

FATABUREN 1968



fataburen

Nordiska museets och Skansens årsbok 1968



FATABUREN

NORDISKA MUSEETS OCH
SKANSENS ÅRSBOK

1968

Redaktion: Gösta Berg · Sam Owen Jansson · Skans Torsten Nilsson ·
Christian Axel-Nilsson

Redigerad av Ernst-Folke Lindberg

Layout: Torsten Stääf

Tryck: Tryckeribolaget Ivar Hæggström AB 1968

Pärmens färgbild: »Tidsreportage. La béguine.» Detalj från oljemålning av Otte Sköld, 1931. Moderna Museet.

Kontinenten och Sverige. Influenser på arkitektur och konsthantverk omkring 1917

Det finns vissa skäl att misstro den historieskrivning som behandlat arkitektur och konsthantverk i Sverige under 1910-talet och en bit in på 1920-talet. Den har som regel grundat sig på tidens eget sätt att se på sig själv och den pöser av nationalism. Det är som om de flesta trådar till utlandet förmodas avklippa, världskrigets isolering överdimensioneras och man talar om det svenska arvet och om svensk tradition som åter kommer till heders. Vi tror att den svenska tonen hade en långt mer internationell klang än vad man brukat medgiva. Det som följer här nedan är endast försök att sätta in den svenska verksamheten i ett internationellt sammanhang, närmast en skiss som i sinom tid borde få klarare konturer.

En utblick i Europa omkring 1910 visar att det är i Tyskland och Österrike, i Holland och Italien som det finns intressant nyskapande arkitektur och konsthantverk. Sverige nåddes knappast av något inflytande från den holländska de Stijl-gruppen eller av italiensk futurism. Det är Tyskland med dess konstcentra i Berlin, Darmstadt, München och Dresden samt Wien som under hela 10-talet ger impulser till Sverige. Också det engelska villaidealet, som länge varit känt i Sverige genom en liten exklusiv krets,

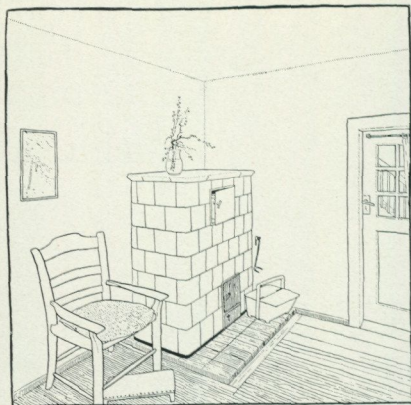
får nu vidare spridning genom tyska tidskrifter och ofta i tysk tappning.

Samtidigt finns på kontinenten och i Danmark ett nytt intresse för biedermeierkulturen och dess borgerliga intimitet. Paul Mebes bok »Um 1800» kom ut 1908 och saknades inte i något välförsett arkitektbibliotek i Sverige och sannolikt inte heller i Tyskland. Det är en bok som är uppställd som en katalog i bild; där är mängder av fotografiska bilder av fasader, interiörer, dörrar, av möbler, av grindar, av snickerier etc. Det är ingen vacker bok, men den var tydligen användbar. I den hittar vi en formgrammatik på vilken mycket av 10- och 20-talets nyantika arkitektur kan föras tillbaka, i synnerhet i detaljerna. Parallellerna till det svenska känns starkast, när det gäller gavlar, portaler, kakelugnar och kaminer. I Mebes bok hittar vi t. ex. kakelugnar som med sin uppbyggnad och sina nischer måste ha varit medvetna eller omedvetna källor till kakelugnarna på 1917 års Hemutställning i Stockholm.

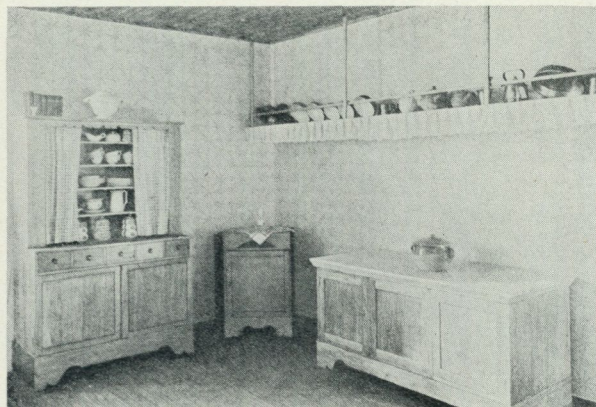
Viktigare på lång sikt var ändå ett nyvaknat socialt intresse, som inriktade sig på att sprida goda industrivaror för hemmens försköning till allt större folkgrupper. Tidigare hade liknande strävanden gällt konst och konsthantverk, som blivit alltför dyrt och exklusivt för att få en bredare



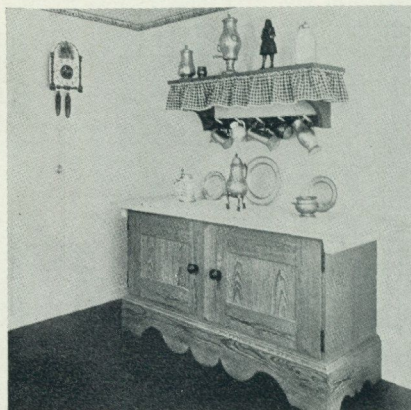
1. E. G. Asplunds kök på Hemutställningen 1917.



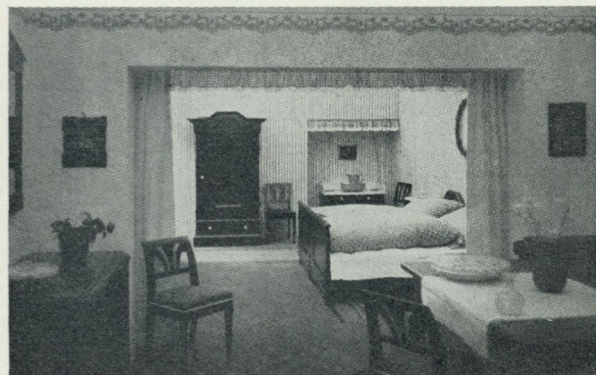
3. Interiör av H. Tessenow ur Hausbau und dergleichen, 1916.



2. Ett annat hörn av Asplunds kök.



4. Bostadskök, utställt 1915 av Münchener Ostpreussenhilfe.



5. Vardagsrum och sovrum. Münchener Ostpreussenhilfe 1915.

spridning. Nu gällde det massproduktion och seriefremställning. Der Deutsche Werkbund (DWB) grundades 1907 av Hermann Muthesius m. fl. och i dess socialestetiska program ingick att konstnärer skulle knytas till industrierna och arbeta för en god form parad med god kvalitet och ett tekniskt riktigt framställningssätt.

I Sverige kom Hemutställningen på Liljevalchs konsthall hösten 1917 som ett eko på Deutsche Werkbunds so-

ciala intentioner. Detta har också alltid framhållits så snart utställningen kommit på tal, men när utställningen och dess föremål behandlas ur estetisk synpunkt har man däremot lämnat alla utblickar till andra länder åsido.

Utställningens historia har nyligen kartlagts av Dag Widman i Nationalmusei årsbok 1967, där de olika personliga insatserna också på ett utmärkt sätt redovisats, varför vi inte här kommer att ta upp utrymme med något referat.

I allmänhet har hela utställningen estetiskt sett uppfattats som en manifestation av svensk formkänsla och svensk traditionsförnyelse. Den har uppfattats som ett svar på Erik Wettergrens kritik av Baltiska utställningen.¹ Wettergren gjorde där en programförklaring, som gick ut på att en ny konstslöjd av svenskt kynne skulle uppstå ur studiet av borgerligt konsthantverk från 1700-talet och 1800-talets början. Den känsla för materialets egenart, som han fann under denna tid, ville han åter mana fram: silvrets buckliga glans, det blåsta glasets lustre, järnets ornamentala spänstighet, fajansens gräddiga yta med frodig ornamentik i färg för att nämna några av Wettergrens exempel. Som en sådan pånyttfödelse av svensk tradition uppfattades också utställningen av många, t. ex. Carl Westman i ett sammanfattande omdöme i Svenska Slöjdföreningens tidskrift 1917: »... hemlandstenen var tydligt förnimbar med anknytningar till former för hantverkets förfall, med känning af både allmoge och medelklass», och han tillägger »det är gammal kultur öfver det hela.»²

Gregor Paulsson var radikalare än Wettergren i sin inställning; han ville bort med allt stilberoende och arbeta fram en helt modern form.³ Paulssons långa studietid i Tyskland hade gjort honom välbekant med den nya tyska konsthantverksrörelsen och dess sociala program. Det är mycket troligt att det sociala programmet för 1917 års utställning just var Paulssons insats. Av Erik Wettergren, Elsa Gullberg och Gregor Paulsson var den sistnämnde utan tvekan den mest socialt engagerade och dessutom hade han de största erfarenheterna från nydaningsarbetet i Tyskland i kretsen kring Muthesius och der Deutsche Werkbund.

Hermann Muthesius hade vistats i England många år kring sekelskiftet och i en rad publikationer behandlat den moderna engelska villaarkitekturen, t. ex. i huvudverket *Das Englische Haus* (1904–05). Han var den store introduktören av engelska bostadsideal i Tyskland också i sin egen verksamhet som arkitekt. Vid startandet av der Deutsche Werkbund 1907 tycks han ha haft ungefär samma traditionskänsla som Wettergren senare skulle hävda. I ett viktigt föredrag i samband med Werkbunds bildande framhöll Muthesius enkelheten, anspråkslösheten och formrenheten i Goethes weimarhem och i rumskonst och arkitektur omkring 1800. Men 1913 hade han tydligen blivit bönhörd över hövan. Han klagar då över att jugendstilen och secessionismen haft en tendens att avlösas av biedermeier, inte en funktionell och upplevd sådan utan en spekulation i stil, efter mönster från det sena 1800-talet.⁴



6. Vas av Simon Gate, Orrefors 1917.



7.

8. Vas av Wilhelm Kåge, Gustavsberg 1917.

9. Affisch för utställning i Bergen 1917, tecknad av Edward Hald.

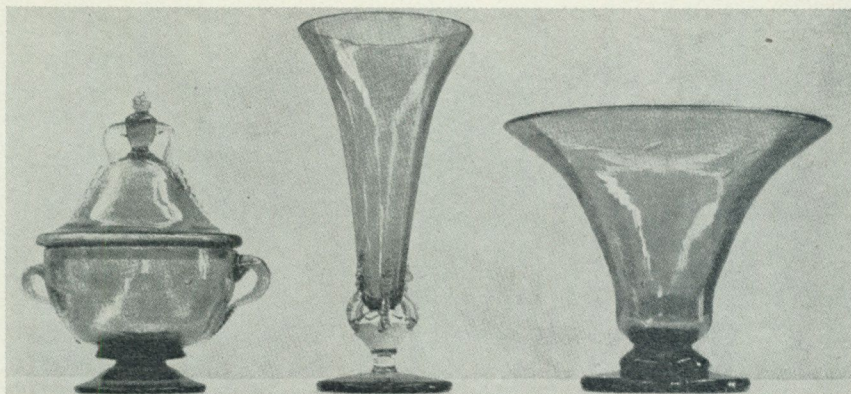


8.

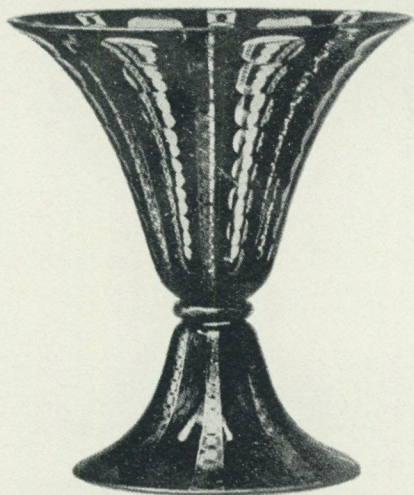
Vill man dra paralleller mellan företeelser på kontinenten och Hemutställningen 1917 kan man peka på en utställning av möblerade smålägenheter för arbetare och lägre tjänstemän som ägde rum 1910 på Museum für Kunst und Industrie i Wien.⁵ Programmässigt var utställningarna likartade: smålägenheter av olika typer, möbler till begränsade kostnader och möjliga att framställa industriellt. Formmässigt har utställningarna ingenting gemensamt, men en utställning av smålägenheter anordnad 1915 av Münchener Ostpreussenhilfe kan möjligen haft direkt betydelse för Hemutställningen. I en presentation i Kunst und Dekoration sägs att utställ-



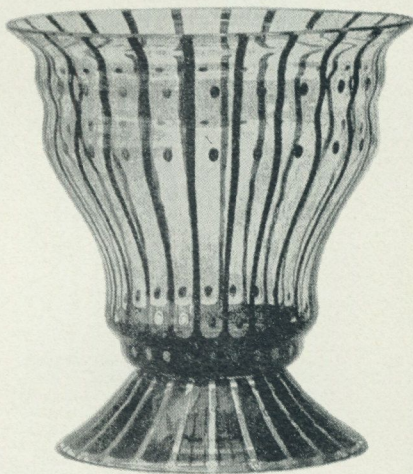
9.



10.



11.



12.

10. Glas av
Edwin Ollers,
Kosta 1917.
11—12.
Prydnadsglas, Joh.
Oertl & Wien, 1916.
13. Keramik från
konsthantverks-
skolan i Bern, 1915.
14. Bonbonnière,
silver och
halvädelsstenar,
C. O. Czeschka,
Wien 1909.



13.



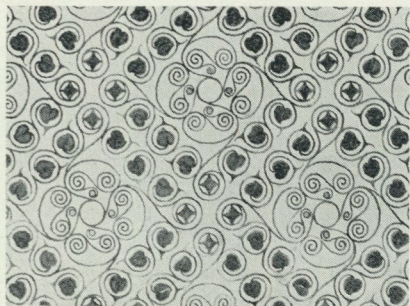
14.



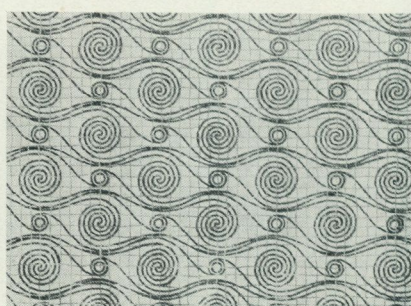
15. Detalj av frisen i Palais Stoclet,
Gustav Klint 1905—09.



16. Tygtryck, Josef Hoffmann, Wien 1909.



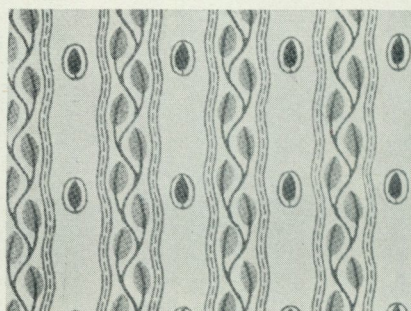
17. Pappersmönster, Otto Prutscher,
Wien 1908.



18. Pappersmönster, Otto Prutscher,
Wien 1908.



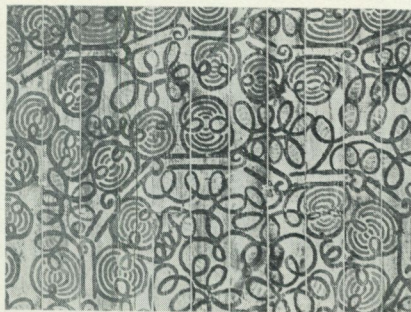
19. Tygtryck, Josef Zotti, Wien 1908.



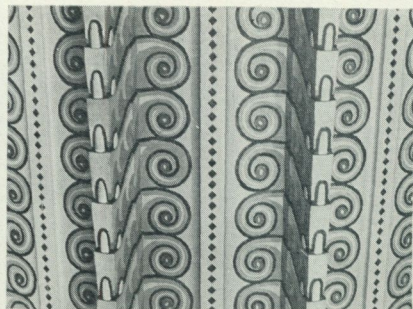
20. Tygtryck, Josef Hoffmann, Wien 1909.

ningen kommit till för att hjälpa befolkningen i Ostpreussen som till stor del fått sina hem skövlade av kriget. Man syftade till en folklig enkelhet utan att vilja hemfalla åt någon allmogimitation.⁸ Bilderna visar rum med biedermeierstämning, kökssoffor

med utsvängda gavlar och genombrutna obekväma ryggstöd, biedermeierstolar eller möbler med ett drag av barock i sargens profil eller benens utformning. Det finns inget bevis för att dessa bilder betytt något för dem som gjorde interiörerna på Hemut-



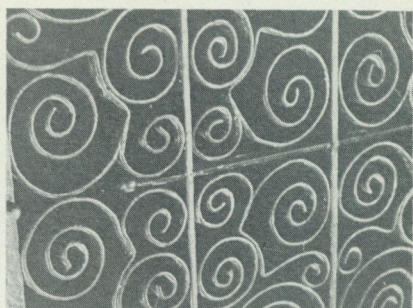
21. Tak dekorerat av Filip Månsson. G. Lagercrantz villa i Djursholm, 1910.



22. Predikstolen i Hjorthagens kyrka. Ark. C. Bergsten, 1909.

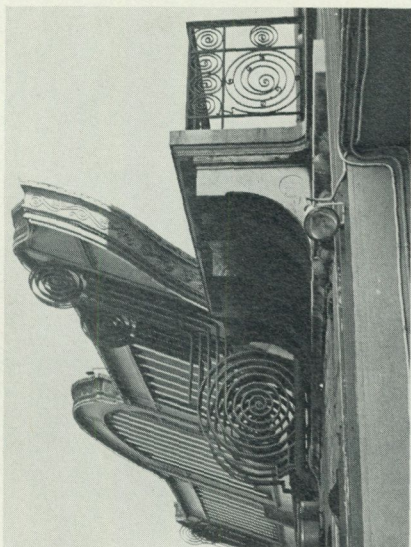


23. Kapitül i entrén till Oscarsteatern, Stockholm. Ark. A. Anderberg, 1906.

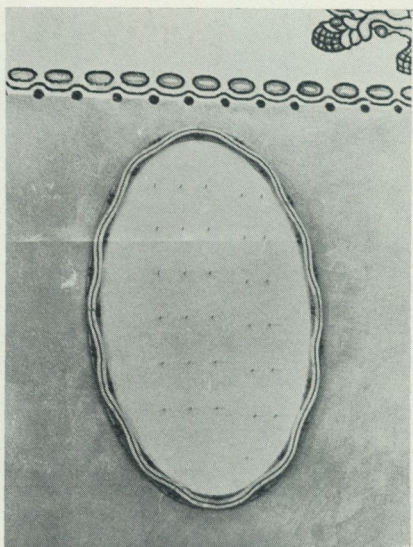


24. Järngaller, Hjorthagens kyrka, 1909.

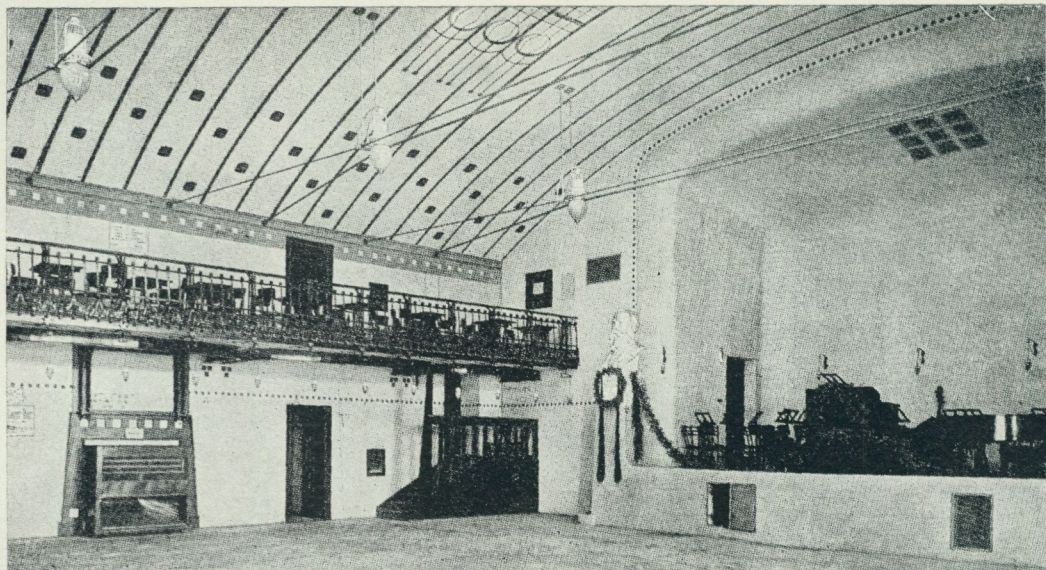
25. Baldakin, Oscarsteaterns entré, 1906.



26. Tavla för psalmsnummer, Hjorthagens kyrka, 1909.



27.



28.



ställningen i Stockholm, men där finns påfallande likheter. I Asplunds berömda kök har skåpet fått en liknande utformning, volangen på den öppna hyllan, den nakna klockan på den i övrigt tomma väggen. Stämningen i rummen, given av de omålade trämöblerna, de enkla textilierna, enkelheten i utformningen och glesheten eller renheten, hur man nu vill uttrycka

det, är mycket likartad i flera av 1917 års interiörer. Asplunds interiör förefaller dock att vara enhetligare och konstnärligt mer genomarbetad.

Att det var en biedermeierstämning i många av interiörerna 1917 påpekade redan samtiden och såg däri ett svenskt drag. Man förbisåg att en motsvarande tendens fanns samtidigt i Tyskland och att den ursprungliga biedermeierkulturen hade tyskt och österrikiskt ursprung och kommit från Tyskland via Danmark till Sverige. Här levde den kvar som en hemtrevlig senempire långt in på 1840-talet i borgerliga hem och ännu längre i allmogemiljö. Ursprunget är en kultur som vi hade gemensam med Tyskland, därav kom de nyskapande formerna att kännas hemvana och man uppfattade dem som nationella.

En i detta sammanhang viktig bok är Heinrich Tessenow: *Hausbau und dergleichen*, som kom ut 1916 mitt under kriget. Där finns en mängd tecknade interiörer, anspråklösa låga rum med fönster som ofta delats i tre lufter och spröjsats i avlånga vilande rutor. Möblerna har en klar enkel konstruktion, ofta av biedermeierkaraktär. Lamporna är omgivna av tygvolanger, en blommande kvist står ofta lite japanskt i en kruka på golvet eller något åt sidan på ett skåp. Rummen framställes skugglösa, som en addition av verklighetsnära föremål. Det är samma stilhet som finns i interiörmåleri från tidigt 1800-tal.

Utan tvekan har dessa interiörer haft betydelse för Hemutställningens utformande. Fönstertypen, helt osvensk, de volangförsedda lamporna, de tomma väggarna och kakelugnarna har tycke av Tessenows ritningar.

27. Interiör från Arbeiterheim Favoriten. Ark. H. Gessner, Wien, 1902.

28. Stora salen i Läkaresällskapets hus, Stockholm, före ombyggnaden. Ark. C. Westman 1905.

29. Sidoportal. Läkaresällskapets hus 1905.





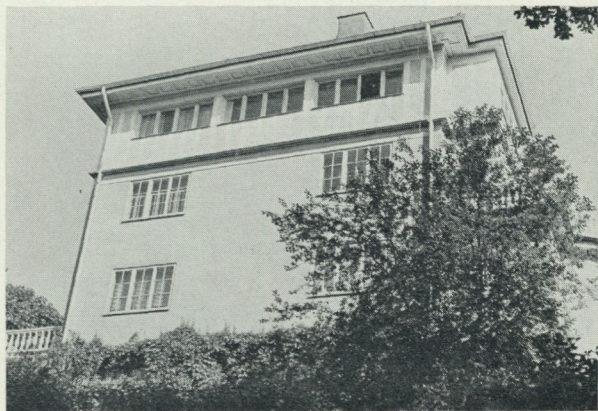
30. Kejserliga väntsalen vid Schönbrunn, Wien. Ark. Otto Wagner, 1897.

Förutom interiörerna utställdes en mängd konsthantverk, som kommit till i samarbete mellan konstnärer och industrier. Oftast avbildat är Edvin Ollers glas från Kosta, Edward Halds porslin från Rörstrand, Gates glas från Orrefors och Kåges serviser från Gustavsberg. Också till detta finns utländska förebilder, ursprunget torde



32. Torben Grut, egen villa Sunnarlid på Djurgården, Stockholm 1908.

vara Wiener Werkstätte, startat 1903 och från denna tid dominerande inom allt konsthantverk. Vi har mycket få bevis på att svenska konstnärer, förutom några få arkitekter, besökte Wien. Vi kan därför inte komma med några påståenden om direkt påverkan, men det wienska konsthantverket och arkitekturen med namn som Josef



31.

33.

Hoffmann och Koloman Moser i förgrunden dominerade andligen hela den tyska konsttidskriftsfloran in till 10-talets slut.⁷ Ständigt ägnas hela nummer åt deras verksamhet och man ser deras genomslagskraft i tyska arbeten, i en stor del av Deutsche Werkbunds produktion och kanske allra tydligast i reportagen från konstskolornas elevuppvisningar.⁸ Knappast något ger ju så som konstskolornas arbeten ett snabbt utslag av vad som rör sig i tiden. Trots att mycket av Wiener Werkstättes produktion känns välbekant när man har svenskt 1910-tal i minnet är det alltså svårt att peka på ett direkt inflytande. Att det är Wien som är källan, anser vi dock stå utom diskussion, även om det kan vara genom Tyskland och tysk publiceringsverksamhet som svenskarna fått sin inspiration.

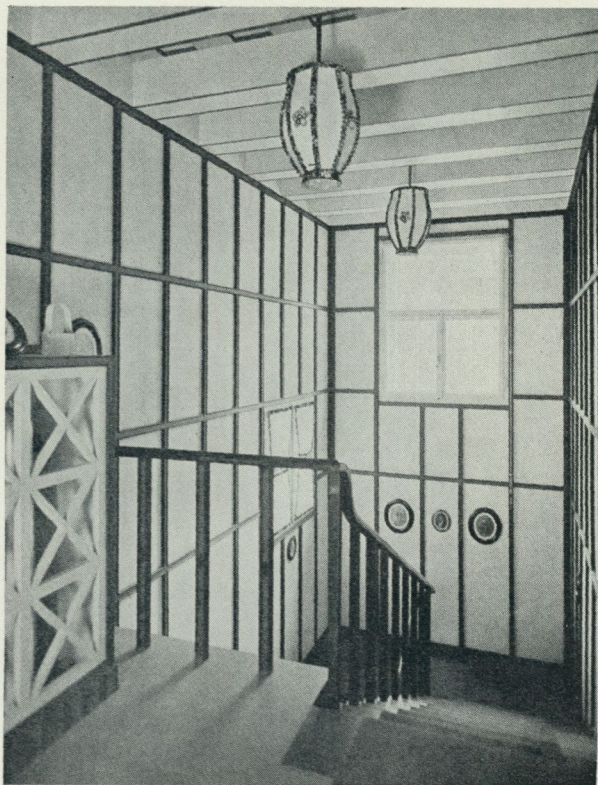
Det wienska konsthantverket arbetar, som vi uppfattar det, på två skilda linjer. Den ena är helt geometrisk, gärna kubistisk, ofta i svart och vitt. Det kan vara askar i elfenben och ebenholts, läderarbeten i svart och vitt eller tryckta tyger som har en helt geometriserande dekor, ofta med en stegvis förskjutning av formerna, vilket ger en förvirrande optisk effekt. Man arbetar med ytmönster med förskjutningar mellan kvadrater, rektanglar och romber och med cirklar inskrivna i romber. Åtskilligt av den s. k. »optiska» mönstergiven från 1966–67 har likheter med detta, men då, omkring 1910, har vi få likheter i Sverige. Den andra linjen i det wienska konsthantverket arbetar med en barock formglädje: det är glas som sväller och dras ihop för att svälla igen. Det är skålar som står på fot upp-

byggd av olika stora kulor och vars kuppa generöst breder ut sig som en tunn blomkalk. Det är skålar av metall på genombrutna fötter med tunna fladdrande väggar i kuppan eller med ett lock som avslutas med en bullig knopp, oregelbunden till formen, kanske som några sammanvuxna bubbler. Det är kärl med öron som har en knottrig ytterprofil och det är små feta putti som bär fruktkorgar eller svällande blomstergirlander.⁹ Det är former som i hög grad påverkat Georg Jensens silver, men man spårar dem bakom Ollers glas och Kåges krukor och också bakom en del av Gates och Halds glas, särskilt deras vida skålar på fot. Detta är inte sagt för att förringa de svenska konstnärernas insatser — ingen lever väl ensam på en planet — utan för att försöka förklara varifrån inspirationen till en ny formvärld kom.

Det nya och det som visade framåt i 1917 års utställning är det sociala engagemanget, försöken att göra billiga och bra inredningsföremål för massframställning. I interiörerna är det den spartanska intimiteten som känns som en ny och konstnärlig styrka. Där är aldrig någon överlastning, där är stora rena ytor; det är uttryck för en konstnärlig ekonomi, som man inte på mycket länge strävat efter i rumsgestaltning. I detaljernas utformning i möbler, kakelugnar t. ex. är det emellertid en ren tillbakagång från jugendtidens vilja till nyskapande. Kanske kan det förklaras som en nostalgi i krigstidens Tyskland att söka sig formmässigt tillbaka till en tryggare tid och att vi följt den tyska förebilden. Dag Widman säger också att resultatet på produktplanet helt na-

31. *Otto Wagner, egen villa i Hütteldorf, Wien.*

33. *Hyreshus vid Floragatan i Västerås. Ark. Emil Befwe omkr. 1905.*



34. Hall i privatvillan. Ark. J. Hoffmann.

turligt var av ganska ytligt slag och framhåller som en av utställningens viktigaste resultat att ett flertal konstnärer varaktigt knöts som fasta medarbetare till industriföretag.

Vi har valt 1917 års hemutställning som focus för att belysa inflytanden utifrån. Men låt oss nu lämna utställningen och gå något tillbaka i tiden för att söka ett tidigare inflytande av wienskolan i svensk arkitektur.

Man kan finna det där man minst anar det. Ta t. ex. Carl Westmans Läkaresällskapets hus vid Klara kyrkogård, ritat 1904. Det har stundom ansetts inspirerat av dansk tegelarki-

tektur, stundom av engelsk. Det har betecknats som kärvt och svenskt och som inledningen till den nya svenska tegelarkitektur, som går under namnet nationalromantik eller nationalrealism, men ingen har, så vitt vi vet, sett att där också finns ett wienskt inflytande. Se t. ex. på fasadens två sidoportar. De har blivit ändrade från fasadritningarnas mer konventionella galler till släta kopparklädda portar. I varje porthalva finns uppslitsade hål, som strävar trappstegsvis in mot dörrmitten. Gatunumret »No 10» är gjort i smide och inträtt i ett hål som skurits dels ur de båda porthalvornas övre hörn, dels ur portens överstycke, vilket centrerar hela dörren. Tillsammans med huvudportalen är de ett par av Stockholms intressantaste portar från den här tiden men numera fullständigt misshandlade av masonitskivor, som spikats fast på insidan så att formdjupet försvinner. Samma wienska inflytande går igen i interiören t. ex. i den stora samlingssalen, sådan den var före ombyggnaden, med sin stora vita rymd och tunna linjebårder.

Detta var den renaste och lättillgängligaste sorten av den wienska formgrammatiken. När wieninflytandet, närmast genom Otto Wagner, visade sig i Dramatens byggnad av Fredrik Liljekvist (1907) var Westman den förste att bedöma byggnaden som osvensk och efterlyste en »strävan mot helgjuten ärlig svensk arkitektur.»¹⁰ Liknande kritik drabbade även Bergstens och Morssings utställningsbyggnader i Norrköping 1906, som av Ragnar Östberg karakteriserades som »veritabel benrangelsarkitektur».¹¹ Varken Westman eller Östberg nämner något wienskt inflytande, de uppe-



35. Österrikiska paviljongen på Werkbundutställningen i Köln 1914. Ark. J. Hoffmann.

håller sig enbart vid de konstnärliga kvaliteterna. Östberg hade emellertid redan tagit upp wienska motiv, dels i en sedan helt omritad portöppning i en skiss till villa Ekarne daterad 1905, dels i det året därpå färdiga trapphuset och hallen i samma byggnad.

Ett mera känt exempel på medvetet wienskt inflytande i Sverige är det inre av Hjorthagens kapell ritat av Carl Bergsten (1909). Här finns också den klara konstruktiva betoning av rummets olika delar, väggskivor, balkar och ljusöppningar, som i så hög grad karakteriserar Otto Wagners arkitektur, förenad med en sparsam och medvetet placerad dekor av Werkstättetkynne. Bergsten hade ju också studerat i Wien under året 1904 och var vid sin hemkomst mycket påverkad av Wagner, Olbrich och Hoffmann.¹² Clason, Tengbom och Östberg var i Wien 1908 på en internationell

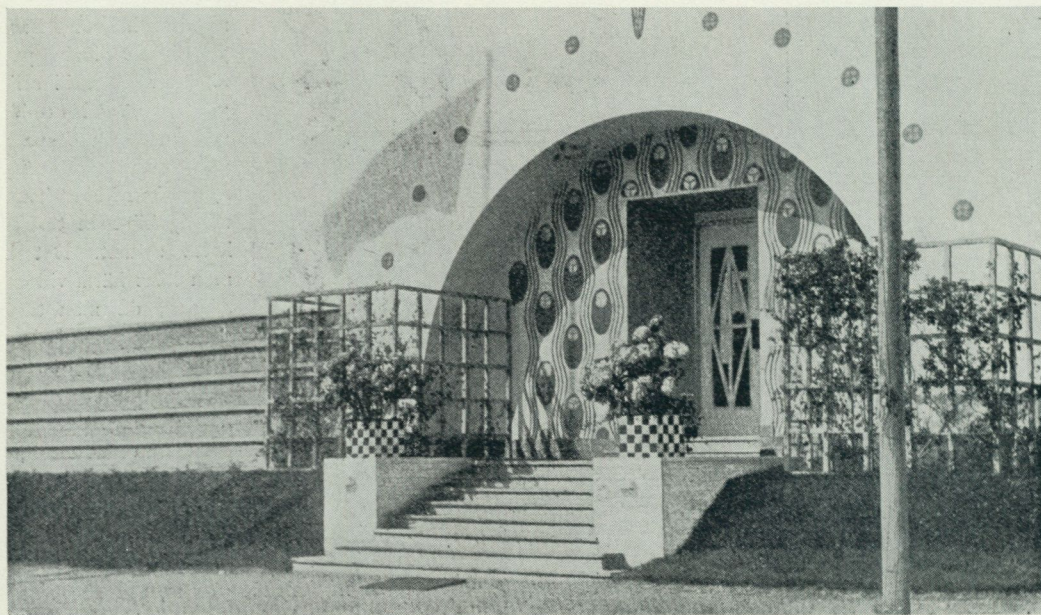
36. Affärs- och kontorshus i Västerås. Ark. Erik Hahr 1915.





37. Portal till ateljébyggnaden Ernst-Ludwig-Haus i Darmstadt.
Ark. J. M. Olbrich 1901.

38. Konsthallens entré, Norrköpingsutställningen 1906. Ark. C. Bergsten och G. Morssing.



arkitektkongress; i övrigt är det ännu svårt att belägga direkta kontakter med Wien.¹³

Med dessa exempel för ögonen skall vi gå tillbaka till källorna.¹⁴ Otto Wagner, Wiens ledande arkitekt vid sekelskiftet, hade utgått från en klassicistisk tradition hos Schinkel (1781–1841) och Th. Hansen (1813–1891). Vid sekelskiftet utvecklade han denna tradition mot något nytt. Han arbetade med stora släta ytor, ofta beklädda med fyrkantiga vita stenplattor, som var fastsatta med synliga metallkramlor. De släta ytorna kontrasterade han mot rikt dekorerade partier. Byggnaderna tornar ofta upp sig mot en mäktig mittpunkt, en kupol eller ett torn. Hans hus är stora i skala och allvarliga, nästan högtidliga.

Wagner var professor i arkitektur i Wien och i kretsen kring honom od-



39. Emblem för Wiener Werkstätte.



40. Emblem för Norrköpingsutställningen.



41. Mästarsignatur för Konrad Koch, Wiener Werkstätte.



42. Emblem ur NK:s vinterkatalog 1920-21.

lades en friare arkitektur med ett mycket speciellt och uttrycksfullt formspråk. Josef Hoffmann utgick från engelsk cottage-tradition, men genom inflytande av bl. a. skotten Charles R. Mackintosh nådde han tidigt fram till en interiörstil, som kännetecknas av vita rum med släta väggar och räta vinklar i alla inredningsföremål. Detaljer i svart, guld eller lysande färg, alltid i geometriska former gav den vita rymden ordning och karaktär. Hoffmann var nog sin tids mest uppburne arkitekt. Hans verksamhet sträckte sig från stora byggnadskomplex till alla slags inredningsföremål och prydnadssaker. Hans arkitektur gick mot en sträng klassicism.

Det tredje stora arkitektnamnet i Wien är Joseph Maria Olbrich. Han överflyttade sin verksamhet redan 1899 till Darmstadt. Hans arkitektur är mindre konstruktivt betonad men desto mer expressiv. Husen är vita med kraftiga tyngdpunkter i nästan överdrivna detaljer: stora taksprång, kraftfulla bårder i färg och djupt indragna portiker. Husens inre böljar av dynamiska jugendlinjer. Den inre dynamiken känns ut genom fasaden i portarnas sega utskärningar och de oregelbundet placerade fönstren.

I den mycket speciella wienska atmosfären gjorde sig också brittisk kultur gällande. Mackintosh's inflytande är redan nämnt. Också arkitekten Adolf Loos, mest bekant för sin kamp mot ornamentik i byggnadskonsten, var influerad av engelsk heminredning och försåg gärna sina interiörer med Chippendale-möbler. Både han och Josef Frank använde efter engelskt mönster ofta mörka takbjälkar, brashörn, låga liggande fön-

ter och mjuka möbler klädda med blommiga kretonger. (Genom Frank och Svenskt Tenn kom en engelsk hemkultur i wiensk tappning till oss på 1930-talet.)

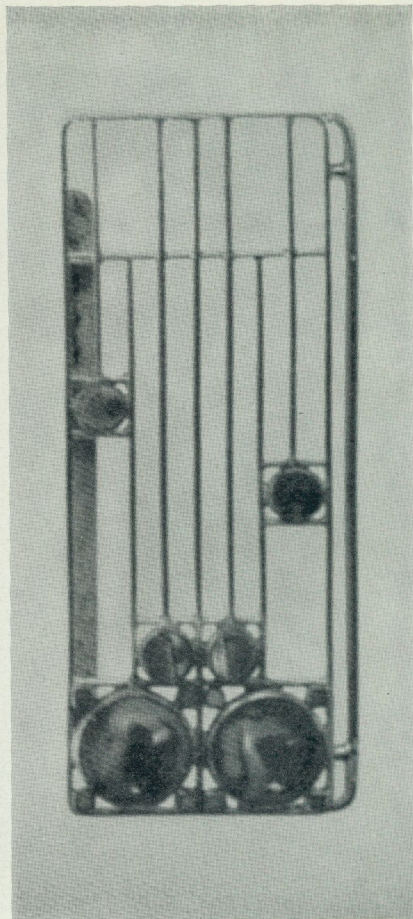
Det är kanske alltför lättvindigt att här endast karakterisera de tre, fyra stora arkitekterna då det fanns en stor mängd österrikiska, ungerska och tjeckiska arkitekter verksamma i Wien som arbetade i samma anda. Deras ofta svåruttalade namn har ännu inte fått samma slagkraft, men deras arbeten har satt sin karaktär på stora delar av staden och genom tidskrifter spreds kunskapen om deras verksamhet. Wien var ju något av Europas huvudstad och en smältdegel av stora mått för en antinationell kultur. Wiensk arkitektur hade en sådan genomslagskraft att den präglade stora delar av Tysklands byggnadskonst. Det gör det svårt att veta på vilka vägar ett wienskt inflytande nådde Sverige.

Har man väl fått upp ögonen för wienarkitekturens särart och de wienska detaljformerna, hittar man dem snart överallt i svensk tidig 1900-talsarkitektur. Överallt i städerna finns hyreshus av jugendkaraktär, där fönstren fått en smårutig spröjsning ovan tvärposten och där balkong- och trappräcken fått Wiener Werkstätte-ornamentik. Man finner portaler till hyreshus omgivna av tunga granitblock, i vilka parallella våglinjer huggits in som om en jättehand lekt med fingrarna i stenen, också det ett drag från Wien, möjligen förmedlat genom finsk arkitektur, som också hade en viss smak för det gigantiska. Över huvudet taget tog finnarna ännu starkare intryck av wiensk arkitektur än vad



43. Järngrind, Baldersgatan 7, Stockholm 1911.

44. Smycke av Josef Hoffmann, Wiener Werkstätte 1908.



svenskarna gjorde. De omvandlade intrycken till en mycket egen och speciell byggnadskonst, som redan strax efter sekelskiftet nådde internationell berömmelse.

I Stockholm finner man wieninflytande t. ex. i Bergstens Intima teatern (1911), nuvarande biografen Aveny, med sin metallfris på fasaden och frodiga smidesgaller i porten. Bobergs Nordiska Kompaniets byggnad (1914) har wienska drag både i helhetskonceptionen (Olbrich) och i utform-

ningen av detaljer som galler, portar och spröjsningar. Enskilda bankens hus och Philipsonska villan vid Karlavägen 35, båda av Ivar Tengbom (1915) bär wienska drag. Milles stora urnor på Enskilda bankens grindstolpar mot Wahrendorffsgatan accentuerar det wienska i husets portaler, fönsteromramningar och galler. I en bildsvit har vi försökt samla ytterligare exempel på wienpåverkan. Flera av de mer kända arkitekterna är företrädade: Grut, Bergsten, Hahr,



45. Port, Kungsgatan under Malm-skillnadsgatans bro, Stockholm omkr. 1910.

Anderberg m. fl. men också anonyma arkitekters arbeten. Några exempel är ornamentala detaljer från hus eller rum som i sin helhet inte har wienkaraktär, andra är byggnader där hela konceptionen är wiensk. Särskilt inom smidet och dekorationsmåleriet finner man tydligast ett wienskt inflytande.

Vem har väl betraktats som svenskare än dekorationsmålaren Filip Månsson? Kanske beror det på hans samarbete med alla nationalromantikens stora arkitekter, kanske på att

hans akantusslingor — det motiv han tycks ha älskat mest — uppfattades som en medeltida svensk tradition. Men hans akantusslingor förvandlas ibland till voluter som ligger så tätt att en ytverkan uppstår, och då känner vi plötsligt igen en mönstervärld från Koloman Moser eller Gustav Klimt. »En blomma här och en snurribus där», så karakteriserades Månssons muralmaleri av Carl Larsson i ett brev till Carl Westman 1915.¹⁵

Ett socialt medvetande om vikten av sunda och vackra bostäder för arbetare och lägre tjänstemän gjorde det möjligt att överallt kring Tysklands storstäder bygga villastäder. Mönstret kommer givetvis från England och det är Hermann Muthesius som är den starkaste drivkraften. Ofta planerades villastäderna efter mönster av Raymond Unwins Hampstead Garden Suburb. Det är ett patriarkaliskt mönster som översatts till mycket små förhållanden. Var och en har sitt lilla hus och sin gård och sin trädgård, värnade mot grannen av staket eller plank. Gatorna svänger mjukt och bildar torgplatser och säckgator. Sådana städer där den privata tryggheten omhuldas byggs i Tyskland mitt under världskriget, t. ex. Staaken bei Spandau, utförd efter arkitekten Paul Schmitthenners ritningar.¹⁶ Husens utseende växlar gata från gata, ibland dominerar en engelsk cottage-stil, ibland en ganska spröd klassicism. Till de senare hör en rad hus med höga gavlar och små biedermeiermässigt utförda portar. Dessa gavelhus bör ha varit bekanta för arkitekten Gunnar Wetterling, när han 1919 ritade sitt radhusområde i kvarteret Drivbänken i Äppelviken. Men han

Hidemark:
Kontinenten
och Sverige

46. Baldersgatan 4 b, Stockholm.
Ark. E. Lallerstedt,
1911. Exempel på
Wagnerskolans in-
fluens.

47. Linnégatan 15,
Stockholm 1912.
Detaljer av tysk
och wiensk art.

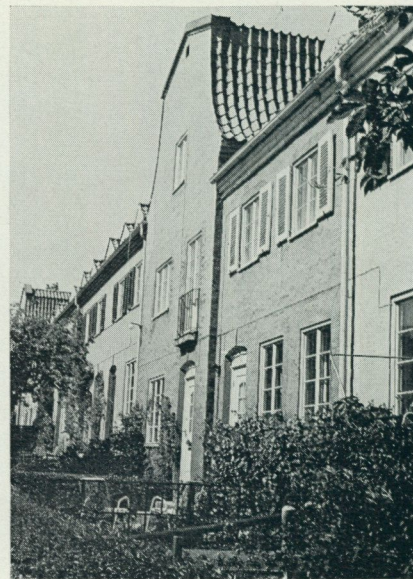


kan också ha känt till Heinrich Tessenows villastad Hellerau utanför Dresden. Tessenow hade presenterat den i sin förut nämnda bok *Hausbau und dergleichen* 1916 och redan samma

år använde Gregor Paulsson i sin bok *Den nya arkitekturen* en bild därur som prov på en föredömlig radhusbebyggelse. Tessenows hus har slätputsade murar, fönster placerade i

48. Enfamiljshus i
trädgårdsstaden
Staaken vid Berlin-
Spandau. Ark.
P. Schmitthenner,
1913—15.

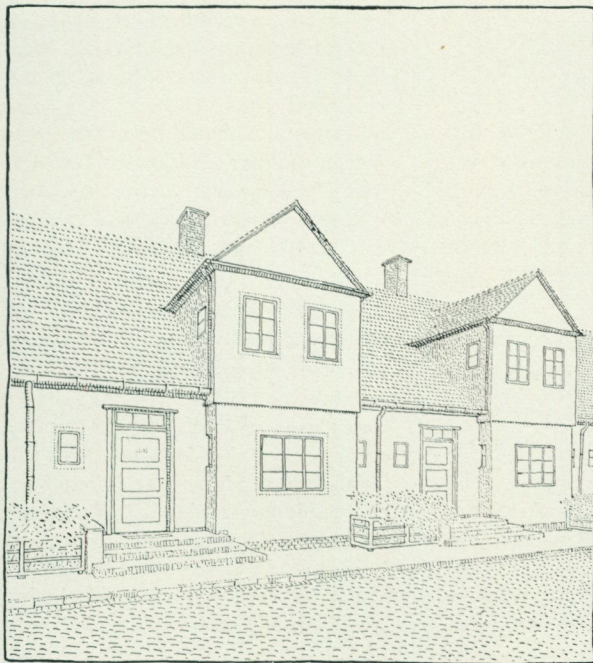
49. Kvarteret Driv-
bänken, Appel-
viken. Ark. G.
Wetterling 1919.





50. Från kvarteret Drivlänken, Äppelviken 1919.

51. Enfamiljshus i trädgårdsstaden Hohensalza—Posen. Ark. H. Tessenow.



murlivet, ofta försedda med fönsterluckor. Dörrarna är smala, ofta omgivna av spaljeer. Han frammanar en intim idyll, kanske just för att en sådan behövdes 1916. Hustyperna, de arkitektoniska detaljerna och tomtplaneringen i kvarteret Drivbänken går tillbaka på förebilder från Staaken och Hellerau. Wetterlings lilla äppelviksstadsdel har ofta betecknats som engelsk och givetvis ligger det ett engelskt inflytande bakom, men den direkta förebilden är helt tysk.

Vid närmare bekantskap med skendet på kontinenten och dess tidskrifter, som fanns att tillgå här, måste man, som vi här har gjort, gradvis avstå från tron på en helt självständig svensk arkitektur och konsthantverk. Sverige stod genom en mycket stor flora av konslitteratur i kontakt med den tyskspråkiga världen även under brinnande krig. Vad svenskarna tog

upp var dock delvis en ganska borne-
rad andrarangskonst, som fylde konst-
tidskrifterna. Det verkligt nya och ra-
dikala, Bauhausrörelsen, som redan nu
växte fram i Tyskland, satte ännu
inte några spår i Sverige.

¹ Svenska Slöjdföreningens Tidskrift
1914, sid. 132 ff. Se också Svenskt
konsthantverk från sekelskifte till sex-
tiotal, Nationalmuseum, Sthlm 1967,
sid. 35 ff.

² Svenska Slöjdföreningens Tidskrift
1917, sid. 72.

³ Gregor Paulsson: Anarki eller tidsstil,
i Svenska Slöjdföreningens Tidskrift
1915, sid. 1 ff. Av samme författare:
Den nya arkitekturen, Stockholm 1916.
Dansk upplaga med annan illustrering,
Köpenhamn 1920. — Av samme för-
fattare: Min väg till konstvetenskapen,
Uppsala Universitets Konsthistoriska
institution femtio år, Acta Uni-
versitatis Upsaliensis, Uppsala 1968, sid.
17 ff.

⁴ Två tal av H. Muthesius: Die Be-
deutung des Kunstgewerbes, hållet vå-
ren 1907, och Wo stehen wir?, 1911,
båda publicerade i Julius Posener:
Anfänge des Funktionalismus, Berlin
Frankfurt, Wien 1964, sid. 180 ff. och
190 ff.

⁵ Deutsche Kunst und Dekoration, Band
XXVII, Darmstadt 1910—11, sid. 97 ff.

⁶ Deutsche Kunst und Dekoration, Band
XXXVI, Darmstadt 1915, sid. 430—
444.

⁷ T. ex. tidskrifterna Der Architect,
Wiener Monatshefte für Bauwesen und
Decorative Kunst, Wien — Das In-
terieur, Wien — Ver Sacrum, Wien —
Deutsche Kunst und Dekoration,
Darmstadt — Die Kunst (Angewandte

Kunst), München — Moderne Bau-
formen, Stuttgart. — Även The Studio
Yearbook, London, bevakade under
1910-talet tysk och österrikisk arkitek-
tur och konsthantverk.

⁸ se not 7.

⁹ Se även utställningskatalogerna Wien
um 1900. Ausstellung veranstaltet vom
Kulturamt der Stadt Wien, Wien 1964,
och Die Wiener Werkstätte. Moderne
Kunsthandwerk von 1903—1932, Wien
1967.

¹⁰ Arkitektur 1908, sid. 48.

¹¹ Arkitektur 1906, sid. 111.

¹² Katalogen Carl Bergsten 1879—1935,
Norrköping 1964. Text av Bengt O. H.
Johansson.

¹³ Arkitektur 1908, sid. 63 och 82 ff.
Filip Månsson biträde Östberg med
dekorationer i den lokal, där en svensk
arkitekturutställning anordnades i Wien
1908 i samband med en internationell
arkitektkongress.

¹⁴ Architectur Olbrich, Bd I—III, Berlin
1901—14 (planschverk). H. Geretseg-
ger—M. Peintner, Otto Wagner, Wien
1964. Ludvig Müntz—Gustav Künst-
ler, Adolf Loos, Pioneer of modern
architecture, London 1966. Den bästa
översikten finns i tidskriften Der Auf-
bau, 19. Jahrgang, Wien 1964, Heft
4/5, som utkom i samband med en
serie utställningar på temat »Wien um
1900».

¹⁵ Citatet lämnat av redaktör Eva von
Zweigbergk, som funnit brevet.

¹⁶ Wasmuths Monatshefte für Baukunst,
3. Jahrgang 1918—19, sid. 187. På en
vignett med en bild av staden Staaken
och symboler för fred och krig står
följande vers: »Man bracht diese Stadt
zu Stand, als fürchterlich der Krieg
entbrannt. Des gedenke wer hier
Heimat fand und stehe treu zum Vater-
land.» Se även Hermann Muthesius,
Kleinhaus und Kleinsiedlung, München
1918.

1. Sv. slöjdföreningens bildarkiv. 2. G. Paulsson. Den ny arkitektur, Kbn 1920. 4—5. Deutsche Kunst und Dekoration (härnadan kallad DKD) 1915. 6—8. Foto Nationalmuseum. 9. Sv. slöjdföreningens bildarkiv. 10. Sv. slöjdföreningens tidskrift 1917. 11—12. DKD 1916. 13. DKD 1915. 14. DKD 1909. 15. Die Wiener Werkstätte, katalog, Wien 1967. 16. DKD 1909—10. 17—18. The Studio Yearbook 1908. 19. The Studio Yearbook 1913. 20. DKD 1909—10. 21. Foto Nord. museet. 22—26. Foto O. Hidemark. 27. Der Aufbau 1964. 28. Foto Nord. museet. 29—32. Foto O. Hi-

demark. 33. Sven Drakenberg, Västerås stads byggnadshistoria från 1800-talets mitt, Västerås 1962. 34. DKD 1916. 35. Der Aufbau 1964. 36. Sven Drakenberg, a. a. 37. Die Kunst 1901. 38. Arkitektur 1906. 39. Die Wiener Werkstätte, katalog, Wien 1967. 40. Arkitektur 1906. 41. Die Wiener Werkstätte, katalog, Wien 1967. 43. Foto O. Hidemark. 44. Die Wiener Werkstätte, katalog, Wien 1967. 45—47. Foto O. Hidemark. 48. Wasmuths Monatshefte 1918—19. 49—50. Foto O. Hidemark. 51. H. Tessenow, Hausbau und dergleichen, 1916.

SUMMARY

The Continent and Sweden. Influences on Architecture and Handicrafts around 1917

This essay represents an attempt to chart the foreign currents which influenced Swedish handicrafts and architecture around 1917. It is based on private studies made by the authors in Vienna and Darmstadt and on studies of the literature, chiefly in journals of that time. Earlier historical accounts have usually treated this period with much national self-esteem and without an eye for the continent.

The great interest shown in Germany for the Biedermeier style, manifested in Paul Mebes' book "Um 1800", had its counterpart in Sweden and, owing to the common origin, was conceived of as a national expression in both countries. The programme of social aesthetics of Der Deutsche Werkbund was well known to the Swedes; Gregor Paulsson in particular, through studies in Germany, was well familiar with its activities. The

Homes Exhibition at the Liljevalch Art Gallery in the autumn of 1917 was a great manifestation arranged by the Svenska slöjdföreningen, now known as Swedish Society for Industrial Design. Furnished small flats were shown, with objects which could be manufactured industrially, and art wares of all kinds produced through the cooperation of artists and industry. The social programme was in the spirit of the Werkbund; aesthetically the furnishings contained much that was reminiscent of a simple Biedermeier style. Possible prototypes may have been a similar exhibition arranged by Münchener Ostpreussenhilfe and the interiors in Heinrich Tessenow's book "Hausbau und dergleichen", published in 1916.

In art wares such as glass, silver, china-ware and ceramics, on the other hand, an influence on form is noticeable from

Wiener Werkstätte. Whether this influence came directly from Vienna or via German-language art journals is still unsubstantiated. German art wares were at this time much influenced by Wiener Werkstätte.

Traces of the influence of the Vienna school of architecture appear as early as 1905 in the work of Carl Westman and Ragnar Östberg. The illustrations show a number of examples by known Swedish architects—as a rule details of Wiener Werkstätte type, often appearing in houses which as a whole bear no trace of Vienna. But there are also buildings the entire conception of which shows a dependence on Wagner, Hoffmann or Olbrich. The Viennese influence is strongest in details such as wrought ironwork, window bars, the form of portals, and

decorative painting. National romanticism's most highly esteemed decorative painter, Filip Månsson, has manifest touches of Koloman Moser and Gustav Klimt in his compositions.

Entirely different currents reached us from Germany. Garden suburbs for workers grew up there on the English pattern. The houses were often very small; the urban scene had a friendly, picturesque character with an early 19th century atmosphere. Examples are Staaken-bei-Berlin-Spandau designed by Paul Schmitthenner, and Hellerau-bei-Dresden by Heinrich Tessenow. The Drivbänken block in Äppelviken outside Stockholm, designed by Gunnar Wetterling in 1919, undoubtedly had these or similar German garden suburbs as prototypes.