og dybde: "Forandringen i den senantikke verdensanskuelse var en nødvendig gennemgangsfase for den menneskelige ånd for at nå fra forestillingen om en (i mere snæver forstand) rent mekanisk, rækkevis, ligesom i planen projiceret sammenhæng mellem tingene til forestillingen om en overalt udbredt kemisk sammenhæng, der ligesom gennemvandrers rummet i alle retninger".⁹ Talen her om skredet fra mekaniske til kemiske relationer er bemærkelsesværdigt, da denne metaforik foregriber Spenglers tolkninger af videnskabernes tilsvarende udvikling. Hos Riegl er den blot et tegn på den afhængighed af samtidens videnskabelige og filosofiske anskuelser, han ofte selv henviste kunsthistoriekrivningen til.

Tolkningen af historien som en udvikling af rumsansen forholder sig til alle kunster, ja, alle menneskeåndens frembringelser, men det er klart, at rumsansen i de enkelte epoker tydeligst viser sig i byggekunsten. I *Spätrömische Kunstindustrie* analyserer Riegl tilligei ornamentter, relieffer og skulpturer, men hævder, at arkitekturen får en særlig betydning for denne periode. Hvor det antikke tempel tog sig ud som et skrin, der skulle betragtes udefra og blot rumme guddommen uden at føje sig om liturgiske funktioner, så bemægtigede man sig og differentierede rummet i den nye arkitektur. Udadtil arbejdede man med komposition af forskellige masser, og indadtil leddelte man rummet ved søjlegange, nicher, hvælve m.m. Det anskueligste eksempel er vinduet. I den ældre monumentalarkitektur havde man ganske simpelt ikke vinduer til at formidle mellem indre og ydre som synsmæssige og arkitektoniske led: "Med vinduerne, som åbner blikket ud af den indelukkede tranghed ud i det fri, melder sig for første gang en ny fremtidskunst, som ikke vil fremstille enkeltformen i dens isolerede eksistens og heller ikke i en massekomposition med flere ensartede former, men i sammenhængen med det uendelige og umålelige rum".¹⁰ Vinduet kan være symbol på, hvordan man åbnede for lysets uendelige æter og formede rummet i lysets mangfoldige spil. Spengler var naturligvis særdeles glad for sådan et symbol: "*Vinduets arkitektur* er et af de mest betydende symboler for den faustiske dybdeoplevelse og tilhører denne alene. Her bliver viljen til at trænge ud af det indre ind i det grænseløse følelig".¹¹ Hos Spengler er dybdeoplevelsen simpelt-

hen urfænomenet, som hele den faustiske kultur har søgt at give udtryk. Jeg skylder at sige, at Spengler brød det hegelianske skema ved at betragte de store kulturer som individuelle udviklinger og ikke som trin for menneskehedens opadstigen. Således havde han ikke nogen forventninger til, at rumsansen skulle udvikle sig yderligere, eller til den moderne arkitektur i øvrigt. Riegl fandt desværre heller ikke anledning til at overveje den moderne arkitekturs perspektiver; som nævnt henviste han ofte til kunsthistorikerens samhørighed med sin samtids bestræbelser, men dem lod han ikke benævne. Den moderne byggestil må dog skrive sig ind i rumsansens historie, idet arkitekturen atter opløser facadernes ornamenterede flade og dyrker rummenes frie, differentierede forløb. Loos tænkte selv på udviklingen af den romerske arkitektur som ideal – på bekostning af grækerne og deres ornament: “Grækerne ødte deres opfinderkraft på søjleordnerne, romerne anvendte den på grundridset. Og den, der klarer det store grundrids, tænker ikke på nye profileringer”.¹²

Mennesket med den moderne rumsans

Det er Loos' villaer, hvori jeg ser den nye rumsans som en fornemmelse for og bemestring af hidtil usete muligheder i rummets forskydninger. Loos forstod imidlertid ikke sig selv som enestående med de nye fornemmelser, for han mente, at det var de historiske betingelser, der skabte nye tilværelsesformer. Den nye tids mennesker havde nye forventninger og behov. Han oplærte sig selv med en masse indretningsopgaver og holdt senere interessen for alle hverdagens aspekter. Det var mennesket ‘med de moderne nerver’, han byggede til og skrev sine artikler om. De moderne nerver betød ikke bare nye behov, men en ny oplevelse af tilværelsen og den moderne verden, ja, et anderledes sanseapparat. Loos tænkte i nye sanser. Blandt andet skriver han om “Beethovens syge ører”,¹³ der viste sig ikke at være så syge endda, da borgerskabet endte med at forgude Beethoven og høre musikken med de samme ører. Ud fra musikken som eksempel kan man selvfølgelig spørge, om det ikke er kunstneren, der former nye sanser som en ny smag? Loos vil hævde, at han har lyttet til nye forventninger og deler rumsansen med samtiden. Der er ingen tvivl om, at denne lydhørhed er afgørende, når man betragter og overvejer hverdagens former og udvikler rumsansen. I artiklerne vejer han de mindste detaljer i møbler, kufferter og bordskik, men talen kan også rask slå over i de mest subtile forklaringer af moderne musik og forsvar for kunstens nye sprog. Prøver man at forstå ‘lytteren Loos’ må det med, at han var temmelig døv. Lydhørheden for nye tenden-

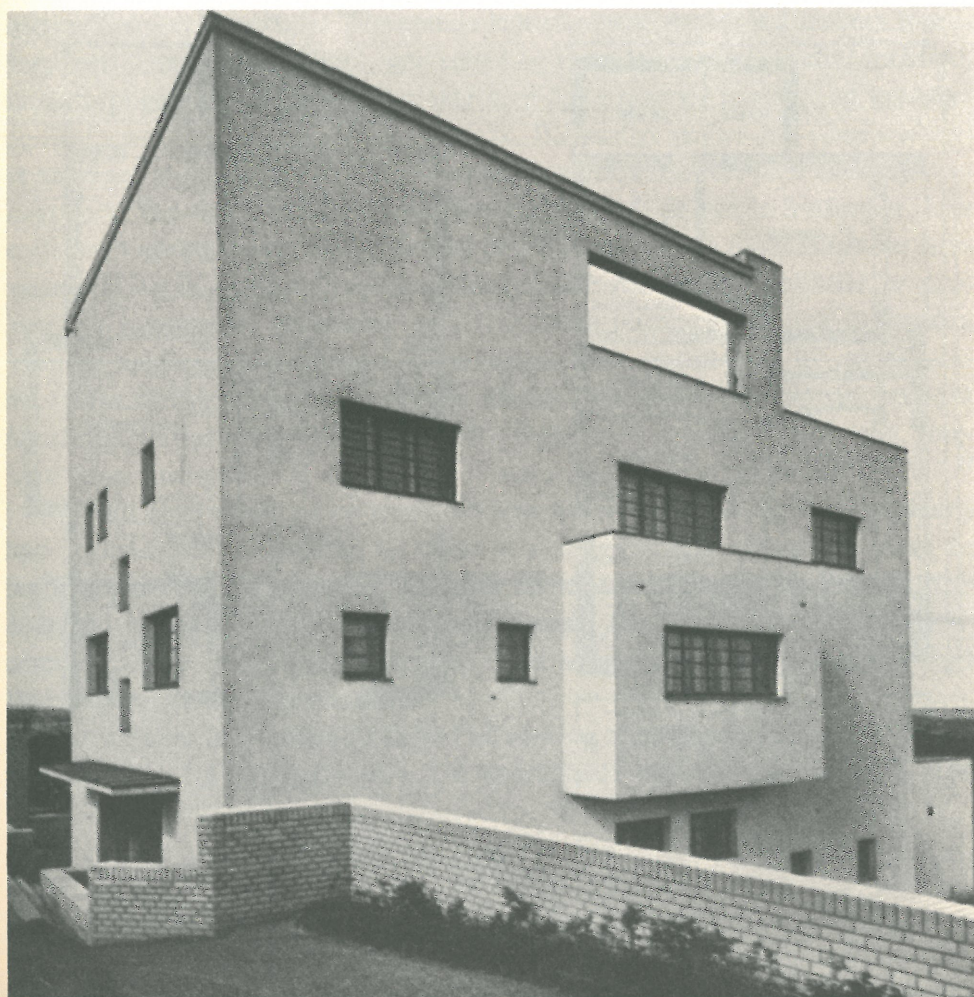
ser har været ganske egensindig, og han spejlede sig i den døde Beethovens skæbne, når hans stil ikke blev forstået. Grundlæggende gjaldt det den kritiske sans. Man må skærpe sanser og dømmekraft, så man kan dømme fra enkelttilfælde til enkelttilfælde med de levende overvejelsers sensorium. Måske er det denne kritiske sans, der mest forener Loos og Wittgenstein.

Historien kunne fremvise en udviklet rumsans, og Loos' boliger kunne ses som symboler på nye livsformer. Senantikkens udvikling af arkitekturen udlægger Riegl med beskrivelsen af en fornemmelse for rum, der ville være moderne arkitektur værdig. Han ser den nye sans i byggekunstens 'emancipation af rummet'. Det er en radikal formulering, der også kunne dække den frisættelse af rummenes forløb, Loos opnår med sin behændige 'Raumplan'. Måske er det ikke så forkert at sige, at Riegl med sine moderne formuleringer sætter ord på den nye rumsans. Arkitekturkritikken overtager begreberne, men de forbliver vage. 'Raumplan' er hos Loos bestræbelsen på at kunne disponere rummene i alle tre dimensioner og ikke blot skubbe rundt på væggene i etageres faste skema. Når man indrettede moderne boliger i Wiens lejekaserner bygget efter barokpalæets etageskema, så måtte alle rummene have samme ekstravagante loftshøjde som salen – selv toilettet. Denne overflødighed var arkitektonisk armod. Loos frigjorde sig fra dette skema ved at skabe i rum med individuelle loftshøjder og dimensioner passet ind efter hinanden i forskudte planer. I 1920'erne fuldførte han rumdispositionen og kunne i sine villaer få passet de levende rumforløb ind i hinanden inden for et diskret kubisk ydre, således at bevægeligheden ikke lod sig ane.

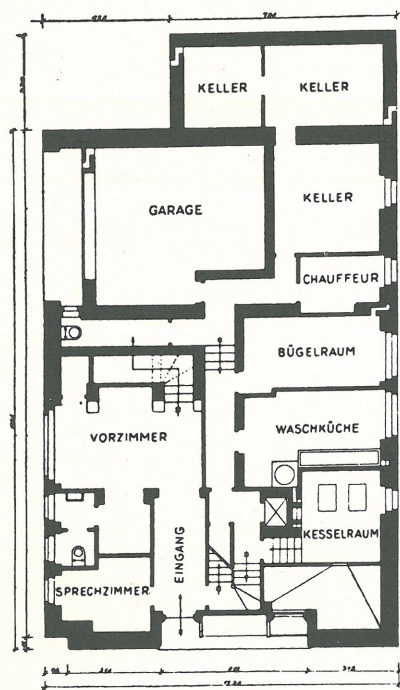
Haus Müller

De mest gennemtænkte rumforløb finder vi i *Haus Müller* bygget 1928-30 til Dr. Frantisek Müller, der var en stor entreprenør i Prag. Af ydre er huset en hvidpudset, kubisk blok, der lader sig glide og forskyde ned ad den skrænt, det er bygget på i højdedragene oven for Prag. Hver af de fire sider kan isoleret ses som facade, som skærme, der ikke lader det flade tag ane. De er komponerede som kvadrater, der dog på siderne ned ad skrænten er forskubbende, således at hjørnerne fjernest fra skrænten og visse vinduer falder en etage. Bortset fra et tyndt murbånd på de øverste kanter er der ingen pilastre eller ornamentter til at leddele og artikulere disse facader. Så meget desto stærkere og mere levende virker imidlertid symmetrien i vinduerne, der som sorte glugger er skåret direkte i den pudsede, hvide mur. Vinduerne skifter i størrelse og format efter de for-

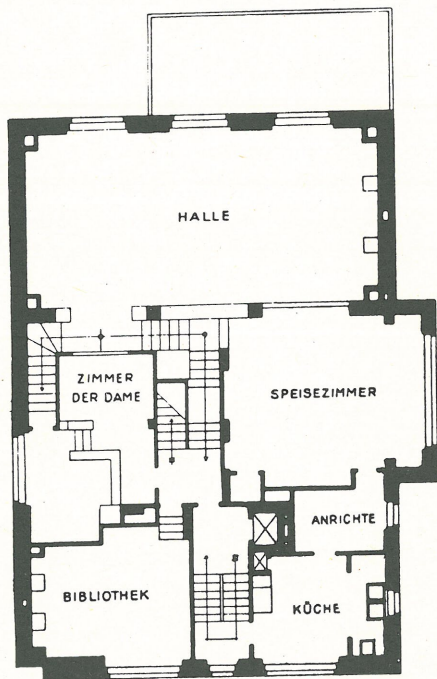
skellige rum, men ellers røber de ikke, hvordan etagerne og rummene forskyder sig bag facaden. Set isoleret virker det som den sluttede, organiske symmetri i et ansigt – et glatbarberet, diskret ansigt, men med en saglig, alvorsfuld mine. Allerede *Loos Haus* på Michaeler Platz i Wien fra 1910 blev betegnet som et nøgent ansigt, der desværre virkede hårdt og skamløst på wienerne. – De prydede sig helst med kind- og overskæg som deres Kejser. Helt konsekvent er symmetrien ikke nødvendigvis, men altid slående, og Loos måtte pusle meget med planerne for at holde både den ydre symmetri i facaderne og den indre i rummene uden at låse dem i et fast skema. Vinduerne formidler kun mellem indre og ydre med den symmetriske komposition som spilleregul. Bygningens ydre søger sit eget dæmpede, kvadratisk-kubiske spil, der snarere slører end viser de indre, dynamiske rumforløb. Både symmetrien og kvadraturet er spil, som Loos spiller efter egne regler. Ligesom vinduesåbningerne er skåret direkte i muren, er der skåret en blok ud til indgangspartiet, mens en anden blok vokser ud midt på siden med anatomisk selvfølgelighed. Intet angiver, at det er spise-stuen, som her arbejder sig ud i lyset.



Hoveddøren er helt til venstre i indgangspartiet, og den besøgende modtages i forværelset. Det er isoleret fra resten af stueetagen, som er forbeholdt kælderfaciliteter. Den besøgende føres ad en trappe, der drejer i to knæk, op til salen. Før man træder ind i salen, kan man til højre vælge en trappe videre op til spisestuen, som er hævet over og blot adskilt fra salen med marmorpiller, eller til venstre en trappe op til dameværelset, der putter sig længere oppe blot med et lille vindue ud til salen. Dameværelset har to gulvniveauer med indbyggede sofakroge. Et par trin fører videre til biblioteket. Den besøgende står i et forløb af repræsentative rum, der folder sig ud eller ind alt efter deres sociale funktion. Salen breder sig umiddelbart som det lyseste rum med udsigten over Prag, mens spisestuen hæver sig lidt og har sin egen vinduekarnap. Dameværelset snor sig bort og lukker sig om sig selv med et eksklusivt interiør af lyst træ, men damerne har dog et kik over skulderen gennem den sprossede rude ned til salen og videre over Prag. Biblioteket er det mest afsondrede med de mørkeste træpaneler og lædersofaer. Alle disse rum 'hænger' under samme loft, men trappeforløbene bringer os op i forskellige niveauer, der giver rummene karakter og deres egen grad af intimitet.



Parterre



1. Stock

Disse forløb fra indgangspartiet til besøgsrummene er husets gennemarbejdede 'Raumplan'. Anden og tredje sal er regulære etager med soveværelser. *Das Schöne, das Wahre und das Richtige* af Christian Kühn er en lille arkitekturafhandling fra 1989, der helt helliger sig *Haus Müller*. Kühn følger den besøgendes vej ind og op i huset, men lader den møde af beboernes daglige vej fra værelserne og ned i stuerne. Dette sker via et trapperum midt i huset, hvor lyset breder sig ned fra et ovenlysvindue. Beboerne kan liste ned i biblioteket og dameværelset, men trappeløbet fortsætter ned til trinene mellem spisestuen og salen og fortsætter dermed helt ned til forværelset og hoveddøren. Loos har arbejdet ud fra disse trapper, der oppe og nede fra leder frem til og spreder sig ud i stuerne levende rumforløb. For tjenestefolkene har han som oftest en mere praktisk trappe, der løber fra kælder til loft sekunderet af en madelevator.

Kühn analyserer rumforløbene som 'veje og pladser', og de er netop nivellerede og differentierede som en levende ramme for beboere og besøgendes daglige adfærd – adgang og ophold. Betragter man grundplanerne, ser man ofte, at rummene er komponeret efter kvadrater, der forskubber sig. Det svarer til det spil i facaderne, jeg har nævnt, hvor disse uafhængigt af hinanden finder deres egen enhed i et kvadratur. Tilsvarende kan rummene passes ind mellem hinanden, men samtidig finde deres egen enhed og sluttede intimitet alt efter funktion. Loos forpligter sig på det liv, der skal give disse rammer mening, og gransker de livsformer, der udgør boligens syntaks. Behændigt skaber han rumforløbene så smidige, at de kan følge den moderne tilværelses former, men samtidig scenograferer han med eksklusive interiører rummene til de basale livsformer, hvis regler han spekulerer i: "*I dets helhed er spillet af veje og pladser i huset iscenesættelse og interpretation af dets beboeres liv. Husets ydre skikkelse er rammen om rumplanens komplekse spil. [...] Dens udgangspunkt var mennesket 'med de moderne nerver', og i sidste instans disse menneskers liv, sådan som det finder sit bygningsmæssige udtryk. Denne principielle position gør det også forståeligt, at hovedbegreberne, af hvilke reglerne er dannet – så som spil, iscenesættelse, interpretation og udsagn – stammer fra litteraturen og teatret*".¹⁴ Loos bød i sine villaer på en stærk tolkning af livsformerne, og dermed føjede han arkitekturen til litteratur og teater som udlægning af mennesket 'med de moderne nerver'. Skriverierne, der både favnede livsformerne og kunsten, foldede hans spekulationer ud til et litterært projekt, der knyttede an til ekspressionismens billede af det nye menneske – med en ny anderledes sensibilitet såvel legemligt som åndeligt.

Haus Müllers indre mangfoldighed af rum og stemninger var overraskende, når man kom fra det mutte ydre. De væsentligste rum var indrettet med grøn

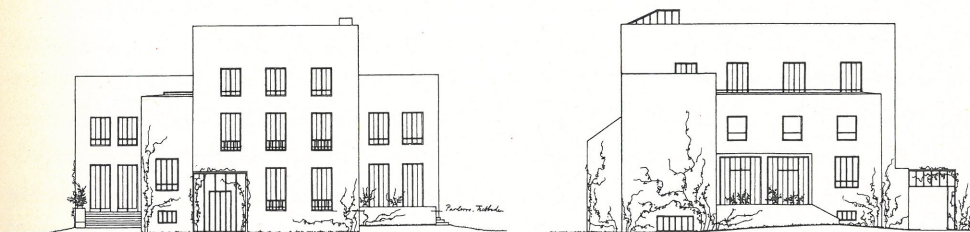
marmor og forskellige træsorter, med farvede gardiner og polstrede møbler i skærende kontrast til det ydres nøgne, hvide puds, der virker ustofligt som lutrende askese. Denne kontrast udlægges ofte ud fra en negativ dialektik mellem metropolens kværnende offentlighed og det private liv, der må afskærmes.¹⁵ Det er dog de samme regler, der lader Loos komponere både rummene og facaderne som frie enheder. Han arbejder med kvadrater og kuber, der river sig fri af deres bindinger, for som frie enheder at blive passet ind i helheden. Et eksempel er springet i ydermuren, der ses i nederste venstre side af grundplanerne ved hoveddøren. Med denne forskydning 'løsner' Loos den del af muren, der kan blive symmetrisk med vinduerne og indgangspartiet og danne facade. Fotografiet fra gaden er taget, så alene denne facade ses. Således 'snyder' Loos sig til en harmoni, men han følger sine regler eller spiller på dem. Dette komplekse spil er med den betegnelse, som Riegl tiltænkte den senantikke kunst, emancipation af rum. Riegl forklarede denne frigørelse videre i billeder og relieffer som en emancipation af baggrunden og af intervallerne. Det er spillet med disse elementer, der gør, at man kan se en figur rumligt. Man ser figuren træde frem af grunden eller mellem intervallerne. Han analyserede et konstruktivt spil med 'manglerne', der afgrænser figuren og frisætter den i rummet. Facaderne hos Loos kan ses som figurer frigjort fra fladen, og han kunne allerede i artiklen *Arkitektur* rose sig for, at sådan havde han altid arbejdet. "Jeg siger imidlertid: et ordenligt bygningsværk gør som billede – bragt på fladen – intet indtryk. Det er min største stolthed, at de interiører, jeg har skabt, er fuldkommen virkningsløse på fotografi".¹⁶

I afslutningen af *Spätrömische Kunstindustrie* søgte Riegl at få en senromersk æstetik ud af Augustin som samtidig tænker i det 4. og 5. århundrede: "Det onde er blot en *privatio* af det gode, det hæslige blot det skønnes interval; de er lige så nødvendige som intervallerne mellem ordene i sproget, mellem tonerne i musikken".¹⁷ Augustin ville give det onde en metafysisk forklaring, der ikke gav det plads som en modstander af Gud, men blot som mangelen på det gode. Tilsvarende kan det hæslige metafysisk forstås som det skønnes mangel og nødvendige markering. Kan denne tanke sammenstilles med Loos, er det fristende at tænke videre til Schönbergs emancipation af dissonansen i musikken. Loos giver rum til det private liv med 'eksklusivitet' både ved udelukkelse og løsriivelse af flader og rum med deres negationer og ved de eksklusive interiører. Ud fra Riegls tolkningsfigur kan man se et konstruktivt spil med 'privatio' som afgrænsning af facader, fravær af ornamenten, men fremvisningen af den fornemme symmetri i de blotte vindueåbninger som markante intervaller. Loos skaber ikke de private rammer med en tung, afvisende blok, men med en sitrende kubus.

Palais Stonborough

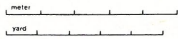
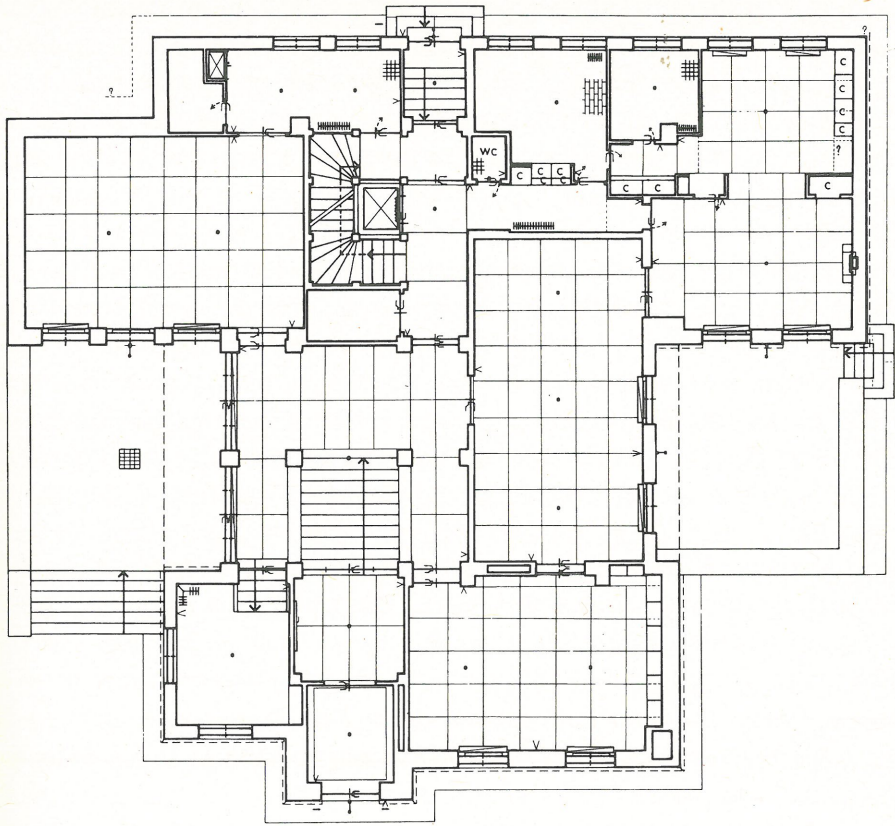
Margarete Stonborough fik 1926-28 opført et palæ i Kundmanngasse, Wien III. Bezirk. Loos-eleven Paul Engelmann havde fået opgaven, og han kæmpede med at finde det moderne udtryk til et aristokratisk domicil. Da tegningerne efter et langt, flakkende skitsearbejde tog form, blev Ludwig Wittgenstein inddraget – som bror til Margarete og ven med Engelmann siden krigsårene. Jacques Groag bidrog med konstruktionsberegninger og arbejdstegningerne, men ellers blev Wittgenstein så bidt af den endelige udformning af proportioner, detaljer, materialer og håndværksmæssig udførelse, at han overtog ledelsen af byggeriet. Det er svært at betragte ham som den skabende arkitekt, når grundridset og den overordnede gestalt var Engelmanns. Hvis Wittgenstein overtog et arkitektonisk udtryk fra Engelmann, kan man sige, at han analyserede det som udsagn og gentog det i sin egen artikulation. Engelmann var fra begyndelsen i tvivl om, hvorvidt det var muligt at skabe den adækvate, moderne form til den hastigt forsvindende, aristokratiske livsførelse, som Margarete havde midlerne til stadig at fordrø. Wittgenstein var indforstået med søsterens livsform og fandt så sikkert et bud på udformningen, at Engelmann betragtede det endelige værk som Wittgensteins.

Palæet har en anden karakter end den dynamik, jeg har fremhævet hos Loos. En 'Raumplan' er der kun få rester af fra Engelmanns skitser. Fruen i huset ville ikke som i Loos' villaer sove på de mere private, øvre etager, men residere og holde salon i stuerne, der støder op til den store sal. Hele den repræsentative beletage er holdt i samme plan bortset fra det lille morgenmadsværelse, der er eneste ansats til det dynamiske rumforløb, trappeforløbet kunne have sat igang. Loftshøjden er betragtelig over det hele, men det siger sig selv, at det ikke har været et problem, at der var højt til loftet på fruens toilet. Wittgenstein har ikke delt Loos' problem, når det gælder 'Raumplan'.



Bygningens hvidpudsede blokke folder sig ud i den store træbevoksede have som en stor midterblok med to lavere arme, der åbner for hver sin terrasse. Armene er ikke symmetriske, men en lavere sideblok og en forrykkelse af indgangspartiet fra midten danner kontrapost i midterblokkens balance. Bortset fra disse indbyrdes forskydninger er blokkene helt regulære og står skarpt med rensede, klare flader. Som hos Loos er vinduer og døre skåret direkte i muren, og det er i deres dimensioner og spillet mellem dem, at Wittgenstein tænkte. Med vinduer og glasdøre stillede han leverandørerne en utaknemmelig opgave. Der er brugt adskillige forskellige formater. Eksempelvis bliver de alle gradvist lavere opad. Med denne klassiske virkning tager palæet sig perspektivisk højere ud. Fælles er, at glasset kun er delt med vertikale sprosser, og da døre og vinduer netop strækker sig i højden, måtte man montere smalle glasbånd på op til fire meter i de drilske stålkarne, Wittgenstein forlangte. Det er ikke symmetri eller kvadratur, han accentuerer facader med, men de simple rytmer, døre og vinduer skanderer fladerne med. De følger etagerens skema og er inden for hver murflade rettet ind i vertikale akser. Rytmen i disse akser varierer imidlertid mellem de forskellige murflader. Således ser vi på facaden mod sydøst, at vinduerne i midterblokken sidder regelmæssigt, mens hoveddøren er centreret i den lille blok, der skyder frem som portal. Afstanden mellem akserne er gradvis mindre i armene og tættest på venstre side, der således virker, som er den længst væk. Wittgenstein bruger ikke blot denne perspektiviske effekt for at få bygningen til at tage sig ud af mere. På sydvest-facaden virker det eksempelvis modsat, idet overetagen har længst mellem akserne, men er længst væk. Der opstår en dybdemæssig spænding, der giver en bevægelighed blokkene imellem. De varierende rytmer synes også at give murfladerne forskellige 'hastigheder' i forhold til hinanden. Loos begrænser sig til én kubus og frigør hver flade for sig, således som jeg har søgt at belyse det med Riegl. Wittgenstein løsner de hvide flader fra hinanden med spillet mellem de sorte åbninger, der virker som en frigørelse af intervallerne og dermed rummet.

I dette spil bliver de sammenhørende murflader defineret af rytmen mellem de vertikale akser. Wittgenstein leddeler og analyserer simpelthen det arkitektoniske udsagn med forskellige rytmer som distinktion. Denne bestræbelse på at gøre udsagnet helt klart kan sammenholdes med den logiske fordring i *Tractatus*, som han skrev under verdenskrigen: "Alt, hvad jeg vil, er jo kun fuldstændig analyserethed af min betydning!!",¹⁸ lyder det i hans krigs dagbøger. I *Tractatus* gælder det den evidente, logiske opdeling i det sproglige udsagns betydningsbærende mindsteenheder. Problemet er, at logikken i sproget ikke lader sig formulere; den viser sig i alt det, vi siger, men vi kan ikke træde ud af sproget



- | | | | |
|---|---------------------------------------|---|-----------------------------------|
| c | closet | | door |
| | tiles | | window |
| | door | | metal curtain |
| | light bulb on projecting pole | | lift |
| | cavetto moulding over concrete collar | | hot air outlet |
| - | shoescraper | | central heating radiator |
| | original situation uncertain | • | location of light bulb on ceiling |
| | parquet | | electrical switch or plug-socket |
| | grid of flooring slabs | | |

og betragte logikken: "Sin form for afbildning kan billedet imidlertid ikke afbilde; det opviser den".¹⁹ På tilsvarende vis kunne man søge at lade en bygning artikulere sig, så de elementære, arkitektoniske virkninger træder frem. I denne analyse gælder det arkitekturens 'Zerlegbarkeit' – muligheden for at dele ledde- ne op og betragte de mindste enheder, som bærere af betydning. I bygningens ydre er det murfladen med sin vinduesrytme, i det indre det enkelte rum og dets udformning. Wittgenstein spekulerede særlig meget i de store, repræsentative rum på beletagen – salen, spise-stuen, biblioteket, fruens værelser og hall'en.

Igen er det placeringen af vinduer og døre, der følger de enkleste og strengest harmoniske regler. Salen til højre for hall'en er mest gennemført: Døren fra hall'en og døren fra biblioteket sidder nøjagtig midt for henholdsvis langsiden og endevæggen. På den anden langside er der to vinduer og en dør til fruens værelser, og disse tre åbninger er placeret med samme mellemrum og med en halv gange denne afstand til endevæggene. Det siger sig selv, at alle disse døre og vinduer har samme mål, og alle er de tofløjede. Denne strenge harmoni er understreget med de store, sorte gulvklinter, der 'tæller' de klare dimensioner, fem gange ni, og ligger lige for alle åbningerne, som var de trædesten. Wittgenstein arbejdede med denne harmoni ud fra øjemål og var ikke tilfreds, da salen stod helt færdig. Loftet blev hevet ned og hævet tre centimeter! De øvrige rum er gennemarbejdet tilsvarende. Flere steder har han kun kunnet få den rigtige afstand fra vinduerne ud til væggene ved at lave et spring i muren. Det er en løsning, vi kender fra Loos. I morgenmadsværelsets hjørne mod hovedindgangen havde Wittgenstein eksempelvis også overvejet at lave en forskydning og en niche, som det fremgår af nogle af tegningerne. I den samlende hall er det svært at forene de tilstødende rums forskellige harmonier, men rummets proportioner er markeret med piller, der inddeler murene og det hesteskoformede rum om trappen. Dørene sidder så midt for disse intervaller. Ved en ombygning i 70'erne er væggene, der skilte biblioteket, salen og fruens værelse, desværre revet ned, så disse artikulerede, rumlige enheder er opløst.

Denne orden er ikke særlig moderne; den er tværtom den klareste, klassiske tradition: "Arkitektonisk tradition, især Johann Bernhard Fischer vom Erlachs klassicerende Wienske barokpaladsarkitektur, forsynede Wittgenstein med be- gyndelsespunktet for den resterende renselse".²⁰ Paul Wijdeveld sammenligner i *Ludwig Wittgenstein, Architect Palais Stonborough* med de barokke bypalæer, der dominerer i Wien. I den barokke arkitektur stod vinduernes stramme orden frem i både facader og interiører, fordi opdelingen var fremhævet af pilastre og ornamentale bånd. Wittgenstein søgte denne orden blot udtrykt i den reneste arkitektoniske form, og rummene kan godt opleves som et barokpalæ, hvor

ornamentikken er banket ned. De er statelige med de stræbende og overmenneskeligt høje, tofløjede døre, og ingen kan overse den stramme orden trods de manglende ornamentter. I salen har der desuden været store spejle i intervallerne mellem de tre åbninger ganske som i en baroksal. Wijdeveld ser parallellen i facaden, når der ses bort fra, at symmetrien er brudt om. Portalen træder frem og modtager den besøgende, der fra gadeplan umiddelbart ledes op ad en pragttrappe og op på beletagen. Pillerne i hallen slår en rask takt an, der leder over i de repræsentative rums harmoniske ro. Sådanne rammer har selskabslivet i Habsburgernes Wien fordret siden 1700-tallet, og alle disse træk finder man i den hovedrige familie Wittgensteins palæer. *Palais Stonborough* ligger dog tilbagetrukket i haven, og facaden åbner sig med de store terrasser, hvis brede trapper ligeledes fører fra haven og direkte op til beletagen og giver mindelser om palladianske landvillaer. Søsteren har ønsket sig en 'villa suburbana', der lå for sig selv, men var rede til den urbane selskabelighed.

Disse træk skal føres tilbage til søsterens ønsker og familiens aristokratiske livsform. Hun ønskede sig tillige, at helheden fandt sit moderne udtryk. Det rensede, asketisk lutrede bygningslegeme går mod historicismens barokke tilbøjeligheder, og det asymmetriske spil mellem de kubiske lemmer udtrykker den mest moderne rumsans. Herskabeligheden og det tidssvarende er den dobbelte bestræbelse i bygningen, der lader den udtrykke og danne ramme om søsterens livsform. Den er ikke et blot funktionelt kompromis, men et syn på den moderne tilværelses vilkår, der tager form: "Arkitektur er en *gestus*. Ikke enhver formålstjenlig bevægelse af den menneskelige krop er en *gestus*. SÅ lidt som enhver formålstjenlig bygning arkitektur".²¹ Palæet har et anliggende, der giver det et arkitektonisk udtryk. Det er ikke bare en *gestus*, der byder ind til det finere selskab, men et bud på de historiske vilkår for livsformen og for det arkitektoniske sprog. Margarete Stonborough har været en stærk personlighed og kunnet holde modsætningerne sammen.

Hvor Loos iscenesætter livsformer med sine eksklusive interiører, søger Wittgenstein at mestre arkitekturens rene sprog, der henter syntaks fra livsformerne. I palæet er der ingen dyrebare materialer, men den håndværksmæssige præcision har nærmest været ubetalelig; den skulle leve op til Wittgensteins sproglige nøjagtighed. Man får kun den grundliggende logik frem, hvis man kan få sine formuleringer så skarpe, at betydningen er helt evident. I *Tractatus* antager han, at kendsgerningernes verden er ordnet af samme logik som vort sprog, der benævner disse kendsgerninger. Antagelsen er, at det sproglige udsagn er et bilde af kendsgerninger, således at udsagnet og sagsforholdet har 'Form der Abbildung' til fælles, og denne afbildnings form er logisk. En bygning har

således en logik både som arkitektonisk udsagn og som kendsgerning. Man kan godt se palæets rum og murflader – mindsteenheder – som logisk analyserede led, men man kan så undre sig over, hvordan de hænger sammen. Som en moderne, fri massekomposition virker, synes sammenstillingen af blokkene ikke logisk, men snarere tilfældig. Det er bygningens dobbelthed, men også sprogets, for vi kan sige noget analogt på mange måder, og talen virker som en rivende strøm, hvor vi griber det forhåndenværende. Problemet i *Tractatus* er, om alle de logiske muligheder kan sættes i ét system.

Ligheden mellem bogen og byggeriet har naturligvis sine grænser, men det er interessant at se, hvilke problemer Wittgenstein støder på i sine bestræbelser. Han har arbejdet med betydningen af de enkelte rum og set dem hver for sig. Det enkelte rum er ikke bare tænkt som ramme om dets funktioner, men som udtryk for de livsformer, der skal udspille sig der til hverdag og fest. Et bemærkelsesværdigt træk er, at Wittgenstein har brugt forskellige typer og kombinationer af døre. Benny Grey Schuster bemærker den metaldør, der skiller hall og sal og effektivt afskærer den synsakse, som ellers ville gå gennem huset og forbinde terrasserne. Han nævner den som et træk, der adskiller bygningen fra den funktionalistiske arkitektur. Funktionalisterne tænkte i transparens; funktionerne skulle være så klare og mulighederne så åbne som muligt, og det var det, de ville opnå med den moderne glasarkitekturs åbne, flydende og – bogstaveligt talt – gennemskuelige rumforløb. Skønt der er mange glasdøre i palæet, lukker de enkelte rum om sig selv, og målet er noget ganske andet end transparens. Wittgenstein har brugt såvel klare som mattede glasdøre og rene metaldøre, og de fleste steder er der dobbeltdøre, så man har kunnet vælge mellem gennemsigtige og uigennemsigtige døre og dermed graduere, hvor afsondret det enkelte rum skulle være, alt efter, hvad det skulle danne ramme om. Det skulle ligne familien dårligt, hvis der ikke ofte har været kammermusik i salen, og ved disse lejligheder har det været hensigtsmæssigt at lukke alle tre metaldøre for at undgå forstyrrelser, og de ekstra glasdøre mod biblioteket og fruens værelser har dæmpet lyden. Mellem sal og hall er der kun metaldøren, og man kan forestille sig, at besøgende normalt er blevet sendt ind i biblioteket for at 'antechambre'. Wittgenstein har tænkt i mange muligheder for at isolere rummene som ramme om de forskellige gøremål.

Når jeg taler om de livsformer, han har tænkt i, er det ikke kun den højere levestandard og herskabeligheden, men tillige alle dagligdagens små handlingssammenhænge, som arkitekturen skal danne en meningsfuld ramme om. Fælles for Loos og Wittgenstein er, at de forpligtede sig på både de repræsentative rum, som musiksals, spisestue og bibliotek, og de mest praktiske detaljer i den daglige

livsførelse. Elevator, morgenmadsværelse eller sommerspisestue hører måske til de mere ekstravagante. Arkitektur giver mening, når de enkelte rum er udformet med tanke på helt konkrete handlingssammenhænge som dagligdagens livsformer. Ordet 'livsform' faldt Wittgenstein naturligt, da han genoptog sit filosofiske arbejde og søgte at beskrive det betydningsbærende i udsagnet som et 'sprogspil' – og dermed at korrigere sin opfattelse af sproget fra *Tractatus*: "Ordet 'sprogspil' skal her fremhæve, at det at tale sproget er en del af en aktivitet eller en livsform".²² Ordene, der i sig selv kan betyde så meget, får først konkret betydning, når vi bruger dem konkret, og de taler ind i en sammenhæng. Det er tydeligst, når vi betragter det i en dagligdags handlingssammenhæng, og den beskriver han som et spil, hvor vi følger regler, som sprogbrugen og situationen giver. Udsagnet har en rettethed, som var det altid forlængelsen af en handling. Flere steder i *Philosophische Untersuchungen* henviser Wittgenstein til livsformen for at forklare, hvordan sammenhængen bærer betydningen, men uden at definere, hvad han forstår ved livsform. Jeg har forsøgt her at sætte begrebet i spil og bruge det på arkitekturen.

Er et rum tænkt og udformet som ramme om en livsform, er det den meningsfulde arkitekturs betydningsbærende mindsteenhed – ligesom sprogspillet er det i sproget. Wittgenstein har analytisk isoleret rummene for at artikulere dem prægnant i en logisk orden. Disse mindsteenheder er så sammenstillet som en levende klynge af livsformer. I sin senere filosofi erkender han, at den krystalklarhed, han fordrede i den logiske analyse af sproget, ikke kan strækkes ud over mindsteenhederne. Den logiske bygning, han ønskede, at *Tractatus* skulle udgøre som logisk system, er ikke mulig. Man kan se byggeriet som den praktiske erfaring, at der er et spring fra de analytiske enheder til deres frie, levende spil indbyrdes: "Vort sprog kan man betragte som en gammel by. En vrimmel af vinklede små gyder og pladser, gamle og nye huse og huse med tilbygninger fra forskellige tider; og dette omgivet af nye forstæder med lige og regelmæssige gader og med ensformige huse".²³ Dette billede på sproget fanger, at vi nok kan have systematiske, specialiserede terminologier og fagsprog, men dagligsproget er som en ældre bykerne kompleks og knudret af vaner, traditioner og historiske overlejringer. Nok er betydningerne i dagligdagens replikker hver for sig simple og selvfølgelig, men sammenstillet er dagligsproget en kompleks affære for den analytiske betragtning. Enhederne er logiske, men de indgår i et levende, komplekst spil ... ganske som at det logiske, betydningsbærende niveau i palæet er rummene, der så indgår i den komplekse, dynamiske konfiguration. Jeg kunne hævde, at det kræver ikke så lidt moderne rumsans at tænke således i sprogets liv. Den moderne arkitektur byder på indøvelse i sprogets og

tænkningens levende kompleksitet – og arkitektonisk overgår Loos naturligvis Wittgenstein. Loos holder den levende bevægelse af rummene inden for sin kubus. I palæet folder den centrifugale bevægelse sig ud som møllevinger om hall'en. Hos Loos er både den besøgende snurret rundt af trapperne og rumforløbene sat i bevægelse, således at bevægeligheden i rummet når den højeste kompleksitet.

Livsformernes filosofi

Mange vil finde *Palais Stonborough* så strengt, at det må være ubeboeligt, men det passede Margarete Stonborough. Rummene skabte et stærkt spil med hendes forfinede Wiener Werkstätte-møbler og kunstgenstande. Wittgenstein gik til opgaven med viljen til at analysere det arkitektoniske sprog, med lydhørhed for livsformerne og sensibilitet for de åndshistoriske vilkår. Helt tilfreds blev han alligevel ikke med bygningen som værk: "Mit hus til Gretl er produktet af bestemt lydhørhed, gode manerer, udtrykket for en stor forståelse (for en kultur, osv.). Men det oprindelige liv, det vilde liv, som ønsker at rase ud – mangler. Man kunne også sige, det mangler sundhed (Kierkegaard). (Drivhusplante)".²⁴ Palæet står som en kommentar til den moderne arkitektur ud fra overvejelsen over de åndshistoriske vilkår, men også som et filosofisk udspil. Han har gerne villet bygge på 'det oprindelige liv', og hans senere tale om livsformer har han fra livsfilosofien. Den tyske 'Philosophie des Lebens' var modefilosofi omkring første verdenskrig. Spengler udfoldede eksempelvis sin kulturkritik livsfilosofisk, og det er karakteristisk, at livsfilosofien går fra en åndshistorisk tolkning til en filosofisk kritik af videnskaben og den systematiske tænkning for at holde sig til døde begreber, der ikke griber den levende strøm.

Nykantianeren Heinrich Rickert skrev i 1920 en streng, men konstruktiv kritik, der faktisk også må regnes som et bidrag til livsfilosofien. Dens problem er, at nok er det svært at gribe en levende virkelighed med døde begreber, men uden en rationel begrebslighed er det umuligt at holde noget fast som erkendelse. Kun i forståelsen af livets former kan vi i tanken følge den levende bevægelighed: "Den behøver livsformen for at være livets *filosofi*, og den må afvise enhver fast form for at forblive *livets* filosofi. Findes der i streng forstand sådan noget som 'livsformer', dvs. former, som kun er liv? Er ikke kun livsindholdet levende?"²⁵ Lige så snart vi tænker i former, er vi ude af det rene, umiddelbare liv; det er en illusion at tro, man kan bygge en filosofi udelukkende på det. Rickert ser muligheder for tænkningen i livsformerne, men livsfilosofferne må

erkende deres begrænsning over for det rene liv, for denne modefilosofi ender i det rene tågesnak. Der er ikke noget, der ligger Wittgenstein mere på sinde, end at holde sig til det, som det giver mening at tale om. Derudover er der andre overvejelser, man blot må føre ud i livet. I *Tractatus* gælder dette både logik, etik og æstetik,²⁶ for det sandes, det godes og det skønnes orden viser sig først i talen, i handlingen og i værket. Hans arkitektur er tavs livsfilosofi og en kritik af den sluddervorne.

I sine senere skrivelser, der kan ses som én lang korrektur til *Tractatus*, gransker Wittgenstein dagligsprogets levende former. Hans bestræbelse i *Tractatus* var at ordne udsagnetens logiske selvfølghed i systematisk gennemskuelighed – at evidens og transparens således forenes. Han vidste imidlertid godt, at det ikke var nemt: “Talesproget er en del af den menneskelige organisme og ikke mindre kompliceret end denne. Det er menneskeligt umuligt at slutte sproglikken umiddelbart af det”.²⁷ Evidensen som ‘det, der viser sig’ og bærer betydningen, er det afgørende allerede i *Tractatus*. Det udgør kontinuiteten i hans tænkning, hvor han kæmper for at holde fast i det selvfølgelige og det betydningsbærende i de sproglige vendinger. (Derfor må man snarere prøve at komme denne side af Wittgensteins tænkning i møde fra fænomenologien end fra den logiske positivisme.) Når jeg laver denne vidtløftige skelnen, er det, fordi den kan karakterisere den arkitektoniske formgivning hos Loos og Wittgenstein. Skønt Loos ofte nævnes som en af funktionalismens fædre, så stræber heller ikke han efter den funktionalistiske transparens, men mere efter en evident formgivning. Det er den organiske selvfølghed, der præger hans indretninger, hans ‘Raumplan’ og gør hans boliger til smidige rammer om livsformerne. Adelsmærket for den nye stil, han har ledt efter, er den nøgterne selvfølghed, der giver plads til, at man indretter sig, og giver ly til ens personlige, eventuelt dårlige smag. I den forstand skal boligen være et ly mod offentligheden og ikke udstille en ensrettet, renfærdig og moderne livsstil, som en ideologisk mere hårdtslående funktionalist kunne ønske med glasarkitekturen. Kühn afslutter *Das Schöne, das Wahre und das Richtige* med en spændende, omend lidt ufærdig overvejelse over de sandhedsbegreber, den tidlige modernismes arkitekter henviser til, når de skriver om deres formgivning. Når Loos henviser til den sande stil, mener Kühn, at han har fodfæste i en individuelt funderet etik, der forpligter ham på den enkeltes livsformer: “Thi han anstrenger sig for – og det er nu igen en nødtvunget paradoks formulering – at give netop de dagligdags ting den selvfølgelige kvalitet, som på en måde gør dem transparente for det enestående, som skjuler sig uformbart bag dem”.²⁸ Denne paradoksale transparens, der får noget ikke formbart, skjult, til at vise sig, er for mig at se den

evidens, som jeg har prøvet at læse frem hos både Wittgenstein og Loos. – Den evidens, de begge søger i dagligdagens og dagligsprogets livsformer som de betydningsbærende lag.

Citaterne i teksten er oversat af redaktionen.

Noter

1. Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Werke Bd. VIII., s.481.
2. Hermann Broch overvejer, at man strengt taget burde klassificere romantikken stilhistorisk som kitschens epoke. "Noen Bemærkninger om kitschproblemet" (1950), *Kitsch og kunst*, Oslo 1993.
3. Hermann Muthesius, *Stilarkitektur og Bygningskunst*, s.40.
4. Adolf Loos, *Arkitektur*, s.21.
5. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, s.60f.
6. *Vermischte Bemerkungen*, s.541.
7. Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, s.14.
8. 'Raumgefühl' oversætter jeg her med 'rumsans' parallelt med eksempelvis 'stedsans'.
9. *Ibid.*, s.403f.
10. *Ibid.*, s.50f.
11. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, s.257.
12. Adolf Loos, *Arkitektur*, s.22.
13. Adolf Loos, *Die kranken Ohren von Beethoven* – dansk oversættelse i *Det tredje årtusinde* nr. 1, 1997.
14. Christian Kühn, *Das Schöne, das Wahre und das Richtige*, s.71.
15. Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism*, New York 1993, udlægger Loos ud fra Simmel og Benjamin.
16. Adolf Loos, *Arkitektur*.
17. *Spätromische Kunstindustrie* s.399. Riegl trækker kun på læsefrugter hos en fransk Augustin-forsker og bilder sig ikke ind at være filosofisk kyndig. Det er prisværdigt, at han satser sin konklusion på den åndshistoriske sammenhæng som interdisciplinær opgave.
18. Ludwig Wittgenstein, *Tagebücher 17/6/15*, Werke Bd. I. – Citater fra *Tractatus*, dagbøgerne og *Philosophische Untersuchungen*, I. Teil, angiver jeg henholdsvis med deres inddelinger i decimaltal, datoer og paragraffer.
19. *Tractatus*, 2.172. Ludwig Wittgenstein, Werke Bd. I.
20. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, s.180.
21. *Vermischte Bemerkungen*, s.510. Ludwig Wittgenstein, Werke; Bd I.
22. *Philosophische Untersuchungen*, §23. Ludwig Wittgenstein, Werke Bd I.
23. *Ibid.*, §18.

24. *Vermischte Bemerkungen*, s.503.
25. Heinrich Rickert, *Die Philosophie des Lebens*, s.64.
26. "Die Welt und das Leben sind Eins. Die Ethik handelt nicht von der Welt. Die Ethik muß eine Bedingung der Welt sein, wie die Logik. Ethik und Aesthetik sind Eins", *Tagebücher* 24/7/16 og *Tractatus* 5.621/6.421. Disse ordner er de perspektiver, hvori noget overhovedet kan give mening her i livet - som en betingelse eller ramme om vor verden.
27. *Tractatus* 4.0002.
28. *Das Schöne, das Wahre und das Richtige*, s.103.

Litteratur

- Janik, Allan, og Steven Toulmin: *Wittgenstein's Vienna*, New York 1973.
- Kühn, Christian: *Das Schöne, das Wahre und das Richtige*, Braunschweig 1989.
- Loos, Adolf: *Trotzdem* (1931), Wien 1982.
- Loos, Adolf: *Die Potemkin'sche Stadt – Verschollende Schriften*, Wien 1983.
- Loos, Adolf: "Arkitektur", *Passepartout* nr. 4, Århus 1994.
- Muthesius, Hermann: *Stilarkitektur og Bygningskunst*, Kristiania 1909.
- Rickert, Heinrich: *Die Philosophie des Lebens*, Tübingen 1920.
- Riegl, Alois: *Spätrömische Kunstindustrie* (1901), Wien 1927.
- Schuster, Benny Grey: "Tavshedens arkitektur: Wienerdrømme om Babel", *Essays om Babel*, Århus 1986.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien 1911.
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*(1923), München 1990.
- Wittgenstein, Ludwig: *Werke*, bd. I og bd. VIII, Frankfurt a.M. 1984.
- Wijdeweld, Paul: *Ludwig Wittgenstein, Architect*, London 1994.