



«...HAM SELV TIL HÆDER, ALLE BERGENSERNES ØINE TIL GLÆDE...»

Einar Oscar Schous arkitektur 1900-1915

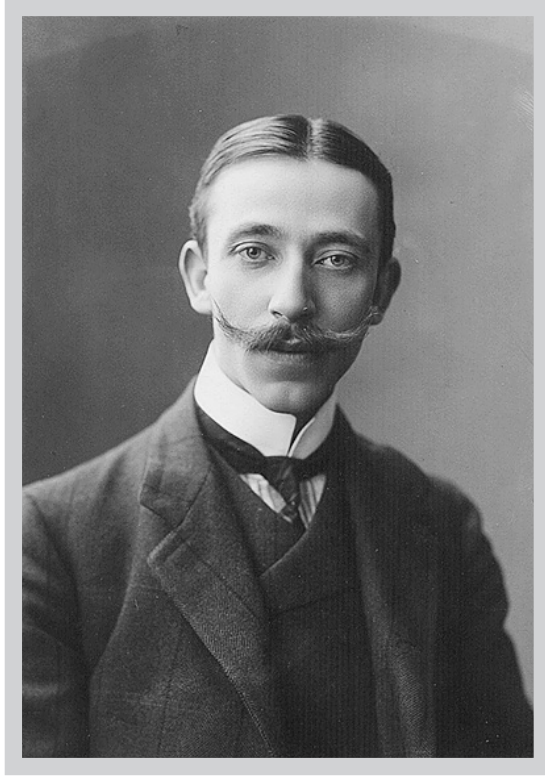
TEKSTDEL

Ingfrid Bækken

HOVEDFAGSOPPGAVE I KUNSTHISTORIE

UNIVERSITETET I BERGEN

NOVEMBER 1998



EINAR OSCAR SCHOU



INNHold

KAPITTEL 1. INNLEDNING	9
1.1. OPPGAVENS FORMÅL	9
1.2. DE UTVALGTE BYGNINGENE	11
1.3. SCHOU SOM JUGENDARKITEKT	11
1.4. ART NOUVEAU/JUGEND	12
Begreper	14
1.5. NORSK JUGENDARKITEKTURS FORSKNINGSHISTORIE	14
1.6. EINAR OSCAR SCHOU	16
KAPITTEL 2. FRA NYRENESSANSE TIL JUGEND. DEN NATIONALE SCENE	19
2.1. EKSTERIØR	20
Planløsning	20
Den additive oppbygningen	20
Sokkeletasjen	21
Hovedfasaden	22
Sidefasadene	22
Vertikalitet - horisontalitet	23
Veggflatens utforming	23
Det dekorative formspråket	24
Det organiske uttrykket	26
2.2. INTERIØR	27
Helhetsvirkning	27
Dekorative elementer	28
Møbler og lamper	29
2.3. KONKURRANSEUTKASTET	30
Nyrenessanse	30
Horisontalitet	31
Helhetsvirkning	31
2.4. BEARBEIDELSEN AV KONKURRANSEPROSJEKTET	32
Tidlige skisser og prosjekter	32
Schak Bull og arbeidsutvalget	34
2.5. MULIGE FORBILDER	34
De øvrige konkurranseutkastene	34
Dramatiske Teatern i Stockholm	35
Kontinentale forbilder	36
Interims Hoftheater i Stuttgart	37
Teatrene i Meran og Dortmund	37
KAPITTEL 3. DET GEOMETRISKE FORMSPRÅKET	41
3.1. KALFARLIEN 18	41
Bygningskroppen	41
Fargebruk	42
Taket	42
Vinduene	43
Verandaen	43
Det dekorative formspråket	44
Det «romantiske» og det engelske preget	44

Den bergenske tone	45
Planløsning	46
Interiør	46
Hagen	46
3.2. KONG OSCARS GATE 70	47
Fasadene	47
Dekorative detaljer	49
Pussbruken	50
Planløsning og interiør	50
3.3. ANDRE BYGNINGER MED SAMME FORMSPRÅK	51
En bygård på Engen og arbeiderboliger på Krohnengen	51
Bygninger for Bergens Elektrisitetsverk	51
KAPITTEL 4. JUGEND OG NYBAROKK	53
4.1. SEIERSBJERGET 10	54
Dekorative elementer	55
Planløsning	56
Interiør	57
Trapphallen	57
Glassmalerier	58
Hagen	58
«Hus og Have som Enhet». Schou som hagearkitekt	59
4.2. KALFARVEIEN 69	61
Fargebruk	62
Inngangsdøren	62
Dekorative detaljer	63
Planløsning	63
Interiør	64
Dagligstuen	65
Spisestuen	65
Det gode hjem og den gode borger	66
Hagen	67
4.3. ALLÉGATEN 57a	69
4.4. ANDRE BYGNINGER MED SAMME FORMSPRÅK	70
Hagene i Kalfarveien 16a og 22c	72
KAPITTEL 5. TREVILLAER	73
5.1. KALFARLIEN 19	73
5.2. KALFARET 46	75
5.3. ANNEN SAMTIDIG TREARKITEKTUR	76
Sverige	76
Norge	76
5.4. SORENSKRIVERGÅRDEN PÅ STORD	78
KAPITTEL 6. ANDRE BYGGVERK	81
6.1. DRAMMEN FORLKEBIBLIOTEK	81
6.2. VEITEN 1	82
KAPITTEL 7. SAMTIDIG EUROPEISK ARKITEKTUR	85
7.1. FRANKRIKE OG USA	85
7.2. WIEN	86
Schou og Wien	86
Wiens arkitektur rundt århundreskiftet	87

Otto Wagner	88
Joseph Maria Olbrich	89
Josef Hoffmann	90
Andre arkitekter i Wien	91
7.3. MACKINTOSH OG GLASGOW-SKOLEN	92
7.4. TYSKLAND	93
7.5. ENGLAND	94
7.6. NORDISK ARKITEKTUR	95
Danmark og Finland	95
Sverige	95
Fredrik Lilljekvist	96
Carl Bergsten	97
KAPITTEL 8. NORSK JUGENDARKITEKTUR	99
8.1. DEN TYSK-ØSTERRIKSKE INNFLYTELSEN	99
8.2. BEHANDLING AV BYGNINGSKROPP OG FASADER	101
8.3. DEKORATIVE ELEMENTER	102
Geometriske ornamenter	103
Organiske ornamenter	104
Hoder og masker	105
Klassiserende elementer	105
Linjeføringen	106
Ornamentets plassering	106
8.4. ARKITEKTONISKE ELEMENTER	107
Vinduer og dører	107
Andre elementer	108
8.5. KOMBINASJON MED ANDRE STILER	109
8.6. JUGENDSTILENS IDEOLOGISKE GRUNNLAG I NORGE	109
Ideen om det norske	109
Det norske uttrykket	111
Schou og «det hjemlige»	112
8.7. JUGENDARKITEKTUR I BERGEN	115
Jugend, empire og Louis Seize	115
Abstrakt jugend	116
Planteornamentikk	116
Daniel Muris villaarkitektur	117
Schous arkitektur i lokal sammenheng	117
8.8. JUGEND OG NYBAROKK. DEN SENE JUGENDARKITEKTUREN I BERGEN	118
Karakter	119
Mansardtaket	119
Materialbruk	120
Den «stilløse» stilen	121
Andre fellestrekk i jugend og nybarokk	122
Jugend og nybarokk i Trondheim og Oslo	123
Jugend og nybarokk på kontinentet	124
KAPITTEL 9. AVSLUTTENDE KOMMENTAR	125
NOTER	129
LITTERATUR	143



INNLEDNING

1.1 OPPGAVENS FORMÅL

Denne hovedfagsoppgaven omhandler arkitekt Einar Oscar Schou (1877-1966) og utviklingen av hans arkitektur fra rundt 1900 frem til 1915. Schou var virksom som arkitekt fra omkring 1904 til etter 2. verdenskrig, mens hans mest produktive periode varer fram til rundt 1930. Oppgaven tar således kun for seg en begrenset del av hans virksomhet. Årsaken til at prosjektet ble begrenset til nettopp denne tidsperioden er at dette er Schous mest interessante fase som arkitekt. Schous bygninger fra denne perioden har alle mer eller mindre klare trekk fra den tysk-østerrikske jugendstilen. De fleste av hans viktigste arbeider ble skapt i denne perioden, deriblant hans absolutte hovedverk, Den Nationale Scene i Bergen. Den Nationale Scene regnes av de fleste som en av landets viktigste jugendbygninger, samtidig som det likevel har vært skrevet lite om dens arkitektur.

Hovedformålet med avhandlingen har vært å kartlegge hva som er særtrekkene ved Schous arkitektur i denne perioden, og videre forsøke å finne svar på hvor han henter sin inspirasjon fra og hvordan han utvikler sitt arkitektoniske formspråk gjennom utdanning, studiereiser og impulser fra ulike retninger innen samtidig europeisk arkitektur. På denne måten plasseres Schou også inn i en større kunsthistorisk sammenheng. Gjennom å studere Schous plass innen norsk jugendarkitektur har jeg også fått anledning til å belyse helheten og mangfoldet i norsk jugendarkitektur, en periode av vår arkitekturhistorie som det har vært forsket relativt lite på. Med sitt tysk-østerrikske jugendformspråk er Schous arkitektur viktig for forståelsen av norsk jugendarkitektur som helhet. De naturalistiske dyre- og plantemotivene i norsk jugend er relativt godt kjent, mens den mer abstrakte organiske eller geometriske motivverden som Schou representerer sjelden er blitt grundig behandlet. Dette er også en del av jugendstilens formspråk, og Schou er en av denne retningens viktigste representanter her i Norge. Studiet av Schous arkitektur vil på denne måten kunne gi oss innsikt i en større del av norsk jugendarkitektur enn det som forskningen hittil har vært i stand til å formidle.

Oppgaven vil ikke bare ta for seg hans arkitektur, men også interiører, møbler og hagearkitektur i de tilfellene Schou tegnet dette. Periodens ideal var det såkalte «Gesamtkunstwerk», der alle detaljer var skapt av arkitekten som en helhet. Interiører og hager var derfor like naturlige oppgaver for arkitekten som selve huset, og de er ment å utgjøre en enhet. Interiører, møbler og hager må derfor, der de er tegnet av arkitekten selv, behandles på lik linje med bygningene. Dersom dette utelates går man glipp av et sentralt trekk ved periodens arkitektur.

I avhandlingen har jeg benyttet tradisjonell kunsthistorisk metode, der bygverkene analyseres for så å bli plassert inn i en større arkitekturhistorisk sammenheng. Jeg har valgt å legge relativt stor vekt på selve analysen, fordi nøyaktig kunnskap om enkeltbygningene, deres form og dekor, er grunnleggende for å kunne forstå helheten. I analysene har jeg lagt stor vekt på de arkitektoniske og dekorative *detaljene*. En slik vektlegging av detaljer kan lett føre til at man mister oversikten og de større linjene, men målet har vært å få fram en litt større og mer kompleks helhet, nettopp gjennom disse detaljanalysene.

Ettersom det tidligere har vært gjort få inngående undersøkelser av norsk jugendarkitektur er det viktig å kartlegge denne arkitekturen i alle dens enkeltheter. Den eksisterende litteraturen har, med få unntak, kun en relativt grov sortering av materialet der man har konsentrert seg om å formulere frem en del generelle trekk. Resultatet kan imidlertid lett bli at jugendstilens store mangfold forsvinner i slike generaliseringer. Å trekke opp for store linjer ville ikke fange opp alle de ulike elementene som tilsammen utgjør Schous arkitektur, og det samme er tilfellet for norsk jugendarkitektur som helhet. Detaljene er viktige deler av helheten, og studier av dem, kombinert med analyser av bygningenes helhetskarakter, kan gi oss innblikk i jugendstilens uttrykksformer. Art nouveau/jugend var en svært dekorativ stil, og denne delen av arkitekturen er derfor vesentlig for forståelsen av perioden. Samtidig er det naturligvis nødvendig å forsøke å skaffe seg innsikt i den ideologi og det arkitektursyn som lå til grunn for stilens mange ulike formale trekk. Dette imidlertid ikke alltid like lett. De fleste norske arkitektene på denne tiden, deriblant Schou, var svært tilbakeholdne med å uttrykke seg på dette området. Grundige undersøkelser av stilens mange uttrykksformer kan imidlertid gi oss en mulighet nettopp til å nærme oss en forståelse også av den bakenforliggende tanken.

Detaljstudier er også viktige for å få innsikt i stilens opprinnelse og utvikling her i Norge, og ikke minst for å kunne trekke opp linjene mellom jugendstilen og periodens øvrige uttrykksformer. Jugend ble ofte kombinert med andre stilretninger, særlig nasjonalromantikk og nybarokk. Det har vært gjort få undersøkelser av disse «hybride» stilfenomenene i norsk arkitekturforskning. Mer inngående detaljstudier vil kunne gi innsikt i utviklingen av vår arkitektur i denne perioden, og klarlegge mangfoldet av impulser i tiden. Det faller imidlertid utenfor denne oppgavens rammer å gå inn på denne problematikken i detalj og forfølge den videre når det gjelder sentrale skikkelser innen den norske arkitekturhistorien fra samme periode. I forbindelse med overgangen mellom jugend og nybarokk har jeg likevel forsøkt å gi et oppriss av det formspråket som oppstår mellom disse to stiluttrykkene, da Schous sene jugendfase viser en del trekk som er karakteristisk for denne overgangsstilen.

1.2. DE UTVALGTE BYGNINGENE

I utgangspunktet omhandler oppgaven alle bygningene han tegnet i det aktuelle tidsrommet. Hensynet til avhandlingens omfang har imidlertid gjort at enkelte av bygningene blir behandlet gjennom grundige analyser. Jeg har dessuten valgt å kun analysere de bygningene som ble bygget. Konkurranseskissene vil derfor ikke bli tatt opp til nærmere diskusjon, bortsett fra i forbindelse med studiet av utviklingen av formspråket i de tidlige bygningene, da skisser, prosjekter og konkurranseskisser er det eneste man har å forholde seg til i den forbindelse. Når det gjelder planløsningene vil disse bli gjennomgått kun i de villaene og bygårdene som blir grundig behandlet i analysene.

Jeg har valgt å dele Schous arkitektur i denne perioden inn i to hovedgrupper; en tidlig, sterkt wiener-inspirert arkitektur, og en noe senere jugendvariant som mangler de klareste wienertrekkene, samtidig som den nærmer seg nybarokken i sitt formspråk. Innen disse to hovedgruppene i Schous arkitektur har jeg valgt ut 2-3 byggverk som jeg har analysert grundig, mens jeg har behandlet de øvrige mindre inngående. I den tidligste gruppen pekte naturligvis Den Nationale Scene (1904-1909) seg ut, som Schous første og viktigste verk. Jeg valgte også ut den eneste villaen fra denne fasen, Kalfarli 18 (1909), da denne likeledes regnes for å være et av byens viktigste jugendarbeider. Villaen viser da også en svært gjennomarbeidet wiener-inspirert arkitektur. Trekk fra Den Nationale Scene og Kalfarli 18 går igjen i de øvrige bygningene fra samme fase, bortsett fra en ganske særegen form for natursteinsornamentikk, som Schou benyttet i to bygårder¹ i sentrum, Engen 6 (1911) og Kong Oscars gate 70 (1910). Jeg valgte ut Kong Oscars gate 70 til analysen, bl.a. fordi denne fortsatt eksisterer og derfor lett lar seg undersøke og dokumentere. Fra den andre fasen har jeg valgt ut to villaer, Seiersbjerget 10 (1911) og Kalfarveien 69 (1913). De to villaene er valgt ut både fordi de er karakteristiske eksempler på Schous arkitektur i denne perioden, men også fordi deres eksteriør, interiør og hager er relativt godt dokumenterte og delvis bevarte. Kalfarveien 69 er dessuten interessant fordi det var Schous egen villa.

De to hovedfasene i Schous arkitektur er imidlertid ikke absolutte. De overlapper hverandre til en viss grad, samtidig som han på samme tid også tegnet bygninger som ikke faller innenfor disse retningene. Dette er f.eks. tilfellet med hans trearkitektur samt andre enkeltbygninger. Jeg har også tatt disse bygningene opp til behandling, da jeg har sett det som vesentlig å få fram alle de ulike tendensene i Schous arkitektur i denne perioden. De vil likevel bli analysert noe mindre grundig enn de allerede nevnte bygningene. Det er et klart tidstypisk trekk at arkitektene i løpet av korte perioder tegnet byggverk med helt forskjellig formspråk. Ofte er det likevel små detaljer som knytter de forskjellige byggene til hverandre og til Schou som arkitekt.

1.3. SCHOU SOM JUGENDARKITEKT

Det har vært skrevet relativt lite om Schous arkitektur tidligere, men i den eksisterende litteraturen ser det ut til å være enighet om at Den Nationale Scene er Norges

viktigste representant for den wiener-inspirerte jugend.² I Norges Kunsthistorie fra 1981 karakteriserer Stephan Tschudi Madsen teateret som «*et hovedverk innen norsk art nouveau-arkitektur*» og «*kanskje den fremste eksponent for art nouveau-arkitekturens dypeste verdier*».³ I 1989 skriver Dag Myklebust: «*One of the finest jugendstyle-buildings we have in Norway is the Bergen Theatre*»⁴, mens Åse Moe Torvanger kaller bygningen «*det betydeligste arbeide i Wiener-jugend i Norge*»⁵. Så sent som 1996 slår Tschudi-Madsen fast: «*Det er ingen tvil om at Den Nationale Scene representerer wiener-arkitekturens fremste nedslag i norsk bygningskunst*».⁶ Alf Bøe karakteriserer likeledes Schous arkitektur som preget av Wagner-skolens formspråk med klare jugend-detalljer, både i teateret, Kalfarliens 18 og Kong Oscars gate 70.⁷

Bøe er forøvrig den som er mest skeptisk til å bruke begrepet jugend om Schous arbeider, i alle fall om Den Nationale Scene. «*Det forblir et åpent spørsmål om dekkende termini ennå er funnet til beskrivelse av slike monumenter som Den Nationale Scene, bygget av E.O.Schou 1907-08. Jugend synes ikke helt korrekt, dertil er formen for kubisk, linjeføringen for stram. De ornamentale detaljene hører derimot helt inn under denne stilbetegnelsen, og bygningen står som et hovedmonument her i landet for en retning som i alle fall fikk sitt bestemmende preg fra bevegelse fostret innen rammen av den egentlige Jugend.*»⁸ Dette synes likevel mer som en usikkerhet omkring definisjonen av begrepet jugend enn i forhold til hvilket stiluttrykk som er dominerende i teaterbygningen. Det må dessuten bemerkes at Bøes artikkel er skrevet så tidlig som i 1958, før arkitekturforskningen for alvor var begynt å beskjeftige seg med art nouveau/jugend, særlig ikke i Norge. Det råder fortsatt en del usikkerhet når det gjelder definisjon av begrepet, men i dag er man likevel mer tilbøyelig til også å plassere denne spesielle varianten innen art nouveau/jugend. Man kan derfor med god grunn klassifisere Schous wiener-baserte arkitektur, slik vi finner den f.eks. i Den Nationale Scene og Kalfarliens 18, som jugend, eller eventuelt wiener-jugend.

Utgangspunktet i avhandlingen har derfor vært at Schous arkitektur på denne tiden må kunne regnes til jugendstilen. Gjennom analysene har jeg villet undersøke hvilke elementer som hører jugendstilen til og hvilke som eventuelt ikke gjør det, for slik å kunne kartlegge de ulike impulsene som formet Schous arkitektur. Hoveddiskusjonen faller naturligvis på jugendstilen i sine ulike utforminger, ettersom det var denne som hadde størst betydning for Schou. Jeg har likevel forsøkt å få fram helheten og kompleksiteten i Schous arkitektur, da denne er svært tidstypisk og viser de mange impulsene som lå i tiden og som var med på å forme den norske jugendarkitekturen.

1.4. ART NOUVEAU/JUGEND

Art nouveau/jugend-arkitektur har flere forskjellige uttrykksformer. Stilens ulike aspekter varierer, delvis avhengig av geografiske områder og delvis i tid, men der er også generelle likhetstrekk på tvers av skillelinjene. Tschudi Madsen deler den europeiske art nouveau/jugend opp i fire hovedretninger. «*First there is an abstract and*

*structural, at times almost sculptural, conception, which is also strongly dynamic in character. Secondly we have a floral and markedly plant-inspired style in France, with great emphasis on the growing and organic. In the French-Belgian cultural-geographic sphere the structural tendency is generally speaking emphasised, with the main attention devoted to ornament as a structural symbol. In Italy, too, the style tends towards the floral, but without the same emphasis on structure. Thirdly we have a linear two-dimensional and literary-symbolical conception, notably in Scotland with the group round Mackintosh. In all these three versions of the style well-balanced asymmetry is an end in itself. The fourth conception is a constructive and geometrical one, which was developed especially in Germany and Austria. To these four main conceptions may be added an animal-inspired one, which was prevalent in Scandinavia and Scotland. It features the serpent and the snake, with generous use of 'entrelac'».*⁹ Det må også nevnes at Spania hadde sin egen meget spesielle art nouveau/jugend-variant med Gaudí og andres *modernismo* i Catalonia. De ulike retningene er således til en viss grad er betinget av den nasjon eller det kulturområde der de oppstod og ble brukt, men formspråkets ulike aspekter fikk sine representanter i de fleste europeiske land, enkelte ganger mer internasjonalt inspirerte, andre ganger med et sterkere lokalt preg. Det fullstendige bildet er således meget komplekst.

De ulike retningene følger hverandre delvis kronologisk, og utviklingen deles ofte inn i to ulike faser. Den første fasen representeres ved den fransk-belgiske variantens organiske uttrykk. Denne faller tidsmessig på 1890-tallet, med høydepunkt på verdensutstillingen i Paris 1900. Den andre fasen representeres ved den mer lineære, todimensjonale og geometriske varianten i Skottland og det tysk-østerrikske området, og får sin viktigste periode like etter 1900. Denne varianten regnes ofte for å være en reaksjon mot den organiske art nouveau/jugend-arkitekturen på 1890-tallet, og forstås dermed som en slags motbevegelse som i større grad leder fram mot en mer rasjonalistisk, moderne arkitektur. De ulike fasene i art nouveau/jugend har imidlertid i all hovedsak samme idégrunnlag. Både betegnelsen «art nouveau» (ny kunst) og «jugend» (ungdom) viser at stilen ble regnet som noe helt nytt. 1800-tallets historisme ble mot slutten av århundret sett på som en «falsk» arkitektur med utenpåklistrete ornamenter fra ulike stilepoker som ikke hadde noe med arkitekturens vesen å gjøre. Art nouveau/jugend springer ut av et ønske om å skape et nytt, gyldig arkitekturuttrykk for en ny tid.

De arkitektoniske og dekorative elementene er mange i europeisk art nouveau/jugend, og uttrykket varierer med de ulike retningene. Et generelt trekk er at mye av dens ornamentale formspråk har sitt utgangspunkt i naturen og dens formverden, enten i helt naturalistiske former eller i mer abstrakt omforming. Karakteristisk for linjeføringen er de buete linjene, enten slake kurver eller skarpe buer. Ofte benyttes det som regnes for den typiske art nouveau-linjen; en slak bue som plutselig krupper til og skifter retning, en slags «piskesnert»-bevegelse full av spenning og kraft. I mange tilfeller finner man imidlertid også en rettlinjet eller geometrisk form for dekor, et trekk som har sitt utgangspunkt i Wien. I svært mange art nouveau/jugendbygninger, så vel som i ornamentikken, finner man dessuten en meget bevisst bruk av asymmetri.

Begreper

Begrepene art nouveau og jugend må også tas opp til diskusjon i denne sammenhengen. Begge begrepene ble brukt i samtiden. Art nouveau oppstod i Frankrike etter Samuel Bings berømte butikk i Paris med samme navn, mens jugend har sitt opphav i det tyske tidsskriftet «Jugend» som ble utgitt i München på slutten av 1890-tallet. Begge begrepene brukes også idag, og ofte brukes de noe om hverandre. På engelsk benyttes som oftest art nouveau som fellesbetegnelse for alle de ulike stilvariantene. Tidvis brukes jugend som et synonym for art nouveau, men ofte brukes også jugend som en betegnelse på det formspråket som oppstod i Tyskland på denne tiden, mens art nouveau betegner den fransk-belgiske varianten. I Tyskland har det vært foreslått å benytte begrepet jugend om den tyske organiske varianten fra München og det østerrikske begrepet secessionisme¹⁰ om den rettvinklede, geometriske østerriksk-inspirerte varianten.¹¹ I litteraturen brukes ofte Wagner-skolen, Secessionismen og Hoffmann-skolen for å beskrive de ulike stilvarianter som fantes i Wien rundt århundreskiftet. Når disse sprer seg og tas opp i andre lands arkitektur, som i Italia, Øst-Europa, Tyskland eller Skandinavia, blir resultatet likevel et annet, som vanskelig kan defineres inn under relativt snevre østerrikske begreper.

Her i Norge bruker man som oftest jugend om den tysk-østerrikske varianten og art nouveau om den fransk-belgiske. Skillet mellom disse to variantene er imidlertid langt fra konsekvent, og de to ulike retningene kan i seg selv være vanskelige å definere. Da den norske arkitekturen i første rekke var tysk-inspirert har jugend vært den viktigste betegnelsen på stilens norske uttrykksformer. Denne begrepsbruken er forholdsvis godt innarbeidet og i oppgaven har jeg derfor valgt å bruke begrepet jugend om arkitekturen i Norge. I noen tilfeller har jeg også benyttet wiener-jugend for å betegne en sterkere østerriksk innflytelse. Jeg bruker også begrepet jugend om den tysk-østerrikske varianten på kontinentet, og art nouveau om den fransk-belgiske. Som et samlende begrep har jeg valgt å bruke art nouveau/jugend. Der jeg benytter begrepet secessionisme begrenser dette seg til arkitekturen i Wien.

1.5. NORSK JUGENDARKITEKTURS FORSKNINGSHISTORIE

En av de første som begynte å interessere seg for art nouveau/jugend-arkitektur, også i europeisk sammenheng, var Stephan Tschudi Madsen som tok doktorgrad på emnet i 1955.¹² Tschudi Madsen har senere skrevet flere artikler om norsk jugendar-kitektur,¹³ og han har i stor grad bidratt til å trekke denne arkitekturen frem i lyset her hjemme. I de senere år har også andre kunsthistorikere, som Dag Myklebust, Jan-Lauritz Opstad og Trond Indahl, gitt sine bidrag til litteraturen.¹⁴ De to viktigste bidragene er likevel Helga Stave Tvinnereims magistergradsavhandling om arkitekturen i Ålesund, som ble gitt ut i bokform i 1981, og Astrid Aasens avhandling fra 1986 om Johann Osness' arkitektur i Trondheim, et arbeid som dessverre ikke er publisert.¹⁵

Til tross for den økende interessen for vår jugendararkitektur, og den litteraturen dette har bidratt til, må det likevel slås fast at det har vært forsket relativt lite på

denne perioden i vår arkitekturhistorie, og fortsatt er derfor våre kunnskaper om perioden begrensete. Oftest er det byen Ålesund og arkitekten Henrik Bull som trekkes fram i forbindelse med norsk jugend, naturligvis ikke uten grunn, og ofte nevnes også Johann Osness' arkitektur i Trondheim og Schous teaterbygning i Bergen. Når det gjelder Trondheim har også Karl Norum og Gabriel Kielland etter hvert blitt akseptert som viktige representanter for perioden, også nasjonalt, mens både Oslos og Bergens jugendarkitektur fortsatt er lite utforsket.¹⁶ Det finnes ingen fullstendig oversikt over norsk jugendarkitektur som gir et utfyllende bilde av dens forutsetninger, fremvekst og utvikling, samt dens formspråk. De generelle artiklene som finnes om emnet er dessverre ofte så korte at resultatet som helhet blir noe overfladisk.¹⁷ En registrering av norske jugendbygninger, utført etter initiativ fra Stephan Tschudi Madsen, ligger upublisert hos Riskantikvaren.¹⁸

Jan-Lauritz Opstad er nok ikke så langt unna sannheten når han beskriver årsaken til vår dårlige kjennskap til jugendarkitekturen i Norge: «*Grunnen til at vi kjenner så dårlig til dette intermezzo i norsk arkitekturhistorie, er utvilsomt det faktum at art nouveau-stilen spilte en overraskende beskjeden rolle i hovedstadens arkitektur. (...) Derimot fikk stilen en langt sterkere innflytelse utover i mange av landets øvrige byer, særlig der byggeaktiviteten var stor de første årene av vårt århundre. Men det som skjer utenfor hovedstaden, har en tendens til å bli glemt når kunsthistorien senere skal skrives. Og det er en farlig forsømmelse som lett kan gi gale konklusjoner.*»¹⁹ En annen ting er at det internasjonale jugendformspråket ikke helt synes å tilfredsstille det ideologiske kravet om en «norsk arkitektur» som utgangspunkt for god arkitektur, et krav som gjorde seg gjeldende den gang, men som også eksisterer i dag. Særlig med tanke på vår egen tids opptatthet av det regionale aspektet i arkitekturen, kan dette være en av grunnene til at man fortsatt ikke vier jugendarkitekturen særlig stor oppmerksomhet.

Det er dessuten en utbredt oppfatning at det finnes lite jugendarkitektur i Norge, et syn som naturligvis opprettholdes gjennom den begrensede forskningen på emnet. På grunn av nedgangen i byggevirkosomheten de siste årene av 1800-tallet ble det bygget lite nytt i våre største byer i perioden mellom 1900 og 1910, særlig i Oslo og Bergen.²⁰ Svært mye av det som ble bygget hadde, helt fram mot 1915, likevel mer eller mindre preg av jugend. Jugendstilen har således sine avløpere i alle de største byene i Norge – også i Oslo og Bergen, og den er derfor en viktig del av vår arkitekturhistorie. Jugendperioden i Norge er med på å formidle utviklingen og overgangen fra historismen på slutten av 1800-tallet til nybarokken i årene mellom 1910 og 1920. Kjennskap til jugendarkitektur er således nødvendig for en grunnleggende forståelse av utviklingen av norsk arkitektur i de først tiår av vårt århundre. Samtidig må det være klart at jugendarkitekturen verken kun er en forlengelse av historismen eller en forløper for nybarokken, nyklassisismen eller modernismen. Perioden har sin egen arkitektur med et spesifikt stilistisk uttrykk, og den har sine egne ideologiske og teoretiske forutsetninger, som riktignok ytret seg sterkere andre steder i Europa. Den må derfor også behandles som en egen periode.

På grunn av den labre interessen, og dermed de begrensede kunnskapene man har hatt om norsk jugend, har periodens arkitektur her i Norge levd en kummerlig tilværelse fram til bare for noen få år siden, og mye er endret og forsvunnet i årenes

løp. På begynnelsen av 1970-tallet begynte Riksantikvaren sin registrering av norsk jugendarkitektur, og på 80-tallet var interessen økende, noe som resulterte i en del artikler om emnet. Siden den tid er flere jugendbygninger blitt fredet, deriblant to av Schous bygninger, Den Nationale Scene og Kalfarlien 18, og det arbeides bl.a. med en verneplan for hele Ålesund sentrum. Forhåpentligvis vil det planlagte nasjonale jugendsenteret i Ålesund kunne bidra både til forskning og vern og således øke våre kunnskaper om perioden, og, i et større perspektiv, hele vår arkitekturarv.

1.6. EINAR OSCAR SCHOU

Einar Oscar Schou (4.7.1877 – 28.12.1966) var født og oppvokst i Kristiania, og kom først til Bergen i 1906 i forbindelse med byggingen av Den Nationale Scene. Han slo seg ned i byen og ble boende der resten av sitt liv. I forbindelse med en artikkel om den nye teaterbygningen i Bergens Tidende i 1907 ble Schou bedt om å skrive litt om seg selv, og jeg lar ham derfor selv få beskrive sine utdannelsesår:

«Efter at have gennemgaaet Kristiania Borgerskole gik jeg ud fra Kristiania tekn. Skole og aflagde her Afgangseksamen paa Bygningsafdelingen i 1897 og kan altsaa fejre mit 10-aars Jubilæum som Ingeniør.

Var saa 1 Aar ved Ankerske Marmorforretninger i Fredrikshald og havde her med mange særdeles interessante og vakre Stenarbeider at gjøre, vil bare nævne «Stora Trappan» i den kongl. Opera i Stockholm.

Herfra kom jeg atter tilbage til Kristiania 1898 og arbejdede i 3 Aar paa Arkitekt Berles Kontor, samtidig som jeg om Aftenerne væsentlig studerede under Arkitekt Herm. M. Schirmers Ledelse paa Kunst- og Haandverksskolen; tænker altid med Glæde paa mine Skoledage der.

Om Somrene: 1899, 1900 og 1901 foretog jeg forskjellige Opmålingsreiser for Foreningen til norske Fortidsmindemerkens Bevaring og har herved skaffet mig et indgaaende Kjendskab til vor nationale Bygningskunst.

Har ogsaa for egen Regning opmaalt de gamle Stenkirker Tanum og Frogner Kirke i nærheten av Kristiania, ligesom den første af disse er restaureret efter et af mig udført Forslag. Høsten 1901 drog jeg til Stockholm og gjennomgik her paa 2 Aar «Akademien för de fria Konsternas» 3-aarige Arkitektskole og erholdt for Prisemnet 1903 «en Nationalbank» Akademiens Medalje samt andre Udmerkelse. Arbeidet saa i 3 Aar ved «Dramatiska Teaterns Ritbureau» i Stockholm og her var det jeg erholdt mine Kundskaber om Teaterbygninger; ti her var der rigelig Anledning til baade i Teori og Praxis at studere disse saavel i Konstruksjon som i Indredning.

I Aarene 1902, 1904, 1906 har jeg foretaget Studierejser i Udlandet med Scheffers, Statens og Houens Stipendier og herunder besøgt de fleste Lande i Europa.

Ved Højskolekonkurransen i 1902 fik jeg 3dje Præmie, som jeg sætter stor Pris paa.»²¹

Som assistent hos Berle deltok han i «*alslags tegnearbeide, berægninger, beskrivelser, overslag etc samt havt tilsyn med enkelte bygninger bl.a. Egebergs villa. (1899-1901)*».²² På Kunsthåndverksskolen gjennomgikk han elementær-, konstruksjons-, firgur- og ornamentklassene. Opmålingsreisen i 1899 var ikke i regi av

Fortidsminneforeningen, som han her skriver, men var en av Schirmers berømte turer til Gudbrandsdalen, i dette tilfellet til Kruke. Reisene i 1900 og 1901 var derimot for Fortidsminneforeningen. I 1900 foretok han oppmålinger av Grip, Rødven og Kvernes stavkirker, han besøkte dessuten steinkirkene i Tingvoll, Giske og Borgund, samt var i Trondheim, Bergen og Stavanger. I 1901 målte han opp Nore og Opdal stavkirker. Etter sine to år på akademiet i Stockholm, der han sammen med Carl Bergsten studerte under Claes Grundström, arbeidet han dessuten en kortere periode som førstearkitekt hos slottsarkitekt Agi Lindegren før han 1.12.1903 ble ansatt hos Fredrik Lilljekvist.

Sin første studiereise i 1902 foretok han sammen med studiekameraten Carl Bergsten, og reisen gikk til Tyskland, Frankrike, Belgia, Nederland og Danmark.²³ Fra november 1904 til januar 1905 var han så i Tyskland og Østerrike, og i 1905 var han også i Danmark. Fra juni 1906 til februar 1907 var han på kombinert studiereise og bryllupsreise, og reiste gjennom store deler av Europa: Skottland, England, Nederland, Belgia, Frankrike, Spania, Italia og Tyskland. Dette var midt under byggingen av Den Nationale Scene, og han sendte hjem flere detaljtegninger i løpet av reisen, signert i ulike europeiske byer. I 1908 skal han igjen ha vært på reise, bl.a. til Wien.

Etter at Schou slo seg ned i Bergen i 1906 virket han aktivt som arkitekt i byen fram til i 30-årene. I 1935 tok han over som direktør for Kunsthåndverkskolen, der han var frem til 1951. Han var dessuten aktiv Høyre-politiker, og satt bl.a. flere år i Bergen Formannskap. Han var dessuten medlem av Bergen Arkitektforening, og foreningens formann fra 1924 til 1927. Han var formann i Bergen Kunstforening 1914-15, i A/S Boligselskapet av 1910 fra 1910 til 1915, og i tillegg hadde han ulike verv for diverse andre foreninger. I 1909 ble Schou utnevnt til Ridder av St. Olavs Orden i forbindelse med byggingen av Den Nationale Scene, og i 1912 fikk han Houens fonds premie for god arkitektur, også den for teaterbygningen.

Ut over den kortbiografien som er sitert ovenfor er det sparsomt med vitnesbyrd fra Schous hånd vedrørende hans arkitektursyn og inspirasjonskilder. Noen viktige uttalelser er imidlertid sitert senere i oppgaven. Som de fleste norske arkitekter i sin generasjon var han tilbakeholden med å forklare sin arkitektur og dens ideer, noe som er beklagelig. Det finnes likevel en god del materiale bevart etter Schou. For det første gjelder det de faktiske byggverkene, som i de aller fleste tilfellene fortsatt eksisterer og er relativt godt bevarte. Av de bygningene som behandles i oppgaven er Kalfaret 46, maskinhallen i Strømmen og Drammen Folkebibliotek revet, mens Engen 6 brant i 1916. Den Nationale Scene er også en del endret, delvis i eksteriøret, men først og fremst i interiøret. Forøvrig er en del av hans senere byggverk også gått tapt, og så sent som 26.10.1998 ble Baptistkirken Ebenezer i Nordahl Bruns gate 1 i Bergen revet. Schous tegninger er også bevarte for de fleste av bygningene hans, og disse oppbevares i dag i Bergen byarkiv. Schous datter Ann-Sofi Schou Hansen har dessuten en del postkort og fotografier etter sin far. I mai 1998 ble det oppdaget at Seksjon for kunsthistorie ved Universitetet i Bergen har en del av Schous tidsskrifter og bøker. Til sammen gjør dette at man kan danne seg et noenlunde godt bilde av hans virke som arkitekt.



FRA NYRENESSANSE TIL JUGEND. DEN NATIONALE SCENE

«(...) man havde et Indtryk af, at den travle By havde taget sig fri for helt at gaa op i Glæden over den nye Æra, som indlede i Holbergs og Ole Bulls By.

(...) oppe paa Engen blev det mere og mere folksomt, efter som Mørket sneg sig ind over Byen. I store Strømme kom Byens Folk spadserende for at fylke sig om den vakre Hovedportal. Jo mørkere det blev, desto mere straalende steg Theateret frem af Mørket. Alle Ruder skinnede i den festligste Belysning, og de mæktige Buelamper, som flankerer Opgangen, viste Veien til Theaterets Indre.

Der drev en Byge ind over den taalmodige Menneskemasse; men ingen lod sig anfegte. Man vilde jo gjerne faa et glimt af alle de storartede Toiletter, som aabenbarede sig under Balkaaberne. Og medens den ene Vogn efter den anden passerede forbi Indgangen, fyldtes Theateret af en ligesaa elegant som sterkt interessered Forsamling.»¹

Den Nationale Scenes nye teaterbygning på Engen ble, noe forsinket, åpnet med stor festivitas den 19.februar 1909. Avisene hadde allerede i lang tid fulgt byggingen med stor interesse og mange lovord, og begeistringen var ikke mindre etter åpningen. Referatene gir et levende inntrykk av den stemning som rådet i byen på åpningsdagen, og viser hvilken stor begivenhet et nytt teater var.

Arbeidet med å skaffe Bergen en ny teaterbygning hadde pågått i lang tid. Allerede i 1895 hadde «50 Herrer, representerede de fleste mere fremtrædende bergenske kulturelle og materialle Interesser»², kommet sammen på børsen med et formål å arbeide for å skaffe Den Nationale Scene et nytt og moderne bygg. I 1897 fikk man en tomt i Børneparken, men da grunnen der viste seg å være uegnet, søkte man i 1901 Kommunestyret om å få tomt på Engen. Dette ble innvilget 16. desember samme år. Etter ført å ha bestilt en teaterbygning hos det kjente østerrikske arkitektfirmaet Fellner & Hellmer, ble det i 1904, etter en del diskusjon, bl.a. i Teknisk Ugeblad, besluttet å utlyse en konkurranse blant norske arkitekter. Ved konkurransefristens utløp 1.9.1904 var det kommet inn 36 utkast, og det ble besluttet å tildele

Schou 1. premie. 2. premie gikk til Nationaltheaterets arkitekt Henrik Bull, mens man gikk til innkjøp av tre andre utkast. I mai 1906 ble de første spadestikk tatt på Engen, og på sin kroningsferd la Kong Haakon VII, «*under en smuk Høitidelighed*»³, ned grunnsteinen til den nye teaterbygningen, den 25. juli 1906.

Den Nationale Scene er det første bygget man med sikkerhet vet at arkitekt Schou fikk oppført,⁴ og det er utvilsomt hovedverket i hans produksjon. Det må ha vært en stor seier for den unge ukjente arkitekten å vinne konkurransen om Bergens nye teater, kanskje byens viktigste kulturinstitusjon. Få arkitekter opplever å starte karrieren med et så stort og prestisjefylt oppdrag.

Under bearbeidelsen av konkurranseprosjektet endret Schou sitt opprinnelige forslag slik at den endelige bygningen har en ganske annen karakter enn vinnerutkastet. I analysen er det den endelige teaterbygningen som vil bli behandlet, mens konkurranseutkastet vil bli diskutert i kap. 2.3, s. 30f.

2.1. EKSTERIØR

Planløsning

Den Nationale Scene ligger på byens gamle ekserserplass på Engen. Bygningens hovedakse går i retning nordvest – sørøst, med hovedfasaden mot Ole Bulls plass i sørøst. Teaterets oppbygning og planløsning slutter seg til den vanlige kontinentale teater type fra siste halvdel av 1800-tallet.⁵ Den Nationale Scenes planløsning er oversiktlig, noe som også ble fremhevet av juryen i forbindelse med konkurranseutkastet⁶: «*Plananordningen er i sine hovedtræk, som også i de fleste enkeltheder, særdeles klar og grei.*»⁷ Bygningen er mer eller mindre symmetrisk omkring lengdeaksen, og rommene er klart ordnet innbyrdes med vekt på god indre kommunikasjon.

Ill. 1-4

Rundt scenen, som er plassert i bygningens sentrale del, ligger påkledningsrom for skuespillerne, kontorer og administrasjonsrom. Bak scenen ligger teaterets magasinrom, med malersal og snekkerverksted i tredje etasje, og foran scenen strekker tilskuerhuset seg fram mot hovedfasaden, med teatersalong, vestibyle og foajéer. Rundt den U-formete teatersalongen løper korridorer med publikumsgarderober langs ytterveggene. Vestibylen ligger foran teatersalongen, og har direkte adgang via tre inngangsdører på hovedfasaden, samt via inngangene til 1. og 2. losjerads trappeoppganger på sidefasadene. 1. losjerads foajé er plassert over vestibylen, mens 2. losjerads foajé ligger over denne.

Denne sammensetningen av rom med ulike funksjoner vises tydelig i bygningens ytre. Tilskuerhuset er lengre enn magasinindelen, slik at selve scenehuset er lokalisert i bygningskroppens bakre del. Det tverrstilte scenehuset har et scenetårn som rager forholdsvis høyt opp over resten av bygningen, og er derfor et markant element i eksteriøret.

Ill. 5,9

Den additive oppbygningen

Med så mange adskilte bygningskropper kunne det ofte være et problem å skape helhetlige teatereksteriører. Den Nationale Scene har da også en additiv oppbygning der de kubiske bygningsleddene står frem avklarte i forhold til hverandre. Bygnings-

leddenes kubiske former og rette vinkler understrekes både av at bygningskroppen avsluttes uten en egentlig gesims og av at taket begynner litt innenfor denne avslutningen.

Ill. 5 Til tross for den additive oppbygningen har Schou likevel maktet å gi teateret en sluttet massevirkning som understreker helheten i bygget. Dette oppnår han hovedsakelig gjennom to formale grep. Rundt øvre del av bygningskroppen løper et bredt ubrutt gesimslignende bånd omtrent en halv meter under bygningskroppens avslutning, noe som effektivt binder bygningsleddene sammen. I tillegg er øvre del av bygningen gitt en avtrappet form, der veggpartiet over båndet er trukket noe tilbake i forhold til det øvrige murlivet, samtidig som taket begynner litt innenfor veggens avslutning. Dermed skapes en myk overgang mellom vegg og tak. Takene er enten valmete eller består av avrundete kupler. Vesentlig for helheten er dessuten den enhetlige fargebruken med fint avpassete gråtoner. I sum bidrar dette til å gi bygget en balanserende helhetsvirkning og sluttet siluett, som vitner om at Schou har hatt et fast grep om de ulike elementene, og en dyp forståelse for bygningens helhet.

Ill. 163, 164 Den additive oppbygningen kan synes mer i slekt med historismens arkitekturoppfatning enn jugendstilens syntetiske formspråk, mens bygningens sluttete helhetsvirkning klart har sitt utgangspunkt i jugend. Flere tyske teatre som storferdig rundt århundreskiftet er preget av det samme rettvinklede, additive formspråket. (se s. 36f) Forøvrig preges også periodens arkitektur i Wien av en sterkt additiv oppbygning, som f.eks. i Hoffmanns Purkersdorf Sanatorium fra 1904.

Sokkeletasjen

Ill. 5, 8, 9 Bygget bæres av en sokkeletasje i grovhuggen gneis som avsluttes av et bredt horisontalt bånd i lysere glatthuggen granitt. Veggen forøvrig er holdt i grå puss med varierende grove og fine strukturer. Sokkeletasjens grove struktur understrekes av at enkelte av kvadrene stikker lenger ut fra murlivet enn de øvrige. Sokkeletasjen er noe bredere enn bygningskroppen forøvrig, slik at bygget synes å hvile tungt på bakken. Denne måten å forankre bygningen til bakken på betoner samhörigheten mellom arkitektur og natur, og ble mye brukt i art nouveau/jugendarkitekturen.⁸ Det er den samme idéen som ligger bak den delen periodens arkitektur som, med utgangspunkt i plantemotiver, søker å gi uttrykk for naturens grokraft både i fasadeoppbygging og dekorative detaljer. En interessant detalj i denne sammenhengen er eføyen som vokser oppover sokkeletasjen på hovedfasaden, og som bidrar ytterligere til en organisk forankring til bakken.⁹ Den samme bevisste bruken av eføy finner en i Schous stasjonsbygning for Fløibanen på Vetrilidsalmenningen fra 1916, samt i noen av villaene hans, f.eks. hans egen bolig i Kalfarveien 69.¹⁰ (se s.68)

Ill. 5 Murene til rampeanlegget som fører opp til teaterfasaden er utført i samme type grove kvadre som sokkeletasjen, og sammen med stigningen i terrenget, synes rampen nesten å vokse sammen med og fortsette opp i bygningens sokkeletasje. De grove kvadrene understreker dette ytterligere, ved at de gir inntrykk av at teaterbygningen nærmest vokser opp av selve grunnfjellet. Naturstein, eller råkopp, ble på denne tiden regnet for å være et meget nasjonalt materiale, og ble både brukt alene og i kombinasjon med andre materialer.¹¹ Den Nasjonale Scene er en av de få bygningene der Schou benytter seg av råkopp.¹²

Hovedfasaden

Hovedfasaden er symmetrisk bygget opp og har et midtparti som flankeres av to sidepartier.¹³ Sidepartienes rene udekorerte veggflater har en ganske markant monumentalitet, men midtpartiet er likevel, på grunn av sin arkitektoniske og dekorative utforming, det fremtredende elementet i fasaden.

Ill. 6, 7

Sidepartiene har en rett avslutning øverst som gir disse bygningsleddene en meget stram kubisk form, noe som forsterkes av den nøkterne ornamentbruken. Rene veggflater med en begrenset bruk av dekorative elementer finner man flere steder på teaterbygningen, så vel som i mange av Schous øvrige bygg. En slik utforming av veggen går igjen i mye europeisk arkitektur rundt århundreskiftet, og er et karakteristisk trekk ved arkitekturen både i Wien, Glasgow og England. Det samme vil man dessuten kunne finne i en del tysk arkitektur, blant annet i en del samtidige teatre.

Midtpartiets inngangsparti fremheves ved å være trukket noe frem fra resten av murlivet, og har en utforming som kan forstås som en parafraze over en klassisk tempelfront. Mellom dørene og vinduene løper pussete lisenener som kronas av teatermasker med en barokk-lignende volutt-dekor under. Lisenene bærer en liten gavlform. Tempelfronten flankeres av to smale tilbaketrukne tårnlignende bygningsledd som bindes sammen av en ytterligere tilbaketrukket attikaetasje over gavlen. Utformingen av teaterfasadens mest representative del (inngangspartiet med vestibyle og foajeer) som en klassisk tempelfront faller inn i 1800-tallets tyske teatertradisjon, slik den ble utviklet etter Schinkels Schauspielhaus (1819-21). Nationaltheaterets fasade er f.eks. utformet på en tilsvarende måte. Den Nationale Scenes tempelfront er imidlertid gitt en mer stilisert utforming. De tårnlignende bygningsleddene ble benyttet i flere teatre fra like etter århundreskiftet.

Ill. 5, 6

Sidefasadene

Sidefasadene preges som helhet av de vertikale vindusfeltene. Vinduene har ulik størrelse og utforming i de forskjellige delene av sidefasadene. Mellom vinduene har Schou plassert felt med geometriske ornament, og vinduene og ornamentfeltene er sammen satt inn i vertikale pussfelt som løper gjennom flere etasjer. Mellom disse vindusfeltene løper pussete lisenener som er trukket noe frem fra murlivet.

Ill. 8-10

Ill. 9, 10, 12, 13

Den bakre del av sidefasadene, magasindelen i nord-vest, har en tung og markant utforming. Mellom de høye vindusfeltene løper slanke piler som kan minne om middelalderske støttepilarer. Hentydningen til middelalderens arkitektur kan man også se i en del av teaterets dekorative formspråk. (se s. 25) Bakfasaden preges av de udekorerte veggflatene og domineres av en rundbuet gavl over vindusfeltet.

Ill. 8, 10

Magasindelens utforming skiller den fra resten av bygningen, og det er mulig at Schou har ment å markere at denne delen har en annen og mer industriell funksjon, i motsetning til de øvrige delenes representative funksjon. For å gjøre hele bygningen presentabel ga man vanligvis også denne delen av teaterbygningen samme karakter som bygget forøvrig, noe som bl.a. er tilfellet i Nationaltheateret.¹⁴ Samtidens ideal var derimot at bygningens indre funksjoner skulle uttrykkes i den ytre utformingen, og antakelig er det det Schou her har forsøkt å gjøre. I denne sammenhengen kan det

også pekes på at 1800-tallets industribygninger som oftest ble gitt et sterkt middelalderinspirert formspråk. De middelalderske strebepilarene kan derfor være ment å skulle gi assosiasjoner til magasindelens produksjonsfunksjon.

Ill. 9,10

Sidefasadenes dominerende element er scenehusets kortsider. Disse er trukket noen meter fram fra den øvrige fasaden og bygget opp med et sentralt parti som flankeres av to svakt fremspringende tårnlignende oppbygg. Til tross for at gavlen mangler, er motivene og oppbygningen en klar gjentakelse av hovedfasadens midtparti. Det er også interessant å merke seg at mens de tårnlignende delene av hovedfasaden er trukket noe tilbake fra det sentrale partiet, er de her trukket noe fram. Samtidig som motivene repeteres, forandres de litt slik at de fremstår med motsatt fortegn. Denne oppbygningen av fasadene der enkelte motiver gjentas med visse variasjoner i størrelse og form gir bygget et variert og spenningsfylt, men samtidig enhetlig, uttrykk.¹⁵

Vertikalitet – horisontalitet

Ill. 53, 54

En av de mest markante forskjellene mellom konkurranseutkastet og det endelige utkastet ligger i den aksentuerte vertikaliteten som karakteriserer den endelige teaterbygningen. Dette markeres ved hjelp av lisenene, sammensetningen av dekorative elementer i vertikale felt, de tårnlignende bygningsleddene og vindusfeltene.

Ill. 5-10

Ill. 11

Samtidig er også vinduernes utforming med på å gi bygget en vertikal betoning. De fleste vinduene er høye og smale, og vertikaliteten understrekes ytterligere av vindusrutenes oppdeling i høye, smale ruter, slik som på tilskuerhuset og magasindelen. Det synes ganske klart at vinduernes utforming var ment å skulle være en integrert del av teaterets uttrykk. En slik bevisst bruk av arkitektoniske elementer går igjen i flere av Schous øvrige bygg, og preger likeledes store deler av samtidens arkitektur.

Ill. 5, 8, 9

T-post-vinduene på scenehusets kortvegger er satt «på hodet», slik at tverrprossen deler vinduet i dets nedre del.¹⁶ Dette trekker vinduernes tyngdepunkt nedover, og dermed demper det noe av vindusbåndenes vertikalitet. Dette illustrerer hvordan den vertikale streben hele tiden «holdes på plass» av elementer med horisontal virkning, primært i form av gesimslignende bånd. Enkelte steder understrekes disse ytterligere av en form for utkragende «hyller» i jern og betong. Schou skriver selv at disse «hyllene» ble benyttet fordi de var billige og av god virkning, samtidig som de var «meget anvendt i den moderne arkitektur i Wien (Wagner-skolen)».¹⁷ En del dekorative elementer har også horisontal utforming, og til tross for at vinduene er samlet i vertikale felt, er de samtidig plasserte med jevne mellomrom horisontalt, slik at de danner bånd som bryter med de vertikale feltene. Denne raffinerte sammensetningen av klart dominerende vertikale ledd og mindre, men likevel markante, horisontale ledd, skaper spenning, men også balanse, i bygningens helhetsvirkning. Dette er et karakteristisk trekk også ved andre av Schous bygninger.¹⁸

Veggflatens utforming

Teaterbygningen har forholdsvis store veggflater med begrenset bruk av dekorative eller arkitektoniske elementer, noe som gjør at den pussede veggen fremstår som et element med vesentlig arkitektonisk egenverdi. Vinduene er skåret inn i murlivet uten

noen form for omramming, og ornamentene er plasserte innen avgrensede felt uten å forstyrre veggflaten. Den rene veggflaten står klart mot de arkitektoniske og dekorative elementene, og fremhever således hverandres verdi i arkitekturens uttrykk.

Schou benyttet tre ulike puss-strukturer i utformingen av teaterbygningens vegger, og han utnyttet dette bevisst ved å sette de ulike strukturene mot hverandre, ofte i svakt relieff. I mange tilfeller kombinerte han dette med geometrisk dekor i form av kvadrater i ulike varianter, og flere steder er dette gjort på en ganske raffinert måte. Dybden i sjiktene gir en viss skyggevirksomhet, og sammen med de varierte puss-strukturene gir det liv og spenning til bygningen, noe som også var meningen: «*Murflaterne er pudsede med forskjellige grader av finhet paa de forskjellige arkitektoniske dele. (...) Denne behandling av murflaterne gir disse liv, uten at derfor bygningens helhedsvirkning blir mindre.*»¹⁹ Schou legger også vekt på helhetsvirkningen, noe som tidligere har vært pekt på som et karakteristisk trekk ved bygget. (se s. 21)

Ill. 12, 13, 15, 17

Ill. 12-16

Denne utformingen av veggflaten kan tolkes som en rent abstrakt oppløsning av veggen i grove og finere puss-sjikt som ligger utenpå hverandre, noe Leiv Bækken har påpekt.²⁰ Arkitekten synes å åpne opp muren lag for lag, uten å gi klarhet i hvilket pusslag som representerer den konstruktive veggen. På denne måten leker arkitekten med vår oppfatning av veggen som en solid konstruksjon. Gjennom en slik tolkning får deler av bygningen nærmest et manieristisk preg. Denne oppløsningen av veggflaten i puss-sjikt som står mot hverandre i relieff innebærer at teaterbygningens i utgangspunktet massive vegger også kan gi inntrykk av å være en tynn hinne som ligger utenpå den egentlige veggen. Dette gir igjen den tunge bygningen et nesten lett preg, noe veggens rene, flate karakter også bidrar til å understreke.

I den samtidige arkitekturen i Wien deles veggen i flere tilfeller opp i flater som settes mot hverandre, riktignok ikke i så sterkt relieff som hos Schou og uten å benytte seg av differensierte puss-strukturer. Tendensen er også tilstede i en del tysk arkitektur. Eduard Sekler peker på den visuelle tvetydigheten som preger både Hoffmanns og andre Wienerarkitekters arbeider: «*(...) Hoffmann's design, like the nearly contemporaneous elevated stations for the Metropolitan Railroad system, treats the facade as a surface with several layers. Elements of the facade are planar and in part display an atectonic treatment while at the same time they are made to interlock and fuse in such a way that visual ambiguity results.*»²¹ I mange tilfeller fremstår også wienerarkitekturens fasader som en slags skjerm eller hinne utenpå bygningens konstruktive skjelett. Wagner fester marmorplater til veggene med synlige aluminiumsbolter eller gir fasadene en ytre dekorativ hinne av keramiske fliser, mens Hoffmann rammer veggene inn med dekorative bånd.²² Til tross for ulikhetene i utformingen kan man anta at det er Schous forståelse av denne tendensen i Wienerarkitekturen som her kommer til uttrykk i Den Nationale Scene.

Ill. 169, 172

Det dekorative formspråket

De dekorative elementene i Den Nationale Scenes eksteriør kan i følge Leiv Bækken deles inn i tre kategorier: abstrakte organiske former, geometriske ornamenters samt skulpturer og relieffer med klart gjenkjennelige naturformer.²³ Variasjonsrikdommen er stor og utformingen kan ofte være svært fantasifull. Særlig gjelder dette i interiøret, der man finner en tilsvarende ornamentbruk. (se s. 28f) Ornamentikken er

likevel brukt med stor økonomi, slik at uttrykket som helhet fremstår som relativt behersket og rolig.

Ill. 18, 19

De abstrakte organiske formene har oftest en svakt svellende, skjoldlignende form, og er stort sett plassert i forbindelse med gesimser og andre av byggets avsluttende elementer. Direkte forbilder er vanskelig å spore, men det er i art nouveau/jugend en generell tendens til abstrakte, svellende former. Man finner det hos Mackintosh i Skottland, i tysk arkitektur og design, samt i Belgia og delvis i Frankrike. Slike svellende former må derfor kunne regnes som et ganske karakteristisk ungdomsphenomen.

Ill. 12-16

De geometriske ornamentene består av kvadrater i ulike variasjoner, ofte kombinert med puss-strukturer i relieff, og utførelsen varierer fra det helt enkle til det meget komplekse. Kvadratene er som regel satt sammen til geometriske mønstre; enten enkeltvis i rekker, fire kombinert til et større kvadrat, tre satt sammen i trekantform eller som ett enkeltkvadrat. De kan være hugget ut i stein eller utført i tegl. I de aller fleste tilfellene ligger kvadratene i nedsunkne kvadratiske eller sirkelrunde felt i pussen, der kvadratene er trukket noe ut fra pussen i det nedsenkete feltet.

Denne formen for geometrisk dekor er et av de mest karakteristiske kjennetegn ved Schous tidlige jugendarkitektur. Kvadrater og annen geometrisk basert dekor var et særtrekk ved store deler av wiener-jugend, i særdeleshet i Hoffmanns arbeider, og det spredde seg også til Tyskland og andre deler av Europa. (Se s. 92f) Dekor i form av kvadrater ble også brukt av andre norske arkitekter på denne tiden. (Se s. 103) Det ser likevel ut til å være vanskelig å finne en utforming av det geometriske formspråket som tilsvarende den Schou utviklet. Til tross for at enkeltelementene er kjente, utformet Schou dem på en særpreget og personlig måte. Få kombinerte geometriske former, relieff-virkning, puss-strukturer og ulike materialer på en så kompleks og effektfull måte som det Schou gjorde i sin arkitektur, særlig i teaterbygningen.

Ill. 19-22

Blant de mer naturalistiske ornamentene i teaterets eksteriør finnes både rene dyrefigurer, mer eller mindre stiliserte dyremasker og andre former for masker eller hoder, slik som teatermasker og ungdomstilens stiliserte kvinnehode. Ornamentene kan være plassert enkeltvis eller flere satt sammen. Dyremaskene finnes i utallige varianter. Både masker og hoder var vanlige i tysk-østerriksk jugendarkitektur, og ble også et karakteristisk trekk ved stilen i Norge. Her ble de ofte gitt en utforming med en viss nasjonal karakter, som regel med hentydning til norsk middelalder. Flere av dyremaskene på teateret kan minne om middelalderske bjelkehoder eller vannspyere, lik dem som finnes i flere av våre middelalderkirker, og muligens kan noe av inspirasjonen ligge her.²⁴ Maskelignende hoder finner man også i Håkonshallens eksteriør, og det er mulig Schou har brukt dette trekket bevisst for å gi bygningen en lokal tone. Dette vil bli diskutert nærmere på s. 113. Disse dyremaskene har forøvrig store likhetstrekk med tilsvarende masker i andre ungdomsbygninger i Norge.²⁵

Ill. 19, 21

Nasjonale sitater i form av masker o.l. har naturligvis en viktig symbolfunksjon, og dette er tilfellet med flere av de naturalistiske ornamentene på teateret. Deler av europeisk ungdom hadde, særlig innen kunsthåndverk og maleri, sterke symbolistiske understrømninger. Innen arkitekturen ga dette seg blant annet utslag i den struktur-

symbolikk vi ser i belgisk art nouveau, og særlig i stilens natursymbolikk, der natu-rens grokraft søkes forent med arkitekturen. Her hjemme ga denne «symbolismen» seg først og fremst utslag i dekorative enkeltelementer som skulle understreke bygningens funksjon. På Den Nationale Scene gjelder dette blant annet teatermaskene som finnes flere steder på bygningen. Malerpaletten på byggets bakside viser til at dette er teaterets malersal, mens uglene var et vanlig visdomssymbol.

III. 20

Schou kombinerer ofte de geometriske ornamentene med de mer organiske formene, for eksempel ved at maskene av og til settes inn i kvadratiske former. Slik oppstår et levende samspill mellom de ulike formene, og spenningen som oppstår i kontrasten mellom de geometriske og de bølgende, mer organiske og naturalistiske formene er karakteristisk for Den Nationale Scene. Bygningens helhetsvirkning preges likeledes av dette samspillet, idet de kubiske bygningsleddene settes opp mot avrundete takavslutninger. Kombinasjonen av, og kontrasten mellom, geometriske og organiske elementer var et sentralt trekk i den tysk-østerrikske jugendstilen, og finnes både hos Olbrich og Hoffmann. På den andre siden kan denne sammensetningen av geometriske og organiske ornamentter hos Schou også være et resultat av påvirkning fra jugendstilens forskjellige retninger, uten direkte innflytelse fra Wiens arkitekturmiljø.

Det organiske uttrykket

Til tross for at de dekorative elementene ligger relativt klart avgrenset i forhold til veggflaten som omgir dem, uttrykker Schous kombinasjon av geometrisk ornamentikk og differensiert pussbruk en sterk organisk helhet. I mye europeisk art nouveau/jugend uttrykkes det organiske forholdet mellom vegg og ornament ved hjelp av glidende overganger og mykt avrundete former. Dette trekket finnes derimot ikke i teaterbygningens eksteriør, der det er de rette vinklene og det tilsynelatende additive forholdet mellom elementene som dominerer. I forholdet mellom veggflaten, de differensierte puss-sjiktene og de geometriske ornamentene kan det ofte være vanskelig å avgjøre hva som er vegg og hva som er ornament, idet de glir over i og ligger utenpå hverandre i ulike lag som går i dybden. På denne måten uttrykkes det en organisk sammenheng mellom veggflaten og ornamentet.

Den organiske helhetstanken er svært karakteristisk for europeisk art nouveau/jugend, og er i utgangspunktet et trekk som tilhører den naturinspirerte art nouveau-stilen slik den ble utformet i Belgia og Frankrike, og delvis i Tyskland. Stephan Tschudi Madsen mener at den wienerske secessionismen derimot ikke uttrykker denne organiske sammenhengen: «*Tendensen mot et sammensmeltende hele hvor de enkelte ledd glir over i hverandre er ikke lenger tilstede*»²⁶. Det man ser hos Schou kan derfor kanskje sies å representere en omforming av et ikke-organisk, og sterkere konstruktivt, secessionistisk formspråk, i pakt med den øvrige art nouveau-stilens organiske arkitekturforståelse. Derigjennom skaper han en egen helhet på bakgrunn av ulike, og tidvis nesten motstridende, tendenser i europeisk art nouveau/jugend-arkitektur. Teaterbygningen uttrykker således på en særegen måte et av de mest grunnleggende trekkene ved art nouveau/jugend.

2.2. INTERIØR

Store deler av teaterets interiør ble ødelagt av en granateksplosjon i 1940. Vestibylen, 1. losjerads foajé og teatersalongen ble etter dette omarbeidet av Schou selv i en art deco/funkis-stil, mens 2. losjerads foajé ikke ble bygget opp igjen. Publikums-garderobene ble også sterkt ombygget. Trapperommene til 2. losjerad er borte, mens de til 1. losjerad fortsatt eksisterer, imidlertid uten den opprinnelige stukkornamentikken. Teaterets foajé ble i 1983 rammet av en brann, og det ble etter dette besluttet at den skulle rekonstrueres til tilnærmet opprinnelig tilstand. I tillegg ble det også besluttet å rekonstruere vestibylen, og denne stod ferdig i 1989.²⁷ Analysen av interiørene er hovedsakelig basert på Schous tegninger og eldre fotografier. Samtidig gir de nye rekonstruksjonene et godt inntrykk av rommenes opprinnelige uttrykk.

Helhetsvirkning

Helheten i interiørene er i stor grad preget av den samme geometriske holdningen som i eksteriøret, med rette vinkler, klart definerte flater og en aksentuert vertikallitet. Vestibylen og 1. losjerads foajé har en likartet formgivning. Veggene er delt opp i fag med vertikal virkning, som oppheves noe av en langsgående list som deler veggfagene i en lavere øvre del og en større nedre del. I foajeen understrekes vertikalliteten gjennom den forgyldte stukkornamentikken i veggfagene nedre del.

Ill. 23-25 Trappehusenes vegger er på samme vis oppdelt i vertikale pussfelt, og den geometriske rettvinkletheten kommer også til uttrykk i trappens postament og rekkverk. Samtidig kontrasteres dette formspråket i den myke profilen på postamentenes øvre del og messingbåndet med bølgende linjer og svellende sirkler. Som i eksteriøret settes den rettvinklede helhetsvirkningen opp mot mykere, avrundete elementer. I vestibylen og foajeen kommer dette bl.a. til syne i veggfeltenes stukkdekor.

Vestibylen er utført i puss, mens listverket i 1. losjerads foajé er utført i mahogny. Foajeen fikk dermed et noe tyngre og mer fornemt preg, og dette var da også teaterets mest representative oppholdsrom. Hovedfargen er lys gul i begge rommene. I taket og veggfeltene finner vi forskjellige stukkrelieffer i svellende, organisk utforming. I foajeen er de fleste av disse forgylte, mens de fleste i vestibylen er hvitmalt.

Ill. 26 2. losjerads foajé hadde på langt nær det samme fornemme preget som 1. losjerads foajé. Her ble veggen avsluttet med en bord satt sammen av stiliserte furukvister og fugler som ser ut til å være en slags krysning mellom pingvin og lundefugl.

Ill. 27 Møblene og treverket forøvrig var lasert i grønt. Korridorene hadde opprinnelig grønne tepper og gule silketapeter på veggene, mens teppene i trappeoppgangene var blågrå.²⁸

Ill. 30, 31 Teatersalongen hadde en helt annen helhetsvirkning enn de øvrige rommene. I motsetning til de rette vinklene og klart definerte flatene, var salongen preget av buete former og flytende overganger mellom de ulike elementene i rommet. Hovedfargen var rød kombinert med gulhvitt og dekor i gull. Teppene og stoltrekket var holdt i en blå farge. Både den røde fargen og den myke formen var svært vanlig i teatersalonger, og utformingen av dette rommet synes dermed å høre hjemme i 1800-tallets teatertradisjon i større grad enn de øvrige publikumsrommene. Salongen var

teaterets mest representative rom, og det var en generell oppfatning at opplevelsen av teaterarkitekturen skulle kulminere her. Det kan derfor ha vært vanskeligere å avvike fra konvensjonene i dette rommet enn i de øvrige.

På den andre siden kan salongen være inspirert av den mer organiske jugendvarianten, som er preget av kurver og udefinerte overganger. Ornamentikken kan også peke i den retningen, da den domineres av organiske og naturalistiske jugendformer. Det nye organiske formspråket må jo ha passet ypperlig til et rom som tradisjonelt hadde en myk, avrundet utforming, og helheten representerer muligens en kombinasjon av det tradisjonelle og det moderne. Det er likefullt rimelig å anta at rommet var ment å skulle stå i kontrast til det mer geometriske formspråket forøvrig.

Dekorative elementer

De dekorative elementene i interiøret er stort sett de samme som i eksteriøret, men de geometriske ornamentene er ikke like dominerende. Naturalistiske og abstrakte organiske former dominerer både i teatersalongen og i de øvrige rommene. De abstrakte organiske ornamentene i interiøret har imidlertid ikke nødvendigvis de skjoldlignende formene som gikk igjen i eksteriøret. Sirkler og kvadrater finnes flere steder, blant annet på flere av dørene, samt i en del av luftventilgitrene i messing som er komponert av ulike geometriske former. Særlig interessant var bordene av malte kvadrater rundt inngangene til 1. losjerad, da disse hadde store likhetstrekk med Hoffmanns geometriske ornamentikk. (se s.90)

Ill. 33

Ill. 27, 28

De organiske ornamentene består av en rik variasjon av fantasifulle og ofte abstrakte natur-inspirerte former. De finnes i alle rommene, men er mest tallrike i teatersalongen. I likhet med i eksteriøret er også ornamentene i interiøret brukt med økonomi, slik at hovedinntrykket ikke preges av den store detaljrikdommen, men derimot en relativt behersket ornamentbruk. De rent naturalistiske ornamentene består enten av planteformer som furukongler, barkvister, barnåler og hasselnøtter, eller dyrefigurer som duer, lundefugler/pingviner, katter, harer, ekorn og fisker. Dyrefigurene er i klart flertall, og muligens kan denne utstrakte bruken av dyreornamenter være inspirert av den finske jugendornamentikken. (se s. 95) De fleste av de naturalistiske formene er hentet fra vår hjemlige flora og fauna, og er således klart nasjonalt ladet. En slik ornamentbruk var vanlig i hele Norden på denne tiden, og henger sammen med tidens symbolistiske strømninger og ønsket om å skape en nasjonal arkitektur. Dette vil bli nærmere diskutert i kap.8.6 på s.109f.

Ill. 38, 40

Ill. 39

I tillegg finnes en stor andel ornamenter med dels rent abstrakte organiske former, dels insekt- eller maskelignende former. Som oftest ble de naturalistiske formene brukt i kombinasjon med slike abstrakte ornamenter. Insekter ble ofte brukt i europeisk art nouveau/jugend, særlig innen kunsthåndverk, men ser ut til å ha vært mindre vanlig i Norge.²⁹ Flere steder på teateret finner man dessuten de svelgende hjerteformene som er så typiske for engelsk arts and crafts-design og tysk jugend. De forskjellige ornamentene er som oftest satt sammen til båndlignende eller pyramideformete felt, spirallformer, border og medaljonger. Sammensetningen av ornamentene i form av mer eller mindre klart definerte felt, er et karakteristisk trekk ved samtidens tysk-østerrikske arkitektur. Det samme er tilfellet med den symmetriske komposisjonen av ornamentikken.

Ill. 34-47

De fleste av disse abstrakte ornamentene hadde myke, svellende former. Denne svellende, organiske ornamenttypen ser ut til å ha vært relativt vanlig i Tyskland i samtiden. Ornamenter med samme karakter ble presentert i de fleste tyske tidskrifter på denne tiden, og Schou kjente dem trolig godt. En del sjablong-friser fra Olbrichs Haus Glückert som ble presentert i *Deutsche Kunst und Dekoration* i 1901 har f.eks. likhetstrekk med en del av Schous ornamentikk. I ett tilfelle har Schou kopiert et ornament han har funnet i *Berliner Architekturwelt*.³⁰ De leddete, åmeliggende formene han benyttet i salongtaket har trolig også sitt klare forbilde i et lignende, men mer naturalistisk, ornament av den finske kunstneren Erik Ehrström, presentert i det finske tidsskriftet *Arkitekten* i desember 1904.³¹ De fleste ornamentene synes imidlertid å være utformet på en ganske personlig måte, uten slike direkte forbilder.

Ill. 200

Ill. 43, 202

Ill. 35, 211

Ill. 32

Taket i teatersalongen var utstyrt med en malt plafond omgitt av en rik stukkornamentikk.³² Plafonden har hesteskoform, og den er modellert i relieff og malt med en freske som skal være utført av Schou selv. Nederst i billedkanten er Bergen representert ved flere av byens kjente bygninger og omkranset av de syv fjell. Over fjellene stiger en skyformasjon opp som slynger seg over himmelen i en bue og sender et gyldens stjernedryss over byen. Nattehimmelen omkring skyen har fem uregelmessige ansamlinger av gyldne stjerner. I selve skyen har Schou plassert zodiakens 12 tegn i runde medaljonger, symbolet på den evige gjentakelse av årets syklus, og som sådan helt i tråd med periodens begeistring for slik symbolikk. Her er det Bergen som innhylles i evighetens symbol, kanskje et bilde på byens lange historie og fremtidige eksistens. Slike malte plafonder var et vanlig trekk i samtidens teatersalonger, og symbolbruken var heller ikke uvanlig. Plafonden i teateret i Dortmund er f.eks. svært lik. (Se s. 38)

Ill. 168

Ill. 31

De to sceneteppene var begge delt i loddrette felt ved hjelp av border samt dekorert med en bred bord nede. Alle bordene haddes sterkt jugendinspirert karakter. Hovedteppet var lyst rødt med en bred bord i burgunder og gull, mens «changementsteppet» var lyseblått med dekor i sølv.³³

Møbler og lamper

Schou sto naturligvis også for utformingen av andre detaljer i bygningen, som møbler og lysarmaturer. Møblene, som er tegnet i oktober 1908, har store likhetstrekk med de møblene Schou hadde tegnet til sitt eget hjem året før, og som vil bli nærmere diskutert på s. 65f. Bord og stoler til skuespillernes konversasjonssalong er svært like møblene i hans egen spisestue, med den samme stilistiske utformingen i en slags rokokko-inspirert jugend. Møblene i 1. losjerads foajé har delvis et sterkere empirepreg, men også disse med mykt utformede jugenddetaljer.³⁴ Den rene, rett-vinklede empire-formen er tydeligst i sofaene. Det rett-vinklede formspråket passer naturlig nok også godt til foajeens rene, rette linjer. Stolene er svært enkle, og kombinerer en viss empire-form med svungne linjer som minner om rokokko-preget i konversasjonssalongens møbler. Det mest karakteristiske jugendmøbelet er krakkene. Deres sidevanger har en utpreget jugendform med svakt buete linjer og en ornamentikk tydelig inspirert av lyren, et instrument som ofte ble benyttet i samtidens teaterornamentikk.³⁵

Ill. 48, 119

Ill. 23, 24

Ill. 24

Lampene i Den Nationale Scene er svært tidstypiske. De fleste er utformet i messing, bortsett fra lysekronene i 2. losjerads foajé, som var utført i jern. 1. losjerads foajé har fire store lysekroner, samt lampetter på veggene. Lysekronene er sammensatt av flere lave sylindere i ulike størrelser. Disse er delvis gjennombrutt med avrundete ornamenter og delvis dekorert med opalglass. Den samme abstrakte organiske utformingen går igjen i vegglampettene. Det sterkt organiske, nesten svulmende, formspråket står i sterk kontrast til foajeens rettvinklede uttrykk. Komposisjonen i lysekronene er typisk for den tysk-østerrikske interessen for den geometriske formen, slik Tschudi Madsen beskriver den: «*Lampen bygges opp om en stereometrisk kjerne, kube eller sylinder, og om dette hovedtema – som ofte gjentas i dekor av kvadrater, sirkler og rektangler . legges et spill av mer eller mindre Art Nouveau-pregete former.*»³⁶ Enda tydeligere er dette kanskje i konversasjonssalongens lysekroner. Disse hadde kubisk form, gjennombrutt av små kvadrater plassert sammen to og to eller fire og fire. I hjørnene op denne kuben henger så lampene, dekorert med små hjerter. Denne utformingen har store likhetstrekk med Hoffmanns lysekrone i hallen i Hennebergs villa på Hohe Warte utenfor Wien. Denne kjente Schou til gjennom presentasjonen av villaen i *Das Interieur* fra 1903, som Schou hadde. En vegglampe i trappeoppgangen i Hennebergs hus, presentert samme sted, har samme karakter, og denne er svært lik flere av vegglampene Schou tegnet til teaterbygningen, der veggplaten er gjennombrutt av små kvadrater. Her er det klart at Schou må ha vært inspirert av Hoffmann.

Ill. 51

Ill. 52

Ill. 181

Ill. 179

Ill. 49, 50

2.3. KONKURRANSEUTKASTET

Som tidligere nevnt er den teaterbygningen som ble reist på Engen svært forskjellig fra det utkastet som vant konkurransen i 1904. Til tross for at de ornamentale detaljene definitivt har jugendkarakter, viser konkurranseutkastet sterkere tilknytning til historismen enn til jugend, noe som også illustreres ved de mange likhetstrekkene mellom Nationaltheateret i Oslo fra 1890-årene og Schous første utkast til Den Nationale Scene. Selv om sammensetningen av bygningskroppen og oppbyggingen av fasadene er noenlunde den samme i de to prosjektene, viser den endelige bygningen en annen holdning til arkitekturen i sitt mer helhetlige og integrerte konsept. Det kan derfor være interessant å se hva som kan ha inspirert Schou til den endelige utformingen av teaterbygningen. Dette vil samtidig kunne gi innsikt i Schous tidlige utvikling som arkitekt, og klarlegge en del av hans inspirasjonskilder. Først er det imidlertid nødvendig å undersøke hva endringene består i.

v53, 54

Nyrenessanse

Konkurranseutkastets stilistiske uttrykk er sterkt preget av 1800-tallets nyrenessanse med detaljer i jugend. Det mest klassiserende elementet i det første utkastet er teaterbygningens mange gavler. På det endelige teateret er det kun hovedfasadens gavlform igjen. Denne har imidlertid et forholdsvis stilisert uttrykk, mens gavlene på konkurranseutkastet har klarere klassiserende elementer, slik som klassiske gavlskulpturer og en slags tannsnittbord. Typisk for den klassiserende historismen på

slutten av 1800-tallet var dessuten den flate kvaderimitasjonen i puss på konkurranseutkastets sokkeletasje, samt den klassiserende gesimsen under takkanten. Formen på scenetårnets tak har dessuten sine aner i det franske renessanse-taket, en takform som var mye brukt på slutten av 1800-tallet.

De ornamentale detaljene i konkurranseutkastet var likevel preget av en ganske ren wiener-inspirert jugend med svakt avrundete former, vertikale staver og sirkler eller perler. De ornamentale detaljene skifter likevel karakter i bearbeidelsen av prosjektet. En del avrundete former, samt kvinnehodene beholdes, men samtidig bringer Schou inn en ny form for ornamentikk basert på geometriske motiver. Dyrefigurene og de abstrakte organiske ornamentene er også nytt i det endelige teaterprosjektet. Disse ornament-typene er nesten fraværende i konkurranseprosjektet.³⁷

Horisontalitet

I forhold til den realiserte teaterbygningen er den horisontale virkningen i det første utkastet iøynefallende. Kvadrene i den høye sokkeletasjen er utelukkende horisontalt markert, og Schou har i tillegg trukket smale teglsteinsbånd mellom vinduene i øverste etasje. Vinduene har dessuten en mer ordinær og mindre vertikal utforming, og de er heller ikke satt inn i vertikale pussfelt. De mange gavlene har på sin side en viss vertikal virkning, samtidig som de markante pilarene allerede er på plass i magasindelen. Forholdet mellom de vertikale og horisontale elementene er dessuten ikke så balanserte i konkurranseutkastet som i den endelige bygningen. Tvert imot synes vertikale oppbygg og gavlspisser å stikke noe ut fra den horisontale bygningskroppen, og dermed gi bygningen en noe «oppløst» virkning. Dette fikk han da også kritikk for i *Teknisk Ugeblad*: «*Arkitekturen er fin og smagfuld, men de enkelte partier er ikke altid fuldt sammenarbeidet, og særlig stikker de rene, harmoniske renaissanceformer i forfaçaden og gavlerne noget af mod sceneopbygningens og andre deles steile tagformer og noget umotiverede spidser og spir.*»³⁸

Helhetsvirkning

Dette «oppløste» preget gjør at teaterbygningen på konkurranseutkastet mangler den sluttete konturen og massevirkningen, og dermed også det helhetlige grepet, som det endelige bygget er så sterkt preget av. Den additive oppbygningen er den samme, men i det tidlige utkastet synes de enkelte bygningsleddene å stå mot hverandre snarere enn å fungere som integrerte deler av helheten. Takenes form bidrar til denne virkningen, og det samme gjør den kraftige gesimsen som formidler overgangen mellom vegg og tak. Helhetsvirkningen i konkurranseutkastet blir også mindre ved at fargebruken er mer variert, med lys puss mot rødlig tegl.

I den ferdige teaterbygningen er det også større sammenheng mellom den grunnleggende arkitekturoppfatningen som preger helheten og de dekorative detaljene. I konkurranseutkastet er derimot kontrasten stor mellom den additive, klassiserende bygningskroppen i nyrenessanse, og de jugend-pregete dekorative detaljene.

2.4. BEARBEIDELSEN AV KONKURRANSEPROSJEKTET

Schou skriver selv i 1908 at han etter konkurransen fikk i oppdrag «*at omarbeide sit konkurranseutkast under hensyntagen til den av juryen fældte kritik, Bergens bygningslov og den fastsatte byggesum.*»³⁹ Verken bygningsloven eller byggesummen kan ha hatt særlig betydning for den ytre utformingen, og det kan heller ikke juryens kritikk, da den utelukkende var positiv: «*Bygningens ydre er karakteristisk med særdeles virkningsfuld gruppering. Facadebehandlingen er vel gjennomført med enkle og rene linier, gode forhold og vakre former.*»⁴⁰ Endringene det her dreier seg om må derfor i hovedsak gjelde planløsningen, og Schou nevner da også først og fremst forandringer av korridorer og trapper. Om eksteriøret skriver han: «*Bygningens facader forenkledes og avpassedes arkitektonisk efter bergenske forhold.*»⁴¹ Umiddelbart kan dette være vanskelig å se. Heller enn en forenkling synes de nye fasadene å være utsatt for en forandring rent stilistisk, og denne synes igjen å bevege seg i internasjonal retning snarere enn mot det bergenske. De eventuelle «bergenske» trekkene ved Den Nationale Scene vil bli behandlet på s.112f.

Fra november 1904 til januar 1905 var Schou på studiereise i Tyskland og Østerrike, og han kom så til Bergen like etter reisen i januar 1905 for konferanse med arbeidutvalget.⁴² I mars 1905 hadde han det reviderte utkastet klart, og dette ble presentert for arbeidsutvalget i slutten av april. På dette møtet ble det enstemmig besluttet å utarbeide anbudsbetingelser på bakgrunn av disse tegningene og planene. Schous anbudstegninger er signert i Stockholm i oktober 1905, og de ble presentert for arbeidsutvalget i januar 1906. Det ble da vedtatt å innvilge penger til reproduksjon av disse.

Den Nationale Scene fremstår med et svært helstøpt arkitektonisk formspråk allerede i det reviderte utkastet fra mars 1905, og dette uttrykket ble videreført, med noen få endringer, i de mer detaljerte anbudstegningene fra oktober samme år. Som tidligere påpekt er formspråket klart forskjellig fra konkurranseutkastet fra et halvt år tidligere, og det representerer en moden og personlig tolkning av den tysk-østerrikske jugend. Dette skulle også bli et formspråk Schou kom til å holde fast ved noen år. Jeg har derfor valgt å foreta en relativt grundig undersøkelse av hva som kan ha bidratt til utviklingen av dette uttrykket, ettersom dette kan være med på å belyse Schous utvikling som arkitekt. I den forbindelse vil jeg se på noen tidlige skisser og prosjekter for å se om han hadde vært borti et lignende formspråk tidligere. Jeg ser også på forholdet til arbeidsutvalget her i Bergen, og vil til sist undersøke andre teaterbygninger som kan ha tjent som forbilde, deriblant de andre konkurranseutkastene.

Tidlige skisser og prosjekter

Til tross for konkurranseutkastets nyrenessanse-uttrykk viste de dekorative detaljene nært slektskap med tysk-østerrikske jugend-former. Dette vitner om at Schou hadde meget god kjennskap til den tysk-østerrikske jugendarkitekturen også før omarbeidelsen av utkastet til Den Nationale Scene. I Stockholm ser det ut til at han har hatt kontakt med et arkitektmiljø med nære forbindelser til Wien (se s. 96f), og i 1902 og i 1904/05 hadde han vært på studietur i Tyskland og Østerrike. På denne

måten var han trolig blitt godt kjent med disse landenes moderne arkitektur.

Ill. 147, 148 Noen av hans tidlige skisser viser også påvirkning fra Wien. To skisser fra mars 1900 viser en monumental og klassiserende villa med aner i Wagner-skolens arkitektur. Denne typen arkitektur ble presentert i flere skisser både i østerrikske og tyske tidsskrift i årene like før og etter århundreskiftet. De abstraherte maskene langs muren ved portalen er ikke så ulike de Schou senere skulle bruke i Den Nationale Scene,⁴³ men forøvrig finnes få fellestrekk med det ornamentale uttrykket i teateret. Den form for jugendornamentikk han benytter seg av her er av en annen karakter, og ser ut til å representere en mer svungen jugendstil med bånd som vokser ut av og glir inn i veggen og som slynger seg over og under hverandre.⁴⁴ Denne ornamentikken finner man i flere av hans tidlige skisser, og i en del tilfeller, særlig i møbler, går den over i en slags dragestilsjugend. Til tross for at disse ornamentene har få fellestrekk med de han benytter i Den Nationale Scene, ser de av og til ut til å ha en myk, kanskje svellende karakter som kan minne om ornamentikken i teateret.⁴⁵

Ill. 149, 150 Denne svakt dragstilsinspirerte svungne jugendornamentikken benyttet Schou også i konkurranseutkastet til Norges Tekniske Høyskole i Trondheim i 1902, som han fikk 3. premie for. Hovedinntrykket er romansk-inspirert, trolig som referanse til norsk middelalder, men en detalj-skisse fra 1901 av inngangspartiet viser imidlertid flere jugendtrekk, bla. i «bjelkehodene» under gesimsen som synes å ha maske-lignende trekk. Et markant jugendelement er den lille gavlens særpregete form, særlig det nøkkelhullformete vinduet.⁴⁶ Den geometriske ornamentikken og de abstrakte organiske ornamentene fra den endelige teaterbygningen er imidlertid helt fraværende i også i utkastet til NTH.

Ill. 151 Den første gang man møter den dekorative bruken av kvadrater i Schous arkitektur er i et konkurranseutkast til en leiegård i Thomas Angells gate 10b i Trondheim. Akvarellen er datert februar 1904, altså noen måneder før Schou deltok i konkurransen om teateret i Bergen.⁴⁷ Kvadratene er både satt sammen fire og fire til større kvadrater, og plassert etter hverandre i rekke. De er røde og står klart mot fasadens gule farge, og dette kan antyde at de var ment å skulle utføres i tegl.

Ill. 152 Den naturalistiske og abstrakte organiske ornamentikken Schou benyttet i Den Nationale Scene finner man igjen i et utkast til pokal for C.G. Hallbergs Guldsmed-aktiebolag fra februar 1904. På pokalens framside er et dekorativt felt med bla. to fugler og et lett stilisert dyrehode, som alle har klare likhetstrekk med tilsvarende former i teaterbygningen. Forøvrig er pokalen dekorert med border i et mer abstrakt mønster, muligens med svakt svellende former, og disse ser også ut til å ha likhetstrekk med en del av den organiske ornamentikken i Den Nationale Scene.

Det en synes å kunne slå fast er at årene fram til det endelige utkastet til Den Nationale Scene var ferdig var formende år for Schou og hans arkitektoniske formspråk. Han hadde tidligere i noen grad benyttet enkelte av de trekkene som ble karakteristiske ved teaterbygningen, men det ser likevel ut til at det var i Den Nationale Scene han for første gang virkelig fikk utforsket og utviklet både det rett-vinklede, geometriske og det abstrakte organiske uttrykket. Grunnen til at Den Nationale Scene i første omgang fikk et mer tradisjonelt uttrykk kan ha vært de sterke tradisjonene og konvensjonene som knyttet seg til en slik offentlig kulturinstitusjon.⁴⁸

Schak Bull og arbeidsutvalget

Som nevnt ovenfor ble anbudtegningene presentert for, og godkjent av, arbeidsutvalget i januar 1906. Kun ett av medlemmene stemte imot å innvilge penger til reproduksjon av disse, da han mente de nye fasadeplanene var lite heldige. De øvrige av arbeidsutvalgets medlemmer ser ut til å ha vært positive til de endringene som Schou foretok, men der finnes ingen konkrete opplysninger om deres syn på saken.

Det er likevel naturlig å tenke seg at det kan ha hatt betydning for Schou i arbeidet med det endelige teaterprosjektet at han trolig har hatt stor støtte i arbeidsutvalget, og kanskje ikke minst i arkitekt Schak Bull (1856-1956), som var medlem i utvalget. Det var Schak Bull som på vegne av arbeidsutvalget hadde kontakt med Schou i forbindelse med omarbeidelsen av prosjektet. Som en av de mest anerkjente arkitektene i Bergen på denne tiden, er det rimelig å anta at hans syn på saken har hatt forholdsvis mye å si for arbeidsutvalgets holdning. Han var dessuten den eneste i utvalget med arkitektfaglig bakgrunn. Schak Bulls betydning for utviklingen av teaterprosjektet har trolig først og fremst vært på det rådgivende og administrative plan heller enn på det estetiske.⁴⁹ Det er likevel nærliggende å kunne anta at de to arkitektene også har diskutert det stilistiske uttrykket da Schou var i Bergen i januar 1905.

Schak Bull hadde selv tegnet jugendinspirerte bygg i Bergen. I Sudmanske Stiftelse i Sandviken fra 1902 er bl.a. vinduene på hovedfasaden er satt inn i vertikale pussfelt utført i svakt relieff i forhold til veggen forøvrig. I tillegg er en rekke med fem pusskvadrater nedfelt i murlivet over vinduene i første etasje. Kvadrater hadde Schou benyttet tidligere, men bruken av vertikale pussfelt, sammen med differensierte puss-sjikt og puss-strukturer, synes derimot å representere noe nytt i Schous arkitektur i forbindelse med det reviderte utkastet til Den Nationale Scene. Dette kan naturligvis være resultat av påvirkning fra Schak Bull, men det kan like gjerne være inspirert av samtidige europeiske byggverk med tilsvarende utforming. På begynnelsen av 1900-tallet stod bl.a. flere europeiske teaterbygninger med lignende trekk ferdige. Kontakten med Schak Bull, som var positivt innstilt til det nye formspråket og som selv hadde brukt en lignende ornamentikk, kan imidlertid ha oppmuntret Schou til å bearbeide dette formspråket videre i det endelige utkastet.

2.5. MULIGE FORBILDER

De øvrige konkurranseutkastene

Det er ikke utenkelig at Schou har merket seg hva som ble fremhevet hos de øvrige deltakerne, og at han kan ha hatt dette i tankene under bearbeidelsen av prosjektet. Det er imidlertid lite som tyder på at dette har hatt avgjørende betydning for det ferdige teateret. Verken Henrik Bulls 2. premie-utkast eller de tre innkjøpte utkastene fikk udelt positiv kritikk av juryen.⁵⁰ I Teknisk Ugeblads kommentar en måned senere var forfatteren kritisk til at ingen av arkitektene hadde greid å gi bygningen et lokalt bergensk preg: «*I de fleste udkast findes imidlertid lidet af en stræben, der tager sådanne hensyn, og forsøger at skabe et byggerk, der forbinder nutid med fortid og fører noget af de gamle kjære minder og noget af det specifik bergenske over på det*

Ill. 160

nye bygverk.»⁵¹ Oppfordringen gikk til vinneren om å forsøke å tilfredsstille et slikt krav i den videre bearbeidelsen av prosjektet.

Forøvrig fikk Henrik Bulls teaterprosjekt en langt mer positiv mottakelse her enn hos juryen. Det ble beskrevet som «*solid og tiltalende*», og man mente det representerte noe nytt både i planløsning, oppbygning og stiloppfatning.⁵² Enkelte av trekkene i Bulls teaterbygning har likhetstrekk med Schous endelige prosjekt. Særlig gjelder det den sluttede konturen. Den sluttede virkningen i Bulls teater understrekes av at det valmete taket skrår innover fra en relativt flat, bred gesims som avslutter bygningskroppen. De avrundete takformene bidrar likeledes til det tette uttrykket, i særdeleshet scenetårnets myke, kuppellignende form og avrundete hette. Som jeg har vist i analysen innarbeidet Schou nettopp disse trekkene i sitt endelige utkast. Den kraftige sokkeletasjen Schou benytter seg av i det endelige teateret har også fellestrekk med Bulls prosjekt, og det samme gjelder rampen som fører opp til teaterfasaden.

Dramatiska Teatern i Stockholm

Fra 1903 til 1906 arbeidet Schou som assistent hos Fredrik Lilljekvist ved byggingen av Kungliga Dramatiska Teatern (Dramaten) i Stockholm.⁵³ Dette teateret peker seg derfor ut som en mulig inspirasjonskilde for Schou, da han må ha hatt inngående kjennskap til dets utforming. Selv skriver han at det var her han fikk sine kunnskaper om teaterbygninger, «*ti her var der rigelig anledning til baade i Teori og Praksis at studere disse saavel i Konstruktion som i Indredning*».⁵⁴

Dramaten regnes som et av hovedverkene i svensk wiener-jugend, og man kunne derfor forvente å finne store likhetstrekk med Den Nationale Scene. Umiddelbart synes det likevel å være lite som knytter de to bygningene sammen. Dramaten har en noe barokk fasadeoppbygging med markerte hjørnetårn og et fremhevet midtparti som krones av et tårn med avrundet kuppel.⁵⁵ Langs hele første etasje går en søylebåret loggia som utgjør andre etasjens balkong. I de tidlige utkastene til Dramaten⁵⁶ er derimot midtpartiet markert med fire pilastre som krones av masker og som bærer et tympanon-felt. Dette tilsvarer den tempelfronten Schou benyttet på midtpartiet på Den Nationale Scene. Dramatens fasade er utført i lys marmor med hugne ornamenterte som hovedsakelig består av figurfriser og ulike blad- og blomsterornamenter. Planteornamentikken er enda mer dominerende i interiøret, og består av ulike vekster fra den svenske floraen. Man finner også guirlandre, lyrer, kvinneansikter samt Wagnerskolens loddrette «riller» eller streker.⁵⁷ I følge Birgitta Manners er også utformingen av fasaden som en nesten glatt flate med ren murvirkning og få historiserende trekk en klar følge av inntrykk fra Wagnerskolen.⁵⁸

De geometriske ornamentene som er så typiske for Schou finnes i liten grad på Dramaten. På hovedfasaden finnes noen rekker med små kvadrater som er trukket ut fra den øvrige murveggen, og dette kan naturligvis ha inspirert Schou til å benytte geometriske ornamenterte. Dramatens formspråk er imidlertid ikke preget av det geometriske, slik som Den Nationale Scene. Heller ikke de abstrakte eller naturalistiske dyre- og insektlignende formene er benyttet i Dramaten, men det finnes likevel noen felles detaljer. Schous kvinnehoder har nesten identisk utforming med hodene

Ill. 161, 162

Ill. 162

på Dramatens fasade. Lilljekvists lyrer finner man igjen som motiv både i teatersalongen på Den Nationale Scene og på benkene i 1. losjerads foajé. På den andre siden var disse ornamentene svært vanlige i Europa på denne tiden. Inngangspartiene baldakiner samt lyktestolpene foran teatrene har også mange likhetstrekk i de to bygningene. Det er dessuten verdt å merke seg at Schou opprinnelig hadde tenkt seg Den Nationale Scene i lys sten eller puss, akkurat som Dramaten.

III. 42

III. 24

III. 6

De største likhetstrekkene finner vi mellom interiørene i Schous konkurranseutkast og Lilljekvists utkast 5 fra 1904, som i stor grad tilsvarende Dramatens endelige utforming.⁵⁹ Størst ulikhet er det i foajeene, mens både dørene og billettluken i vestibylene har store fellestrekk. I salongen er det samme tilfellet med balkongenes utsmykning og losjenes utforming, særlig den buete formen på den øverste losjen. Schou endrer forøvrig mye av dette i utarbeidelsen av anbudtegningene.

Konklusjonen må likevel være at de to teaterbygningene er svært ulike både med hensyn til oppbygningen og helheten i formspråket, og at det først og fremst er i noen ganske få detaljer hos Schou det er mulig å spore direkte påvirkning fra Lilljekvist. Det man likevel med all rimelighet kan anta er at det må ha hatt betydning for Schou å arbeide under en arkitekt som har vært sterkt inspirert av arkitekturutviklingen i Wien, noe som utvilsomt kan ha vært med på å motivere Schou til å fordype seg i denne arkitekturen på egen hånd.

Kontinentale forbilder

Det ble bygget svært mange teatre i Europa på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet, og flere arkitekter og arkitektkontorer spesialiserte seg etter hvert på denne type arkitektur. Mest kjent er Atelier Fellner und Helmer i Wien, samt arkitektene Martin Dülfer, Max Littmann og Heinrich Seeling i Tyskland. Svært mange av de nye teatrene ble behørig presentert i Deutsche Bauzeitung – et av de mest leste arkitekturtidsskrift på denne tiden, også utenfor Tyskland. Det er rimelig å anta at Schou også fulgte med i Deutsche Bauzeitung, og at han dermed har fått god kjennskap til samtidig europeisk teaterarkitektur.⁶⁰

Fra november 1904 til januar 1905 var Schou som nevnt på studiereise i Tyskland og Østerrike. På reisen skal han ha «*studert jernets og pudsens anvendelse i den moderne arkitektur*», samt «*moderne teater- og raadhusbygninger*».⁶¹ Før reisen bad skipsreder J.L.Mowinckel, som var medlem av arbeidutvalget, ham om å ha øynene åpne for ting som kunne komme til nytte i det videre arbeidet med teateret.⁶² Reisen fant sted like etter at han hadde vunnet konkurransen om Den Nationale Scene, men før det endelige prosjektet ble utformet og presentert, og det er derfor rimelig å anta at han brukte en god del tid på reisen til å studere teaterarkitektur.

Blant Schous bevarte fotografier finnes bilder av Interims Hoftheater i Stuttgart og Prinzregenten-Theater i München, som trolig stammer fra denne reisen. Teateret i München er tegnet av Max Littmann og stod ferdig i 1902, mens teateret i Stuttgart er tegnet av Eisenlohr og Weigle og stod ferdig i oktober samme år. Sistnevnte bygg ble presentert i Deutsche Bauzeitung i desember 1903,⁶³ og er det som har mest til felles med Den Nationale Scene.

Interims Hoftheater i Stuttgart

Ill. 163 I likhet med Den Nationale Scene faller teateret i Stuttgart inn i den tyske teatertradisjonen med hensyn til gruppering av bygningsmassene. Grunntrekkene i oppbyggingen av hovedfasaden er dessuten de samme i de to teaterbygningene. Et sentralt parti som avsluttes av tårnlignende bygningsledd flankeres på hver side av tilbaketrukne sidepartier. Med sitt sterkt rettvinklede formspråk knytter også teateret i Stuttgart an til arkitekturutviklingen i Wien.

Oppdelingen av murlivet i teateret i Stuttgart er sterkt vertikal, og pussfeltene synes å stå mot hverandre i relieff samtidig som de er ytterligere differensiert gjennom fargebruken. På sidefasadene er vinduene plassert i vertikale puss-felt, som på teateret i Bergen. Både Schous teater og teateret i Stuttgart har store, udekorerte veggflater, men den dekorative holdningen er likevel merkbart forskjellig. Mens teateret i Stuttgart preges av en slags rigid arkaisk holdning, nesten uten ornamentale detaljer, har Den Nationale Scene, til tross for sitt beherskede uttrykk, en sterkt dekorativ holdning. Det viktigste dekorative elementet i teateret i Stuttgart er to klassiserende figurfriser. Dette var et vanlig trekk i samtidens europeiske teatre, som Schou derimot ikke benyttet seg av. Lilljekvist benyttet f.eks. figurfriser på Dramatens fasade. To av lisenene på hovedfasaden i Stuttgart krones av masker, slik som på Den Nationale Scene, og dessuten har de to teatrene visse likhetstrekk i de trekantformede ornamentene på baldakinen over hovedinngangen.

Teatrene i Meran og Dortmund

Ill. 164 En av Tysklands store teaterarkitekter var Martin Dülfer, og to av hans teatre, i Meran og Dortmund, er interessante i forhold til Schous teaterbygning. Teateret i Meran stod ferdig i desember 1900, og ble presentert i Deutsche Bauzeitung i juni 1901.⁶⁴ Grupperingen av bygningskroppen og grunntrekkene i hovedfasaden følger de samme hovedlinjene som teateret i Stuttgart og dermed også Den Nationale Scene, men teateret har større fellestrekk med Schous konkurranseprosjekt enn med hans ferdige teater. Mye tyder på at dette må ha vært et av de teatrene som tjente som inspirasjonskilde når Schou utarbeidet sitt første prosjekt til teateret i Bergen.⁶⁵

Ill. 165-168 Det teateret som imidlertid ser ut til å ha hatt størst innflytelse på Schou i utviklingen av det endelige prosjektet er en annen teaterbygning av Dülfer, teateret i Dortmund. Det ble åpnet 17. september 1904, og grundig presentert i Deutsche Bauzeitung i januar 1905, med fotografier både av eksteriør og interiør, samt tegninger av fasader, planer, situasjonsplan og interiørdetaljer.⁶⁶ Teateret skal også ha blitt presentert i nordiske arkitekturtidsskrift. Dessverre vet man ikke om Schou kjente til dette teateret, men de mange fellestrekkene mellom de to teaterbygningene gjør at det kan regnes som sannsynlig. Teateret var et av de nyeste i Europa da Schou var på sin studiereise i 1904/05, og om han ikke besøkte det på reisen, kan han ha blitt kjent med bygningen gjennom presentasjonene i Deutsche Bauzeitung og Architekten.

Grupperingen av bygningskroppen i Dortmund-teateret er i grove trekk sammenfallende med de øvrige teatrene og Den Nationale Scene. Dette teateret har imidlertid et mye tyngre uttrykk, ikke minst på grunn av materialbruken, som hovedsakelig består av grov naturstein kombinert med mørk puss. En slik material-

bruk har klare fellestrekk med Schous teaterbygning, og særlig kan den grove sokkel-
letasjen i Dortmund ha inspirert Schou.

Ill. 167

De viktigste likhetstrekkene mellom Den Nationale Scene og teateret i Dortmund ligger i utformingen av veggen og de dekorative elementene. Et trekk det er verdt å merke seg ved fasaden i Dortmund, er de høye, smale vindusspaltene på hovedfasaden. Nettopp slike høye smale vinduer, ofte flere satt sammen i vertikale spalter, er et karakteristisk trekk ved den endelige teaterbygningen i Bergen. Det finnes riktignok noen få smale vindusspalter på scenetårnet på Schous konkurranseutkast, noe som viser at Schou ikke var ukjent med denne type vinduer allerede før Dortmund-teateret stod ferdig. Det er likevel først i det reviderte utkastet de bevisst blir tatt i bruk i større grad. Vinduene over balkongdørene i 1. losjerads foajé på Den Nationale Scene er dessuten nesten identiske med det tilsvarende vinduet i Dortmund.

Ill. 167

I teateret i Dortmund bruker Dülfer kvadrater som dekorative elementer. Kvadratene er delvis satt sammen fire og fire, delvis plassert flere etter hverandre i loddrette rekker. De ser hovedsakelig ut til å være utført i naturstein, og står i relieff i forhold til vegglivet forøvrig. Enkelte steder ser det ut til at kvadratene kan være plassert i nedsenkede felt i murlivet, og det kan være her Schou har fått inspirasjon til sine egne kvadrater. Dette trekket er imidlertid langt tydeligere hos Schou enn hos Dülfer. Som det tidligere har vært pekt på hadde dessuten Schou allerede benyttet kvadrater i leiegården i Thomas Angells gate i Trondheim et år tidligere, så hans bruk av geometriske ornamenter må ha en annen kilde. (se s. 33)

Ill. 165-167

Ill. 151

På sidefasaden har Dülfer plassert to og to vinduer inn i vertikale felt, og mellom disse feltene løper pussete lisener, akkurat som på teateret i Bergen. Mellom vinduene er et pussfelt med dekorative elementer bestående av en sirkel og to kvadrater. Denne utformingen er så og si identisk med utformingen av sidefasadene på Den Nationale Scene, bortsett fra at sirklene har en annen dekor. Schous anbuds-
tegninger, samt noen detaljtegninger, viser imidlertid sirkler med en marmormosaikk som har store likhetstrekk med Dülfers sirkler.⁶⁷ Den nesten identiske utformingen av sidefasadene peker klart i retning av at Schou må ha brukt dette teateret som inspirasjon i arbeidet med Den Nationale Scene. Av andre detaljer kan nevnes at Dülfer flere steder på teaterbygningen bruker både lyrer og ugler som dekorative elementer.

Ill. 165

Det er også likhetstrekk mellom Den Nationale Scene og teateret i Dortmund i interiørene. Schous utforming av både sceneteippe, plafond, garderobesamt noe ornamentikk kan være inspirert av Dülfers teater. Schous sceneteippe har den samme vertikale oppdelingen som sceneteppet i Dortmund. Mønsteret i de loddrette bordene har også fellestrekk, men Schous sceneteippe mangler det sentrale bildet.⁶⁸ Dülfers plafond viser også en himmel med stjernedryss lik den Schou malte, og plafonden er omgitt av et felt med stjernetegnene. Dülfers abstrakte ornamentikk i salongtaket har visse likhetstrekk med Schous abstrakte, organiske ornamentikk. Mesteparten av Dülfers ornamentikk ser likevel ut til å ha en annen karakter, uten de svellende jugendformene. Balkongene, losjene og prosceniumsbuen har heller ikke den samme utformingen i de to teaterene. Dülfers garderobedisker er imidlertid dekorert med store kvadrater, noe som også var tilfellet med Den Nationale Scenes opprinnelige garderobedisker.

Ill. 168, 31, 32

Ill. 27

Det synes ganske klart at Schou må ha kjent til teateret i Dortmund, og at det må ha inspirert ham i arbeidet med det endelige teaterprosjektet for Den Nationale Scene. Til tross for de mange enkeltelementene hos Schou som må være påvirket av Dülfers teater, fremstår imidlertid ikke teateret i Bergen som noen kopi av teateret i Dortmund. Schou har maktet å integrere de forskjellige enkeltelementene, enten inspirasjonen kommer fra Dülfer eller andre, og på den måten skape en svært helstøpt teaterbygning som viser et eget selvstendig uttrykk.



DET GEOMETRISKE FORMSPRÅKET

Etter at teateret stod ferdig i 1909 slo Schou seg ned i Bergen. I årene som fulgte tegnet han flere villaer og leiegårder samt en del andre oppdrag av ulik karakter. Han deltok også i flere arkitektkonkurranser. Det er blitt fortalt at Schou ble regnet som «mote-arkitekt» etter at teateret stod ferdig.¹

Rundt 1910 tegnet han en gruppe wiener-inspirerte jugend-bygninger som har en del fellestrekk med teaterbygningen, men som er strengere og renere i uttrykket uten den veldige rikdommen i de dekorative detaljene som preger Den Nationale Scene. Flere av disse byggverkene hører til de mest særpregete jugendbygningene her i landet, og fortjener å analyseres relativt grundig. I noen av bygningene beveger han seg også i retning av nybarokken, og følger således tidens stilistiske utvikling, noe som vil bli behandlet senere i oppgaven. (Se kap.4 s.53f)

3.1. KALFARLIEN 18

Den mest særenge av Schous tidlige jugend-bygninger er en liten villa i Kalfarliien 18, som han tegnet for advokat E. Heidenreich i 1910. Villaen har et nesten radikalt uttrykk i forhold til store deler av samtidens norske arkitektur, og eldre fotografier viser at den definitivt har skilt seg ut fra området øvrige bebyggelse, noe den forøvrig fortsatt gjør. I følge von Achen vakte bygningen stor oppstandelse,² og det er blitt fortalt at bergenserne la sin søndagstur til Kalfarliien for å beskue bygningen da den ble bygget.³ I 1996 ble villaen fredet som et av Bergens beste eksempler på wiener-inspirert jugendarkitektur.

Bygningskroppen

Ill. 55-57

Villaen har en stram, kubisk bygningskropp med en og en halv etasje, og et forholdsvis steilt og høyt pyramideformet tak med konkav «knekk» nederst på takflaten. I eksteriøret er øvre del av hovedetasjen svakt trukket inn fra murlivet

forøvrig, og danner et slags bånd som løper rundt hele bygningen.⁴ Til tross for sin beskjedne størrelse har villaen likefullt et monumentalt uttrykk, noe som understrekes av dens plassering på en tomt som avgrenses av en bratt skrent ned mot byen.

Fargebruk

Schous akvareller viser at husets nåværende fargesetting stort sett synes å være i overensstemmelse med hans opprinnelige intensjoner.⁵ Huset er utført i grov pusset mur med lys okergul farge, mens sokkeletasjen er umalt. Det tilbaketrukne båndet under taket er i dag malt i en noe mørkere farge enn bygningskroppen forøvrig, noe som forsterker skillet.⁶ Dører, vinduslemmer, vinduslister og arker er holdt i to forskjellige grønnfarger. Hovedfargen er blågrønn, mens lister og utskårne detaljer er olivengrønne. Fargebruken, med gul hovedfarge, enkelte arkitektoniske elementer i grønt samt dekorative detaljer i rød tegl, er karakteristisk for alle Schous tidlige jugendbygninger, bortsett fra Den Nationale Scene.⁷

Ill. 55, 56

Det er vanskelig å si definitivt hva denne fargebruken er inspirert av, men det var relativt vanlig å bruke farger i arkitekturen på denne tiden. I 1909 skrev Carl Berner at en «arkitektonisk utvikling uten farver er defekt».⁸ Henrik von Achen mener den bevisste bruken av farger i arkitekturen muligens kan være påvirket av impresjonistene og fauvistenes sans for farge.⁹ I Wien brukte man ganske sterke farger i arkitekturen, særlig der man benyttet keramiske fliser, slik som i Wagners Majolikahaus fra 1898-99. I Hennebergs hus på Hohe Warte utenfor Wien fra 1901 ser Hoffmann ut til å ha benyttet samme fargeholdningen som Schou gjorde i Kalfarli 18: okergul hovedfarge med røde og grønne detaljer. Olbrichs eget hus i Darmstadt var tilsynelatende også gult. Det kan være at Schou har kjent til begge disse villaene fra sine besøk i Tyskland og Wien.¹⁰ I England brukte man mye farger i interiørene, og da helst blandingsfarger eller mettede farger, som f.eks. oker. I eksteriørene lot man derimot ofte pussene stå umalt. H.M. Baillie Scott skrev imidlertid i 1910 at dersom pussene skulle males, burde det gjøres med «*some tint which is germane to the material – an earthy colour, such as ochre.*»¹¹ C.F.A. Voysey lot oftest pussene stå umalt, men malte treverket grønt i nesten alle sine villaer. Schous fargesetting er altså ikke uten sammenheng med tendensene ute i Europa.

Taket

Som nevnt ovenfor har taket en «knekk» nederst på takflaten. Dette gir denne delen av taket en konkav form, men uten den myke svaien som var så vanlig i samtidens bergenske arkitektur. Denne «knekken» bidrar sterkt til villaens stramme form og knytter an til den østerrikske jugendarkitekturen. Der finner man i flere tilfeller denne «knekkete» takformen. Samtidig minner utformingen om den bergenske svaien, og knytter således an til den lokale arkitekturen. (Se s.45)

Ill. 55, 56

Taket er tekket med røde panner, og ble opprinnelig kronet av et slags kort spir som forsterket takets reisning. Schou benyttet seg ofte av et slikt spir for å markere takets avslutning, f.eks. i Kong Oscars gate 70, Engen 6 og Strømgaten 10. Sigurd Lunde brukte lignende spir på en av sine villaer på Fjøsanger fra 1903¹², men de ser likevel ut til å være relativt sjeldne i Norge. Man finner dem forøvrig i de aller fleste av østerrikeren Olbrichs villaer, og i en del i tysk villaarkitektur.

Ill. 66, 80, 135

Ill. 55 Huset har to høye rektangulære skorsteiner plassert på takets nord- og sør-side. Andre etasje er markert ved seks symmetrisk plasserte arker som sitter lavt på takflaten. Tegningene viser at arkene skulle avsluttes øverst av en slak spissbuet list som nederst bøyde seg innover slik at den antyder en slags volutt-lignende form. Både den slake kurven og det lille røde hjertet som var plassert midt over arkvinduene var typiske for jugend-arkitekturen.¹³

Vinduene

Ill. 55 Villaens fasader er asymmetrisk utformet, og vinduene har varierende størrelse og form. De sitter dypt i veggen og har ingen form for omramming. De minste vinduene er smårutete, mens de største er satt sammen av en stor vindusflate omgitt av smårutete felt, en variant av det såkalte «jugend-vinduet» med store vindusflater i nedre del og små ruter i øvre del. Denne vindustypen har sin opprinnelse i på kontinentet,¹⁴ og ble den vanligste vindustypen her i landet i perioden. Samspillet mellom små og store vinduer gir huset variasjon og er et arkitektonisk grep som har sin bakgrunn i engelsk arts and crafts-arkitektur, men som også var svært vanlig i art nouveau/jugend. (Se s. 107)

Ill. 55, 56, 59 Enkelte av vinduene har blågrønne trelemmer med et utskåret ornament bestående av et avrundet kvadrat med en liten sirkel under. Vinduslemmene er festet til veggen slik at de ikke kan beveges, og har hovedsakelig som funksjon å «forlenge» og binde sammen vinduene. I tillegg er de er naturligvis også et viktig dekorativt element. Enkelte av lemmene er idag fjernet, noe som har gått på bekostning av bygningens karakter.

Ill. 55 Vindus- og verandaåpningene, med de tilhørende skoddene, dannet et bånd som løp rundt hele huset, og sammen med det tilbaketrukne båndet under takgesimsen ga dette en markant aksentuering av bygningskroppens horisontalitet som stod i kontrast til vertikaliteten i det pyramidale takets kraftige reisning. Mye av husets helhetsvirkning skyldes at Schou på denne måten har maktet å skape balanse i spillet mellom de horisontale og vertikale elementene. Skorsteinene gjør også sitt til dette samspillet. De har kortsidene mot nord og sør, samtidig som de smalner av øverst, noe som understreker takets reisning. Sett fra øst og vest er imidlertid de to skorsteinene symmetrisk plasserte om fasadenes midtakse, og her er det langsiden som sees. Dette understreker ikke i samme grad reisningen, men er kanskje heller med på å dempe virkningen av taket. Samspillet mellom horisontale og vertikale elementer var også et karakteristisk trekk ved Den Nationale Scene. (Se s. 23)

Verandaen

Ill. 55 Opprinnelig var en veranda skåret inn i bygningskroppens sør-vestre hjørne, med en utgang og en åpning i vest, og en åpning i sør. Verandaens åpninger var skåret rett inn i veggen, og fra utgangen førte en trapp ned til hagen. I 1955 ble verandaen bygget inn med dør og vinduer, og inkorporert i stuen.¹⁵ Dette har gitt en stor og lys stue, men har samtidig ødelagt noe av bygningens ytre karakter, idet verandaens skyggefulle hull opprinnelig stod i kontrast til den forøvrig lukkede bygningskroppen. Denne form for «uthulte» verandaer ble ofte brukt i perioden, både for å gi skyggeeffekt og som visuell kontrast mot utbulende karnapper. Verandaene fungerte dess-

uten som en slags mellomting mellom ute og inne, og forbandt huset med omgivelsene. Schou benyttet seg av slike verandaer i flere tilfeller, gjerne i kombinasjon med karnapper, f.eks. i leiegården i Kong Oscars gate 70. (Se s. 48)

Det dekorative formspråket

Villaens dekorative utstyr består i all hovedsak av geometriske ornamenter i form av små røde teglkvadrater trukket ut fra nedsenkete pussfelt i murlivet. Som på teateret arrangeres de nedfelte teglkvadratene på ulike måter, slik at de danner geometriske mønstre med fellesnevner i mønsterets grunnelement; kvadratet. Kvadratene er enten satt tre eller fire sammen i en rekke, fire i form av et større kvadrat, eller brukt enkeltvis. Ved å sette ulike dybder mot hverandre brytes den enhetlige pussflaten og det oppnås en relieff- og skyggevirkning. Som i teateret fremheves veggflaten som et vesentlig arkitektonisk element i villaens uttrykk, og igjen synes veggens flate karakter å gi illusjon av at det ytterste pusslaget er en tynn «hinne» som ligger utenpå den konstruktive veggen. Til tross for villaens relativt massive former, har den en utpreget lett karakter, og foholdet mellom det tunge og det lette gir bygningen en viss spenning.

Ill. 59, 60

Ornamentene er i mange tilfeller plasserte i forbindelse med villaens åpninger, slik som dører, vinduer og i særdeleshet omkring verandaen. Denne blir dermed et sentralt visuelt element i huset. Mellom de tre verandaåpningenes øvre del løper dessuten et teglsteinsbånd som binder dem sammen, og som trekkes ut på sidene. Schou hadde benyttet tilsvarende teglsteinsbånd enkelte steder på teateret, og han brukte det også i flere senere bygg.

Til tross for at den stramme geometriske og kubiske hovedformen dominerer villaens uttrykk, kontrasteres dette av noen små detaljer med mykere og mer avrundet form, slik som det avrundete kvadratet og sirkelen på vinduslemmene og arkene, samt arkenes slake bue.¹⁶ Kontrasten mellom det geometriske og det mer organiske ble også utnyttet i teateret, og der i noe større grad enn her. (Se s. 26)

Ill. 59

Det «romantiske» og det engelske preget

Til tross for bygningens strenge geometriske form, gir den likevel umiddelbart et lett «romantisk» og «pittoresk» inntrykk. Dette skyldes hovedsakelig at den stramme hovedformen brytes og mykes opp av teglsteinsornamentene, vinduslemmene, arkene, det tilbaketrukne båndet under taket samt den «uthulte» verandaen. De smårutete vinduene, med vekslende størrelser og asymmetriske plassering i forhold til fasadenes midtakser, er også med på å gi villaen et variert og «romantisk» preg. En slik bevisst bruk av asymmetri var vanlig i mye av tidens arkitektur, og har sin opprinnelse både i engelsk arts and crafts og i europeisk art nouveau/jugend.

Gjennom det lett «romantiske» uttrykket kan man ane en viss påvirkning fra samtidig engelsk arkitektur. Den engelske arts and crafts arkitekturen var preget av en rustikk, men samtidig sofistikert, enkelhet.¹⁷ Grovpussete vegger ble stort sett bare brutt av horisontale bånd med smårutete vinduer, ofte med ulik størrelse og form. Takene var bratte, og ofte var eksteriørene dominert av høye og kraftige skorsteiner. Grupperingen av bygningsmassen var dessuten variert og funksjonelt betinget, med vekt på en viss asymmetri, noe som ga et uformellt og pittoresk uttrykk.

Ill. 207

I Kalfarli 18 finner man igjen både de rene, grove pussveggene, de horisontale vindusbåndene, vinduenes varierte rytme og de bratte takene. Til tross for at den asymmetriske grupperingen av bygningsmassen mangler, har huset like fullt en rustikk, pittoresk sjarm som har mye til felles med samtidig engelsk arkitektur. Forøvrig var udekorerte veggflater også typisk for arkitekturen i Wien, samt for Mackintosh arkitektur i Skottland. Både Olbrich og Hoffmann tegnet villaer og mindre eneboliger med et lett romantisk uttrykk inspirert både av Englands arts and crafts-arkitektur og sitt eget lands tradisjonelle arkitektur. Bruken av grovere puss-strukturer kjennetegnet også Hoffmanns villaer på Hohe Warte, og det er mulig Schous utgangspunkt ligger her. (Se s. 91) Schou har trolig hatt god kjennskap til alle disse kildene, og påvirkning både fra England og kontinentet kan ha gjort seg gjeldende samtidig. Som helhet mangler Schous villa noe av tyngden og massiviteten i den engelske arts and crafts arkitekturen, og har kanskje like mye av det lette, forfinede preget f.eks. i Olbrichs hus.¹⁸

Ill. 173, 174

Ill. 206

Ill. 173, 174, 177, 178

Ill. 177, 178

Ill. 182

Ill. 208

Ill. 197

Ill. 183

Det må også bemerkes at flere europeiske arkitekter tegnet tilnærmet kubiske hus med valmtak omtrent på denne tiden, uten at Schou nødvendigvis har vært påvirket av disse. Hoffmann tegnet et par hus av denne typen i 1905-07, og i 1909 tegnet Voysey «Littleholme» i Cumbria med denne formen. Alle disse har imidlertid et noe tyngre, mindre helhetlig og litt mer klumpete uttrykk enn Schous villa. Blant den tyske arkitekten H. Tessenows skisser finnes noen små, lett romantiske, eneboliger av denne typen,¹⁹ og en vignett utenpå et av Schous nummer av *Das Interieur*, tegnet av Hoffmann, viser også et lignende hus.

Den bergenske tone

Kalfarli 18 har en umiskjennelig bergensk tone, til tross for at den er utført i mur og ikke tre, samtidig som vinduene og dekoren har lite til felles med den lokale byggeskikken. Periodens arkitekter hadde et sterkt ønske om å skape en moderne arkitektur med basis i nasjonale eller lokale arkitekturtradisjoner, og tok derfor ofte dette som utgangspunkt. I denne villaen har Schou maktet å skape en balansert syntese av detaljer og prinsipper fra den eldre bergenske arkitekturen og forholdsvis radikale trekk fra samtidens moderne arkitektur, slik som den meget strenge geometriske komposisjonen, den rene veggutforming og samt fraværet av direkte klassiserende elementer.

Ill. 243

Den bratte takvinkelen og takets konkave «knekk», som er karakteristiske trekk ved Schous villa, synes å kunne peke mot bergensk påvirkning. Det samme er tilfellet med de små tak-arkene, og det karakteristiske valmete, pyramideformede taket. En tilnærmet kubisk bygningskropp med pyramideformet tak var ikke uvanlig i Bergens 1700- og 1800-talls arkitektur. «*Fra 1720 og fremover kom en ny tagform meget i anvendelse: det firesidige teglstenstag. Det byggedes enten med kjøl (italiensk tag) eller med spids (pyramidetag)(...)*»²⁰ Store deler av den eldre bergenske trearkitekturen preges dessuten av en vertikal streben som hovedsakelig skyldes takenes høye og bratte utforming med den markerte svaien nederst, noe som også gir bygningene en lett og elegant karakter. Både vertikaliteten og det «lette» uttrykket er typiske for Schous villa i Kalfarli, og heri ligger også noe av dens bergenske karakter. Den «knekkete» formen på svaien er imidlertid et klart tysk-østerriksk trekk.

Planløsning

I første etasje ligger dagligrommene gruppert rundt en liten entré med trappeoppgang, mens pikeværelset, badet og de tre soverommene er plassert i andre etasje. Gangen i første etasje har kjøkkenet på den ene siden og røkeværelset på den andre. Fram mot hagen ligger dagligværelse og spisestue. Villaens mest uvanlige rom er lekestuen i kjelleren, som opptar et forholdsvis stort areal og har direkte utgang til hagen.²¹ Lekestuer eller sløydrom, ofte i kombinasjon, benyttet Schou i flere av sine bygninger, og det synes å være et ganske uvanlig trekk, som i alle fall sjelden er omtalt i litteraturen.²² Muligens er bruken av leke- og/eller sløydrom noe Schou har med seg fra Sverige. Carl Larssons tegninger av barna i aktivitet i sitt vev-, sy- og snekkerverksted skal ha hatt stor innflytelse i Sverige, og inspirert mange til å innrede sløydrom for selv å lage gjenstander til huset.²³

Ill. 63, 64

Ill. 65

Forøvrig er villaens planløsning ganske tidstypisk. De fleste av Schous eneboliger følger det samme mønsteret. Rommene i første etasje ligger gruppert omkring en gang med trapp opp og ned. Dagligstue, spisestue og enten kabinett eller røkeværelse ligger i første etasje og er alltid forbundet med hverandre, ofte med skyvedører eller portierer. Spisestuen er alltid forbundet med kjøkkenet via anretningen, og dagligværelset eller kabinettet har som oftest utgang til en veranda med nedgang til hage. Som oftest ligger et WC i første etasje i nær tilknytning til gangen, mens badet ligger i andre etasje. I andre etasje ligger alltid pikerom og soverom, og i noen av de største villaene har som oftest det største soverommet utgang til en balkong. Dagligværelsene og soveværelsene er alltid adskilt i hver sin etasje. Denne funksjonsdifferensieringen har sin opprinnelse i England og Amerika og arkitektenes søken etter å skape hygieniske boforhold. I Sverige var skillet mellom soverom og dagligrom nærmest enerådende på slutten av 1800-tallet²⁴, og dette ser også ut til å være tilfelle her i Norge. Tvinnereim har f.eks. vist at denne planløsningstypen var vanlig i frittliggende eneboliger i Ålesund ved gjenoppbyggingen etter brannen i 1904.²⁵

Interiør

Utformingen av interiøret er tradisjonelt, og synes ikke helt å stå i forhold til det mer uvanlige eksteriøret. Schou tegnet trolig innvendige dører, listverk rundt dører og vinduer samt trappens gelender.²⁶ Dørene har enten to eller tre fyllinger. Den øvre fyllingen har en avrundet kvadratisk form som tilsvarer det dekorative elementet på vinduslemmene ute, mens de øvrige fyllingene kan være kannelerte. Smale kannelurer finner man også på listverket rundt dørene og vinduene, der hjørnene er dekorert med et enkelt blomstermotiv. Denne utformingen er trolig inspirert av bergenske empire- og Louis Seize-dører, som ofte hadde kannelert listverk og rosetter i hjørnene, og kan være et forsøk på å tilpasse seg den lokale tradisjonen.²⁷ Formmessig passer dessuten kannelerte lister og fyllinger til et rettvinklet jugendinspirert formspråk. Schou benyttet lignende listverk i flere av sine bygninger, men alltid med visse variasjoner i utformingen av hjørneornamentene.

Ill. 61

Ill. 62

Hagen

Hagen slik den fremstår på tegningene eksisterer ikke idag, og det er usikkert om den noen gang ble utført. Jeg har likevel valgt å analysere hagen med utgangspunkt i

Ill. 55

tegningen ettersom den viser en hage som er utformet i nær sammenheng med huset den tilhører. Tomten er liten og har en meget uregelmessig form med sterkt skrånende terreng i nord-sørlig retning. Rundt villaen løper en rettvinklet hagegang på alle fire sider. I det nordøstre hjørne forlenges gangen som går langs nordfasaden og ender i en rund liten plass med benker.²⁸ Fra denne går en buktende gang sørover til en avrundet plassdannelse foran hovedinngangen. I sørøst er en ny rund plass der flaggstangen er plassert. Hagegangens rette vinkler settes opp mot avrundete plassdannelser, på samme måte som husets stramme geometriske form ble kontrastert av enkelte mer organiske former.

Fra plassen i sørøst fører en trapp ned til en lavereliggende del av hagen i sør. Denne er skilt fra den øvre hagen med en relativt høy mur, slik Schou viser på perspektivskissen. Sett fra sør tar denne muren opp i seg husets grunnform og bygger sterkt opp under den lille villaens høyreiste og monumentale uttrykk. Denne enhetlige forståelsen for huset og dets omgivelser er helt i tråd med samtidig hagearkitektur, ikke minst slik den kom til uttrykk i England rundt århundreskiftet. Samtidig viser oppdelingen av hagen i terrasser dyp forståelse for terrengets særtrekk og et ønske om å utnytte disse til å understreke villaens beliggenhet og uttrykk sett nedenfra. En kjøkkenhage er adskilt fra hagen forøvrig i nordvest.²⁹

Fasadetegningene på akvarellen antyder klatrevekster nærmest huset, og disse er trolig ment å skulle knytte huset til omgivelsene, slik Schou gjorde i forbindelse med Den Nationale Scene. Beplantningen ser ut til å være relativt uformell, uten klart opparbeidete og avgrensede bed. På denne måten kontrasteres husets og hagegangenes rettvinklede formspråk av beplantningen, som understreker naturens organiske former. Interessant er det også at perspektivtegningen viser et høyt tre med konisk form til venstre for huset. Formen på treet tar opp i seg husets pyramideformete tak, og viser arkitektens bevisste holdning til den helhetlige sammenhengen mellom huset og dets omgivelser.

3.2. KONG OSCARS GATE 70

Ill. 66-68 Kong Oscars gate 70 ligger på hjørnet mellom Kong Oscars gate og Richard Nordraaks gate og ble tegnet i 1910. Bygningen har to etasjer, samt en loftsetasje som er markert i fasaden ved en halvetasje og tre gavler. Bygningen er i pusset mur, og fargeholdningen er omtrent som i Kalfarliens 18. Hovedfargen er lys gul, med grønne vinduslister og røde tegldetaljer, og ut fra de bevarte akvarellene og eldre sort/hvitt-fotografier ser dette ut til omtrent å kunne avspeile Schous opprinnelige fargevalg. Fotografiene viser forøvrig at pussen trolig har vært holdt i ulike fargenyanser; en mørkere på de grove pussveggene og en litt lysere på de glattpussete delene.³⁰

Fasadene

Bygningens fasader er asymmetrisk bygget opp, med en kombinasjon av vinduer i forskjellig utforming og større lukkede veggfelt med noe ornamentikk. Det buete hjørnet mellom Kong Oscars gate og Richard Nordraaks gate er meget tidstypisk. Avrundete hjørner oppstod i europeisk arkitektur på slutten av 1800-tallet, og ble et

mye benyttet element i den tysk-østerrikske jugendarkitekturen. En slik hjørneutforming bidrar til å gi arkitekturen en sluttet karakter, slik tilfellet er her i Schous bygning.³¹

Hjørnepartiet er fasadenes dominerende element, og fungerer også som et slags fondmotiv i Strømgaten. Hver etasje har tre smale vinduer, og mellom disse løper glattpussete lisenier gjennom begge etasjene. Det hele avsluttes av en gavl med en slags avrundet trekantform. Det bølgete båndet langs gavlens ytterkant slutter i en form for volutt, som, til tross for sin skjoldlignende jugendform, nesten gir gavlen et barokt uttrykk. Dette er et uttrykk for de mange stilimpulsene som lå i tiden, og den frihet arkitektene gjerne bevilget seg til å kombinere ulike stilistiske elementer. Samtidig vitner det om den tendensen til en kombinasjon av jugend og nybarokk som kom til å bli dominerende de nærmeste årene, da jugendstilen var på hell. (Se s. 118f)

I likhet med i teateret og villaen i Kalfarliens 18, karakteriseres også dette bygget ved en markert spenning og balanse mellom horisontale og vertikale elementer i fasadeutformingen. Det viktigste vertikale elementet i fasaden er hjørnepartiet, der vertikaliteten fremheves av lisenene, de enkeltstående smale vinduene, gavlens avrundete, spisse form og natursteinsornamentet. Vertikaliteten i hjørnepartiet tas opp igjen i karnappfeltet mot Kong Oscars gate, der det svakt buete karnappet i andre etasje og vinduet under er rammet inn av et glattpusset felt som krones av en gavl. Samtidig kontrasteres dette av horisontale elementer som loftsetasjen, gesimsen og en del av de glattpussete båndene. Karnappfeltet mot Kong Oscars gate fungerer dessuten som en slags repetisjon av elementer fra hjørnepartiet. Her har Schou gjort som i teateret, der viktige motiver ble repetert i noe endret form. Denne fasadekomposisjonen gir bygget et helhetlig, men samtidig variert, preg.

Alle vinduene er satt rett inn i murlivet uten noen form for omramming. De har ulik størrelse og form, og er varianter av den såkalte jugend-typen som kombinerer store og små glassruter. Variasjonene i vindusarrangement understreker fasadenes asymmetri. Som i Den Nationale Scene bidrar vinduenes utforming i høyeste grad til å markere fasadenes vertikale og horisontale elementer. I trefags-vinduene er den øvre delen adskilt fra nedre del med en forholdsvis kraftig horisontal sprosse, og de mindre vindusrutene løper som et sammenhengende bånd over de større, nedre rutene. Samtidig har hver enkelt vindusrute en klar vertikal form. Gavlvinduene hadde opprinnelig en særpreget form. Vinduenes nedre del var delt i tre liggende rektangulære felt, som aksentuerte horisontaliteten i loftsetasjen, mens den øvre delen var oppdelt i åtte smale stående rektangulære ruter, som understreket gavlens vertikale reisning.³²

Spesielt for bygget er at inngangspartiet er plassert på baksiden, der oppgangen er lagt til et trekantet trappetårn utenpå bygningskroppen. Dette er et trekk som kan synes middelalderinspirert, men det peker også fremover mot nybarokken, da slike trappetårn ble vanlige.³³ Bakfasaden er dessuten gitt en annen plastisitet enn bygningen forøvrig. Veggen til venstre for trappetårnet har et buet karnapp i første etasje, og opprinnelig en balkong skåret inn i veggen i andre.³⁴ Kombinasjonen av elementer som ligger utenpå veggen og elementer som skjæres inn i veggen har allerede vært påpekt som tidstypisk, og sammen med pussbruken gir det denne delen av bygget en visuell spenning.

Fasaden skiller seg klart fra 1800-tallets tradisjonelle leiegårdsfasader. Disse er

Ill. 68, 73

Ill. 67

ofte bygget opp over et skjema der et hovedpoeng er en avtrapping oppover av fasaden. Sokkeletasjen har en ganske tung utforming, slik at den gir inntrykk av å bære bygningen. De øvrige etasjene får lettere utstyr, ofte med den letteste og enkleste utformingen i øverste etasje. I Schous fasade er imidlertid hver etasje likeverdig utstyrt. Sokkeletasjen er markert i fasaden med en annen farge. Den er imidlertid trukket svakt tilbake fra vegglivet over, slik at bygningen ikke synes å bæres av en tyngre sokkel, altså helt motsatt av hva som tidligere ble regnet som korrekt. 1800-tallets leiegårdsfasader hadde som oftest en helt jevn eller svakt gruppert vindusrytme, helst symmetrisk komponert omkring en midtakse. Ofte kunne inngangspartiet ligge i denne akse, eller det ble lagt til en av bygningens ytterkanter. Etasjene ble ofte markert ved horisontale bånd eller gesimser på fasaden. I Schous bygning, derimot, er vinduer og ornamenter satt sammen i en asymmetrisk fasadekomposisjon uten noe klart «system», og den horisontale artikuleringen er lite markert.

Dekorative detaljer

Schou har benyttet samme geometriske teglsteinsdekor i denne bygården som i sine andre samtidige bygg, i dette tilfellet enten fire teglsteinskvadrater plassert i et nedsenket kvadratiske felt i murlivet eller tilsvarende kvadrater brukt enkeltvis eller plassert i rekker. Teglsteinsbånd trekkes dessuten ut fra vinduenes øvre del, slik det også ble gjort i Den Nationale Scene og Kalfarli 18. I tillegg har Schou også benyttet murankre som dekorative elementer, noe han gjorde i flere av sine bygninger, som i arbeiderboligene på Krohnengen og i magasinhallen for Bergens Elektrisitetsverk.³⁵ (se s. 51f) Murankre ble ofte benyttet som dekorative elementer i samtiden, både i Norge og ellers i Europa, og er trolig påvirket av barokk arkitektur.

I Kong Oscars gate 70 møter man også en helt ny type natursteinsornamentikk. Disse ornamentene er satt sammen av relativt grov naturstein i ulike former og størrelser, og danner i all hovedsak avrundete, tilnærmet ovale former ved at en større stein omgis av mindre steiner i forskjellige mønstre. Natursteinens grove og ujevne overflate står i et spennende visuelt samspill med og kontrast til de meget presise geometriske ornamentene. Natursteinsornamentene representerer dessuten et mer organisk element i den ellers stramme, geometriske holdningen. Schou brukte slike ornamenter første gang i Engen 6 fra 1909. (Se s. 51)

Det ser ikke ut til å være andre som benytter seg av denne type ornamentikk på en tilsvarende måte, og det er usikkert hvor Schou kan ha fått ideen fra. Det er mulig å tolke bruken av naturstein som et utslag av jugendstilens natursymbolikk eller som et nasjonalt symbol, men ornamentene kan også være resultat av periodens sterke dekorative vilje, og være rene dekorative elementer uten symbolsk innhold. Ovale former var svært vanlige i jugendornamentikken, og man finner dem bl.a. i en del av Olbrichs sene arkitektur. Særlig kan den store ovale steinen som er plassert inn i et avrundet spissbuet pussfelt over inngangspartiet minne om Olbrichs bruk av ovaler. Han plasserte i en del tilfeller slike langstrakte ovaler øverst i buete gavler eller som en bekroning på toppen av gavlen.³⁶ Schou hadde flere mapper med Olbrichs tegninger, og der finnes bl.a. noen eksempler på dette.³⁷ Ovaler ble også mye brukt av Mackintosh. Ofte settes også større og mindre avrundete former sammen, slik som her. Muligens kan ornamentene dessuten tolkes som et forsøk på å illudere edle

stener med en smykkelignende virkning, lik den man ser i samtidig smykkekunst, f.eks. i Wien.³⁸ En annen som benyttet en form for oval ornamentikk var Martin Dülfer, som Schou trolig har kjent til. Hans ovaler var ofte formet som blomster, men i en del tilfeller ble de også kombinert med andre sirkulære former.

Ill. 196

En annen form for organisk ornamentikk Schou benyttet i dette huset er de skjoldlignende voluttene på gavlene. På hjørnepartiet har han dessuten brukt dekorative felt satt sammen av bølgende bånd med svellende ovaler, samt en liten naturstein i midten. Dette er et svært karakteristisk jugendornament som finnes i utallige variasjoner, særlig i tysk og østerriksk jugend, både i arkitektur og kunsthåndverk. Schou hadde også benyttet tilsvarende border i Den Nationale Scene. Eggeformede ornamenter ble dessuten mye brukt i Glasgow-skolens arbeider, som oftest med symbolsk innhold.

Ill. 68, 74

Ill. 73

Ill. 47

Ill. 204, 205

Pussbruken

Som på teateret har Schou utnyttet pussen dekorativt ved å sette partier med grov og fin puss mot hverandre i svakt relieff. De fine pussfeltene er som oftest trukket svakt fram foran resten av murlivet. Hovedetasjenes vegger er utført i grov puss som er omgitt av glattpussete bånd, der det øverste båndet er markert som en slags bord i to ulike sjikt som kan gi assosiasjoner til romanske blindbuefriser.³⁹ Hjørnepartiet og karnappfeltet mot Kong Oscars gate er dessuten fremhevet ved hjelp av fin puss. Fasadene har også i dette bygget en svært flat karakter, som fremheves gjennom bruken av differensierte puss-sjikt og nedfelte geometriske ornamenter. Som i de øvrige byggene bidrar dette til at fasadene gir inntrykk av å være en tynn hinne som er trukket utenpå konstruksjonen.

Ill. 68, 73, 74

Som på teateret preges også denne bygningen av en nesten manieristisk «lek» med veggflatens artikulering. På hjørnepartiet kommer dette til uttrykk i utformingen av lisenene mellom vinduene. Disse går tilsynelatende i ett gjennom alle etasjene, kun avbrutt av teglsteinsfeltene mellom vinduene. I første etasje ligger likevel lisenene i det samme sjiktet som den glatte pussen forøvrig, mens de mellom vinduene i første og andre etasje ligger i et sjikt utenpå den øvrige pussflaten. Den samme visuelle tvetydigheten oppstår der lisenene og det glattpussete feltet går over i blindbuefrisen øverst. Bakfasadens gavnl har likeledes en tvetydig utforming, idet den trekkes nedover og utenpå veggen, samtidig som en del av takgesimsen trekkes utenpå gavlfeltet. Begge steder er det vanskelig å få en umiddelbar klarhet i forholdet mellom de ulike sjiktene, og slik leker arkitekten med de mulighetene som ligger i en bevisst dekorativ utnyttelse av flaten. Samtidig utfordrer han vår umiddelbare oppfatning av veggflaten som en rent konstruktivt element.

Ill. 73

Ill. 74

Planløsning og interiør

Bygningen har L-formet plan, og inneholdt opprinnelig to leiligheter, en i første etasje og en som omfattet andre etasje og loftsetasjen.⁴⁰ Leiligheten i første etasje har dagligstue, kabinett og spisestue mot Kong Oscars gate og soveværelsene mot Richard Nordraaks gate, mens entré, kjøkken, anretning og bad vender mot bakgården. Rommene mot Kong Oscars gate har dørene plassert en filade, med karnappet som fond-motiv i sør. I den største leiligheten, som går over to etasjer, er

Ill. 75

dagligrom og soverom adskilt i hver sin etasje, slik som i villaen i Kalfarli 18. Planene er noe ryddigere enn i første etasje, sannsynligvis fordi her er bedre plass. *Ill. 76* Kabinettet ligger på hjørnet fram mot gaten, mens dagligværelset vender mot Kong Oscars gate og spisestuen mot Richard Nordraaks gate. Dørene ligger også her en filade, med en åpen balkong som fondmotiv i dagligværelset som vender mot St. Jacobs kirkegård i sør. Plasseringen av kabinettet, eller eventuelt en salong, på hjørnet faller klart inn i 1800-tallets tradisjon. Det var blitt vanlig at det mest representative rommet i en hjørneleilighet ble plassert på hjørnet.⁴¹ I kjelleren er ikke et lekerom som i Kalfarli 18, men derimot et sløydrom, også det ganske uvanlig og trolig påvirket av svensk arkitektur.

Det finnes ingen tegninger til leiegårdens innvendige detaljer, men det er rimelig å anta at både dører og listverk, samt gelenderet i trappeoppgangen er tegnet av Schou, da disse har fellestrekk med tilsvarende detaljer i andre av hans bygninger. I likhet med i Kalfarli 18, er det få likhetstrekk mellom det særpregete ytre og den mer tradisjonelle utformingen av de innvendige detaljene. Dørene har fyllinger med kannelerte speil og profilerte lister. Listverket rundt dørene er ikke kannelert, men som i Kalfarli 18 har det et ornament i hjørnene. Her har det imidlertid en klar jugendinspirert utforming komponert av små sirkler og avrundete kvadrater.⁴² *Ill. 78, 79* Trappestolpene i oppgangen har små ovale, svellende utskjæringer, som gjenspeiler formene på eksteriørets natursteinsornamenter.

Ill. 77

3.3. ANDRE BYGNINGER MED SAMME FORMSPRÅK

En bygård på Engen og arbeiderboliger på Krohnengen

Engen 6 ble tegnet for byggmester Namtvedt i 1909, og den gikk tapt allerede i bybrannen i 1916. I 1912 tegnet Schou et kompleks med arbeiderboliger på Krohnengen for Boligselskapet av 1910. Alle disse bygningenes formspråk tilsvarer i stor grad utformingen av de øvrige jugendbygningene som er blitt analysert. *Ill. 80, 81* Grov og fin puss er kombinert og satt mot hverandre i relieff, og hovedfargen er gul. Dører og eventuelle vinduslister er, som i de øvrige husene, grønmalte, og takene samt enkelte detaljer er røde. Det finnes akvareller både av Engen 6 og arbeiderboligene på Krohnengen som viser at dette fargevalget er nær det opprinnelige, noe som tyder på at Schou brukte disse fargene meget bevisst. *Ill. 82*

De dekorative elementene er enten strengt geometriske, i form av teglsteinskva- drater trukket ut fra nedsenkete pussfelt, eller mer organiske ornamenter i puss og naturstein tilsvarende dem som allerede har vært beskrevet. Artikuleringen av vegg- flaten, både med hensyn til pussbruken og utformingen av ornamentene, gir veggen i disse bygningene den samme flate karakteren som tidligere har vært påpekt.

Engen 6 hadde den karakteristiske asymmetriske fasadeoppbygningen, og hadde mange likhetstrekk med leiegården i Kong Oscars gate 70. Arbeiderboligene på Krohnengen, derimot, har symmetrisk oppbygde fasader med markante inngangspartier på midten, noe som trolig vitner om sterkere impulser fra nyba- rokken. (Se s. 122) Den nedsenkete pussbuen over vinduene og dørene, samt den pilasterlignende markeringen rundt vinduene representerer også nybarokke trekk.

Bygninger for Bergens Elektrisitetsverk

Fra 1911 til 1915 tegnet Schou flere bygninger for Bergens Elektrisitetsverk. Den siste, en kontorbygning i Strømgaten, er av mer nybarokk karakter og vil bli behandlet på s.70f. De øvrige bygningene har derimot et sterkere jugendpreg, og formspråket tilsvarer det som allerede har vært behandlet både når det gjelder fargebruk og ornamentikk. Fra 1911 til 1913 tegnet han fem typer transformator kiosker, og i 1911 en ny maskinhall og apparatrom ved Lungegårdsstrømmen, på tomten der Lysverkens bygning ligger i dag.⁴³ Selv om jugendtrekkene er sterke, har samtidig både maskinhallen og noen av transformator kioskene trekk som knytter den til den sene nybarokk-påvirkete jugendfasen. Nybarokke trekk gjør seg gjeldende i de siste transformator kioskene fra 1912-13, og likeledes to fordelingskiosker Schou tegnet for elektrisitetsverket i 1913. I de tidligste transformator kioskene fra 1911 er det jugendpreget som er mest fremtredende. Med sin kubiske hovedform og det pyramideformede taket med svai har de flere trekk felles med villaen i Kalfarlien 18. Lanternen på toppen, som opprinnelig var kioskens ledningsinntak, gir den lille bygningen et høyreist og elegant preg. Gjennom utviklingen fra et definitivt wienersk jugendformspråk i denne kiosken til det mer tette barokke uttrykket i den siste, viser disse små bygningene på en glimrende måte den utviklingen som foregikk i disse årene.

III. 83, 84

Maskinhallen i Strømmen har trekk både fra jugend og nybarokk, men den har i tillegg et klart romanskinspirert middelalderpreg. Den langstrakte fasaden er symmetrisk bygget opp med et svakt fremspringende midtparti som kronas av en gavl, og den flankeres av to runde hjørnetårn. Tårnene bindes sammen av en slags mønekam som gir bygningen en tett og kompakt form. Vinduene er rundbuede og gruppert tre og tre i relativt brede vindusfelt. Vindusfeltene er markert med grov puss i en lys farge, i forhold til den omkringliggende veggens fine puss og mørke farge.⁴⁴ Over vindusfeltene er den glatte pussveggen markert med små buer i pussen, slik det ble gjort i Kong Oscars gate 70, og igjen kan man trekke parallellen til romanske blindbuefriser.

III. 85

Hjørnetårnene er det som sterkest gir assosiasjoner til middelalderarkitektur. Tårnene har utstikkende «bjelkehoder», blindbuefriser samt høye smale vinduer som kan minne om skyteskår, og sammen med mønekammen gir de bygningen et nesten borgaktig utseende. De rundbuede vinduene og blindbuefrisen på hovedfasaden er også med på å understreke det romanske uttrykket. Den litt tunge, kompakte bygningskroppen hører jugendtiden til, men gir også bygningen et litt nybarokt preg samtidig som den bidrar til det tunge middelalderpreget. Gavlens utforming har derimot trekk både fra jugend og nybarokk.

III. 68

Det kan ha vært nabobygningen i Strømgaten som inspirerte Schou til det nyromanske uttrykket, da denne hadde et historiserende formspråk med store, rundbuede vinduer, men mest sannsynlig er det et utslag av 1800-tallets generelle stil-tendenser i industriarkitekturen. Periodens arkitekter ga oftest sine industribygg, og kanskje i særlig grad kraftstasjoner og lignende byggverk, et relativt tungt nyromansk uttrykk.⁴⁵ Bygningen følger således typens sedvanlige formspråk, samtidig som den har et definitivt jugendpreg med de samme arkitektoniske virkemidlene som i Schous øvrige bygg fra denne tiden. Bygningen viser Schous evne til å ta opp forskjellige impulser i sin arkitektur. Den viser samtidig et karakteristisk trekk ved jugendstilen, idet denne ofte smeltet sammen med andre formspråk.



JUGEND OG NYBAROKK

Fra 1911 og utover tegnet Schou flere bygninger som alle har det til felles at de beveger seg i retning av et sterkere nybarokt formspråk. Denne utviklingen hos Schou er sammenfallende med den generelle arkitekturutviklingen på denne tiden. I perioden mellom 1910 og 1920 ble det tegnet en rekke eneboliger med lignende trekk; relativt tette bygningskropper med tunge barokkinspirerte former, ofte med arker, gavler og karnapper som gir liv og variasjon. Linjene er enkle og rene, og bygningene er uten overdådig dekor. En tilsvarende utvikling finner sted innen leiegårdsarkitekturen.

Schous villaer fra disse årene er likevel ikke rent nybarokke. Til tross for at nybarokke impulser slår igjennom i hovedformen samt i enkelte detaljer, er den vedvarende jugendpåvirkningen tydelig i eksteriørens og interiørens dekorative detaljer. Kombinasjonen av nybarokk og jugend speiler en generell tendens i årene rundt 1910¹, og representerer en slags overgangsfase mellom de to formspråkene, der de ulike stilimpulsene lever side om side samtidig som de ofte blandes sammen. Dette vil bli tatt opp til diskusjon senere i oppgaven. (kap. 8.8, s. 118f)

Denne bygningstypen, med tette bygningskropper artikulert ved hjelp av arker, gavler og karnapper, og samlet under tunge valmtak og/eller mansardtak, synes å være karakteristisk for store deler av nord-europas villa-arkitektur fra rundt 1900 og framover, særlig etter 1910. De lokale variasjonene er naturligvis tilstede, men felles-trekkene over landegrensene er også klare. Muligens har denne villatypen sin opprinnelse i Tyskland, der forskjellige variasjoner av en tung, barokk-inspirert arkitektur med valmet og/eller brutt tak fra rundt 1890-tallet og fremover, særlig etter 1900.² Etter 1900 blir takformen særlig viktig. Takene blir store, og får ofte karakter av en hette som henger tungt ned på bygningskroppen. Her i Norge finnes mange villaer av denne typen, både i mur og tre. Stavenow-Hidemark viser også at disse villatypene eksisterer i mange svenske villaforsteder, ofte med tysk takform og «svensk» rødfarget trepanel.³

Flere av Schous konkurranseutkast i disse årene har også samme stiltrekk som

de bygningene som her vil bli analysert. Dette gjelder f.eks. hans utkast til filialbibliotek for Deichmanske Bibliotek i 1911, der han fikk 2.premie, samt konkurransen om arbeider- og funksjonærboliger for Freia samme år. Denne konkurransen vant han, men bygningene ble ikke oppført. Alle bygningene har den litt tette, rektangulære bygningskroppen med relativt tungt valmet eller halvvalmet mansardtak, og en karakter og detaljering som kan tilhøre både jugend og nybarokk.

4.1. SEIERSBJERGET 10

Eneboligen i Seiersbjerget 10 ble tegnet for kjøpmann Ingolf Ellingsen i 1911. Villaen har en og en halv etasje der andre etasje er markert med gavler og arker. Bygningskroppen er rektangulær og relativt kompakt. De mange arkene og gavlene, sammen med karnapper og veranda bidrar likevel til å løse opp den tette bygningskroppen og gi den et mer variert preg.

Ill. 86-88

Villaen er oppført i mur med to ulike puss-strukturer. Glatte pussfelt er satt i svakt relieff i forhold til den relativt grove hovedstrukturen. I motsetning til i Den Nationale Scene og Kong Oscars gate 70 er ikke pussene her utformet i større eller mindre felt som settes mot hverandre, men synes derimot å imitere listverk. Veggene er rammet inn av glatte pussfelt oppe og nede, og både vinduer og gavler har tilsvarende pusslister som er trukket noe ut fra murlivet forøvrig. På gavlene er disse listene utformet slik at de avsluttes i en liten volutt. Det er verdt å merke seg at de her har form av en «ordentlig», riktignok stilisert, volutt, i motsetning til voluttene i Kong Oscars gate 70, som bestod av et svellende jugendornament. (Se s. 48) Dette er ett av de trekkene som peker i retning av nybarokke impulser.

Ill. 89

Det valmete mansardtaket har svai nederst og takavslutningene er markert med de små hettene Schou ofte benyttet. Selv om de mange gavlene, arkene og utbyggene gir taket en relativt uregelmessig form, har mansardtaketets øvre del en helhetlig form som binder alle delene sammen og bidrar til husets litt tunge og tette form. Det relativt tunge, valmete mansardtaket var vanlig på denne tiden, og bidrar til å gi mange av periodens hus deres nybarokke preg. Denne takformen ble også brukt forholdsvis hyppig innen jugendarkitekturen. Her bidrar den imidlertid så sterkt til villaens tunge barokke hovedinntrykk, at den må sies å være en av villaens mer nybarokke tendenser.⁴

Fasadene er asymmetrisk bygget opp, og domineres av de mange utbyggene, arkene og gavlene. I nordøst er trappehallen plassert i et utbygg med halvvalmet gavl, mens karnappet mot hagen i sørvest kontrasteres av en overbygd veranda ved siden av. Denne verandaen fungerer samtidig som balkong for soverommet i andre etasje. De to andre fasadene artikuleres også i stor grad av arker og karnapper. De mange utbyggene, arkene og gavlene bidrar, sammen med de ulike vindusutformingene, til å gi fasadene en sterkt avvekslende karakter, kanskje nesten på grensen til å kunne virke litt rotete.

Ill. 86

Ill. 87

Ill. 88

Plasseringen av skorsteinen på nordvestre side, som tilhører dagligstuens peis, er høyst sannsynlig inspirert av engelsk arts and crafts-arkitektur, der ildstedene, og følgelig også skorsteinene ofte ble plassert langs ytterveggene. I motsetning til

Ill. 86

engelskmennenes kraftige og ofte meget dominerende skorsteinskonstruksjoner, som i stor grad bidrar til mye av arkitekturens uttrykk, er denne liten og smal og virker nesten litt malplassert. Den er ikke integrert i bygningen, og står heller ikke i forhold til husets relativt kraftige former.

Vinduene er av forskjellig størrelse og form. De er enten smårutete eller av typen med små ruter i øvre del og store ruter i nedre del. Det finnes dessuten bevarte glassmalerier i trappehallen og ved siden av peisen i dagligstuens karnapp.⁵ Et par av vinduene, samt de fleste ytterdørene, har rombeformet inndeling med mykt buete sprosser. En slik sprosseinndeling er et mer klassiserende trekk som ble brukt en god del fra rundt 1900 og framover. I Bergen finnes flere eksempler på dette fra denne tiden, men det ble også brukt i Europa forøvrig. Josef Hoffmann brukte f.eks. lignende sprosser både i Purkersdorf Sanatorium fra 1904 og Palais Stocklet i Brussel fra 1911.

I motsetning til de øvrige byggverkene som til nå har vært behandlet finnes det ikke fargetegninger av denne villaen. Bygningen er i dag holdt i en helt lys gråhvit farge, men den opprinnelige fargen skal ha vært mer «skittengul»⁶, og den har dermed trolig hatt mer til felles med de bygningene som til nå har vært analysert. Den opprinnelige fargen på listverket er ukjent. Taket er tekket med røde takstein, som ser ut til å kunne være de originale.

Dekorative elementer

Villaens dekorative utstyr er relativt begrenset. De varierte puss-strukturene gir en viss dekorativ virkning, men i mindre grad enn de bygningene som tidligere har vært analysert. Ornamenterne er konsentrert omkring arker, gavler, karnapp og veranda, og består enten av små kvadrater eller mer svellende jugend-ornamenter. De organiske ornamentene er mer fremtredende enn de geometriske, og det er et typisk trekk ved Schous bygninger fra denne perioden. I flere av dem finnes så godt som ingen eksempler på bruk av kvadrater, slik som i hans tidligste wiener-inspirerte byggverk. Muligens er det utviklingen i retning av et sterkere nybarokt formspråk som er avgjørende for denne ornamentbruken, da de svellende organiske formene har en viss barokk karakter. Ornament-typen er likevel ikke ny hos Schou, og finnes også i hans tidligere arkitektur.

Det mest markante av de organiske ornamentene er et «våpenskjold» med monogrammet «IE» på arken over verandaen. Dette er utformet med svellende former, bølger, kongler, et lite hjerte samt små natursteinskvadrater – alt sammen typiske jugendelementer av den mer organiske typen. Både hjertet og konglene er elementer som også ble benyttet i Den Nationale Scene. På trappehallens gavl finnes små svellende skjoldlignende ornament. Disse er plassert like under gesimsen og kan sies å illudere bjelkehoder, slik tilfellet var i teateret og i hans vegen villa i Kalfarveien 69. (se s. 25 og 63) På karnappet mot hagen er en slags støttestøttepillars med en form for svellende «kapper» med jugendinspirert karakter.⁷ Lignende «kapper» skulle Schou komme til å bruke i flere senere villaer, blant annet i Allégaten 57a og Forskjønnelsen 8. (se s. 71)

De geometriske ornamentene består av puss-firkanter i litt forskjellige størrelser, der noen er plassert utenpå murlivet mens andre er nedfelt i muren. Den

største firkanten på arkene og gavlene smalner av nederst og får demed mer karakter av en slags sluttstein. Den representerer et sterkere klassiserende element som kan ha sammenheng med de nybarokke impulsene. Noen steder finnes små uregelmessige kvadrater som trolig er utført i naturstein.⁸ Verandastolpene på hagesiden har f.eks. klassiserende volutter som avsluttes i små natursteinskvadrater. Disse små natursteinskvadratene representerer en slags kombinasjon av det geometriske og det organiske formspråket.

III. 91

III. 92

Til tross for jugendelementene i Seiersbjerget 10 er forskjellene likevel store mellom denne villaen og de wiener-inspirerte bygningene som har vært behandlet tidligere. Det svært dekorative, men likevel rene og enkle uttrykket, har nå veket plassen for et mer nøkternt formspråk der det etterhvert legges større vekt på formen og de arkitektoniske detaljene enn det dekorative. Både form og arkitektoniske detaljer var naturligvis avgjørende elementer i Schous tidlige wiener-inspirerte arkitektur, men da ble også det ornamentale vektlagt som minst like viktig. Samtidig som disse bygningene har en ren og klar karakter, fremstår de likevel med sterk dekorativ virkning – tidvis nesten «frodige». Til tross for at mange av elementene er de samme synes den dekorative holdningen nå nesten å forsvinne, og på denne måten beveger villaen seg bort fra jugendarkitekturens rike ornamentikk og over mot nybarokkens vektlegging av karakteren.

Planløsning

Villaens grunnplan deles av en tverrvegg på langs, med entré, hall og kjøkken mot nordøst og dagligstue, salong og spisestue mot sørvest. Dagligstuen og salongen har adgang fra entreen og hallen. I andre etasje ligger soveværelsene samt bad og pikeværelse. I dag er den østre delen av bygningen bygget om til en egen leilighet, mens entreen, deler av hallen, samt dagligstue, salong og spisestue er relativt godt bevarte med opprinnelig listverk og dører.

III. 93

Trappehallen har peiskrok med veggfast benk, trolig etter inspirasjon fra hallen i engelsk arts and crafts-arkitektur. Hallen er likevel ikke gitt den betydning den hadde i engelsk arkitektur, der den fungerte som husets sentrale rom, dets hjerte. Derimot er trekk fra den engelske hallen, og da først og fremst peiskroken, tilpasset en norsk trappeoppgang. Lignende trappehaller, ofte svært store og av og til med peiskrok, ble forholdsvis vanlig i større norske villaer fra århundreskiftet. I Bergen benyttet Jens Z. M. Kielland et slikt arrangement i Gamlehaugen fra 1901 og Schak Bull i Villa Breim fra 1910. Schous villa i Forskjønnelsen 8 har også en stor trappehall, men uten peiskrok, og det samme trekket finnes i en del av hans skisser fra studieårene.

Dørene mellom dagligstue, salong og spisestue ligger en filade. Man er trolig ment å skulle ankomme fra hallen og inn til salongen, som er det midterste av rommene mot hagen. Fra salongen fører så en dør rett fram ut til verandaen med perspektiv videre ut i hagen, og til hver side fører så akser som ender i hvert sitt fondmotiv i naborommene. I dagligstuen ender aksene i peiskarnappet med glassmalerier, mens den i spisestuen ender i et lite karnapp med utsikt til hagen. I hagen fortsetter denne aksene gjennom en pergola før den ender i et dueslag. (Se s. 59) Interiørene utgjør en helhet i seg selv med sine akser og fondmotiv, samtidig som de står i intim kontakt med omgivelsene. Aksene gjør interiøret oversiktlig, men i

III. 100

sammenhengen og kontrasten mellom de ulike rommene og mellom huset og hagen omkring ligger det også en viss spenning og variasjon.

Umiddelbart synes vektleggingen av akser å ha sine røtter i 1800-tallets representative boligtradisjon, der rom og dører ble plassert en filade for å gi inntrykk av storhet og eleganse etter mønster fra barokke slott og herregårder. Etter inspirasjon fra England hadde imidlertid holdningen til interiørene endret seg rundt århundreskiftet. Målet var ikke lenger å gi inntrykk av imponerende storhet, men å gi blikket hvile. Aksene skulle ha et mål, enten i huset eller utenfor det, og føre blikket mot et karnapp, en veranda, et vakkert tre eller et utsiktspunkt i hagen, nettopp slik tilfellet er her. Ønsket var å skape varierte interiører som virket stimulerende på husets beboere. Det var asymmetrien og variasjonen som var det viktigste, ikke den strenge symmetriske aksialiteten. Den intime sammenhengen mellom hus og hage er også tidstypisk, og har likeledes sin opprinnelse i samtidig engelsk arkitektur. Bruken av dører plassert en filade er likevel trolig en arv fra 1800-tallet.

Interiør⁹

Ill. 96 Listverket er av noenlunde samme type som i Schous tidligere hus. Listverkets hørneornamenter har ulik utforming etter hvor i huset de er plassert. I vindfanget har de form som en volutt og i hallen som et svellende, ovalt jugendornament. Over dørene mellom stuene er en høy list med tre ornamenter, hver satt sammen av fire spiraler. Dørene har avrundete fyllinger med smale kannelurer i øvre del.

Spisestuen har et grønt lasert brystningspanel med trekk både fra jugend og nybarokk.¹⁰ Konsollene under brystningspanelets hylle har et utskåret svellende ornament. Fyllingene avsluttes i en bue med svakt avrundet form som ender i en liten volutt.¹¹

Trappeballen

Hallen med trappeoppgang og peiskrok ble ødelagt ved ominnredningen av huset til to leiligheter på begynnelsen av 1980-tallet. Trappen ble delvis bygget om, og peiskroken ble fjernet. Det finnes ikke fotografier som viser hallen i sin opprinnelige utforming, men det gjenstående panelet og de bevarte tegningene gir et visst inntrykk av rommets opprinnelige utforming og kvalitet.

Ill. 96 Hallen har et høyt brystningspanel som veksler mellom brede og smale bord. Øverst på de smale bordene er et utskåret ornament bestående av en oval med en abstrakt, bølgende organisk form i midten. Hallens støttebjelker har svakt avrundete konturer og avsluttes øverst mot taket av en form for avstivere med avrundete og svellende former, samt utskårne sirkler. Taket er oppdelt i rektangler og kvadrater som står til den øvrige geometriske utformingen av trappeoppgangen.

Ill. 94-95 Trappegelenderet er ikke bevart, men tegningene viser at det hadde Wienerinspirerte kvadrater i ulike størrelser og utforming, som stod mot hverandre i svakt relieff. De store kvadratene var åpne i midten, mens de små kvadratene hadde et opphøyet kvadrat i sentrum. Utformingen av gelenderet har klare fellestrekk med den geometriske ornamentikken på Den Nationale Scene og Schous øvrige wienerinspirerte arkitektur. Bortsett fra enkelte steder i teaterbygningen ser dette forøvrig ut til å være eneste gang han benytter et slikt formspråk i et interiør, og hallen er et

sjeldent eksempel her i landet på et geometrisk utformet, klart wiener-inspirert interiør. Som ellers i huset settes den geometriske ornamentikken opp mot organiske jugendornamenter, slik tilfellet også var i flere av Schous andre bygninger.

Peisen hadde en buet form og var omgitt av en veggfast benk. Benken var dekorert med utskårne ornamenter med en slags voluttlignende form. Peisen har trolig vært pusset, og antakelig lignet den Schou tegnet til sin egen villa i Kalfarveien 69. Den avrundete formen på peisen synes å være relativt tidstypisk, og det finnes bl.a. flere eksempler i Ålesund.¹² Peisens smijernsrekkverk har en utforming med sirkler og ovaler som minner om trappeoppgangens glassmalerier.

III. 93

Brystningspanelet i entreen har mange likhetstrekk med panelet i hallen, men ornamentet består her av to rombeformer med en oval svellende form i midten. Både i hallen og entreen er brystningspanelene, dørene og det øvrige listverket lakkert i en mørk gylden farge.¹³ Slike høye, mørke brystningspaneler ble brukt av flere europeiske arkitekter på denne tiden, ikke minst i en del av Mackintosh' interiører i Skottland.

III. 97

Glassmalerier

I trappeoppgangen finnes fire glassmalerier i et geometrisk formspråk som er tilpasset hallens øvrige utforming.¹⁴ Vinduene er symmetrisk utformet og holdt i relativt lyse farger, med et mønster som består av sirkler, ovaler og vertikale felt. Ovalene er delt i to deler og minner således om Mackintosh ornamentikk, men mangler hans myke, nesten vibrerende buer. Schous komposisjon og utforming er stram og geometrisk, og har sterkere tysk-østerrikske hovedtrekk. Vinduene har bl.a. likhetstrekk med en del av Hoffmanns komposisjoner, både i vinduer og stoffmønstre. Lignende vinduer er også avbildet i noen av tidsskriftene Schou hadde.¹⁵

III. 98

III. 187

På hver side av peisen i dagligstuen er et lite, smalt rektangulært glassmaleri.¹⁶ De er litt forskjellige, men viser begge en stilisert fugl, muligens en papegøye, på en kvist. Fargene er kraftige; fuglene er røde, gule og brune/beige, bakgrunnen er blå og kvistene har kraftige grønne blad og røde bær. Motivet er trolig et utslag av jugendtidens forkjærlighet for eksotiske dyr. Det er likevel noe uvanlig, ettersom Schou, og de fleste norske jugendarkitekter og -designere med ham, som oftest benyttet seg av nasjonale dyr og planter i sin ornamentikk. Både utformingen og de kraftige fargene fører imidlertid tankene over mot engelsk arts and crafts-design. C.F.A. Voysey benyttet f.eks. ofte fugler og kvister i sine tekstildesign. Glassmalerier ble dessuten mye brukt i britisk arkitektur i perioden rundt århundreskiftet, og den omfattende bruken av glassmalerier i europeisk art nouveau/jugend, også her i Norge, kan ha sitt utgangspunkt i England. Farget glass ble også benyttet i mange trappeoppganger på slutten av 1800-tallet.¹⁷

III. 99

Hagen

Hagen eksisterer ikke i dag og det er uvisst om den i det hele tatt ble utført. Det eksisterer imidlertid en egen fargelagt tegning til hagen fra august 1912, og muligens ble hagen utført i henhold til denne. Tegningen viser uansett at Schou var interessert i å planlegge villaen og hagen som en helhet, og den vil derfor bli analysert her. På hageskissen omgis huset av en ganske bred gårds plass/hagegang, som delvis følger

III. 100

villaens omriss i den forstand at karnappenes form tas opp i hagegangens små plassdannelser. I det nordvestre hjørnet er en liten avrundet plass der flaggstangen er plassert, og ved siden av flaggstangen er et solur, et ganske vanlig element i samtidige engelske hager.

Ill. 100, 93

Aksen som som løper gjennom husets tre stuer og ut via spisestuens karnapp i sørøst, tas som nevnt opp i hagens komposisjon og binder hagen sammen med arkitekturen. I aksens forlengelse fører en pergola fram til en åpen, trolig gruslagt, «lekeplads», omtrent på størrelse med huset.¹⁸ Pergolaen er igjen et element som ble mye brukt i samtidig engelsk hagearkitektur, i den hensikt å understreke akser, gi skyggefulle rom og skape liv og variasjon i hagens utforming. Den ble også benyttet en del i wienersk hagearkitektur rundt århundreskiftet. Pergolaens innganger flankeres av trær eller busker som bidrar til å understreke aksene, og sørøst for lekeplassen fortsetter aksene i en liten grusgang som fører til et dueslag. Sørvest for pergolaen står et stort tre med bord og benker under. Både dueslaget og treet med benker under er trekk som finnes i utallige engelske hager fra perioden. Lekeplassen har en svakt buet avslutning i sørøst som tar opp i seg formen både fra villaens karnapp og fra den avrundete plassen som leder inn til pergolaen. Størrelsen på buen økes etterhvert, og med til dette spillet av avrundete former som binder huset og hagen sammen hører også de to hagegangene som i store buer fører fra gårdsplassen/hagegangen til lekeplassen. Den asymmetriske hovedkomposisjonen, sammen med bruken av akser som ender i et mål og repetisjon av former med samme karakter, skaper på samme tid både enhet og variasjon. Alle disse trekkene er dessuten karakteristiske for samtidig hagearkitektur.

Nærmest huset og langs hagegangens ytterkanter er smale rektangulære bed og jevnt plasserte busker. Dette representerer en relativt formell beplantning, sammenlignet f.eks. med hagen i Kalfarli 18. Resten av hagen går mer over i det uformelle med uregelmessig plasserte busker og trær, og står således i kontrast til den formelle beplantningen og oppbygningen ellers. Sammensetningen av en stram, aksial oppbygning og en mer uformell beplantning var typisk for hagearkitekturen rundt 1900, særlig slik den kom til uttrykk i England. Sør for lekeplassen er en kjøkkenhage, og i motsetning til hagen i Kalfarli 18, der kjøkkenhagen var adskilt fra hagen forøvrig, inngår den her som en del av hagens helhet. Plasseringen av den lave kjøkkenhagen i sør gir mye sol og god utsikt mot Bergensdalen, mens trærne nord for lekeplassen skjermer for innsyn fra naboer.

«Hus og Have som Enhet» – Schou som hagearkitekt

Det har flere steder vært pekt på trekk som knytter Schous hager til tendenser i samtidens hagearkitektur. Rundt 1900 og framover var det en økende interesse for hagearkitektur i hele Europa,¹⁹ og kanskje særlig i England, der de aller fleste arkitektene tegnet hager til sine bygninger.²⁰ Mange av hageidealene på kontinentet har da også sitt utgangspunkt i England. Nesten alle arkitekturtidsskrifter viet hagearkitekturen oppmerksomhet, og det ble utgitt flere bøker om emnet. I 1906 ga f.eks. den engelske arkitekten Baillie-Scott ut en bok med tittelen «Houses and Gardens».

Den engelske arts and crafts-hagen kombinerte en streng og formell, men samtidig asymmetrisk design med en tilsynelatende uformell beplantning.

Beplantningen var imidlertid nøye planlagt og det ble bl.a. tatt hensyn både til plantenes utseende og farger. Resultatet ble en slags formell naturlighet med sterkt romantisk tilsnitt, der det ble lagt vekt på sammenhengen mellom arkitektur og hage, samt bruk av akser og utsiktspunkter. Flere av disse elementene var fremtredende i Schous hager, noe som vitner om hans kjennskap til samtidige hageidealer. Tysklands hagearkitektur ble påvirket av den engelske, særlig etter at Herman Muthesius bok «Das englische Haus» ble publisert i 1904.²¹ Schou kan naturligvis ha hentet inspirasjon både i England og Tyskland. I Wien, derimot, ble mange av de engelske idealene omgjort til et mer geometrisk, secessionistisk formspråk, og denne tendensen finner man ikke hos Schou.

På langt nær alle arkitektene på denne tiden tegnet hager til sine bygninger, men det er likevel karakteristisk at de aller fleste inkluderte bygningenes omgivelser på sine tegninger, i form av trær, busker og hageskisser. Verken Hoffmann eller Mackintosh beskjeftiget seg med hagearkitektur i større omfang, men begge inkluderte trær og busker rundt sine hus, og satte dem i sammenheng med arkitekturen ved å klippe dem i passende former, som f.eks. rundt Hoffmanns Palais Stocklet eller Mackintosh' Hill House. Hagen ble sett som et kunstprodukt som skulle stå i sammenheng med boligen, og den representerte dermed en viktig del av samtidens «Gesamtkunstwerk». Baillie Scott formulerte det slik i 1895: «*A well-designed garden is almost as important as a well-designed house (...)*»²²

Her i Norge var ikke interessen for hagearkitektur det mest fremtredende trekket ved periodens arkitekturdebatt, men det er likevel tegn på en økende interesse også for husets omgivelser. I 1909 hadde Asche Moe en artikkel i Arkitektur og Dekorativ Kunst med tittelen «Villa-Haver i ny Stil. Hus og Have som Enhet», der han forsøkte å rette arkitektenes oppmerksomhet mot hagen.²³ Moe hadde utvilsomt god kjennskap til samtidige hageidealer, og skriver bl.a. at hagen «*har like stor betydning med hensyn til eiendommens utseende og beboernes komfort som selve bygverket. Hus og omgivelser er ikke to ting, men inderlig forbundne i sin skjønhetsvirkning – eller hæslighet.*»²⁴.

Asche Moe legger vekt på det estetiske fortrinnet ved å anlegge en hage i forbindelse med huset, samtidig som den også skal kunne brukes og slik bidra til beboernes komfort. Fokuseringen på at hagen skal brukes og ikke bare være til pynt er et tidsypisk trekk som har sitt utgangspunkt i tidens krav til sunne omgivelser. Hageinteressen var bl.a. et resultat av samtidens fiendtlige innstilling til industrialismen og det usunne bymiljøet man mente den hadde ført til. I et lite hefte med tittelen «Om Koloniträdgårder», utgitt i Stockholm i 1905, legger forfatteren også vekt på den store gevinsten både for sinn og helse i å komme seg bort fra «*stadens buller*».²⁵ Bokens innledende kapittel avsluttes slik: «*Glädjen af koloniträdgårder, det är dock deras största nytta. De äro ett af medlen att före äfven stadsmänniskan åter till allas vår moder jorden för att vid hennes sköte njuta välsignelsen af arbetsglädje, form- och färgglädje.*»²⁶ Dette lille heftet er en av de bøkene som er bevart etter Schou, og selv om innholdet stort sett omhandler kolonihager i Europa, viser boken likevel at Schou har vært interessert i hageproblematikken.

I sin artikkel beskriver Asche Moe hvordan en hage bør anlegges, og flere av disse trekkene går igjen i Schous hager. Hageanlegget bør være rettvinklet, ettersom

dette er mest praktisk når man har liten plass, men det må ikke nødvendigvis være symmetrisk. Nærmest huset bør man ha klatrevekster, og deretter blomster og gress, mens det langs hagegangene bør anlegges rabatter med lavere blomster. Langs grensene bør man også anlegge rabatter som kun brytes av enkelte høyere vekster som trær eller busker. I en liten hage kan gressflater unnværes helt, men Moe mener likevel de er ønskelige for kontrastens skyld. Han mener også at det bør være en regel «(...)at alle veier alltid fører til et maal, til en sitteplads, et lysthus eller lignende (...)»²⁷ Nettopp denne typen beplantning, særlig bruk av klatrevekster nærmest huset, samt bruken av akser som ender i et mål går igjen i de fleste av Schous hager. Både i Kalfarlien 18, Seiersbjerget 10 og Forskjønnelsen 6 karakteriseres dessuten hagene av en rettvinklet oppbygning. Det er naturligvis uvisst om Schou har kjent til eller hentet inspirasjon fra Moes artikkel. En del av tendensene kan han også ha plukket opp fra samtidig utenlandsk litteratur. Både Asche Moes artikkel og Schous hager viser klare trekk fra periodens hagearkitektur i Europa forøvrig.

4.2. KALFARVEIEN 69

Ill. 110, 101-104 I 1913 tegnet Schou en villa for eget bruk i Kalfarveien 69. Bygningen har tilnærmet kvadratisk grunnplan og en og en halv etasje. Sammen med det valmete mansardtaket gir det villaen en relativt kompakt og tett barokkpreget hovedform. Den bratte helningen i takets nedre del understreker ytterligere denne tendensen. Samtidig brytes bygningskroppen av arker og gavler, som løser opp noe av stramheten i formen og gir villaen en mer variert karakter. Imidlertid bidrar takarkenes valmtak på sin side til det litt tunge barokke uttrykket.

Ill. 108 Villaen er utført i pusset mur mens sokkeletasjen er i naturstein. Pussen er gitt en ujevn og grov struktur ved hjelp av et uregelmessig mønster som består av brede og svakt buete fordypninger i overflaten. Husets inngangsparti ligger mot nordøst og er markert i fasaden ved at det er trukket fram fra murlivet forøvrig i en svak bue. *Ill. 102, 110* Det samme er den brede takarken i andre etasje over inngangen. På fasaden som vender mot hagen i sørvest er spisestuen og soveværelset over trukket noe fram fra bygningskroppen i et utbygg med halvvalmet tak, mens en terrasse løper langs hele veggen til venstre for utbygget. På nordvestsiden har taket halvvalm, og her er andre *Ill. 104* etasje kledd med stående panel. En slik sammensetning av puss og tre ser ikke ut til å være særlig utbredt i Norge, men i Sverige finnes flere eksempler på bruk av puss i første etasje og tre i andre.²⁸ På grunn av sine studier i Stockholm hadde Schou nær *Ill. 103* tilknytning til Sverige, og utformingen av denne veggen har trolig sin kilde i samtidens svenske arkitektur. *Ill. 213*

Vinduene er av varierende størrelse og form. De fleste er imidlertid relativt små, slik at de tette veggene understreker villaens kompakte uttrykk. De fleste vinduene er smårutete, men Schou har også benyttet kombinasjonen av små ruter og større vindusflater. På fasaden i sørøst er et lite blyglassvindu med et slags nyreformet *Ill. 107* jugendinspirert mønster. Schou benyttet slike små blyglassvinduer i flere bygninger fra denne perioden, f.eks. i villaene i Kalfarveien 65 og Forskjønnelsen 8. Større glassmalerier var dessuten et karakteristisk trekk ved villaen i Seiersbjerget 10.²⁹

Fargebruk

Bygningen er holdt i en svakt gulhvitt farge, mens dørene og panelet på fasaden i nordvest er malt i en skarp, mørk grønnfarge. Eldre fotografier viser at vinduslistene i første etasje opprinnelig var mørke, trolig malt i samme farge som dørene og panelet i nordvest. På den panelte delen av fasaden har vinduernes listverk og lemmer samme gulffarge som huset forøvrig. Fotografier viser at også listverket langs takkanten opprinnelig hadde samme lyse farge som det øvrige listverket på denne veggen. Også arkene var, og er, mørke med lyse vinduslister. Første og andre etasje hadde således motsatt fargesetting.³⁰ Kontrasten i fargesettingen, både i hver enkelt etasje og mellom de to etasjene, har klart bidratt til fasadens artikulering. Noe av villaens karakter er dessverre gått tapt gjennom at vinduslistene i første etasje er gitt samme farge som murlivet omkring. Taket er tekket med svart glassert takstein, noe som ytterligere understreker den litt tunge formen.

Ill. 101, 120b

Sammensetningen av gule og grønne farger har tidligere vært pekt på som et karakteristisk trekk ved mange av Schous ungdombygninger. Fargenyansene i denne villaen er imidlertid helt anderledes og gir dermed et annet inntrykk, der det er motsetningen mellom den lyse pussen og det mørke treverket som fremheves. Kombinasjonen av lys mur og mørkt treverk ble relativt vanlig i Bergensarkitekturen på denne tiden, og i følge Alf Bøe ble den første gang brukt av Egill Reimers i hans villa for Schjøtt i Formanns vei 42 fra 1912.³¹ En slik fargebruk var trolig inspirert av eldre barokke murbygg i Bergen, som Rådhuset og Hagerupsgården. En tilsvarende fargetendens hadde i lengre tid gjort seg gjeldende innen trearkitekturen, med hvitmalt panel mot sorte tak.³² Bruken av gule og grønne farger som i Kalfarveien 69 er likevel noe uvanlig. Prinsippet i sammensetningen av mørke og lyse nyanser er imidlertid det samme. Denne nye fargebruken hos Schou faller således inn i tidens mønster, og ser ut til å representere både en lokal tilpasning samt en tilnærming til et sterkere barokt uttrykk. En av Reimers tidligere villaer, Allégaten 57 fra 1908, har forøvrig en fargesetting som er svært lik Schous villa, med lys mur i kontrast til kraftig grønne vinduslemmer og takstein.³³

Inngangsdøren

Hovedinngangsdøren har en markant utforming med karakteristisk ungdompreg, og er villaens mest dekorative element. Fyllinger og listverk har svakt buet, tidvis nesten svellende, utforming som står i relieff i forhold til hverandre og som gir døren et rikt spill av former og skyggeeffekter. Den øvre fyllingen har et ovalt lite vindu med rombeformete sprosper lik dem Schou hadde benyttet i Seiersbjerget 10. Denne fyllingen rammes inn av en tilsynelatende barokkinspirert bue med ungdompregete masker. På en tidlig tegning er maskene tydelig utformet som ugler, et yndet motiv hos Schou, men de ble utført i en mer abstrakt form. Flere av dørens detaljer har sin bakgrunn i ungdomstilens formspråk, men kombineres samtidig med mer barokke og klassiserende trekk. Den plastiske ungdomutformingen med svellende og svungne former står i fint samspill med husets nybarokke tendenser.³⁴ Dørtypen med svellende ungdomformer, men ofte noe enklere utformet, går igjen i flere av Schous hus fra de nærmeste årene, som villaene i Allégaten 57a og Kalfarveien 65, samt kontorbygningen i Strømgaten 10. (Se s. 71)

Ill. 105, 106

Dekorative detaljer

Villaens ornamentale uttrykk har mange fellestrekk med Seiersbjerget 10, både når det gjelder ornamenttypen og den begrensede bruken av dekorative detaljer. Bortsett fra et lite teglkvadrat på portstolpen finnes det ingen geometriske ornamenter i dette huset. Det er derimot de mer organiske jugendmotivene som er benyttet.

Ill. 108 På fasaden i nordvest er overgangen mellom tre og mur markert med finhugne ornamenter i kleberstein med en abstrakt svellende jugendform. De synes å skulle illudere bjelkehoder, muligens etter inspirasjon fra middelalderarkitektur, slik som *Ill. 89* flere av dyremaskene på Den Nationale Scene, og de kan minne litt om ornamentene *Ill. 109* på trappehuset i Seiersbjerget 10. Takrenneholderne øverst i gavlen på hagefasadens utbygg har også en abstrakt organisk, nesten maskelignende, form. Balkongen på *Ill. 104* denne delen av hagefasaden har kraftige klebersteinsstøtter utformet med mykt avrundete ledd med et svakt buet, uthugget ornament på framsiden. Schou har dessuten benyttet sine egne initialer, EOS, både på balkongens smijernsrekkverk og som dekorative murankre på fasaden i sørøst. Over hovedinngangsdøren i nordøst og balkongdøren i sørvest er det markert et nedsenket felt i pussen med en knekket og svungen barokkinspirert form som tar opp i seg takets utforming.

Ill. 104, 120b Den panelte gavlen i nordvest har den mest iøynefallende dekorative utformingen. Vindusomrammingenes listverk har utskårne ornamenter med en maskelignende form og taklisten har fått en avrundet, svungen utforming. Listverket preges av en blanding av jugend og nasjonal bonderomantikk, og har således fellestrekk med Schous trevilla i Kalfaret 46 fra 1909. (Se s. 75) Lignende, lett nasjonalromantiske, dør- og vindusomramminger var relativt vanlige i Sverige, og Schou kan ha hentet noe av inspirasjonen der. Blant Schous papirer finnes f.eks. en trykt presentasjon fra 1908 av villaområdet Skärsättra på Lidingö, med 9 ulike forslag til villaer. Flere av disse har vindusomramminger som minner klart om de Schou har benyttet på nordvestfasaden i sin egen villa. Som nevnt tidligere er også kombinasjonen av mur og tre et trekk som kan være inspirert av svensk arkitektur.

Ill. 108 Material- og fargebruken gir villaen som helhet et elegant og sobert preg. Den lyse pussen kontrasteres av det mørke treverket, de mørke smijernsdetaljene, og de grå natursteinslementene. Som i Kalfarlien 18 er det husets enkelhet, i kombinasjon med en tett hovedform, samt en raffinert material- og fargebruk som i første rekke bidrar til det elegante særpreget. Til tross for at de to villaene har svært ulik karakter, er virkemidlene likevel på mange måter felles. På hver sin måte representerer dessuten de to villaene flere av jugendstilens tendenser, og illustrerer således et av de karakteristiske trekkene ved jugendarkitekturen både i Norge og ellers i Europa, nemlig den veldige variasjonsrikdommen. De viser dessuten at en og samme arkitekt gjerne kunne benytte ulike jugendvarianter, ofte i kombinasjon med andre stiltrekk. Samtidig vitner villaene om Schous evne til å absorbere ulike stilistiske elementer i tiden og likevel skape helhetlige kunstverk med et personlig uttrykk.

Planløsning

Dagligværelsene og soverommene er adskilt i hver sin etasje, med dagligrommene i første og soverommene i andre. I begge etasjene er rommene gruppert rundt en felles gang der også trappen mellom de to etasjene er plassert. I første etasje ligger entré,

kontor og kjøkken mot nordøst, mens dagligstue og spisestue vender mot sørvest. Sammen med anretningen ligger de to siste rommene litt hevet i forhold til de øvrige. I andre etasje er en nedre trappeavsats med pikeværelse og toalett, mens soverommene ligger gruppert omkring den øverste gangen.

III. 110

Opprinnelig var det et åpent rekkverk mellom trappeoppgangen og dagligstuen, og i denne delen av dagligstuen har Schou lagt en liten peiskrok med veggfast benk etter engelsk mønster. I dag er denne veggen lukket igjen. Det åpne rekkverket mellom trappen og stuen har trolig understreket sammenhengen i interiøret på en annen måte enn det som er tilfellet idag. Schou selv beholdt forøvrig ikke dette skillet åpent, men hadde her, i følge datteren, en transparent av Frida Hansen.³⁵ Fargene i transparenten, som er fra 1918, harmonerer med fargebruken i dagligstuen og spisestuen, med gulfarger, blått og blågrønt.³⁶

III. 114

Fra dagligstuen er det adgang til spisestuen i sørøst. Denne er trukket fram mot hagen slik at de to rommene ligger noe forskjøvet i forhold til hverandre. Planløsningen er således asymmetrisk og både vinduer og rom ligger forskjøvet i forhold til mulige rette akser. På denne måten trekkes blikket umiddelbart rundt i rommet; mot innsynet til den okerfargete spisestuen med sitt spesialtegnete møblement, mot peiskroken og mot resten av dagligstuen. Dette gir interiøret en intim, variert og lett romantisk karakter, noe som fremheves ytterligere ved at disse rommene er hevet noen trinn i forhold til entreen.

Denne lett romantiske romkomposisjonen, som preges av varierte perspektiver, har sin bakgrunn i den engelske arts and crafts-arkitekturen. Den finnes imidlertid også i store deler av europeisk art nouveau/jugend, både hos Horta og Hoffmann. Den representerer en annen tilnæringsmåte til rommet enn det vi så i Seiersbjerget 10, der det ble lagt vekt på akser som løp gjennom huset og ut i hagen. Begge er rikt representert i samtidig europeisk arkitektur – ofte også i kombinasjon.

Interiør

Villaen har både innvendig listverk og dører intakte. Listverket har enkle profiler og ornamentene i hjørnene består av en eller flere voluttlignende former. Dørene har delvis barokke trekk, der formen på den øvre fyllingens avslutning tilsvarende pussfeltet som er markert over ytterdørene i eksteriøret.

III. 112

III. 111

Schou tegnet også en del møbler til sitt eget hjem, og det finnes akvareller av møbler til soverom, spisestue og dagligstue.³⁷ Alle tegningene er datert «Hop 1907», og i følge Alf Bøe er anbud på utførelsen av møblene datert 18. juli 1907, mens regningen er datert 6. november samme år.³⁸ Dette innebærer at møblene opprinnelig ble tegnet til Schous første hjem på Hop og ikke til stuene i Kalfarveien 69. Møblene, og i særlig grad spisestuen, er likevel integrerte i husets helhet, og de vil derfor bli behandlet som en del av villaens enhetlige arkitektur.

Spisestuen er fortsatt bevart i villaen, mens salongmøblementet i dag tilhører Vestlandske Kunstindustrimuseums samlinger. Salongmøblementet består av en sofa, 4 stoler, salongbord, et bokskap og en etagere. Det finnes også tegninger til lenestoler, men disse ser ikke ut til å ha blitt utført. Spisestuemøblementet består av et spisebord med 6 stoler, en buffet og et anretningsbord. I tillegg kommer to hjørneskap og en tinnhylle som ble tegnet til dette rommet i 1913. I soverommsmøble-

mentet inngår senger og nattbord. Disse møblene har enkle former med jugendinspirert dekor, med blant annet stiliserte kongler på sengestolpene.

Dagligstuen

Dagligstuen er idag hvit med lys grønt listverk. I følge Schous datter, Ann Sofi Schou Hansen, skal fargene opprinnelig har vært mørkere, med grågrønne vegger og mørk grågrønne lister. Et relativt stort vindu vender mot hagen, mens det mot nordvest er to lave rektangulære vinduer i øvre del av veggen. Slike smale, smårutete og høyt plasserte vinduer har sine røtter i England, men de ble bl.a. også brukt en del i Sverige. I utgangspunktet var meningen å skjerme rommene mot den skarpe solen midt på dagen om sommeren, og slik gi et behageligere og mykere lys. Ettersom vinduene her vender mot nordvest er det mer sannsynlig at de er benyttet som et nytt og tidsriktig motiv. Carl Larsson, som var svært inspirert av den engelske arts and crafts-bevegelsen, benyttet dem i sitt hjem i Sundborn, og hans populære tegninger derfra kan ha vært med på å spre ideen til andre arkitekter og byggherrer.

Ill. 113, 114 Peiskroken i Kalfarveien 69 er plassert til venstre idet man kommer inn i dagligstuen. Peisen er avrundet som i Seiersbjerget 10, og er omgitt av en veggfast benk. Peishyllen er dekorert med kattede figurer og teatralske masker. Pilastrene i forbindelse med rekkverket mot gangen har et svellende ornament med ovale former.

Ill. 115-117 Salongmøblelementet stod i nordvestre hjørne av stuen. De enkle og rettlinjete formene i møblene, som er utført i lyspolert bjørk med intarsiafelt i grønt og brunt, viser tydelig inspirasjon fra empiren. Sofaen har klare likhetstrekk med sofaene i 1. losjerads foajé i teateret. De rene empire-formene ble fremhevet av stolenes stripete trekk, muligens i grønt og beige.³⁹ Bruken av bjørk og intarsia er også empire-inspirert. «*Ren empire er det likevel ikke tale om, idet Schous modernistiske tilbøyeligheter trer tydelig frem f.eks. i de profilerte linjene på sargens sidebrett, i srossene på H-krysset under setet, i ryggenes nederste tverrspross.*»⁴⁰ Utformingen av intarsiafeltene peker også i retning av det tidlige 1900-tall. På stolryggene har de et abstrakt, organisk mønster, mens det store feltet på bokreolen viser en ugle i et landskap, omgitt av fire små hjerter. Bokhyllen avslører muligens en viss engelsk innflytelse i midtlisten og listen i høyre kant, som begge skrår utover nederst slik at de fremstår med en viss tyngde. Dette er et trekk som finnes i mange engelske arts and crafts-møbler, bl.a. hos Voysey. Imidlertid ble dette trekket tatt opp både i Tyskland og Østerrike. Hjertene var også et dekorativt element som ofte ble benyttet i engelsk design rundt århundreskiftet.

Spisestuen

Ill. 118 Veggene i spisestuen har vært malt i en mørk sennepsgul farge, mens tak, listverk og møbler har vært hvite.⁴¹ Stolenes trekk har vært mørk blått, og samme blåfarge var også benyttet inne i hjørneskapene.⁴² Den kontrastrike sammensetningen av hvit, mørk sennepsgul og kraftig blå har trolig gitt rommet et sterkere særpreg enn den lysere gulfargen og mer enhetlige fargekombinasjonen som er brukt i dag. Som det har vært påpekt tidligere var den dype gulfargen et kjennetegn ved mange av Schous tidlige wiener-inspirerte bygninger.

Ill. 118, 119 Møblelementet har et visst preg av rokokko – «*en fri fantasi medklang av*

rokokko og norsk bygdemiljø», som Alf Bøe beskriver det.⁴³ Den dekorative utformingen, med utskårne sirkler og nyreformere, viser imidlertid at utgangspunktet like mye ligger i engelsk arts and crafts og tysk jugend. Stolryggenes øvre avslutning og glasset i hjørneskapenes dører har samme form, og denne tilsvarer utformingen av dørenes øvre fyllinger samt pussfeltet over ytterdørene. Ved hjelp av disse formale grepene fremhever Schou helheten i bygningens former.

Buffeten har en klar geometrisk komposisjon, samtidig som utformingen av den nedre listen står i nært slektskap med stolenes «rokokko-jugend». Listverket på sidene skrår utover i en svak bue før det smalner av igjen nederst, slik som i dagligstuens bokskap. Beslagene har form av en sittende katt, og er et klart jugendtrekk. Buffeten er plassert i en nisje i veggen under et blyglassvindu med jugendinspirert sprosseinndeling. Denne utformingen tar opp i seg buffetens og stolryggenes bue samt de nyreformete utskjæringerne på stolene og nede på buffeten. Buffeten og vinduet bindes dessuten sammen ved hjelp av en klatreplante som vokser fra buffetens lille hylle og opp i vinduet.

Det store vinduet ut mot hagen har hatt små blyinnfattede ruter som, sammen med lyse, lette gardiner, har silt lyset. Gardinene henger rett ned og er ikke drapert slik det var vanlig på slutten av 1800-tallet. Smijernslysekronen er fra Forsberg i Stockholm og i hjørneskapet har vært utstilt sølvtøy fra Georg Jensen i København.⁴⁴ Til sammen har spisestuen utgjort et enhetlig rom i samsvar med tidens krav til enkle interiører med gode møbler og gjenstander, bevisst bruk av materialer og farger, lys og hygge. Interessant er det at Schou også tegnet et par utkast til løpere til spisestuen, begge datert 1907. I følge datteren er de aldri blitt utført, men det illustrerer likevel viljen til å skape et helhetlig interiør og «gesamtkunstwerk».

Det gode hjem og den gode borger.

Sammenligner man interiørene i Kalfarveien 69 med interiører fra slutten av 1800-tallet er de nye idealene tydelige. De mørke fargene og tunge draperiene, de stoppede møblene i ulike stilvarianter samt overfloden av pyntegjenstander, palmer og blomsterdekorasjoner har måttet vike for lyse, klare farger, møbler med rene linjer, lette gardiner, og noen få utvalgte prydgjenstander og bilder. Tendensen til å redusere antallet gjenstander i rommet kan spores tilbake til England, der både Baillie Scott og Voysey argumenterte for en enkel og restriktiv interiørdesign. «*The furniture is simple and dainty in design, and everything in the room is disposed with quiet dignity of effect, while conspicuously absent are the host of so-called decorative articles which make locomotion perilous in so many drawing-rooms (...) The pictures are few and choice, not dotted over the walls, but carefully grouped. Everything, in short, appears to have been specially designed to fit its particular position in the room (...)*»⁴⁵

Fargebruken i interiøret er svært karakteristisk for idealene som hersket rundt århundreskiftet, selv om dette interiøret ble utformet så sent som i 1913. De mettede fargene og blandingsfargene er typiske for periodens engelske interiørdesign. I England var det imidlertid vanlig å benytte mønstrede tapeter, og de store, rene fargeflatene er trolig et nordisk trekk. Kunsthistorikeren Aubert skrev allerede på 1880-tallet om de norske fargene, der han fremhevet de rene, klare fargene, og i Sverige

brukte Carl Larsson slike klare fargeflater i sitt hjem. Hans akvareller fra Sundborn ble svært populære, og mange fulgte hans eksempel med møbler i rødt, grønt eller hvitt satt mot en ensfarget bakgrunn i en annen farge.⁴⁶ Den samme tendensen ser man i Schou interiør.

Både i Seiersbjerget 10, men særlig i Kalfarveien 69, viser Schou sin kjennskap til og fortrolighet med samtidens idealer i bestrebelsene på å skape gode og stimulerende planløsninger og interiører. Troen på kunstens og kunsthåndverkets oppdragende og foredlende rolle var sterk i hele Europa, og hadde sitt opphav hos Ruskin og Morris i England.⁴⁷ De mente at mennesket ble lykkelig både ved å skape gode gjenstander, og ved å bruke og omgi seg med dem. For Morris var det derfor en moralsk forpliktelse å skape gode og vakre møbler, bruksgjenstander og interiører. Troen var at den gode kunsten skulle kunne spres til alle klasser, og dermed også bedre de fattigere klassenes sosiale kår. Morris ideer spredte seg over store deler av Europa rundt århundreskiftet. Josef Hoffmann var f.eks. sterkt inspirert av denne engelske bevegelsen, og opprettelsen av kunsthåndverksorganisasjonen Wiener Werkstätte, som Hoffmann var en av initiativtakerne til, var f.eks. påvirket av lignende foretak i England.⁴⁸

Her i Norge var også disse tendensene tilstede, men de fikk aldri et så revolusjonerende uttrykk som i England. Lorentz Dietrichson utpekte den borgerlige klassen som målgruppen for reformarbeidet, og plasserte således Ruskins ideologi «*trygt innenfor rammen av etablerte samfunnsnormer*».⁴⁹ Troen på skjønnheten var imidlertid til stede også her til lands. I 1886 uttalte Dietrichson bl.a. at reformarbeidet skulle foredle den velstående borgers hjem, «*og utbrede med Sansen for Orden og Skjønhed i Hjemmet ogsaa dybereliggende Egenskaber, der bidrage til Samfundets Trivsel og Lykke i de videste Kredse, fordi det gode Hjem frembringer den gode Borger*».⁵⁰ I denne forbindelse søkte man også å legge vekt på gode hygieniske forhold i utformingen av boligen, ikke minst med hensyn til lys og luft, noe som ble sett på som avgjørende.⁵¹ En av inspirasjonskildene i Norge i arbeidet med en bedre hjemmeinnredning var embedsmannsgårdene fra begynnelsen av 1800-tallet, som bl.a. Gerhard Munthe og Erik Werenskjold hentet ideer fra.

I Sverige var også troen på kunstens rolle sterk, og i motsetning til i Norge var arbeidet her først og fremst rettet mot arbeiderklassen. I 1899 ga Ellen Kay ut skriftet «*Skönhet för alla*», der hun argumenterte for at skjønnhet ikke var luksus men et middel til å foredle mennesket. «*Man arbetar bättre, mår bättre, blir vänligare och gladare, ifall man i sitt hem, det vara hur litet som hälst, möter vackra former och färger på de ting, med vilka man omgiver sig.*»⁵² Som nevnt bidrog også Carl Larssons illustrasjoner fra sitt eget hjem sterkt til interessen for hjemmet og dets innredning, og den betydning det hadde for beboernes trivsel. Schou har helt sikkert hatt god kjennskap til disse bestrebelsene, ikke minst fra sitt opphold i Sverige.

Hagen

Schou tegnet naturlig nok også hagen til sitt eget hus. Det finnes to ulike hagetegninger til Kalfarveien 69, en fra 1913 og en annen datert i 1918. Fotografier som etter all sannsynlighet er tatt i hagen rundt 1916-18 viser at hagen allerede på den tid var anlagt slik den fremstår på tegningen fra 1918. Det er derfor rimelig å anta at den

Ill. 120a
Ill. 120b-d

opprinnelig ble anlagt i den form den har på tegningen fra 1918, og ikke slik tegningen fra 1913 viser. En innrammet tegning fra 1923 viser den samme hagen, men har mer detaljerte betegnelser, bl.a. av beplantningen. Hagen er godt bevart nær sin opprinnelige tilstand.

Både helheten og detaljene viser et mer romantisk konsept enn det tilfellet har vært i Schous tidligere hager. Hagen er omgitt av en hvit pusset mur artikulert med blindbuer og tekktet med takstein. I muren som omgir gårdsplassen foran inngangsfasaden er en rundbuet åpning med klebersteinssokkel, og denne skal være laget for at katten skulle kunne sitte der som en liten skulptur.⁵³ I følge tegningen fra 1923 skal både denne muren og muren i nordvest være beplantet med slyngroser, noe fotografier viser var tilfellet. Tegningene viser også at det skulle være bed inntil veggene rundt hele huset, og på fotografiene ser man at det her var plantet klatrevexster. Som i Schous øvrige hager, samt på teaterfasaden, knyttes huset på denne måten til omgivelsene, og understreker sammenhengen mellom arkitektur og natur. Forøvrig består beplantningen av gressplener og rosebed. I sørøst ligger kjøkkenhagen.

Ill. 120c-d

Ill. 101, 120b-c

Som i Schous øvrige hager utvides hagegangen flere steder til større plasser. I det søndre hjørnet er en plass med flaggstang, samt en stenbank langs bøkehekken mot kjøkkenhagen. I hagens vestre hjørne er likeledes en gruslagt plass med en benk i tillegg til en brønn. Langs plassens vestre kant ligger så en hagepaviljong i hvitpusset mur, med rundbuede åpninger og tak med kraftig svai.⁵⁴ På grunn av den bratte skrenten nedenfor denne delen av tomten har man fra paviljongen vid utsikt over Store Lungegårdsvann. Langs husets nordvestre side fører en hagegang fra gårdsplassen til plassen foran hagepaviljongen. Denne betegnes som «rosegangen», og ble kantet av høye, oppbundete klatreroser, slik at det hele ble en pergolalignende gang.

Ill. 120c

I motsetning til de rettvinklede hagegangene Schou benyttet i de fleste av sine øvrige hager, er gangene og plassene her asymmetriske og organisk utformet. Som i Seiersbjerget 10 bindes hus og hage sammen ved at arkitekturens karakter tas opp igjen i hagen. I villaen i Seiersbjerget var det aksene i planløsningen og hagen som skapte helheten og som samtidig ga hagen et noe formelt uttrykk. I Kalfarveien 69 bruker imidlertid ikke Schou akser verken i interiøret eller i sammenhengen mellom interiør og hage. Her er det derimot den lett romantiske, uformelle karakteren som understrekes, idet planløsningens varierte og intime karakter tas opp igjen i hagen. Inspirasjonen til denne romantiske holdningen kan ligge i den engelske hagearkitekturen, men den kan muligens også være et utslag av jugendstilens organiske formspråk. Den eneste aksene i hagen er «rosegangen» som fører fram til brønnen og paviljongens inngang, men disse ligger likevel noe forskjøvet i forhold til selve aksene. I forbindelse med «rosegangen» kan det nevnes at Asche Moe i sin artikkel fra 1909 skriver at det kan anbefales å anlegge en allé dersom plassen tillater det, da det vil gjøre hagen til et bedre oppholdssted.⁵⁵ I følge Moe bør alleen likevel lede til et mål, slik tilfellet er her, og den bør legges til en grense der den ikke forstyrrer anlegget. I Kalfarveien 69 er alleen, eller «rosegangen», lagt inntil husets nordvestre side.

4.3. ALLÉGATEN 57A

Allégaten 57a (i dag Jahnebakken 6) ble tegnet i 1914 for skipsreder W. Hansen.⁵⁶ Det er stor tomannsbolig i to og en halv etasje, med en leilighet i første etasje og en som omfatter andre og tredje. I dag er det Universitetet i Bergen som eier bygningen, og den er ominnredet til kontorer og lesesaler. Utvendig er den noenlunde intakt, men alle vinduene og de fleste dørene er skiftet ut. Bygningen er utført i glattpusset mur, og opprinnelig var den muligens holdt i en varm gul farge. Det finnes ikke fargetegninger til villaen, men der malingen idag skaller av kommer denne fargen til syne. Tatt i betraktning Schous forkjærlighet for lignende gulfarger er det derfor rimelig å anta at dette kan ha vært den opprinnelige fargen.

Villaen er et karakteristisk eksempel på en sen jugendarkitektur med trekk som tilhører både jugend og nybarokk. Den har en barokk hovedform med et tungt og kompakt uttrykk som understrekes av det valmete mansardtaket. I tillegg har den en relativt stor grad av plastisitet på grunn av de mange utbyggene. Særlig gjelder dette nordfasaden med det runde trappetårnet, men også sørfasaden med sine tilbake-trukne verandaer, utstikkende karnapper og to store gavler har fått en sterkt variert artikulering. Plastisiteten og den utpregete asymmetrien var typiske trekk både ved jugend og nybarokk. Runde trappetårn, slik Schou har benyttet på nordfasaden, var imidlertid særlig karakteristisk for nybarokken.⁵⁷ Det valmete mansardtaket med svai gikk igjen i begge stilene, mens den sorte glasserte taksteinen ble svært vanlig i nybarokken. Arkene og gavlene bryter den nedre delen av takflaten, mens den øvre delen av taket har samlende effekt, og slik sett bidrar til å understreke husets nybarokke tyngde. Samtidig gir det bygningen den sluttede konturen som preget store deler av jugendarkitekturen. Gavlene er av to ulike størrelser og utforminger, og variasjonen i gavltypen gir villaen et variert uttrykk innenfor visse rammer. Flere av vinduene er av jugendtypen, som kombinerer små og store ruter, mens noen er smårutete. Smårutete vinduer skulle bli vanlig i nybarokken, men ble, som tidligere har vært vist, også brukt tidligere.

Schou benyttet også i denne bygningen pussfelt satt mot hverandre i svakt relieff. Som i Seiersbjerget 10 er pussbruken enklere enn i de tidligere byggverkene. Vindusomrammingene og gesimsen består av puss-lister, mens noen av gavlene er markert ved hjelp av en mer differensiert pussbruk. Forøvrig finnes lite av den visuelt tvetydige artikuleringen av veggflaten som Schou benyttet seg av tidligere, kanskje bortsett fra til en viss grad i utformingen av gavlene.

Nybarokke elementer i fasaden er de flate pussbuene over vinduene som er markert med en slags sluttstein, de stiliserte voluttene på enkelte av gavlene, samt ornamentene over inngangsdørene og rundt de ovale gavlvinduene. Samtidig har også disse elementene enkelte jugendtrekk over seg. Sluttsteinen over vinduene har en organisk svellende form i midten, som klart har sitt utgangspunkt i jugend. Det samme gjelder ornamentene over dørene og rundt de ovale vinduene, som med sine svellende former ligger et sted midt mellom jugend og nybarokk. Villaens jugendornamenter er av den organiske typen, og i tillegg til de som allerede er nevnt består de hovedsakelig av svellende, skjoldlignende «kapper» dekorert med ovaler, som kroner lisenene mellom flere av vinduene. Samlet sett har Schou således skapt en

helhetlig ornamentikk basert på en syntese av organiske elementer fra jugend og nybarokk. Inngangsdøren mot nord som førte inn til leiligheten i første etasje er bevart, og fortjener å nevnes spesielt. Denne har en elegant utført jugend-dekor av samme type som inngangsdøren i Kalfarveien 69, men noe enklere. Øverst er et lite vindu med svungen vifteform av mer barokk type, og under denne er en fylling med vertikale felt, svellende «kapper» og utskårne ovaler.

Eksteriørmessig er kanskje denne villaen Schous mest helstøpte bygning fra denne perioden. Den tette og kompakte formen er gitt stor variasjon innen et forholdsvis begrenset detaljrepertoar, noe som gir villaen et enhetlig uttrykk. Til tross for at hovedinntrykket er av nybarokkens enkle, relativt udekorerte formspråk, har villaen likevel en rekke dekorative detaljer som gir den et jugendinspirert særpreg. Ornamentenes utforming tilhører både jugend og nybarokk og plasserer bygningen i spenningsfeltet mellom de to stiluttrykkene.

4.4. ANDRE BYGNINGER MED SAMME FORMSPRÅK

I årene som fulgte tegnet Schou også andre bygninger med trekk som kan knyttes til både jugend og nybarokk. Dette gjelder Kalfarveien 16a (i dag Forskjønnelsen 8) som ble tegnet i 1914 for pianofabrikant Jacob Knudsen, Kalfarveien 22c (i dag Forskjønnelsen 6) for konsul Th. Greve og Kalfarveien 65 for tannlege Krohn-Hansen, de to siste fra 1915. I tillegg gjelder det en kontorbygning for Bergens Elektrisitetsverk i Strømgaten 10 fra 1915 og Guttehjemmet Bjørgvin i Fjellgata 55 i Ålesund fra 1913. Alle disse byggene har mer eller mindre klare nybarokke trekk, men samtidig har de også mye til felles med de sene jugendbygningene som til nå har vært analysert. Denne arkitekturen vitner således om den nesten udefinerbare overgangen mellom jugend og nybarokk. Guttehjemmet Bjørgvin kunne muligens vært regnet til Schous tidlige jugendfase. Bygningen ble tegnet allerede i 1909, og bortsett fra i enkelte av detaljene følger den endelige bygningen hovedtrekkene slik de ble tegnet i 1909. Når den likevel blir behandlet i forbindelse med en senere fase i Schous produksjon er det fordi den har flere trekk som knytter den til nybarokken, samtidig som den mangler de klare wienerske trekkene som kvadratene og pussbruken.

Bygningene har rene veggflater med få dekorative elementer, og det blir lagt stor vekt på hovedformen og de arkitektoniske detaljene. Bygningskroppen er ofte gitt en tung og tett form, som i de fleste tilfellene likevel brytes av gavler og arker som gir et asymmetrisk og uregelmessig uttrykk. Bevisst bruk av asymmetri var, som tidligere nevnt, karakteristisk både for jugend og for den kommende nybarokken. Kalfarveien 16a og Strømgaten 10 har det valmete mansardtaket som Schou hadde benyttet seg av flere ganger tidligere, og som bidrar til det kompakte og nybarokke uttrykket. Kalfarveien 22c og Kalfarveien 65 har derimot et relativt høyt og steilt valmtak med svai. I Kalfarveien 65 har det nærmest fått pyramideform, men på grunn av alle arkene og gavlene har det ikke den stramme formen som taket i Kalfarveien 18. Det høye, bratte valmtaket med svai som ligger tungt på bygningskroppen ble etter hvert også svært vanlig i nybarokken, og inspirasjonen kommer trolig fra norske barokkanlegg som Kommandantboligen på Bergenhus og Baroniet

Ill. 126, 127, 135, 136

Ill. 125, 132, 133

i Rosendal. Samme type tak benyttet Schou også i Fløibanens nedre stasjonsbygning fra 1916, en bygning med klart nybarokt uttrykk.

Selv om det kan være vanskelig å slå fast hvordan den opprinnelige fargesettingen har vært, ser flere av bygningene ut til å ha hatt svakt gråhvit mur med svart glassert tegl på taket.⁵⁸ Mye tyder derfor på at Schou etter hvert gikk bort fra sine tidlige jugendfarger, og over til en mer nybarokk fargebruk, der vekten ble lagt på kontrasten mellom en lys og en mørk farge. Guttehjemmet Bjørgvin i Ålesund har idag en gulaktig beige farge og rød takstein, men har muligens vært holdt i en klarere gul farge. Dette støttes av en akvarell av bygningen fra 1909 som viser guttehjemmet med Schous karakteristiske jugendfarger. Til tross for at akvarellen representerer et tidlig utkast som senere ble noe endret, kan de påtenkte fargene ha blitt benyttet.

Ill. 126, 127, 134

I Kalfarveien 16a og Guttehjemmet Bjørgvin er de fleste vinduene av jugendtypen der store og små ruter kombineres.⁵⁹ I første etasje i Guttehjemmet Bjørgvin er vinduene satt «på hodet» slik at tverrsprossen og de små rutene er plassert i vinduets nedre del, en vindustype Schou også benyttet i Den Nationale Scene. I Kalfarveien 22c og Kalfarveien 65 har Schou imidlertid benyttet en vindustype som skulle bli karakteristisk for nybarokken, nemlig høye smårutete vinduer. I likhet med det høye valmtaket, er også disse vinduene inspirerte av nordisk barokkarkitektur. Som nevnt tidligere har Schou dessuten benyttet små blyglassvinduer med ulike mønster i et par av villaene.⁶⁰ I Strømgaten 10 og Guttehjemmet Bjørgvin har noen av vinduene en slags avrundet spissbuet form. Denne utformingen hadde Schou første gang benyttet seg av i første etasje i Engen 6. Slike avrundete spissbuer ser ut til å vært vanlig i periodens finske arkitektur, og Schou kan ha fått inspirasjon derfra. Sommeren 1909 var han på en tredagers tur til Finland i forbindelse med det nordiske arkitektmøtet i Stockholm, der de studerte moderne finske arkitektur. Schou hadde også det finske tidsskriftet *Arkitekten* fra årene 1904 og 1905, og der presenteres flere bygninger med denne bueformen.

Ill. 125, 133

Ill. 134-136

Ill. 80

De dekorative elementene er hovedsakelig av den svellende, organiske typen. Ofte kan det være vanskelig å avgjøre om ornamentene tilhører jugend eller nybarokk. Det er likevel sannsynlig at den svellende utformingen hovedsakelig har sitt utgangspunkt i jugend. Flere steder finner man lisener med svellende jugendformede kapper, lik dem Schou benyttet i Seiersbjerget 10 og Allégaten 57a.⁶¹ På gavlen i sørvest har Kalfarveien 16a et organisk utformet felt med byggherrens initialer, noe Schou også hadde benyttet tidligere. I Strømgaten 10 finner man klassisk-inspirerte sluttsteinene med en jugendpåvirket oval i midten, lik dem i Allégaten 57a. Noen av sluttsteinene har dessuten en maskelignende utforming med klart jugendpreg. I Strømgaten 10 og Kalfarveien 65 er også dørene jugendinspirerte, og av samme type som i Kalfarveien 69 og Allégaten 57a. Blant de mer nybarokke elementene er de flate pussbuene over vinduene i noen av bygningene, samt konsollene under enkelte av gesimsene.

Ill. 135, 136

I de fleste av husene har Schou benyttet den karakteristiske oppdelingen av pussen i ulike strukturer som så settes mot hverandre i svakt relieff. Som i hans andre sene jugendbygninger er puss-sjiktene hovedsakelig formet som listverk rundt vinduer eller vegger. Til tross for de mange organiske jugendelementene, har Schou likevel gitt flere av bygningene en liten «signatur» i form av et kvadrat, ofte i tegl. I

Kalfarveien 22c er det plassert på karnappet mot hagen og i nr. 8 på skorsteinen, mens kvadratene i Strømgaten 10 og guttehemmet i Ålesund er plasserte i forbindelse med vnduene.

Hagene i Kalfarveien 16a og 22c

Schou tegnet også hager til villaene i Kalfarveien 16a og 22c. Begge har i seg trekk som sammenfaller med arkitektens øvrige hager. Til tross for usikkerhet omkring utførelsen av hagene, bør de likevel nevnes som en del av Schous verk.⁶² Hagen i Kalfarveien 22c har flere likhetstrekk med hagen i Seiersbjerget 10, først og fremst i den nære sammenhengen mellom huset og omgivelsene. De rettvinklede hagegangene med avrundete plassdannelser understreker husets former med karnapp og terrasse. En akse fører gjennom stuen i første etasje, ut via terrassen og videre ned trappen til hagen, gjennom en rettvinklet hagegang, før den ender i en liten sitteplass med benker og et sentralt objekt.⁶³ De avrundete plassene som omkranses av sammenhengende beplantning og markeres med sitteplasser eller et blikkfang av en eller annen type, kjennetegner også Schous tidligere hager. I denne hagen finner man dette trekket også i det sørvestre hjørnets nesten sirkelrunde plass med fem sittebenker rundt et stort tre. Hagens beplantning er relativt formell, noe som muligens kan peke i retning av et sterkere nybarokt hageideal. Tidligere hadde Schou oftest kombinert den formelle med en mer uformell beplantning.

Ill. 129

I motsetning til det rettvinklede formspråket i Kalfarveien 22c har hagen i 16a en mykere karakter dominert av buete hageganger og ovale bed. Utformingen av hagen tar imidlertid i mindre grad opp i seg husets former, og synes således å være utformet mer som en egen enhet. En akse løper likevel gjennom villaens sørøstre karnapp og videre ned trappen i hagen, der den ender i et ovalt bed. Denne aksen kan være inspirert av barokkens hager, men ellers er det muligens jugendarkitekturens organiske formspråk som har vært utgangspunktet for hagens myke kurver. Hagens utpregete asymmetri har referanser både i jugend og nybarokk. På grunn av terrengets helning er hagen delt i flere nivåer, noe som gir den en variert og lett romantisk karakter. En høy, eføykledd gråsteinsmur formidler overgangen mellom hagens to nivåer, samt mellom huset og omgivelsene.⁶⁴ I sørvest er husets kjellerutgang plassert tilbaketrukket i en buet åpning i denne muren, noe som ytterligere forsterker denne sammenhengen.

Ill. 130, 131, 128

Ill. 127

I likhet med Schous øvrige hager ser man i begge disse hagene hvordan arkitekten har forsøkt å skape et helhetlig uttrykk som også inkluderer omgivelsene. Hagene er derfor viktige vitnesbyrd om arkitektens bestrebelser på begynnelsen av vårt århundre.



TREVILLAER

5.1. KALFARLIEN 19

På samme tid som Schou tegnet de stramme wiener-inspirerte bygningene som villaen i Kalfarlien 18 og leiegården i Kong Oscarsgt. 70, skapte han også trevillaer av en annen og mer tradisjonell type. I 1910 tegnet han en liten villa for P.R. Sollied i Kalfarlien 19, rett over gaten for den tidligere omtalte villaen i nr. 18. Kalfarlien 19 representerer det som i «Det antikvariske register» for Kalfarområdet betegnes som strøkets «normalhus». *«De er bygget omkring 1910 og har en rektangulær grunnflate, mansardtak og veranda på midten av langsiden mot hagen. Verandaen krones med en ark på taket. Denne grunntypen kan være variert ved at verandaen er flyttet mot et hjørne eller at huset har et avrundet eller kantet karnapp på kortsiden. Så godt som alle tidens boligarkitekter har tegnet hus over denne grunnstamme.(...) Man har lett for å kalle det jugendhus fordi jugend var på moten i Norge på denne tiden, men ellers er det en samling barokke trekk vi finner i disse bygningene.»*¹

Ill. 137

Sollieds villa har en og en halv etasje, liggende panel og et bratt mansardtak med halvvalm og svai. Fasadene er asymmetrisk bygget opp med karnapp og veranda mot hagen i sørøst. Villaen nærmer seg de helt ordinære «byggmesterhus», men har samtidig detaljer som viser Schous særegne arkitektoniske grep. Som i Kalfarlien 18 og andre av Schous bygninger var verandaen opprinnelig skåret inn i bygningskroppen, slik at den visuelle kontrasten mellom den uthulte verandaen og karnappet ved siden av bidrog til å gi bygningskroppen plastisitet og en viss spenning.²

Villaen er i dag hvitmalt, mens taket er tekket med rød takstein, og den skiller seg ikke nevneverdig ut fra de omkringliggende husene. Bortsett fra det røde taket er imidlertid ikke denne fargebruken opprinnelig. Et eldre fotografi viser at huset opprinnelig har hatt en fargeholdning som hovedsakelig synes å svare til Schous intensjoner slik de fremkommer på hans akvarell av villaen. Hovedfargen var en forholdsvis kraftig gul farge, mens listverket var holdt i en lysere gul farge. Enkelte detaljer, slik som inngangsdøren og noen av de utskårne ornamentene, var røde.

Denne fargebruken har trolig gitt villaen en helt annen karakter enn tilfellet er idag. De differensierte fargene har vært med på å artikulere veggene, samt fremheve de utskårne ornamentene. En likartet fargebruk, med panel og listverk i ulike farger eller fargenyanser, var et karakteristisk trekk ved samtidig svensk villa-arkitektur. Etter inspirasjon fra den tradisjonelle svenske stuen var bygningene ofte brune eller røde med hvite detaljer. Til tross for at Schous fargekombinasjoner er anderledes, er det likevel rimelig å kunne anta at inspirasjonen kan komme fra Sverige. (Se kap. 5.3, s. 76f) På den andre siden har jo Schous murbygninger lignende fargekombinasjoner, og det skal også pekes på at en mer markant fargebruk ser ut til å ha vært vanlig i samtiden. Eldre fotografier viser f.eks. at heller ikke alle nabobygningene opprinnelig var hvite.

Et trekk som imidlertid kan peke mot Sverige er den svakt bonderomantiske utskårne omrammingen rundt verandaåpningene. Denne har svungne konturer lik listverket i Schous egen villa i Kalfarveien 69, og har således mye til felles med mange svenske villaer. Her i Bergen var det imidlertid den klassiserende empiren som først og fremst preget trebebyggelsen, noe som ofte ble understreket av den hvite fargen. Schous fargebruk skiller seg noe ut i så måte, og synes mer tilpasset de nasjonalromantiske detaljene, selv om de ikke kan sies å representere direkte «norske» farger.

De dekorative elementene er få og består hovedsakelig av utskårne sirkler og ovaler. Ornamentene er bevart på den sørøstre gavlen. Mellom vinduene er svellende ovaler med små sirkler mellom, og nederst på gavlenes vindskier er et tilsvarende ovalt ornament.³ Ovalene er satt sammen av to deler, og en slik utforming ble bl.a. ofte brukt i Glasgow-skolens dekorative formspråk. Mye kan derfor tyde på at Schou kan ha fått inspirasjonen til dette ornamentet derfra. Lignende to-delte ovaler benyttet dessuten Schou i trappeoppgangen i Kong Oscars gate 70 fra samme år. (Se s. 51) Over inngangsdøren og karnappet har Schou dessuten benyttet seg av en pedimentformet gavl med en noe abstrakt klassiserende utforming.⁴

Det er forøvrig interessant å sammenligne Kalfarlien 19 med murvillaen i nr. 18, som ble tegnet samme år. Til tross for et visst særpreg, tilhører nr.19 en svært ordinær villatype, mens nr. 18 fortsatt fremstår som et av strøkets mest karakteristiske hus og må ha vært ganske radikalt den gang det stod ferdig. Det kan virke underlig at samme arkitekt stod bak to så forskjellige bygninger på samme tid, men det kan være flere årsaker til dette. For det første viser dette et av periodens mest karakteristiske trekk, nemlig den frihet arkitektene bevilget seg til å benytte de mange ulike stiluttrykk som lå i tiden, og kombinere dem på ulike måter. Det var derfor ikke noe uvanlig fenomen at arkitektene tegnet hus med vidt forskjellig stiluttrykk. Det samme er tilfellet hos Daniel Muri, som samtidig med at han tegnet «normalvillaen» i Kalfarlien 17 (1910), også skapte sine helt særegne jugendvillaer som Kalfarlien 8 (1910) og 7 (1911). (Se s. 117) Det kan også være naturlig å spørre seg om spesielle ønsker fra byggherren kan ha hatt betydning for utformingen. Når det gjelder Schous villaer finnes ingen annen dokumentasjon som kan gi noen pekepinn i denne sammenhengen. Det er likevel ikke utenkelig at ønsker om en «ordinær» villa eller en «moderne» villa i tilnærmet samme stil som den nye teaterbygningen kan ha vært med på å styre tegneprosessen. På den andre siden kan materialet også ha hatt betydning for utformingen av bygningen. Tre ble sett som et tradisjonelt norsk materiale,

og de fleste av periodens trevillaer tenderer mot en mer lokal eller nasjonal inspirert arkitektur heller enn det internasjonale og kanskje mer eksperimenterende.

5.2. KALFARET 46

Ill. 138, 139 Kalfaret 46 ble tegnet for disponent Kuhnle i 1909, men villaen ble revet i 1964 for å gi plass til en ny enebolig. På samme måte som Kalfarlien 19 hørte Kalfaret 46 til «normalhus»-typen i sine hovedtrekk. Villaen hadde en svakt rektangulær bygningskropp med en og en halv etasje, asymmetriske fasader og et høyt og bratt mansardtak med svai. Verandaen mot hagen var lagt utenpå bygningen, i motsetning til de fleste av Schous verandaer som var skåret inn i bygningskroppen.⁵ Mot hagen var et karnapp som bar en balkong. Over karnappet var en gavl med brutt tak. Villaen har imidlertid trekk som gjør at den skiller seg noe ut fra de mest ordinære «normalvillaene».

Ill. 139 Schous akvareller viser at villaen skulle være malt i en varm gul-brun tone, med listverk og detaljer i gult. De utskårne ornamentene var ment å være røde, mens dører og vinduslister skulle holdes i grønt. Et fotografi fra 1939 viser at villaen har en mørk farge, i følge byggherrens barnebarn, Sven Kuhnle, brun.⁶ Utformingen har likhetstrekk med villaen i Kalfarlien 19, med en klar definering av veggflatene gjennom bruk av innrammende listverk i en annen farge enn den øvrige veggen. Etasjeskillet på gavlveggene danner et bredt bånd bestående av små felt med skråstilt panel. Mot nordvest er også noen felt med loddrett panel og små kvadratiske, trolig utskårne, ornament.⁷

Øvre del av gavlene er kledd med stående tømmermannspanel, i motsetning til det liggende panelet på huset forøvrig. Dette feltet skal være gult slik som listverket, og avsluttes nederst av en list med svungne konturer. Øverst i gavlen er et tynt løvsag-ornament. Denne artikuleringen av gavlene understreker deres vertikalitet, og står i kontrast til de meget lave og horisontale langveggene. Kombinasjonen av stående panel i gavlen og liggende panel ellers finner man bl.a. i svensk arkitektur rundt århundreskiftet. I den nevnte presentasjonen av villaområdet Skärsättra utenfor Stockholm som har tilhørt Schou, har enkelte av villaene nettopp dette trekket. Flere har også en form for løvsag-arbeid øverst i gavlen, men det er imidlertid ingen av dem som kombinerer disse to elementene. Begge deler har trolig bakgrunn i samtidens lett nasjonalromantiske holdning. Det må forøvrig bemerkes at såvel løvsag-arbeider som kombinasjonen av stående og liggende panel også var karakteristiske for sveitserstilen.

De dekorative elementene består hovedsakelig av avrundete, utskårne ornament, ofte plassert i forbindelse med listene omkring vinduer og dører. Verandastolpene har også fått en dekorativ behandling i form av utskjæringer. Som i Kalfarlien 19 har ornamentene et visst preg både av nasjonalromantikk og jugend.

5.3. ANNEN SAMTIDIG TREARKITEKTUR

Sverige

Som nevnt i analysen har både Kalfarli 19, Kalfaret 46 samt Kalfarveien 69, trekk som knytter dem til samtidens svenske villa-arkitektur, og da først og fremst når det gjelder bruken og den dekorative utformingen av trematerialet.⁸ I tillegg er også bruken av ulike farger på panel og listverk felles, noe som gir villaene klart artikulerte og definerte veggflater. I Sverige var imidlertid rødt og hvitt eller gult og hvitt de vanligste fargekombinasjonene.⁹ Bruken av rødt og hvitt var inspirert av den svenske bondestuen. Gulfargen, som ble tatt i bruk noe senere, stammer derimot fra de svenske herregårdene fra 1700- og 1800-tallet, og representerer således en lokal tradisjon i mer klassiserende retning. Man finner også en del villaer i Sverige holdt i ulike brune nyanser, nettopp slik tilfellet var med Schous villa i Kalfaret 46.

Ill. 212-214

Blant de første arkitektene i Sverige som benyttet seg av fargekombinasjonen rødt og hvitt var Carl Westmann i Pressens villa fra 1901 og Ragnar Östberg i Ebbagården fra 1901-03.¹⁰ Ebbagården har også samlet volum, mansardtak og inntrukket veranda, og alt dette skulle bli svært vanlig i årene fram mot 1910. Den har dessuten kombinasjonen av liggende og stående panel. I de mange mønsterbøkene som ble gitt ut i det første tiåret av vårt århundre finner man denne villa-arkitekturen presentert i utallige variasjoner. Den går igjen både i små, enkle arbeiderboliger, i større, men relativt rimelige eneboliger og i de helt store herskapelige villaene. Mange av boligene har også kombinasjonen mur og tre som nevnt i forbindelse med Kalfarveien 69. Både vindskiene og listverket rundt dører og vinduer er ofte gitt svungne konturer av den typen Schou har benyttet seg av, og i mange tilfeller er de dekorert med utskårne sirkler, ovaler, hjerter eller andre former. En del av de svenske villaene har imidlertid et sterkere klassiserende formspråk som uttrykkes både gjennom bruken av klassiserende detaljer og gjennom en hovedsakelig symmetrisk fasadeoppbygning.

Ill. 217

Etter sitt opphold i Stockholm har Schou trolig hatt god kjennskap til samtidens svenske arkitektur, og som nevnt ser det ut til at han beholdt kontakten med det svenske arkitekturmiljøet også etter at han flyttet tilbake til Norge. Blant hans bøker og papirer finnes bl.a. enkelte skrifter om svenske eneboliger. En presentasjon av villatyper for Skärsättra utenfor Stockholm har allerede vært nevnt. I tillegg finnes et mønsterark til en «Enkel bostad på landet» utgitt av Svenska Slöjdföreningen, og denne bygningen har også flere av de nevnte trekkene. Blant bøkene er «Några hem» som presenterer villa-prosjekter av J.J:son Gate og Alf Landén, de fleste imidlertid relativt store og monumentale. Schou abonnerte også på det svenske tidsskriftet *Arkitektur och Dekorativ Konst* fra 1901 og fremover. Det er naturligvis umulig å slå fast om Schou har vært direkte inspirert av enkeltvillaer. Det er imidlertid lite som tyder på det, og sammenhengen er trolig mer generell og indirekte. Det man likevel med sikkerhet kan slå fast er at Schou har kjent til denne villa-arkitekturen og at den kan ha hatt en viss betydning i utformingen av enkelte av hans villaer.

Ill. 212

Ill. 214

Norge

Det er imidlertid ikke bare i Sverige man finner en villatype som kan ha vært med på å påvirke Schou. Utviklingen av trearkitekturen i Norge går også delvis i samme

retning som i Sverige, og viser en tendens til å ta opp i seg trekk fra den lokale trearkitekturen. Arkitekturen får dermed et noe ulikt preg avhengig av hvor i landet den er skapt, selv om den også viser enkelte fellestrekk.

Ill. 218 I øst-Norge skapte Halfdan Berle en trearkitektur i en stil han selv kalte «norsk renaissance», og som han mente tok utgangspunkt i den norske embetsmannsarkitekturen fra 1800-tallet.¹¹ Berle anså denne arkitekturen som en nasjonal stil i motsetning til sveitserstilen. Blant de første eneboligene av denne typen var Erik Werenskjolds hjem «Gilje» fra 1895-96.¹² Sammen med de øvrige kunstnerne i den såkalte Lysaker-kretsen, og i særlig grad Gerhard Munthe, var Werenskjold aktiv i arbeidet med å utvikle en moderne norsk stil innen kunst, håndverk og arkitektur.

Flere av Berles villaer fra rundt 1900 har det samme uttrykket som Werenskjolds «Gilje», med halvvalmet mansardtak og en kraftig etasjeskillende gesims båret av kannelerte pilastre.¹³ De fleste har hatt en veranda trukket inn i bygningskroppen, og man finner også igjen den klare fargebruken og de differensierte fargene på panel og listverk. Det Berle imidlertid ikke ser ut til å ha benyttet seg av er de lett nasjonalromantiske utskjæringene omkring vinduer og dører samt på listverket, slik man fant i svensk arkitektur og i Schous villaer. Tvert imot har Berles boliger et mer klassiserende uttrykk med veggene oppdelt av pilastre og detaljer preget av empire og Loius Seize. Berles villaer har heller ikke den elegante bergenske svaien på taket slik Schous villaer har, og de har dermed en noe stivere form. Denne takutformingen finner man imidlertid heller ikke i vesentlig grad i Sverige, så dette er trolig et trekk Schou har plukket opp i Bergen. Den ble imidlertid også brukt både i Tyskland og Danmark.

Berles villaer er imidlertid interessante ettersom Schou var assistent hos Berle fra 1898-1901. Selv skriver Schou at han i denne perioden hadde «*tilsyn med enkelte bygninger, bl.a. Egebergs villa. (1899-1901)*».¹⁴ Egebergs villa er ikke av samme type som disse trevillaene, men det er likevel rimelig at Schou har hatt kjennskap til denne villatypen, ikke minst siden Berle selv så den som en ny norsk stil. Man kan derfor anta at det i Schous trevillaer også ligger en viss inspirasjon fra Halfdan Berles «norske renaissance».

I Trondheim finner man også, fra rundt 1908 og utover, tendenser til en lokalt inspirert trearkitektur med trekk fra den trønderske 1700-talls arkitekturen, med sine klassiserende trebygninger.¹⁵ Villaene har oftest en sluttet, rektangulær bygningskropp med saltak uten svai, mens veggen ofte er oppdelt med klassiserende pilastre. Denne trønderske villaarkitekturen karakteriseres også av den differensierte fargebruken med listverk i en annen farge enn husets hovedfarge. Som Berles eneboliger i Oslo-området har imidlertid også disse villaene et klassiserende uttrykk uten de nasjonalromantiske tendensene man fant hos Schou.

I Bergen tok arkitektene likeledes utgangspunkt i den lokale 1700- og tidlige 1800-talls-tradisjonen. Denne arkitekturen var preget av hvite trehus med hel- eller halvvalmet mansardtak med svai, og ofte med en markant gavl og/eller takarker mot gaten samt elegante empire- og Louis Seize-detalljer som dører og listverk. Den litt lette og elegante karakteren, som særlig understrekes av fargen og takets svai, ble også typisk for den lokale bergenske villaarkitekturen på begynnelsen av vårt århundre. Den rene, hvite fargen synes å ha vært mer dominerende i Bergen enn

andre steder i landet, selv om den på langt nær var enerådende. (Se s. 74) Et par av Fredrik G. Meyers trevillaer i Bergen har forøvrig visse likhetstrekk med Schous enebolig i Kalfaret 46.¹⁶ De har kombinasjonen av liggende og stående panel, et høyreist tak som gir markante gavler og noe utskåren ornamentikk omkring vinduer og dører.

III. 244

Schous markante og differensierte fargebruk synes således ikke å ha et lokalt bergensk utgangspunkt, men ser heller ut til å følge tendenser på Østlandet eller i Sverige. På den andre siden har fargene på trevillaene hans også fellestrekk med hans samtidige murbygninger i wiener-jugend, og som det har vært pekt på tidligere kan utgangspunktet her ligge i samtidig arkitektur i England og Wien. Igjen bør det også pekes på den generelle tendensen i europeisk arkitektur rundt 1900 til å gjøre bruk av farger i arkitekturen. (Se s.42) Heller ikke i Bergen preges detaljutformingene av de nasjonalromantiske tendensene som finnes hos Schou. I likhet med Berles villaer og den trønderske arkitekturen er det de klassiserende empire- eller Louis Seize-ornamentene som er benyttet. Denne delen av Schous formspråk ser derfor heller ut til å ha fellestrekk med samtidige svenske bygninger.¹⁷ Samtidig har utskjæringene også en viss svellende jugendinspirert karakter. Konklusjonen når det gjelder Schous trearkitektur er derfor ikke entydig, og det ser ut til at han har plukket opp tendenser fra flere ulike tradisjoner. Den siste av hans trebygninger fra denne perioden, Sorenskrivergården på Stord, som skal behandles i neste kapittel, har på sin side et helt annet uttrykk, og kan representere en mer moderne trearkitektur, kanskje i slekt med Schous wiener-bygninger, men også en trearkitektur påvirket av barokkens murbygninger.

5.4. SORENSKRIVERGÅRDEN PÅ STORD

Den siste av Schous trebygninger fra disse årene er Sorenskrivergården nær Leirvik sentrum på Stord. Huset ble tegnet i 1912 og er en ombygning av et tidligere sveitserhus.¹⁸ Bygningen hører som nevnt ikke til villatypen som ble behandlet i forbindelse med Schous trevillaer. Den har derimot en mer rettvinklet grunnholdning uten de nasjonalromantiske tendensene. Det er mulig at utgangspunktet delvis er å finne i nybarokkens enkle, nesten udekorerte arkitektur, men samtidig har husets oppbygning likhetstrekk med villaen i Kalfarlien 18.

Sorenskrivergården har to etasjer og valmtak. Den er i dag hvitmalt med detaljer i grønt, og taket er tekket med svart glassert takstein. Eldre fotografier av huset viser imidlertid at dette trolig ikke har vært den opprinnelige fargeholdningen.¹⁹ Bygningskroppen er satt sammen av to volumer plassert noe forskjøvet i forhold til hverandre; en kubisk bygningskropp med pyramidetak og en rektangulær bygningskropp med valmtak. Den kubiske bygningskroppen med pyramideformet tak har opplagte likhetstrekk med Kalfarlien 18. Den rektangulære bygningskroppen med valmtak synes derimot å ha klarere nybarokke tendenser.²⁰ Etasjeskillet er kraftig markert med et utskrånende gesimsliknende bånd som gir relieff- og skyggevirksomhet. På langsiden er etasjeskillet ytterligere understreket av en form for konsoller, noe som gir en definitiv artikulering av horisontaliteten. Igjen

III. 140

benytter Schou seg av vertikale og horisontale elementer for å skape spenning i bygningen. Den lille hetten som avslutter pyramidetaket er, sammen med den høye pipen, med på å markere den vertikale reisningen. Skorsteinen på den rektangulære bygningskroppen var opprinnelig lavere og mer rektangulær, og understreket på den måten horisontaliteten i denne delen av bygningen.

Vinduene i andre etasje knyttes sammen i horisontale bånd v.h.a. vinduslemmer. Som i Kalfarlien 18 har disse skoddene tilsynelatende ingen praktisk funksjon, men har som hovedformål å binde vinduene sammen og gi en viss dekorativ virkning. Mot hagen er et vindusbånd trukket rundt den kubiske bygningskroppens hjørne, og på inngangssiden er et tilsvarende vindusbånd trukket over kroken mellom de to bygningskroppene. Sammenhengende horisontale vindusbånd, ofte ført rundt hushjørner som her, er et trekk som har sin opprinnelse i engelsk arts and crafts-arkitektur, og som senere skulle bli et av funksjonalismens mest karakteristiske trekk.

Ill. 140, 141

Mot hagen i sørøst har den kubiske bygningskroppen et karnapp på det østre hjørnet, og en liten veranda skåret inn i bygningskroppen på det søndre hjørnet.²¹ Denne tidstypiske kontrasten mellom det som legges utenpå og det som trekkes inn i bygningen har allerede vært påpekt i forbindelse med andre av Schous bygninger. (Se s. 43) Karnappet skjærer seg inn på selve bygningskroppen, idet hushjørnet deler taket på karnappet i to. De to små pyramidetakene som da oppstår spiller således sammen med bygningens pyramideformete tak.

Ill. 141

Verandaen har vært bygningens mest dekorative element. Åpningene har vært avgrenset av balustre, mens pilarene har vært markert med et mønster bestående av små avrundete planker plassert med et lite mellomrom. Utformingen kan minne litt om den tysk-østerrikske jugendstilens dråper eller perler, og kan kanskje sies å representere et slags wiener-mønster i tre. Samme ornamentikk finnes ved siden av hovedinngangsdøren. I listen rundt det ovale vinduet ved inngangsdøren er dessuten fire små svellende egg-former.

Huset har imidlertid svært få ornamentale detaljer, og er kanskje Schous minst dekorative byggverk fra denne perioden. Rent stilistisk kan den være vanskelig å plassere innen et klart definert begrep. De smårutete vinduene og de høye valmtaket på den rektangulære bygningskroppen er trekk som knytter bygningen til den nordisk-inspirerte nybarokken. Konsollene er et klassiserende element som likeledes kan peke mot nybarokken, mens de fleste dekorative detaljene på sin side trolig kan tilskrives innflytelse fra jugend. Husets stramme og rettvinklede arkitektoniske form har trolig sammenheng med de rasjonalistiske tendensene i europeisk arkitektur etter 1900, tendenser som også kom til uttrykk i Schous wiener-inspirerte bygninger, særlig Den Nationale Scene og Kalfarlien 18. Bygningen har visse likhets-trekk med Ragnar Östbergs Villa Pauli ved Stockholm fra 1905, som riktignok er utført i tegl. Felles er de høyde vinduene uten skodder i første etasje og de lave vinduene med skodder i andre. Også i Östbergs villa binder lemmene vinduene sammen til et nesten sammenhengende bånd, f.eks. over kroken mellom to bygningsledd. Felles er også at taket nesten hveler på vinduene i andre etasje. Det er imidlertid umulig å si om Schou kan ha hentet inspirasjon direkte herfra eller ikke.



ANDRE BYGGVERK

6.1. DRAMMEN FOLKEBIBLIOTEK

En bygning som må nevnes i forbindelse med Schous jugendarkitektur er Drammen Folkebibliotek. Til tross for de mange jugendelementene kan bygningen knapt sies å ha et entydig jugendpreg. De jugendinspirerte detaljene er kombinert med et klassiserende og historiserende formspråk, og bygningen viser således med all tydelighet de mange variasjonsmulighetene i periodens arkitektur.

Biblioteket ble tegnet i forbindelse med en arkitektkonkurranse i 1911, der Schou fikk 1. premie, og bygningen stod ferdig i desember 1914. Bygningen ble revet i 1975. Biblioteket var finansiert av Drammen Sparebank, og den lå på bankens tomt. En av betingelsene i konkurranseprogrammet var at fasadene skulle holdes i samme stil og karakter som bankbygningen, noe som forklarer det historistiske uttrykket med sterkt klassiserende karakter. Bortsett fra at biblioteksbygningen er en etasje høyere enn banken tar den opp i seg de fleste trekkene fra bankens fasader. Bygningen representerer derfor en bevisst stilkopiering i historiserende retning. Periodens arkitekter var opplært i historismens stilarter, og kunne ganske ubesværet veksle mellom ulike formspråk, avhengig av byggeoppgaven. Når det var et krav at biblioteket skulle samsvare med bankbygningens stil, hadde Schou således få problemer med dette. Jugendstilen viser seg likevel klart i detaljene, slik som vinduer og dekorative elementer.

Ill. 142

I likhet med banken ligger bilblioteket på en hjørnetomt. Hovedfasaden er todelt, og den høyre delen består av et svakt fremspringende parti med en klassiserende tempelgavl. Her er også den rundbuete inngangen plassert, og utformingen av inngangsportalen ser ut til å være omtrent identisk med bankbygningens. Sokkel-etasje og første etasje er rustikert med ulik kvaderstørrelse, mens andre etasje er glattpusset og oppdelt med enkle pilastre. Som på bankbygningen er både etasjeskille, entablatur og gesims kraftig markert, og både inngangspartiet og gavlen krones av palmettformete akroterier. Første etasje har rettvinklede vindusåpninger,

mens vinduene i andre etasje er rundbuede, og rammet inn av enkle pilastre. Forøvrig er vinduene av jugend-typen med store og små ruter. Som i andre av Schous bygninger er også disse vinduene plassert med den lave smårutete delen nederst og de store vindusflatene i øvre del.

De dekorative detaljene, både i eksteriøret og interiøret har en forholdsvis klar jugendutforming. Vindusomrammingenes kapiteler består av en klassiserende palmettbord. Jugendpåvirkningen kommer likevel til uttrykk i den svakt svellende utformingen, i egg-formen som kroner den midtre palmetten, samt i de sirkulære ornamentene mellom palmettene. Palmetten som kroner fasadens tempelgavl har på sin side fått jugendstilens uglehode i midten, et passende visdomssymbol på et bibliotek. Kombinasjonen av palmetten og uglen er imidlertid ganske særegen, og samtidig typisk for tidens frie bruk av ulike stilistiske elementer.

Ill. 143-145

Ill. 143

Ill. 144

Uglen går også igjen i interiøret. Plassert på en bok og rammet inn av et svellende, voluttinspirert jugendornament, kroner den bl.a. en dørromramming. Dette svellende volutt-lignende ornamentet, samt egg-former og andre organiske jugend-elementer, finnes flere steder i interiøret, både omkring dører og i trappeoppgangen. I lesesalene har både bord, stoler og hyller slike ornament, kombinert med en oppslått bok; igjen et klart eksempel på jugendperiodens symbolbruk. Den oppslåtte boken finnes forøvrig også i ornamentikken omkring inngangsdøren i bygningens ytre. Noe geometrisk ornamentikk finner man også, bl.a. på dørene, som kan synes å være inspirert av Wagner, f.eks. fra inngangspartiet til *Die Zeit*.¹

Ill. 145a

Ill. 145b

Ill. 170

I dette tilfellet var det den eksisterende bankbygningen på tomten som la føringer på utformingen av biblioteket, og som ga bygningen det klassiserende formspråket. Likevel ser man hvor lett Schou kombinerte dette med typiske jugendelementer, og slik viser seg fra sin mest eklektiske side. Bygningen er derfor et interessant vitnesbyrd om periodens mange stilimpulser, og et godt eksempel på de ulike årsaker som kan ligge bak en bygnings utforming. Trolig ville bygningen sett anderledes ut dersom Schou hadde hatt full frihet i utformingen av eksteriøret.

6.2. VEITEN 1

Allerede i 1912 tegnet Schou² en bygning med et langt klarere nybarokt formspråk enn de som til nå har vært behandlet, nemlig Veiten 1 (i dag Store Markevei 1) for Bergens Telefonkompani.³ Igjen viser dette hvor fritt arkitektene kunne bevege seg mellom de ulike stilartene.

Første etasje er utført i grovhuggen naturstein, mens bygningen forøvrig er utført i puss med detaljer i naturstein. Vinduene er smårutete og av forskjellig størrelse, og de krones av en lav bue risset inn i pussen. De er jevnt fordelte i bygningskroppen, symmetrisk plassert i forhold til et markert midtparti. Denne noe strammere og mer symmetriske fasadeoppbygningen er også et trekk som tilhører nybarokken. Ytterst til høyre er det imidlertid et ekstra vindusfag, noe som gir fasaden en lett asymmetri. I andre etasje er vinduene rammet inn av natursteinspilastre og buen over markeres av en sluttstein i naturstein, et nybarokt trekk. I tredje etasje er vinduene satt rett inn i murlivet uten noen form for omramming, bortsett fra pussbuen

Ill. 146

over, og i fjerde etasje er vinduene fordelt i grupper ved hjelp av natursteinspilastre. I høyre del av fjerde etasje er dessuten et av vindusfeltene erstattet med dekorative natursteinskvadrater. Fasadens midtparti er markert ved hjelp av vindusfordelingen, samtidig som det midterste vinduet i tredje etasje er gitt en kraftig natursteinsinnramming. Mellom vinduene i andre etasje finner man Bergens byvåpen utført i naturstein. Denne måten å fremheve ett eller flere vinduer på, enten ved hjelp av en særlig innramming eller kombinert med et lite karnapp, bel mye brukt i nybarokken.⁴ Inngangspartiet er plassert på høyre side av fasaden, og har en kraftig innramming som krones av nybarokke volutter.

Ill. 260 Måten Schou har brukt naturstein på i denne bygningen viser et trekk som var karakteristisk for nybarokken, der naturstein eller tegl ble benyttet i konstruktive eller artikulerende ledd. Von Achen kaller dette en «konstruktiv strukturalisme», og mener det representerer en søken etter å uttrykke det konstruktive i fasadene.⁵ Samtidig finner man også her jugendstilens mer dekorative natursteinsbruk, nemlig utformet som kvadrater satt sammen til et rent dekorativt mønster. Karakteristisk for nybarokken er også den utstrakte bruken smårutete vinduer, samt inngangspartiets innramming. Flere av Schous konkurranseutkast fra denne tiden har også et slikt nybarokt uttrykk av denne typen, som f.eks. utkastet til Kunstnerhus i Kristiania fra 1913.⁶



SAMTIDIG EUROPEISK ARKITEKTUR

Gjennom analysene av Schous arkitektur har en del av hans inspirasjonskilder vært tatt opp til diskusjon, og enkelte karakteristiske trekk er forsøkt satt inn i en større sammenheng. I forhold til mange samtidige arkitekter i Norge, som søkte å skape en ny og moderne arkitektur på bakgrunn av nasjonale og lokale tradisjoner, var Schou svært internasjonalt orientert. Hans viktigste kilder er derfor å finne i samtidig europeisk arkitektur, hovedsakelig i Tyskland og Østerrike, slik det har vært påpekt i analysen. En viss engelsk innflytelse viser seg også i enkelte detaljer i noen av villaene, i hagene og i interiørene, samt i en del av de idealene som synes å ligge bak utformingen av disse.

De følgende kapitlene vil ta utgangspunkt i en del av de ulike stiltendensene som dominerte i Europa rundt århundreskiftet. På denne måten vil det være mulig å få et mer helhetlig bilde av Schous arkitektur i forhold til de viktigste retningene innen samtidens europeiske arkitektur. Dette er nødvendig for å forstå Schous arkitektur, ikke bare som et personlig uttrykk, men også som en representant for de stilidealer som samtidens Europa var preget av. Samtidig som Schou helt klart hadde et eget arkitektonisk formspråk, var han også svært tidstypisk. Han tok opp flere ulike stilimpulser fra Europa og fulgte hovedsakelig den generelle arkitekturutviklingen i perioden.

7.1. FRANKRIKE OG USA

Det synes å være klart at Schou hadde god kjennskap til samtidig europeisk arkitektur, og det er derfor rimelig å anta at han også kjente godt til art nouveau slik den kom til uttrykk i Frankrike og Belgia. På sin første studietur i 1902 besøkte han både Paris og flere belgiske byer, og det finnes flere fotografier fra denne turen av art nouveau-arkitektur i Belgia og/eller Nederland. Den fransk-belgiske art nouveau vil imidlertid ikke bli behandlet her, ettersom den ser ut til å ha hatt relativt liten betydning for Schous arkitektoniske formspråk. Det må likevel påpekes at også den

Ill. 157-159

fransk-belgiske art nouveau til dels hadde en myk, svellende utforming. Tysklands jugendarkitektur, som Schou trolig kjente godt til, kombinerte ofte fransk-belgisk art nouveau med østerrikske jugendformer. Det er derfor ikke umulig at dette formspråket også kan ligge under en del av Schous ornamentikk, men da trolig som et svært generelt utgangspunkt.

Blant hans tidsskrifter finnes også en årgang av det amerikanske *Scientific American. Building Edition*, samt plansjeverket *Neubauten i Nordamerika* i 15 bind, noe som viser at han må ha hatt rimelig god oversikt over samtidig amerikansk arkitektur. I følge Alf Bøe skal han f.eks. også ha hatt kjennskap til Frank Lloyd Wrights arkitektur før den ble publisert på tysk i 1910, og han skal ha kjent til Richardsons arkitektur.¹ Dette ser likevel ikke ut til å ha hatt særlig betydning for hans formspråk, og vil derfor heller ikke bli nærmere behandlet i dette kapitlet.

7.2. WIEN

Schou og Wien

Schou selv skrev ikke mye om sin arkitektur, men det lille som finnes gir grunn til å anta at det var den tysk-østerrikske jugendarkitekturen han selv oppfattet som sin viktigste inspirasjonskilde, og da særlig med utgangspunkt i Østerrike. Dette stemmer også med det som er kommet frem i analysene av hans arkitektur. I et brevutkast fra 1958 skriver Schou at han ikke har noen bemerkninger angående en beskrivelse av vinduene i Kalfarli 18 som Wienerjugend. Videre skriver han: «*Det kan kanskje klarlegges derved at jeg i 1908 besøkte Wien og ble i høy grad interessert og for å bruke et sterkt uttrykk, jeg ble inntat i den fine og noble arkitektur som de unge østerrikske arkitekter hadde skapt. Spesielt likte jeg godt «Arbeiterzeitungs» bygning. Lite ante jeg da at jeg skulle bli arkitekt for Bergen Arbeiderblads bygning 22 år senere. Jeg studerte også en kortere tid i Wien i 1904, så jeg hadde allerede tidlig blitt bekendt² med de strømninger som gjorde seg gjeldende i Østerrike og Tyskland i begynnelsen av vort århundre. Prof. Wagner ble på mange måter mitt ideal, dette så meget mere som min lærer ved «Akademien för de fria konster» i Stockholm prof. Grundström fremholdt for oss elever Wagner som en stor arkitekt, trots at han selv hørte til den gamle skole fra forrige århundre.*»³ I forbindelse med Schous egne beskrivelser av Den Nationale Scene nevner han også Wagnerskolen, da han beskriver gesimsens «hyller» av jern og betong: «*Disse Slags Gesimser, der stiller sig meget billige, er meget anvendte i den moderne Arkitektur i Wien (Wagnerskolen).*»⁴

Som man ser er det Wagner og Wien Schou nevner, og det er derfor rimelig å anta at han selv regnet denne retningen som sin viktigste kilde. På den andre siden må det også bemerkes at brevutkastet er skrevet 50 år etter at denne arkitekturen ble skapt, slik muligheten for eventuelle feil er tilstede. Hans mange studieturer til Tyskland og Østerrike viser likevel at han må ha funnet denne retningen interessant, og hans arkitektur har da også klare wienerske trekk. Opplysningene i brevutkastet må derfor i all hovedsak kunne antas å være korrekte. Blant tidsskriftene som er bevart etter Schou finnes flere nummer av de østerrikske tidsskriftene *Das Interieur* og *Der Architekt*, samt to utgaver av *Aus der Wagner Schule* (supplement til *Der*

Architect), alle fra årene 1899-1904.⁵ I disse tidsskriftene finnes omfattende presentasjoner av wienersk arkitektur fra disse årene, samt av prosjekter fra Wagners elever. De viser således Schous store interesse for østerriksk arkitektur og interiørkunst.

Wiens arkitektur rundt århundreskiftet

Som i Europa forøvrig var Wiens arkitektur i siste halvdel av 1800-tallet preget av et historiserende formspråk. I Wien kom dette særlig til uttrykk i den store utbyggingen av området rundt den nyanlagte Ringstrasse. På 1890-tallet kom reaksjonene mot den rådende stilen, og i 1897 brøt noen av de yngre kunstnerne med den ledende kunstnerorganisasjonen i Wien, Kunstschau, og dannet sin egen, Wiener Sezession für die bildende Künste.⁶ Blant Secessionens medlemmer var Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Koloman Moser, Karl Moll, Gustav Klimt, og for en kort periode også Otto Wagner. I 1898 stod den nye bevegelsens utstillingsbygning ferdig, tegnet av Olbrich. Fra 1898 til 1904 ga de også ut sitt eget tidsskrift med det symbolske navnet *Ver Sacrum* (den hellige våren). Den nye stilen fra Wien ble presentert på verdensutstillingen i Paris i 1900, der Olbrich stod ansvarlig både for Østerrikes og Tysklands bidrag. På verdensutstillingen i Torino i 1902 var Secessionens formspråk så og si enerådende. Stilen hadde relativt kort levetid, men fikk likevel forholdsvis stor innflytelse i Tyskland og dets nedslagsområde, deriblant Norge. I disse områdene ble secessionistenes formspråk også ofte kombinert med mer svungne jugendelementer inspirert av fransk-belgisk art nouveau.

Ill. 171, 172

Den secessionistiske arkitekturen preges i de fleste tilfeller av en rettvinklet og geometrisk sammensetning av bygningskroppen, noe som understrekes av rene veggflater med en utpreget flat karakter. Vinduer og dører skjæres i mange tilfeller rett inn i murlivet med begrenset omramming. Til tross for det rene, enkle uttrykket har arkitekturen likevel en utpreget dekorativ karakter, noe som er blitt beskrevet som et typisk trekk ved periodens arkitektur i Wien.⁷ Ornamentene sitter ofte i

Ill. 169, 171

flaten og er lite plastiske. Dette understreker veggens flathet, og gir den en utpreget tynn og lite konstruktiv karakter. Den utstrakte bruken av lyse farger bidrar ytterligere til dette uttrykket. Mot den lyse grunnfargen settes ofte ornamenter i gull eller svart, men også andre kontrastfarger benyttes. Ornamentene kan også være utført i andre materialer, som f.eks. bånd av keramiske fliser. De første årene var secessionistenes ornamentikk inspirert av den fransk-belgiske art nouveauens organiske former og svungne linjeføring. Der denne var preget av buer i rastløse bevegelser, var imidlertid secessionismens ornamentikk også i denne fasen dominert av en mer symmetrisk og repeterende holdning med et stilisert og jevnt rytmisk uttrykk. Noe senere utviklet Hoffmann en sterkt rettvinklet dekor basert på geometriske former, slik

Ill. 175

som kvadrater og rektangler, og denne ble raskt svært populær.

Ill. 185

Flere av disse trekkene har også vært påpekt som karakteristiske for Schous tidligste jugendarkitektur, slik som den rettvinklede og geometriske holdningen, både til sammensetningen av bygningskroppen og det dekorative formspråket. Det kan likevel være vanskelig å fastslå om Schous formspråk er direkte påvirket av arkitekturen i Wien, eller om den kan ha røtter i den østerriksk-inspirerte arkitekturen i Tyskland. Mest sannsynlig er det trolig at Schou har latt seg inspirere av ulike typer wiener-påvirket arkitektur i forskjellige deler av Europa.

Otto Wagner

Otto Wagner (1841-1918) var den ledende arkitekten i Wien fra 1890-tallet og til de første årene av 1900-tallet, og Schou nevner da også Wagner som et slags ideal i ungdomsårene. Wagner var opplært i 1800-tallets historiserende klassisistiske tradisjon, bl.a. fra Bauakademie i Berlin, og var tidlig i sin karriere representant for tendensene til nybarokk og nyrenessanse i Wiens arkitektur. I løpet av 1890-tallet beveget han seg i retning av en abstrakt klassisisme, der klassisismens symmetri, monumentalitet og klare oppbygning lå til grunn for en moderne rettvinklet arkitektur.⁸

Wagner var professor i arkitektur på Akademiet i Wien, og han var dessuten en viktig arkitekturteoretiker. I 1896 publiserte han sine teorier i «Moderne Architektur», et verk som fikk stor innflytelse i hele Europa. Her propaganderte han bl.a. for det han kalte «Nutzstil». Dersom man først og fremst tok hensyn til det funksjonelle og nyttige, ville arkitekturen få et uttrykk som representerte samtiden. Wagner tok selv tidlig i bruk nye materialer som jern og glass. Fra 1889 til 1922 utga han alle sine prosjekter i fire bind undertittelen «Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke».⁹ Hans arkitektur ble dermed gjort kjent over store deler av Europa. Bind 2 eller 3 fantes trolig på Dramatens tegnekontor i Stockholm¹⁰, og man kan dermed anse det som sannsynlig at Schou kjente til i hvert fall et av disse bindene. Flere av Wagners prosjekt ble dessuten presentert i fagtidsskrifter, og Schou kan dermed også ha fått kjennskap til dem på denne måten.

I flere bygninger benytter Wagner en slags oppdeling av veggen i tynne sjikt som ligger utenpå hverandre i svakt relieff, ofte i form av lisener, som f.eks. i en leiegård i Köstlergasse (1898-99). Den samme utformingen av veggflaten finner man også hos Olbrich og Hoffmann, og dette trekket ga store deler av wiener-arkitekturen den visuelle tvetydigheten som allerede har vært påpekt. Det er rimelig å anta at Schous karakteristiske artikulering av flaten, med differensierte puss-strukturer som settes mot hverandre i relieff, er et resultat av påvirkning fra denne delen av wiener-arkitekturen. Om inspirasjonen kommer direkte fra Wagner er imidlertid umulig å slå fast. Både i *Der Architekt* og *Aus der Wagner Schule* presenteres f.eks. prosjekter fra flere av Wagners studenter som har noe av den samme karakteren. Schous kombinasjon av grove og fine puss-strukturer finner man derimot ikke i Wagners arkitektur, da denne hovedsakelig karakteriseres av fin puss, glatt marmor eller bruk av glasserte fliser. Store deler av wiener-arkitekturen viser en materialbruk som er sterkt inspirert av Wagner, mens Hoffmann f.eks. benytter en del grov puss. (Se s. 91)

Ill. 169

Et trekk Schou selv gir uttrykk for at han har fra Wagnerskolen er de utkragende partiene, eller «hyllene», på *Den Nationale Scene*. Disse er høyst sannsynlig inspirert av en slags smal «hylle» eller baldakin som Wagner benyttet seg av i flere tilfeller. Andre arkitekter tok også i bruk det samme elementet, og ofte ble disse leddene utviklet til relativt store og dominerende konstruksjoner som gir inntrykk av å være bygningens gesims, slik tilfellet f.eks. er i Wagners Postsparkassenamt. Her er de tilsynelatende utført i jernkonstruksjoner, og de er plassert nedenfor bygningskroppens avslutning, nettopp slik Schous «hyller» var.

Ill. 171

Det ser imidlertid ut til at Schou tok i bruk få av Wagners dekorative elementer.

Et karakteristisk ornament som stammer fra Wagner, er lodrette streker eller riller samt små sirkler eller dråper, inspirert av klassiske kannelurer og guttae. Til tross for at dette ble et av de mest karakteristiske motiver i den østerriksk-inspirerte jugend i Europa, også i Norge, har Schou kun benyttet seg av det i konkurranseutkastet til Den Nationale Scene. Wagner brukte også andre klassiserende elementer, samt plan-teformer og keramiske fliser, men heller ikke dette finner en hos Schou. Bruken av hoder og masker stammer trolig fra Wagner, men dette ble så vanlig at Schou like gjerne kan ha plukket det opp andre steder. Hans to kvinnehoder har da også store likhetstrekk med hodene på Dramatiska Teatern i Stockholm. Wagner gjorde også bruk av kvadrater, både i eksteriører og interiører, som f.eks. i Steinhof-kirken eller i inngangspartiet til Die Zeit fra 1902, men likevel i relativt begrenset grad. Analysen har imidlertid vist at de innvendige dørene i Drammen Folkebibliotek kan være påvirket nettopp av dette inngangspartiet. (Se s. 82)

Ill. 170, 171

Joseph Maria Olbrich

De to viktigste arkitektene i Wien i tillegg til Wagner var Joseph Maria Olbrich (1867-1908) og Josef Hoffmann (1870-1956). Begge var elever av Wagner på Akademiet, og arbeidet etter endt utdanning en periode på Wagners arkitektkontor. De var dessuten begge blant grunnleggerne av Wiener-Secessionen. Man vet at Schou kjente til både Olbrich og Hoffmann, og det er trekk i hans arkitektur som gjør det sannsynlig at de begge har hatt betydning for hans utvikling som arkitekt. I Schous arkiv finnes en skisse fra 1903 med påskriften «Olbrich», der han har kopiert møbler etter Olbrich, og blant hans tidsskrifter finnes også *Architektur von Olbrich*, serie III, bind I, trolig utgitt en gang mellom 1908 og 1914. (Se forøvrig note 37, s 134) I følge Alf Bøes skal Schou ha kjent til Olbrichs arkitektur i Darmstadt alt fra studiereisen i 1902.¹¹

Ill. 154-156

Ill. 172

Den viktigste av Olbrichs bygninger i Wien er Secessionens utstillingsbygning, som stod ferdig i 1898. Den ble regnet som et banebrytende arbeid og presentert i de fleste større europeiske arkitekturtidsskrifter. Karakteristisk er den rettvinklede oppbygningen, og de store nesten udekorerte veggflatene. Både på hovedfasadens sidepartier og på sidefasadene er tynne puss-sjikt satt mot hverandre i svakt relieff på samme måte som Wagner gjorde det i en del av sine Stadtbahn-stasjoner. Olbrich benyttet både ugler, kvinneansikter og løvverk som dekorative elementer, i tillegg til kvadrater, rektangler og trekkanter.

Ill. 173, 174

Etter invitasjon fra storhertug Ernst Ludwig av Hessen, flyttet Olbrich til Darmstadt i Tyskland allerede i 1900. Der ble han arkitekt for kunstnerkolonien Mathildenhöhe, og de fleste av hans byggverk befinner seg derfor i Darmstadt. Villaene er preget av impulser fra den lokale tysk-østerrikske byggeskikken. Veggene er rene, lyse og i stor grad udekorerte, mens detaljene ofte ble utførte i tre eller andre materialer som stod i kontrast til veggflatene forøvrig. En interessant detalj er de små spirene som markerer takavslutningene. Dette trekket gjorde også Schou bruk av i noen av sine bygninger, og muligens har han vært inspirert av Olbrich. Som nevnt kan også Schous bruk av ovaler være inspirert av Olbrich. (Se s. 49)

Ill. 175

Innen kunsthåndverk og design var kanskje Olbrich den av de østerrikske secessionistene som stod nærmest den europeiske art nouveauens organiske linjefø-

ring. Samtidig var hans organiske formspråk utformet på wienersk vis med sterkere stilisering og symmetri. Buene og linjeføringen virker dessuten noe seigere og mer statisk enn de flytende og ofte energiladete kurvene som preger den fransk-belgiske art nouveau. Olbrichs organiske dekor har ofte et abstrakt, svellende preg, og kan være sammensatt av geometriske former. I begynnelsen benyttet han hovedsakelig sirkler, men etterhvert også kvadrater og trekanter.

Det later til at Schou kan ha vært mer inspirert av Olbrichs design enn av hans arkitektur. Den abstrakte, noe seige og statiske stilfølelsen synes bl.a. å prege en del av Schous dekorative elementer, kanskje særlig i teaterets interiører. Både benkene i 1. losjerads foajé og en del av den abstrakte stukk-ornamentikken ha litt av Olbrichs «ånd» over seg. Noen av stukk-ornamentene har f.eks. likhetstrekk med ornamenter i Olbrichs Ernst Ludwig Haus i Darmstadt.

Ill. 36, 37, 176

Josef Hoffmann

Josef Hoffmann begynte sin karriere på slutten av 1890-tallet med den samme form for organisk art nouveau som Olbrich. Ganske snart utviklet han imidlertid et uttrykk basert på geometriske former. Det var nå Hoffmann begynte å bruke kvadratet som dekorativt element, noe som nærmest ble hans varemerke og som ga ham tilnavnet «Quadrat-Hoffmann».¹² Den geometriske ornamentikken ble raskt populært over hele Europa, og ble ofte, også av Hoffmann selv, kombinert med mer organiske elementer. I 1903 startet Hoffmann Wiener Werkstätte sammen med bl.a. designeren Koloman Moser. Verkstedets møbler og kunssthåndverk var i stor grad basert på et rettvinklet, geometrisk formspråk.

Ill. 185, 186

Bruken av kvadrater som dekorative element er, som analysene har vist, et av de mest karakteristiske trekkene ved den tidlige fasen i Schous arkitektur, og det er kanskje det elementet i hans formspråk som klarest har sin bakgrunn i Wien. Det er likevel vanskelig å fastslå om dette dreier seg om direkte påvirkning fra Hoffmann eller andre Wiener-arkitekter. Kvadrater ble jo bl.a. brukt av Dülfer på hans teater i Dortmund, et teater som trolig var en viktig inspirasjonskilde for Schou i arbeidet med Den Nationale Scene. Samtidig vet man at Schou kjente til denne ornamenttypen allerede tidlig i 1904. (Se s. 33) Dette var før teateret i Dortmund stod ferdig, men også før Schou var i Wien første gang. Det er derfor rimelig å anta at Schou var blitt kjent med dette formspråket gjennom tidsskrifter og publikasjoner. I et tidskrift som «Deutsche Kunst und Dekoration» ble både tyske og østerrikske eksempler på bruk av ulike former for geometrisk dekor presentert i årene rundt 1900, og også i de tidsskriftene han selv hadde finnes illustrasjoner som viser en slik ornamentikk. Samtidig må man regne med at Schous første reise til Wien i 1904 trolig har gitt ytterligere inspirasjon i denne retning. Noe som kan tyde på direkte påvirkning fra Wien, er bordene med malte kvadrater rundt dørene til 1. losjerad på Den Nationale Scene. (Se s. 28) Denne utformingen av kvadratene var karakteristisk for Hoffmann, og kan være et direkte lån fra ham. Imidlertid fantes også utallige tyske eksempler på det samme som bl.a. ble presentert i «Deutsche Kunst und Dekoration».

Ill. 28

Ill. 185

Mer interessant er det kanskje at Schou benyttet kvadratene på en annen måte i sin arkitektur enn det man finner både hos Hoffmann og andre. Nesten uten unntak bruker Hoffmann kvadratene kun i interiører og design,¹³ og hans kvadrater er

- flatere og ofte utført i svart og hvitt som et slags sjakkemønster. De fleste andre arkitekter og designere ser ut til å følge Hoffmanns eksempel, og kvadratene ble benyttet i langt større grad i interiør og kunsthåndverk enn i arkitekturens ytre formspråk. Schou skapte derimot sin egen variant av dette uttrykket, der de geometriske formene hovedsakelig ble benyttet i bygningenes eksteriører. Som nevnt tidligere var Schous kvadrater vanligvis utført i tegl. Teglkvadratene ble så trukket ut fra et pussfelt som var felt ned i det øvrige murlivet, noe som omgjorde Hoffmanns flater til et mer organisk formspråk der de ulike elementene vokser ut av hverandre. Schou kan ha kjent til Hoffmanns interiør fra Secessionens utstilling i 1902, der han satte rekker av finpussete kvadrater i svakt relieff mot de grove pussveggene. Det var også i dette utstillingsinteriøret Hoffmann skapte sine kjente geometriske relieff, komponert av forskjellige rettvinklede former plassert i et nedsenket felt over to av dørene. Dette interiøret ble presentert i så godt som alle store fagtidsskrifter i samtiden, og det er mulig at dette interiøret kan ha gitt Schou ideer til utformingen av sine kvadrater.
- Man vet at Schou hadde god kjennskap til Hoffmanns arkitektur. De heftene han hadde av *Das Interieur* presenterer for en stor del Hoffmanns arkitektur og interiørdesign. I nr.12, 1901 står hans artikkel «Eifache Möbeln», og omtrent hele nummeret er illustrert med Hoffmanns interiørskisser. Hans villakoloni på Hohe Warte utenfor Wien (1900-1902) presenteres over 63 sider i nr. 7-12, 1903.¹⁴ Alf Bøe skriver at Schou skal ha beundret Hoffmann mer for hans fine materialbruk enn for hans arkitektur,¹⁵ og her ligger muligens noe av inspirasjonen til Schous sans for kvalitetene i pussens strukturer. I disse villaene brukte Hoffmann grov puss både ute og inne. I eksteriørene ble dette kombinert med bindingsverk-konstruksjoner i gavlene, samt en begrenset dekor med noen få store kvadrater. Fotografiene viser tydelig puss-strukturens karakter, kanskje særlig i interiørene. I trappeoppgangen i Hennebergs hus er denne grove pussens satt mot geometriske ornamenter i forgyldt stukk, samt blomsterkasser i messing med dekorative kvadrater og sirkler i relieff. Muligens kan disse fotografiene ha bidratt nettopp til å utvikle Schous egen dekorative puss-bruk.¹⁶ På den andre siden kan Schou også ha fått inspirasjon til en slik puss-bruk i samtidig engelsk eller tysk arkitektur.

Andre arkitekter i Wien

Flere arkitekter fulgte i Wagners, Olbrichs og Hoffmanns fotspor, og Schou har trolig også kjent til en del av deres arkitektur. Da Carl Bergsten var i Wien sommeren 1904, noen måneder før Schou, hadde han bl.a. kontakt med en annen av Wagners elever, Otto Schönthal, som ga ham flere adresser til nye byggverk, samt viste ham rundt i deler av Wien.¹⁷ Schou kan således ha fått en del slike opplysninger fra Bergsten. I de østerrikske tidsskriftene Schou hadde presenteres dessuten flere av de wienerske arkitektene, og det finnes utallige illustrasjoner med eksempler på bruk av kvadrater, både i eksteriør og interiør.

- I brevutkastet som ble gjengitt tidligere nevner Schou Arbeiterzeitungs bygning i Wien. Arbeiterzeitung ble gitt ut av forlaget Vorwärts, som i 1905 fikk tegnet en bygning av Hubert Gessner. Muligens var det denne Schou hadde tankene, og han må da eventuelt ha blitt oppmerksom på den i 1908 da han skal ha vært tilbake i Wien. Det er imidlertid lite ved dette byggverket som kan ha tjent som

inspirasjonskilde for Schou, og man kan spekulere i om han etter 50 år kan ha tatt feil av bygningen. Hubert Gessner tegnet i 1901-02 en Arbeiterheim, der han bl.a. gjorde utstrakt bruk av kvadrater, delvis i eksteriøret, men særlig i interiøret. Denne bygningen synes å være av langt høyere kvalitet enn Arbeiterbladets bygning, og Carl Bergsten hadde blitt voldsomt begeistret for den da han besøkte Wien i 1904.¹⁸ Uten å påstå at Schou tar feil i sitt brev, er det likevel en mulighet for at han kan ha blandet sammen de to bygningene. En annen av Gessners bygninger, Bezirkskrankenasse Florisdorf i Wien, ble presentert i et av tidsskriftene Schou hadde.¹⁹ Her er fasaden dekorert i et slags rutenett av glatte kvadrater (puss eller fliser) satt tett sammen, omgitt av grov puss.

Ill. 189

I hefte 9, 1904 av *Der Architekt* ble det dessuten presentert en bolig i Penzingerstrasse i Wien av arkitekt Karl Fischl, som også kan ha påvirket Schous bruk av geometriske ornamenter. Her er de fleste kvadratene satt i relieff i forhold til veggflaten omkring, og de er utformet i forskjellige materialer og fargenyanser. Fasaden er dessuten artikulert ved hjelp av ulike puss-strukturer som er satt mot hverandre. Helhetsinntrykket er likevel anderledes enn Schous arkitektur, og utformingen er ikke minst langt flatere enn hos Schou. Man kan likevel ikke se bort fra at denne bygningen kan ha vært en av Schous inspirasjonskilder.

Ill. 190-192

7.3. MACKINTOSH OG GLASGOW-SKOLEN

På samme tid som kunstnerne i Wien utviklet sitt geometrisk baserte formspråk, oppstod det et lignende uttrykk i Skottland, sentrert rundt arkitekten Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) i Glasgow.²⁰ Mackintosh var inspirert av den lokale 1600-talls arkitekturen, og karakteristisk for hans byggverk er en fri gruppering av bygningsvolumer, rene, udekorerte pussvegger, markante gavler, kraftige piper, avrundete tårn samt en asymmetrisk fasadeoppbygning. Mackintosh' interiører og kunsthåndverk preges av to ulike tendenser. Det tidligste formspråket ble utviklet i samarbeid med Margaret MacDonald og var organisk og sterkt symbolsk. Karakteristisk var lyse farger, blomsterknopper, egg-former, mystiske og sensuelle kvinneskikkelser, en utpreget vertikalitet, samt svakt buete linjer. Noe senere utviklet han et mer rettvinklet uttrykk, der blant annet kvadratet ble brukt som dekorativt element. Mørkt treverk ble ofte satt opp mot hvite vegger, og veggene ble delt opp i klart definerte flater.

*Ill. 206**Ill. 204, 205*

Kunstnerne fra Glasgow deltok på den 8. Secessions-utstillingen i Wien i 1900, og ble umiddelbart populære både der og ellers i Europa. Likhetsstrekkene mellom Mackintosh formspråk og det geometriske, rettvinklede formspråket Hoffmann utviklet i Wien er da også tydelige. Eduard Sekler ser imidlertid også klare forskjeller mellom Mackintosh' og Hoffmanns arbeider.²¹ Mens Hoffmanns uttrykk domineres av rette linjer og vinkler samt rene, udekorerte flater, benyttet Mackintosh seg i større grad av myke kurver og svakt avrundete former satt sammen til en elegant og svært kompleks helhet. Ikke minst ser Sekler en motsetning mellom wienerretningens sterke rasjonalitet og Glasgow-skolens raffinerte og sensuelle formspråk med symbolistiske undertoner.

Ill. 77, 204

På grunn av de mange likhetstrekkene, særlig i bruken av geometriske former, kan det være vanskelig å slå fast om Schou primært var under innflytelse fra Wien eller fra Glasgow. Schou var i Skottland på sin reise i 1906-7, men på denne tiden hadde han imidlertid allerede utviklet sitt karakteristiske geometriske formspråk. Schou nevner heller aldri selv Glasgow-skolen, men det er likevel rimelig å anta at han kjente til den. Mackintosh' arbeider ble presentert i flere arkitekturtidsskrifter og var godt kjent i Europa allerede fra rundt 1900. Et element i Schous arkitektur som kan være inspirert av Mackintosh' formspråk er som nevnt tidligere er de ovale formene han av og til benytter som dekorative elementer. (Se s. 49) Schous utskårne ovaler er da også delt i to halvdel, en utforming Mackintosh ofte benyttet seg av.²² Som det har vært påpekt kan imidlertid ovalene også være inspirert av andre samtidige arkitekter, f.eks. Olbrich.

7.4. TYSKLAND

Karakteristisk for Schous arkitektur er de wienerske trekkene, men som det allerede har vært pekt på, kan flere av disse ha blitt formidlet via Tyskland. Forbildene for Den Nationale Scene ser f.eks. ut til hovedsakelig å ha vært tyske teatre. (Se s. 34f) For å kunne se Schou i sammenheng med samtidig europeisk arkitektur er det derfor nødvendig også å plassere ham i forhold til tendensene i Tyskland.

Tysklands jugendarkitektur hentet sin inspirasjon i alle de ulike jugendvariantene som utviklet seg i Europa på 1890-tallet og fremover. I München oppstod tidlig en jugendvariant preget av bølgende svungne linjer som ofte hentet sin inspirasjon mer eller mindre direkte fra naturen. Like etter århundreskiftet blomstret en småromantisk, men likevel forholdsvis rasjonalistisk, wiener-arkitektur i Darmstadt, etter at Olbrich var blitt hentet dit for å være med på å bygge opp storhertugens kunstnerkoloni. Den av kunstnerne fra Darmstadt som skulle få størst betydning for den videre arkitekturutviklingen i Tyskland var Peter Behrens. Han beveget seg imidlertid tidlig i retning av en mer funksjonell og til dels ekspresjonistisk arkitektur som snarere må sees i sammenheng med utviklingen av en modernistisk arkitektur enn den europeiske art nouveau/jugend.

Ill. 194-195

I Berlin og Weimar utviklet belgieren Henry van de Velde (1863-1957) sin strukturalistiske jugendarkitektur.²³ Til tross for at van de Velde ikke kom til Tyskland før i 1899 fikk han relativt stor betydning for utviklingen av landets jugend-arkitektur. Han var dessuten en viktig teoretiker. Van de Veldes arkitektur og kunsthåndverk beskrives ofte med begrepene «abstrakt strukturalisme», idet han så arkitekturens konstruktive strukturer som det grunnleggende. Denne strukturen ble forsøkt uttrykt gjennom et sterkt organisk formspråk med bølgende, svepende linjer og svakt svellende former.

Van de Velde har trolig hatt stor betydning for den tyske jugend-arkitekturens organiske, svellende og ofte abstrakte formspråk. Kombinert med en del av wiener-arkitekturens elementer spredte dette uttrykket seg videre både til Øst-Europa og Skandinavia. Denne relativt utbredte, men likevel mindre kjente jugend-arkitekturen i Tyskland ser ut til å ha hatt relativt stor innflytelse bl.a. i Norge. Arkitekturen

representerer en omforming av de ulike stilistiske impulsene i europeisk art nouveau/ jugend, ofte i kombinasjon med hverandre og i kombinasjon med historiserende elementer, engelsk arts and crafts, lokal byggeskikk osv. Tidsskriftet «Berliner Architekturwelt» fra årene rundt 1900 gir en viss pekepinn på noen av uttrykksformene, og ikke minst det store mangfoldet, i dette formspråket. Det viser dessuten at svært mange av de jugendelementene som ble benyttet i Norge trolig har sine aner nettopp i denne typen tysk jugend-arkitektur. Her finner man wiener-arkitekturens loddrette riller og svakt klassiserende elementer, sammensetningen av forskjellige materialer og ulike former for plastiske og organiske ornament, både naturalistiske og mer abstrakte. Elementer som synes påvirket av former fra barokk og rokokko, slyngende, svungne og svellende former, samt en helt geometrisk ornamentikk etter inspirasjon fra Wien er også tilstede.

Bortsett fra de teaterbygningene som har vært omtalt kan det være vanskelig å anslå i hvor stor grad den tyske arkitekturen har hatt direkte innflytelse på Schous formspråk. Det er ingenting hos Schou som viser påvirkning fra den florale jugendstilen i München, og det er også vanskelig å spore direkte inspirasjon fra van de Veldes arkitektur. Det er imidlertid sannsynlig at en del av de abstrakte, svellende formene kan ha sitt utgangspunkt i et formspråk påvirket av van de Velde. Schou hadde trolig fått god kjennskap til tysk arkitektur både gjennom tidsskrifter og sine reiser i 1902 og i 1904-5. De mange svellende, abstrakte ornamentene han benyttet i teateret, kan derfor ha sitt opphav i tysk arkitektur, og således gå tilbake både til Olbrich og van de Velde. I forbindelse med Den Nationale Scene ble det bl.a. vist at et av ornamentene var direkte kopiert fra Berliner Architekturwelt. (Se s. 29) Heller enn de enkelte arkitektene er det imidlertid mer trolig at det er kjennskapet til den helhetlige tysk-østerrikske arkitektursituasjonen som har vært med på å forme Schous arkitektoniske uttrykk.²⁴

Ill. 201, 203

Ill. 202

7.5. ENGLAND

I tillegg til den tyske og østerrikske innflytelsen, fantes visse engelske trekk i to av Schous villaer, Kalfarliien 18 og Seiersbjerget 10. Interiøret i Schous eget hjem i Kalfarveien 69 er også tydelig påvirket av engelske boligideal slik de kom til uttrykk her i Skandinavia. Enkelte av Schous tidlige skisser har likeledes engelske trekk, som f.eks. noen villa-utkast fra 1900. Disse bygningene kombinerer tre og mur eller stein, og har kraftig artikulerte vinduer, markante skorsteiner samt et rustikt og litt romantisk preg, og de kan være inspirert av engelsk arkitektur, kanskje formidlet via Tyskland.²⁵ En interiørskisse til et arbeidsværelse, tegnet av Schou i 1900, viser møbler med klare art nouveau-trekk, samtidig som helheten definitivt har likhetstrekk med Baillie Scotts interiører. Allerede rundt 1900 ser det altså ut til at Schou har hatt god kjennskap både til samtidig engelsk arkitektur og til europeisk art nouveau. Blant hans papirer fantes da også flere plansjer med engelske bygninger og interiører, både av Voysey, Baillie Scott og andre. Det er likevel ikke dette uttrykket som kommer til å karakterisere hans formspråk. Det er kun i ganske få detaljer man senere kan spore den engelske innflytelsen.

Ill. 153

En liten detalj som kan nevnes i denne sammenhengen er det første utkastet til 2. losjerads foajé i Den Nationale Scene. På anbudstegningene fra oktober 1905 fremstår det med veggene oppdelt av pilastre som avsluttes øverst av en slags trekrone, et trekk som er karakteristisk for Baillie Scott. I veggens øvre del løper en frise med hjerteformer. Denne veggutformingen er så godt som identisk med en akvarell av Baillie Scott av spiserommet i Glen Falcon, som var avbildet på en av Schou sine plansjer.²⁶ Dette interiøret var en av de få tingene som ble endret fra anbudstegningene til den endelige bygningen.

7.6. NORDISK ARKITEKTUR

Danmark og Finland

Det er trolig mest interessant å se Schous arkitektur i sammenheng med arkitekturutviklingen i Sverige rundt 1900, ettersom det var der han fikk sin arkitekt-utdanning. Han hadde imidlertid også kjennskap til dansk og finsk arkitektur. Schou var i København på sin studiereise i 1902, og i 1905 skal han igjen ha vært i Danmark. Blant hans fotografier fra reisen i 1902 finnes bl.a. flere bilder av Nyrops rådhus i København. Schou synes imidlertid ikke å ha vært særlig påvirket av dansk arkitektur. Dansk villa-arkitektur rundt 1910 viser noe av den samme tendensen som Schous sene eneboliger, men som nevnt er dette trekk man også finner i Tyskland, så her er ikke nødvendigvis noen direkte sammenheng. I Københavns rådhus finnes forøvrig en del dyrefigurer og dyremasker, og dette kan naturligvis ha vært med på å påvirke Schous utstrakte bruk av dyreornamentikk.

Finland er det nordiske landet som kanskje hadde den mest interessante ungdom- og arts and crafts-inspirerte arkitekturen rundt 1900. Den finske arkitektursituasjonen var godt kjent i Sverige, og blant Schous tidsskrifter er et par årganger av det finske tidsskriftet *Arkitekten* fra den aktuelle perioden.²⁷ De viktigste representantene for den finske arkitekturen på denne tiden var Lars Sonck samt firmaet Gesellius, Lindgren og Saarinen. Arkitekturen er inspirert delvis av tysk-wienersk ungdom og delvis av engelsk arts and crafts, og den har ofte en litt tung, monumental karakter. Samtidig stod også det nasjonale idealet svært sterkt i Finland, og blant de viktigste materialene var «finske» materialer som granitt og tre. Schou synes imidlertid ikke å ha vært særlig påvirket av denne arkitekturen, bortsett fra i noen få av hans tidlige skisser, samt i en skisse til villa for Rasmus Meyer fra 1909. I tillegg synes de finske arkitektene å gjøre bruk av en del dyrefigurer i sin ornamentikk, og Schou kan muligens ha hentet inspirasjon fra denne delen av finsk arkitektur.

Sverige

Etter å ha fulgt kveldsundervisningen på Tegneskolen i Kristiania noen år, samtidig som han var assistent hos arkitekt Halfdan Berle, drog Schou til Stockholm i 1901. Her begynte han på Akademien för de fria konsterna under professor Claes Grundström. Han gjorde utdanningen ved akademiet ferdig på to år, hvorpå han arbeidet et halvt år hos Agi Lindgren og tre år hos Fredrik Lilljekvist. Schous lange opphold i Stockholm gjør det naturlig å se ham i sammenheng med samtidens arkitekturutvikling i Sverige,

først og fremst for å undersøke hvilke impulser han kan ha plukket opp derfra.

På samme måte som i Norge, var man i Sverige rundt århundreskiftet opptatt av å skape en moderne arkitektur med utgangspunkt i nasjonale tradisjoner. Art nouveau/jugend-arkitekturen ble derfor ofte regnet for å være for internasjonal og fremmed. Det ble likevel tegnet en del art nouveau/jugend-påvirket arkitektur i Sverige i årene rundt 1900, og slik tilfellet var i Norge ble disse to tendensene også forent i en slags nasjonalt inspirert art nouveau/jugend. Det kan likevel se ut til at det finnes mindre i Sverige av den noe konvensjons-pregete middelalderinspirerte jugend med rot i fornnordisk ornamentikk. (Se s. 110) Derimot benyttet man seg ofte av svensk flora og fauna, slik tilfellet f.eks. var i Dramaten.²⁸

Den svenske arkitekturen beveget seg imidlertid relativt tidlig bort fra art nouveau/jugend-ornamentikken mot en betydelig forenkling av formspråket. Allerede på slutten av 1890-tallet ser man tendenser til en nybarokk arkitektur basert på svenske forbilder, men med en forholdsvis ornamental karakter. Den nybarokke tendensen ble sterkere etter 1900, og etter hvert ble vekten lagt på rent formale trekk man mente å kunne finne i den eldre svenske barokk-arkitekturen.

Det svenske arkitekturmiljøet ser generelt sett ikke ut til å ha vært særlig opptatt av den wienerske jugendarkitekturen.²⁹ Noen få var likevel sterkt opptatt av arkitekturutviklingen i Wien, og det interessante er at Schou under sitt opphold i Sverige kom inn nettopp i dette miljøet. Blant hans nærmeste kontakter i Sverige var Carl Bergsten og Fredrik Lilljekvist, og disse regnes begge som Sveriges viktigste representanter for den wiener-inspirerte jugend-arkitekturen. Selv om det finnes jugend-tendenser i Schous arkitekturskisser også før han drog til Stockholm, er det liten tvil om at kontakten med et sterkt wiener-interessert miljø må ha hatt betydning for hans utvikling som arkitekt, om ikke annet som inspirasjon til å utvikle et slikt formspråk ytterligere.

Undervisningen under Grundström på Akademien i Stockholm skal ha vært relativt tradisjonell, «(...)konsentrerad på grekisk antik, gotik och renässans.»³⁰ Bergsten var en av dem som opponerte mot Grundströms konservative undervisning og arbeidet etter eget forgodtbefinnende uavhengig av professorens anvisninger.³¹ I Schous arkiv finnes en del prosjekter fra årene på akademiet, og de viser at oppgavene stort sett ble gitt med utgangspunkt i ulike stilarter, som gotikk eller italiensk renessanse. Schou skriver imidlertid at selv om Grundström var av den gamle skole, fremholdt han likevel Wagner som et ideal. Det kan således se ut til at han også var åpen for mer moderne strømninger.³²

Fredrik Lilljekvist

Fredrik Lilljekvists viktigste bygning i wienerjugend er Dramatiska Teatern i Stockholm, en bygning som ble diskutert i forbindelse med analysen av Den Nationale Scene. Lilljekvist utviklet sitt wienerske formspråk under arbeidet med dette teaterprosjektet. I denne sammenhengen reiste han første gang til Wien våren/sommeren 1903, og han skal også ha vært der flere ganger senere.³³ Det må naturlig nok ha virket inn på Schou å arbeide i et miljø som var så opptatt av denne stilistiske retningen, men det er likevel lite som tyder på at Schou har blitt direkte påvirket av den wiener-varianten Lilljekvist representerte. Fellestrekkene begrenser

Ill. 161, 162

seg til enkelte detaljer, noe som allerede har vært påpekt. (Se s. 35f) Schou benytter seg i liten grad av Lilljekvists dekorative formspråk, som organiske og relativt naturalistiske planteformer. Det geometriske og abstrakte uttrykket i Schous arkitektur finnes på sin side i lite omfang i Dramatiske Teatern. Det de to arkitektene primært har felles er således det at begge var inspirerte av jugendstilen slik den kom til uttrykk i Wien. Lilljekvists wienerjugend ser ut til å være relativt direkte påvirket av den Wagnerske arkitekturen, mens Schous arkitektur derimot har flere trekk som kan være hentet fra Tyskland.

Carl Bergsten

Blant Schous studiekamerater fra Akademien var det Carl Bergsten som skulle bli den viktigste representanten for den wiener-inspirerte jugend.³⁴ Etter det første året på akademiet ble Schou og Bergsten, som de to eneste i klassen, flyttet opp til høyere avdeling. De to serarkitektene ut til å ha vært gode venner, og i følge Schous datter skal de ha holdt kontakten også etter at Schou flyttet til Bergen. Den første studiereisen i 1902 foretok de i fellesskap, til Tyskland, Nederland, Belgia og Frankrike. Bergsten var den første av de to som reiste til Wien, i juni-juli 1904, noen måneder før Schous reise samme sted. Her kom han i kontakt med Wagner-eleven Otto Schönthal, og ble vist rundt til de viktigste nye bygningene i Wien, som Wagners damanlegg og Hoffmanns villaer på Hohe Warte.³⁵ I følge brev han skrev hjem gjorde begge deler sterkt inntrykk på ham. På denne reisen besøkte Bergsten også Darmstadt, der han ser ut til å ha fått et positivt inntrykk av Olbrichs arkitektur. Man vet lite om hva Schou så da han var i Wien, men det er vel ikke umulig at den tidligere studiekameratens entusiasme kan ha fått ham til å oppsøke en del av de samme stedene.

Bergstens inntrykk fra Wien og Darmstadt bidro i stor grad til hans utvikling som arkitekt.³⁶ Allerede i sin første villa, som man regner med stod ferdig i 1902, hadde imidlertid Bergsten vist påvirkning fra art nouveau/jugend.³⁷ Mest interessant i denne sammenhengen er kanskje villaens marmorpeis, der kobberplaten har et rett-vinklet formspråk dekorert med rekker og grupper av kvadrater. Noen av kvadrat-gruppene er innskrevet i et større kvadrat, og kombineres med vertikale linjer. Villaen har dessuten enkelte karakteristiske trekk fra engelsk arts and crafts-arkitektur, slik som utskårne hjerter.

I Bergstens prisemne fra akademiet (1903), en nasjonalbank, finner man også en ornamentikk basert på rekker eller grupper av kvadrater, i tillegg til naturalistiske og sterkt stiliserte planteornamenter.³⁸ Johansson anser denne ornamentbruken som klart art nouveau/jugend-inspirert, og finner klare likhetstrekk både med Mackintosh og arkitektene i Wien, men også med Ferdinand Boberg. Helhetstrekkene i dette prosjektet karakteriseres av en hard og kantete linjeføring, «*en klar tendens att geometrisera formerna*», og en bruk av «*nästan skivartade väggar*».³⁹ Dette var ganske uvanlig i samtidens svenske arkitektur, som var preget av massivitet og tyngde, og Johansson ser her et nært slektskap med arkitekturen i Wien.

Allerede ganske tidlig viser altså Bergstens arkitektur påvirkning fra wienerarkitekturen, gjennom bruken av kvadrater og en geometrisk linjeføring og oppbygning. Disse trekkene ble også karakteristiske ved Schous tidligste jugendarkitektur,

uten at han synes å ha kopiert Bergstens formspråk. Schous tidligste skisser fra rundt 1900 viser jo allerede inspirasjon til europeisk art nouveau, om enn i en noe mer organisk variant. Det ser likevel ut til at Bergsten var den av de to som først utviklet et dekorativt formspråk basert på geometriske former, og Schou kan ha blitt påvirket av dette. Det er imidlertid også klare forskjeller mellom Schous og Bergstens arkitektur. Bergstens kvadrater bestod som oftest av keramiske fliser i kontrastfarger som ble satt inn i puss. Pussen var ofte holdt i en helt lys farge, gjerne hvit. Bergsten gjorde også mye bruk av tegl, delvis i kombinasjon med felt i lys puss. Hans formspråk er i hovedsak svært rettvisk, og bygningskroppene bestod i mange tilfeller av en additiv oppbygning av kubiske volumer. Dette er særlig tydelig i vannkraftsentralen i Norrköping fra 1904 og utstillingsbygningene samme sted fra 1906. Disse bygningene ble publisert i *Arkitektur och Dekorativ Konst*, som Schou abonnerte på. Vannkraftsentralen ble presentert i oktober 1904,⁴⁰ og dens geometriske formpråk kan ha vært med på å inspirere Schou i forbindelse med utviklingen av *Den Nationale Scenes* endelige formspråk.

Schous karakteristiske bruk av kvadrater i tegl som står i relieff i forhold til murlivet forøvrig finner man ikke i Bergstens arkitektur, og det samme gjelder bruken av differensierte puss-sjikt. Bergstens arkitektur er i tillegg langt flatere enn Schous, og viser således enda renere wienerske trekk enn tilfellet er hos Schou. Bergsten ser heller ikke ut til å ha benyttet seg av den abstrakte organiske ornamentikken man finner hos Schou. Mens Schou kombinerte elementer fra det østerrikske og det tyske jugendformspråket, ser Bergsten ut til å være mer direkte inspirert av det østerrikske, og da først og fremst Wagner, Hoffmann og deres elever.

Ill. 215

Ill. 216



NORSK JUGENDARKITEKTUR

Det følgende kapitlet vil se nærmere på Schou i forhold til den øvrige norske jugendarkitekturen. Hensikten er både å klarlegge på hvilke områder han faller inn i samtidens mønster, samtidig som jeg også vil forsøke å belyse de trekkene som skiller ham fra majoriteten av norske jugendarkitekter. Forhåpentligvis kan studiet av Schous arkitektur være med på å utvide våre kunnskaper om den norske jugendarkitekturen og dens mange forskjellige uttrykksformer og ulike europeiske kilder. Disse kunnskapene er igjen viktige for forståelsen av helheten og mangfoldet i periodens norske arkitektur. Målet er dermed også å forsøke, så langt det lar seg gjøre i denne sammenhengen, å gi et bilde av norsk jugendarkitektur som helhet. Det synes derfor mest tjenlig å ta utgangspunkt i de mange trekkene som kjennetegner denne arkitekturen, for derigjennom å plassere Schou inn i denne større sammenhengen. Samtidig behandles enkelte av de sentrale norske jugendarkitektene mer individuelt, for å kunne se Schous formspråk i lys av deres arkitektur.

Den følgende beskrivelsen av norsk jugendarkitektur baserer seg på den foreliggende litteraturen, Riksantikvarens art nouveau-registrering fra begynnelsen av 1970-årene, samt egne observasjoner, hovedsakelig av (til dels upubliserte) byggverk i Bergen og Oslo.¹

8.1. DEN TYSK-ØSTERRISKE INNFLYTELSEN

Et karakteristisk trekk ved norsk jugend er den dominerende innflytelsen fra den tysk-østerriske varianten av jugendstilen.² Dette viser seg i det dekorative og arkitektoniske formspråket, som hovedsakelig har et relativt lineært og rettvinklet uttrykk. Det dekorative formspråket består primært av mer eller mindre stiliserte organiske ornamenter, ofte i form av planter, og disse er plassert innen avgrensede felt eller i dekorative bånd på bygningene. Denne kombinasjonen av østerrisk rettvinklet og rasjonalitet i grunnformen og en mer eller mindre plastisk og organisk

ornamentikk er også karakteristisk for samtidens tyske arkitektur. Mangfoldet i norsk jugendarkitektur kan naturligvis, slik tilfellet er i Tyskland, være et resultat av inspirasjon fra ulike retninger innen europeisk art nouveau/jugend. Den norske arkitekturen synes likefullt å avspeile mange av de variasjonene og stilkombinasjonene som finnes i nettopp tysk jugend. I et tidsskrift som «Berliner Architekturwelt» fra årene rundt 1900 finner man igjen utallige elementer og former som også ble benyttet i norsk jugend. I Norge finnes det dessuten få rene eksempler på den organiske, struktursymbolske og ofte sterkt abstrakte natur-ornamentikken som er så typisk for fransk-belgisk art nouveau.

Det var naturlig at det var den tysk-østerrikske varianten av art nouveau/jugend som skulle bli den viktigste inspirasjonskilden her i Norge, ettersom de aller fleste norske arkitektene som virket på denne tiden hadde sin utdannelse fra Tyskland.³ Det var først etter 1900 man begynte å vende interessen mot andre land, først og fremst mot England og våre nordiske naboland. De fleste norske jugendarkitekter var riktignok utdannet før jugendstilen fikk sitt gjennombrudd, og var derfor ikke blitt direkte påvirket gjennom utdannelsen. Den nære kontakten med det tyske kulturområdet ser likevel ut til å ha blitt opprettholdt og synes å ha ført til at den norske arkitektstanden først og fremst hadde sin oppmerksomhet rettet mot Tyskland. Tyske fagtidsskrifter var dessuten utbredt i Norge, og fortsatt drog arkitektene på studiereiser til Tyskland.

Det fullstendige bildet ser imidlertid ut til å være relativt komplekst. Allerede på 1890-tallet hadde H.M. Schirmer oppfordret sine elever på Tegneskolen å dra til England for inspirasjon.⁴ Engelsk arkitekturteori ser ut til å ha fått stor betydning rundt 1900, med sin vektlegging av det ekte og stedbundne i all folkelig arkitektur. Her fant man støtte for en søken etter det ekte og norske i arkitekturen. Elisabet Stavenow-Hidemark har beskrevet hvordan engelske impulser ble formidlet til Sverige via Tyskland, blant annet gjennom H. Muthesius bok «Das englische Haus».⁵ Muligens er dette tilfellet også her i Norge, noe som kan forklare kombinasjonen av engelske idealer og tysk-påvirket formspråk. I det store og hele er det mye som tyder på at Tyskland fortsatt hadde stor betydning som inspirasjonskilde for norske arkitekter, også etter 1900, selv om den tyske arkitekturen da ikke lenger var enerådende. Så sent som i 1909 skrev imidlertid K. Rivertz: «*Det er vel dessværre saa, at vi her hjemme ikke kunstnerisk kan brødfø os. Vi maa ha tyske forlæggerblade, akkurat som vi indfører franske, engelske og tyske modejournaler.*»⁶

Til tross for at Schou ikke hadde sin utdannelse fra Tyskland, var det likevel den tysk-østerrikske art nouveau-arkitekturen som kom til å få størst betydning for ham. Han følger dermed den generelle tendensen i norsk jugendarkitektur. På den andre siden skiller Schous formspråk seg også ut fra den øvrige arkitekturen i Norge på denne tiden. Selv om norsk jugendarkitektur hadde et forholdsvis enkelt og rett-vinklet uttrykk, var det formspråket Schou utviklet i sine tidligste jugendbygninger langt mer rett-vinklet og geometrisk basert enn det som var vanlig her i Norge. Hans raffinerte bruk av geometriske former og differensierte puss-sjikt synes å være ganske enestående i samtidens norske arkitektur. Heller ikke de abstrakte, organiske ornamentene Schou benyttet i Den Nationale Scene var særlig vanlige her i landet, der ornamentikken hovedsakelig var preget av mer naturalistiske, om enn ofte stili-

serte, planter og dyr. Schous arkitektur er derfor interessant i en større norsk sammenheng, idet den kan belyse sider ved det tysk-østerrikske aspektet i norsk jugendstil som tidligere bare har vært behandlet i beskjeden grad.

8.2. BEHANDLING AV BYGNINGSKROPP OG FASADER

Behandlingen av bygningskroppen i norsk jugendarkitektur avspeiler i de fleste tilfeller stilens kontinentale formspråk. I mange tilfeller gis bygningskroppen en plastisk utforming med glidende rytme og myk avrundig av bygningselementer som hushjørner og karnapper. Fordelingen av bygningsmassene er ofte asymmetrisk. Bygningskroppen behandles som en enhetlig form, der det legges vekt på den stramme, fast sluttede konturen og den samlede virkningen. I tillegg forsøker arkitekten ofte å uttrykke et plastisk og organisk forhold mellom ornamentet og veggen omkring. Som oftest skjer dette ved at ornamentet nesten umerkelig vokser frem av eller glir over i, og integreres i, veggflaten. I mange tilfeller ble imidlertid ikke bare de dekorative, men også de arkitektoniske elementene, som vinduer og dører, brukt bevisst som estetiske virkemidler. Når vinduer og dører utformes med så sterk dekorativ virkning som tilfellet ofte var i jugendarkitekturen, kan det nesten være vanskelig å skille mellom elementenes dekorative og praktiske funksjon. På denne måten bidrar alle elementene i bygningen til den større arkitektoniske og dekorative helheten. I flere norske bygninger med jugenddetaljer, kanskje særlig i leiegårdsarkitekturen, finner man forøvrig også en mer tradisjonell historistisk behandling både av bygningskropp og fasader, der kun ornamentikken og eventuelt de arkitektoniske elementenes utforming tilhører jugend. I det store og hele er trolig denne jugendarkitekturen vanligere i Norge enn den som representeres ved de myke, glidende rytmene i fasadekomposisjonen.

Ill. 219 I den norske litteraturen settes ofte Henrik Bulls bygning for Historisk Museum i Oslo opp som et slags skoleeksempel nettopp på den myke, plastiske behandlingen av bygningskroppen og fasadene. Henrik Bull (1864 – 1953) regnes som den fremste norske jugendarkitekten, og hovedverket er nettopp Historisk Museum i Oslo, som stod ferdig i 1902.⁷ Det som var helt nytt her i Norge, og som er ett av de klareste jugendtrekkene ved bygningen, er modelleringen av bygningskroppen og fasaden. Alle ledd, som midt- og siderisalitter, er plastisk utformet med avrundete hjørner, og hele fasaden karakteriseres av en buktende, glidende rytme.⁸

Ill. 231 Avrundete hjørner og karnapper ble imidlertid et vanlig trekk i norsk jugend, og er således ikke særegent for Henrik Bull. Det er imidlertid sjelden man finner den glidende, nesten levende, rytmen som preger Historisk Museum i Oslo. Et godt eksempel på bruk av myke, organiske former er Svaneapoteket i Ålesund, tegnet av Hagbarth Schytte-Berg (1905-07). Bygningen har en karakteristisk asymmetrisk fasadekomposisjon, kombinert med avrundete hjørner og et mykt, plastisk utformet karnapp som nærmest vokser ut av veggen. Begge Schous bygårder i Bergen har likeledes det karakteristiske avrundete hjørnet, et trekk som også klart bidrar til bygningskroppens helhetsvirkning. (Se s. 47f)

Ill. 68, 81 Asymmetri er likeledes typisk for Schous arkitektur, først og fremst i fordelingen av arkitektoniske og dekorative

elementer, men også til en viss grad i sammensetningen av bygningskroppen, særlig i villaene hans.⁹

Det er likevel ikke det plastiske og dynamiske som først og fremst karakteriserer Schous arkitektur, men snarere et additivt og rettvinklet formspråk, inspirert av Wiens moderne byggekunst. Den additive, og ofte også symmetriske, oppbygningen av arkitekturen var forøvrig ikke helt uvanlig på denne tiden, og de rettvinklede og plastiske tendensene levde side om side. Bygningskroppens helhetsvirkning ble imidlertid vektlagt i de fleste tilfeller, et trekk som man også finner i Schous arkitektur. Henrik Bull benyttet også en mer additiv behandling av bygningskroppen. I hans store villa for Hans Olsen i Nobels gate 28 (1909-1911) understrekes den rettvinklede bygningskroppen av det beherskede dekorative uttrykket. Trondheims viktigste arkitekt i perioden, Johan Osness (1872-1961), benyttet seg likeledes både av et rettvinklet, additivt og et mer plastisk formspråk. I leiegården i Ilevolden 3e (1905) kombineres en rettvinklet behandling av bygningskropp og fasader med en sterkt wienerinspirert ornamentikk. Leiegårdskomplekset i Arkitekt Christies gate 4a-c (1903-04) har derimot en mer plastisk og dynamisk utforming med avrundete hjørner og mykt utbulende karnapper.

Ill. 222

Ill. 227

Ill. 225

Foruten Schou er Trondheims-arkitekten Gabriel Kielland (1871-1960) den fremste norske eksponenten for det rettvinklede og additive formspråket. I enda større grad enn Schou representerer hans arkitektur en rendyrket rasjonalistisk holdning med et definitivt wiener-secessionistisk uttrykk.¹⁰ Hans to bygninger i Trondheim, Ourengården i Munkegata (1903) og Finnes barnehjem (1904)¹¹, har begge glattpussete, hvite fasader som kun brytes av vinduer skåret rett inn i murlivet uten omramming. Finnes barnehjem har symmetrisk oppbyggete fasader, og vinduene er satt inn i dypere liggende vertikale pussfelt. Det eneste dekorative elementet er en malt bord under takkanten med et enkelt, stilisert mønster. En lignende bord ble også benyttet i Ourengården. Rekkverket ved Ourengårdens inngangsparti hadde på sin side en utforming som pekte i retning av Horta og van de Velde. Kielland benyttet seg imidlertid ikke av den geometrisk baserte dekoren man fant hos Schou.

Ill. 223, 224

8.3. DEKORATIVE ELEMENTER

Blant jugendstilens karakteristiske trekk er dens sterkt dekorative formspråk, og det finnes en nesten uendelig mengde forskjellige ornamenter i periodens norske byggekunst. Utgangspunktet er naturligvis det ornamentale repertoaret som var populært ellers i Europa i samtiden, og den norske jugendornamentikken har derfor elementer med opprinnelse i ulike varianter av art nouveau/jugend. Norsk jugendornamentikk omfatter således både organiske og geometriske former, i tillegg til klassiserende elementer. I det følgende vil jeg forsøke å sette søkelys på de generelle tendensene i norsk jugendornamentikk, samt plassere Schous ornamentbruk inn i denne sammenhengen.

Geometriske ornamenter

Som jeg allerede har vist i analysen, er bruken av geometriske ornamenter, fortrinnsvis i form av kvadrater som kombineres på ulike måter, karakteristisk for Schous arkitektur. Det vil derfor være interessant å undersøke i hvilken grad denne ornamentikken benyttes i norsk jugend forøvrig. Man finner en ornamentikk basert på ulike geometriske former, ofte kombinert til større felt, også i den øvrige norske jugendarkitekturen. Det ser likevel ikke ut til å ha vært noen andre norske arkitekter som utviklet denne ornamentikken i samme grad som Schou. Han skiller seg dermed ut i forhold til flertallet av norske arkitekter i perioden. Selv om man finner både kvadrater, rektangler og sirkler, synes det å ha vært mer vanlig med enklere former for rettvinklet, lineær dekor, først og fremst i form av parallelle horisontale og vertikale felt eller riller. Storgata 9 i Ålesund har for eksempel en slik sterkt lineær dekor, men med begrenset bruk av geometriske former.¹² Den rettvinklede linjeb Bruken kunne ofte inngå som en del av et wiener-klassiserende formspråk med loddrette kannelurer og guttae i form av små sirkler eller kvadrater. Som oftest ble imidlertid det geometriserende, rettvinklede formspråket kombinert med et mer organisk uttrykk. Dette var jo også karakteristisk for en del av Schous arkitektur, slik som i Den Nationale Scene.

Ill. 235

Både Henrik Bulls og Johan Osness' ornamentikk er av den mer plastiske og organiske typen, men hos begge finner man også til en viss grad et lineært formspråk med rette eller buete parallelle linjer.¹³ Henrik Bull benyttet sjelden kvadrater, men man finner det i noen av hans møbler fra rundt 1905.¹⁴ Osness benyttet seg av enkelte små, dekorative puss-kvadrater, bl.a. i forbindelse med vinduene i Ilevolden 3e, samt på siderisalittene i E.C. Dahls fødselsstiftelse (1903-06), begge i Trondheim. Det er likevel ikke det rene geometriske uttrykket som dominerer noen av disse bygningene, og de små kvadratene er nesten usynlige. Heller ikke Karl Norum, en annen av Trondheims viktige arkitekter i perioden, ser ut til å ha benyttet seg av geometriske ornamenter. Hans kjente forretningsgård i Nordre gate 9 (1903) har et utpreget lineært formspråk, men ingen kvadrater eller rektangler.

Ill. 226, 227

Ill. 229

I Oslo finnes noen få eksempler på bruk av ornamentale kvadrater, men alle disse bygningene ser ut til å være relativt sene. De tidligste eksemplene jeg kjenner til daterer seg fra 1909-10, det seneste fra 1919.¹⁵ Her finnes eksempler på kvadrater plassert enkeltvis, eller to, tre eller fire plassert etter hverandre i rekker, f.eks. mellom eller under vinduer, på dører eller i gavler. Kvadratene er utført i puss, og er som oftest skåret inn i eller trukket noe ut fra murlivet. De opptrer imidlertid aldri alene, men kombineres med planteornamenter og bondebarokke ranker av ulike typer. De geometriske ornamentene tillates sjelden å dominere bygningens uttrykk. Ingen av disse arkitektene trekker kvadratene ut fra nedsenkete pussfelt i murlivet, slik som Schou, og det er heller ingen som bruker teglkvadrater. Ornamentikken er dessuten langt enklere utformet enn hos Schou, og ingen bruker utelukkende kvadrater, slik Schou gjorde i Kalfarli 18. Dette vitner om at Schou har gitt denne ornament-typen et særpreget og personlig uttrykk.

Ill. 239, 240

I Ålesund finnes, så vidt jeg har vært i stand til å undersøke, ingen bygninger med bruk av kvadrater. Det er derimot interessant å konstatere at man i Bergen finner en noe større utbredelse av bruken av kvadrater, særlig i periodens sene orna-

mentikk. Dette kan ha sammenheng med Schous arkitektur, og vil bli tatt opp til nærmere diskusjon i forbindelse med periodens arkitektur i Bergen i s. 121.

Organiske ornamenter

Den organiske dekoren er inspirert av naturen, og kan enten ha et naturalistisk eller et mer stilisert uttrykk. Formene kan, som i kontinental art nouveau/jugend, være hentet både fra plante- og dyreriket, og er plasserte enten enkeltvis eller i friser og større felt. Det vanligste er diverse former for planter, og her i Norge finner man bruk av både tistler, løvetann, smørblomster, roser, siv, kastanjer, kongler og barkvister. Dyrefigurer finnes også i utallige varianter, som hund, katt, hare, fisk, elg og forskjellige fugler. De er forøvrig ikke like mye brukt som planteornamentene. I mange tilfeller kombineres også dyre- og plantemotiver. I en del tilfeller er dyrefigurene, særlig ugler, hunder eller katter, utformet som masker med mer eller mindre klare dyrelignende trekk. Flere av dyrene og plantene ble regnet som typisk norske, og representerte således et nasjonalt uttrykk. (Se s. 111f)

Ill. 223, 237

Ill. 228

Av og til kunne den organiske ornamentikken bevege seg over mot det fullstendig abstrakte, der det knapt er mulig å gjenkjenne en konkret naturform. Denne ornamentikken var relativt sjelden i Norge. Schou benyttet imidlertid utallige varianter av denne nesten fullstendig abstraherte og organiske ornamentikken, hovedsakelig i Den Nationale Scene, men tildels også i sine andre bygninger. Hans teaterbygning er kanskje det byggverket her i landet hvor man finner den mest omfattende bruken av en slik ornamentikk. Også i denne sammenhengen står han således noe på siden av de generelle tendensene i norsk jugendarkitektur. En annen arkitekt som beveget seg på grensen mellom det abstrakte og naturalistiske var Henrik Bull. Både Bull og Schou benyttet svakt svellende, abstrakte organiske former, men der Schous organisk-abstrakte formspråk bar preg av insekt- eller maskelignende former og ble kombinert med ytterligere abstrakte, geometriske former, gled Bulls abstrakte figurer over i drager og fornnordiske ansikter.

Ill. 220, 221

Schou var forøvrig en av de få arkitektene som, i tillegg til sin mer abstrakte ornamentikk, foretrakk dyremotiver i ulike varianter fremfor planter. Det finnes noen få eksempler på stiliserte furukongler og barkvister på Den Nationale Scene, men ellers er det dyrene som dominerer, utformet enten helt naturalistisk, mer eller mindre abstrakt, eller som masker. Eventuelle plantemotiver ble dessuten nesten alltid kombinert med dyrelignende former, slik som borden med stiliserte gran- eller furukvister satt sammen med stiliserte lundefugler/pingviner i 2. losjerads foajé. Med sin utstrakte bruk av dyremotiver skiller Schou seg definitivt ut blant de norske jugendarkitektene, og det er vanskelig å peke på årsaker og eventuelt inspirasjonskilder til at akkurat denne formen for naturornamentikk ble typisk for ham.

Andre norske jugendarkitekter benyttet imidlertid også dyrefigurer i sin ornamentikk. Henrik Bulls motivverden domineres for eksempel av dyr, men da hovedsakelig i form av forhistoriske drager og dyrehoder. Den typiske planteornamentikken ser ut til å være nærmest fraværende i hans arkitektur. I likhet med Schou kombinerte således Bull et abstrakt, organisk formspråk med en utstrakt bruk av dyrelignende figurer. Forskjellene ligger i den motivverden de to arkitektene benyttet seg av. Bulls dragestilsjugend resulterte i et ganske annet dekorativt uttrykk

enn Schous kombinasjon av dyrefigurer, abstrakte insektlignende former og geometriske figurer.

- Ill. 228* En arkitekt som brukte både planter og dyr i sin ornamentverden var Johan Osness.¹⁶ Som oftest var imidlertid disse formene svært naturalistisk utformet, bortsett fra en viss bruk av mer stiliserte uglemasker. Osness benyttet dyrefigurene hovedsakelig i sin tidligste arkitektur, fram til 1905, og ofte inngikk planter og dyr i samme komposisjon. Dyrene kunne for eksempel settes inn i felt med dragelignende slyngornamentikk eller plasseres mot en bakgrunn av planter med bær eller blomster.¹⁷
- Ill. 232* Dragelignende dyr, samt en mer begrenset bruk av andre dyrefigurer, finner man forøvrig hos mange av samtidens arkitekter.

Hoder og masker

Forskjellige former for masker og ansikter, både naturalistiske og mer stiliserte var svært vanlig, både i internasjonal og norsk jugend. Særlig godt kjent er jugendstilens bruk av kvinneansikter, men også dyremasker ble en del brukt. Denne ornamentbruken har trolig sin opprinnelse i Wiens historiserende nybarokk fra siste halvdel av 1800-tallet, der løve- eller kvinnehoder var vanlig. Formspråket spredte seg til resten av kontinentet og ble videreført i art nouveau/jugend-ornamentikken.

- Ill. 227, 229* Her i Norge finner man utallige eksempler på masker og hoder, både klart wienerinspirerte og mer nasjonalromantiske. Karakteristisk for wienerarkitekturens kvinnehoder er et stilisert, nesten uttrykksløst ansikt samt en ornamental utforming av håret. Karakteristisk for norsk arkitektur var imidlertid at maskene i mange tilfeller fikk et mer «nasjonalt» uttrykk inspirert av ornamenter fra vikingtid, middelalder og folkeeventyr. Muligens kan denne bruken av masker ha sin egen opprinnelse i den norske dragestilen og middelalderornamentikken, uavhengig av de wienerske hodene. På den andre siden hadde den sene historismen i Oslo, fra siste halvdel av 1890-årene, et sterkt innslag av de wienerske ansiktene, så disse må også ha vært relativt godt kjente i arkitektmiljøet.¹⁸
- Ill. 238*
- Ill. 241*

- Ill. 20, 21* Schou benyttet seg i stor grad av forskjellige former for mer eller mindre abstraherte masker, ikke minst på Den Nationale Scene. Primært gjelder dette teatermasker og dyrehoder i ulike varianter. En del av dyrehodene har trolig et nasjonalt utgangspunkt, men fornnordiske og vikinginspirerte ansikter var likevel ikke vanlige hos Schou. Noe underlig kan det imidlertid synes at de tysk-wienerske hodene heller ikke preger hans arkitektur i vesentlig grad, til tross for hans klare orientering mot Wien. Det eneste eksempelet er de to kvinnehodene i teaterbygningen eksteriør, som begge har et klart tysk-wienersk uttrykk, og typisk nok kroner hver sin pilaster.

Klassiserende elementer

- Et annet trekk ved norsk jugend er den fortsatte bruken av forskjellige klassiserende elementer i bygningenes dekor. I mange tilfeller ble de imidlertid gitt en stilisert form, og kannelurer, triglyffer og guttae ble for eksempel ofte omskapt til mønstre av loddrette riller og små sirkler og/eller kvadrater.¹⁹ Denne tendensen representerer et tysk-østerrkisk trekk med opprinnelse i Wien. I en del tilfeller er imidlertid bruken av klassiserende elementer rent historiserende og representerer en ubrutt videreføring av 1800-tallets historistiske formspråk.²⁰
- Ill. 236*

Hos Schou finner man få slike klassiserende elementer,²¹ bortsatt fra i Drammen Folkebibliotek. Denne representerer imidlertid en historiserende tendens. Heller ikke Henrik Bulls benytter denne typen ornamentikk i videre grad. Hos Osness finner man derimot ofte en wienerinspirert bruk av stiliserte klassiserende elementer som kannelurer, guttae og volutter, slik som rundt inngangspartiet og trappeoppgangen i Ilevolden 3e fra 1903.

Ill. 227

Linjeføringen

Linjeføringen i norsk jugend var i en del tilfeller basert på den såkalte «klassiske art nouveau-linjen, den slake kurvatur som plutselig krupper til og skifter retning»²². Denne buen hadde sin opprinnelse i Belgia, men ble også mye benyttet både i Frankrike og Tyskland, og den var heller ikke ukjent i Østerrike. Den var således et av de mest karakteristiske trekk ved europeisk art nouveau/jugend. Både i Tyskland og Østerrike ble den ofte brukt på en mer symmetrisk og statisk måte enn i Belgia og Frankrike, og denne tendensen finner man også i Norge. Et eksempel på denne linjeføringen i norsk jugend er ornamentikken i Kruses gate 8 i Oslo.²³ Planteornamentikken mellom vinduene slynger seg i buer med en klar art nouveau-linjeføring, samtidig som de ornamentale feltene er symmetrisk bygget opp innen relativt stramme rammer.

Ill. 242

I Schous arkitektur finner man imidlertid ikke denne linjeføringen. I stedet gjør han bruk av forholdsvis rene og enkle buer uten den samme bevegelsen som i den såkalte «klassiske art nouveau-linjen». Disse buene kombineres dessuten med en svært rettvinklet linjeføring som stammer fra den wienerske secessionismen. Denne formen for linjeføring er også vanlig hos andre norske arkitekter, og det må presiseres at den «klassiske art nouveau-linjen» på langt nær var enerådende i norsk jugend.

Ornamentets plassering

I de fleste tilfellene ble de dekorative elementene plassert innen klart avgrensede felt i forhold til den omkringliggende veggflaten, og det er sjelden ornamentene tillates å flyte fritt over fasaden.²⁴ De kunne imidlertid ofte settes sammen til større felt eller friser. I en del tilfeller søkte arkitekten å uttrykke en organisk sammenheng mellom veggen og ornamentet ved at ornamentet glir inn i eller vokser ut av veggflaten, slik at skillet mellom veggen og ornamentet oppheves. De ornamentene som ligger i klart avgrensede felt ser ut til å være vanligere i Norge enn de som uttrykker en sterkere organisk sammenheng med arkitekturen forøvrig. Dette til tross for at det er disse siste som best uttrykker art nouveau/jugend-stilens organiske arkitekturforståelse. Klart avgrensede ornamentfelt ble også relativt mye brukt i Tyskland og Østerrike i samtiden, og representerer trolig en videreføring av historismens ornamentbruk.²⁵

Ill. 233, 237, 242

Ill. 220, 228

I Svaneapoteket i Ålesund har arkitekt Hagbarth Schytte-Berg benyttet begge ornament-typene. Et godt eksempel er midtstolpen mellom de to inngangsdørene til apotekutsalget. I nedre del er et dragestil-inspirert ornament der ytterkantene umerkelig glir over i flaten omkring slik at det er umulig å si klart hvor ornamentet begynner eller slutter. I midtstolpens øvre del, derimot, er et ornament som like gjerne kunne vært plassert et hvilket som helst annet sted: et dragelignende dyr med

Ill. 232

klart definerte flater plassert innen en ramme.

Schous ornamentikk ligger som oftest klart avgrenset i forhold til veggflaten som omgir dem. Samtidig har jeg tidligere pekt på at mye av Schous geometriske ornamentikk og pussbruk, og da særlig i teaterbygningen, uttrykker en sterk organisk sammenheng med veggen omkring. (Se s. 26) Dette uttrykkes imidlertid ikke gjennom glidende overganger mellom vegg og ornament, men gjennom de ulike flatene og sjiktene fasadene er bygget opp av. I flere tilfeller kan det være vanskelig å avgjøre hva som er vegg og hva som er ornament, og slik uttrykkes art nouveau/jugend-stilens organiske helhetstanke.

8.4. ARKITEKTONISKE ELEMENTER

Vinduer og dører

Som tidligere påpekt ble de arkitektoniske elementene ofte utnyttet bevisst i forhold til bygningens helhetsvirkning, og både utformingen av vinduene og oppdelingen av selve vindusflatene kunne derfor variere sterkt. Blant annet var det svært vanlig å kombinere ulike vindusutforminger og -størrelser i ett og samme hus. Periodens typiske vindusform i Norge ble det som ofte kalles «jugend-vinduet», der vinduenes øvre del har små kvadratiske ruter, mens nedre del har en stor vindusflate. Utformingen kunne variere, men felles var kombinasjonen av store og små ruter.²⁶ Et annet karakteristisk trekk var bruken av glassmalerier, ofte i forbindelse med trappeoppgangene. De kunne ha naturalistiske mønstre eller en enklere lineær utforming. Glassmalerier ble også mye benyttet i europeisk art nouveau, og det var dessuten et karakteristisk trekk ved engelsk arts and crafts-arkitektur.

I de aller fleste av Schous byggverk finner man varianter av det typiske jugendvinduet, og kombinasjonen og den bevisste bruken av ulike vindusformer er karakteristisk. De høye smale vindusspaltene på Den Nationale Scene har en klar funksjon i forhold til helhetsvirkningen, noe som understrekes av oppdelingen av vindusflatene. (Se s. 23) Den samme tendensen gjør seg også gjeldende i leiegården i Kong Oscars gate 70, kanskje særlig i gavlvinduenes utforming. (Se s. 48) Schou benyttet også glassmalerier, og da både med naturalistisk og lineær utforming, slik som i Seiersbjerget 10. (Se s. 58)

Ill. 234 Et annet godt eksempel på den differensierte vindusbruken i perioden er Hagbarth Schytte-Bergs villa i Einarvikgata 7 i Ålesund (1905).²⁷ Her brukte arkitekten en egen variant av jugendvinduet, der øvre del er delt i smale, rektangulære ruter med ulik bredde. Samtidig kombinerte han ulike vindusstørrelser og -former, bl.a. ett-fags vinduer i forskjellige bredder, tre-fags vinduer, buete vinduer og tre eller fire små rektangulære vinduer plassert etter hverandre i rekker. I trappeoppgangen benyttet han i tillegg glassmalerier. Sammensetningen av forskjellige vindusformer gir bygningen et variert uttrykk.

Ill. 235 I svært mange norske jugendbygninger har vinduer og dører et ordinært rett-vinklet omriss, eller de har enkle rundbuer i nært slektskap med historistisk arkitektur. De kan imidlertid også være formet som en flattrøkt bue eller som en halv-sirkel eller hestesko, tidvis med nesten elliptisk form. Disse særpregete bue-formene

Ill. 229, 230

kjennetegnet art nouveau/jugend-arkitekturen i hele Europa, men var ikke et særlig markant trekk ved norsk jugend.²⁸ Bruken av buer var heller ikke spesielt typisk for Schou. Han markerte av og til buerformer i pussen over vinduene eller dørene, men da helst i sine senere hus, og som oftest med en mer barokk karakter med knekket omriss. Et vanlig trekk ved jugendarkitekturen er at vinduer og dører i mange tilfeller ble skåret rett inn i murflaten uten noen form for omramming. Dette var bl.a. tilfellet i Schous arkitektur. Ellers kunne buer eller sluttsteiner markeres i pussen over dørene og vinduene, eller de kunne ha mer tradisjonelle omramminger.

Plasseringen av dører, vinduer og andre arkitektoniske elementer i jugendbygninger var ofte asymmetrisk. Derigjennom ble også bygningenes asymmetriske komposisjon og fasadebehandling understreket, slik tilfellet f.eks. var i Schous leiegård i Kong Oscars gate 70. (Se s. 48) Den asymmetriske plasseringen av arkitektoniske elementer ga fasadene variasjon og brøt med den ensartete rytmen som ofte preget 1800-tallets leiegårder. Utgangspunktet for denne tendensen finner man trolig i engelsk arts and crafts-arkitektur, der arkitektene ønsket å ta funksjonelle hensyn ved å plassere vinduene der det faktisk var behov for dem i interiørene.

Ill. 230, 234

Andre elementer

Materialbruk og gavlutforminger spilte også en avgjørende rolle for den dekorative og arkitektoniske helheten. Jugendstilen oppviser en mengde ulike, og ofte svært fantasifulle gavlformer, som er med å gi liv og variasjon til fasadene. Gavlene kan være preget av jugendstilens former, eller de kan kombinere disse med trekk fra historismen eller barokken, slik som stiliserte volutter og forskjellige former for buer. Schou benyttet seg av denne formen for gavler både i sine to leiegårder i Bergen sentrum og i Seiersbjerget 10, der det jugend-baserte formspråket ble kombinert med stiliserte barokk-former.

Ill. Ill. 229, 233, 237

Jugendstilens materialbruk kunne være svært variert, og ulike materialer ble ofte blandet sammen, slik som råkopp, fin eller grovpusset tegl, eller teglstein i forskjellige farger og mønstre. Denne tendensen finner man til en viss grad hos Schou. Til tross for at han kombinerte fin og grov puss, naturstein og tegl, ble det likevel gjort på en svært behersket måte. Ofte ble dette virkemiddelet utnyttet med langt mer iøynefallende resultat, som i Osness leiegårdskompleks i Ark. Christies gt. 4a-c i Trondheim (1903-04). Bygget er utført i rød tegl med dekorative innslag av grov og fin puss i en lys farge, enten som små avgrensede felt, horisontale striper eller siksak-border. Mest spektakulært er kanskje Stavangers mest berømte jugendhus, Jelsagata 49 (1910) med sine mange materialer; huggen stein, tegl, utmurt bindingsverk, fliser, glatt puss samt flater der pussen er klattet grovt på.²⁹

Ill. 225

Ill. 230

Et annet virkemiddel i norsk jugendarkitektur er utnyttelsen av flaten som et dekorativt element ved at pussfelt ble satt mot hverandre i svakt relieff. De ulike feltene kunne også understrekes gjennom differensierte puss-strukturer og forskjellige fargenyanser. Pussen ble også utnyttet dekorativt ved å bruke grove og fine strukturer, samt ved å forme ulike mønstre i pussen, som bølgende riller, groper eller klatter. Flaten fungerte også i mange tilfeller som utgangspunkt for den dekorative utformingen forøvrig, idet ornamentet vokste ut av eller ble en del av den. Vektleggingen av flaten som en integrert del av den dekorative og arkitektoniske

Ill. 237

Ill. 233 helheten er et svært karakteristisk trekk ved Schous tidlige jugendarkitektur. Det er knapt mulig i Norge å finne andre arkitekter som utnyttet denne flateornamentikken i tilsvarende grad. Særlig står Schou alene i å utnytte dette virkemiddelet i kombinasjon med geometriske ornamenter til å skape et helhetlig, organisk uttrykk. I de fleste andre tilfeller ble de ulike pussflatene brukt på en relativt enkel måte til å dele opp veggen, ofte i forbindelse med vertikale vindusfelt. I Kongens gate 12 i Ålesund (1904-06) er f.eks. veggene oppdelt i vertikale felt ved hjelp av grov og fin puss plassert i relieff i forhold til hverandre.³⁰

8.5. KOMBINASJON MED ANDRE STILER

Et vesentlig moment i norsk jugendarkitektur er at stilen sjelden rår grunnen helt alene, verken i perioden generelt eller i det enkelte hus. I svært mange bygninger smelter jugend-trekk i større eller mindre grad sammen med elementer fra andre stiler. I den tidlige jugend finnes ofte sterke historiserende trekk, og mot slutten av perioden ble kombinasjonen av jugend og nybarokk forholdsvis vanlig. Den sistnevnte jugendvarianten vil bli tatt opp til nærmere diskusjon i kap. 8.8, s.118f. I tillegg finner man bl.a. innflytelse fra arts and crafts-bevegelsen i England, fra Richardsons arkitektur i USA og fra nordisk middelalderarkitektur. Denne tendensen i norsk jugend må trolig sees som en arv etter historismen, der man brukte de stilelementene man hadde tilgjengelig, avhengig av hva man skulle bygge og hva man ville uttrykke. Dette viser også at jugendarkitekturen, i alle fall i Norge, ikke betydde et direkte brudd med historismen, men ofte en tilpasning av den kjente arkitekturen til de nye stilistiske detaljene. Kombinasjonen av jugendelementer og trekk fra 1800-talls arkitekturen er forøvrig en tendens som også ser ut til å kjennetegne samtidens arkitektur både i Tyskland og i andre europeiske land.

Selv om Schou fremstår som en relativt rendyrket jugendarkitekt i sine tidligste arbeider, benyttet han samtidig nybarokke volutter, enkelte arts and crafts-elementer, samt visse middelalderinspirerte trekk. I sine senere jugendarbeider viser han mer eller mindre klare tendenser til nybarokk. I Drammen Folkebibliotek kombinerer han jugend og en historiserende klassisisme, fordi det var et krav at den skulle forholde seg stilistisk til den eksisterende bankbygningen på samme tomt. Maskinhallen i Strømmen for Bergens Elektrisitetsverk er et eksempel på en sterkt romansk-inspirert jugend-nybarokk, der de romansk-påvirkete trekkene sammenfaller med samtidens stilistiske konvensjoner i forhold til denne type bygninger. I sin kombinasjon av ulike stilelementer avhengig av hva situasjonen og oppdraget krevde, er Schou således svært tidstypisk.

8.6. JUGENDSTILENS IDEOLOGISKE GRUNNLAG I NORGE

Ideen om det norske

I boken «Art Nouveau» har Stephan Tschudi Madsen undersøkt det teoretiske og symbolske grunnlaget for art nouveau-arkitekturen i Europa. Han har pekt på

dyrkingen av linjen, plantens organiske kraft og ornamentet som struktursymbol som de tre viktigste forutsetningene for art nouveau-arkitekturens uttrykk.³¹ Til tross for at det er mulig å finne enkelte av disse formale tendensene i norsk jugend, er det imidlertid vanskelig å finne bekreftelser på at norske arkitekter hadde et bevisst forhold til dette idégrunnlaget.

I Norge var det idealet om det nasjonale, eller «det hjemlige», som det ofte ble kalt, som var dominerende i perioden, både innen arkitektur og kunsthåndverk. Et nasjonalt uttrykk ble sett som en forutsetning for god arkitektur og godt kunsthåndverk.³² Denne ideen tilhørte ikke jugendstilen alene, men gikk tilbake til 1880-tallet og ble bragt med videre inn i nybarokken. Den har sammenheng med 1800-tallets generelle søken etter nasjonal identitet, og Tschudi Madsen har pekt på at 1880-årenes dragestil, med sin middelalderbegeistring, har utgangspunkt i romantikken i første halvdel av 1800-tallet, da man for første gang ble opptatt av det norske i kunsten.³³ Samtidig hadde den veldige interessen for det norske på slutten av 1800-tallet også sammenheng med den engelske arts and crafts-bevegelsen og dens vektlegging av lokale tradisjoner og materialer som en forutsetning for å kunne skape en ny moderne arkitektur. Arts and crafts-bevegelsens ideer spredte seg over hele Europa, og for de fleste art nouveau/jugend-arkitekter var idealet om en ny arkitektur på nasjonalt grunnlag fremtredende. Den franske arkitekten Hector Guimard skrev f. eks. i 1902: «*A style of architecture, in order to be true, must be the product of the soil where it exists and of the period which needs it. (...) Let the Belgians, the Germans and the English evolve for themselves a national art, and assuredly in so doing they will perform a true, sound and useful work.*»³⁴ Josef Hoffmann var likeledes sterkt inspirert av de engelske idealene.

Verken i Europa forøvrig eller i Norge eksisterte det således noen motsetning mellom jugendarkitekturen og det nasjonale idealet. I Norge dannet dette idealet utgangspunkt for det dekorative uttrykket som kom til å prege norsk jugend. Jugendarkitekturen som sådan kan likevel ikke sies å være betinget av ideene om det norske. Ideen om det hjemlige som en forutsetning for god arkitektur og jugendstilens formspråk eksisterte uavhengig av hverandre, men i mange tilfeller smeltet de også sammen i et eget norsk jugenduttrykk. Det kan forøvrig være vanskelig å skille mellom jugendarkitekturen og en mer nasjonalromantisk arkitektur basert på eldre norske tradisjoner. Jugendstilen synes imidlertid å være avhengig av visse stilistiske karaktertrekk, og den rent nasjonalromantiske arkitekturen går ofte ut over det som må defineres som jugend, til tross for at den kan ha jugendinspirerte trekk. En nærmere grenseoppdraging mellom de to retningene er imidlertid vanskelig, om i det hele tatt mulig, og vil føre for langt i denne sammenhengen.

Det blir ofte pekt på bruken av norske detaljer som et uttrykk for en sterk vilje og bevissthet i forhold til å markere nasjonal identitet i forbindelse med unionsoppløsningen i 1905.³⁵ Det er likefullt vanskelig å si hvor bevisst det norske uttrykket ble brukt i arkitekturen. De nasjonale elementene var naturligvis ment å skulle gi visse assosiasjoner, uten at det av den grunn nødvendigvis lå noen dypere ideologisk eller politisk mening bak. Ofte fikk da også bruken og utformingen av disse ornamentene preg av å være et slags «standardvokabular» som ble benyttet for å gi arkitekturen det hjemlige uttrykket som de fleste mente den burde ha.

Det norske uttrykket

Ill. 220, 221 Det var hovedsakelig i det dekorative uttrykket og i materialbruken at det norske kom til uttrykk i jugendarkitekturen. Et typisk trekk var å benytte vår hjemlige flora og fauna i dekoren heller enn de mer eksotiske plante- og dyreartene som florerte på kontinentet. Et annet karakteristisk trekk var den utstrakte bruken av elementer fra vikingtid og middelalder. I en del tilfeller ble også jugendstilens slyng kombinert med trekk som minner om den norske dragestilen, et fenomen som ofte kalles «dragestiljugend».

Ill. 40 Det er imidlertid interessant at selv om disse elementene i samtiden ble oppfattet som norske, var ikke utbredelsen av dem begrenset til Norge. Flere av disse trekkene finner man også ellers i Europa, og de fleste steder ble de oppfattet som et uttrykk for det nasjonale. I tyske og østerrikske tidsskrifter fra rundt 1900 finnes utallige eksempler på bruk av f.eks. løvetann og kongler både i eksteriører og interiører. Interessant i så måte er det at bruken av konglen, som i samtidens ornamentikk var en viktig representant for den norske flora, faktisk har sin opprinnelse i Japan og kom til Europa som en del av den japonistiske bevegelsen i siste halvdel av 1800-tallet.³⁶ Ansiktene og maskene er likeledes et typisk felleseuropisk fenomen som får sitt eget vikinginspirerte uttrykk i Norge. Elementene ble likevel oppfattet som svært norske, og denne dualismen i forholdet mellom det internasjonale og det nasjonale var typisk for perioden.

Dette forholdet gjorde seg også gjeldende i forbindelse med bruk av naturstein som fasademateriale. Innlegg i *Teknisk Ugeblad* rundt århundreskiftet viser at det var en veldig diskusjon omkring bruk av naturstein.³⁷ Mange mente at en slik materialbruk var den viktigste forutsetningen for å kunne skape en moderne nasjonal arkitektur i mur. Naturstein som fasademateriale ble forøvrig benyttet i flere europeiske land i samtiden, og de fleste steder ble det fremhevet som et nasjonalt materiale som var å foretrekke fremfor andre materialer.³⁸ Sixten Ringbom har imidlertid vist at tendensen til å legge nasjonale kriterier til grunn for bruk av naturstein var sterkere i Norge enn mange andre steder, f.eks. i Sverige.³⁹

Den såkalte «dragestiljugend» er kanskje den jugendvarianten som best uttrykker jugendstilen «på norsk». Noe lignende ble også skapt i Skottland og Irland, der jugendstilen ble blandet sammen med middelalderske og keltiske dyreornamenter. I Tyskland fantes dessuten en viss bruk av masker med et middelaldersk nordisk-germansk uttrykk, og likeledes eksisterte en svensk fornnordisk stil. Kombinasjonen av dragestilens slyng og jugendstilens buer ser likevel ut til å være særegen for Norge, og må derfor kunne sies å representere et eget norsk jugenduttrykk.

Ill. 220, 221 Denne «norske jugendstilens» mest genuine uttrykk synes å være Henrik Bulls dragestiljugend, slik den f.eks. uttrykkes i Historisk Museum i Oslo. Her omskapes vikingtidens drageslyng til noe samtidig og moderne uten å kopiere de eldre formene. I Historisk Museum får dessuten bruken av eldre norske former et spesifikt innhold, idet bygningen skulle huse minner fra Norges fortid. De norske elementene symboliserer på denne måten museets funksjon. Samtidig viser de også til det norske kongerikets storhetstid i middelalderen, og fungerer dermed både som et generelt nasjonalt symbol, men også som et identitetsskapende symbol i forbindelse med unionsopp-

løsningen. I de fleste tilfellene fikk imidlertid bruken av slike dragestilsel­em­en­ter et sterkere preg av kopiering og standard utforming, og de hadde sjelden innholds­messig sammenheng med bygningen de skulle dekorere. Det samme gjaldt bruken av fornnordiske ansikter og masker samt elementer fra norsk flora og fauna.

Det ser altså ut til at det norske uttrykket først og fremst viste seg i enkelte dekorative og arkitektoniske elementer som representerte en slags konvensjon om «det norske». I sine grunntrekk var stilen imidlertid internasjonal. Norsk jugendarkitek­tu­rs bygningsformer og fasadeoppbygging samsvarer stort sett med det man finner ellers i Europa, og dette gjelder også det dekorative utgangspunktet, slik som ornamentenes type, plassering osv. Dag Myklebust sier det slik: «*Selv i sin avblekede norske form var og ble jugendstilen en internasjonal kulturstrømning.*»⁴⁰

Det synes å være få eksempler på at man tok opp mer grunnleggende former fra den eldre norske arkitekturen og forsøkte å omtolke disse i samtidens formspråk. Noe av årsaken til dette kan ligge i at man ikke hadde egne nasjonale forbilder å ta utgangspunkt i når det gjaldt bygningstyper med urbane funksjoner, som forretningsgårder og leiegårder. I villaarkitekturen finner man tendenser til en nasjonal arkitektur med utgangspunkt i lokale bygningsformer, men sjelden i den villaarkitekturen som må regnes med til jugendstilen. Jugendvillaene har sitt utgangspunkt i Europa, hovedsakelig i tysk og engelsk villabebyggelse, men med nasjonale elementer i form av dekor.

Både bruken av internasjonale jugendelementer og nasjonal ornamentikk i peri­o­dens norske arkitektur må trolig i de fleste tilfeller sees som en form for «mote»; en bruk av den nye moderne stilen man fant i samtidig europisk arkitektur, ofte smeltet sammen med en idé om viktigheten av å uttrykke den nasjonale egenart gjennom kunsten. Det later til å være i ideen om det norske man må søke det teoretiske utgangspunktet for periodens arkitektur, men samtidig ligger det her en viss konflikt, ettersom det er vanskelig å trekke grensen mellom jugendstilen og den mer nasjonalromantiske arkitekturen. Mange av de «nasjonale» elementene hadde jo dessuten internasjonalt opphav. I den norske faglitteraturen har det imidlertid vært relativt lite diskusjon omkring den spesifikt norske komponenten innen jugendstilen og forholdet mellom de norske og de internasjonale tendensene. Gjennom nærmere studier av samtidige artikler og skrifter vil det kanskje være mulig å få en mer helhetlig forståelse av den norske jugendarkitekturens ideologiske forutsetninger, og forholdet mellom disse ideene og det faktiske uttrykket.

Schou og «det hjemlige»

Det er det internasjonale preget som slår en i møtet med Schous hovedverk, teaterbygningen for Den Nationale Scene i Bergen. Bygningskroppen er modellert etter Europas teaterhus, og gir ikke inntrykk av å ha forbilder verken i Den Nationale Scenes gamle trebygning, i den bergenske trebebyggelse generelt, eller i annen norsk tre- eller murarkitektur. Det er unektelig samtidens europeiske teatertype man her har foran seg. Heller ikke når det gjelder de dekorative detaljene får man en følelse av umiddelbar tilknytning til den lokale eller nasjonale arkitektur. Det mest nasjonale trekket i teaterets formspråk er bruken av norske elementer i dekoren, og da først og fremst i form av norske dyr. Dragestilsel­em­en­ter finnes kun på noen av dørene.

Schous konkurranseutkast til Den Nationale Scene ble av Teknisk Ugeblad kritisert for ikke å bringe «*noget av det specifik bergenske over på det nye bygverk*», og Schou ble oppfordret til å utvikle dette i bearbeidelsen av prosjektet.⁴¹ I 1908 skriver Schou at fasadene «*avpassedes arkitektonisk efter bergenske forhold*».⁴² Hvor bevisst dette har vært gjort, og hva han eventuelt har oppfattet som «bergensk» ved den ferdige utkastet er uvisst. Leiv Bækken har antydnet at den lyse fargen bygningen var tiltenkt kan sees som et mulig bergensk trekk, inspirert av den hvite fargen som dominerer byens trehusbebyggelse, men har trolig rett i at dette trekket snarere har sitt utgangspunkt i samtidens wiener-arkitektur.⁴³ Denne arkitekturen utmerket seg nettopp ved sine lyse farger, en tendens som igjen kan være formidlet via Dramaten i Stockholm, som var kledt med lys marmor. Den Nationale Scene fikk uansett ikke en lys farge til slutt, snarere tvert imot – fargen ble grå og relativt tung. Et annet mulig bergensk trekk kan være den vertikale betoningen som bygget ble gitt i bearbeidelsen. En viss vertikal streben er karakteristisk for store deler av den eldre bergenske trebebyggelsen. Dette er imidlertid også et markant trekk ved mye av jugendarkitekturen. Vertikaliteten, sammen med det litt elegante preget, gir likevel teateret et uttrykk som gjør at bygningen glir inn i byens arkitektoniske sammenheng.

Et tredje lokalt trekk kan være tendensen til en viss middelaldertilknytning i teaterbygningen. Bergens middelalderbygninger, som Håkonshallen, Rosenkrantz-tårnet, Mariakirken og Domkirken er alle forholdsvis tunge, massive, grå steinbygninger, som således har visse fellestrekk med Den Nationale Scene. Rundt 1900 var Håkonshallen nyrestaurert og nyåpnet, og med samtidens middelalderbegeistring er det vel ikke utenkelig at Schou har forsøkt å knytte an til den lokale middelaldertradisjonen. Både i Håkonshallen og Rosenkrantztårnet begynner taket langt innenfor murenes avslutning, noe som gir et massivt kubisk uttrykk lik det man finner i Schous teater. De smale vindusspaltene på teateret, særlig på scenetårnet, kan assosieres med vindusspalter og skyteskår på bygningene på Bergenhus. På begge disse bygningene finnes dessuten mer eller mindre groteske masker eller hoder, på samme måte som Schou benyttet dyremasker på Den Nationale Scene. Det må imidlertid kunne slås fast at teaterbygningen likevel ikke har en utpreget middelalderkarakter. Langt viktigere for teaterets helhetsinntrykk er den utstrakte bruken av ornamenter med utgangspunkt i samtidig arkitektur i Wien og Tyskland, slik som masker og ansikter, abstrakte organiske ornamenter og geometrisk ornamentikk. Konklusjonen må derfor være at Den Nationale Scene har et utpreget internasjonalt uttrykk, og at Schou gjennom denne bygningen markerer seg som en av våre mest internasjonalt orienterte jugendarkitekter.

På samme måte benytter han et relativt internasjonalt formspråk også i sine øvrige bygninger, særlig i de karakteristiske tidlige jugendbygningene med klare wiener-trekk. I villaen for advokat Heidenreich i Kalfarli 18 skapte han imidlertid en syntese av dette internasjonale formspråket og den lokale trebebyggelsens arkitektoniske former. Uten å ty til enkeltelementer fra det nasjonale formspråket, maktet han her å trekke ut grunntrekk fra den bergenske trehusbebyggelsen og kombinere disse med et moderne formspråk. Dette gjør at villaen på den ene siden står i sterk kontrast til den lokale arkitekturen, samtidig som de ulike uttrykkene kommuniserer på tvers av stilistiske skillelinjer.

Et annet nasjonalt trekk i Schous ungdomproduksjon måtte eventuelt være å finne i den særpregete natursteinsornamentikken han benyttet seg av bl.a. i Kong Oscars gate 70 og Engen 6. (Se s. 49f) Den eventuelle symbolikken i disse ornamentene er uvisst, men kan ligge i materialet som er benyttet. Som et nasjonalt symbol er denne ornamentikken helt klart uvanlig. Den «norske» natursteinen er benyttet ornamentalt uten å være gitt en «nasjonal form» som troll, drager e.l. Den fungerer heller ikke som et fasademateriale som uttrykker sammenheng med den norske natur og egenart. Paralleller til det dekorative grepet finner man snarere i det internasjonale ungdomformspråket enn i den norske natursteinsbruken på denne tiden.

Felles for Schous måte å uttrykke det nasjonale eller lokale på i alle disse bygningene er at den bryter med den noe konvensjonelle karakteren som synes å prege mye av ungdomstilens norske ornamentikk. De nasjonale elementene integreres dessuten i et særdeles internasjonalt formspråk. Muligens kan Schous internasjonale formspråk sies å markere en viss «uavhengighet» i forhold til samtidens krav om å uttrykke «det norske» i arkitekturen. Hvorvidt det lå en bevisst idé bak bruken av jugendelementer eller om det var uttrykk for en streben etter å være moderne er imidlertid vanskelig å slå fast. I følge bidragsinnbydelsen fra 1895 skulle teateret være «nytt og tidsmessigt» – altså moderne. Bearbeidelsen av prosjektet fra et mer historiserende til et sterkt ungdomsinspirert bygg kan ha sin bakgrunn nettopp i ønsket om å skape en helt moderne teaterbygning, ikke bare teknisk men også stilistisk. Stilen kan derfor ha blitt brukt bevisst for å knytte bygningen til det moderne europeiske storbyliv på kontinentet, noe som ga teateret et anstrøk av den store verden. Formspråket er imidlertid langt fra kopiering av internasjonale forbilder, og det personlige og helhetlige uttrykket vitner om en arkitekt med en sterk kunstnerisk evne og vilje, og således også trolig et bevisst forhold til uttrykket.

Schou skrev selv lite om sitt eget formspråk. I beskrivelsen av Den Nationale Scene skrev han at «*facaderne forenkledes*»⁴⁴, og muligens ligger noe av nøkkelen til hans bruk av internasjonale stilelementer her. Fasadene synes forandret heller enn forenklet, men det er mulig at Schou kan ha sett det tysk-østerrikske formspråket som enklere og mer rasjonelt, idet det ga bygningen et dekorativt uttrykk uten assosiative stilelementer. I tillegg til forsøkene på å skape en nasjonal arkitektur, hadde man i samtiden også et sterkt ønske om å skape en sann og rasjonell arkitektur uten tidligere tiders stilelementer, en arkitektur som skulle være tro mot material, konstruksjon og funksjon.⁴⁵ Verken de geometriske eller de organisk-abstrakte ornamentene gir bestemte assosiasjoner i retning av tidligere tiders stiler og kan derfor oppfattes å ha et mer almenngyldig, nærmest objektivt, utgangspunkt. De geometriske elementene tar dessuten opp i seg arkitekturens geometriske grunnformer slik at sammenhengen mellom bygningskroppen og ornamentene kan forstås som logisk og rasjonell. Tanken om at ornamentene skulle ha en logisk og funksjonell sammenheng med resten av bygningen var jo et vesentlig trekk ved ungdomsarkitekturen.

I det abstrakte formspråket ligger det dessuten en relativt stor utnyttelsesmulighet i retning av det rent dekorative. De abstrakte ornamentene kan kombineres fritt på utallige måter, noe som gir mulighet for variasjon og frodighet innen et relativt forenklet og rasjonelt formspråk. Det synes ganske klart at Schou har hatt en

sterk sans for det dekorative og for detaljens betydning for helheten. Det formale vokabularet han benyttet kan ha tiltalt ham nettopp fordi det ga ham muligheten til å kombinere sansen for detaljen med en tilsynelatende behersket helhetsvirkning.

8.7. JUGENDARKITEKTUR I BERGEN

Byggekrakket i 1899 fikk stor innvirkning på byggevirksomheten i Bergen, som ikke tok seg opp før nærmere 1910.⁴⁶ Blant de bygningene som ble bygget i disse årene var det imidlertid flere med mer eller mindre karakter av jugend. Det meste av jugendarkitekturen i Bergen stammer forøvrig fra årene rundt 1910 og fremover mot 1915, og representerer således en sen fase i jugendstilen.

Jugendarkitekturen i Bergen følger stort sett de generelle linjene som er skissert i forbindelse med norsk jugend. Den tysk-østerrikske innflytelsen er relativt klar og man finner de fleste av de arkitektoniske og dekorative detaljene som ble benyttet andre steder i landet. De organiske planteornamentene og dragestilsornamentikken fikk imidlertid en heller beskjeden utbredelse i den bergenske jugend, noe som gjør at den skiller seg noe ut fra jugendarkitekturen i landet forøvrig. Generelt sett karakteriseres periodens arkitekturen i Bergen av et rettvinklet og lineært formspråk, med et forholdsvis behersket uttrykk og en begrenset bruk av dekorative elementer.

Jugend, empire og Louis Seize

Den tysk-wienerske jugend som preger periodens arkitektur i Bergen bærer i mange tilfeller i seg en betydelig inspirasjon fra det tidlige 1800-tallets empire og Louis Seize. Blant de ornamentale detaljene finner man guirlandre og blomsterranker, klassiserende detaljer, loddrette riller og ofte en differensiert puss-bruk. Kombinasjonen av disse klassiserende 1800-talls stilene og jugend finnes også i en god del av periodens arkitektur i Tyskland og Østerrike, og den er heller ikke uvanlig andre steder i Norge. I Bergen er det imidlertid mulig at bruken av slike klassiserende elementer kan uttrykke et ønske om å knytte bygningene til den lokale arkitekturtradisjonen. Empire og Louis Seize preger mye av Bergens eldre trebebyggelse, og disse stilenes formale vokabular ser ut til å ha blitt regnet som særlig «bergensk» i samtiden. Dette er ikke minst tydelig i periodens villaarkitektur i tre, der arkitektene ofte brakte inn empire- og Louis Seize-detaljer, først og fremst i dør- og vindusomramminger, listverk og gesimser. Schou benyttet denne formen for detaljering i flere av de interiørene han tegnet, f.eks. i Kalfarli 18. (se s. 46) Dette er imidlertid en detaljutforming som ikke utelukkende benyttes i kombinasjon med tysk-wienerske jugendtrekk. Muligens representerer denne jugendvarianten en sammensmeltning av påvirkning fra et lignende internasjonalt uttrykk og ønsket om å uttrykke en lokal tradisjon.

En arkitekt som benyttet seg av et slikt formspråk var Jens Z.M. Kielland (1866-1926), f.eks. i Foreningsgaten 1 fra 1902. Denne forretningsgården er et av de tidligste jugendinspirerte byggene i Bergen. Fasadeoppbyggingen er relativt tradisjonell, mens detaljutformingene viser tysk-wienerske jugendtrekk påvirket av klassisistiske tradisjoner, som f.eks. guirlandre. Hjørnet er dessuten avrundet på karakteristisk vis, og gavlene har en tysk jugendform med flate, myke kurver som skulle bli

ganske vanlig også her i Norge. Disse lette, elegante buene kan forøvrig også ha utgangspunkt i empire og Louis Seize. Kiellands Handelsgymnas fra 1904, i Kalfarveien 2, har noe av den samme karakteren som Foreningsgaten 1, men i en enklere utforming med få dekorative detaljer.

En annen av Bergens arkitekter som hentet inspirasjon fra den lokale 1800-talls arkitekturen var Schak Bull (1858-1956). I en del av bygningene hans ble dette formspråket også knyttet sammen med jugendtrekk, slik som i Sudmannske Stiftelse i Sandviken (1902). Formspråket er hovedsakelig basert på den rene, delvis rettlinjete linjeføringen og utformingen av de arkitektoniske elementene. Flere detaljer er imidlertid inspirert både av rokokko, empire og Louis Seize, slik som i den store gavlen mot hagen. Blant de klareste jugendelementene er de nøkkelhullformete vindusåpningene i andre etasje. Interessant er det forøvrig at han også brukte kvadrater som dekorative elementer. Trolig er dette et av de tidligste eksemplene på en slik bruk av kvadrater i Norge.

Klare tyske-wienerske jugendtrekk basert på en omforming av klassiserende elementer finner man også i to av Egill Reimers' (1878-1946) bygg; Øvre Korskirkealmemming 3 fra 1907 og Turnhallen i Sigurds gate 6 fra 1908. Begge har et lineært formspråk kombinert med stiliserte klassiserende detaljer, og Louis Seize/empire-inspirasjonen er særlig markant i Turnhallen.

Ill. 250, 248

Abstrakt jugend

Det finnes også en annen jugend-variant i Bergen. Denne arkitekturen har så godt som ingen dekorative detaljer som kan knyttes til jugend, og stilen kommer hovedsakelig til uttrykk gjennom de arkitektoniske detaljene samt bygningskroppens eller fasadenes oppbygning. Eksempler på dette er f.eks. Marken Folkebad av Th. Bjørnstad fra 1905 og Magnus Barfots gate 23 av Daniel Muri fra 1909. I Marken Folkebad er det det myke avrundete hjørnet, gavlen og den flate pussveggen som gir jugendkarakteren, og i Muris bygning er det hovedsakelig inngangspartiet. Imidlertid kan det ofte være vanskelig å skille denne formen for abstrakt jugend og den enkleste utformingen av arkitekturen som kombinerer jugend og nybarokk. Denne vil bli behandlet i kap. 8.8, s. 118f.

Ill. 251

Planteornamentikk

Jugendstilens karakteristiske planteornamenter fikk aldri noen stor utbredelse i Bergen. Et særpreget eksempel, også i norsk sammenheng, finner man i Kiellands alt omtalte forretningsgård i Foreningsgaten. På hver side av inngangspartiet på hjørnet vokser det opp blomsterstengler der blomstene og bladene brer seg utover og omkranser døren. Plantene er naturalistisk og asymmetrisk utformet. I de fleste tilfellene har imidlertid planteornamentikken i Bergens jugendarkitektur lite av den levende, svungne, asymmetriske utformingen. Som oftest er blomster og blader plassert inn i stramme friser, gjerne i sammenheng med gesimser. I Foreningsgaten 1 finnes det også eksempler på dette, og de kan synes å ha mer til felles med historismens planteornamenter enn med jugend. Et annet karakteristisk eksempel på planteornamentikk finnes i Parkveien 34, tegnet av Daniel Muri (1879-1957) i 1904. Her har blomsterornamentene den karakteristiske art-nouveau linjeføringen, men i en

Ill. 247

Ill. 246

Ill. 252, 253

relativt stram og symmetrisk utforming som trolig er tysk inspirert. Under gesimsen har Muri benyttet friser med blomster. Friser og felt med kastanjer og kastanjeblader var svært vanlig i tysk jugend, og dette finner man i en av Reimers tidlige bygninger, *Ill. 254* Olav Kyrres gate 31 fra 1904.

Daniel Muris villaarkitektur

Blant Bergens mest særpregete jugendbygninger er noen villaer av Daniel Muri i *Ill. 255, 256* Kalfarlien fra rundt 1910. Det dreier seg om nr. 7, 8 og 9, samt Øvre Kalfarlien 40.⁴⁷ Husene har lite av den klassiserende jugend som ofte ble benyttet i Bergen, men alle har like fullt klare tysk-inspirerte jugendtrekk. Villaene er utført i pusset mur med innslag av naturstein og tegl i fasaden. I noen av husene trekkes natursteinen oppover husveggen ved et av hjørnene og i enkelte gavler er pussens utforming som bindingsverkskonstruksjoner.⁴⁸ Denne varierte materialbruken er et karakteristisk jugendtrekk. (se s.108) Kalfarlien 7 og 8 har begge dekorative elementer i en svungen jugendutforming med et visst snev av dragestil. Sammen med et lignende ornament på Muris trevilla i Kalfarlien 17 (1911), og noen få av Schous detaljer på Den Nationale Scene, ser dette ut til å være de eneste eksemplene på dragestil i Bergens *Ill. 256* jugendarkitektur. I Kalfarlien 8 er en bever og en fugl flettet inn i slyngornamentikken, og disse representerer noen av de få dyrefigurene i bergensk jugendornamentikk utenom de man finner hos Schou.⁴⁹ I flere av villaene har Muri benyttet seg av en geometrisk ornamentikk som minner om Schous, bestående av puss- eller tegl-kvadrater trukket noe ut fra murlivet forøvrig. De er imidlertid enklere utformet enn dem man finner i Schous arkitektur, i og med at de ikke kombineres med nedsenkede felt i murlivet eller settes sammen til større geometriske mønstre.⁵⁰ Absolutt unik *Ill. 255* her i Norge er villaenes takform, som, i motsetning til den konkave svaien de fleste bygninger i Bergen ble utstyrt med på denne tiden, har en konveks nedre avslutning, slik at taket bøyer innover.

Motsetningene mellom disse villaene og Schous villa i Kalfarlien 18 er markante. Mens Schou skapte en ren, stram wiener-inspirert villa, har Muris bygninger en noe frodigere karakter, der ulike materialer og ornament-typer kombineres. Samtidig er heller ikke Muris villaer «overfylte». Ornamentene er få, og bevisst plasserte i forbindelse med f.eks. gavler, verandaer og hushjørner. Denne relativt enkle og rene karakteren i både Schous og Muris arkitektur illustrerer godt den store variasjonen som kan oppnås innen et relativt behersket jugendformspråk.

Schous arkitektur i lokal sammenheng

Man finner lite av den klassiserende tendensen i Schous jugendarkitektur, bortsett fra i forbindelse med f.eks. listverk i interiøren, noe jeg har påpekt tidligere. Han benyttet forøvrig heller ikke dette klassisk-inspirerte formspråket i sin trearkitektur, og således skiller han seg noe ut i forhold til de fleste samtidige arkitekter. Detaljene i Schous trevillaer hadde derimot sterkere preg av jugend kombinert med et visst snev av bonderomantikk. (Se s. 73f)

I likhet med mye av jugendarkitekturen i Bergen benyttet heller ikke Schou planteornamenter i særlig stor grad, noe som er blitt vist i analysene. Det kan imidlertid ikke pekes på noen sammenheng her, i retning av at Schou kan ha brukt få plan-

teornamenter fordi han holdt til i Bergen. I Den Nationale Scene benyttet jo Schou i stor grad dyreornamenter og abstrakte organiske ornamenter, mens en slik ornamentbruk bare finnes i begrenset grad i Bergens øvrige jugendarkitektur. Når det gjelder den geometriske ornamentikken er forholdet noe anderledes, og dette vil bli behandlet i s. 120f. Her kan mye tyde på at Schous geometriske formspråk kan ha hatt en viss innvirkning på arkitekturen i Bergen, særlig i jugendtilens sene fase.

Visse likhetstrekk med Schous formspråk finner man i noen av de tidlige bygningene til arkitektene Fredrik Arnesen (1879-1963) og Arthur Darre Kaarbø (1881-1948). Den viktigste av disse bygningene er Bergen Privatbanks bygning i Torvalmenning 2, tegnet i 1913. Blant byggets dekorative elementer finner man stiliserte masker som har klare likhetstrekk med Schous dyremasker på teateret, uten at det nødvendigvis er noen direkte sammenheng.⁵¹ Maskene i bankbygningen ser forøvrig ut til å være det eneste eksempelet på slik ornamentikk i Bergensarkitekturen, bortsett fra i Schous arkitektur. Arkitektene har også brukt noe geometrisk dekor i form av kvadrater, f.eks. i inngangspartiet. Bygningen har dessuten en mønekam med geometrisk dekor. Denne avsluttes med små «hetter» i hjørnene, og disse har en myk, delvis svellende jugendutforming. Et karakteristisk organisk jugendtrekk er imidlertid karnappet mot Småstrandgaten, som nærmest vokser ut av bygningskroppen. Bankbygningen er kledt med naturstein, og arkitektene viser en fin materialfølelse i kombinasjonen av stein med ulike fargenyanser og ulik bearbeidelse.⁵²

Ill. 157-159

Ill. 259

Ill. 258

Ill. 257

8.8. JUGEND OG NYBAROKK. DEN SENE JUGENDARKITEKTUREN I BERGEN

Fram mot 1915 utviklet jugendstilen seg gjennom å ta opp i seg flere trekk som hørte hjemme i det nybarokke formspråket som vokste frem som en nasjonal retning i arkitekturen på denne tiden. Denne arkitekturen fremstår som en slags blandingsstil som har i seg elementer fra begge disse formspråkene, og fungerer således nesten som et eget stilistisk fenomen. Overgangen og utviklingen fra jugend til nybarokk er et komplekst fenomen som neppe lar seg belyse fullstendig her. Dette kapitlet vil imidlertid forsøke å peke på en del av de tendensene som kommer til uttrykk i arkitekturen på denne tiden. En belysning av denne problematikken er også interessant i sammenheng med Schou, ettersom en del av hans arkitektur ligger i grenselandet mellom disse to stilene, slik det ble påpekt på s. 53.

Henrik von Achen har beskrevet situasjonen på denne tiden slik: *»Nybarokk og jugendstil inngikk i en rekke forbindelser av formal art samtidig som nybarokke trekk i likhet med jugendtrekk ble et «grunnvokabular» for arkitekturen rundt 1. verdenskrig – og også påvirket de klassiserende strømninger. Det stilistiske bilde er derfor komplisert – et konglomerat av impulser. Således har det liten hensikt å forsøke å etablere et skarpt skille mellom nybarokk og jugendstil i årene etter 1908.»*⁵³ Von Achen mener forøvrig at det generelt sett er nybarokken som blir bærer av jugendstilens formale karakteristika.⁵⁴ Noen ganger kan det imidlertid være at den ene stilen trer klarere frem, mens det i andre tilfeller kan være svært vanskelig å avgjøre hvilken stil som dominerer eller hvilken stil som har hatt innflytelse på den

andre. Det synes derfor vanskelig å si hvorvidt det var nybarokken som var bærer av jugendstilens karakteristika, eller om det var jugendstilen som utviklet seg i retning av å ta opp i seg ulike nybarokke trekk, dersom det i det hele tatt er mulig å sette opp et skille av denne typen.⁵⁵

Karakter

Von Achen peker på at man i nybarokken la større vekt på «karakteren», altså det formale, enn på de dekorative og stilistiske detaljene.⁵⁶ Samtiden skilte mellom «form» og «stil», der «*form*» var et nåtidig ideal – «*stil*» derimot fortidig ufrihet,⁵⁷ og interessen for det formale fremfor det stilistiske var et karakteristisk trekk ved periodens arkitektur i hele Europa. På den ene siden representerer denne tendensen trolig en vedvarende reaksjon mot historismens bruk av stilelementer. Samtidig er det også en reaksjon mot art nouveau/jugend, som utviklet seg til å bli en stil på lik linje med historismen, der man fritt plukket ut forskjellige stilistiske elementer etter ønske og behov. Dette førte til at jugendstilen i mange tilfeller utviklet seg i retning av en arkitektur uten klare stilistiske trekk, samtidig som denne tendensen også kom til å prege den kommende nybarokken. Vektleggingen av det formale ligger derfor som en tendens i mesteparten av den arkitekturen som befinner seg i grenselandet mellom jugend og nybarokk.

I utviklingen av jugendstilen i Bergen synes dette å komme til uttrykk gjennom at man ofte la vekt på flatens karakter og dekorative virkning, gjennom bruk av enkle, geometriske ornamenter og en bevisst utnyttelse av pussens kvaliteter. For nybarokkens del innebar det at hovedvekten ble lagt på selve bygningskroppen og dens hovedform, masse og volum. Denne ble ofte gitt en tung, massiv karakter, gjerne uttrykt gjennom takformen og en variert sammensetning av bygningsblokker. Den nybarokke karakteren kunne også uttrykkes gjennom den monumentale, symmetriske oppbygningen.⁵⁸ Samtidig tilstrebet man ofte en viss nordisk barokk-karakter, ettersom det nasjonale og lokale idealet fremdeles sto sterkt.⁵⁹ Disse to tendensene til vektlegging av formale trekk, med utgangspunkt i jugend og nybarokk, smelter svært ofte sammen til et hele i bygningene fra denne perioden. Tidligere ble det nevnt at arkitekturen på denne tiden ofte kunne ha en tung barokk-inspirert hovedform, mens detaljene kunne ha utgangspunkt i jugend, enten de er geometriske eller mer organiske. (Se s. 53) Kombinasjonen av en tung, nybarokk bygningskropp og detaljer fra jugend er bl.a. det som karakteriserer Schous sene jugendbygninger, som i Seiersbjerget 10, Allégaten 57a og hans egen villa i Kalfarveien 69.

Mansardtaket

Mansardtaket ble periodens vanligste takform og det har tidligere vært pekt på at en slik takform ofte gir bygningene et tungt, massivt uttrykk som stemmer overens med nybarokkens formale karakteristika. På den andre siden gir denne taktypen, særlig i valmet form, et tett samlet uttrykk, som kan sies å samsvare med jugendstilens ideal om den sluttete bygningskroppen. Mansardtaket var da også svært vanlig innen jugendstilen, og det er derfor umulig å si at dette utelukkende er et nybarokt trekk. Den tunge, massive karakteren mange av disse bygningene har synes derimot å høre mer hjemme i nybarokken enn i jugend, og ofte er det nettopp takformen som er

med på å skape dette uttrykket. Dette var bl.a. tilfellet i de tre av Schous bygninger som ble nevnt ovenfor. Dette uttrykket kan forøvrig også kombineres med en sterkt sluttet siluett, et trekk som jo har utgangspunkt i jugend. I en del tilfeller ble imidlertid det valmete mansardtaket gitt en lettere utforming som kanskje hadde mer til felles med visse tendenser i jugendstilen. Mansardtaket kan dessuten ha blitt oppfattet som en særlig bergensk takform, ettersom den var svært vanlig i byen på slutten av 1700-tallet. Det kan derfor også ha blitt benyttet for å gi bygningene en lokal karakter.⁶⁰ Mansardtaketets mange uttrykksformer illustrerer klart hvor komplisert forholdet mellom jugend og nybarokk er.

Det høye, steile valmtaket som ligger tungt på bygningskroppen ble også benyttet en del i denne perioden. Som det ble pekt på tidligere er denne takformen trolig inspirert av nordiske barokkbygninger, og den må derfor kunne sies å være et relativt klart nybarokk trekk. (s. 70f) Schou benyttet denne takformen bl.a. i Kalfarveien 22c.

Materialbruk

Kombinasjonen av pussede flater og felt med naturstein eller tegl er et trekk som fortsetter å bli benyttet i store deler av periodens arkitektur. Denne materialbruken har to hovedtendenser. Den ene tendensen tilhører hovedsakelig nybarokken, samtidig som det er mulig å finne dette trekket også i bygninger med et klarere jugendformspråk. Tegl eller huggen stein, såkalte ekte materialer, ble i nybarokken ofte benyttet i artikulerende ledd, som sokler, gesimser, dør- og vindusomramminger. Von Achen kaller denne materialbruken «konstruktiv strukturalisme», og mener den representerer en søken etter større ekthet i materialene og en ny sans for et konstruktivt uttrykk.⁶¹ Den ble først vanlig i nybarokken, og ble benyttet i mange nybarokke bygg her i Bergen, bl.a. i Schous bygning i Veiten 1 og i Muris bygning i Foreningsgaten 3 fra 1912. Sokler i naturstein finner man også i jugendarkitekturen, bl.a. i Den Nationale Scene.

Ill. 146, 260

Den andre tendensen i tidens materialbruk er en dekorativ bruk av tegl og huggen stein, og dette er et trekk som har sitt utgangspunkt i jugendstilen. En slik utnyttelse av materialenes kvaliteter var et karakteristisk trekk ved Schous arkitektur. Man finner det forøvrig også hos andre jugend-arkitekter, og da ikke nødvendigvis i form av den geometriske ornamentikken Schou benyttet. I den arkitekturen som ligger i overgangen mellom jugend og nybarokk ble en slik materialbruk benyttet i relativt stor grad. Ofte finner man kvadrater eller rektangler i tegl eller naturstein, eller større eller mindre felt på fasaden utført i disse materialene. I mange tilfeller er kvadratene eller rektanglene trukket noe ut fra murlivet forøvrig, og de er som oftest plassert under eller over vinduene i rekker på tre eller fire. Ofte kombineres denne materialbruken med pussfelt i ulike strukturer som settes mot hverandre i svakt relieff, og som gjerne deler fasadene opp i vertikale felt. Dette er også et trekk med opprinnelse i jugendarkitekturen, og det var bl.a. svært karakteristisk for Schous wiener-inspirerte formspråk.

Ill. 261-263

Ill. 264

Denne ornamentale materialbruken minner klart om den ornamentikken man finner hos Schou. Den er imidlertid stort sett alltid utført på en langt enklere måte, og bærer tidvis preg av å være en litt blek kopi av Schous ornamentikk. Det er f.eks.

- Ill. 261 sjelden kvadratene er trukket ut fra nedsenkete felt i murlivet som i Schous arkitektur, eller at de settes sammen til større ornamentale felt. Et eksempel på en bygning med natursteinskvadrater er Rosenkrantzgaten 5 av Arnesen og Darre Kaarbøe fra 1914, en bygning som har et relativt klart nybarokt formspråk.
- Ill. 263 Teglsteinsfirkanter under vinduene finner man i Vetrilidsalmenning 6 og i Finnegårdsgaten 7, samt i flere bygninger i Erik Pontoppidans gate og Dankert Krohns gate. En del bygninger baserer uttrykket utelukkende på en enkel oppdeling av veggflatene i vertikale puss-felt, slik som Richard Nordraaks gate 6-8.
- Ill. 266

Det er naturligvis vanskelig å slå fast at årsaken til bruken av dekorative kvadrater og en differensiert pussbruk ligger i Schous arkitektur. Jeg tror likevel det må kunne anses som relativt sannsynlig at en bygning som Den Nationale Scene kan ha hatt en viss innvirkning på den øvrige byggevirksomheten i byen. Byggingen av Den Nationale Scene var det største og mest prestisjefylte byggeprosjektet i Bergen på denne tiden, og ble naturlig nok viet stor oppmerksomhet. Konkurransen ble omtalt i Teknisk Ugeblad både før og etter den ble avholdt, og den ferdige teaterbygningen var likeledes omfattet med stor interesse, såvel i Teknisk Ugeblad som i de lokale avisene.

En annen grunn til at den geometriske ornamentikken finnes i større omfang i Bergen enn andre steder kan være at de fleste jugendbygningene her ble bygget relativt sent, på et tidspunkt da man søkte et enklere og mindre dekorativt formspråk. Det var da også kun en del av Schous formspråk som satte spor etter seg, nemlig de geometriske ornamentene. Man finner derimot få dyremasker, dyrefigurer eller abstrakte organiske ornamentter lik dem Schou benyttet i teaterbygningen. Trolig var dette nettopp fordi det geometriske formspråket ikke lot seg assosiere til tidligere tiders stiler, men derimot lett lot seg integrere i en arkitektur som beveget seg i retning av såkalt større saklighet; en arkitektur basert på form og ikke på stil. Det var jo nettopp dette som var idealet da byggevirksomheten i Bergen tok seg opp igjen rundt 1910. Med Den Nationale Scene hadde man i Bergen et lett tilgjengelig eksempel på et formspråk og en ornamentikk basert i større grad på form enn på stil.

Den «stilløse» stilen

- Ill. 264-266 En del av disse bygningene representerer det von Achen kaller «den 'stilløse' stilen».⁶² Denne arkitekturen definerer han tidsmessig til perioden 1909-1914, og han mener den «*verken kan klassifiseres som jugendstil eller nybarokk – selv om det spores en viss innflytelse fra disse stilartene*».⁶³ Det dreier seg om bygninger som av og til har jugendstilens kurver og en viss abstrakt jugend-ornamentikk, slik som differensierte pussfelt eller bruk av kvadrater. Takformen, massefordelingen og karakteren gir derimot bygningene et nybarokt uttrykk. Ofte er det enkle, byggmestertegnede hus. Von Achen bruker begrepet «stilløs» fordi samtiden skilte mellom «form» og «stil», og disse bygningene ikke har stil slik samtiden definerte det, nemlig som former fra et bestemt historisk vokabular. Han mener bygningene avspeiler den «stilistiske usikkerhet» som hersket mellom jugendstil og nybarokk, i en tid da jugendstilen var passé samtidig som man hadde forkastet historismens regelverk. Man la dermed vekt på det «*helt fundamentale i husbygging: huset som en kasse med huller i, mot gaten gjerne artikulert ved hjelp av en ark eller gavl*».⁶⁴ På den andre

siden kan man heller ikke se bort fra at denne arkitekturen kan ha sine aner i periodens søken etter enkelhet, form og karakter, i motsetning til stil.

Begrepet «stilløs» kan imidlertid være noe problematisk, i og med at alle bygninger har et formspråk som kan knyttes til en mer eller mindre definert stil. Dette gjelder også disse bygningene, som alle har forholdsvis klare trekk som knytter dem både til jugend og til nybarokk. De representerer dermed en viktig del av overgangsfasen mellom disse to stilene. Det er dessuten ikke nødvendigvis en god løsning å bruke datidens forståelse av begrepet stil som utgangspunkt for en definisjon av et slikt stilbegrep. Begrepet «stilløs» er f.eks. problematisk i forhold til Schous villa i Kalfarli 18. Denne må nødvendigvis defineres som «stilløs» i henhold til von Achens begrep, ettersom den ikke har stil i betydningen former fra et historisk vokabular. Likevel har denne villaen så klare trekk fra tysk-østerriksk jugend at den må regnes til jugendstilen.

Andre fellestrekk i jugend og nybarokk

Det er også flere hyppig benyttete enkeltelementer som er felles for jugend og nybarokk, noe som igjen viser hvor komplekst dette overgangsformspråket er. For det første er den asymmetriske helheten typisk for begge stilartene. Denne asymmetrien ble ofte gjennomført både i sammensetningen av bygningskroppen og i plassering av de arkitektoniske elementene. I jugend finnes imidlertid også en tendens til symmetri, særlig i de tilfellene der historismen ennå er tydelig. I nybarokken finnes likeledes en tilsvarende tendens til en mer eller mindre symmetrisk fasadeoppbygning, ofte samlet rundt et sentralt inngangsparti med en markant barokk-inspirert utforming. Denne nybarokke tendensen er trolig inspirert av de store symmetriske barokkanleggene i slott og herregårder. Hos Schou er denne nybarokke tendensen tilstede i fasadeutformingen i arbeiderboligene på Krohnengen. (Se s. 51)

Et annet trekk som von Achen peker på i forbindelse med nybarokken er de tette massive bygningskroppene der de ulike leddene er integrert i hverandre, ikke lagt til hverandre, og der også karnapper og altaner er integrert i bygningskroppen. I motsetning til 1800-tallets altaner i støpejern og sement, og dermed konstruktive fremmedelement, er nybarokkens altaner «kraftige, massive og konstruktivt integrerte». ⁶⁵ Nybarokkens altaner og karnapper står imidlertid ofte i et relativt avklart forhold til murlivet forøvrig, til tross for at de er konstruktivt integrerte i veggen. Den tette organiske bygningskroppen der bygningsleddene vokser ut av hverandre i myke, sammenhengende kurver tilhører derimot art nouveau/jugend. Art nouveau/jugend-stilens organiske formkonsept hadde i følge Tschudi Madsen sin opprinnelse i historismens nybarokk i Europa, ⁶⁶ og kan dermed sies å være et nybarokt trekk. Tschudi Madsen har imidlertid pekt på at det plastiske og organiske uttrykket i europeisk art nouveau/jugend ofte går langt ut over det man finner i nybarokken. ⁶⁷ Plastisiteten i 1800-tallets nybarokk bygget på en variert sammensetning av arkitekturelementer som ga store kontraster i lys og skygge og en sterkt skulptural virkning. Den totale integrasjon av bygningsleddene, som f.eks. i karnappet i Arnesen og Darre Kaarbøes Bergen Privatbank (Se s. 118), tilhører således jugendstilen. ⁶⁸ Imidlertid finnes det en mer additiv tendens også i jugendstilen, slik at bildet på langt nær er entydig.

Ill. 265

Ill. 257

Ill. 263

Et fellestrekk ved jugend og nybarokk, noe von Achen også peker på, er bruken av konvekse former, særlig i forbindelse med karnapper og altaner. Denne utformingen er ofte med på å integrere disse leddene i bygningskroppen og understreker således den organiske helheten. Von Achen peker også på utformingen av altaner som «hull» i veggen som et typisk nybarokk trekk,⁶⁹ men dette er like typisk for jugendstilen.⁷⁰ Schou benyttet f.eks. slike verandaer ved flere anledninger, både i Kalfarli 18, Kong Oscars gate 70 og Sorenskrivergården i Leirvik. En veranda som står i et mer avklart forhold til bygningskroppen benyttet han f.eks. i Seiersbjerget 10.

To av nybarokkens dekorative elementer som von Achen mener har utgangspunkt i jugend, er utformingen av stilelementer som søyler og volutter, samt bruken av ovale vinduer.⁷¹ Den frie utformingen av søyler og volutter viser påvirkning fra jugendstilen. I en del tilfeller kan også den faktiske utformingen være preget av jugend, slik tilfellet var i Schous bygård i Kong Oscars gate 70, der voluttene hadde en svellende jugendform. Relativt fritt utformede barokke stilelementer var vanlig både i nybarokken og i den arkitekturen som har trekk fra begge stilene. Nybarokkens ovale vindu mener von Achen er en syntese av «jugendstilens angst for rette linjer og inspirasjon fra barokkens 'okseøye-vinduer'». ⁷² Det kan også være et utslag av jugendstilens forkjærlighet for særpregete, individuelle vindusutforminger. Denne jugendtendensen finner man i flere nybarokke hus, ofte i forbindelse med inngangspartiet. «Jugend-vinduet» var forøvrig den vanligste vindustypen både i overgangsfasen mellom jugend og nybarokk og i nybarokken, samtidig som man i nybarokken etter hvert også finner en god del smårutete vinduer.⁷³

Jugend og nybarokk i Trondheim og Oslo

Kombinasjonen av jugend og nybarokk i denne perioden finnes også i Trondheim og Oslo, men stort sett uten det abstrakte, mer geometriske formspråket som i Bergen. Derimot finner man oftere en ornamentikk basert på svulmende bondebarokke, akantuslignende ranker og voluttlignende former.⁷⁴ Noe av det samme formspråket går igjen i norsk møbeldesign fra rundt 1905 og utover, særlig etter 1910. Disse møblene karakteriseres av enkle empirepregete former med kraftige bondebarokke ornamenter, og de ble sett som et uttrykk for den hjemlige tradisjon. Denne ornamentikken finner vi derimot mindre av i Bergen, både i arkitektur og møbelkunst. Den bondebarokke ornamentikken ble trolig ansett som svært lite lokal, idet Bergens eldre arkitektur var preget av empirens rene, klassiske detaljer. Samtidig hadde man her, som tidligere påpekt, tilgjengelig et abstrakt formspråk uten stilhistoriske hentydninger. I Oslo finnes forøvrig en viss tendens til å kombinere denne bondebarokke ornamentikken med en enkel bruk av puss-kvadrater. Det må likevel presiseres at denne arkitekturen er relativt lite behandlet i litteraturen, slik at et nærmere studium av periodens arkitektur er nødvendig for å få klarhet i dette formspråkets karkateristiske trekk.

Astrid Aasen har vist at Johan Osness' arkitektur mellom 1908 og 1915 har både arkitektoniske og dekorative elementer som er felles med hans tidlige jugendbygninger smtidig som de har et annet preg. Utformingen av fasadene er f.eks. enklere, ofte med glattpussete vegger, og dekoren er mer stilisert og har ofte innslag av klassiske elementer og det Aasen kaller «krøll-dekor», og som er en form for

akantuslignende ornamentikk.⁷⁵ Denne utviklingen i Osness' formspråk ser ut til å falle sammen med den generelle utviklingen av jugendarkitekture i retning av et sterkere nybarokt formspråk.

Jugend og nybarokk på kontinentet

Blandingen av jugend og nybarokk var heller ikke et ukjent fenomen i Europa forøvrig. Stephan Tschudi-Madsen har påpekt at art nouveauens plastiske formspråk, særlig i Frankrike, representerer en videreføring av 1870- og 80-årenes nybarokk. Her dreier det seg imidlertid om historismens nybarokk og den innflytelse den hadde på utviklingen av art nouveau/jugend-formspråket, mens kombinasjonen av jugend og nybarokk her hjemme først oppstår i jugendstilens sene fase, i sammenheng med at en ny og mer nordisk inspirert nybarokk vokser fram. Den nære sammenhengen mellom 1800-tallets nybarokk og art nouveau/jugend-stilens tidlige fase viser likevel hvor nær disse stilene faktisk lå hverandre. Mulighetene til kombinasjon og integrasjon var mange i to formspråk med en så likartet holdning til arkitekturens plastiske og organiske form.

I Tyskland finnes en arkitekturvariant rundt århundreskiftet, hovedsakelig i villaarkitekturen, som kalles «jugendbarokk».⁷⁶ Husene er kubiske med glattpusete hvite vegger og tunge, nesten «oppblåste» murer. Ofte benyttes asymmetriske gavler, uthulte portrom eller verandaer og avrundete balkonger.»*Det är fråga om en asymmetri i balans, seg och tung, där barockelement aldrig används i stilefterbildande syfte utan för att ge tyngd och intryck av stor skala.»*⁷⁷ I likhet med den norske arkitekturen på overgangen mellom jugend og nybarokk er barockelementene heller ikke her stiletterlignende, men preger tak og bygningsformer og gir dem en tung, massiv karakter.



AVSLUTTENDE KOMMENTAR

Schous utvikling som arkitekt er tidstypisk, og han går gjennom de fleste fasene i periodens norske arkitektur. Hans tidligste bygninger hadde, som det har vært vist, klare jugendtrekk, før han så beveget seg over mot nybarokken. Mye av arkitekturen hans fra disse årene ligger på grensen mellom jugendstilen og et sterkere nybarokt formspråk. Samtidig som han fortsatt tegnet forholdsvis jugendpregete bygninger, skapte han forøvrig også byggverk i en ganske klar nordisk-inspirert nybarokk. Denne frie bruken av ulike stilarter var et karakteristisk trekk ved perioden. Schous videre utvikling følger likeledes den generelle arkitekturutviklingen. Bygningene tegnet like etter 1915 har relativt klare nybarokke trekk, samtidig som de i en del tilfeller fortsatt har enkelte detaljer som er mer jugendinspirerte. Fra nybarokken beveget han seg over i nyklassisismen før han endte som funksjonalist i 1930-årene.

Schous sterkt wiener-inspirerte jugend finnes bare i et ganske lite antall bygninger i perioden fra 1905-1912, men representerer likevel noe av det ypperste innen norsk jugendarkitektur. Gjennom studier, reiser, tidsskrifter og bøker hadde Schou fått impulser til å utvikle et arkitektonisk formspråk som var sterkt inspirert av den samtidige arkitekturen i Europa. Den abstrakte ornamentikken, enten organisk eller geometrisk, ble kombinert med en utpreget sans for sammensetningen av forskjellige puss-strukturer slik at det ga en sterkt dekorativ virkning. Dette formspråket har utgangspunkt i den kontinentale jugendarkitekturen slik den kom til uttrykk i Tyskland og Østerrike. Schou tok opp former fra ulike varianter av den tysk-østerrikske jugendstilen, samtidig som han utviklet dem og slik ga dem en personlig utforming. Allerede de første bygningene vitner om en moden arkitekt med en sterk sans for arkitekturens dekorative formspråk. Samtidig er det den stramme helhetsvirkningen, med bakgrunn i en rettvinklet komposisjon og oppbygning, som preger bygningene hans.

Schous orientering mot Tyskland og Østerrike faller sammen med periodens tendens her i Norge. Samtidig står han til en viss grad noe alene i norsk sammenheng med sin svært internasjonale ornamentikk. Verken den geometriske eller den

abstrakte organiske ornamentikken var særlig vanlig i norsk jugend, mens den populære norske dragen på den andre siden omtrent er fraværende i Schous dekorative formspråk. I tråd med samtidens ideologiske krav søkte også Schou en viss forankring i det lokale, men i betydelig mindre grad enn mange andre norske arkitekter på denne tiden. Studiet av Schous arkitektur er interessant i norsk sammenheng bl.a. fordi hans formspråk representerer en litt annen side ved norsk jugend enn den som vanligvis trekkes frem.

Art nouveau/jugend var en svært dekorativ stil. Periodens arkitekter hadde en sterk tro på kunstens og skjønnhetens evne til å forbedre menneskenes livskvalitet, og de la stor vekt på bygningenes ytre utforming og på detaljeringens kvalitetsmessige utførelse. Sammen med analysene av bygningenes helhetsvirkning, har jeg derfor valgt å legge stor vekt på å analysere nettopp de mange dekorative og arkitektoniske elementene. Overflatebehandling, fargebruk samt dekorative og arkitektoniske detaljer er uløselig knyttet til hverandre og til bygningens helhetsvirkning, og de er svært viktige for bygningenes kunstneriske verdi. Dette blir f.eks. påpekt i Torino-deklarasjonen om bevaring av art nouveau/jugend, der denne arkitekturen bl.a. karakteriseres slik: «*En kombinasjon av virkemidler med en fjernvirkning der volum, tak og fasader er integrert i en helhet hvor man på nært hold legger vekt på overflatebehandling, farver og linjeføring som til sammen utgjør bygningens totaluttrykk.*»¹ De mange forskjellige elementene i en bygning kan dessuten fortelle noe om arkitekten som skapende kunstner i en større kontekst og hans mange ulike inspirasjonskilder. Dermed kan de også si noe om arkitekten selv og hans holdning til arkitekturens formspråk.

Jugendarkitekturens vektlegging av de mange dekorative og arkitektoniske elementene gjør bygningene svært sårbare for eventuelle endringer og utskiftninger. Fjernes eller forandres bygningens detaljer vil den arkitektoniske verdien bli svekket, noe som bl.a. slås fast i en rapport fra UNESCOs ekspertmøter om art nouveau/jugend: «*It appears to us, however, that there are particular difficulties involved in preserving Art Nouveau architecture (...). It is above all the characteristic surfaces that create these difficulties: the fragility of the «skin», small details in stucco and the window-frames (as outstanding examples), all call for special craft skill and for the use of authentic materials and colour. A lack of attention to these details kills Art Nouveau.*»²

Både overflatebehandling, fargebruk og dekorative og arkitektoniske detaljer har vært pekt på som vesentlige trekk ved Schous arkitektur, og i bevaringsarbeidet er dette viktig å ta hensyn til. Endringer i puss-strukturer og relieff-virkning, eller fjerning av arkitektoniske og/eller dekorative detaljer vil f.eks. være svært ødeleggende, og gå på bekostning av bygningenes helhetlige uttrykk. Det som for mange kan virke som harmløse endringer, som utskiftning av vinduer eller overmaling av f.eks. dekor i tegl eller naturstein, vil umiddelbart få innvirkning på bygningens kunstneriske verdi. Selv endring av fargen kan være forringende i denne sammenheng. I Schous tilfelle er man så heldige å ha bevarte akvareller av flere av bygningene, noe som viser at han la stor vekt også på dette. Alle detaljene var gjennomtenkte og bevisst utnyttet fra arkitektens side, og det er til syvende og sist de mange enkeltelementene som former bygningene og gir dem sitt særpreg.

Det har skjedd en voldsom oppgradering av holdningen til jugendarkitekturen de siste tiårene. To av Schous bygninger, Den Nationale Scene og Kalfarlien 18, er nå blitt fredet, og har således relativt godt vern. De fleste andre av hans bygninger fra denne perioden er så langt mer eller mindre godt bevarte, men det kan være et problem at man er prisgitt eiernes holdninger til den kunstneriske verdien i bygningen de forvalter. Man står dermed ganske maktesløse overfor små detaljutskiftninger som i sterk grad kan forringe bygningenes gjennomtenkte uttrykk. Ødeleggende endringer, som f.eks. innsetting av nye vinduer med en helt annen sprosseinndeling, har da også forekommet. Håpet må være at fremtidige eiere vil være seg bevisst sammenhengen mellom enkeltdetaljene og bygningenes helhetlige uttrykk og kunstneriske verdi, slik at denne vesentlige siden ved jugendarkitekturen blir tatt vare på. *«Bygningene er resultater av en bevisst ideologi, en grunnholdning både til kunsten og livet. Arkitektene hadde ofte et dypt sosialt engasjement og de var preget av den nevnte tro på at kunstneriske verdier er med å øke menneskenes livskvalitet. Skjønnhet i våre offentlige omgivelser er en demokratisk tilgjengelig verdi. Også boligmiljøer for mindre bemidlede skulle være vakre, selv om virkemidlene kunne være enkle. Det er blant annet av disse grunner Art Nouveau-arkitekturen har så mye å lære oss. Men vi kan bare lære av den hvis vi klarer å ta vare på den.»³*

KAPITTEL 1. INNLEDNING

- 1 Schou bruker selv begrepet «våningshus» om disse bygningene. Selv har jeg valgt å først og fremst bruke begrepet bygård, ettersom våningshus i dag ville gi assosiasjoner til gårdsbebyggelse. Bygningene har stort sett to eller tre leiligheter, der byggherren selv bebor den ene. Leiegård synes derfor ikke helt korrekt, til tross for at Aslaksby definerer en leiegård som «*et fleretasjes husanlegg med etasjeleiligheter, hvorav minst halvparten anlagt med henblikk på utleie*»(Aslaksby, Truls: *Med leiegården som løsning*, s. 423), noe som jo er tilfellet her.
- 2 Også i internasjonal sammenheng er Schou nevnt: «*As for Norway, it has been noted that Einer Oscar Schou's design for the National Theater in Bergen (1906-1909) shows the imprint of the Wagner School.*» (Borsi, Franco & Godoli, Ezio: *Vienna 1900. Architecture and Design*, s. 204.)
- 3 Tschudi Madsen, Stephan: Veien hjem. Norsk arkitektur 1870-1914. I: *Norges kunsthistorie bd. 5*, s. 90.
- 4 Myklebust, Dag: Jugendstyle architecture in Norway. I: Dyroff, Hans-Dieter (red.): *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*, s.152.
- 5 Torvanger, Åse Moe: Tradisjon og fornyelse. Norsk arkitektur rundt århundreskiftet. I: *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*, s. 342.
- 6 Stephan Tschudi Madsen: *Kan en stil ha fødselsdag?*, kronikk i Bergens Tidende, 06.10.1996.
- 7 Bøe, Alf: Før funksjonalismen, *Byggekunst nr. 5/6 1958*, s. 125.
- 8 Ibid. s.123.
- 9 Stephan Tschudi Madsen: *Art Nouveau*, s. 17.
- 10 Begrepet «Secessionisme» betyr egentlig brudd/utskillelse, og ble brukt som navn på den gruppen av kunstnere som brøt ut av Wiens eksisterende kunstnerorganisasjon på slutten av 1890-tallet (se denne oppgavens s.87). Begrepet ble forøvrig brukt på samme måte også i München og i Berlin, men det er særlig i Østerrike at begrepet er blitt stående som en stilbetegnelse for disse kunstneres formspråk.
- 11 Dyroff, Hans-Dieter (red.): op.cit. s. 85.
- 12 Tschudi Madsen, Stephan: *Sources of Art Nouveau*, Oslo 1955.
- 13 F.eks. Art Nouveau. Motiver og symbolikk, *Kunst og kultur 1965*, Art Nouveau arkitektur, *Byggekunst 1966*, Art Nouveau-byen Ålesund, *Byggekunst 1975*, Veien hjem. Norsk arkitektur 1870-1914, I: *Norges Kunsthistorie bd. 5* og *Henrik Bull*, Oslo 1983.
- 14 Myklebust, Dag: *Til Syver Nielsen fra Henrik Nissen – norsk jugendarkitektur*, Jan-Lauritz Opstad: *Norsk Art nouveau* og Indahl, Trond: *Slyng og stein. Arkitektur i Trondheim 1900-1914*.
- 15 Tvinneim, Helga Stave: *Arkitektur i Ålesund 1904-1907* og Aasen, Astrid: *Johan Osness – dekorens mester i Trondheimsarkitekturen*.
- 16 Per Jonas Nordhagen har behandlet noen av Bergens jugendbygninger i artikkelen *Hus i Bergen III*, s. 18-20.
- 17 Dette gjelder f.eks. Tschudi Madsen: *Veien hjem. Norsk arkitektur 1870-1914*, Myklebust: *Til Syver Nielsen fra Henrik Nissen – norsk jugendarkitektur* og Opstad: *Norsk Art nouveau*.
- 18 Registranten består av en kortkatalog med fotografier og nøkkelopplysninger om bygningene, og oppbevares i Riksantikvarens arkiv, der den er tilgjengelig for evt. interesserte. Den er ikke fullstendig, bl.a. er ikke Bergen registrert, og definisjonen av art nouveau/jugend er relativt vid. Den er likevel et nyttig redskap som et utgangspunkt for å skaffe seg en viss oversikt over norsk jugendarkitektur.
- 19 Opstad: op.cit. s. 15.
- 20 Tschudi Madsen, Stephan: De syv magre år 1900-1907. I: *Honnør til en hånet stil*, s. 46-48.
- 21 Schou, Einar Oscar: *Bergens Nye Teater*, Bergens Tidende 16.03.1907.
- 22 Søknad til Kongen om reisestipend, 1902. De øvrige opplysningene i dette avsnittet er hentet fra diverse søknader om reisestipend fra årene 1901, 1902 og 1904, samt vedlagte attester fra Ankerske Marmorforretninger, H.M. Schirmer, H. Berle og A. Lindegren.
- 23 Opplysningene i dette og neste avsnitt er hentet fra artikkelen om Schou i *Norsk Kunstnerleksikon*, s.495-497.

KAPITTEL 2. FRA NYRENESSANSE TIL JUGEND. DEN NATIONALE SCENE

- 1 Bergens Nye Theater. Aabningsforestillingen, *Aftenposten*, 20.02.1909.
- 2 Bergens Nye Theater. Bygningens historie, *Morgenavisen*, 19.02.1909.
- 3 Ibid.
- 4 Schou vant en privat arkitektkonkurranse i 1903 om en forretningsgård i Thomas Angells gate 10b i Trondheim (tegningene er signert i feb. 1904, men konkurransen omtales i *Teknisk Ugeblad* i august 1903). Utkastet ble imidlertid endret av Johan Osness før bygningen ble oppført (Osness tegninger er signert i april 1904). En del av Schous dekorative elementer synes å ha blitt beholdt, og A. Aasen beskriver bygningen som «nokså særegen innen Osness' arkitektur, med sin geometrisk utformete dekor» (Aasen, Astrid: *Johann Osness – dekorens mester i Trondheimsarkitekturen*, s. 59). Slik den står i dag har bygningen få dekorative fellestrekk med noen av utkastene, og i følge Aasen ble dekoren enten ikke utført eller den er senere blitt fjernet (Aasen, op. cit., katalogdelen s. 193). Se forøvrig s. 35 i denne oppgaven, der denne bygningen omtales.
- 5 Nationaltheateret i Oslo tilhører den samme typen, og der er store likhetstrekk i de to teatrenes oppbygning og planløsning. Denne teatertypen hadde en komplisert struktur satt sammen av rom med ulike funksjoner og størrelser, og var blitt utviklet i løpet av 1800-tallet, bl.a. på bakgrunn av ulike tekniske krav samt en rekke offentlige bestemmelser. Brannforskriftene fikk f.eks. stor betydning for teatrenes planløsninger, og kravet til at kulissene skulle kunne heises opp ga et høyt scenetårn som igjen fikk betydning for teatrenes ytre. Flere av disse ulike kravene og bestemmelsene var felles over store deler av Europa. En teaterbygning skulle dessuten tilfredsstille en rekke konvensjoner, og i den forbindelse hadde utviklingen av borgerskapet på bekostning av adelen stor betydning. Fra å være hoffteatre gikk teatrene over til å bli offentlige institusjoner, og de ble etterhvert borgerskapets viktigste kulturinstitusjon, med alle de sosiale og representative konvensjoner det førte med seg. Forøvrig henvises til Bo Ture Eliassons artikkel *Nationaltheateret – ett teaterhus i Kristiania – planer og arkitektonisk struktur*, som gir en god innføring i denne problemstillingen.
- 6 Det ble gjort få endringer i planløsningen fra konkurranseutkastet til det endelige utkastet.
- 7 Bull, Schak: Betænkning fra den nedsatte komité til bedømmelse af de indleverede konkurrenceudkast til et nyt teater i Bergen. *Teknisk Ugeblad* 29.sept.1904, s.432.
- 8 Brede sokkeletasjer med grovhugne kvadre er ikke særegent for jugend. Det var f.eks. vanlig både i renessansepalass og i 1800-tallets bankbygninger, både for å vise etasjenes funksjon og for å gi inntrykk av soliditet. Jugendstilens bruk av slike brede og tidvis grove sokler kan likevel sees som et eget uavhengig uttrykk, som, til tross for mulig inspirasjon fra tidlige tiders arkitektur, har hatt sin egen idébakgrunn.
- 9 Eldre fotografier viser at den må være plantet umiddelbart etter fullføringen av bygget, og det er derfor rimelig å anta at den er brukt bevisst som formalt uttrykk.
- 10 En artikkel fra 1909 om anlegging av villahager nevner at man nærmest huset bør plante klatrevekster, et klart utslag av samme holdning til forholdet mellom arkitektur og natur. Se Asche Moe: *Villa-haver i ny Stil. Hus og Have som Enhet. Arkitektur og dekorativ Kunst 1909*, s. 51-53.
- 11 Som flere forfattere har påpekt (bla. Indahl, Trond: *Slyng og Stein. Arkitektur i Trondheim 1900-1914*, s. 47) er oppfatningen av råkopp som et nasjonalt materiale egentlig et internasjonalt fenomen. Dette vil bli nærmere diskutert på s. 111.
- 12 I 1918 tegnet han kontorbygningen til Den Norske Superfosfatfabrikk på Knarrevik på Sotra i ren råkopp. En del andre bygninger i anlegget ser også ut til å ha blitt tegnet i råkopp. I konkurransen om NTH i 1902 leverte han også inn et forslag i råkopp, men her var denne materialbruken et av premisene i konkurransen.
- 13 Midtpartiet markerer vestibylen og foajeen, mens sidepartiene opprinnelig inneholdt trappeoppgangene til 2. losjerad. Idag inneholder det ene sidepartiet billettkontoret, mens nedgangen til Småscenen er lagt til det andre.
- 14 Det mest slående eksempelet på en slik maskering av magasindelen er trolig teateret i Wiesbaden fra 1894, der bakfasaden var flottere enn hovedfasaden, noe arkitektene ble sterkt kritisert for. H. Thrap Meyers kritikk av dette teateret stod i *Teknisk Ugeblad* i 1897, og Bo Ture Eliasson mener den må sees som et indirekte angrep på Nationaltheateret. (Eliasson: *Teaterkostymen – om Nationaltheaterets arkitektoniska utformning. Kunst og Kultur 1995*, s. 235) Det er vel ikke usannsynlig at Schou kan ha kjent til denne kritikken.
- 15 En lignende repetisjon kan finnes mellom de to vindusfeltene på tilskuerhuset som markerer trappeoppgangene til 1. losjerad. Et vertikalt bånd føres helt opp i den tilbaketrukne fjerde etasjen, der det avsluttes i en avtrappet form med et stilisert kvinnehode i midten. Både den langstrakte formen og den avrundete øvre delen på dette feltet kan tolkes som et svakt ekko av formen på tårnoppbyggene som flankerer både midtpartiet på hovedfasaden og scenehusets kortsider.

- 16 Denne vindustypen ble brukt en del i perioden. Hoffmann brukte den i sine villaer på Hohe Warte utenfor Wien (1900-1903) og Olbrich i Villa Bahr i Wien-Ober-St.Veit (1899-1900)(ill.174). Man finner det også i Rådhuset i København, og i Historisk Museum i Oslo. Schou brukte dem også senere, både i Drammen Folkebibliotek fra 1911 og Guttehemmet Bjørgvin i Ålesund fra 1913 (ill. 134, 142).
- 17 Schou, Einar Oscar: Bergens nye Teaterbygning. *Teknisk Ugeblad 1908*, s. 39.
- 18 Dette gjelder f.eks. både villaen i Kalfarlien 18 og bygården i Kong Oscars gate 70.
Se forøvrig s. 43 og 48.
- 19 Schou, Einar Oscar: op.cit. s. 38.
- 20 Bækken, Leiv: *Arkitekt Einar Oscar Schou. Den Nationale Scenes teaterbygning*, s. 43-44.
- 21 Sekler, Eduard F.: *Josef Hoffmann. The Architectural Work. Monograph and Catalogue of Works*, s. 28.
- 22 Flere har dessuten påpekt en tilsvarende skjermvirkning i Dramatiske Teatern i Stockholm. Schous forhold til Dramaten vil bli behandlet på s. 35f.
- 23 Bækken, Leiv: op. cit. s. 44.
- 24 Middelalderbegeistring går igjen i flere europeiske land på denne tiden. Dette har sitt opphav både i nasjonalromantikken oppfatning av middelalderen som en nasjonenes storhetstid, og Ruskin og Morris' syn på middelalderen som moralsk overlegen vår egen tid. Til tross for enkelte middelalderhentydninger, er likevel ikke teateret preget av en særlig nasjonalromantisk holdning.
- 25 F.eks. finnes nesten identiske masker i Rønnebergbua i Ålesund, tegnet av Karl Norum i 1906/07.
Muligens er disse inspirert av norske stavkirker.
- 26 Tschudi Madsen, Stephan: Art Nouveau. Motiver og symbolikk. I: *Honnør til en hånet stil*, s. 126.
- 27 I forbindelse med restaureringen av foajé og vestibyle ble det foretatt visse endringer i forhold til rommenes opprinnelige utforming. Der dagens bar er plassert i foajeen løp opprinnelig korridoren rundt hele teatersalongen. Den opprinnelige bard isken hadde buet form og var plassert på en av kortveggene. Dette ble ikke tilbakeført, slik at dagens arrangement med inngangsdører og bardisk ikke tilsvare det opprinnelige. På den andre kortveggen og på langveggen der dagens bardisk er var sofaer med store speil over. Disse ble ikke rekonstruert. Trolig var en del av takbjelkenes utskjæringer malt i gull, men dette ble ikke gjennomført ved restaureringen. Lysekronene er forøvrig fortsatt de originale. I vestibylen ble årstallet 1989 lagt inn i gulvet, og freskene langs øvre del av veggen er nye da de opprinnelige ikke lot seg rekonstruere. Samtidig ble nedgangen til Småscenen og den nåværende billettluken beholdt. Forøvrig er det stilistiske uttrykket lik det opprinnelige, og rommene gir derfor et godt inntrykk av hvordan teateret opprinnelig var.
- 28 Opplysninger om fargebruken i teaterets interiør er hentet fra avisenes referater fra åpningen.
- 29 En av dem som brukte insekter her i Norge var emaljekunstneren Gustav Gaudernack.
- 30 Dette ornamentet vet man at Schou kjente til, da denne siden fra Berliner Architekturwelt (s. 299, 1903), med en skisse til et gravmonument, lå blant hans papirer som tilhører Seksjon for Kunsthistorie, UiB. Også de andre ornamentene på dette monumentet er av samme type som dem man finner på Den Nationale Scene.
- 31 Dette var et av de tidsskriftene Schou hadde.
- 32 Plafonden, med noe av stukkornamentikken omkring, er det eneste som er bevart av salongens opprinnelige interiør.
- 33 Hovedteppet ble rekonstruert våren 1998.
- 34 Disse møblene hadde opprinnelig et gyldent trekk (iflg. avisomtaler etter åpningen), noe de også fikk da møblementet ble rekonstruert etter brannen i 1983. Ganske nylig er imidlertid møblene blitt trukket om i et kraftig grønt trekk.
- 35 Lyremotivet finner man f.eks. både i Dramaten i Stockholm og i teateret i Dortmund. (Se s.36 og 38)
- 36 Tschudi Madsen, Stephan: Uedle metaller i edlere form. I: *Honnør til en hånet stil*, s. 73.
- 37 Det ser ut til å kunne være noen kvadratiske ornamentene også i konkurranseutkastet, hovedsakelig på scenetårnet og sidefasadene. Det er imidlertid vanskelig å si hvordan de var ment å skulle utføres.
- 38 Konkurransen til Bergens teater. *Teknisk Ugeblad nr. 43, 27. okt. 1904*, s. 474.
- 39 Schou, Einar Oscar: op.cit. s. 37.
- 40 Bull, Schak: op.cit. s. 432.
- 41 Schou, Einar Oscar: op.cit. s. 37.
- 42 Opplysninger om konferanser og møter er hentet fra arbeidutvalgets møteprotokoll.
- 43 Lignende masker finnes også i et konkurranseutkast til Lademoen kirke i Trondheim fra 1901.
- 44 Arkitekturskisser med en lignende ornamentikk ble presentert i flere tyske tidsskrifter på denne tiden. Ornamentikken kan også ha noe av sitt utgangspunkt i et dekorativt formspråk påvirket av den amerikanske arkitekten Sullivan, en ornamentikk Schou kjente til gjennom de amerikanske tidsskriftene og plansjeverkene han abbonerte på på denne tiden.
- 45 Dette kommer bl.a. til uttrykk i et utkast til kråskap fra 1900. Her ser man imidlertid også en tysk-østerriksk jugendtendens, i de slake buene i glassdøren i øvre del samt i ornamentet midt på døren i

- nedre del. Se Bøe, Alf: *Einar Oscar Schou. En stilformidler etter 1900*, s. 68.
- 46 I det ferdige utkastet har imidlertid denne gavlen fått en lavere og mer avrundet form, og det samme gjelder takene på de tårnlignende oppbygningene på inngangspartiet.
- 47 Konkurransen omtales forøvrig i *Teknisk Ugeblad* i august 1903, så leiegården må dermed ha vært tegnet tidligere enn februar 1904. Om denne da hadde det samme formspråket er uvisst, da disse tegningene ikke finnes i Schou sitt arkiv. Om denne leiegården, se forøvrig note 4, s.130.
- 48 I forbindelse med konkurransen om medaljene for Akademiets prisemne i 1903 skriver Schous medstudent Carl Bergsten til sin forlovede at Schou vendte kappen etter vinden og tegnet «*efter gamle förebilder som intet ha med vår tid att göra bara för att behåga prisnämnden*» (Bengt O.H. Johansson: *Carl Bergsten och svensk arkitekturpolitik under 1900-talets första decennium*, s. 83). Utsagnet kan være preget av uenighet i «kampens hete», men det kan heller ikke utelukkes at Schou benyttet et konvensjonelt formspråk for å tekkes juryen. Det samme kan naturligvis være tilfelle i forbindelse med konkurransen om Den Nationale Scene.
- 49 På møtet i arbeidsutvalget i januar 1906 ga Schak Bull i følge protokollen «*en kort oversikt over de af Schou efter samråd med ham ændrede tegninger*»(s.41-42). De tegningene det her dreier seg om må være anbudstegningene fra oktober 1905. Sitatet kan tolkes dithen at Schak Bull aktivt kan bidratt til utviklingen av det endelige prosjektet. Dette er imidlertid høyst usikkert. Anbudstegningene var en videreutvikling av det nye teaterprosjektet som var blitt presentert for arbeidsutvalget allerede i april 1905, og formspråket var da stort sett utviklet, slik at den videre bearbeidelsen gjaldt hovedsakelig mindre detaljer.
- 50 Bull, Schak: op.cit. s. 431-432.
- 51 Konkurransen til Bergens teater. *Teknisk Ugeblad nr. 43, 27. okt. 1904*, s. 474.
- 52 Ibid, s. 475.
- 53 Byggingen av Dramaten ble påbegynt i 1902 og teateret stod ferdig i 1908. Schou ble anstt hos Lilljekvist 1.12.1903.
- 54 Schou, Einar Oscar: *Bergens nye Teater*, Bergens Tidende 16.03.1907.
- 55 Som del av et uregelmessig gatebilde, har Dramaten en annen plassering i bybildet enn Den Nationale Scene. Den får dermed automatisk en litt annen utforming, der stor vekt må legges på fasaden for å fremheve denne i forhold til nabobygningene.
- 56 Utkastene stammer fra mars/april 1901, nov. 1901 og mai 1902. Til tross for at ikke Schou kom til Lilljekvist før i 1903 har han trolig kjent til disse tidligere utkastene.
- 57 Manners, Birgitta: *Dramatiska Teaterns Byggnadshistoria*, s. 92-120: *Beskrivning av de publika utrymmen*.
- 58 Ibid, s.137.
- 59 Det er forøvrig verdt å merke seg at Schou hadde hovedansvar for interiørene på Lilljekvists tegnekontor.
- 60 Man vet at Schou abonnerte på diverse skandinaviske arkitekturtidsskrifter, da disse er bevart (oppbevares ved Seksjon for Kunsthistorie, UiB). Det er også bevart enkeltnummer fra en del andre arkitekturtidsskrifter, men det har ikke vært mulig å bringe på det rene hvorvidt han også har abonnert på tidsskrifter som ble utgitt på kontinentet. Det er likevel sannsynlig at han har fulgt med i de ledende europeiske arkitekturtidsskriftene i samtiden, slik som *Deutsche Bauzeitung* og det engelske *The Studio*.
- 61 *Bergens nærings-og forretningsliv*, s. 105.
- 62 Brev fra Mowinckel til Schou, 27.sept 1904.
- 63 Das Interims-Hoftheater in Stuttgart. *Deutsche Bauzeitung*, 2.12.1903 s. 617.
- 64 Das neue Stadttheater in Meran. *Deutsche Bauzeitung*, 15.6.1901 s. 297.
- 65 Særlig iøynefallende er likhetstrekkene i hovedfasadens sidepartier og trappehusenes gavlpriydede kortvegger på teatrenes sidefasader. I følge Leiv Bækken kjente Schou i alle fall planløsningen til teateret i Meran. (Bækken, Leiv: op.cit. s. 20.) Denne skal han ha tegnet på en skisse for å sammenligne størrelsen med andre teatre. Det er dermed rimelig å anta at han også var kjent med teaterets formspråk. Dessverre har det ikke vært mulig å gjenfinne denne skissen i Schous arkiv (en lapp i arkivet antyder at det mangler nettopp en skisse med planløsninger).
- 66 Neuere Theater. I. Das neue Stadttheater in Dortmund. *Deutsche Bauzeitung*, 4.1.1905 s. 1, 7.1.1905 s.9 og 11.1.1905 s. 17.
- 67 Det reviderte utkastet til Den Nationale Scene (mars 1905) har imidlertid sirkler med kvadrater, så det ser altså ut til at Schou har gått tilbake til sin opprinnelige idé.
- 68 Opprinnelig hadde forøvrig også Schou tenkt seg teppet med et dekorativt felt i midten.

KAPITTEL 3. DET GEOMETRISKE FORMSPRÅKET

- 1 Leiv Bækken har fått dette fortalt av datteren til byggmester Namtvedt, som fikk tegnet Engen 6 i 1909. (se s. 51)
- 2 Achen, Henrik von: *Senhistorismens arkitektur 1900-1930. Arkitekturen i Bergen mellom byggekrakk og funksjonalisme*, s. 25.
- 3 Dette er blitt fortalt av professor Bertil Sundby, nåværende eier av Kalfarli 18, som har fått dette fortalt av en tidligere nabo.
- 4 Trolig markerer dette tilbaketrukne båndet også skillet mellom første og andre etasje.
- 5 Det er forøvrig viktig å merke seg at arkitektens akvareller trolig er blant de tidligste tegningene av huset, og antakelig ment som en presentasjon overfor byggherren. Utformingen av bygget kan dermed ha blitt endret senere. Ettersom dagens fargesetting ikke avviker stort fra akvarellen, kan man likevel med rimelig stor grad av sikkerhet anta at den opprinnelig var utført slik.
- 6 I følge eieren, professor Bertil Sundby, ble dette gjort etter råd fra Per Jahn Lavik hos Fylkeskonservatoren i Hordaland. Det er imidlertid usikkert på om det var slik opprinnelig. Arkitektens akvareller *kan* tyde på at fargeforskjellen er opprinnelig, men skraveringen kan like gjerne være ment å skulle indikere takets skygge. Ut fra eldre fotografier er det vanskelig å avgjøre hvorvidt det er noen fargeforskjell. Denne kan derfor være av nyere dato.
- 7 Teaterets interiør hadde forøvrig delvis de samme fargene. Vestibulen og 1. losjerads foajé er gule, 2. losjerads foajé var grønn, korridorene hadde grønne tepper og gule tapeter og salongen var rød og gulhvitt med blå tepper og stoltekk.
- 8 Berner, Carl, i *Teknisk Ugeblad* 1909, nr. 52 s. 651, sitert i Achen, Henrik von: op.cit. s. 85.
- 9 Achen, Henrik von: op.cit. s. 85.
- 10 Man vet at Schou var blitt kjent med både Hoffmann og Olbrich gjennom tidsskrifter. Som vist tidligere hentet han en god del inspirasjon fra presentasjonen av Hennebergs hus i *Das Interieur*. Se s. 30 Se forøvrig også om Hoffmann s. 92f.
- 11 Baillie Scott, M. H.: *The Art of Building with Special Reference to the Use and Abuse of Building Materials, I: British Architect 1910*; sitert i Haigh, Diane: *Baillie Scott. The artistic house*, s. 73.
- 12 Fru kaptein Rieges villa, illustrert i Koren Wiberg, Christian: *Bidrag til Bergens Kulturhistorie*, s. 125.
- 13 Tegningene viser at arkene opprinnelig var ment å skulle utføres i tre I dag er de kledd med sinkplater og har derfor en spissere form og heller ingen hjertedekor. Et eldre fotografi viser at de trolig ble utført i tre opprinnelig, men at hjertet ble skiftet ut med det avrundete kvadratet som ble brukt på vinduslemmene.
- 14 Vinduet blir også ofte kalt wiener-vindu, og mange har pekt på en opprinnelse i Wien. Aslaksby, derimot, mener at vindustypen trolig kom til Norge fra Berlin, der den var blitt benyttet av engelsk- og amerikansk-påvirkete arkitekter allerede før 1895. Til Norge kom den trolig via mønsterbøker og tidsskrifter, og de tidligste eksemplene finner man rundt 1898. (Aslaksby, Truls: *Med leiegården som løsning*, s. 582) Vindustypen ble imidlertid brukt svært mye i østerriksk jugend.
- 15 Dreyer, Andreas: *Det antikvariske register for Bergen, sone 4. Kalfarområdet*, s. 31.
- 16 Hovedinngangsdøren tar imidlertid opp i seg den stramme, geometriske formen, med fire kvadratiske fyllinger i hvert dørblad. De tre øverste ser på akvarellen ut til å skulle hatt glassruter, mens den nederste har hatt et ovalt kannelert felt. Utformingen kan også være inspirert av Louis Seize og empire, et trekk som går igjen i utformingen av detaljene i interiøret. (se s. 46) Den eksisterende inngangsdøren er ikke den originale, men laget på bakgrunn av denne av arkitekt Helland-Hansen.
- 17 Blant de mest kjente arkitektene er H.M. Baillie Scott og Charles F.A. Voysey.
- 18 Villaen har dessuten visse likhetstrekk med bebyggelsen i hagebyen Hellerau utenfor Dresden, tegnet av Tessenow, Muthesius og Riemerschmid. Hellerau ble imidlertid bygget omtrent samtidig med eller etter Kalfarli 18, og det er uvisst hvor godt Schou kan ha kjent til denne arkitekturen. Likhetene skyldes trolig heller et felles utgangspunkt, både i tysk-østerrikske og engelske forbilder og i bestrebelsene på å skape en ny arkitektur uten bruk av tidligere tiders stilformer. Blant Schous papirer lå et nummer av *Zeitschrift der österreichischen ingenieur- und architekten-vereins* fra 15. oktober 1909 (nr. 42), der bl.a noen bygninger fra Hellerau ble presentert (s. 669). Tegningen til Kalfarli 18 stammer imidlertid fra april 1909.
- 19 Det er uvisst om Schou har kjent til Tessenows skisser og arkitektur.
- 20 Koren Wiberg, Christian: *Bidrag til Bergens kulturhistorie*, s. 82. Denne boken var en av de første bøkene som beskrev utviklingen av den bergenske arkitekturen. Den reflekterer den samtidige interessen for den lokale byggeskikken, og har trolig hatt stor betydning for byens arkitekter i bestrebelsene på å skape en moderne arkitektur med utgangspunkt i den lokale tradisjon.
- 21 Rommet er betegnet som «lekestue» på tegningene.
- 22 I Kong Oscars gate 70 er et sløydrom i kjelleren og i Kalfaret 46 et leke- og sløydrom.

- 23 Stavenow-Hidemark, Elisabet: *Villabebyggelse i Sverige 1900-1925*, s. 92.
- 24 Gejvall, Birgit: *1800-talets Stockholmsbostad*, s. 161-164.
- 25 Tvinnereim, Helga Stave: *Arkitektur i Ålesund 1904-1907*, s. 43-44.
- 26 I Schous arkiv eksisterer det idag kun tegninger til dørene, men ikke til resten av interiøret. Det er forøvrig rimelig å anta at Schou også stod for utformingen av dette, da det har likhetstrekk med andre av Schous interiører.
- 27 Denne typen listverk og dører var svært vanlig i samtidige hus i Bergen.
- 28 Her ligger idag garasjen, som ble bygget i 1955.
- 29 Hagen er også idag delt i to adskilte deler som tilsvarer tegningens oppdeling i kjøkkenhage og prydhage.
- 30 I dag er enkelte av de glattpussete båndene hvitmalte, men dette er gjort de senere årene, og synes ikke å ha vært opprinnelig. Til tross for at fotografiene viser at detaljene har vært lysere, ser de ikke ut til å ha vært hvite. Med bakgrunn i nyansene på gamle sort/hvitt fotografier samt Schous akvareller, er det rimelig å anta at alle pussete flater har vært gule, men i to ulike nyanser.
- 31 I en tidlig tegning fra februar 1910 har bygningen en annen utforming, med flatt avkuttet hjørne med et kantet karnapp i første etasje og et avrundet karnapp i andre, og avsluttet av en trekantgavl. Bakfasaden hadde også gavl, mens de andre gavlene hadde valmtak. Balkongen på baksiden lå dessuten utenpå bygningskroppen.
- 32 Enkelte vinduer er skiftet ut de siste ti årene. Dette har i særlig grad ødelagt gavlvinduene. Det finnes fotografier fra før denne tid som viser de opprinnelige vinduernes utforming, og disse samsvarer med Schous tegninger.
- 33 Schou benyttet et lignende, men avrundet, trappetårn i Allégaten 57a i Bergen og Guttehjemmet Bjørgvin i Ålesund. (Se s. 69f)
- 34 Denne er nå bygget inn og gjort til en del av rommet innenfor.
- 35 Han brukte også en slags murankre i teateret. Der var de utformet som Den Nationale Scenes initialer i kombinasjon med dyrehoder og masker.
- 36 Schou brukte også ovale former øverst i gavlen på Engen 6 og i maskinhallen for Bergen Elektrisitetsverk.
- 37 *Architektur von Olbrich*. Serie III. Band I, utgitt av Verlag von Ernst Wasmuth i Berlin. Jeg har ikke vært i stand til å finne ut når serie III, bind I ble gitt ut. I følge en bibliografi ble serien (I-III) gitt ut mellom 1901 og 1914. Serie III kan derfor være gitt ut så sent som 1914 slik at Schou ikke har hatt denne da Kong Oscars gate 70 ble tegnet. Alle bygningene og prosjektene stammer imidlertid fra før 1908, da Olbrich døde, slik at Schou kan ha kjent til denne ornamentbruken likevel.
- 38 I denne sammenhengen kan det også refereres til Gustav Klimts utstrakte bruk av sirkulære og elliptiske former i sine malerier.
- 39 Slike blindbuefriser var svært vanlige i nordisk arkitektur på denne tiden. Ofte var de plassert like under gesimsen, og de var gjerne utført i to kontrastfarger.
- 40 I dag er det en leilighet i første etasje, og hybler i andre etasje samt i loftsetasjen. Den opprinnelige romdisponeringen er i all hovedsak bevart i første etasje, og skal også være det i de to øverste etasjene.
- 41 Gejvall, Birgit: op.cit. s. 151.
- 42 Et annet trekk ved interiøret er at takpappen trukket et stykke nedover veggen før den avsluttes av en smal list. Dette gjør at rommet virker lavere, samtidig som det fungerer som en slags innramming av veggflaten på samme måte som pussbåndene i eksteriøret. Schou ser ut til å ha utformet de innvendige takene på en lignende måte i flere av sine villaer.
- 43 Bygningen ble senere revet for å gi plass til Lysverkenes nye bygning, som ble tegnet av Arnesen og Darre Kaarbø i 1935-38.
- 44 Schous akvarell viser at fargene skal holdes i ulike gule nyanser, men eldre fotografier viser en fargeforskjell som synes å være mer markant, og det er usikkert hvilke farger som ble brukt.
- 45 Achen, Henrik von: op.cit. s. 93-94

KAPITTEL 4. JUGEND OG NYBAROKK

- 1 Allerede rundt 1900 finnes imidlertid tendenser til nybarokke trekk i arkitekturen, særlig i villaarkitekturen i tre.
- 2 Stavenow-Hidemark, Elisabet: *Villabebyggelse i Sverige 1900-1925*, s. 60-62.
- 3 Ibid. s. 62.
- 4 Denne takformen vil imidlertid bli diskutert nærmere på s.119f.
- 5 Disse glassmaleriene vil bli nærmere behandlet på s. 58.
- 6 Disse opplysningene kom fram i en samtale med byggherrens datter, Rigmor Ellingsen, høsten 1996.

- 7 Den øvre delen av denne støttepillaren er nå ødelagt fordi det er laget balkong over.
- 8 Natursteinskvadratene har muligens ikke vært malte i utgangspunktet, men ettersom den opprinnelige fargesettingen er ukjent er det vanskelig å si hvordan disse detaljene har vært utført. Der Schou tidligere har benyttet natursteinslementer, som i Kong Oscars gate 70, har de vært umalte slik at de både med sitt materiale og sin farge har stått i kontrast til den pussete muren. Det er derfor naturlig å anta at eventuelle natursteinsdetaljer på denne villaen heller ikke har vært malte.
- 9 Det finnes tegninger til deler av interiøret, deriblant en del av dørene og listverket. Videre finnes det tegninger til brystningspanel i spisestuen og entreen; brystningspanel, trapp og peiskrok i hallen, samt akvareller av glassmaleriene i trappehallen og dagligstuens peiskarnapp. Bortsett fra den delen av hallen som er ødelagt, er detaljene godt bevarte i entré, dagligstue, salong og spisestue. Hvordan det er i resten av bygningen har jeg ikke fått undersøkt.
- 10 Det er notert på anbudstegningene at panelet skal laseres. I følge Rigmor Ellingsen er fargen nær den opprinnelige, men muligens noe mørkere.
- 11 Fyllingene skal i følge påskrift på anbudstegningene være kledd med «Sævareidpap.». De er imidlertid i dag i tre, og de ble trolig også opprinnelig utført i tre.
- 12 F.eks. finnes en slik peis i Einarvikgata 7 (1905) og Langeberggata 3, begge tegnet av H.Schytte-Berg.
- 13 Det står forøvrig på anbudstegningene at både paneler og listverk skal laseres, og om den nåværende utførelsen er opprinnelig er uvisst. Tapetet over brystningspanelet er ikke originalt. Det opprinnelige tapetet skal i følge Rigmor Ellingsen ha hatt en gylden farge.
- 14 Disse vinduene er godt bevarte, og de finnes dessuten på akvareller av Schou. De utførte fargene er noe anderledes enn akvarellen, med mer vekt på blått og grønt.
- 15 *Das Interieur*, hefte 12, 1901, og hefte 7-12, 1903 (s.200).
- 16 Peisen er nå borte, men vinduene er bevarte. I likhet med de andre glassmaleriene er også disse dokumenterte gjennom akvareller fra Schous hånd.
- 17 Aslaksby, Truls: *Med leiegården som løsning*, s.505.
- 18 Denne er beskrevet som «legeplads» på tegningen.
- 19 Denne interessen går tilbake til siste halvdel av 1800-tallet, da det ble vanlig å bygge villaforsteder i byenes utkanter, slik at de som hadde råd til det kunne komme seg bort fra byen og ut i mer landlige omgivelser.
- 20 Om den engelske hagearkitekturen rundt århundreskiftet, se Ottewill, David: *The Edwardian Garden*, London 1989.
- 21 Ibid, s. 112.
- 22 Baillie Scott, M.H.: An ideal suburban house. *The Studio*, vol. 4, januar 1895, s. 132.
- 23 Moe, Asche: Villa-Haver i ny Stil. Hus og Have som Enhet. *Arkitektur og Dekorativ Kunst 1909*, s. 51-53.
- 24 Ibid s. 51.
- 25 Lindhagen, Anna: *Om Kolonitradgårder*, s. 5.
- 26 Ibid, s. 7.
- 27 Moe, Asche: op.cit. s. 52.
- 28 I Sverige er forøvrig pussete trekonstruksjoner vanligst, ikke pusset mur, slik tilfellet er i Norge. Uttrykket blir likevel det samme. Se Stavenow-Hidemark, Elisabeth: *Villabebyggelse i Sverige 1900-1925*, s. 186-87.
- 29 Tegningene til villaen i Kalfaret 46 viser også et større blyglassvindu ved inngangspartiet, men om dette ble utført er uvisst. Forandringstegningene fra 1916 kan imidlertid tyde på det ettersom dette vinduet også er tegnet inn der.
- 30 Det finnes ikke fargetegninger til denne villaen, og den opprinnelige fargen er uvisst. I følge Schous datter, Ann-Sofi Schou Hansen, har huset hatt den nåværende fargen så lenge hun kan huske, og de nevnte fotografiene viser nyanser som kan tilsvare den nåværende fargesettingen. Mye tyder derfor på at fargebruken er nær den opprinnelige.
- 31 Bøe, Alf: *Før funksjonismen*, s. 131.
- 32 Denne tendensen går tilbake til slutten av 1890-tallet, og blant de tidligste eksemplene er noen av Kiellands villaer i Seiersbjerget fra 1897-98, særlig nr. 17. Se Bøe, Alf: op.cit. s 126.
- 33 Ibid. s. 130.
- 34 Helhetsvirkningen kan sammenlignes med villaen i Kalfarlien 18, der det geometriske formspråket også preget inngangsdøren, som hadde rettvinklede, kvadratiske fyllinger.
- 35 Transparenten eies idag av Vestlandske Kunstindustrimuseum.
- 36 Det er forøvrig uvisst om det var Schou som bestilte transparenten eller om han har kjøpt den i ettertid. Teppet skal imidlertid være vevd på bestilling. Se Thue, Anniken: *Frida Hansen. En europeer i norsk tekstilkunst*, s. 119.
- 37 I tillegg til disse møblene og møblene i Den Nationale Scene (se s. 29) finnes det også flere møbel-

- skisser i Schous arkiv, de fleste fra årene 1900-1910. De følger stort sett de generelle linjene i Schous utvikling som arkitekt i disse årene, samtidig som de er nært knyttet til den generelle utviklingen i norsk møbelkunst. Denne delen av Schous produksjon er utførlig behandlet i Alf Bøes artikkel *Einar Oscar Schou. En stilformidler etter 1900*.
- 38 Bøe, Alf: *Einar Oscar Schou. En stilformidler etter 1900*, s. 81-82.
- 39 Stolene har idag et storblomstret trekk i beige og grønt. De fargelagte tegningene viser stolene med grønt trekk. Det opprinnelige trekket, som eldre fotografier viser var stripete, kan derfor også ha hatt grønnlig farge, noe som trolig ville harmonere med rommets opprinnelige farger.
- 40 Bøe, Alf: op.cit. 1954-57, s. 75.
- 41 I dag er veggene malt i en lysere gulfarge, mens møbler, tak og listverk fortsatt er hvite. Stolene er trukket om i et stripete stoff i gule farger. De nåværende eierne har dessuten fått laget en tallerkenhylle i samme stil som det øvrige møblementet. Møblementet er tegnet med rosa og grønne blomsterornamenter, men disse ser ikke ut til å ha vært utført.
- 42 I følge de nåværende eierne var det et sennepsgult trekk under det blå. Muligens stammer dette fra Hop, mens det blå trekket er kommet til senere i Kalfarveien 69, men dette er uvisst. Regningen fra 1907 nevner bl.a. 1.65 meter blått silketøy. Trekket kan imidlertid ha vært skiftet flere ganger. Eldre fotografier viser stolene med et mørkt trekk med lyse striper.
- 43 Bøe, Alf: op. cit. 1954-57, s. 75.
- 44 Ibid. s. 83.
- 45 Baillie Scott, M. H.: op.cit. s.129.
- 46 Stavenow-Hidemark, Elisabet: op.cit. s. 85.
- 47 Om Ruskins og Morris rolle i utviklingen av europeisk kunsthåndverk, se f.eks. Bøe, Alf: *Kunsthåndverket 1870-1914. En nasjonal gjenstandskultur blir skapt. I: Norges Kunsthistorie bd. 5, s. 383.*
- 48 Sekler, Eduard F.: *Josef Hoffmann. The architectural work. Monography and catalogue of works*, s.62-63.
- 49 Ibid. s. 383.
- 50 Sitert i Bøe, Alf: op.cit. 1981, s. 382, fra *Det norske Kunstindustrimuseum. En Foredrag holdt i Universitetets Festsal paa Museets 10de Stiftelsesdag den 25de Marts 1886 af Professor Dr. L. Dietrichson, Formand i Museets Bestyrelse.*
- 51 Bøe, Alf: op.cit. 1981, s. 378-379.
- 52 Kay, Ellen: *Skönhet för alla*, s. 26, sitert i Stavenow-Hidemark, Elisabet: op.cit. s. 90.
- 53 På tegningen fra 1923 er den betegnet som «katteporten», og husets nåværende eiere forteller at det ofte sitter katter der! Tidlige fotografier viser forøvrig at det tok noen år før muren på denne siden av huset kom opp, muligens en gang rundt 1918-20.
- 54 Hagepaviljongen ble tegnet i 1918.
- 55 Moe, Asche: op.cit. s. 52
- 56 Tegninger til denne villaen finnes ikke i Schou sitt arkiv, men derimot i Byggesaksarkivet i Bergen Kommune.
- 57 Som nevnt benyttet Schou et tilsvarende trappetårn både i Kong Oscars gate 70 og i Guttehjemmet Bjørgvin i Ålesund.
- 58 Kalfarveien 16a, Kalfarveien 65 og Strømgaten 10 har denne fargeholdningen idag, og det er mulig det samsvarer med den opprinnelige fargeholdningen, da denne ble vanlig på denne tiden. Et eldre fotografi av Kalfarveien 16a viser at de opprinnelige fargene sånn noenlunde må ha tilsvart de nåværende. Kalfarveien 22c er idag rosa, noe som ganske sikkert ikke er den opprinnelige fargen. Muligens har også denne villaen vært hvit eller gråhvit.
- 59 Når det gjelder vinduene i Kalfarveien 16a forteller familien at Schou skal ha ønsket mindre smårutete vinduer, mens byggherren ville ha større vinduer, noe han også fikk. Det finnes få opplysninger i Schous materiale omkring forholdet mellom byggherren og arkitekten, men disse opplysningene vitner om at byggherren også har øvet innflytelse på den endelige utformingen av bygningen. Hadde Schou fått det som han ville hadde kanskje Kalfarveien 16a hatt en mer nybarokk vindustype.
- 60 Dette gjelder Kalfarveien 16a og Kalfarveien 65.
- 61 Dette gjelder Kalfarveien 16a, Strømgaten 10 og Guttehjemmet Bjørgvin i Ålesund.
- 62 Hagen i Kalfarveien 22c eksisterer ikke i dag, og det er uvisst om den noen gang ble utført i samsvar med Schous tegninger. I Kalfarveien 16a eksisterer fortsatt den opprinnelige hagen, men det er uvisst hvorvidt det er Schou som har tegnet den. I Byggesaksarkivet i Bergen Kommune finnes to tegninger til denne hagen signert av Schou, datert i 1913 og 1914. Den siste angir kun området nærmest huset samt noen hageganger. Ingen av tegningene stemmer helt overens med den eksisterende hagen. Hagen bærer imidlertid preg av å være arkitekttegnet, og man kan derfor ikke utelukke at det er Schou som har tegnet den. Det skal forøvrig finnes en hageskisse i familiens eie, men det er uvisst om denne er signert av Schou.

- 63 Det er umulig å si hva dette er ment å skulle være, det kan være både en fontene, en skulptur eller beplantning.
- 64 Et eldre fotografi av huset viser at eføyen trolig er opprinnelig, og den er antakelig brukt bevisst for å knytte arkitekturen sammen med omgivelsene, slik tilfellet også synes å ha vært i flere av Schous bygninger.

KAPITTEL 5. TREVILLAER

- 1 Dreyer, Andreas: *Det Antikvariske Register for Bergen, sone 4. Kalfarområdet*, s. 13.
- 2 Som i de øvrige bygningene er verandaen senere bygget inn og innlemmet i dagligstuen.
- 3 Akvarellene viser at det opprinnelig skulle være hjerter plassert opp-ned med små sirkler mellom, men de er altså utført som ovaler. På inngangsfasaden mot nordøst viser akvarellen rekker med fem slike hjerter både over døren og vinduene. På grunn av senere forandringer eksisterer ikke noen av detaljene på inngangsfasaden, og det er uvisst hvordan de ble utført.
- 4 Disse delene av huset er idag forandret og alle tidligere detaljer er fjernet.
- 5 Også her ble verandaen senere bygget inn, noe et fotografi fra 1939 viser.
- 6 Sven Kuhnle kjente godt til villaen fra rundt 1930. Kuhnle kan ikke huske at detaljene var malt i andre farger, og dette synes da heller ikke å være tilfellet da fotografiet ble tatt. Villaen kan likevel ha vært utført etter akvarellene, men malt på nytt i en farge senere. Ettersom de fleste av Schous bygninger på denne tiden tilsynelatende ble malt etter arkitektens intensjoner slik den vises på akvarellene, er det rimelig å anta at dette også kan ha vært tilfellet her.
- 7 Et annet sett tegninger i arkivet (blåkopier, også de datert juli 1909) viser etasjeskillet kun bestående av en glatt dobbel list. Det nevnte fotografiet viser at etasjeskillet ble utført nærmere slik akvarellene viser, dog med loddrett panel, i hvert fall i enkelte av feltene. Om de kvadratiske ornamentene ble utført er uvisst. Et sett forandringstegninger tra 1916 tyder dessuten på at huset ble forlenget mot sydøst, samtidig som et karnapp ble bygget på denne siden. Fotografiet viser da også at huset er noe lenger enn på tegningene. Trolig ble verandaen bygget inn i forbindelse med denne forlengelsen, da tegningene viser en innebygget veranda. Disse tegningene viser etasjeskillet oppdelt i felt med skråstilt panel. Et sett tegninger fra 1913 viser et karnapp som skulle bygges på veggen i nordvest. Her har etasjeskillet felt med skråstilt panel, samt noen felt med små avrundete kvadrater lik dem som ble benyttet på vinduslemmene i Kalfarli 18.
- 8 Om svensk villa-arkitektur de første tiårene av vårt århundre, se Elisabet Stavenow-Hidemark: *Villabebyggelse i Sverige 1900-1925*.
- 9 Ibid. s. 186.
- 10 I følge Schous datter var Östberg en god venn av Schou.
- 11 Aslaksby, Truls: Et dokument fra stilendringen ved århundredskiftet, og noen trevillaer på Frogner, Slemdal og Holmenkollen. *St.Hallvard* 1972, s. 226.
- 12 I følge Truls Aslaksby er villaen tegnet av Berle (Aslaksby, op.cit. s. 226). I følge Tone Skedsmo er den derimot tegnet av Werenskjold selv, med faglige råd fra Berle (Skedsmo, Tone: Hos kunstnere, polarforskere og mesener. *Kunst og Kultur* 1982, s. 132).
- 13 I følge Aslaksbys artikkel gjelder dette Nordraaksgate 3 og 5, Dr. Holms vei 23 og Jegers vei 11.
- 14 Søknad til Kongen om reisestipend, 1902.
- 15 Denne villaarkitekturen er beskrevet i Indahl, Trond: *Slyng og stein. Arkitektur i Trondheim 1900-1914*, s. 65-70.
- 16 Dette gjelder en villa i Jac. Kjødes vei fra 1914 samt Årstadveien 14.
- 17 Som analysene har vist, benyttet imidlertid Schou empire- og Louis Sieze-detalljer i interiørene i flere av sine øvrige villaer.
- 18 Bygningen benyttes fortsatt av lensmannsetaten, både som kontorer og bolig. For noen år tilbake fikk den et tilbygg som er bundet sammen med det gamle huset med en gangbro i andre etasje.
- 19 Det finnes ingen akvareller av denne bygningen i arkivet etter Schou. Fotografier viser at veggene har hatt en relativt lys farge, med enda lysere listverk og mørke skodder. Dette kan tilsa at fargesettingen muligens har vært lik den i Kalfarli 18, med gule vegger, lyse gule lister og grønne vinduslemmer.
- 20 Som nevnt ble denne takformen vanlig i nybarokken. Se s. 70f.
- 21 Denne verandaen er senere blitt bygget inn, og inkorporert i stuen.

KAPITTEL 6. ANDRE BYGGVERK

- 1 Schou kjente til dette gjennom *Der Architekt*, hefte 12, 1902. Han hadde også en plansje med Wagners tegning av dette inngangspartiet fra *Das Detail in der modernen Architektur III*.
- 2 Det var forøvrig bare fasadene som ble tegnet av Schou. Planene ble tegnet av Schak Bull.
- 3 Dette er den eneste bygningen fra før 1916 som står igjen i brannstrøket. Den ble sterkt skadet i brannen (fasaden stod igjen som et tomt skall), men bygget opp igjen i 1918 av Schou. Imidlertid fulgte Veiten et annet gateløp før brannen i 1916 enn det Store Markevei fikk etter brannen, og denne bygningens buete fasade bryter dermed med det nåværende rette gateløpet, noe som skaper en liten åpen plass foran bygningen. Fasadens høyre del, med bygningens inngangsparti ble imidlertid endret noe ved gjenoppbygningen og ble lagt parallellt med det nye gateløpet.
- 4 Et annet eksempel finner man f.eks. i Foreningsgaten 3 av Daniel Muri fra samme år.
- 5 Achen, Henrik von: *Senhistorismens arkitektur 1900-1930*, s.109. Se dessuten denne oppgaven s. 120f.
- 6 Han vant denne konkurransen, men oppdraget ble oppgitt ved Rådhusreguleringen.

KAPITTEL 7. SAMTIDIG EUROPEISK ARKITEKTUR

- 1 Bøe, Alf: *Einar Oscar Schou. En stilformidler etter 1900*, s. 65. Bøe skal ha fått disse opplysningene i samtale med Schou. Richardsons arkitektur ble dessuten presentert i de nevnte tidsskriftene og planjseverkene.
- 2 Ordet er vanskelig å tyde. Muligens kan det være et annet ord.
- 3 Utkast til et brev til Alf Bøe, skrevet 2. mai 1958, i forbindelse med en artikkel Bøe arbeidet med. Det er uvisst hvor originalen befinner seg i dag, men det eksisterer en fotostatkopi som tilhører Leiv Bækken.
- 4 Schou, Einar Oscar: *Bergens nye Teater*, Bergens Tidende 16.03.1907.
- 5 Det finnes imidlertid ingen hele årganger av disse tidsskriftene, og det er dermed lite trolig at Schou abonnerte på dem. Det er vel en viss mulighet for at han kjøpte dem da han var i Wien i 1904-05 (det seneste nummeret er *Der Architekt* fra desember 1904). Han kan naturligvis likevel ha kjent til dem før denne tid. I inventarlisten fra Dramatens arkitektkontor nevnes også *Der Architekt*, men uten angitt årgang. (Manners, Birgitta: *Dramatiska Teaterns byggnadshistoria*, s.137.)
- 6 Det finnes en stor mengde litteratur om denne perioden i Wiens arkitektur, kunst og kunsthåndverk. Av bøker som gir en generell oversikt over arkitekturen kan nevnes Borsi, F. og Godoli, E.: *Vienna 1900. Architecture and Design*, samt de aktuelle kapitlene i Russel, F.(red.): *Art Nouveau Architecture*.
- 7 Tschudi-Madsen hevder at Secessionismens formspråk raskt utviklet seg til en anti-ornamental stil som vanskelig kan kalles art nouveau (Tschudi-Madsen, S.: *Art Nouveau*, s. 181). Flere andre peker imidlertid på det dekorative som en vesentlig tendens i wiensarkitektur rundt 1900 (Pintaric, V.H.: *Vienna 1900. The architecture of Otto Wagner*, s. 18, og Varnedoe, K.: *Vienna 1900. Art, architecture and design*, s. 25).
- 8 Sitt virkelige gjennombrudd fikk Wagner med byggingen av Wiens Stadtbahn-stasjoner og reguleringen av Donau-kanalen gjennom Wien i 1890-årene, mens hans to mest kjente bygninger er Steinhof-kirken fra 1902-4 og Postsparkassenamt fra 1904-5.
- 9 De tre første bindene ble utgitt i 1889 (2. opplag i 1891), 1897 og 1906. Det siste ble først utgitt etter Wagners død i 1922.
- 10 Manners, Birgitta, op. cit. s. 137. En inventarliste fra 31.12.1905 oppgir at det var bind 3 som tilhørte arkitektkontoret (oppbevart i Lilljekvists atelier). Dette bindet kom imidlertid ikke ut før i 1906, mens bind 2 kom i 1897. Bind 2 inneholder en del av Stadtbahn-stasjonene, Nussdorf-slusen samt en del andre prosjekter, mens bind 3 inneholder noen av Wagners mest kjente prosjekter, som Karlsplatz-stasjonen, Steinhof-kirken og Postsparkassenamt.
- 11 Bøe, Alf: op. cit. s. 64. Opplysningene skal Bøe ha fått i samtale med Schou. Bøe skriver imidlertid at Schou i 1902 var på stipendreise til Tyskland og Østerrike-Ungarn for å studere puss og jern i moderne arkitektur. Dette stemmer ikke, da reisen i 1902 gikk til Nederland, Belgia, Tyskland og Frankrike sammen med Bergsten, men opplysningene passer for reisen i 1904-05. Muligens var det på denne reisen han eventuelt besøkte Darmstadt. Det finnes imidlertid ingen sikre opplysninger om at Schou har besøkt Darmstadt.
- 12 Mackintosh i Skottland brukte tilsvarende kvadrater, og det har vært en del diskusjon omkring hvem som begynte med denne formen for dekor, og hvorvidt den ene har vært inspirert av den andre eller om de skapte sin geometriske dekor uavhengig av hverandre.
- 13 I Schous numre av *Das Interieur* finnes utallige eksempler på Hoffmanns interiørskisser.
- 14 Blant disse villaene er Hennebergs hus, som ble nevnt i forbindelse med Kalfarlien 18, s. 42. Interiør-detalljer fra dette huset hadde da også inspirert Schou i arbeidet med *Den Nationale Scene*. (s. 30)

- 15 Bøe, Alf: op.cit. s. 64. Opplysninger fått i samtale med Schou.
- 16 Som nevnt tidligere (s. 42) er det naturligvis også mulig at han besøkte disse villaene da han var i Wien.
- 17 Johansson, Bengt O.H.: *Carl Bergsten och svensk arkitekturpolitik under 1900-talets första decennium*, s. 141-147.
- 18 Ibid. s. 143. Bergsten skriver bl.a. hjem at «*jag tror jag nästan kan säga att det är det bästa jag hittills har sett just i modern väg*», riktignok før han hadde sett Wagner og Hoffmann.
- 19 *Der Architekt*, hefte 9, 1904.
- 20 Fra 1893-94 samarbeidet Mackintosh med Herbert McNair og søstrene Margaret og Francis MacDonald, senere ofte omtalt som «The Four». Margaret MacDonald giftet seg senere med Mackintosh, og en del av hans ornamentikk er trolig utviklet i samarbeid med henne.
- 21 Sekler, Eduard F.: *Josef Hoffmann. The architectural work. Monography and catalogue of works*, s. 39.
- 22 Denne utformingen fant man både i Kong Oscars gate 70 og Kalfarli 19 (se s. 51 og 74).
- 23 Van de Velde flyttet sitt kontor til Berlin i 1899, og senere til Weimar i 1902.
- 24 Alf Bøe nevner imidlertid at Schou skal ha merket seg både varemagasinet Wertheim av Messel og Tietz Magasin av Otto Rieth, begge i Berlin. Se Bøe: op.cit. s.64.
- 25 Enkelte trekk kan imidlertid også være inspirert av amerikansk villaarkitektur.
- 26 Plansje fra *The Builder*, 12.05.1900.
- 27 Dette gjelder årgangene 1904 og 1905. I tillegg hadde ha årgangene fra 1913 og utover, samt et nummer fra 1912.
- 28 På 1890-tallet skapte dessuten Ferdinand Boberg en arkitektur inspirert både av de amerikanske arkitektene Richardson og Sullivan, og etterhvert av europeisk art nouveau. Et av Schous arbeider fra akademitiden viser ganske klar innflytelse fra Boberg («Hemskiss 10-12-1901. Innfart til Kgl. Myntet»).
- 29 Tydén, Astrid: *Otto Wagner och Wagnerskolans innflytande på svensk arkitektur vid sekelskiftet*, s. 49.
- 30 Nekrolog over Sven Henrik Silow, *Arkitektur och dekorativ konst 1909*, s. 80, sitert i: Tydén: op.cit. s. 43.
- 31 Ibid. s. 30.
- 32 Utkast til brev til Alf Bøe, 2. mai 1958, se sitat s. 88.
- 33 Tydén, Astrid: op.cit. s. 41
- 34 En annen av medstudentene, Per Gunnar Morssing, tegnet også wiener-inspirert arkitektur, og Morssing var bl.a. i et kortvarig kompaniskap med Bergsten.
- 35 Opplysningene om Bergstens reise er hentet fra kapitlene *Resan og München och Darmstadt* i: Johansson, Bengt O. H.: op.cit. s. 138-149
- 36 Ibid. s 149. Johansson peker imidlertid på at det også isolerte ham noe i forhold til arkitekturutviklingen i Sverige, der opinionen etter hvert krevde en bestemt tilknytning til nasjonale forbilder.
- 37 Ibid. s. 74-82.
- 38 Ibid. s. 83-90.
- 39 Ibid. s. 89.
- 40 *Arkitektur och Dekorativ Konst*, hefte 6, 1904, s. 83-85.

KAPITTEL 8. NORSK JUGENDARKITEKTUR

- 1 Litteraturen om norsk jugendarkitektur ble nærmere gjennomgått i innledningen, s. 14.
- 2 Myklebust, Dag: Til Syver Nielsen fra Henrik Nissen – norsk jugendarkitektur. *Fortidsvern nr. 3 1985*, s.8.
- 3 Av Oslo-arkitektene var Henrik Bull, Henrik Nissen og Alf Hurum utdannet i Berlin, det samme var Johan Osness i Trondheim, mens Gabriel Kielland var utdannet i München. Karl Norum, derimot, hadde hele sin utdanning som hospitant ved Trondhjems tekniske Læreanstalt. Av arkitektene i Bergen hadde Schak Bull sin utdanning fra Zürich, mens både Jens Z.M. Kielland, Daniel Muri og Sigurd Lunde var utdannet i Berlin. Schou var blant de første som reiste til Sverige, og han er den eneste av våre jugendarkitekter som har sin utdanning derfra. Når det gjelder arkitektene i Oslo og Trondheim er opplysninger om utdanningsstedet hentet fra Dag Myklebusts artikkel i *Fortidsvern 3, 1985: Til Syver Nielsen fra Henrik Nissen – norsk jugendarkitektur*, der han gir en oversikt over utdannelsen til en del norske jugendarkitekter, samt fra utstillingskatalogen *Tradisjon og formyelse. Norge rundt århundreskiftet*, som har en oversikt over de aktuelle kunstneres biografier, s. 445-476. Bergens-arkitekter som S.Bull og J.Z.M Kielland er også behandlet her, men forøvrig er opplysningene om Bergens-arkitektene hentet fra de aktuelle artiklene i *Norsk Kunstnerleksikon*.
- 4 Tschudi Madsen, Stephan: Veien hjem. *Norsk arkitektur 1870-1914. I: Norges Kunsthistorie bd. 5*, s. 95.
- 5 Stavenow-Hidemark, Elisabet: *Villabebyggelse i Sverige 1900-1925*, s. 33.

- 6 Rivertz, Kristian: Norsk – fremmed Kunst. *Arkitektur og Dekorativ Kunst 1909*, s.11.
- 7 Bulls museumsbygning var en bearbeidelse av et konkurranseforslag fra 1890 i klar nyromansk historisme, tegnet av Karl August Henriksen. Bull beholdt flere trekk fra dette forslaget i fasadens komposisjon, og bygningen har derfor et visst preg av 1800-tallets historisme, som f.eks. den symmetriske fasadekomposisjonen og bruk av midt- og siderisalitter.
- 8 Tchudi Madsen, Stephan: op.cit. s. 85.
- 9 Dette gjelder f.eks. Seiersbjerget 10, Kalfarveien 69 og Allégaten 57a.
- 10 Indahl, Trond: *Slyng og stein. Arkitekturen i Trondheim 1900-1914*, s. 54-55.
- 11 Jeg har kun funnet opplysninger om disse to bygningene tegnet av Gabriel Kielland. Kielland var også utdannet som og virket som maler, i tillegg til at han noe senere spesialiserte seg på glassmalerier. Ourengården ble revet i 1969.
- 12 Tegnet av H. Schytte-Berg, 1904-07.
- 13 Dette gjelder f.eks. noen av Henrik Bulls interiører i Historisk Museum og i Regjeringsbygningen, samt villaen i Nobels gate 28 i Oslo. For Osnes vedkommende gjelder det f.eks. Ilevolden 3e, Olsoveien 6 og Elvegata 12 i Trondheim.
- 14 Skaug, Anne-Berit: *Møblene på Kristiania Håndverks- og Industriforenings lotteritstillinger 1895-1914. Politikk og resultater*, s. 139. Skaug karakteriserer her Bulls møbelstil i 1905 som en «tung og bastant østerrisk inspirert jugendstil». Statsministerens skrivebord fra Regjeringsbygningen, tegnet en gang mellom 1900 og 1906, har rene og messingbeslag med små kvadrater. Små kvadrater er også skåret ut i treet på føttene, men samtidig har han plassert en svært abstrahert uglemaske på skrivebordets front.
- 15 Den arkitekten som synes å gjøre størst bruk av kvadrater i Oslo er Syver Nielsen, f.eks. i leiegårdene i Fredrik Stangs gate 40-44 (1910-12) (se ill. 239). Nielsens arkitektur domineres likevel av en mer organisk ornamentikk med bondebarokke ranker og stiliserte wienerske planteornamenter. Det leiegårdskomplekset i Oslo der man trolig finner den mest omfattende bruken av kvadrater er derimot husrekken Gimleveien 24 – Magnus Bergs gate 1 – Th. Heftyes gate 43 a og b (1914-16) (Th. Heftyes gate 43a/b ble tegnet av Gustaf Gulbrandsen i 1914, de to øvrige av D.F. Olsen – Magnus Bergs gate 1 i 1915 og Gimleveien 24 i 1916). Leiegårdene har en likartet ornamentikk, der bruk av kvadrater kombineres med bondebarokke ornamenter, samt stiliserte guirlandre og fletter (se ill. 240).
- 16 Opplysningene om Osnes' bruk av dyrefigurer er hentet fra Aasen, Astrid: *Johan Osnes. Dekorens mester i Trondheimsarkitekturen*, s. 161-163.
- 17 Det første finner man eksempel på i Ark. Christies gate 4c i Trondheim, det siste i Elvegata 12-16 (1903), også den i Trondheim.
- 18 Denne arkitekturen synes å ligge på grensen mellom historismen og et nytt tysk-wienersk jugenduttrykk. Dette er et interessant trekk som synes å være lite omtalt i litteraturen, verken i forbindelse med historismen eller med jugend. Muligens vil denne arkitekturen kunne være med på å belyse opprinnelsen til og utviklingen av visse deler av formspråket i norsk jugendarkitektur. Oppgavens rammer tillater imidlertid ikke en nærmere studie av dette forholdet. Et eksempel er Kirkegata 5 (1898-1901) i Oslo, tegnet av Carl A. Aaman, som har en historiserende barokkpreget helhetsvirkning med typiske tysk-wienerske hoder. Th. Heftyes gate 47 (trolig 1900) har likeledes en historiserende fasadeoppbygning med klassiserende detaljer. Detaljene er derimot utformet på typisk wienersk vis, med hoder, guirlandre, stiliserte guttae, palmetter kombinert med blomster, samt strukturert puss i avgrensede felt (se ill. 241).
- 19 Et eksempel er Sigurd Lundes bygård i Kongens gate 28 i Ålesund, der pilastrene har stiliserte volutter og guttae.
- 20 Et eksempel er Arbeiderforeningens fasade i Ålesund (Lorchenesgata 2) fra 1904, tegnet av Jürgensen og Rivertz. Hovedfasaden har en klassiserende tempelfront, mens vinduene, vindusomrammingene og de ornamentale feltene bærer preg av jugend (se ill. 236).
- 21 Som eksempel på slik ornamentikk i Schous arkitektur kan nevnes de barokklignende voluttene på hovedfasaden på Den Nationale Scene. (se s. 22)
- 22 Myklebust, Dag: op.cit. s. 8.
- 23 Bygningen ble tegnet av Alf Hurum i 1899 og er et av de tidligste jugendbygg i Norge.
- 24 Et eksempel på dette finnes imidlertid i Kirkegata 9 i Ålesund, tegnet av Harald Krogh Stabell, der vinrankene mellom vinduene i andre etasje slynger seg fritt utover fasaden.
- 25 Det finnes dessuten noen få norske eksempler på svakt struktursymbolske ornamenter, der ornamentet smyer seg om et konstruktivt ledd eller en arkitektonisk form, slik at det understreker og symboliserer bygningens struktur, et trekk som er typisk for fransk-belgisk art nouveau. I Nedre Strandgate 1 i Ålesund av Jens Z.M. Kielland, vokser blomsterstilk opp der karnappet springer ut av veggen, og blomstene sprer seg ut over veggen over inngangsdøren. Et lignende ornament finnes i Kiellands forretningsgård i Foreningsgaten 1 i Bergen. Se s. 116, samt ill. 247.

- 26 Denne vindustypen ble forøvrig også benyttet i bygninger uten klare jugendtrekk.
- 27 I Tvinnereims bok om Ålesundsarkitekturen har denne villaen adressen Hans Strøms gate 2, mens den i Grytten, H.: *Jugendbyen Ålesund* har adressen Einarvikgata 7.
- 28 Man finner f.eks. nøkkelhullformete åpninger både i sidefasadene i Arbeiderforeningen i Ålesund, og i Jelsagata 49 i Stavanger (se nedenfor). Karakteristiske buete vinduer finner man dessuten i Karl Norums Nordre gate 9 i Trondheim.
- 29 Villaen er tegnet av Knut Øgreid.
- 30 Bygningen er tegnet av Jens Z.M. Kielland.
- 31 Tschudi-Madsen, Stephan: *Art Nouveau*, s. 42-55.
- 32 Dette vises f.eks. klart i samtidens oppfatning av Frida Hansen og Gerhard Munthe. Munthe var den som skapte en ny norsk kunst med bakgrunn i vår egen kulturarv, mens Frida Hansen av mange ble sett som en kunstner uten røtter i den norske tradisjonen. Se Thue, Anniken: *Frida Hansen. En europeer i norsk tekstilkunst*, s. 74-77 og 83-89.
- 33 Tschudi-Madsen, Stephan: Dragestilen-Honnør til en hånet stil. I: *Honnør til en hånet stil*, s. 20.
- 34 Guimard, Hector: An Architect's Opinion on The Art Nouveau. *The architectural Record, New York 1902*, s. 127-131. Sitert i Tvinnereim, Helga Stave: *Arkitekturen i Ålesund 1904-1907*, s. 192.
- 35 F.eks. Tschudi Madsen, Stephan: Dragestilen-Honnør til en hånet stil. I: *Honnør til en hånet stil*, s. 38 og Thue, Anniken: op.cit. s. 76.
- 36 Halén, Widar: Gerhard Munthe og «den bevegelse som fra Japan går over Europa nu». I: *Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*, s. 81.
- 37 Se f.eks: Norsk arkitektur og norske materialer, *Teknisk Ugeblad 1900* s. 69, Gloser til huggen sten, *ibid 1900* s. 94, Naturlig sten til facader, *ibid. 1900* s. 539, Naturlig bygningssten, *ibid. 1901* s. 56 og Anvendelse av naturlig sten i vor husbygging, *ibid. 1904* s. 571.
- 38 Bruk av naturstein er forøvrig ikke begrenset til jugendarkitekturen. Den første bygningen i Norge der arkitekten kun benyttet naturstein som fasadematerial er Sandviken kirke i Bergen, innviet i 1881. Det ble imidlertid vanligere like etter århundreskiftet.
- 39 Ringbom, Sixten: *Stone, style and truth. The vogue for natural stone in nordic architecture 1880-1910*, kap. 4: *Materials and national expression*, s. 46-51.
- 40 Myklebust, Dag: op.cit. s. 15.
- 41 Konkurransen til Bergens teater. *Teknisk Ugeblad nr. 43, 27. okt. 1904*, s. 479.
Se dessuten oppgaven s. 34f.
- 42 Schou, Einar Oscar: Bergens nye Teaterbygning. *Teknisk Ugeblad nr. 8 1908*, s. 37.
- 43 Bækken, Leiv: *Arkitekt Einar Oscar Schou. Den Nationale Scenes teaterbygning*, s. 34.
- 44 Schou, Einar Oscar: op.cit. s. 37.
- 45 Dette idealet gjorde seg sterkere gjeldende på kontinentet enn her i Norge. Her ble imidlertid sannhet i arkitekturen oftest satt i sammenheng med det norske uttrykket, i den forstand at en arkitektur som uttrykte det norske også var en sann arkitektur.
- 46 Tschudi Madsen, Stephan: De syv magre år 1900-1907. I: *Honnør til en hånet stil*, s. 46-48.
- 47 Villaene ble tegnet i årene 1910-1913.
- 48 Dette gjelder Kalfarli 7 og 8 samt Øvre Kalfarli 40.
- 49 I Kalfarli 9 har Muri benyttet en svane plassert i en akantusranke.
- 50 I Øvre Kalfarli 40 og en trevilla i Øvre Kalfarli 55 finner man dessuten planteornamenter.
- 51 Arnesen og Darre Kaarbø hadde arbeidet noen år i Ålesund og kan like gjerne ha truffet på slike masker der. Som nevnt i forbindelse med Den Nationale Scene finnes bl.a. lignende masker i Rønnebergbua av Karl Norum.
- 52 En del av de samme trekkene finner man i de samme arkitektenes forretningsbygg i Kong Oscars gate 62 fra 1913. Her kombineres grov og fin puss samt naturstein på en dekorativ måte og en del av ornamentikken er basert på ovaler og kvadrater utført i puss eller naturstein.
- 53 Achen, Henrik von: *Senhistorismens arkitektur 1900-1930*, s. 108
- 54 *Ibid.* s.108.
- 55 Til en viss grad kommer vel dette an på hvor man legger perspektivet, om utgangspunktet er en diskusjon omkring jugendstilens utvikling eller nybarokkens fremvekst. Von Achen bruker begreper som «jugendpåvirket nybarokk» (se: Achen, H., op.cit. s. 113), og ser således ut til å forstå det nybarokke uttrykket som den grunnleggende stilistiske forutsetningen. Dag Myklebust, derimot, bruker begrepet «senjugend» i forbindelse med en jugendvariant som bl.a. kan ha nybarokke trekk. (se Myklebust, D.: Til Syver Nielsen fra Henrik Nissen – norsk jugendarkitektur. *Fortidsvern 3, 1985*, s.14) I en diskusjon omkring jugendstilens utvikling kan dette være et bra begrep, ettersom det skiller denne stilvarianten fra jugend i tid, samtidig som det antyder en viss stilistisk forskjell. Det har imidlertid ikke vært gjort noe mer konkret forsøk på en stilistisk begrepsdefinisjon av denne arkitekturen. Bortsett fra von Achens kapittel om nybarokken i hans doktoravhandling (Achen, H.: op.cit. s. 96-115), har det heller

- ikke vært gjort forsøk fra norsk side på å beskrive denne arkitekturens karakteristika eller utvikling.
- 56 Ibid. s. 108-109.
- 57 Ibid. s. 99.
- 58 Imidlertid er begge disse tendensene også tilstede i jugendarkitekturen, og den nybarokke «karakteren» kan ofte være litt ubestemmelig og vanskelig å definere.
- 59 I Sverige var det barokke og nasjonale innslaget i jugendarkitekturen alt tilstede på 1890-tallet, som f.eks. i Ferdinand Bobergs arkitektur.
- 60 Von Achen har forøvrig pekt på at mansardtakets popularitet trolig ikke kun har sin bakgrunn i stilistiske idealer, men også i konkrete byggeforhold. Før den nye bygningsloven i 1899 var det rett og slett ulovlig å benytte mansardtak pga. brannhensyn, mens det etter 1899 ble mulig. Samtidig ga villaforskriftene av 1906 en rekke bestemmelser bl.a. angående målene for bygningens høyde i forhold til grunnflate osv. Da høyden ble målt fra bakken til takgesimsens overkant fikk man med mansardtaket, formelt sett, et lavere hus, noe som igjen fikk følger for de andre målene, bl.a. bebygget grunnflate. Von Achen konkluderer likevel med at de stilistiske idealene trolig må ha hatt mye å si, ettersom mansardtaket forsvant nesten fullstendig i 1930-årene til tross for at lovverket var det samme. Se Achen, H.: op.cit. s. 102.
- 61 Achen, H.: op.cit. s. 109-110. Denne materialbruken har sine aner i natursteinens popularitet rundt 1900, og von Achen refererer bl.a. til en artikkel i Teknisk Ugeblad i 1900, der bruk av naturstein i artikulerende ledd ble presentert som en god løsning på kravet til bruk av ekte, norske materialer.
- 62 Achen, H.: op.cit., kap. *Den «stilløse» stil*, s. 99-101.
- 63 Ibid, s. 99.
- 64 Ibid, s. 99.
- 65 Ibid, s. 112.
- 66 Tschudi Madsen, Stephan: *Art Nouveau*, s. 67-68.
- 67 Tschudi Madsen, Stephan: *Art nouveau arkitektur*, Byggekunst 1966, s. 57.
- 68 Von Achen bruker imidlertid dette karnappet som et eksempel på nybarokkens organiske utforming av slike bygningsledd. (Achen, H.: op. cit. s. 109.)
- 69 Achen, H.: op. cit. s. 110.
- 70 Utgangspunktet finnes trolig i tysk og amerikansk arkitektur på 1890-tallet. Se Stavenow-Hidemark, Elisabet: op.cit. s. 49 og 62.
- 71 Achen, H.: op. cit. s. 111-112.
- 72 Ibid. s. 112.
- 73 Et eksempel på dette er Schous villa i Kalfarveien 22c.
- 74 I Oslo finner man f.eks. en slik ornamentikk i Bygdøy allé 25-27 (1914-1919) og 45-47 (1910-1912), alle av Syver Nilsen.
- 75 Aasen, Astrid: *Johan Osness. Dekorens mester i Trondheimsarkitekturen*, s. 147-150.
- 76 Stavenow-Hidemark, Elisabet: op.cit. s. 60
- 77 Ibid. s. 62.

KAPITTEL 9. AVSLUTTENDE KOMMENTAR

- 1 Pkt. 3 i Torino-deklarasjonen, sitert i: Myklebust, Dag: *Fra Art Nouveau til Jugendstil. I: Grytten, H. et.al.: Jugendbyen Ålesund*, s.8.
- 2 European Expert Meeting, Art Nouveau/Jugendstil Architecture. Final Report, pkt. 40. Sitert i Dyroff, Hans-Dieter: *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*, s. 233.
- 3 Myklebust, Dag: op.cit. s. 11.

LITTERATUR

- Achen, Henrik von: Bergens-arkitekturen 1830-1930. *Gamle Bergen. Årbok 1982*, s.6-26.
- Achen, Henrik von: Norske arkitekturoppfattelser 1820 – 1914. Historicismens arkitekturteori i Norge. *Kunst og Kultur 4, 1982*, s. 198-218.
- Aslaksby, Truls: Et dokument fra stilendringen ved århundredskiftet, og noen trevillaer på Frogner, Slemdal og Holmenkollen. *St. Hallvard 1972*, s. 225-237.
- Baillie Scott, M.H.: An ideal Suburban House. *The Studio vol. 4, 1895*, s. 127f.
- Baillie Scott, M.H.: The Decoration of the Suburban House. *The Studio vol. 5, 1895*, s. 15f.
- Baillie Scott, M.H.: A small Country House. *The Studio vol. 12, 1897*, s. 167f.
- Benevolo, Leonardo: *History of modern architecture*, vol. 1: *The tradition of modern architecture*. London 1971.
- Bergens Nye Theater. *Bergen årg. 1 nr.1, 14.03.1908*, s.1.
- Bergens Nye Theater. Aabningsforestillingen. *Aftenposten, 20.02.1909*.
- Bergens Nye Theater. Bygningens historie. *Morgenavisen, 19.02.1909*.
- Borsi, Franco og Godoli, Ezio: *Vienna 1900. Architecture and Design*. New York 1986.
- Brochmann, Odd: *Haver*. 1971.
- Buch, Carl Egil: Spekulasjonsbyggeri og leiegårdsfasader i Kristiania 1870-1900. *St.Hallvard 1970*, s. 212-233.
- Bull, Schak: Betænkning fra den nedsatte komité til bedømmelse af de indleverede konkurrenceudkast til et nyt teater i Bergen. *Teknisk Ugeblad 39, 1904*, s. 432f.
- Bækken, Leiv: Teaterhuset på Engen – et barn av sin tid. *Bergens Tidende 24.02.1979*.
- Bækken, Leiv: Teaterbygningens unike interiør må beholdes. *Bergens Tidende 27.08. 1983*.
- Bøe, Alf: Einar Oscar Schou. En stilformidler etter 1900. *Vestlandske Kunstindustrimuseums årbok 1954-57*, s.54-83.
- Bøe, Alf: Før funksjonalismen. *Byggekunst 5-6, 1958*.
- Bøe, Alf: Kunsthåndverket 1870-1914. En nasjonal gjenstandskultur blir skapt. I: *Norges kunsthistorie bd. 5*, Oslo 1981, s. 377-470.
- Carl Larsson: 1853-1919*. Stiftelsen Modums Blaafarveværk 1989.
- Christensen, Arne Lie: Sveitserstilens hemmelighet – omkring en stil og dens forvandling. *Fortidsminneforeningens Årbok 1994*, s.129-154.
- Cornell, Elias: *Ragnar Östberg – svensk arkitekt*. Stockholm. 1965.
- Crawford, Alan: *Charles Rennie Mackintosh*. London 1995.
- Das Interims-Hoftheater in Stuttgart. *Deutsche Bauzeitung 2.12.1903*, s. 617.
- Das neue Stadttheater in Meran. *Detutsche Bauzeitung 15.6.1901*, s. 297.
- Den Levende Jugendbyen. Ålesund*. Hefte utgitt i forbindelse med utstillingen «Jugendstil – en reise i bilder». Ålesund 1995.
- Dreyer, Andreas: *Det antikvariske register for Bergen, sone 4, Kalfarområdet*. Bergen 1985.
- Dyoff, Hans-Dieter (ed.): *Art nouveau/Jugendstil architecture in Europe*. German Commission for UNESCO 1988.
- Eliasson, Bo Ture: Internasjonellt eller nasjonellt? Om att bygga ett hus för Den Nationale Scene. *Kunst og kultur 3, 1994*, s. 130f.
- Eliasson, Bo Ture: Nationalteatret – ett teaterhus i Kristiania – planer och arkitektonisk struktur. *Kunst og kultur 1, 1995*, s. 2f.
- Eliasson, Bo Ture: Teaterkostymen – om Nationalteatrets arkitektoniska utformning. *Kunst og kultur 4, 1995*, s. 226f.
- Fahr-Becker, Gabriele: *Wiener Werkstätte*. Köln 1995.
- Fahr-Becker, Gabriele: The Final Chord and A New Beginning, Introduction. I: *Art Nouveau*. Köln 1997, s. 7-24.
- Fahr-Becker, Gabriele: Scandinavia. National Consciousness in the «Light of the North», I: *Art Nouveau*. Köln 1997, s. 283-312.
- Fasting, O.W. (red.): *Bergens Nærings- og Forretningsliv i tekst og billeder*. Kristiania 1919 -20, s. 105-107: Arkitekt Einar Oscar Schou.
- Gejvall, Birgit: *1800-talets Stockholmsbostad: en studie över den borgerliga bostadens planlösning i hyreshusen*. Stockholm 1988.

- Geretsegger, Heinz & Peintner, Max: *Otto Wagner 1841 – 1918. The expanding city, The beginning of Modern Architecture*. London 1970.
- Grytten, Harald: Ålesund – en belivet jugendlig bytur, men med malurt i begeret. *Fortidsvern 3, 1985*, s. 18-22.
- Grytten, Harald og Myklebust, Dag: *Jugendbyen Ålesund*. Oslo 1996.
- Halén, Widar: Drachen, Jugendstil und der Traum vom Skandinavischen. I: *Wahlverwandschaft*, utstillingskatalog, Berlin 1997.
- Haigh, Diane: *Baillie Scott. The artistic house*. London 1995.
- Heinrich Tessenow 1876-1950*. Utstillingskatalog, Sveriges Arkitekturmuseum. Stockholm 1978.
- Holmen, Thora Margrete: Henrik Bulls Historisk Museum (1897-1902). *St. Hallvard 1972*, s. 269-284.
- Indahl, Trond: Slyng og stein. Arkitekturen i Trondheim 1900-1914. *Fortidsminneforeningens årbok 1984*, s. 45-72.
- Konkurransen til Bergens teater, usignert artikkel, *Teknisk Ugeblad nr. 43, 27. okt. 1904*, s. 474f.
- Koren-Wiberg, Christian: *Bidag til Bergens Kulturhistorie*. Bergen 1908.
- Korvenmaa, Pekka: *Innovation versus tradition. The architect Lars Sonck. Works and projects 1900-1910*. Helsinki 1991.
- Latham, Ian: *Olbrich*. New York 1980.
- Lundberg, Erik: *Arkitekturens formspråk*, bind 10: *Nutiden 1850-1961*. Stockholm 1961.
- Millech, Knud: *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*. København 1951.
- Moe, Asche: Villa-haver i ny Stil. Hus og Have som Enhet. *Arkitektur og Dekorativ Kunst 1909*, s. 51-53.
- Myklebust, Dag: Til Syver Nielsen fra Henrik Nissen – norsk jugendarkitektur. *Fortidsvern 3, 1985*, s. 7-16.
- Neuere Theater. I. Das neue Stadttheater in Dortmund. *Deutsche Bauzeitung, 4.1.1905 s. 1, 7.1.1905 s.9 og 11.1.1905 s. 17*.
- Noever, Peter, ed.: *Josef Hoffmann designs*. Wien 1992.
- Norberg Schulz, Christian: Norsk arkitektur i 50 år. *Byggekunst 1961 nr.3*, s. 57-102.
- Norberg Schulz, Christian: Henrik Bull. *Byggekunst 1966*, s. 70.
- Norberg Schulz, Christian: Det Nasjonale. I: *Nattlandene*, Oslo 1993, s. 109-127.
- Nordhagen, Per Jonas: Hus i Bergen III. *Gamle Bergen Årbok 1978*, s. 4f.
- Nordhagen, Per Jonas: Hus i Bergen V. *Gamle Bergen Årbok 1983*, s. 35-55.
- Nordhagen, Per Jonas: Trondheims byggeboom 1900-1914, *Fortidsminneforeningens årbok 1994*, s. 165-182.
- Norges Kunst Jubileumsutstillingen*. Utstillingskatalog. Oslo 1914.
- Opstad, Jan-Lauritz: *Gustav Gaudernack – en europeer i norsk jugend*. Oslo 1979.
- Opstad, Jan-Lauritz: *Norsk Art Nouveau*. Oslo 1979.
- Opstad, Jan-Lauritz: Spennende år i norsk kunstindustri. *Fortidsvern 3, 1985*, s. 29-34.
- Ottewill, David: *The Edwardian Garden*. New Haven/London 1989.
- Palm, Bertil: *Arkitekten Carl Westman 1866-1936*. Lund 1954.
- Parmann, Øistein: *Hermann Major Schirmer og Tegneskolen. Et stykke norsk arkitekturhistorie*. Oslo 1986.
- Pedersen, Ingrid: *Smaksskiftninger i trøndersk arkitektur fra 1780 til 1910*. Trondheim 1956.
- Pevsner, Nikolaus: *The sources of modern architecture and design*. London 1989.
- Ringbom, Sixten: *Stone, style and truth. On the vogue for stone in Nordic architecture 1880-1910*. Helsinki 1987.
- Rivertz, Kristian: Norsk – fremmed Kunst og Kultur. *Arkitektur og Dekorativ Kunst, 1909*, s.11.
- Roh, Franz: *German art in the twentieth century: painting, sculpture and architecture*. London 1968.
- Russel, Frank (ed.): *Art Nouveau architecture*. London 1979.
- Schou, Einar Oscar: Bergens nye Teater. *Bergens Tidende 16.03.1907*.
- Schou, Einar Oscar: Bergens nye Teaterbygning. *Teknisk Ugeblad nr. 8, 1908*, s. 39 f.
- Sekler, Eduard F.: *Josef Hoffmann. The architectural work. Monography and catalogue of works*. New Jersey 1985.
- Sembach, Klaus Jürgen: *Art Nouveau. Utopia: reconciling the irreconcilable*. Köln 1991.
- Skaug, Anne Berit: Norsk møbel- og innredningskunst – tiden rundt århundreskiftet. *Fortidsvern 3, 1985*, s. 23-28.
- Skedsmo, Tone: Hos kunstnere, polarforskere og mesener. *Kunst og Kultur 3, 1982*, s. 131-151.
- Stavenow-Hidemark, Elisabet: *Svensk jugend*. Stockholm 1964.
- Stavenow-Hidemark, Elisabet: *Villabebyggelse i Sverige 1900-1925*. Lund 1971.
- Stavenow-Hidemark, Elisabet: *Sub Rosa. När skönheten kom från England*. Stockholm 1991.
- Sterner, Gabriele: *Art Nouveau*. New York/London/Toronto 1982.
- Sørby, Hild: Den representative villa. *St. Hallvard 1972*, s. 177-190.

- Sörensen, Ulf: *Ferdinand Boberg. Arkitekten som konstnär*. Höganäs 1992.
- Thiis-Evensen, Thomas: *Henrik Bull – arkitekt og formgiver*. Norsk Arkitekturmuseum, skrift 1. Oslo 1975.
- Thornton, Peter: *Authentic Decor. The domestic interior 1620-1920*. London 1985.
- Thue, Anniken: «Ny Kunst» – Frida Hansens transparenter. *Fortidsvern* 3, 1985, s. 35-37.
- Thue, Anniken: *Frida Hansen. En europeer i norsk tekstilkunst*. Oslo 1986.
- Thue, Anniken (red.): *Plysj, palmer og pomponger: en hyllest til historismens epoke 1840-1900*. Bergen 1987.
- Tidworth, Simon: *Theatres – an illustrated history*. London 1973.
- Tradisjon og fornyelse. Norge rundt århundreskiftet*. Utstillingskatalog, Nasjonalgalleriet. Oslo 1994.
- Tschudi Madsen, Stephan: *Sources of Art Nouveau*. Oslo 1955.
- Tschudi Madsen, Stephan: Art Nouveau arkitektur. *Byggekunst* 1966, s. 57.
- Tschudi Madsen, Stephan: *Art Nouveau*. London 1967.
- Tschudi Madsen, Stephan: Art Nouveau-byen Ålesund. *Byggekunst* nr. 5, 1975, s.114.
- Tschudi Madsen, Stephan: Veien hjem. Norsk arkitektur 1870 – 1914. I: *Norges Kunsthistorie* bd. 5, s.7-108. Oslo 1981.
- Tschudi Madsen, Stephan: *Henrik Bull*, Oslo 1983.
- Tschudi Madsen, Stephan: Fra Baron Horta til Syver Nielsen. *Fortidsvern* 3, 1985, s. 4-6.
- Tschudi Madsen, Stephan: Art Nouveau. Motiver og symbolikk. I: *Honnør til en hånet stil*. Festskrift til Stephan Tschudi Madsen på 70-års dagen, s. 118-127. Oslo 1993.
- Tschudi Madsen, Stephan: De syv magre år 1900-1907. I: *ibid.* s. 46-55.
- Tschudi Madsen, Stephan: Dragestilen – honnør til en hånet stil. I: *ibid.* s. 19-45.
- Tschudi Madsen, Stephan: Uedle metaller i edlere form. I: *ibid.* s. 56-93.
- Tschudi Madsen, Stephan: Kan en stil ha fødselsdag? *Bergens Tidende*, 6.10.1996.
- Tvinnereim, Helga Stave: *Arkitektur i Ålesund 1904 – 1907*. Ålesunds Museum, skrift nr. 13. Ålesund 1981.
- Varnedoe, Kirk: *Vienna 1900. Art, architecture and design*. New York 1986.
- Wagner, Otto: *Sketches, projects and executed buildings by Otto Wagner*. Complete reprint of the original volumes. New York 1987.
- Whyte, Iain Boyd: *Emil Hoppe, Marcel Kammerer, Otto Schönthal. Three architects from the Master Class of Otto Wagner*. Cambridge, Massachusetts 1989.
- Aars, Harald: Arkitekturen i 19. og 20. århundrede. I: *Norsk Kunsthistorie* bd. 2. Oslo 1927.

OPPSLAGSVERK

Norsk Kunstnerleksikon, bind I-IV, Oslo 1983.

UPUBLISERT MATERIALE

- Achen, Henrik von: *Senhistorismens arkitektur 1900-1930. Arkitekturen i Bergen mellom byggekrakk og funksjonalisme*. Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen, 1986.
- Achen, Henrik von: *Middelalderhistoristisk arkitektur i Bergen. Nyromantikken, nygotikkens og dragestiernes bygnigner og bygningsforhold 1855-1905*. Magisterkonferens v/Kunsthistorisk institutt, Aarhus Universitet, oktober 1981.
- Aslaksby, Truls: *Med leiegården som løsning*. Doktorgradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1996.
- Bull, Schak: *Bygningsforholdene i Bergen i årene 1880-1930*. Bergen 1933. Manuskript, Bergen Arkitektforening.
- Bækken, Leiv: *Arkitekt Einar Oscar Schou. Den Nationale Scenes teaterbygning*. Manuskript til en uferdig magsitergradsavhandling.
- Johansson, Bengt O.H.: *Carl Bergsten och svensk arkitekturpolitik under 1900-talets första decennium*. Licentiatavhandling, Uppsala 1965.
- Manners, Birgitta: *Dramatiska Teaterns byggnadshistoria*. Licentiatavhandling 1974.
- Opstad, Jan-Lauritz: *Norsk emaljekunst 1880-1914*. Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1978.
- Skaug, Anne-Berit: *Møblene på Kristiania Håndverks- og Industriforenings lotteriutstillinger 1895-1914. Politikk og resultater*. Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1977.
- Tydén, Astrid: *Otto Wagner och Wagnerskolans innflytande på svensk arkitektur vid sekelskiftet*. Tebetygsuppsats, Stockholms universitet, 1969.
- Aasen, Astrid: *Johan Osness – dekorens mester i Trondheimsarkitekturen*. Hovedfagsoppgave, Universitet i Bergen, 1987.

ANDRE SKRIFTLIGE KILDER

- Arbeidutvalgets og byggekomiteens møteprotokoll, 1895-1910. Bergen Teatermuseums arkiv.
- Schou, Einar Oscar: Søknad til Kongen om reisestipend 1901, 1902 og 1904. Riksarkivet.
- Schou, Einar Oscar: Beskrivelse av Den Nationale Scenes nye bygning, desember 1905.
Fotostatkopi tilhørende Leiv Bækken. Originalen trolig i Bergen Byarkiv.
- Schou, Einar Oscar: Beskrivelse for Konkurransedkast til nyt Theater i Bergen. Fotostatkopi tilhørende Leiv Bækken. Originalen trolig i Bergen Byarkiv.
- Brev til Schou fra arbeidsutvalget ved Johan L. Mowinckel, 27. sept. 1904. Fotostatkopi tilhørende Leiv Bækken. Var blant papirene etter Schou.
- Utkast til brev til Alf Bøe, 2.5. 1958. Fotostatkopi tilhørende Leiv Bækken. Var blant papirene etter Schou.

SAMTIDIGE TIDSSKRIFTER

NORSKE

Teknisk Ugeblad. Kristiania. 1899-1904.

UTENLANDSKE

- Architecture*. London. 1896-1897.
- Berliner Architekturwelt*. Berlin. 1899-1908.
- Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*. München. 1897-1899.
- Der Architekt*. Wien. 1895-1896.
- Der moderne Stil*. Stuttgart. 1899-1905.
- Deutsche Bauzeitung*. Berlin. 1899-1902, 1907.
- Deutsche Kunst und Dekoration*. Darmstadt. 1898-1907.
- Ver Sacrum*. Wien. 1898.

MATERIALE BEVART ETTER SCHOU

BØKER:

- Gate, Jacob J:son og Landen, Alf: *Några hem*. Stockholm 1908.
- Guide to Garden City*. London, trolig 1906.
- Lehweß, Walter: *Englische Arbeiterwohnungen*. Berlin 1904.
- Lindhagen, Anna: *Om Koloniträdgårdar*. Stockholm 1905.
- Wie Wohnt man in Eigenhause billiger als in der Mietswohnung*. Wiesbaden, etter 1910.
- Östberg, Ragnar: *Stockholmsarkitekturen och våra moderna arkitekter*. Stockholm 1901.

TIDSSKRIFTER:

- Arkitekten. Meddelelser fra Akademisk Arkitektforening*, København. Nr. 9 og 10, 1903 og 1 og 18, 1905, samt årgang 1909-10, 1910-11, 1911-12, 1912-13, 1913-14.
- Arkitekten*, Tidsskrift för arkitektur och dekorativ konst, Tekniska föreningens i Finland Förhandlingar, årgang 1904, 1905, 1913, 1914, samt ett nummer fra 1912.
- Arkitektur og Dekorativ Kunst*, utgit av Den norske ingeniør- og arkitektforening og Den polytekniske forening, «Særtryk av Teknisk Ugeblad», Kristiania 1909-1919.
- Aus der Wagner Schule*, Der Architekt Supplement-heft, Wien, No. 5, 1899 og No.6, 1901.
- Der Architekt. Wiener Monatsheft für Bauwesen und Dekorative Kunst*, Wien. Hefte 1, 4, 6, 10 og 12, 1902 og hefte 4, 5, 9 og 12, 1904.
- Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst*, Wien. Hefte 9, 1900, hefte 7 og 12, 1901, samt innbundet hefte 1-6, 1902 og hefte 7-12, 1903.
- Scientific American. Building Edition*, New York, fra juli 1899 til juni 1900, mangler mars 1900.
- Teknisk Tidsskrift. Arkitektur och Dekorativ Konst*, Stockholm, 1901-1915 (fra 1909 med tittel *Teknisk Tidsskrift. Arkitektur*).
- Zeitschrift der Österreichischen ingenieur- und architekten-vereins*, nr. 42 og 43, 1909 og nr. 7, 8, 16 og 28, 1910.

PLANSJEVERK:

- Architektur von Olbrich*, Serie III, Band I (9 mapper), Verlag von Ernst Wasmuth, Berlin.
- Neubauten in Nordamerika*. 100 Lichtdrucktafeln mit Grundrissen, Lieferung 1-10, Berlin.

Neubauten in Nordamerika. 150 Lichtdrucktafeln mit Grundrissen, Neue Folge, heft 1-5 (heft 11-15 in der ganzen Sammlung), Berlin.

Svensk Arkitektur. Uppmätningar af äldre svenska byggnadsverk jämte fotografi-reproduktioner och beskrifvande text utgifna af Arkitekturminnesföreningen K. Konsthögskolan, 1908-1916.

ANNET:

Diverse ark fra tidsskrifter, bl.a. Berliner Architekturwelt og The Building News (1875) Diverse plansjer fra The Builder (1898, 1899, 1900, 1902 og 1903), The Architectural Review og The Inland Architect and News Record, USA.