

Rosenhuset



Udgivet af Realea

Rosenhuset

Rosenhuset

© Realea A/S 2010

Tekst og redaktion: Realea A/S, Carsten Thau og Hans Scheving
Bogens interview: Cand. mag. og journalist Jakob Aahauge

Fotos og illustrationer:

Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger: 8, 21, 28,
46, 48, 49, 50, 54, 68n, 69n, 70n, 71n, 98

Arkivet. Carlsberg: 14, 19, 57, 59, 73, 78, 81, 85, 86, 93, 99

Fotograf Kurt Rodahl Hoppe: 6, 11, 27, 29, 30, 32, 35ø, 39, 42, 56, 58,
62, 63, 66, 82, 83, 90-91, 95, 100, 105, 107, 109, 110, 115, 116, 117, 118,
119, 120v, 120m, 121v, 121m, 125, 128

Fotograf Kira Ursem: 13, 26, 35n, 41, 43, 53, 60, 64, 65, 74, 76, 97, 101,
103, 120h, 121h, 122, 130

Bertelsen & Scheving Arkitekter: 68ø, 69ø, 70ø, 71ø, 94, 96, 102

Kunstindustrimuseet: 16

Realea: 89

Omslagsfotos: Fotograf Kurt Rodahl Hoppe

Layout: Realea A/S og OAB-Tryk a/s

ISBN 978-87-92230-25-6

Bogen er sat og trykt af OAB-Tryk a/s, Odense

Realea er et helejet Realdaniaselskab

Rosenhuset

Udgivet af Realea

Forord

”De kunne ikke flytte ånden med, da vi flyttede over i den nye administrationsbygning. Det var noget ganske særligt at være i Rosenbygningen. Når man kom ind i den om morgenen var det som en lise for sjælen. Den store hall, som alle skulle igennem uanset, hvor man skulle hen, var bygningens hjerte. Her stødte man altid ind i folk, der også var på vej. Ned fra øverste etage voksede der lange grønne hængeplanter, dekoreret med nogle af Kaj Bojesens træaber. Der var lys og der var luft og rislen fra springvandene. Det var som at komme hjem.”

*- Bjarne Hansen – ansat 1962-98 –
bl.a. som redaktør i Informationsafdelingen.
I Rosenbygningen fra 1962 til 1965.*

Rosenhuset på Strandvejen 54 i Hellerup er opført som administrationsbygning for Tuborg i

1912-14 efter tegning af arkitekt Anton Sophus Rosen (1859 - 1928), der er en af periodens fremtrædende danske arkitekter. Som en af få arkitekter herhjemme lykkedes det ham at få opført bygninger præget af stilarterne l'art nouveau og Arts & Crafts, som i Danmark også kaldes skønvirke. Rosenhuset er et af eksemplerne.

Rosen holder af det ornamentale og står langt fra den gryende funktionalismes puritanisme. Ved Landsudstillingen i Århus i 1909 viser han med sine udstillingsbygninger et greb om helheden, en sikker konstruktiv sans og en fin fornemmelse for dekorativ og konstruktiv anvendelse af byggematerialer, der hæver hans arbejde til den internationale scene. I den nye arkitekturs bygninger er der nemlig tale om meget mere end dekoration. Det er et fælles kendetegn ved de mest ambitiøse af værkerne, der også kaldes “gesamtkunstværker”, at de forsøger at skabe en hel verden i værket. Rosenhuset er ikke en undtagelse.

Rosenhuset indtager en markant position inden for dansk erhvervsbyggeri i årene omkring 1900 med sin tunge og solide, kubiske krop i kombination med den sprudlende overflod af detaljer. Bygningen bærer overalt præg af et meget højt kvalitetsniveau i materialevalg og i den håndværksmæssige udførsel og detaljeringsgrad. Da bryggeriet med Rosen som arkitekt opfører sin nye administrationsbygning og ankomstanlæg, er det samtidigt et teknisk innovativt værk, der bliver besøgt af bryggere fra mange dele af verden.

Realea køber Rosenhuset i foråret 2007 og har netop afsluttet en gennemgribende restaurering af bygningen, der især har koncentreret sig om at genskabe det oprindelige, sammensatte værk, som huset er. Ved hjælp af bl.a. Carlsbergs arkiver, tidligere ansatte og bygnings- og farvearkæologiske undersøgelser er det lykkedes at genskabe og rekonstruere ikke blot overflader, rumfor-

løb, motiver og farver, men også en række af de detaljer som direktørkontorets møblement, ure, lamper, gardiner, planter og skilte, der har været en del af husets oprindelige og samlede udtryk og univers.

Et gesamtkunstværk mister noget hver gang, man visker en detalje ud. Med restaureringen og denne udgivelse har Realea ønsket at rekonstruere flere af de brikker, der har manglet i det samlede værk. Stor tak til Carsten Thau og Hans Scheving for deres bidrag og behjælpesomhed i tilblivelsen af denne udgivelse om Rosenhusets arkitektur og restaurering. Også stor tak til Jakob Aahauge og den række af tidligere medarbejdere, der i interviewform giver os glimt af det liv, der har udspillet sig i husets næsten 100-årige historie.

Realea, juni 2010.



*Konstellationen mellem
stenenes massevirkning med
det irrede kobbers fine
detaljer er et gennem-
gående træk ved bygningen.
Trappen, der fører til
indgangen i hjørnetårnet,
er vejen ølkuskene i sin tid
gik, når de skulle aflægge
regnskab i Rosenhuset.*

Administrationsbygningen for TUBORG

Af cand. phil.
Carsten Thau,
professor ved
Kunstakademiets
Arkitektskole

Vi kender alle bygninger tegnet af Rosen

For det brede publikum i nutiden er den ældre arkitektur fra omkring år 1900 nok seværdig, og noget der giver et vist dybdeperspektiv, men opfattet i forbifarten blot fænomener, der afkodes igennem øjenkrogen som frembringelser fra "engang" – dér tilbage – som en fast bestanddel af tapetet, noget, man nok påskønner, men ikke levner mange overvejelser. Og måske er det sådan, som Walter Benjamin har sagt det, at arkitektur overhovedet tilegnes i en adspredt sindstilstand.

Befolkningen er i dag utvivlsomt fascineret af det, der tegner sig solidt over tid, samtidig er man på den anden side intrigeret af den måde, ældre huse trækker sig tilbage på, idet de bevarer mange hemmeligheder om, hvorfor de fik netop den udformning. Deres historiske kontekst kender vi ikke på stående fod.

Dette gælder i høj grad for Anton Rosens arbejder, selvom de er relativt tæt på os i tid, og for hovedværkernes vedkommende blot ligger 100 år tilbage. Det gælder i udtalt grad hans administrationsbygning for Tuborg, men overhovedet en række af hans vitale værker. Netop fordi de er 'maleriske' og i den grad opsat på kommunikation via deres motiver og udsmykning, bliver spørgsmålet om forståelse vakt til live.

Selv de mest velkendte af Rosens arbejder som Palace Hotel, der indgår i alle borgeres billede af hovedstadens flimrende rådhusplads, indeholder mystiske, lettere bizarre, motiver, som er svære at begribe – eksempelvis den udkragede baldakin i granit over hovedindgangen. Et motiv, Rosen dog også senere fortrød.

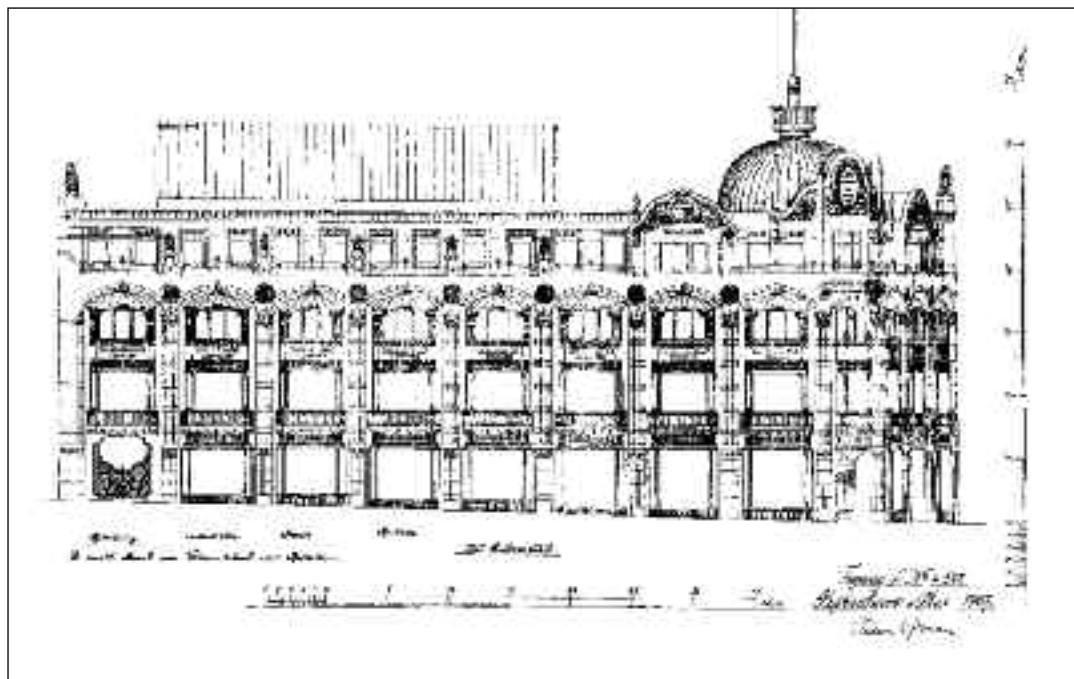
De kendte bygninger

At have ikon-status betyder for en bygnings vedkommende, at den er så indarbejdet og gengivet i så mange sammenhænge, at udsagnet tømmer sig og blot og bart bliver til et billede på sig selv. I Palace Hotellets tilfælde som bestanddel af en berømt lokalitet og noget, man primært afkoder i forbifarten.

Anton Rosens hus til Tuborg har ikke helt samme ophøjede ikon-status. Det besidder næppe heller den selvfølgelighed, der knytter sig til en fremtrædende position i folks bevidsthed, om end det så afgjort hører til blandt hans allerbedste værker.

Et ikon er derimod Metropol-bygningen på Strøget på hjørnet af Frederiksberggade og Kattesundet. Der er her tale om et ualmindelig karakteristisk hjørne af en forbløffende og helt igennem udansk skulpturel karakter inspireret af en bygning i Sevilla. Metropol tilhører en type,

Metropolbygningen i København, tegnet af Rosen i maj 1907, beliggende på hjørnet af Frederiksberggade og Kattesundet.



der repræsenterede dristighed, modernitet og bygherrens økonomiske slagkraft i europæiske storbyer omkring år 1900.

Metropol-bygningen og Rosens etageejendom på Vesterbrogade, Løvenborg, er nogle af de mest internationale huse i periodens København. De har fjernet sig langt fra den nationale romantik, der endnu gør sig gældende i andre arbejder af Rosen. Metropol-hjørnehuset er ødselt i det dekorative, det er kosmopolitisk og teatralsk.

På samme måde som Palace Hotellet har mistet sit interiør, fremtræder også Metropolbygningens etage i gadeplan i dag som de fleste i den del af byen efter at have været anvendt til en lang række skiftende forretningsformål. Den blev i

1920'erne ombygget til biograf, uden at Rosen var involveret i dette. Helt vidunderligt er det, at vi derfor nu kan genopleve Tuborg-bygningens prægtige interiør, meget tæt på hvordan det blev frembragt af Rosen og hans tegnestue.

Hvorfor bevarer vi ældre huse? Kan nutiden ikke præstere glimrende bygninger, der er æstetisk tilfredsstillende, tilpasset moderne funktionskrav og præget af eksisterende standarder for komfort? Jo, utvivlsomt. Dog sætter vi pris på at have en vis mængde visuelt stof fra fortiden. Enkelte stiller sig (i det mindste skjult) kritisk over for spørgsmålet om, hvorvidt vi skal bevare fortidens huse. Også arkitekten Rem Koolhaas, hvis tanker aktuelt diskuteres på verdens arkitekturskoler, stiller sig skeptisk over for lidenskab for



Postkort af Københavns rådhusplads fra begyndelsen af 1900-tallet med Martin Nyrup's rådhus til højre og Rosens Paladshotel med det høje tårn midt i billedet.

bevaring, som den finder sted i form af restaurering af ældre bydele, idet han mener, at fortiden fremtræder kulisseagtig og 'spist op'. Det er givetvis rigtigt, at fortiden efterhånden opleves som noget, der blot er en art information i modsætning til, hvordan man gik til det historiske i den nationale romantiks tidsalder frem til Anton Rosen og ikke mindst hans generation af lærere på Kunstakademiets Arkitektsskole. Her blev Danmarks oldtid og middelalder set i forening med den nyeste tids fremskridt, der aktivt greb sindene. Disse tanker stammer fra den nationale romantik og er fortyndet til stede i Rosens 'skønvirke'. De genlyder nøgternt senere igen i Kay Fiskers såkaldte 'funktionelle tradition' og er i dag næppe helt forsvundet fra danske arkitekters tan-

kegang. Men forestillinger vedrørende et indre vandmærke og en særlig national bonitet i kulturen opfattes i dag som romantiserende.

Er Rosens værker i dag for den almindelige forbipasserende mon reduceret til forbløffende konstrukter og rene visuelle kulisser? Ikke helt! Ganske vist er Palace Hotellet for mange i første række en visuelt fortrolig del af bybilledet, men hotellets bagside, med Grand biografen og indgangspartiets tunge trappepartier i granit, har arbejdet sig ind i mange besøgendes kropslige hukommelse som en prægnant manifestation af arkitektonisk masse og stoflighed. Murværk og trapper udgør solide forankringspunkter, når man kommer en smule døsigt ud fra noget så flygtigt som projektioner på et film lærred.



»Omgangsformen var meget formel, og f. eks. sagde man i de første mange år 'De' til hinanden. Dus blev man først når man kendte hinanden godt, og altid på opfordring fra den, der var ældst i gårde. I takt med udviklingen ændrede det sig, og "du" blev den almindelige tiltaleform. Også i direktionen var man opmærksom på tænder, og efter at have drøftet det med sine nærmeste omgivelser, begyndte også den administrerende direktør Poul J. Svanholm at sige du til alle. Medarbejderne var nok dem, der havde sværest ved at vænne sig til du-formen overfor direktørerne, og til at begynde med fandt man på snedige formuleringer for at undgå det famøse "du". Helt dus blev man nu aldrig, for selv om man sagde "du" til direktørerne, var man ikke på fornavn med dem.«

- Henning Bloch, vicekontorchef, ansat i Regnskabsafdelingen og senere i Informationsafdelingen fra 1956 til 1996. I Rosenbygningen fra 1956 til 1965.

Tuborg-bygningen har samme solide massevirkning helt ned til murstenenes svære dimensioner og individuelle tyngde.

Anton Rosens centralt placerede værker er på den ene side velkendte dele af bybilledet, de hører imidlertid også for en nutidig trafikant til det mere sælsomt eventyrlige i kulturarven. Dette skyldes selvfølgelig, at det 20. århundredes arkitektur hurtigt – ud fra undertiden overdrevne rationalistiske tænkemåder – bevægede sig i retning af forenkling.

Eftertidens opfattelse af Rosen blandt arkitekter

Rosens værker peger meget sjældent i elementær forstand på sig selv som slet og ret hus. Tværtimod bærer hans værker mange masker. Rosens værk forsynder sig imod enhver doktrin om "make it simple". Hans enkeltværker er tæt indvirkede med motiver, ligesom den samlede produktion er uhyre alsidig mht. formudtryk, genrer og planløsninger.

Overraskende i Rosens værk er dets voldsomme radius lige fra den skrøbelige filigranagtige dekoration i facaden på etageejendommen Løvenborg på Vesterbrogade, over en slående massevirkning og insisterende tyngde i hovedbygningen på Tuborg og Grand biografen, til de



Centralrummet i Rosenhuset med den originale, voluminøse lysekrone hængende ned fra loftet. Bagved ses de engelsk inspirerede vinduer til den indre gang på første sal samt anden salens høje vinduer til den udvendige gang, der kaster et blødt lys ned i det store rum.

*Foto fra 1907.
Løvenborg på Vesterbrogade
34 i København tegnet af
Rosen i 1906.*



muntre halvt nedgravede geometriske former på Ole Rømer Observatoriet i Århus og endelig indtil flere forslag for noget så fremsynet som skyskrabere. Hertil kommer Rosens udvikling fra en

national tradition for murstensarkitektur og historicisme til europæisk og angelsaksisk før-modernisme.

Til Rosens stilling som pioner for det moderne hører byggetekniske anvendelser af armeret beton – bl.a. i et vandtårn ved Silkeborg og i hovedsædet for Tuborg, samt rørpostanlægget og opvarmningssystemet via luftcirkulation sammesteds. Teknisk avanceret i en dansk sammenhæng er tilsvarende curtainwall-facaden på Løvenborg.

En gennemgående kvalitet ved hans arbejder består i en ornamental drift, en stadig signatur af ekspressivitet og uforudsigeligt kombinerede elementer. Han arbejder i husenes synlige dele frem for alt med tegl, sandsten, granit, glaserede tagsten – som i øvrigt alle arkitekter i generationen. Men ikke for alles vedkommende med en så egensindig trang til at afprøve diverse udtryk eller en tilsvarende kompleksitet i sammensætningen af materialer, ornamentik og bygningernes overordnede form- og facadeudtryk. Rosens huse er i så henseende undertiden komplicerede frem for komplekse i ordets positive forstand.

I administrationsbygningen for Tuborg optræder en række kolliderende skalaforhold på en energisk måde, der oplader huset og frisætter mange kræfter i udtrykket, men som af flere efterfølgende arkitekter er blevet bedømt som 'for



Glasdøren ind til den indre gang på anden sal set fra trappeopgangen. Den malede humleranke omkring døren er fra husets opførelsesår, og det samme er den massive stentrappe i forgrunden.



Fire ølkuske, der står i 'Forstuen' i hjørnetårnet og venter på at skulle ind til 'Kassererkontoret'. Søjlen i midten er i sin tid fjernet og er ikke blevet genskabt efter restaureringen.

meget' og umanerligt. Ja, man har set Rosen som en art manierist fra århundredeskiftet, der ville alt for meget og i flere tilfælde på én gang.

Kay Fisker, en toneangivende skikkelse i dansk arkitektur gennem en menneskealder, skriver betegnende for samtidens og de følgende årtiers dom, at Rosen ikke "var anskrevet på bjerget. Hans interesse for de europæiske strømninger blev anset for suspækt, og hans ustyrlige fantasi og hans meget personlige, til tider bizarre, udtryksformer var fremmede for den gængse

danske arkitekturopfattelse. Oppositionen satte ham ganske vist i de senere år ind i akademirådet, og han blev endog direktør for akademiet. Men anset for en betydelig arkitekt af sine samtidige blev han aldrig."¹

Med de samtidige mener Fisker først og fremmest Martin Nyrop og de øvrige professorer på Kunstakademiet, men beskrivelsen dækker også Fiskers egen vurdering. Fisker var på den anden side som ung ansat på Rosens tegnestue og opfattede ham som en inspirerende og entusiastisk chef med en åben indstilling.

Fiskers dom må tages med et gran salt, idet han deler arkitekten Martin Nyrops tilintetgørende kritik af den frivole og følelsesladede Wiener-arkitektur, som Anton Rosen interesserede sig for. I samme artikel beskriver Fisker således Josef Olbrich, arkitekten bag Sezessionsbygningen i Wien, som "skabagtig". Og Olbrich er imervæk en arkitekt, man i dag opfatter som en selvfølgelig del af verdensarkitekturen snarere end som en outsider.

Rosens skudsmål blandt arkitekter tilhørende den danske funktionalisme ved midten af det 20. århundrede er ret entydigt. Således tager Hans Erling Langkilde, efter et omfattende forsøg på at yde Rosen retfærdighed, en dyb indånding og udbryder: "Sandheden er jo, at en ikke ringe del af Rosens produktion – med permission – er al-

deles forskrækkelig. Naturligvis er der ikke noget, der hedder ”grimt” – i det hele taget, og slet ikke fordi det ikke rimer med gældende æstetisk codex. Men begribelig samordning er immervæk et behov inden for arkitekturen, og den kan det være drøjt at finde i nogle af Rosens huse. Det var først, når han fik stækket sin fabulerende vildskab, at han fandt frem til det fortrinlige.”²

Langkilde observerer meget præcist, at Rosen lader sig sammenligne med andre enegængere i sin samtid som den svulminøse komponist Rued Langgaard og maleren Willumsen, der ligeledes svingede mellem det sublime og det mærkværdige. Og man kunne til rækken tilføje en passioneret men i flere henseender melodramatisk billedhugger som Rudolf Tegner. Langkilde prøver, velvilligt og med sarkasmer rettet mod en skabelon i traditionelle arkitektbiografier, at indkredse Rosens særlige profil ud fra hans position i et skæringspunkt mellem en række af epokens strømninger, men kommer til kort:

”Naturligvis ligger problemet i, at han ikke rigtig ”hører hjemme” nogen steder. Han falder ikke bare mellem to stole, men han falder mellem alle de stole, som en exceptionelt velassorteret arkitekturepøke stiller til rådighed. Dem med de to stole får man altid reddet i land, man konstaterer, at de lige nåede at få sat sig godt til rette på den ene og endte med at sidde lidt vakk-



Jeg kom lige fra marinen, da jeg skulle til samtale i Rosenhuset. Og da jeg kom ind til Direktør Rytter til samtale sad vi lidt og stirrede hinanden i øjnene for at se, hvem der kunne holde den længst. Til sidst slog han blikket ned. ’Er de slem til at bøje armen’, sagde han og stirrede mig igen i øjnene. ’Nej, det vil jeg ikke sige. Jeg har været i marinen i 13 år og har altid haft en flaske whisky indenfor rækkevidde, uden at der er kommet problemer ud af det.’ ’Nå’, sagde han og så ikke helt overbevist ud. ’De er jo lidt ung’, sagde han. Det var nu ikke så galt, jeg var 30, men sagde til ham, at det var det eneste jeg kunne garantere ville blive bedre. Det grinede han lidt af og sagde så, ’De skal huske, Kaptajn Sørensen, at der ikke er nogen, der tvinger Dem til at drikke mere end De har lyst til.’

– Og så var jeg ansat.«

- Thomas Sørensen, kontorchef i Besøgsafdelingen. Ansat fra 1960.



*Portrætfoto af
Anton Rosen fra ca. 1920.*

vornt på den anden – et hovedtema i Weilbachs arkitektbiografier. Men så enkel er Rosens situation ikke. Han lod sig ikke tilbyde nogen plads, for han var fra starten på jagt efter sin egen stol.”³

Vil man forstå Rosens ”millionbevidsthed”, hans rastløse fantasi og orientering i alle mulige retninger er det næppe tilstrækkeligt at se hans rækkevidde som en opsamling af de arkitekturstrømninger, han gennemlevede. Der er selvsagt tale om et kompliceret samspil af individuelt temperament og det forhold, at Rosen levede i en ”brydningstid”, hvor mange idéer og motiver splintredes som lyset i et prisme. Alligevel bliver man hjulpet til at forstå Rosens arkitektur ved at betragte periodens skiftende arkitekturidealer.

Baggrund og uddannelse

Anton Rosen blev født ved Åen i Horsens (nu Åboulevarden) ind i en håndværkerfamilie. Han gik i faderens fodspor som murer, men kom allerede som 14-årig i lære i København, som følge af at faderen fik job som ventilationsmester på Det kgl. Teater og i Rigsdagen. I læretiden gik han på Teknisk Skole og startede i 1876 på Kunstakademiet, hvorfra han fik afgang seks år senere. De mest ambitiøse projekter fra den tid repræsenterer en akademisk eklekticisme af storstilet karakter, som det var reglen, idet meget få eller ingen af de

stillede opgaver på den tid var almindelige huse til mere jævne formål. Rosen udarbejdede i den monumentale genre bl.a. et skitseprojekt, der viser en central kuppelbygning med tilliggende i en stil, der forener gotik med hollandsk renæssance. Et kompleks, der ved sin blotte størrelse og storlædede detaljering kun kunne tænkes realiseret i de største af verdens metropoler. Rosen modtog i 1894 Kunstakademiets lille guldmedalje for et projekt for en postbygning til en nordisk hovedstad. Projektet ligner halvt Tower of London, halvt et indisk tempel. Rosens lærere på Kunstakademiet var i første række Ferdinand Meldahl og Martin Nyrop, der tilhørte hver deres retning, og som kom til at præge hans videre færdsel.

I 1892 fik han arbejde på Vilhelm Dahlerups tegnestue, fra hvilken han blev sendt fire år til Silkeborg, hvor han ikke mindst stod for opførelsen af Vandkuranstalten og Th. Langs Gymnasium mm. Men på tegnestuen hos Dahlerup arbejdede han også på Statens Museum for Kunst og Jorcks passage i København – et af de mest forunderlige og stemningsprægede steder i hovedstaden.

Ekspansion

Landets arkitekter havde i 1879 stiftet Akademisk Architectforening, der skulle virke for arkitekters generelle indflydelse på byggeriet, med

Dahlerup som sin første formand. Mellem det tidspunkt, Anton Rosen kom til København i 1870'erne og 1905, voksede hovedstadens indbyggerantal fra 180.000 indbyggere til 334.000. København etablerede sig som nationens industrielle og finansielle centrum. Her lå de store banker, vekslerfirmaer, virksomhedsdomiciler, fabrikker mv., og her byggede man frihavn for at tage kampen op med Hamborg.

De store skikkelser inden for erhvervet var C.F. Tietgen, Glückstadt, H.N. Andersen og alle disse øvrige herrer med cylinderhatte, der optræder på P.S. Krøyers store gruppeportrætter "Industriens mænd" (1903-04) henholdsvis "Fra Københavns børs" (1895).

Flere af byens magnater virkede som mæcener og velgørere for kunst og arkitektur, således den yngre brygger Jacobsen, tobaksfabrikanten Heinrich Hirschsprung, der skabte det fornemme skrin over sin samling, samt Tietgen, der blandt mange andre aktiviteter var med til at grundlægge Tuborg. Tietgen skænkede sin formue til opførelsen af Marmorkirken, og flere andre af tidens magnater optrådte ligeledes som mæcener og velgørere for kunsten. København havde en kunstnerisk blomstringstid inden for digtekunsten, journalistikken og skønlitteraturen med skikkelser som Sophus Claussen, Hermann Bang, Henrik Pontoppidan, Johannes

Jørgensen, Johannes V. Jensen m.fl. Der var et stort antal aviser, nye bladtyper og forlystelsesetablisser. Alt iberegnet fra knejper til caféer og spisesteder havde man godt 2.100 steder for fornøjelige ophold i byen. Tuborg leverede snart til dem alle.

Bohémer og kultureliten hang ud på Bernina på Strøget – hovedgaden, hvor alle gik "ruten" omkring kl. 17 – børsherrer og skuespillere, digtere, bankierer og godtfolk. På Berninahjørnet kom norske kunstnere som Knud Hamsun og Edvard Munch, danske forfattere, kabarettister, journalister, lapse og de såkaldte 'dekadente', henholdsvis Certosa-herrer, der drak en særlig violet likør fremstillet af karteuzermunke. Nogle af disse blev kaldt de 'violette drenge' og klædte sig efter samme palet.

Byens førende dandyer var Georg Grøn (sønnen til ejeren af den teknisk og funktionelt avancerede manufakturhandel Grøns Magasin ved Holmens Kanal), desuden teatermennesket og forfatteren Gustav Essman, og endelig må nævnes dennes ven, forlæggeren og forfatteren Peter Nansen (en tid gift med skuespillerinden Betty Nansen). Et par af disse var leveringsdygtige i opsigtsvækkende skandaler. Således blev Essman myrdet af en elskerinde med et pistolskud på et hotel ved Rådhuspladsen, det år rådhuset begyndte at stå under tag.⁴

Litteraturen spændte fra naturalismen, som en anden stor københavner og europæer, Georg Brandes, propagerede for, over Herman Bangs impressionisme til symbolismen med digtere som Johannes Jørgensen og Viggo Stuckenberg. Kredsen omkring Jørgensens tidsskrift "Tårnet" var under indflydelse af fransk digtning og Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, der indeholder det berømte diktum: "Verden er dyb, dybere end dagen troede".

På de københavnske hospitaler var psykiaterne stærkt optaget af storbyekspansionens symptomer såsom nervesygdomme. Overfølsomme nerver kaldet neurasteni var et af tidens nøgleord. En del af den privilegerede ungdom udviste livstræthed med nonchalante miner, skødesløse håndled og stokken båret med knappen nedad. Andre igen orienterede sig mod en højt opskruet, symbolistisk spiritualisme. Endelig orienterede en gruppe kunstnere – ikke mindst fra provinsen – sig mod en vitalisme, en urkraft i livet, som de bl.a. så anlagt i det jævne liv ude i landets mere traditionsprægede områder.

Rosens hyperaktive søgen i mange stilretninger er for så vidt på bølgelængde med en meget sammensat kultursituation og en voldsom dynamik i den danske hovedstad.

Vandringen fra land til by var støt. Omkring år 1901 havde København 13 % af befolkningen,

men afvandringen fra landbrug til byerhverv begunstigede også provinsbyer og stationsbyerne. Landets bruttonationalindkomst steg over en trediveårig periode fra en vækst på godt 2 % til over 3 % ved overgangen til år 1900, pæne væksttal for enhver moderne dansk periode. Og fra år 1840 til 1901 fordobledes indbyggerantallet i Danmark som helhed. Tilvæksten også i provinsbyerne var betragtelig.

Der opstod et eksplosivt behov for boliger. Men i reglen blev etageejendommene på de nytillkomne brokvarterer tegnet af murermestre, mens arkitekter i de heldigste tilfælde udformede facaden. Dette ændrede sig i et vist omfang, da Rosens generation af arkitekter begyndte at tegne større ejendomme med fremspringende karnapper, en stærkere betoning af murens volumen og en samlet plastisk tilvirkning af huskroppen. Hvilket også bevirkede en mere kraftbetonet og levende afvikling af gadens facade-række. De deraf følgende mere udviklede lejlighedsplaner krævede nu, i de bedste tilfælde, at arkitekterne fik mulighed for at arbejde på hele huset.

Landets ekspansion under den hastige industrialisering og stigende landbrugseksport, der også resulterede i tilvæksten af banegårde og mindre stationsbyer, bød på udvidede muligheder for arkitektstanden. Der var desuden tale

om nye byggeopgaver for det offentlige som elektricitetsværker, kirker og kirkegårde. Man opførte et stigende antal herskabsvillae, foretog gennemgribende og ofte hårdhændet restaureringer af kirker og herregårde, der blev forsynet med et generøst tilskud af ophøjede historiske stiltræk.

Rosen tegnede til *Landsudstillingen i Århus* i 1909, udover en stribe udstillingspavilloner af blandet karakter, en mønsterstationsby, idet arkitektstanden gerne ville bringe en bygningsmæssig holdning ind i de nye mere jævne typer af bygninger, der opstod som følge af tidens hektiske vækst.

Dahlerup var utvivlsomt den arkitekt, der øvede størst indflydelse på Rosen i de unge år. Hos ham kunne han lære den scenografiske virkning af en stort udspændt facade, den draperede front og en rig murstensornamentik, som på Glyptoteket og Statens Museum for Kunst. Dahlerup var måske i første række, hvad nogle ville kalde 'dekoratør', som det fremgår af hans indgangsparti til Tivoli og på eventyrlig vis af Pantomimeteatret med dets påflugescene samme steds. Men på linje med sin elev, Rosen, besad han en stor rækkevidde fra det meget ornamentale til det teknisk meget avancerede, som det fremgår af Dahlerups fint bårne kuppel i glas og jern over Glyptotekets vinterhave.



Nyrops kred

Andre af tidens førende arkitektskikkelser ved siden af Dahlerup var Herholdts elever som netop Martin Nyrop, Martin Borch, Andreas Clemmensen og Ulrik Plesner. Disse skabte en solid murstensarkitektur med et stærkt islæt af det, man opfattede som ældre dansk byggeskik. Værker, man allerede i perioden (med et svensk

'Kassererkontoret' i bygnings sydøstlige hjørne, hvor kuskene kunne aflegge regnskab. Møblementet eksisterer ikke i dag, og rummet er gennem årene blevet ændret og er ikke genskabt efter restaureringen i 2010.

udtryk) kaldte nationalromantik. Grundtvigianere og højskolefolk oplevede historien som et langt kontinuum, et fortsættende forløb, med et dybt nationalt særpræg. Intet tilfælde heller, at Rosens store samtidige, som arkitekten bag Københavns Rådhus, Martin Nyrop, og P.V. Jensen Klint kom fra højskolebevægelsen. Toneangivende skikkelser blandt arkitekter og i de folkelige vækkelsesbevægelser stod for en inderlig hengivelse til landets historie med dets fint dyrkede landskaber og materielle kultur, fortids kæmper, gamle stenkirker, kalkmalerier, stendysser og gedigne borgerhuse i provinsen. Alt sammen anskuet som en levende kulturel værdi, der stadig kunne aktualiseres i arkitekturen eller via højskolens 'levende ord'.

Den kulturelle kontinuitet skulle sikre et organisk sammenhængende samfund midt i moderitetens traditionsopløsende tendenser. I Rosens periode så arkitekter mursten som dybt indarbejdet i befolkningens forståelse af det 'at huse' sig selv og verden, på samme måde som H.C. Andersen i forlængelse af romantikken havde set det danske sprog som en afspejling af det danske landskabs blidt nuancerede skønhed.

Flagskibet blev Nyrops rådhus i København med dets dekorationer udført som kalkmalerier, uddrag fra folkeviser etc. Rådhuset giver minder om tømmerkonstruktioner med den stive

rejsning og ydre linjeføring (Nyrop var selv uddannet tømrer), men samtidig ser man hele huset som et molekyle sammensat af murstensatomer – man får en fornemmelse af den forudgående proces med at frembringe denne bygning. Nyrop er med til at indstifte den doktrin om ærlighed i forbindelsen mellem konstruktion og synligt udtryk, der gennem flere efterfølgende generationer skulle blive det ideelle udtryk blandt danske arkitekter.

I en periode præget af polarisering mellem håndværk og industri gjorde mange arkitekter sig til talsmænd for håndværkets moralske karakter og menneskelige nærhed, således Martin Nyrop, men også hans modsætning i flere sammenhænge, Ferdinand Meldahl, der udtrykker stor omsorg for den håndværksmæssige færdiggørelsesgrad, når han kommenterer sin egen praksis i forbindelse med restaureringen af Frederiksborg Slot, samtidig med at han dog ret frit jonglerer med placeringen af skulpturer og dermed slottets oprindelige symbolske koder.⁵

Et festligt sceneri

Rosens alsidighed træder frem på Landsudstillingen i Aarhus 1909 i de mange pavilloner med varierende tagudformning og søjlefront. Da udstillingen kun skulle stå en enkelt sommer, blev hu-



Landsudstillingen i Århus i 1909 med det søjleformede tårn til venstre i billedet og bugten i baggrunden.

sene opført i uhøvlet træ og homogeniseret ved, at alle facader blev malet hvide.

Også Rosens *plan* for området ved bugten i Århus var præget af en pittoresk variation, idet udstillingshusene på den ene side var udlagt i et aksialt hierarki (med en forbindende promenade langs vandet ved Tangkrogen), et hierarki, som også fremgik af et søjleformet tårn i stil med Trajansøj-

len ved Forum Romanum, der var synlig fra alle sider. Panoramaet skabte samtidig, set på tværs fra vandsiden, en alsidig promenade med en blanding af bygningskroppe drejet i forhold til hinanden. Øjnene løb henover helheden som over et partitur med varierede, betydningsfulde tegn.

Tidens mange referencer til historiske motiver fremgår af, at arkitekturhistorikeren Wilhelm

Wanscher fra bugten så en pendant til de små øer i Venedigs lagune som Murano og øen med kirken San Giorgio Maggiore, mens et udstillingskatalog fra 1980 erne forklarer det kalejdoskopiske prospekt således:

”Den ene akse var vuet fra hovedindgangen, som var komponeret over udsigten fra Capitolinerhøjen ned over Forum Romanum, med basilika, triumfbue og søjle – tilføjet et vandbassin, hvori små doge-paladser spejlede sig. Den anden akse var rækken af sammenbyggede haller, som med tempelfront og kuppel mandede ud i en ”løvegård” med fjern allusion til Granada (hvor Rosen var i 1898).”⁴ Berømte steder og bygninger i den europæiske kulturarv springer frem for det dannede publikum som en mangfoldig æstetisk oplevelse. Hvilket utvivlsomt var Rosens tilsigtede vision for en kalejdoskopisk rigdom, der i et afgrænset malerisk arrangement gav de besøgende hele ’verden’ på en gang.

Landsudstillingen stod færdig samme år som Palace Hotellet, der for sit vedkommende snare var påvirket af tyske arkitekter som Riemenschmied og på linje med Amsterdamskolens særegne, skulpturelle murstens-jugend.

Et væsenskendetegn ved den moderne bevidsthed under industrialiseringen og urbaniserings gennembrudsfase er en almen utilpashed ved tingenes tilstand, som ledte til en mangfol-

dighed af strategier for, hvordan man kunne skabe en forandring af de menneskelige relationer gennem en forandring af tingene. Også Rosens hele rastløse søgen må ses i dette perspektiv. Man begyndte at stille sig spørgsmålet, hvordan man kunne udvikle en arkitektur for sin egen tid og om grundlaget for en ny materiel kultur.

Meldahls skole

En anden stor strømning i anden halvdel af det 19. århundrede var de såkaldte ’Europæere’ omkring Ferdinand Meldahl. Disse prægede Rosens uddannelsesperiode parallelt med de ’Nordisk-nationale’, repræsenteret af ikke mindst Martin Nyrop. Europæerne blev efterhånden til den gamle skole. Men Meldahl var ikke blot magtfuld som rektor for Kunstakademiet, professor samme sted, folketingskandidat, medlem af Københavns Borgerrepræsentation og medvirkende ved planerne for de københavnske brokvarterer samt dannelsen af de nye parker ved de gamle voldanlæg omkring byen, han havde også kontakter højt op i det politiske liv i Danmark og Tyskland. Meldahl spillede overhovedet en betydelig og reformorienteret rolle i byplanlægningen af København i den stærke vækstperiode, idet han fik afværget de værste katastrofer under det voldsomme pres fra grådige spekulanter.

Hvad lå der i den europæiske historicisme? I starten af det 19. århundrede mente man, at den græsk-romerske arkitektur samt gotikken var de primære europæiske stilarter. Gotikken, fordi den var den første vesteuropæiske bygningskunst in its own right. Man accepterede de europæiske stilarter til og med renæssancen. Efterhånden som århundredet skred frem udvidede man spektret med en række tilstødende stilarter, der nu fandt ligeberettigelse: maurisk, vikingestil, "Louvestilen" (tilskyndet af udviklingen i 1860'ernes Paris) nybarok, "schweizerstil" mv. Dette ledte til en almen promiskuitet af alverdens fornemmelser. Imidlertid herskede en vis rettesnor. Når man på Kunstakademiets Arkitekt-skole stillede opgaver, forbandt man således (i overensstemmelse med principperne for monumentalbygninger på Wiener Ringstrasse) den enkelte stil med bestemte formål: gotik med råd-huse (borgerskabets fremkomst i Vesteuropa), græsk antik med parlamentsbygninger (det at-henske demokrati), teatre med renæssance etc.

Omkring midten af århundredet var man stadig, også i København, optaget af at finde frem til de essentielle stiltræk i de respektive stilarter.

Men godt inde i århundredets anden halvdel proklamerede Meldahl, at det var tilladt at blande stilarterne for at opnå den højst tænkelige udtryksfuldhed. Ved at lade forskellige stilelementer

virke sammen kunne disse skabe et endnu stærkere strukturelt udtryk i bygningen, ræsonnerede Meldahl – udtryk, hvor dekorationen ikke blot var påsat "stilrent" på bygningskroppen. Et overbevisende eksempel på denne strategi ser vi i Marmorkirken i København, Meldahls bemærkelsesværdige, virtuost sammensatte hovedværk.

Dette førte imidlertid i sine videre konsekvenser til en fritvoksende eklekticisme, som det fremgår af Anton Rosens elevarbejder på Kunstakademiet, hvor han frit anvender stilelementer fra forskellige tider og sætter dem sammen til en ny helhed.

Skepsis og mismod

Renæssance-stilen var længe i højsædet, fordi tidens foregangsmænd muligvis yndede at spejle sig i renæssancens frie borgeres foretagsomhed og mæcenvirksomhed på det kunstneriske gebet i italienske byer, med deres opskrivning af det heroiske, individuelle menneske. At renæssancens arkitektur og kunst varierede fra region til region i Italien, gjorde ikke noget. Man lærte gerne af campoen i Siena såvel som af lombardiske stæder og Venedig. Klaveret begyndte at spille selv, og der indtrådte en forvirring, som under en vis panik fik de sidste årtier af århundredet til stadig at længes efter sin egen stil.



I 1957 da jeg skulle giftes, havde jeg en chef, der var lidt en underlig fyr. På et tidspunkt havde han holdt nogle ordrer tilbage, og det sagde jeg, at det kunne han godt glemme om alt om. Jeg skulle giftes og tingene skulle ordnes inden da. Så fortalte jeg ham, hvad jeg syntes om ham, og det var åbenbart for hård kost, for han smed alt hvad han havde i hænderne og flygtede ud af kontoret. Historien går, at jeg trådte tværs henover skrivebordet og knaldede ham én i tomaten. Det gjorde jeg dog ikke, men jeg skulle stå skoleret hos personalechefen dagen efter, så helt blødsøden har jeg jo nok ikke været.«

- Sven N. Lichtenberg, ansat som blandt andet reklamechef. Arbejdede i Rosenbygningen fra 1955 til 1965 og igen fra 1995 til 1996, hvor han blev pensioneret.

Den berømte franske arkitekt Le Corbusier kaldte senere sådanne eklektiske øvelser for ”infame stilkopier”, medens Nietzsche i samtiden talte om, at man lod de døde begrave de levende i udpinte stiløvelser. Han beklagede, at der var for mange raslende skeletter i skabet, fordi tiden begravede sig i en overflod af historiske studier og opulent museumsbyggeri.

Herman Bang, Rosens bysbarn fra de tidligste barndomsår i Horsens, beskrev i sin mesterlige, på én gang pulserende og melankolske København-roman ”Stuk”, tiden som overtrukket med similiglans, papmaché, blik, forgyldninger og netop stuk – dvs. forførende applikationer, som i grunden var hule gøglebilleder.

Meldahl, der for sit vedkommende var meget optaget af bygningens tektoniske udtryk, beklagede måden, hvorpå de københavnske spekulationsejendomme fremstod fladt i gadebilledet og uden relief. De gamle ejendomme i murermesterklassicisme i Københavns indre by besad en fornem, simpel noblesse mht. proportioner og placeringen af vinduer. Ligesom deres pudsede og malede facader dannede en fin rapport med gadernes net og bredde i hele middelalderbyens morfologi, hvorimod de nye ejendomme på brokvartererne i mange tilfælde havde en alt for smal overgang fra øverste etages vinduesfag til tag, en ringe proportionering og for lidt relief.

De bedste af Meldahls elever overvandt dette ved at udarbejde ejendomsfacader med pilastre, halvsøjler og stærke horisontale markeringer gennem gesimsbånd (som f.eks. den imponerende ejendom Bredgade 65 i renæssance-stil). Facader, der gennemgribende var gjort af en høj akademisk skole, men hvis relief dog sprang frem fra råhusets grundliggende flade mur. De lyse, malede facader i området omkring Hotel D'Angleterre, udført af samme Meldahlske skole, fremkalder oplevelsen af at være gjort af et homogent stof. De glatpudsede og hvidmalede facader virker som bestående af et ideelt lysende, men finkornet og ensvirkende stof. Historikeren Harald Langberg kritiserer, i overensstemmelse med senere generationers forkærlighed for blank mur af tegl, disse gipsede facader for det, de skjuler. Han karakteriserer Meldahls holdning således:

”Meldahl, jernstøberens søn, havde lært at ”lime” stenene sammen til en masse. Han savnede ingenlunde sans for konstruktion, men var rent praktisk indstillet over for konstruktive problemer. Han udtænkte sine bygninger i planer og facader med tilbørlig hensyntagen til hvad, der lod sig konstruere, men for ham var det hele som gjort i et ideelt stof. Han ”støbte” sine huse”.⁷ Indvendingen går på, at den samlede virkning i grunden er stofløs. Rosen er en af de arkitekter,

der meget konsekvent søger væk fra dette princip om at støbe huse i et ensartet stof.

Gründertidens København, dvs. tiden for Rosens arkitektoniske dannelse, sporede selv en panik midt i sin stilistiske behændighed. Ikke kun Herman Bang observerer dette i et kritisk-satirisk lys, men før ham etatsråd Meldahl selv, der i sin undervisning i positiv hensigt havde fremhævet ønsket om teatraliske virkninger i arkitekturen.

Meldahl følte nu pludseligt, at væren og billedet var faldet fra hinanden. Han siger således i et brev til den aldrende skuespillerinde Johanne-Louise Heiberg fra 1873 om effekterne af den nyrenæssance, han selv havde været med til at fremmane:

”Renæssancen, den står nu for mig som noget, der ikke er sig selv, noget der er aandrigt på anden haand. Det er en stor komedie, hvor rollerne gives med de efter forholdene tillempede kostumer, men hvor et egentligt dybt indhold mangler.” Og Meldahl fortsætter senere sine betragtninger. ”De boliger, vi bygge – de ligner vor tids mennesker – de er ligeså kedelige, tomme, indholdsløse som disse – det er saa naturligt, det ene er en følge af det andet. Man aner ikke, hvor tomme, kedelige indholdsløse man er, og man overgår til efterkommernes ringeagt”.⁸

Industrialismen havde muliggjort massefremstilling af ornamenter, fordakninger, pilastre,

Venstre: udskårne humleblomster, dekorative blade og byg-aks placeret øverst på frisen omkring centralrummets store ølanker.

Højre: centralrummets imponerende lysekronet set nedefra.



kartoucher og feston'er støbt i stuk, cement og gips; tilsvarende fremgangsmåde gjaldt interiørens rosetter, de øvrige loftsdekorationer, profiler mv. En af Meldahls elever konkluderede kort og godt: et bygningsværk består af arkitektur plus påhæftet dekoration!

Også Rosen må have følt det, Meldahl beskriver som en moralsk og æstetisk krise – et tab af realitet i det bestående miljø. Frem for alt prøver han at drive ornamentet hen imod en stærkere stoflig integration i bygningsværket og væk fra øvelser over de historiske stilarter, hen til noget nyt og uset.

Art Nouveau

Dette er præcist, hvad der var på spil i den nye kunst, der udviklede sig i de store nationer, og som Rosen studerede på sine forbløffende mange rejser, siden han i 1892 fik et større legat til rej-

ser i Europa. Rosen studerede desuden flittigt tidsskrifter som *The Studio* fra den engelske *Arts and Crafts* bevægelse.

Den nye brugskunst og arkitektur kaldte sig i det fransktalende område Art Nouveau, i Tyskland Jugendstil, i Italien Style Liberty, i Østrig Sezessionsstil, i Spanien Modernismo, i Danmark Skønvirke.

Strømningen havde mange indbyrdes forskellige udtryk. Der er tale om en yderst forskelligartet strømning. En fælles bestræbelse gik imidlertid ud på at vriste sig fri af den akademiske eklektisme. Samtidig forsøger man på den ene side at overvinde de mere hule og formløse udtryk for industrielt fremstillede ting og på den anden side at komme fri af den symbolistiske åndelighed, hvormed billedkunsten omkring århundredeskiftet havde malet sig op i en krog af højspændt erstatning for religionen. Eller bedre udtrykt, man prøvede på at bringe nytte og åndfuldhed



sammen ved at anvende kunsthåndværket som formidlinger mellem industri og kunst.

Som forfatteren Octavio Paz har foreslået, var der i de strømninger, som også Rosen orienterer sig mod, tale om, at håndværket og kunsthåndværket skulle fungere som en mediator mellem industriel produktion og billedkunst på vejen frem mod en ny visionær produktkultur. En produktkultur, der ikke blot var pyntet med "nedsunket akademisk kulturgods", men som ville finde nye afsæt for sin ornamentik i f.eks. minoiske og asiatiske ornamenten (Gustav Klimt og Wiener Werkstätte), blomstrende og vegetative motiver (Otto Wagner og andre dele af den centraleuropæiske Sezession og Jugend), mønstre af fuglevinger i bevægelse (belgieren Henry van de Velde), lianer og mangrove (Guimard med sine Metro-nedgange i Paris), en mere robust eksponering af bygningens struktur (Sullivan i Chicago).



Josef Hoffmann i Wien og MacIntosh i Glasgow arbejdede for deres vedkommende med en opdyrkning af grid'et og en stærk grafisk virkning gennem et spil af rette linjer og meget andet, der i glimt viser sig i Rosens huse, heriblandt Tuborg-bygningen.

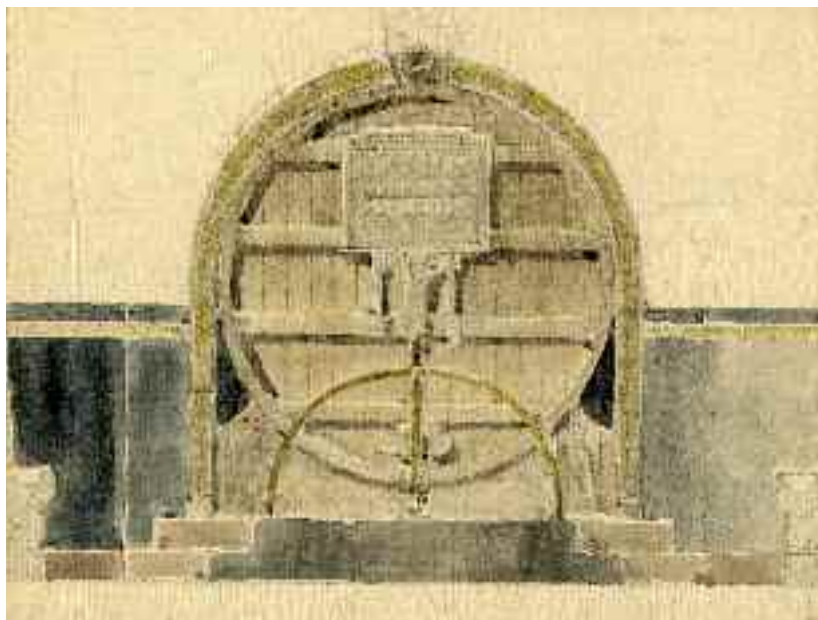
Det er svært at påstå, at Rosen i nogen direkte forstand havde præferencer blandt disse nydannelser. De ornamenten, Rosen udviklede i kulskitser på tegnestuen, er forskelligartede og ofte en art hybrider. De dannede i den videre proces udgangspunkt for en gennemarbejdning blandt hans medarbejdere. Men hans drivkraft var den samme som tilskyndede de samtidige i Europa til ornamental innovation.

På den ene side udviser han i sin første moderne fase endnu brugen af kombinerede historici-stiske stiltræk, som det fremgår af hans pokal for Slagterlauget i København, der er så mættet med retoriske udsagn, at man næppe kan sige

Venstre: frisen omkring det store ølanker med udskårne humleblomster og andre ornamenten.

Højre: mødet mellem en af centralrummets fire store hjørnestolper og den lave væg ned mod trappen mellem parterreetagen og centralrummet.

Centralrummets stoflighed er præget af den matte, hvide limfarve, den blanke grønne oliemaling og den forgyldte frise.



Rosens originale tegning af centralrummets ølanker.

mere på én gang. På den anden side arbejder han i sine masker, mønstre og detaljer i husene med mere beherskede udsagn, som nok rummer inspirationer fra de nævnte strømninger, men i reglen er de selvstændigt udarbejdede. Til gengæld er diversiteten så udtalt, at Rosens bidrag til *art nouveau* ikke besidder nogen meget tydelig signatur, han samler ikke sit udtryk til en stil af en højt profileret, umiskendelig karakter – en Rosen-stil.

De mange inspirerede indfald og detaljer kan virke sideordnede, vakkende mht. organisk integration i bygningerne og uden tydelig Rosen-karakter. Vi må tro, at han kæmpede med dette, men paradoksalt nok kom til kort på grund af sin idérigdom.

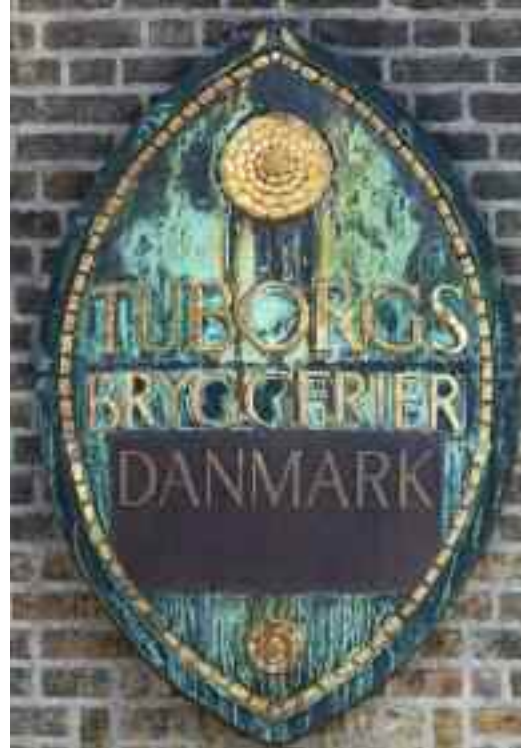
Til gengæld besidder mange detaljer i hans huse en spontan friskhed, idet de i reglen med et humoristisk overskud forbinder sig med det levende øjeblik, hvor idéen blev undfanget. Øjeblikke, der så afgjort genopstår for den, der vandrer rundt i det nyrestaurerede hus på Tuborg; ud for bronceskjoldet og lampeholderen på sydfacaden, under ophold på den indre trappeafsats med det store ølanker og dets messingarmatur eller foran maskerne over vandkummerne, for ikke at nævne centralhallens lysekroner med absinthbeholderen i glas, udendørsamplene over vaggens pult etc. Mange virkemidler i Rosens huse er såvel lunefulde som slående. De fremkalder opmærksomhed, en hengivelse til det ofte forunderlige, undertiden humoristiske indfald.

De nævnte *art nouveau*-retninger og Anton Rosen er ideologisk enige om udpegningen af håndværkets rolle som mediator mellem kunst og industriel produktion. Det er en rolle, man kan lokalisere til sidste halvdel af det 19. århundrede i England, og endnu tydeligere til det tidspunkt, hvor *Wiener Werkstätte* og det tyske



*Det store planker.
Forrest ses første del af den
toløbstrappe, der fører ned
til parterreetagen, i siden
anes de to vandfontæner
med maskerelieffer.*

Lanterne og skjold ved hoveddøren på Rosenhusets sydfacade, begge er fra husets opførelsesår.



Werkbund, der som et par af dette århundredes toneangivende initiativer til udviklingen af en ny produktkultur udvikler sine læresætninger. Rosen er under indflydelse af disse tanker og strategier og de beslægtede impulser fra det engelske område, og hvis Tuborg-bygningen har en bestemt udenlandsk inspirationskilde, kunne det være villaer og landhuse tegnet af briterne Norman Shaw. En vigtig drivkraft for flere af de udenlandske strømninger er udviklingen af et oplyst samfund med større social ligestilling, sammenhængskraft og glæde ved det daglige arbejde.

Håndværk som kommunikation

Tiden var præget af kampe imod de påførte, 'udvendige' og fra tingen selv 'løsrevne' ornamentter, der med stigende styrke knytter sig til ønsket om at komme væk fra den *splittelse* (også Meldahl

blev opmærksom på) og ind til en kerne af autenticitet og pålidelighed. Omkring år 1900 oplevede man opløsningen af enheden mellem genstandens udtryksside og indholdsside som utålelig – netop her virker det industrielle serieornament uden substans, påklistret og anonymiseret.

Fordi håndværk er fremstillet af hænder, skriver Octavio Paz (i nogle betragtninger der kommer tæt på doktriner i Skønvirke), er håndværksgenstanden anlagt på at blive fattet om med hænderne, mærket og befølt: "Vores forhold til industrigenstanden er funktionelt; det til håndværksgenstanden kropsligt". Kroppen opsøger gennem genstanden en anden krop også for at føle sig selv.

Håndværket er sammensvoret med vore sanser. Værkstedet forekommer tiltalende, fordi det som samfundsmæssigt mikrokosmos omdanner genstande til 'tegn på deltagelse'. Paz forstår i tråd med mange af det sene 19. århundredes hu-

manæstetiske reformbevægelser håndværket som en positiv norm. Og filosofen Albrecht Wellmer, der tænker videre med Paz, mener, at der til omgangen med håndværket hører en stilfærdig, halvt distræt nydelse. Håndværket indlærer sig i tiden, det søger ikke døden som industriproduktet, der defineres ud fra brug og holdbarhed – dets indbyggede forældelse – men afviser heller ikke døden som kunstværket. Noget af det tiltalende ved de håndværksmæssigt frembragte genstande består i, at de er “krystallisationskerner for en konkret tid og et konkret sted. Man kan leve og dø med de håndværksmæssigt fremstillede ting”.¹⁰ En værdi, man meget intenst erfarer i den nyrestaureerede administrationsbygning på Tuborg med dens massive murværk, tingenes omhyggelige forarbejdning og materialernes stærke indbyrdes samspil.

Rosens levetid er en epoke, der netop på den ene side er kendetegnet ved et massivt gennemslag af industriprodukter i folks daglige liv og på den anden side, som reaktion herpå, en opskrivning af håndværket. Endelig udfolder der sig i epoken en såkaldt “dekadent”, æstetiserende fin de siècle-kunst kendetegnet ved æstetisk egen-sindighed, men også holdninger, hvor man som sagt maler sig selv op i en krog af ren åndelighed præget af en afmagtsfølelse. Mere tempereret optræder forsøg på at fremmane et spirituelt



Når man var til møde ude på Carlsberg var der ikke noget med øl til møderne. Selvom vi godt vidste, at det var sådan det var, blev der jo prikket lidt til dem. De beklagede og inviterede os i stedet ned i Sumpen, som det hed, hvor man kunne få et glas øl efter mødet. I Rosenbygningen var det anderledes. Når Carlsberg-folk kom ud på Strandvejen blev de placeret ved bordet og blev med det samme tilbudt en øl. Så kiggede de overrasket på hinanden som om de tænkte ‘Du godeste kan man det?’. Folk fra Carlsberg elskede at komme på besøg i Rosenbygningen. Her var altid en god og meget afslappet stemning.«

- Bjarne Hansen – ansat 1962-98 – bl.a. som redaktør i Informationsafdelingen. I Rosenbygningen fra 1962 til 1965.

*Dørparti mellem centralrummet og hovedtrappen.
Over døren ses nogle af husets mange malede dekorationer her med en direkte referenc til vand og humle, de to hovedingredienser i ølbrygning; et tema, der også ses i centralrummets udsmykning.
Huset er gennemgående rensset for religiøse motiver med undtagelse af få symboler fra den nordiske mytologi.*



præget ideal bagom tingene. Dette sidste udmærker ikke blot dansk Skønvirke, men en række internationale reformbevægelser.

Disse reformbevægelser ønsker om at integrere den sociale dimension i arkitekturen, som i Danmark senere udmærkede repræsentanter for den såkaldte ”funktionelle tradition” – hvoraf nogle sad på Rosens tegnestue – havde mange steder i udlandet allerede gjort sig gældende i sidste halvdel af det 19. århundrede.

John Ruskin og William Morris fører en ny faglig etik i marken, knyttet til en yderligere understregning af, at dekoration og konstruktion, udtryk og indhold, igen skal stemme overens, som man kunne lade sig belære om i gotiske katedraler. Men frem for alt sker der i England en skærpelse af den sociale dimension i retning af at organisere værksteder efter det gamle laugsmønster, værksteder, der ser det som sit mål på linje med middelalderen at afskaffe skillelinjen mellem de højere og lavere kunstformer og derigennem bringe skønhed ind i dagligdagen. Anton Rosen etablerer lignende kollektivværksteder i København.

I Morris’ skrifter påpeges behovet for at reparere traditionens tråde og for ”en organisk kunst”. I en pamflet offentliggjort på tysk omkring århundredskiftet med titlen ”Die niederen Künste” siger Morris, at han ikke bestræber sig på kunst, frihed og omgang med værdifulde ting for de få:

”Nej, snarere end at kunsten eksisterer blandt de få, der udgør en undtagelse, som foragter dem under sig for en uvidenhed, som de selv er skyld i, og på grund af en råhed, som de ikke vil bekæmpe”.¹¹ Rosen lægger sig uomtvisteligt i kølvandet på mange af disse bevægelser, men jeg har ikke hos ham fundet klare ytringer i retning af nogen udtalt opmærksomhed på den sociale side af tidens reformæstetik.

I mange henseender følger han sig på linje med eksempelvis de wienske værksteder, der etableres af mennesker stærkt inspireret af Morris-elever som netop Charles R. Ashbee, der i 1888 grundlægger *the Guild of Handicrafts* i det østlige London. I 1902-03 i Wien kommer det også til grundlæggelsen af et fællesskab af kunstnere og håndværkere, som vil opdyrke retningslinjer for fremtiden. Centrale skikkelser i den wienske reformbevægelse omkring Wiener Werkstätte er Gustav Klimt og Josef Hoffmann.

Wiener Werkstättes indflydelse på dansk formgivning er betragtelig og langt kraftigere, end det i reglen påpeges – den strækker sig fra Anton Rosen helt frem til Arne Jacobsen.

Af Hoffmanns kulturrevolutionære udsagn fra årene i *Wiener Werkstätte* fremgår en tilknytning til såvel den engelske Arts and Crafts bevægelse (med afsæt i Ruskin og Morris) som til synspunkter inden for det såkaldte *Jungwien*:

”Det kan umuligt være tilstrækkeligt, at vi hverver billeder, og de være sig nok så herlige. Så længe ikke vore byer, vore huse, vore rum, vore skabe, vore husgeråd, vore klæder og udsmykning, så længe ikke vores sprog og vore følelser på en klarere, enklere og skønnere måde udtrykker vores egen tid. Så længe står vi uendelig meget tilbage for vore forfædre, og ingen løgn formår at narre os for dette bedrag”.¹² Rosen ser utvivlsomt sig selv som en arkitekt, der på linje hermed skuede fremad dog uden at gå forenklingens vej.

Ornament versus konstruktion

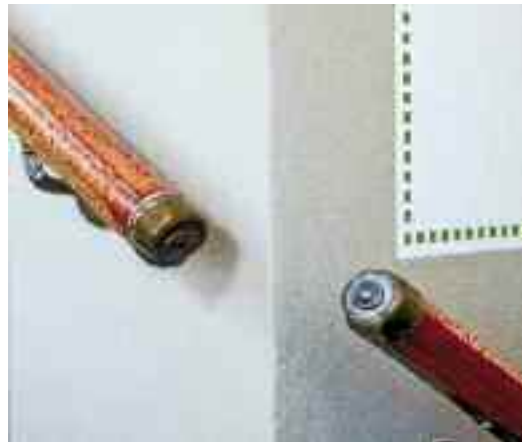
Den amerikanske kunsthistoriker Kirk Varnedoe har præcist sagt, at det drama, der kendetegner den wienske arkitektur omkring århundredeskiftet, er dramaet mellem konstruktion og ornament.¹³ Netop fordi man på linje med Meldahl i det anførte brev til Fru Heiberg i stigende omfang så historicismen som spøgelsesagtig eller som hjem søgt af den særlige tomhed, der stråler ud fra ”kongelogen i et provinstheater, hvor majestæten kun kommer én gang om året” (Hermann Bahr, leder af bevægelsen Jungwien).

Man kan ikke tale om Rosen uden at tale om Otto Wagner, den ældre wienske arkitekturprofessor og mentor for den unge generation. Wag-

ner foretog et radikalt skridt ved i nogle etageejendomme at lægge et helt fladt blomsteragtigt ornament henover den nøgne facade, således at husets grundlæggende konstruktion bliver synlig. Derved åbenbarer han et problem. I sin berømte Postsparekasse-bygning gør han tilsvarende den enkle stenkædetil en tynd finér demonstrativt forankret i grundmuren. Konstruktion og dekoration mødes i et åbent drama. Otto Wagner bringer rationalistiske bygningsdele frem i lyset inde i Postsparekassens store hal. Hans tilgang til konstruktion og nye ornamenttyper udløste raseri blandt Wagners professorkolleger af Ringstrasse-generationen, fordi Wagner viste mere, end han skjulte. Wagners blotlæggelse af ornamentets status som påhæftet tiltalte derimod i udtalt grad en af hans berømte elever, arkitekten Adolf Loos.

Anton Rosen er stærkt optaget af ornamentets status, men drager ikke de samme følgeslutninger som den berømte Loos, idet Loos i praksis og i tale koblede brug af ornament sammen med veritabel forbryderisk adfærd (i et foredrag, han også holdt i København, i det år Rosen begyndte at arbejde på Tuborg-opgaven).

Ornamentet var det, Rosen kæmpede med og lidenskabeligt måtte bibeholde. I praksis spurgte han: hvordan kan vi tænke forholdet mellem ornament og bygningskrop på en ny måde?



Ø. Venstre: opførelsesåret 1913 går igen som motiv mange steder i huset – her udhugget i granit.

N. Venstre: prikporten og frisen er gennemgående dekorationer. Farverne er, ligesom vægfarverne, genskabt ud fra farvearkæologiske undersøgelser.

Ø. Højre: messingafslutninger nederst på hovedtrappens gelænder.



N. Højre: hoveddørens håndtag med symbolet 'TF' – Tuborgs Fabrikker.

Emnet var stadig ømtåleligt. Belgieren Henry van de Velde kunne ganske vist skabe en enhed ud af konstruktionens støbejernssøjler og det ornamentale, men i mange andre tilfælde virkede ornamentet stadig påhæftet, uden at man som Otto Wagner åbenlyst udstillede det. Problematisk kunne det også virke hos den af Rosen beundrede Sullivan i Chicago, i hvis arbejder ornamentet i flere interiører forekommer som sorgløst i forhold til rummets underdelinger og fysiske skikkelse.

Hvad er et *ornament*? Som ornament forstår man sædvanligvis det enkelte udsmykningsmotiv, der indgår i en mere omfattende dekoration. Ordet ornament kommer af *ornare*, latin for at udsmykke, og *-mentum*, der betyder så meget som effekten af noget. Ornamentet er således motiv og virkning i ét.

Ordets etymologi peger på en dybere egen-skab ved det vellykkede ornament, nemlig at det smykker og fortolker den fysiske form i én og samme bevægelse. Det gør det "læseligt". Med ordet *tektonik* menes allerede det forhold, at en given konstruktion kommer fysisk til udtryk, at den artikuleres. Oven i dette kommer så den ornamentale understregning. Forestiller man sig en vase, vil ornamentets udformning i reglen være forskellig fra led til led. Eksempelvis vil ornamentets udformning være forskellig på vasens fod i

sammenligning med ornamentet på selve vasens krop, hvor det stort udspændt forstærker indtrykket af vasens funktion som beholder. Ornamentet bør ideelt set fortolke og optisk forstærke grundformen og de enkelte leds vægt ift. sammenhængen. Dette er det normative grundlag for ornamentalt arbejde, et grundlag, der forbinder sig med ordets etymologiske ophav, der peger på udtryk og effekt i ét.

Problemet for en række arkitekter inden for art nouveau bestod nu i, at det nok lykkedes dem at frigøre sig fra den akademiske eklekticisme, men at de ikke altid fik udarbejdet de nye ornamentale motiver tektonisk, dvs. som en optisk understregning af bygningens plastiske karakter.

Rosens ornamentik

Visse *art nouveau* arkitekter, som f.eks. Antoni Gaudi, formår i mange tilfælde at gøre hele bygningskroppen ekspressiv som et ornament og omvendt at gøre ornamentet til en fysisk helhedsfigur i ét samlet udtryk. Herved løses den arvede konflikt mellem udtryk og indhold, hvorunder ornamentet virkede overfladisk.

Blandt Rosens inspirationskilder findes en række art nouveau arkitekter, der indløser ornamentets evne til optisk at understøtte grundlæggende relationer i bygningens form og propor-

tioner. Rosen er i den henseende et særligt tilfælde, hans ornament er optræder i hovedværkerne bl.a. som et fornemt draperi delikate indvirket i facaden – som på Løvenborgs *curtain wall* facade og Palace Hotellet, hvor ornamenterne følger facadens underdelinger – plastik henholdsvis konstruktionen. I andre tilfælde løber ornamentikken løbsk og støder an mod facader og vægge udtalt i en skitse til en indgangsportal fra 1907.

Rosen arbejder i sin plastiske udformning af huskroppen ofte med at rejse denne som et superornament, som det er tilfældet i administrationsbygningen for Tuborg, men også i Ole Rømer Observatoriet, i Metropol-bygningen m.v. Det udfordrende ved ikke mindst Tuborg-huset, den bygning, der har mest "klump" og massevirkning, består i udvekslingen mellem facadens ekspressive komposition og de særskilte dekorative og ornamentale elementer huset igennem. Bortset fra de uhyre behændigt udarbejdede facader med deres skarptskårne åbninger er helhed og dele ikke fuldt integrerede. Motiverne forekommer sine steder at falde fra hinanden i en sideordnet række af "numre". Kunstnerens vandmærke gennemtrænger ikke alle led. De er heller ikke absolut afstemt i deres indbyrdes proportionelle relationer. Til gengæld er de yderst charmerende. Vi står over for det, arkitekten Robert Venturi ville kalde "den vanskelige

helhed" (the difficult whole) indeholdende en række mindre kollisioner og skalaspring, inden for en spændingsfyldt helhed.

Gesamtkunstwerk

Den omstændighed, at Rosen bestræber sig på at tænke hele bygningen og dens dele ornamentalt, er uadskillelig fra hans frodige natur som kunstner. Man må desuden forstå denne bestræbelse i forbindelse med periodens stærke optagethed af *gesamtkunstværket*. Udbrydergruppen af unge videnskabelige kunstnere, de såkaldte sezeptionister Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Josef Olbrich mfl., siges ved en sammenkomst en uges tid før deres første samlede udstilling at have fået et improviseret foredrag af komponisten Gustav Mahler vedrørende Gesamtkunstwerk-konceptet.

Ved åbningen af den nye Sezeptionsbygning i 1898, tegnet af Olbrich og indrettet af Hoffmann, slår dette koncept markant igennem, idet rummenes indre udsmykning af retvinklede, berappede og kalkede mure spiller bevidst sammen med Gustav Klimts billedfrise i en samlet hyldest til kunsten og håndværket. Bygningens krone, en kuppel af forgyldte laurbær, kunne være et udtryk for det, Kay Fisker ville betegne som "skabet"¹⁴, hvorimod et sådant udbrud af ornamentalt overskud næppe ville vække anstød hos Rosen.

Rosen arbejder med Gesamtkunswerk-idéen i en stribe arbejder. Mest storslået i Palace Hotellet og Tuborg-bygningen, hvor alle dele og alt inventar er udformet af arkitekten. Begrebet *Gesamtkunstwerk* har med stor succes vundet indpas i alverdens sprog, siden komponisten Richard Wagner udbredte begrebet for lidt over 150 år siden.¹⁵

Men dermed hører klarheden op. Går man litteraturen igennem, vil man opdage, at ordet bruges om vidt forskellige fænomener fra middelalderens gotiske katedraler og stort anlagte kunstværker til åbningsceremonier for de olympiske lege.

Det er et fælles kendetegn ved de mest ambitiøse gesamtkunstværker, at de vil være et billede på verden eller skabe en vidtspændende verden, der samtidig søges udrustet med en rød tråd gennem alle delene. Til de prominente historiske forbilleder for gesamtkunstværket hører middelalderens katedraler. Med disse katedraler forbinder man to egenskaber, som bliver centrale i komponisten Richard Wagners definitioner af *gesamtkunstværket*: den perfekte harmoniske enhed af alle kunstarter, og som sagt dét at ville indskrive en hel verden i én manifestation. Ved siden af de to allerede nævnte kendetegn ved gesamtkunstværker besidder katedralen, takket være den organiske helhedsvirkning af lyd, lys, sten-

materialer og billeder, ydermere den synæstetiske dimension, at sanseindtryk kan forvandle sig og danne overblændinger. Lydindtryk kan slå over i lys- og farveindtryk, taktile indtryk kan forbinde sig med synsindtryk etc. Gesamtkunstværker vil ofte aktivt søge at mobilisere synæstetiske effekter, binde mennesker sammen gennem sanseindtrykkenes integration i en æstetisk helhedskomposition.

Værkets moderne karakteristika, som de udarbejdes omkring 1900, er i forlængelse heraf den harmoniske enhed af kunstarterne, den sociale vision, det universelle i formsproget, tilskuerens følelsesmæssige og affektive involvering, det intense stemningspræg samt omgivelsernes berigelse gennem kunsten. Kunstværket overtager roller fra templet og katedralen.

Ligesom Anton Rosen med sit Palace Hotel videreførte Grand Hotellets udtryk for den store verden præget med sit eget formsprog, rejser han tilsvarende på Tuborg en symbolladet forestilling vedrørende bryggerierhvervet – fra det store ølanker ved hovedtrappen til den kvintessentielle alkohol i pragtlysekronen, som tindrende svæver i bygningens absolutte centrum. Bygningen er bryggeriets fæstning og hovedkvarter, al ind- og udkørsel passerer her forbi. Fra tårnets øverste platform skuede man som en borgherre ud over hele fabrikslandskabet.

Centralrummet, der som gesamtkunstværkets hovedrum samler trådene – vandet i fontænerne, den gyldne lysekronen, ølankret, beplantningen i kummerne ved vinduerne, lysindfaldet fra vinduerne.



Desuden trækker bygningen med sin tyngde, det massive tårnhjørne og de svære omkringliggende granitkugler tråde til trafikken af hestevogne og lastvogne med øltønder i en art robust samdrægtighed.

Det store centralrum trækker på en sakral tradition via sit ovenlys, sin funktion som socialt samlende rum, sit monumentale vindfang, sine storstilede symboler mv.

Richard Wagners formulering af tanken om *gesamtkunstwerk*

Operakomponisten Richard Wagners skrifter fra midten af 1800-tallet taler om, at de tre ”urfødte søstre, digtekunsten, tonekunsten og dansekunsten” bør forenes i et nyt begreb om musikdrama. Grundpointen er, at de enkelte udtryksformer skal bindes sammen i en syntese.

Kunsten skal overvinde ”egoismen” i de enkelte kunstarter og deres ”fremmedgørelse” fra hinanden, og samles i en ny syntese – en ”fremtidens kunst”. Disse tanker går som sagt ikke blot igen hos Wiener-Sezessionisterne, men i vide dele af arkitekturen omkring år 1900. Wagners egne idéer sammenfattes i hans Festspielhaus i Bayreuth, hvor tilskuerne sidder i et ikke-hierarkisk teater uden loger i et ”stort menneskeligt fællesskab” (Wagner).

En del fabriksbyggeri i den vestlige verden på Rosens tid ville skabe såvel et *gesamtkunstværk* som en fællesskabsfølelse blandt medarbejderne. I Danmark kan man i den forbindelse tænke på Dahlerups udformning af Elefantporten og andet på Carlsberg i Valby som elementer i et *gesamtkunstværk* og ikke mindst i England på reformbyggeri og omkring fabrikkerne. Denne tanke om fabrikken, dens plan, fløje samt skulpturer som talende arkitektur (*architecture parlante*) optræder tidligt i industrialismens historie i Ledoux berømte saltværker i Frankrig, men fortsættes i udtalt grad i England og Tyskland i løbet af det 19. århundrede som bestræbelsen på at drage alle ansatte ind i et æstetisk oprettet fællesskab.

Patosformler, stemning og vitalisme

Gesamtkunstværket aktiverer i sine romantiske udgaver en række ophedede former for patos eller følelsesfulde fremstillinger. Med udgangspunkt i erfaringen om en spaltet og ”forløjet verden” (Wagner) præget af menneskets historiske følelse af hjemløshed og splittelse skabes drømmen om et nyt totallegeme.

Den enorme tiltrækningskraft idéen om *gesamtkunstværket* nyder omkring 1900 og i alle



Direktørkontoret er husets fineste og bedst bevarede rum. Dørhåndtag og sofa er tegnet af Rosen til huset. De stofbeklædte undervægge, der afsluttes med en agramanbånd og den forgyldte frise i gips, er originale fra 1913 og et udtryk for Rosens sans for detaljer. Ovenover er den prikkede grønne bort genskabt.

dele af *art nouveau* hænger utvivlsomt sammen med erfaringen af, at verden er blevet splittet op i en isoleret kunst, en isoleret religion, en separat videnskab, en separat samfundsforvaltning og en ekspansiv produktion af industrielle masseartikler, der i deres anonymitet tilhører alle og ingen. Gesamtkunstværket ønsker at hele den moderne verdens opsplnitning og fragmentering.

Fælles for forestillinger om gesamtkunstværket er bestræbelsen på at frembringe det store menneskeskabte artefakt, som kan blive ét med virkeligheden, i reglen gennem symboladede verdensbilleder, som søger forening med en konkret livspraksis i dennes helhed. Arkitekturens ønske om at kunne repræsentere og afsætte

rigtig meget betydning spændes til bristepunktet og er en af årsagerne til den energi, der stråler ud af bygningen for Tuborg og af andre af Rosens arbejder.

Rosen gik meget langt mht. at kunne sikre sig æstetisk kontrol over sine arbejder. I forbindelse med en enkelt opgave fik han lov at bestemme knappernes udseende på de ansattes uniformer. På Palace Hotel styrede tegnestuen alt fra møbler til service, bestik, dørhåndtag mm. Han sigter uophørligt mod helhed, facetrigdom og det stemningsladede.

Og som andre ambitiøse arkitekter før og efter ham tog han mange kampe med sin bygherre på Tuborg. Kampe, i hvilke han ikke altid trak det længste strå.

Kigget fra kontorchefens kontor ind til Direktøren i bygningens sydvestlige hjørne. Begge rum fremstår i dag stort set, som da huset var nyt. De malede dekorationer på væggene og lampen i forgrunden er genskabte.





Den imponerende svingdør, der forbinder centralrummet med vindfanget og hoveddøren.



Det blotte syn af Carlsbergs daværende direktør A.W. Nielsen kunne gøre folk urolige. Carlsbergs mangeårige besøgschef havde truffet nogle dispositioner i forbindelse med et arrangement i Carlsberg Museum og sagde til direktør A.W. Nielsen, 'Undskyld direktør Nielsen, men jeg håber ikke, at jeg dermed har overskredet min kompetence.' 'NEJ', svarede A.W. Nielsen, 'for De har ingen!'

På Tuborg var det mere afslappet. På et tidspunkt havde vi en informationschef, der hed Poul-Ove Kühnel, og da han havde lært begge steder at kende, men havde kontor på Carlsberg, sagde han meget rammende, 'der er højere til loftet ude på Strandvejen.' Det havde han ret i. I Rosenbygningen turde man godt gøre noget på eget initiativ og endda være uenig i direktionens beslutninger uden, at man kom til skade af det. Der var en befriende atmosfære. Man følte sig ganske enkelt godt tilpas.«

- Bjarne Hansen - ansat 1962-98 - bl.a. som redaktør i Informationsafdelingen. I Rosenbygningen fra 1962 til 1965.

Det stemningsbetonede

Datidens arkitekturteori, som den blev formuleret af bl.a. Heinrich Wölfflin (*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*) og Worringer (*Abstraktion und Eifühlung*), interesserer sig for arkitekturens stemningsskabende værdier og netop indfølingen. Disse tænkere er optaget af, hvordan materie spiritualiseres gennem form, og hvorledes ornamentet appellerer til kroppen, idet det udløser en effekt i hele organismen.

En klump rå uformet materiale, der ligger foran én, appellerer direkte til menneskets form-skabende evne, fordi det uformede råmateriale hos mennesket kalder på en formvilje – kalder på at gribes med hænderne og blive artikuleret og givet en form. Resultatet, selve formen og ornamentet, virker dernæst direkte på den menneskelige sansning, således at vi oplever det arkitektoniske formudtryk som besjælet. Ornamentet og den arkitektoniske form bliver en kanal mellem den fysiske verden og den åndelige dimension.

Sådan at forstå at denne gestus og ornamentets slyngninger kalder på indlevelse og efterligning. Den lyksalige oplevelse af en vellykket rumform får os til at forjætte objektet og rummets atmosfære. Efterligningen af et vellykket formudtryk styrker vores livskraft, på samme måde som barnet med fornøjelse efterligner den voksnes be-

vægelser. Eller som Paul Klee senere sagde: Beskueren fuldbyrder ved sin tilgang til tegningen linjens slyngninger via efterligning, man gentager med øjnene linjernes bevægelser, foretager en art inkorporering ud fra sine motoriske erfaringsmønstre. Når materialet er givet form, og dets træghed og tavshed overvundet, udløses en vital impuls, en tilskyndelse til indføling. Indlevelsens behag fører os ind i en stemning, et register af følelser, noget både stumt og levende.

Grundliggende er der i efterligningen også tale om, at vi bekræftes i vores egen krops symmetriske opbygning, vi genkender harmonien i bygningens forhold mellem del og helhed som logisk og proportionalt i overensstemmelse med vores egen organisme, vores to øjne, to ører, to parvisse lemmer og yderste ekstremiteter.

Vi kæmper imod formløsheden i materien for at vække vores egen livskraft. Og vi kan i parentes tilføje: Denne idé om livskraften, det vitalistiske idéindhold, blev et stort tema i art nouveau med dens florale og organiske former. Ligesom ordet Jugend ville pege på den spæde ungdom og med forkærlighed repræsenterer det tidlige forår.

Wölfflin mener, at en harmonisk bygning virker som et spejl for kroppen og sætter os i svingninger. Stemningen og atmosfæren er noget, der opstår i relationen mellem os og den arkitektoni-

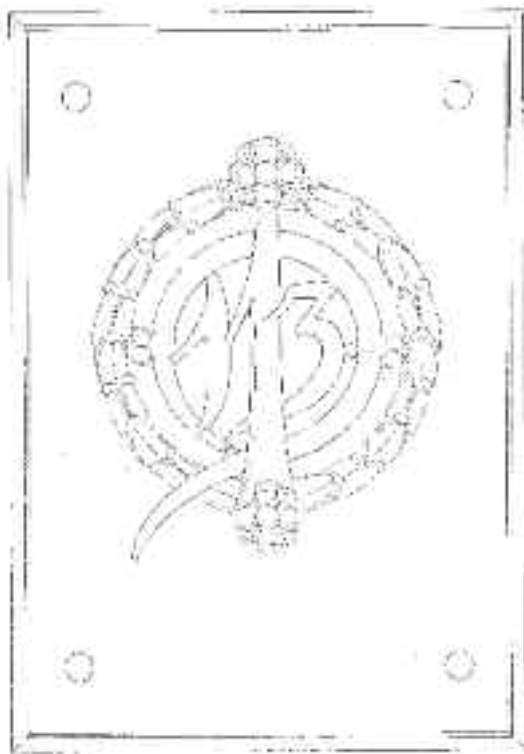
ske plastik. Stemningen er ikke noget, vi ensidigt projicerer over i bygningens rumlige udformning, den er også en egenskab ved det arkitektoniske udtryk, at dette kan udløse stemninger. Anton Rosen var allerede gennem Meldahls forelæsninger bekendt med tidens stemningskult. Meldahl så netop den bevidste omgang med vekslende historiske motiver som et middel til suggestion og til frembringelsen af teatraliske, stemningsmættede effekter i det københavnske bybillede. Noget, han gang på gang indskærpede i sin undervisning. Ud fra sit omfattende kendskab til den europæiske kulturarv kombinerede Meldahl så at sige særlige klenodier af høj stemningsværdi med henblik på at opbygge intense rumgestalter.

I den efterfølgende periode, præget af *art nouveau*-strømninger overalt i Europa og USA, løber den vitalistiske tanke om livskraften i det stemningsbårne sammen med gesamtkunstværkets styring af alle optiske og ornamentale begivenheder i det arkitektoniske forløb. Arkitekten fører an med sine bestræbelser på at stifte enhed. Det er ud fra en sådan kontekst af idéer, Rosen ønsker at yde sin indsats som arkitekt.

Rosens rejser

De første rejser, Rosen foretog, gik til England, Sverige, Frankrig og Tyskland. Modtagelsen af

Rosens originale tegning af skjoldet til varmlufts-kanalerne. Skjoldet er i hvidmalet metal og også her anvendes motivet '1913', som er husets opførelsesår.



den lille Guldmedalje tillod ham en længere rejse gennem Sydeuropa. Som alle arkitekter før ham gjorde han på disse rejser skitser. Hos brdr. Alinari i Firenze købte han til sit arkiv en række fotografier. Firmaet Alinari havde bl.a. speciali-

seret sig i at dokumentere kunstværker og berømte bygningspartier. Det blev en kæmpe stor gesjæft. Fotografiet viste sig nyttigt for restaureringsarkitekter, fordi de kunne fastholde en dokumentation af udseendet af bygningsdetaljer før restaureringsindsatsen og holde disse for øje under bygningens renovering. Samtidig gjorde fotografiet som massemedium alle væsentlige monumenter tilgængelige for alverdens arkitekter og historikere.

De motiver, Rosen på den ene eller anden måde indsamlede under sine udlandsophold, danner i nogle tilfælde ret direkte afsæt for udsmykninger af hans arbejder hjemme i Danmark. Fremfor alt fik han et utal af mønstre, ornamentik, heraldik og skulpturelle detaljer ind under huden ved sine nærstudier således, at han kunne lade disse undergå forvandlinger og nye kombinationer. Også tidsskrifter blev for Rosen et reservoir for idéer og nyorientering.

Wilhelm Wanscher skrev i Politiken i 1928 i et tilbageblik på Rosens udgangspunkt som arkitekt: "Der gives to slags arkitektbegavelse, den konstruktive og den komponerende – den nøgterne og den frodige. Rosen havde den sidste".¹⁶ Andre nekrologer fra samme år taler om den friskhed og det mod, der prægede hans karriere, at han "sent blev moden" (!), samlede mange motiver, men endda "formåede at give

dem et præg af personlighed". (Udsagn fra aviser af bl.a. Tyge Hvass).¹⁷ På Rosens tegnestue, der ikke blot var blandt de livligste i landet, men også den, der sendte flest projekter ud i verden til internationale konkurrencer, sad et imponerende antal af de følgende årtiers bedste danske arkitekter. Og disse gav i reglen sympatiske signalementer af denne tegnestuechef, der snart virkede vidtløftig og sangvinsk snart overordentlig fokuseret.

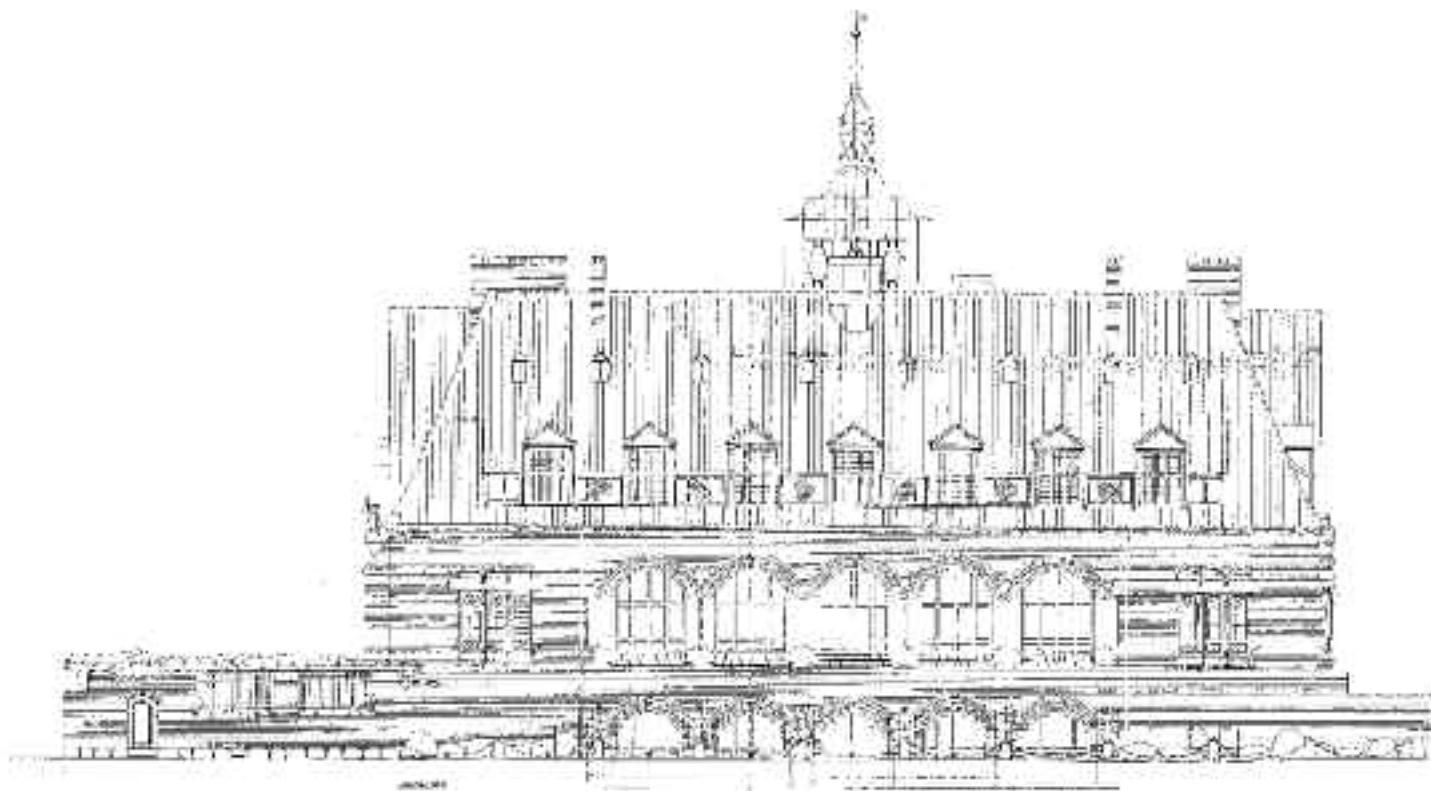
Tuborghuset

Aktieselskabet Tuborgs Fabrikker blev anlagt i 1873 ud mod Strandvejen på grænsen mellem Østerbro og Gentofte. Selskabet oprettede en havn, en gødningsfabrik, et flaskeglasværk mm. Efter nogle år var det meste nedlagt eller solgt fra bortset fra bryggeriet, som langsomt nød fremgang på det danske marked såvel som på eksportmarkeder. Foregangsmændene var frem til omkring år 1900 C.F. Tietgen, P.W. Heyman, H. Bekkelund og efterfølgende S. Wibroe og B. Dessau i forskellige, dels praktiske dels forretningsmæssige funktioner. Da bryggeriet med Rosen som arkitekt 1912-14 opførte sin nye administrationsbygning og ankomstanlæg, var det teknisk innovativt og blev besøgt af bryggere fra forskellige dele af verden.



En overenskomstforhandling var gået i hårdknude og efter hårde forhandlinger blev udgangen, at alle ansatte havde ret til seks skattefri øl om dagen. Dengang var seks om dagen en dråbe i havet for de mere hårdføre. En god historie som alle bryggeriarbejdere kender handler om Kong Christian X, der en dag var på besøg. Kongen standser op ved en tøndeformet bryggeriarbejder, og siger "Hvad drikker De i grunden om dagen min gode mand?" Arbejderen klør sig lidt på maven og siger, "Nåh, en til halvanden, bliver det nok til." Kongen siger "Nå, det kan jeg ikke forstå. Det gør jeg såmænd også og jeg er jo høj og tynd," hvortil bryggeriarbejderen svarer "Jamen Deres Majestæt, De snakker jo om flasker. Jeg snakker om kasser." Det var dengang, der var 50 flasker i en kasse.«

- Thomas Sørensen, kontorchef i Besøgsafdelingen. Ansat fra 1960.



Original tegning af vestfacaden langs Strandvejen.

Til venstre i billedet ses muren ind til humlehaven, som blev nedrevet, da Strandvejen blev udvidet.

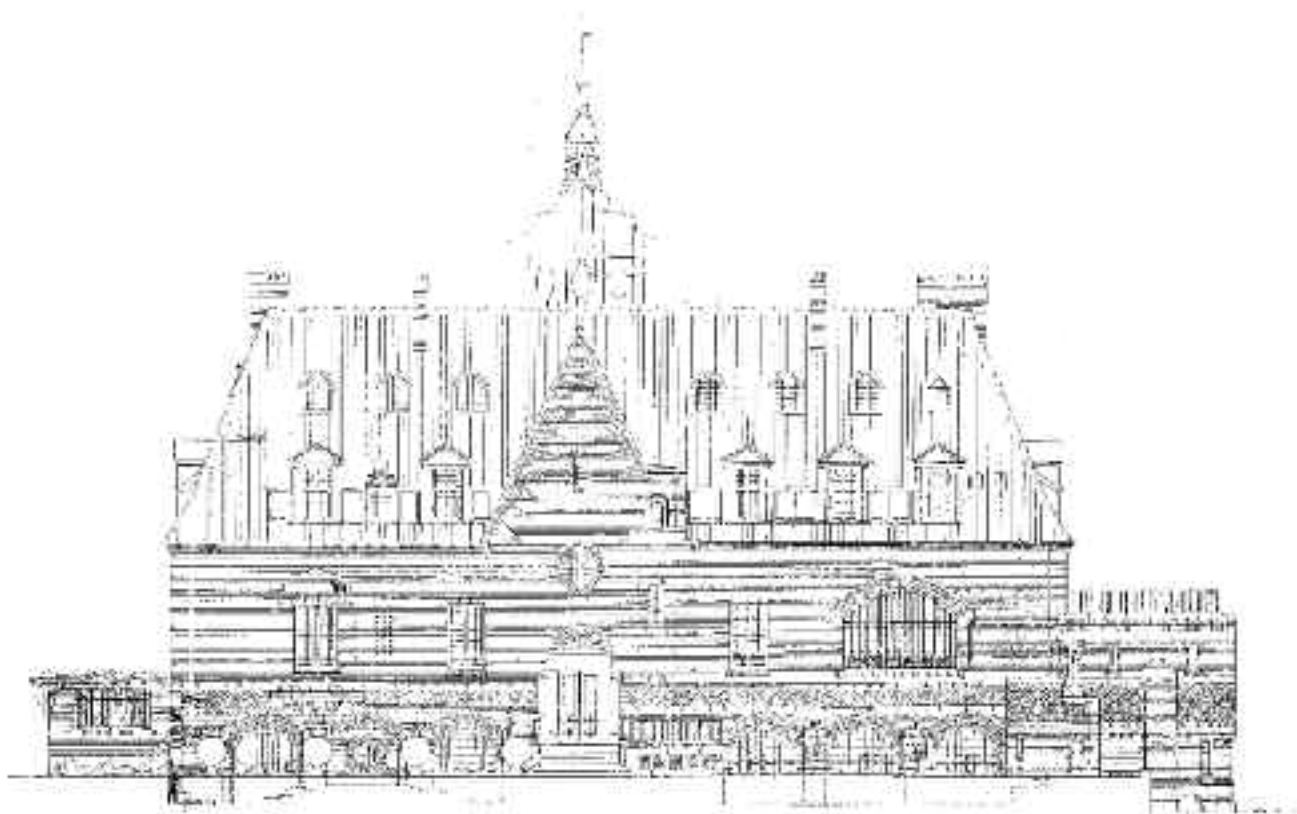
Bygningens ydre

Bygningen tilpasser sig den spredte villabebyggelse, der dengang prægede området. Den består af fire fløje, som omkranser et indre kvadratisk areal, der fungerer som en stor centralhal med ovenlys. Bygningen forekommer mindre end sin faktiske volumen og mængden af funktioner, som følge af de høje tage med den drastiske rejning, der synes respektivt at skjærme blot en enkelt fløj. Desuden kan man ikke fra nogen enkelt synsvinkel udlede, hvordan bygningen udfolder sig over de øvrige facader. Man kan ikke fra et enkelt punkt danne sig noget indtryk af bygningen i sin helhed.

Tilsvarende er det svært at danne sig et indtryk af, hvor stort et areal bygningen dækker, og

man afledes fra tanken om en regularitet i bygningens plan som følge af facaderne dramatisk store og individuelle træk i henseende til vinduesplacering, serier af karnapper, gavle mm. Desuden man kan ikke udlede særlig meget om det ydres fortsættelse i det indre fra et enkelt sted omkring bygningen.

Facaderne har ikke helt og aldeles den samme vægt, men kan dog hver for sig udmærket aflæses som en fuldgyldig frontfacade. Der arbejdes overalt med en stor motivisk tæthed. Hver af facaderne har en rigdom af indfald, der vanskeliggør en hurtig aflæsning selv af den enkelte facade. Kun sydfacaden og østfacaden er udtalt asymmetriske. Bygningen er lejret ind i et mindre terrænfald, et forhold, der intrigerer blikket



som følge af den uortodokse overskæring af sokkelzonen.

I 1700-tallets arkitekturdoktriner talte man om det “nedgravede” som en monumental virkning. I tilfældet Rosenhusets vestfacade forstærker dette nedgravede ikke mindst oplevelsen af bygningens tyngde og “klump”. De oprindelige foran *vestfacaden* anbragte pullerter med kæder trak på opførelsetidspunktet en linje gennem underetagens fem vinduer, der er afrundet med halve cirkelslag. Disse virkninger var umiddelbart synlige, indtil fortovet ved en udvidelse af Strandvejen blev trukket helt ind til bygningen.

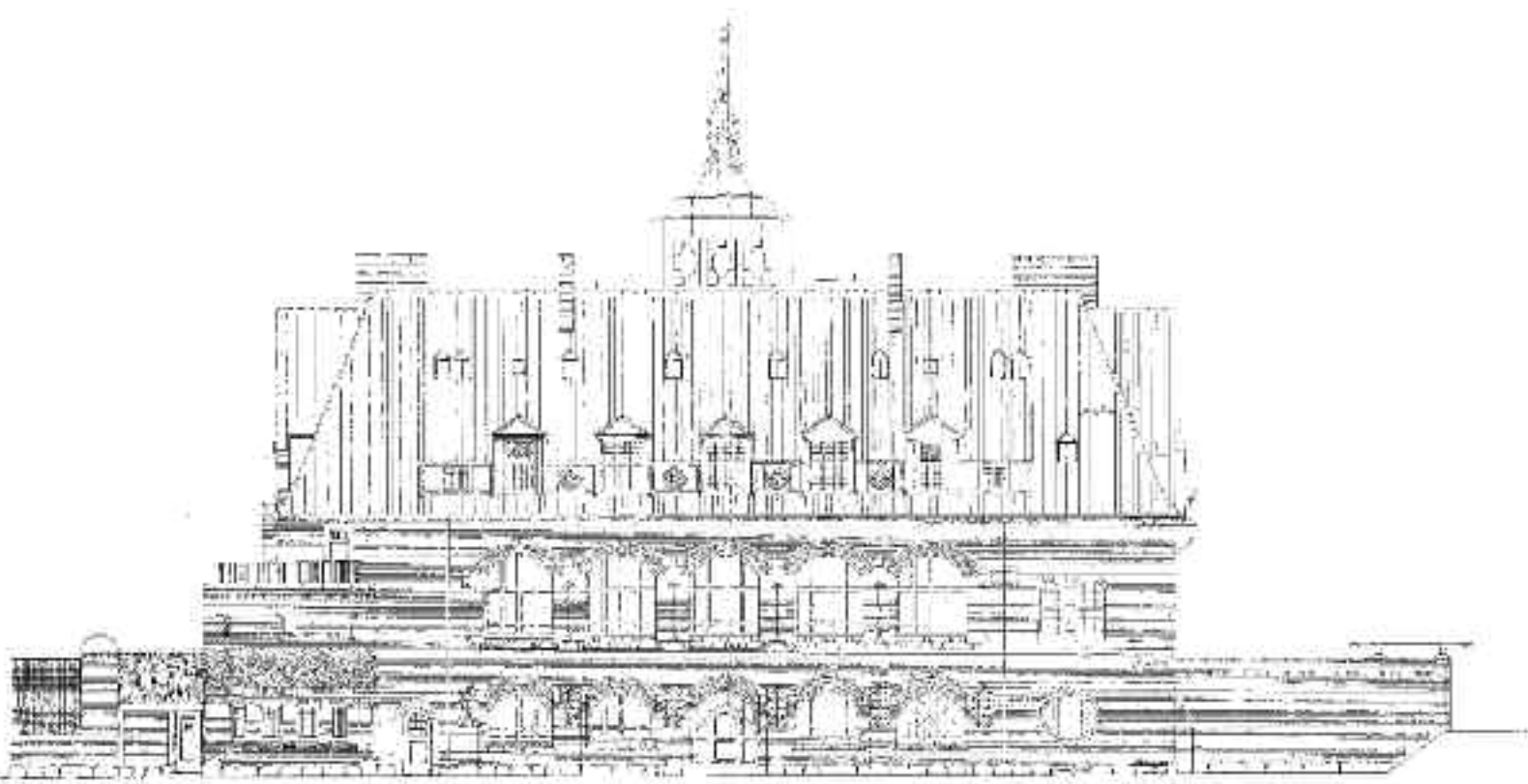
Kælderetagens halvcirkelbuer udvirker indtrykket af opadstræbende, vertikal energi, der horisontalt falder til ro i stueetagens (tilsvarende)

fem fag af langt større vinduer. Disse vinduers horisontale karakter understreges af, at vinduesfagenes rundinger her kun udgøres af fladere kurvehangsruer.

Vestfacadens stueetage domineres af en række af vinduesfag, hvis dynamiske bevægelser mod siderne holdes i ave af facadens yderste lukkede murpartier. Tagfladens syv kviste med ret spidse trekantsmotiver løfter helhedsindtrykket. De har egne intervaller, en egen indbyrdes rytme og er asymmetrisk anbragt i forhold til de vertikale sekvenser i fagene i facadens murværk.

Via det “nedgravede” dramatiserer facaden det livtag med tyngdekraften, der i princippet gælder al arkitektur, men som her bliver ret tilspidset.

Original tegning af sydfacaden, foran hvilken den nye forplads er blevet anlagt.



Original tegning af østfacaden. Til højre muren til humlehaven, der ikke længere eksisterer. På en del af humlehavens areal er der nu opført et nyt skur til cykler og dagrenovation.

Serien af kviste strækker sig ud over de primære fags bredde. De danner øverste kant i en kile, der udgøres af de samlede vinduers yderste afgrænsning og peger ned i fundamentet.

Tagfladens udformning med taskekvist danner et horisontalt bånd, der optisk holder sammen på tagfladen og giver denne ekstra betydning. Taskekvisten understreger også indtrykket af en krone over facadens murværk. Tagetagerne nobiliteres som andet og mere end end en funktion, der blot er udrustet med de nødvendige lysindtag i form af kviste og tagvinduer.

Sydfacadens asymmetri fremkommer ikke mindst ved gavlmotivets (*frontespiciens*) placering nogle meter til venstre for midten, en placering, der i tur og orden afbalanceres af det

store vindue i facadens højre side. Desuden er de tre fulgyldige kviste og det cylindriske tårn over to etager yderst til højre fæstnet i hjørnet som på en fæstning og med udvendig trappe. Terrænfaldet sløres af de fire granitkugler til venstre for indgangspartiet. Det spidse meget smalle gavlmotiv er i pagt med tagets stejle rejning og kan et kort øjeblik forlede til tanken om at kunne referere til et tværsnit af bygningskroppen. Gavlmotivet, der til kontrast virker urimeligt spinkelt i forhold til det samlede indtryk af bygningskroppen, får tilføjet vægt og betydning gennem en lille tårnagtig cylinder, der kliner sig op ad indgangspartiet. Dette lille borgagtige tårn opvejes i tur og orden i facadens venstre side af et højt rektangulært vindue



Nordfacaden – hvor der før restaureringen i 2008 stod en række seksåede træer, der nu er fjernet, så facaden igen med værdighed åbner mod nord.

indlejret i en svagt fremspringende krum karnap båret af en art konsol og udrustet med en kappe i granit. Kælderetagens rundbuede vinduer har forsætninger i rundede formstøbte sten. Vinduerne ligger dybt og siger noget om murværkets tykkelse. Deres størrelse peger også på kælderens betydning i traditionelle bryghuse.

Østsiden består af en stor rolig facade, hvis vertikale sekvenser følger hinanden efter lige linjer. Det runde tårn, hvor chauffører og kuske afleverede deres kørselspapirer, står her markant frem i hjørnet.

Stueetagens vinduer er skåret skarpt ind i muren med en udtalt virkning af stereotomi. Det skiveagtige i muren viser sig videre i de på borg-

maner opmurede støttestøtter, der står vinkelret på facadens nedre zone.

Nordfacaden er udstyret med hele to gavlmotiver. Disse er afskåret ret ind mod rækken af kviste og rykker yderligere i forhold til den murede facades vinduesfag. Som følge af disse indskæringer, der i første række blot synes at give plads for det, der ligger imellem gavlmotiverne, drages de to gavle mod hinanden, som kunne de komplettere hinanden.

Hvad der umiddelbart virker som aparte beskæringer bidrager til at spænde facaden op. De to gavlrilalitter viger til siden for at åbne scenen. Der er en kraft, der splitter dem og en anden, der skubber dem mod hinanden. Samtidig virker de to gavle som repræsenterede de bagvedliggende fløje,



Det har altid været mit indtryk, at omgangstonen på Tuborg var langt mere afslappet end den var på Carlsberg. I forbindelse med fusioneringen kom der jo en del Tuborg-folk ud på Carlsberg og det løsnede lidt op. Men opfattelsen var, at man på Tuborg tog sig af hinanden. At være ansat på Strandvejen var som at være medlem af en familie. Man kunne sige stort set alt til alle og der var en meget afslappet og uformel stemning i Rosenbygningen.«

- Arne Lønskov, salgskonsulent i Rosenbygningen fra 1998 til 2001.

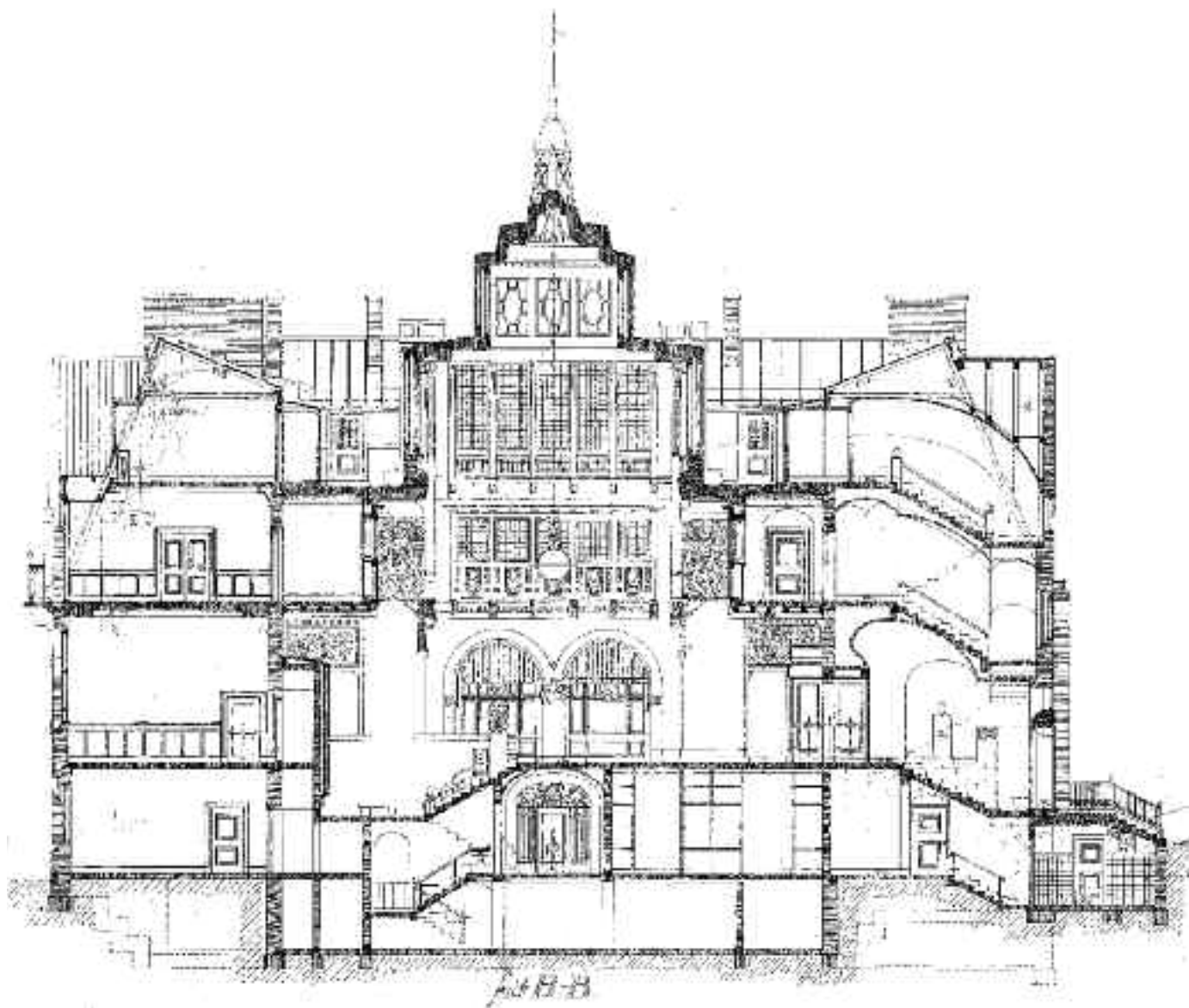
der tapper sig igennem nordfløjen. Nordfacadens runde vinduer (oculi) viser den fulde geometri til de øvrige vinduers fragmenter af cirkelsslag.

Turen rundt om den firfløjede bygnings facade bliver en opdagerfærd med overraskelser. Huset har en række manieristiske træk: det nedgravede versus bevægelsen opad, fire forskellige men nærmest ligeværdige facader, et spil af kontraster og uberegnelige skalaforhold.

Arkitekten ønskede i bydelens kontekst af herskabsvillaer at få bygningen til at virke mindre, end den er, og samtidig er der en mængde indre rum og funktioner, der presser sig frem i facaden. Man kan som følge af det alsidige spil af indfald og dekorative motiver ikke afgøre, om huset primært er tegnet indefra og ud eller udefra og ind. Dog holder husets tætte materialemæssige integritet det ydre sammen på en måde, der ikke fremgår af tegningerne af de fire facader. De robuste plastiske virkninger via formstøbte sten, teksturen, der dannes via variationer i forbandt, de stort udskårne vinduesåbninger, sokkelzonens kampesten på østsiden, det massive hjørnetårn, de svære smedjersarbejder ved sydindgangen og dennes granitformer mv. – alt dette skaber et fysisk nærvær, der langt overgår Peter Brandes' gigantskulptur i gårdrummet, der ellers ihærdigt prøver at sætte foden ned i disse arkitektoniske omgivelser.



Centralrummets loft med den markante lysekroner i midten.



Bygningens indre

Som sagt har vi at gøre med en firefløjet bygning, hvis indre centralrum er overdækket med et tag, der tillader rigelige mængder dagslys.

Husets hovedrids er klart ligesom distributionen af funktioner. De forskellige kontorafsnit og mødelokalet for bestyrelsen virker dimensioneret i henhold til de ideelle programkrav, ligesom rummenes aptering og møblement svarer til det sociale hierarki.

Opstigningen fra kælderetagen forløber som en vinklet bevægelse op mod det store centralrum, der gives overgange, korridorer og nicher, som overalt i huset dividerer rumstørrelser ned.

Rosen er ikke blot i det ydre men også i bygningens indre en mester i hjørnets effekt. På hjørnet krydses ting og funktioner, begivenheder løber sammen, men således at de arkitektonisk markeres via buer, ornamenten, farveskift mv. Man går i det indre frem mod tværgående rum-suiter henholdsvis trapper. Man kanter sig rundt og noget viser sig, man belønnes af små og store detaljer, skift i dagslys, væggenes farver, diversiteten af døre. Nok er der noget spredt over tilsynkomsten af en række enkeltstående motiver, men samtidig gives der gennemgående motiver som de gyldne vægure, typefastheden af væg- og loftslamper med de udsøgte armaturer og hvide skålformede opalglas, samt de snart nationalro-

mantiske snart ubestemmelige bemalinger i tempera omkring vinduesnicher. De mange brudflader i helhedsindtrykket er ikke noget, der generer en nutidig betragter, som ikke tager anstød af en vis uegal mangfoldighed, derimod snarere vil opleve denne som stimulerende, morsom og berigende impulsiv. Selv hvor udsmykkende billeder er på kanten af det kitschede, som i et på væggen malet dørstykke, der ligner et festtelegram fra Bayern, overgiver man sig p.gr.a. selve løssluppetheden.

Undervejs fra laboratoriesalen, med dens midtersøjle og krydshvælv gennem korridoren med buster af grundlæggerne, oplever man ved ankomsten til centralrummet noget vældig spatiøst parret med de hvide, lysende flader. Hvide flader, der udgående fra Macintosh og Wienerseze sessionen skulle vinde frem i hele det 20. århundredes arkitektur. Centralrummet bærer i sin atmosfære og udvalgte motiver mindelser om Otto Wagner og ikke mindst Olbrich og Hoffmann.

Centralhallen fungerer som en social accelerator i hjertet af komplekset. Den udgør med sine to krydsende akser både kulminationen på modtagelsessystemet og det torv, hvor husets forskellige gøremål og udvekslinger skærer hinanden. De lysende hvide flader skaber en vis forklarelse i ankomsten. Rummet opleves monumentalt ved sine proportioner og ganske

*Modsatte side:
Snit, der viser Rosenhuset
fra teknikkælderen til spirets
top – bemærk den asymme-
triske tagkonstruktion,
som danner den imponerende
tagflade.*

*Centralrummet med
opstigningen fra kælder
til de øvre etager.*





Centralrummet fra 1913.

*Den tidligere 'Indenbys-
ekspedition' i husets stueetage
mod øst. På billedet ses de
genskabte lamper, ure,
gardiner, radiatorskjulere,
stofbeklædte undervægge
og malede borter.*



overraskende, fordi man udefra hverken vil ane om muligheden af dets storslåede karakter eller overhovedet dets eksistens.

Den "store øltønde" flankeres på afsatsen af kildevæld, der springer fra maskerelieffer. De solide kummer til disse er udført i en flamboyant stensort, muligvis Caunes marmor, hvori kildens vand opsamles. Ølankerets knusende dimensioner giver indtryk af en gigantisk maskine, voluminøs og bydende i sin vilje til at levere øl. Ankerets forsænkede placering i forhold til centralrummets gulvflade gentager bygningens eksteriøre "nedsænkingsmotiv", samtidig med at ankeret virker som en sakral substitut – virksomhedens alter. Den lavere placering fjerner noget af det bombastiske ved tingen.

De tre faser, der går fra kildevældet – til det gyldne øl i tøndene – og derpå lysekronen med dens fontæne af strålende messing og glas, danner et symbolsk forløb rækkende fra naturens givne ressourcer – vandet – over det møjsommelige forædlingsarbejde i kulturproduktet øl til lysekronens stråler af guld. De forvandlinger, virksomhedens drift er anlagt på.

Centralrummets grænser er kendetegnet ved plastisk skarptskårne murpiller, blokformer og nicher i rette vinkler, der for så vidt står i kontrast til de hyppige cirkelsslag i facaderne, som til gengæld genlyder i den store øltønde og her danner



fuld cirkel. Ligesom hvælv og blændnicher med rundinger andre steder binder cirkelsslag sammen med det retvinklede huset igennem.

Centralrummet er halvt atrium halvt interiør. Førstesalens altankasser danner gesimsbånd under de angelsaksiske skydevinduer, hvis bagvedliggende gange i lag af kinesiske æsker har en særlig atmosfære af inde-ude.

Det er tænkeligt, at Rosen kan have overvejet at skabe en såkaldt *grand indoor* med et stort

Den tidligere 'Skrivestue', hvor mænd og kvinder flittigt har knoklet ved skrivemaskiner og duplikator.

Venstre: plantekumme og genskabt lampe, som det oprindeligt har set ud i indgangspartiet mellem hoved- og svingdør.

Højre: den originale svingdør set fra indgangspartiet mod centralrummet. Over døren en latinsk velkomsthilsen, der frit oversat betyder: "den, som her træder ind, dvæler blandt guderne".



pyramideformet skylight i glas og stål, et lysindtag, som blev meget udbredt i slutningen af det 19. århundrede. I stedet vælder dagslyset fra tårnets øvre stokværk ind fra siderne som et meget varmere lys.



Perspektivisk sendes blikket opad gennem tårnets gradvise forsætninger for at fastholdes af rosetten omkring lysekronens ophæng. Lysekronen samler ikke blot rummet i én stor forgrenet rumskulptur (vertikalt og sideværts), den er det tindrende

centrum for hele huset. Centralhallen ville uden den fremstå som et transitrum og udløse en vis agorafobi, forstået som et ubehag over for et meget tomt rum. Pragtlysekronen, der kan tænkes at være den mest udarbejdede enkeltgenstand i dansk arkitektur overhovedet, stråler videre ud i alle bygningens rum gennem små lysende detaljer som de 11 forgyldte, kvadratiske vægure, polerede håndtag, elkontakter i blank messing mv.

Via hovedindgangen og hovedtrappen mod syd kommer gæster ind i et ekceptionelt trapperum med massive, kraftigt dimensionerede, aflange kummer i travertin. Disse står med deres slående tyngde på afsatser af ølandsten af en tilsvarende kompakt mættet beskaffenhed. Indgangsportalen bærer i trapperummet en latinsk inskription, der frit oversat tilnærmelsesvist betyder "Den, som her træder ind, dvæler blandt guderne" – muligvis underforstået, at man på ophøjet vis falder til ro efter at have drukket af den gyldne nektar.

Indgangsportalen fortsætter ind i centralhallen som et højt gravitetisk vindfang. Der er tale om et majestætisk, tungt snedkerarbejde passende til et hovedsæde for ansvarsfuld administration og økonomiske transaktioner. Den i portalen indbyggede svingdør danner i overgangen fra hovedtrappen et rum i rummet. Ydermere er den ved sine proportioner og vægt et påkrævet kon-

trapunkt til arrangementet omkring ølankeret. Vindfanget står dominerende i forhold til skranken og den flankerende lille dør.

Lanternen over skranken, der i sit ophæng synes at have en Midgårdsorm som slynget centralmotiv, hænger frit ludende over skranken, som var man endnu i et uderum. Her som andre steder hos Rosen er der megen impulsivitet, men samtidig ægte teatraliske virkninger i konstellationen af elementer.

Helheden er ikke helstøbt, hvis man sammenligner den med de ankomsthaller til virksomhedsdomiciler i Chicago af Sullivan og Co., som Rosen havde studeret. Tilsvarende er ornamentikken gennem hele huset ret sammensat. Den rækker fra abstrakte zigzaggende chevron-mønstre, der stammer fra normannisk arkitektur, til nationalromantiske bladranker malet i stil med vægdekorationer i danske middelalderkirker og gamle vinstuer.

Men de heterogene motiver neutraliserer til gengæld de tilløb til æstetisk klaustrofobi, man hurtigt kan føle i en række stilistisk mere homogene art nouveau-interiører. Rosens værk er mindre totalitært, på en hvis måde direkte befriende. De enkelte dele går ikke op, men de er godt udført hver for sig. De skaber luft, ligesom de i nogle tilfælde er befriende djærve og grove set i relation til jugendstilens sarte raffinementer.

*Et af første sals mange rum,
der førhen fungerede som
frokoststue for personalet.
I dag er gardiner,
bemalinger og de dybe
skunkvægge genskabt.*





*Kig gennem glaspartiet mod
bagtrappen på første sal.*

*I parterreetagen har farve-
arkæologiske undersøgelser
vist, at de labyrintiske gange
oprindeligt havde en
mørkebrun farve, der i dag
er genskabt.*



Efter en kort tids ophold i huset synes man, det hele spiller sammen. De mange lyse, monokrome vægflader udvirker ved sin grundtone en gennemgående ro i huset. Et hus, der netop virker gennemstrømmet af et rigt dagslys, i hvilken forbindelse man må fremhæve virkningen af de genetablerede hvide bomuldsgardiner, som filtrerer dagslyset på behagelig vis.

Husets volumen er særdeles godt udnyttet. Tætheden samt omfanget af funktioner og de mange loftsrum skrå afskæringer indebærer en stor variation af nicher og sideskabe. Bygningen indbyder til, at man går på opdagelse, og uophørligt belønnes man med nye indtryk, samtidig med at man etapevist forstår de enkelte zoner som et samvirkende ensemble af funktioner. Til sidst fremstår bygningen som en stor kooperende maskine.

Ikke alle transitrum eller passager inde og i det fri omkring centralhallen kan siges at være overlegent proportioneret, de er sine steder blot nødtørftigt indpasset. Til gengæld er der i hovedrummenes forløb op igennem bygningen en oplyst kontinuitet. De mange glasvægge og -døre tillader blikket at vandre videre. Selve opsporingen af de glasinddækkede fløjdøre underdeler helheden, indrammer, fragmenterer og lader ane. Der er en særlig fornøjelse ved at kikke gennem opsprossede glaspartier, det, der foregår på



den anden side af glasvæggen, virker interessant af grunde, som ikke kun kan forklares som voyeurisme. Afkoblingen fra det fulde lydindtryk fremmer en vis nysgerrighed. Begivenheder på etagen opleves simultant, man er et led i et mangesidigt visuelt fællesskab. Det sete virker ydermere oplevet gennem de franske døre udtalt

Parterreetas tidligere 'Laboratorium III' i husets vestside med kig til rummene ved siden af. Det var i dette rum, at gærkulturen til 'Grøn Tuborg' blev opfundet. Senere blev rummet benyttet som besøgscenter efter omvisningerne i Tuborgs produktionshaller.



scenisk, og man får forstærket sin elementære fornøjelse ved det 'at se'. Den centrale hal skaber en bikubeeffekt forstærket af glasdørene, der igen befordrer en kontinuerlig gang gennem de store lokaler.

Gendannelse

Realea har i samarbejde med BSarkitekter valgt at genskabe så meget som muligt af det oprindelige interiør. I modsætning til hovedparten af de senere årtiers restaureringsstrategier, hvor gammelt mødes med en flæthed af nye elementer, er man i bygningen, der nu omdøbes til "Rosenhuset", stillet over for det, en tysk kulturteoretiker har kaldt "chokket ved det gamle". Man træder ind i en vibrerende tidslomme, som man eksemplvis også gør det på den omhyggeligt restaurerede Grand Central Station i New York, hvilket forekommer berettiget, hvor man står over for et klenodie med mange dele intakt. Man begunstiges af muligheden for at foretage en mindre tidsrejse tilbage til den moderne arkitekturs tidlige forår.

Mange fint restaurerede bygninger udstyres med nutidige detaljer i form af møbler, lysarmaturer, vægfarver og tekstiler. Som følge af standardpræget fra et pænt og kvalitetsbevidst skandinavisk design kan de virke ens i tonen. Det hele fremtræder overordentlig gedigent og præsentat-

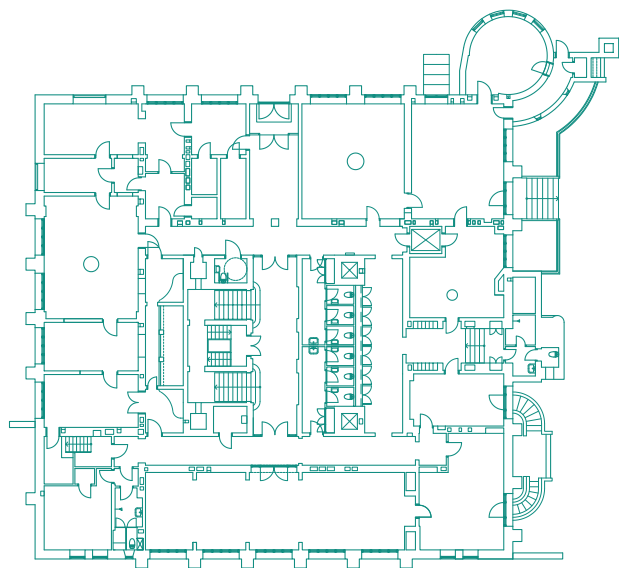
belt, men ikke altid karakterfuldt. Betraget i bredden virker det nobelt, men en anelse ferskt.

Rosenhuset optræder hverken nostalgisk eller lumsk kedeligt, netop fordi dets historiske forskellighed og delvise fremmedhed når frem til nutiden. Fortiden er en forunderlig verden, kun lejlighedsvist finder man en passage ind til den.

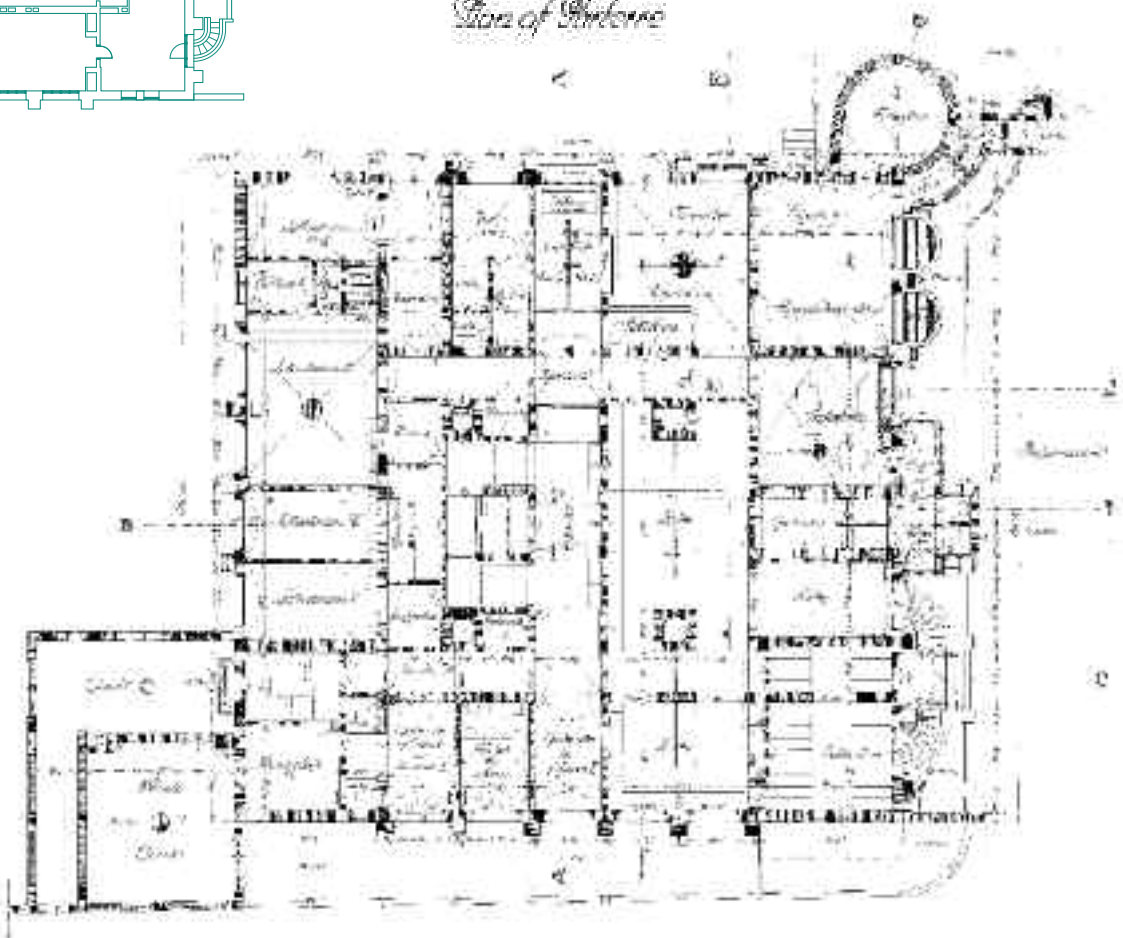
Der er noget eventyrligt over Rosens fantasi såvel som hans behændighed i forhold til at lande et uhyre sammensat funktionsprogram, i dette tilfælde overhovedet over hans hele performance, der efter restaureringen tydeligt når frem til os. Yderligere er det kosteligt at have fået gendannet noget så sjældent som et gesamtkunstværk fra omkring 1900.

Er der noget, København i dag trænger til, er det en eventyrlig arkitektur. Den ånd af nøgtern kvalitetssans, som har præget dansk arkitektur, er et uvurderligt kulturelt gode, der også her er tilstede. Men i tilgift er huset et udtryk for, hvor fantastisk arkitektfaget kan være. Noget, vi i København i de senere år kun med mellemrum har erfaret. Faget var for Rosen aldrig blot et job, der skulle leve op til et vist forsvarligt kvalitetsniveau. Hvorfor de unge mennesker, der sad på hans tegnestue og som senere blev hans hårdeste kritikere, alligevel tænkte på tiden dér med veneration. Hos Rosen erfarede de, hvad det vil sige, at en bygning er løftet af en vision.

Kig gennem de engelsk inspirerede vinduer på første sal ud mod centralrummet.



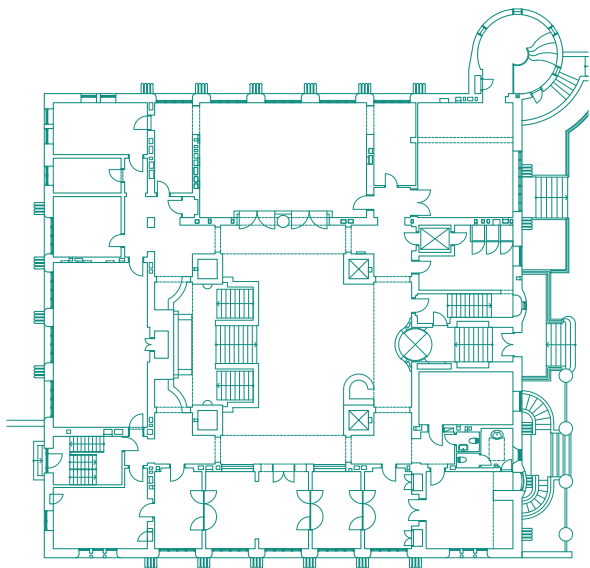
Plan of Amberve



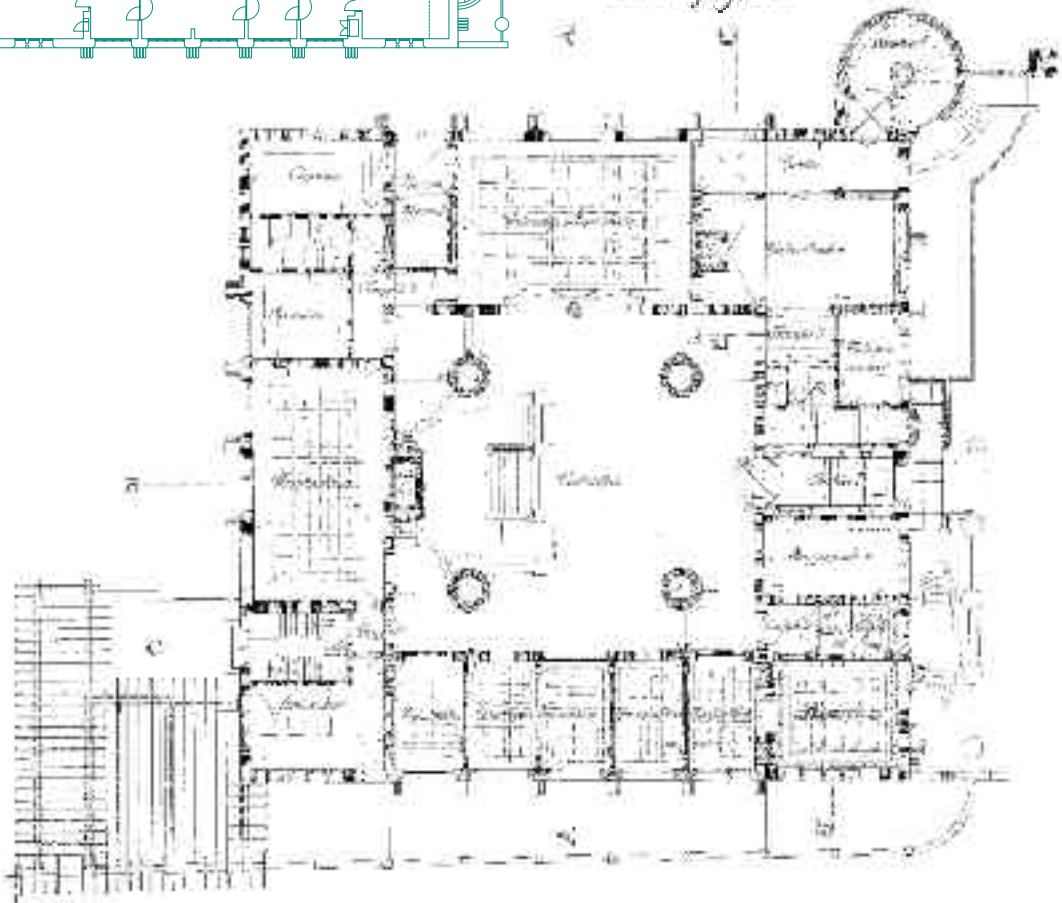
*Plantegning
af parterreetagen.*

*Øverst i grøn den nye og ved
siden af i sort den gamle fra
1913. Den største forskel er i
husets vestside, hvor flere
små rum med tiden er blevet
sammenlagt til et stort.
Det tidligere store skilte-
rum i midten er nu erstattet
af toiletfaciliteter.*

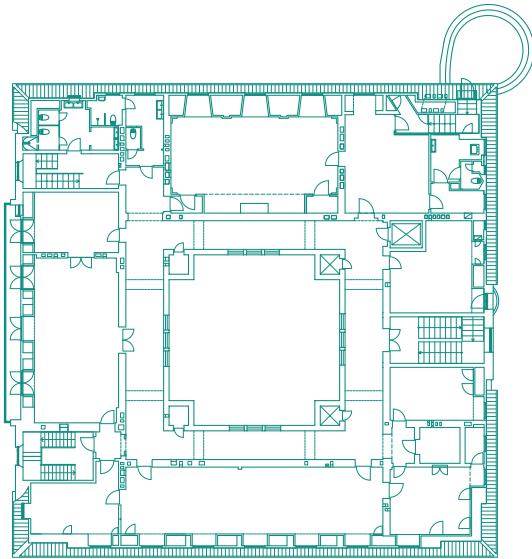
Plantegninger



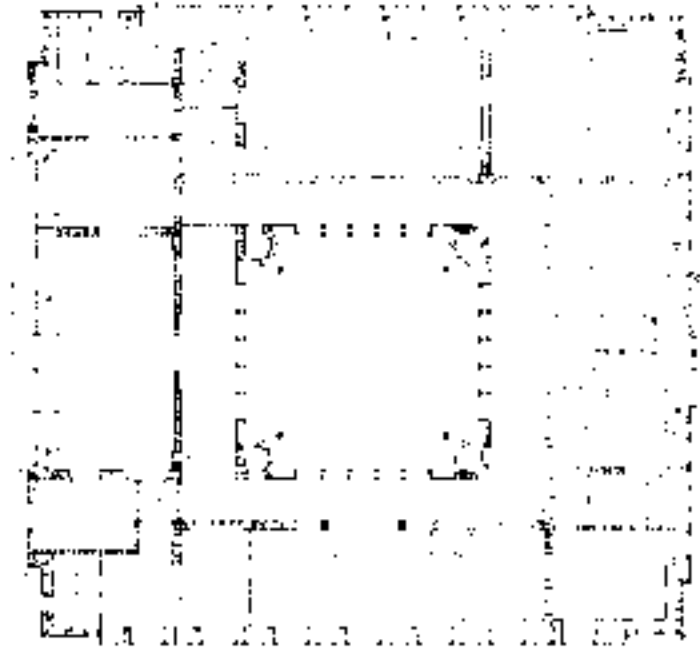
Plan of floor



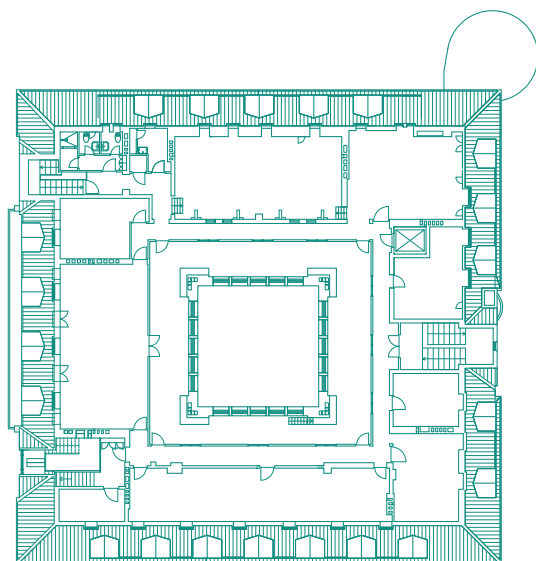
*Plantegning af stueetagen.
Øverst i grøn ses den nye og
ved siden af i sort ses den
gamle fra 1913.
Den væsentligste ændring er
det tidligere 'Kassererkontor',
som med tiden er ændret,
men derudover fremstår
stueetagen stort set som i
1913.*



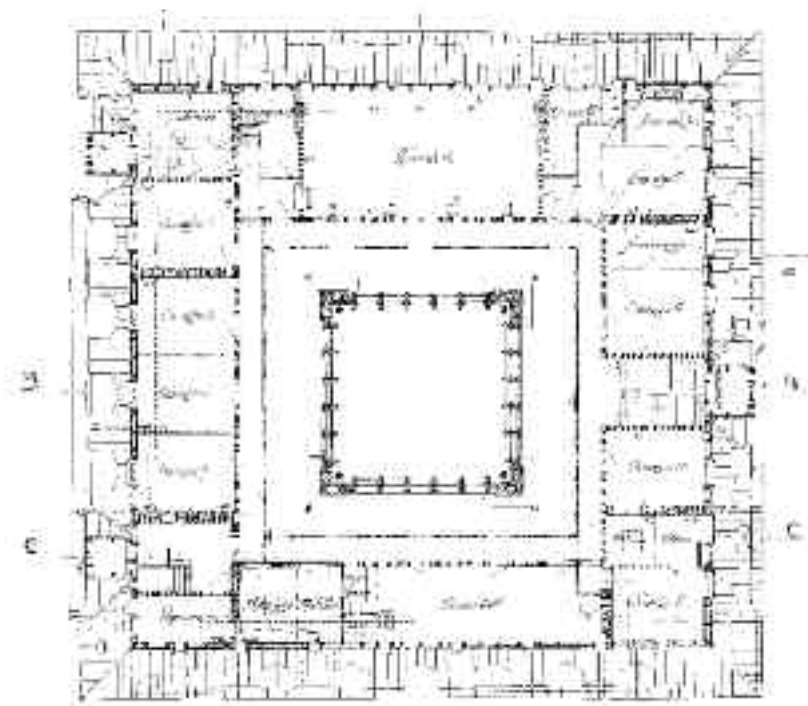
Plan of 1st



*Plantegning af første sal.
 Øverst i grøn ses den nye og
 ved siden af i sort ses den
 gamle fra 1913.
 Mens planen i store træk er
 den samme nu som i 1913,
 er der dog i tidens løb fore-
 taget små ændringer
 primært i forbindelse med
 sammenlægningen af mindre
 rum og ændring af toiletter.*



Plan of 2/2



*Plantegning af anden sal.
Øverst i grøn ses den nye og
ved siden af i sort ses den
gamle fra 1913.
Oprindeligt var etagen
indrettet med pigeværrelser,
senere med kantinekøkken.
I dag er etagen indrettet til
kontorer og møderum.*

Restaurering af Rosenhuset

April 2010

Det er uvant, at der er så stille i bygningen. Sidst på formiddagen en kølig forårsdag, hvor solen falder skarpt ind af vinduerne på øst- og sydsiden, i et af de store kontorlokaler på 1.sal. Og den lille gruppe mennesker, som består af bygherrens og rådgiverens projektansvarlige, står og lytter efter de lyde, som man har vænnet sig til, og som ikke længere maler uafbrudt i baggrunden. Gruppen holder små ubevidste pauser i samtalen for ligesom at lytte efter al den støj, der præger enhver stor byggeplads: Stemmer, maskiner, radioer, skramlen med mobilstilladser, hamre, save og så videre. Men der er næsten stille, kun fjernt høres lyden af brolæggenes rytmiske klingren med mejsler på brostenene udenfor, og så en svag summen af trafikken ude på Strandvejen. Den har man slet ikke kunne høre i det meste af de 1½ år, hvor bygningen ude og inde har været byggeplads.

Men nu er projektet næsten færdigt indvendigt; der resterer lidt småting, bl.a. skal de malede ornamenters på væggene i de fineste etager færdiggøres. De fleste af dem er udført, men her og der mangler malerne endnu at male striber og firkantede prikker i forskellige farver, bredder og størrelser, og et par steder skal de ændres.

Afdækningerne af de gamle farvelag på væggene har enkelte steder ført til spørgsmål i stedet for vished om, hvordan de mon oprindeligt så ud.

Faktisk er der et par steder helt nede på detailplanet sået tvivl om, præcis hvad "oprindeligt" betyder i dette hus.

Det drøftes – igen – hvilke farver, de forskellige gråtoner på glaspladefotografierne fra 1913 mon egentlig repræsenterer. Og om et 1913-billede af frokoststuen på 1.sal, som ganske tydeligt viser en hvid skillelinje mellem den mørkere undervæg og ornamentborten ovenfor, kan være fejlagtigt. Der er helt sikkert fortsat spørgsmål om bygningens tilblivelse og første leveår, som ikke kan besvares helt og fuldt. Nu eller nogensinde.

Den lille gruppe er efter endnu en gennemgang af farveafdækninger og rapporter fra konservatorerne med særlig viden om farver blevet enige om en ny kurs og et par farver, som malerne skal afsætte på væggene i prøvelfelter. Og om en enkelt afdækning yderligere, hvor konservatorerne skal fjerne de flere millimeter tykke lag af efterfølgende spartelfarve, grundere, væv og maling. For – måske – at komme tættere på en klar bevisførelse for, om den hvide skillebort var der eller ikke var der, da håndværkerne i 1913 forlod byggepladsen, og bryggeriets funktionærer flyttede ind.

Det er en særegen proces, med lighedspunkter til både langsom og metodisk politieforskning, og til mere intuitiv deduktion, som alle involverede i to år har været så næsten manisk optaget af.

*Modsatte side:
Frokoststue for personalet
på første sal. Det originale
møblement eksisterer
ikke mere, men rummet
fremstår tilbageført med
gardiner, malede borter,
skunkvægge og ur.*





Den lille gruppe mennesker står bagefter nede i den store centralhal, under den forunderlige lysekrone. Og tripper lidt ubeslutsomt på stedet, ikke helt i stand til at afslutte mødet. Alle er kommet i vane med at have den gamle bygning og alle forestillingerne om dens tilblivelse og levned inde under huden, og det er en svær vane at slippe.

Udenfor er der fortsat liv og glade dage – der er gravemaskiner, nivellerinstrumenter, paller med mursten og kværnende tvangsblandere og en større flok betonfolk, brolæggere, murere, gravemaskiner og lastvogne. Om kort tid er også de udvendige arbejder færdige, facaderne og arealerne rundt om bygningen helt afsluttede, og bygningen skal til en ny fase i sit liv, en ny æra med arbejde og repræsentation i det store hus. Forhåbentlig til glæde for både ejeren, de fremtidige lejere og offentligheden.

Rids af bygningens historie

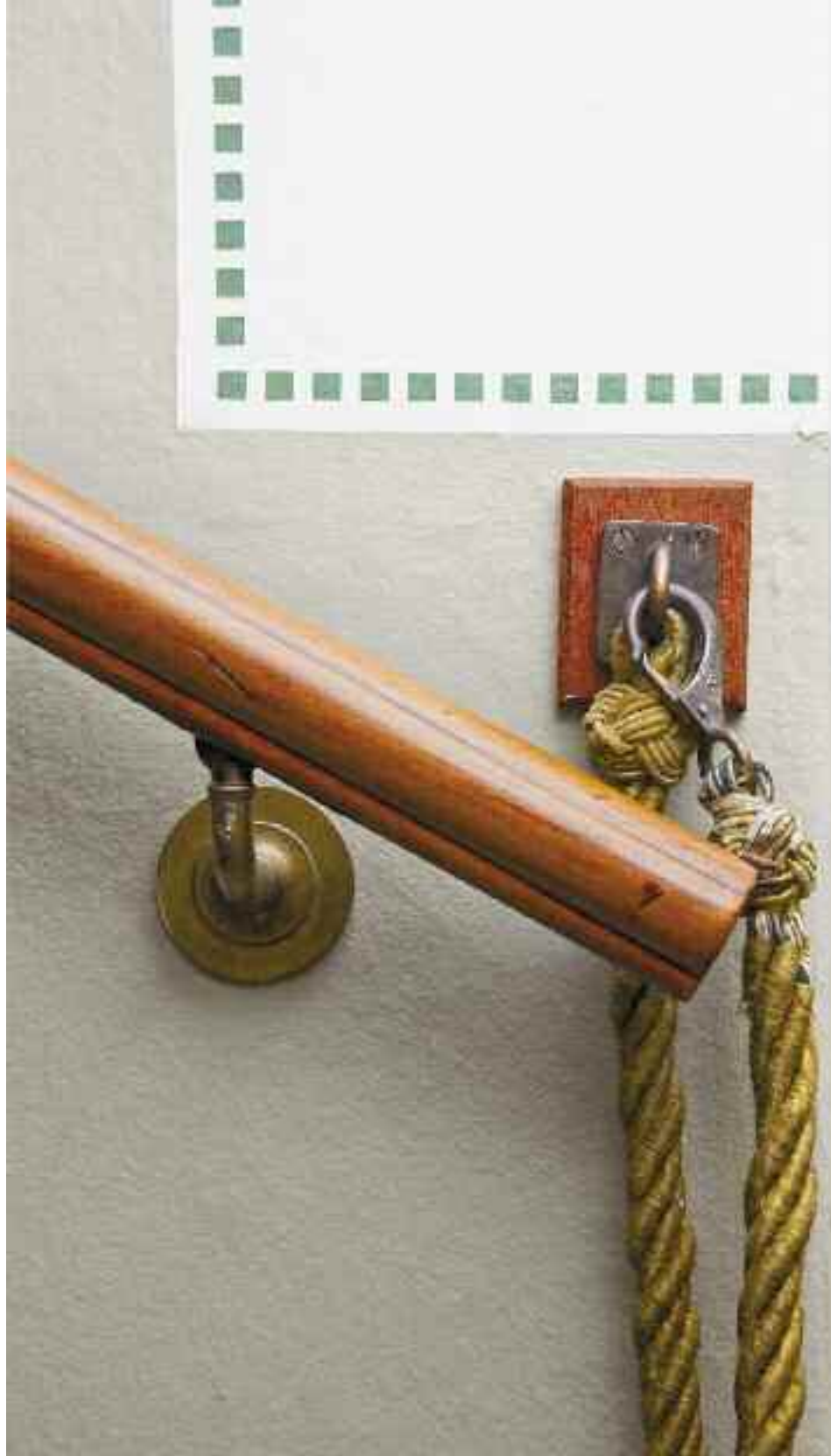
Rosenbygningens historie og dens ændringer gennem tiden har været vigtige at få hold på i forbindelse med restaureringen. Dels er det et generelt krav fra den statslige bevaringsmyndighed, Kulturarvsstyrelsen, i forbindelse med fredede bygninger – navnlig de ældre – at værket eventuelle ændringer over tid registreres og beskrives. Dels er det særligt i Rosenbygningens

tilfælde vigtigt, fordi det ved at oprulle ændringerne rent kronologisk også giver uvurderlige informationer om bygningens oprindelige fremtræden. Ved så at sige at spille filmen baglæns har det været muligt for de involverede at skabe en forståelse for en række af Anton Rosens oprindelige intentioner med bygningen. Hvor man overfladisk betragtet ellers vil henvise en række af bygningens detaljer til kategorien ”ornament”, bliver det på denne måde muligt at forstå dem som de rent praktisk betingede løsninger, som de også var. Og derigennem er vores forståelse undervejs for bygningens særlige karakter af Gesamtkunstwerk øget: Delene kan ikke forstås løsrevet fra helheden, og alle enkeltdele – også de tilsyneladende funktionsløse – indgår i det oprindelige projekt ud fra en helhedstanke om form og funktion som sammenhængende størrelser.

Et tilbagevendende problem ved Anton Rosens værker er, at tegnestuens eget arkiv er gået til grunde. Der findes noget tegningsmateriale rundt omkring, bl.a. er der en del at hente i de kommunale bygningsarkiver de steder i landet, hvor han byggede. Også i tegningssamlingen på Kunstakademiet i København, på Kunstindustrimuseet, det Kongelige Bibliotek og forskellige andre steder er der i større eller mindre grad materiale om Rosens projekter at hente. Men

*Modsatte side:
Samme rum som s. 73,
som det fremstår efter
restaureringen med kig til
Strandvejen.*

*Detalje fra trapperummet
med det gamle gelænder og
afspærringen samt den
genskabte bemaling.*



”stamarkivet”, de tegninger og den korrespondance, der med sikkerhed har været på tegnestuen, er væk. I sig selv har dette medvirket til at omgærde Anton Rosen og hans værk med en vis mystisk aura i eftertiden. Men den sørgelige og banale sandhed er måske blot, at det som følge af Rosens umiddelbare eftertids skeptiske og kritiske holdning til hans samlede værk ikke har været nogen særlig magtpåliggende at sikre arkivalierne.

Til gengæld er det så meget lykkeligere, at Tuborg og senere Carlsberg har haft orden i deres interne arkiver, og at man i koncernen fortsat opretholder og vedligeholder et professionelt og velfungerende historisk arkiv. Uden dette ville det ikke have været muligt at gennemføre restaureringen i det omfang og på den måde, det er sket. Men uden dette ville vi også have været henvist til gætteri om en række tiltag i bygningen og de nære omgivelser i de efterfølgende årtier. Ud over de uvurderlige fotografier fra bygningens indvielsesår, 1913, har Ulla Nymand og hendes kolleger på Carlsbergs arkiv været til stor hjælp ved at kunne fremlægge fotos af anlægget fra såvel 1930’erne, fra tiden omkring Anden Verdenskrig, samt fra efterkrigstiden.

Undervejs i byggesagen er en række tidligere medarbejdere på bryggeriet i Hellerup dukket op og har løftet sløret for et væld af historier om livet på bryggeriet. Personaleforeningerne, der al-

tid har spillet en rolle i bryggeriernes historie, er også via efterlysninger af effekter fra bygningen, blevet opmærksomme på projektet, og det har givetvis medført, at tidligere medarbejdere fra Tuborg har lagt vejen omkring byggepladsen på Strandvejen. Undervejs i restaureringen har både formænd, entreprisedelen og rådgiverne haft en del sjove og interessante samtaler med disse levende kilder til pletvise indblik i dagligdagen i ”intelligens-siloen”, som bygningen kaldtes i bryggeriarbejderviddet.

Stykket sammen af skriftlige kilder, tegninger fra ombygningerne gennem årene, fotos og beretninger fra tidligere medarbejdere i huset og på fabrikkens store område kan vi derfor med nogen sikkerhed identificere to større ombygninger i Rosenbygningen: En første ombygning i begyndelsen af 1930’erne, hvor en lang række arbejdsfunktioner i huset blev ført til andre placeringer på bryggeriområdet, og hvor navnlig opholdsarealer og spisesstuer til bryggeriets egne funktionærer fik en mere fremtrædende rolle i bygningens indretning, på bekostning af arbejdslokaler. Og en anden større ombygning midt i 1960’erne, hvor overskriften synes at have været at skaffe bedre muligheder for at håndtere de meget store mængder besøgende, som nu deltog i rundture på bryggeriet – rundture, som påbegyndtes og afsluttedes i Rosenbygningen.

*Direktørens kontor med blik
til vinduesnichen, hvor
panelet skjuler døren til
direktørens private toilet.*



Hvor ombygningen i 1930'erne formentlig ikke medførte generelle ændringer mht. detaljering, udsmykning og overflader, så forekommer ombygningen omkring 1966, under arkitekt Preben Hansens ledelse, at have medført en lang række generelle ændringer. Nedsænkede lofter, ny belysning i form af indbyggede armaturer i lofterne, ændring af gulvbelægninger i alle etagerne og overmaling af vægge og træværk med henholdsvis en kold hvid vægfarve og en meget mørk grøn farve på træværket, fjernede endegyldigt en lang række karakteristiske træk i Rosens arkitektur.

Det er også i forbindelse med ombygningen i 1960'erne, at de lette skunkvægge på navnlig 1.sal fjernes, tilsyneladende i en bestræbelse på at skaffe flere kvadratmeter møblerbart gulvareal.

Det er næppe rimeligt at karakterisere ombygningen i midten af 1960'erne som et bevidst ønske om hærværk, dels må tidens generelle manglende interesse for stilperioder før funktionalismen bære en del af skylden, og dels må man tænke sig, at bygningen på dette tidspunkt som følge af mange års gradvise ændringer af en række detaljer havde nået et punkt, hvor Rosens oprindelige intentioner og husets karakter af Gesamtkunstwerk ikke faldt nogen i øjnene.

Hvad der er hønen og ægget i forbindelse med den omfattende ombygning i 1966 skal være



Direktør Jerichow kom en dag på arbejde, men havde glemt sin nøgle til sine skrivebordsskuffer. Det var dengang, jeg arbejdede på Hovedkontoret på Rådhuspladsen. Jerichow gik ind til os på salgskontoret og sagde 'sælgere er nogle tyveknægte, er der ikke en af jer, der kan få mit skrivebord op?' Jeg vil ikke sige, at jeg var en tyveknægt, men jeg har da leget lidt med dirke som knægt. Så det kunne jeg da godt kigge på. Da vi kom op på kontoret, og jeg havde kigget lidt på det solide bord, sagde jeg, at det nemmeste nok ville være at skrue hele bordpladen af. 'Så gør det!' sagde han. Så skruede jeg hele pladen af bordet, og Jerichow så tilfreds ud, da han fik adgang til skufferne. Hvad det var, han absolut måtte have fat i med det samme den dag, ved jeg ikke, men det må have været vigtigt, for da det blev jul kom han over og gav mig en gave og sagde tak for hjælpen med bordet.«

- Peter Stelling arbejdede med salg og kommunikation på hovedkontoret fra 1961 til 2000 – de sidste 4 år i Rosenbygningen.

Direktørens kontor. Gennem fløj døren var der direkte forbindelse til Kontorchefen og de øvrige kontorer i husets vestlige side.

usagt, men en lang række af de uheldige ændringer fra denne ombygning har også haft til formål på anden vis at klare en lang række funktionelle krav end Anton Rosens oprindelige projekt. For eksempel har fjernelsen af de oprindelige gardiner og stofbespændinger på undervæggene i stueetagen, samtidig med, at der blev lagt hårde parketgulve i alle større rum, givetvis medført en så drastisk forringelse af akustikken, at det blev nødvendigt at opsætte akustisk dæmpende loftbeklædning. Disse umuliggjorde de oprindelige loftlampers tilstedeværelse i huset: Skulle de flyttes ned og hænges fra undersiden af de ny gipslofter, ville det være ensbetydende med, at de slæbte hen over skrivebordene. Og da man bl.a. i vestfløjen mod Strandvejen og i parterreetagen fjernede vægge for at skabe større sammenhængende rum til arbejde og besøgende, så gav den oprindelige placering af belysningen endnu mindre mening. Ergo røg næsten alle oprindelige belysningsarmaturer ud. Kun direktørens lysekrone blev sammen med det øvrige møblement i hans kontor bevaret, hvilket lykkeligvis har medført, at det ved tilbagesalg til Realea er blevet ført tilbage fra Carlsbergs gemmer og på ny indtager den oprindelige placering i hjørnekontoret.

Til belysning af tidligere årtiers holdning til navnlig strømningerne fra anden halvdel af 1800-tallet og frem til funktionalismens gennembrud i

Danmark omkring 1930'erne skal med, at man i 1970'erne på lignende vis ryddede et andet væsentligt værk af Anton Rosen, Palace Hotel ved Rådhuspladsen i København, for de tilbageværende dele af det oprindelige møblement, de oprindelige overflader og den indvendige udsmykning.

En af de på det tidspunkt relativt få arkitekter, der havde stor interesse for perioden og for Anton Rosens oeuvre, Peter L. Stephensen, fandt således ved et tilfælde på sin vej forbi hotellet en af Rosens oprindelige og fantastiske lænestole fra en af hotellets saloner smidt i en affaldscontainer på Vester Voldgade foran byggepladsen. Stephensen fik lov at bjærge stolen fra ødelæggelse, og den stod i mange år i et hjørne af hans tegnestue i Nyhavn og så drømmeagtig og flot ud. Der var således ikke tale om enestående vandalisme, da Rosens komplekse og gennemarbejdede hovedsæde for Tuborg fik en ekstra hård tur med grovfilen, dér midt i tresserne.

De oprindelige køkkener på 1. og 2. sal blev med tiden nedlagt og inddraget til kontorformål, og det oprindelige kuskekøkken med tilhørende frokoststue, i parterreetagen, blev tilsvarende til-delt en rolle som fælleskøkken for administrations hovedsæde. Da det store kontorhus mod Strandvejen, syd for Rosenbygningen, opførtes i 1960'erne, bortfaldt behovet mere eller mindre



*Direktørens kontor
tilbageført med det originale
møblement og den skjulte dør
til direktørens private toilet.*





*Skrivebord, stol og lampe hos
direktøren er alle originale.
Direktørens kontor er det
mest velbevarede rum i hele
huset.*



Før min tid kunne unge ugifte funktionærer bo i små værelser på øverste etage i Rosenbygningen. Om det var en reminiscens fra dengang, ved jeg ikke, men i funktionærernes spisestue, som lå på samme etage kunne man indtage alle dagens tre måltider: morgenmad, frokost og middag. Ordningen blev flittigt brugt, for som ung levede man dengang sit halve liv på Tuborg. Frøken Vad var spisestuens ukronede dronning og myndige økonoma, som kun få vovede at sige imod. I hendes spisestue efterlevede man Emma Gads "Takt og Tone", og man spiste fx altid fisk med to gaffler. At få den ene skiftet ud med en kniv, bad man kun om én gang.«

- Henning Bloch, vicekontorchef, ansat i Regnskabsafdelingen og senere i Informationsafdelingen fra 1956 til 1996. I Rosenbygningen fra 1956 til 1965.

for bespisning af Rosenbygningens beboere. I stedet blev der lavet en stor centralkantine for den nu stærkt udvidede administrative stab i det nye kontorhus.

De smukke kassettelofter, sine steder forsynet med stukbortter, forsvandt for det blotte øje, da gipslofterne kom op, og samtidig hermed også de omtalte skunkvægge. Indvendigt var den rumlige organisation, herunder Rosens stadige brug af krydsende og parallelforskudte aksiale forbindelser mellem rummene, og mellem ude og inde, sløret i en grad, så det var meget svært at forstå eller få mening i store dele af husets indre ved Realeas overtagelse.

Udenfor bygningen førte udvidelser af Strandvejens kørebaner og gradvise ændring fra landlig promenade og idyl til storbytrafikåre, fra 1920'erne og frem, til, at den oprindelige, muromkransede humlehave mod nordvest måtte indskrænkes og til sidst lade livet. Haven rummede gentagelser af motiver, der fortsat findes inde i bygningen. Blandt andet stod en stor central søjle i humlehaven og samlede som en symbolsk trækrone pergolaens humleranker. I det tidligere laboratorium mod nord ses et tilsvarende motiv. Det er nærliggende ud fra bygningens øvrige, oldnordiske symbolik at forbinde motivet med det mytologiske verdenstræ i den nordiske gudeverden, Yggdrasil, men det er kun en gisning.



Det tidligere køkken på anden sal i husets sydvestlige hjørne.

Tilsvarende medførte kravet om flere og bredere kørebaner, fortove og cykelstier, at den oprindelige bløde skråning fra parterreetasens vinduer op mod Strandvejens højere beliggende vejbaner med tiden blev smallere og i dag fremtræder som lyskasser foran vinduerne. Det havde også den konsekvens, at parterreetasens side mod Strandvejen fremstår som en slags kælderetage. I parterreetasen forsvandt med tiden de fleste af de oprindelige formål. Her var laboratorier (i nordfløjen), køkken og frokoststue for ølkuskene, samt forskellige praktiske funktioner, tæt ved bryggeriets port mod den omgivende verden: Lagre for reklameskilte og en cykelkælder for de

ansatte. Sidstnævnte må vel betragtes som endnu en progressiv funktion i huset, på dette tidspunkt før Første Verdenskrig.

I ældre tid ville de meget praktisk orienterede "tjenesteindgange" med sikkerhed ikke være blevet placeret på samme side af bygningen som direktionens og de fine gæsters pragtindgang. Cykelkælderen og ølkuskenes køkken og frokoststue, samt bryggeriets lønningskontor og kasse for udbringningen af øl og vand var – udover bygningens hovedindgang, og helt i tråd med den stærkt praktisk orienterede disposition af huset – placeret ud mod forpladsen, mod syd, som samtidig var en del af anlægget omkring



bryggeriområdets hovedport. De store granit- og murstensportaler mod Strandvejen står fortsat som en rest af det oprindelige anlæg ved hovedporten. Selve portåbningen, som i forbindelse med restaureringen gøres smallere, var egentlig så bred, fordi en beplantet midterhelle (prydet med et par af de runde granitkugler, som fortsat står foran hovedfacaden mod syd) opdelte og regulerede den tætte trafik ind og ud af porten. Måske som følge af de særlige toldbestemmelser, der gjaldt på bryggeriets område, kunne man ikke dele trafikken til og fra Tuborg op på flere porte, alle måtte igennem den samme port og den samme kontrol. Hestevogne, gående, cyklende – og senere lastvognstrafik – kørte dagen lang ind og ud af porten.

Med tiden krævede køretøjerne bredere venderadier og større bredde på kørebanen, og den beplantede midterhelle blev derfor gradvist til en smal, asfalteret "fisk". De store skure og haller, der afgrænsede forpladsens side mod syd og som bl.a. rummede dele af bryggeriet egen håndværksskole, forsvandt også, og rørbroerne mod øst, som – godt hævet over køretøjerne – forsynede området med damp, vand og andet, og som på gamle billeder bærer såvel beplantning på fine espaliers og jubilæumsskilte, blev også fjernet.

Dermed forsvandt med tiden den rumlige ordning af forpladsen, som tydeligt indikerede de



Direktør Einar Dessau var pioner på mange områder. Bl.a. havde flyvning, radio og smalfilm hans store interesse, og det lagde beslag på mange aftner og ikke mindst nætter. Det var derfor også mere reglen end undtagelsen, at hans personlige mødetid lå et par timer senere end den officielle. Det havde også den konsekvens, at han under mere rutinemæssige møder kunne have svært ved at holde sig vågen, men det fandt han råd for. Han tog sit nøgleknippe i hånden, og når han så tabte det, blev han nærværende igen. Det berettes også, at direktør Dessau ved et møde i Chicago med Tuborgs Special Representatives var faldet hen, og at de tilstedeværende tog det for givet, at han ikke fulgte med i forhandlingerne. Men da en mødedeltager kom for skade at nævne Carlsberg ved navn, løftede han hovedet og sagde med fast stemme: 'jeg troede, vi var enige om at kalde det 'Det andet bryggeri''. Dengang nævnede man ikke det konkurrerende bryggeri ved navn.«

Henning Bloch, vicekontorchef, ansat i regnskabsafdelingen og senere i informationsafdelingen fra 1956 til 1996. I Rosenbygningen fra 1956 til 1965.

Modsatte side:

Foto fra 1923. Sydfacaden med hovedindgangen og den oprindelige forplads, der ikke er bevaret, men som nu fremstår nyanlagt med brorsten og i høj grad er med til at ramme bygningen ind.

*Modsatte side:
Eksteriørbillede af Rosen-
huset, som det så ud,
da Realea overtog
bygningen. Efeu og andre
klatreplanter dækkede store
dele af facaden.*

krydsende akser af henholdsvis akser ”bryggeri-omverden” og ”hovedsæde-bryggeri”. Hele ændringen af forpladsens trafikale forhold gjorde med tiden den ekstremt brede portåbning mod Strandvejen ulogisk, den sydlige portal kom til at stå ”i skammekrogen”. Sydfacadens voldsomme bevægelser, tårnet med kuskens kasse foroven og lønningskontoret forned, trappen foran hovedindgangen, de svungne trapper ned til facadens øvrige indgangsdøre, alt dette synes voldsomt og uforståeligt, når der ikke længere er en indrammet forplads og et rumligt hierarki, bygningen indgår i. Det er grunden til, at der i forbindelse med restaureringen etableres et mere lukket, fint belagt rum foran sydfacaden. Og til, at portåbningen gøres smallere i forbindelse hermed. Hensigten er at genskabe bygningens relation til sine nære omgivelser og skabe et bymæssigt og fint artikuleret rum, der kan give modspil til den rigt detaljerede og festlige sydfacade på Rosenhuset.

Det store kobberskjold på facaden – som flere gange i bryggeriets historie har fået ændret sin tekst – blev fundet under byggeprocessen i en trækasse i kældrene dybt under Carlsbergs haller på Valby Bakke, hvor også andre herligheder fra Rosenbygningen dukkede op. Det let renoverede skilt er nu tilbage på sin oprindelige plads ved siden af hoveddøren, og den stærkt beskadigede store lanterne over skjoldet er efter omfattende

restaurering tilbage og giver nu sammen med skjoldet mening og proportion til facaden. Atter et eksempel på, at Rosenbygningen på næsten alle planer er tænkt som en meningsdannende sum af detaljer, og at det meningsfulde, det praktiske og det smukke forringes eller fjernes fra huset, hvis detaljerne ændres eller fjernes.

Hvad vi mødte

Som antydnet var det ved nærmere eftersyn rigtig mange ændringer, der prægede bygningen på tidspunktet for Realeas overtagelse. Ændringer og udeladelser, som medvirkede til at fjerne bygningens særpræg og mening. Dog var udgangspunktet og grundsubstansen i Rosens projekt så stærkt og ekspressivt, og enkelte af de vigtigste rum fortsat stort set intakte – navnlig centralhallen – at bygningens overordnede kvaliteter var indlysende. Det er vel også navnlig facaderne, centralhallen, trapperummene, direktørkontoret og enkelte andre meget karakteristiske rum i bygningen, som førte til, at bygningen i fredningsindstillingen blev beskrevet som ”velbevaret”.

At facaderne var velbevarede – om end ret skadede – var ikke så nemt at se med det blotte øje. Vin og efeu dækkede en stor del af murværket og vinduerne. I den første lange tid, vi havde vor gang i bygningen, under opmålingerne og







Sydfacaden efter restaureringen.



Carlsberg var jo den store fælles fjende. Jeg rejste en del, da jeg var i salgsafdelingen og man kunne jo risikere at komme et sted hen, hvor man ikke kunne få en Tuborg, men måtte købe en Carlsberg. På et tidspunkt i 1970'erne gik det en del bedre for Carlsberg end det gjorde for os. Det gik mig derfor voldsomt på, at vi indimellem drak en Carlsberg, men det var helt accepteret, at man gjorde det. Da jeg tog det op og mere eller mindre foreslog, at det ikke skulle være tilladt at drikke fjendens øl fik jeg at vide, at nu måtte jeg se ud over min egen næsetip. "Vi får jo trods alt del i deres overskud. Hvis de altså har noget." Det argument var jo til at forstå.«

- Sven N. Lichtenberg, arbejdede som reklamechef i Rosenbygningen fra 1965 til 1996

Modsatte side:

Udenbys ekspedition umiddelbart efter opførelsen, 1914.

registreringsarbejdet, var det som at være i et torneroseslot, hvor dagslyset på tre sider af bygningen faldt ind, dæmpet, flimrende og grønligt gennem det tykke løvhang foran vinduerne. Først i den sidste del af byggeriet, da taget var færdigt, gik arbejdet med at rense murværket af i gang for alvor. Det viste sig da, at der gennem tiden var repareret ret hårdhændet på mursten og fuger. Nogle steder med andre typer mursten end de oprindelige klostersten, og med fugemørtel, der vekslede fra ren cement til mærkelige gummiagtige substanser.

Om det forhold, at bygningen ikke var i brug, da restaureringsprojektet gik i gang, har gjort det nemmere eller sværere at danne sig et overblik over originalitet versus ændringer, er svært at sige. Men sammenfattende kan man på det funktionelle plan nok roligt sige, at vi mødte en bygning, der på en lang række punkter havde fjernet sig dramatisk fra den oprindelige "maskine", den originale tolkning af det repræsentative kontor og den dermed forbundne funktionelle logik, som Rosen og Tuborg havde udtænkt. I hovedtræk var parterreetagen ændret fra interne funktioner (laboratorier, skiltelagre, spisestuer etc.) og medarbejderrelaterede funktioner til gæsterelaterede funktioner. I laboratorierne var der udskænkingslokaler for de besøgende på bryggeriet; her fik de i en lidt skummel værtshusindretning anno



Rumforløbet mellem det tidligere rum fra 'Kontorchefen' ned til den tidligere 'Skrivestue' fra 2008. De gamle glaspartier, lamper, stofpaneler og gardiner er væk, og lofter og vægge er forsynet med lydregulerende plader.



60'erne en sodavand eller øl efter veloverstået rundgang. Til at betjene gæsterne var der indrettet store kølerum og nye tilhørende porte i østfacaden, så øllet kunne køres direkte ind i kølerummene på en gaffeltruck. Og efter indtagelse af de våde varer stod kolossale toiletafsnit i etagens

vinduesløse indre klar til at tage imod gæsterne og deres fyldte blærer.

Stueetagen havde bevaret en del af sin oprindelige struktur. Vestfløjen var dog præget af, at alle de oprindelige skillerum mellem kontorsektionerne, og de dertil hørende smukke opsprodsede snedkerpartier, var væk. Ligeledes manglede de oprindelige døre fra siderummene mod øst og vest ud mod centralhallen. For at håndtere mængderne af besøgende var der etableret skydeporte i siden mod øst, således at store grupper kunne gelejdes nemt ind og ud af den sal, hvor introduktionen til bryggeriet foregik, inden rundturen. Desuden var alle vægge, gulvflader og lofter ændrede – henholdsvis dækket til og strippet for oprindeligt materiale. I anretterkøkkenet stod de gamle køleskabe med trælåger og kraftige beslag sørgeligt tomme. Udtrækkene rummer hver plads til to træølkasser med 48 flasker i hver, hvilket i sin tid fik de erfarne bryggeriarbejdere, som tog de nye læredrenge med på rundtur i bygningen, til triumferende at pointere, at i klublokalerne for fagforbundene rundt om på det store fabriksareal var der plads til tre kasser i hvert køleskabsudtræk! Det blev fremhævet som tegn på, at funktionærerne med de smalle hænder ikke rigtig havde fat om det med et fornuftigt ølforbrug.

Nu er skabene sat i stand, men tiden er nok løbet fra et dagligt forbrug af øl, der kan måle sig



*Samme rumforløb som s. 94
efter restaureringen i 2010,
hvor glaspartier, lamper, ure,
bemaling og stofpaneler er
genskabt. De lydregulerende
plader på vægge og lofter er
fjernet.*



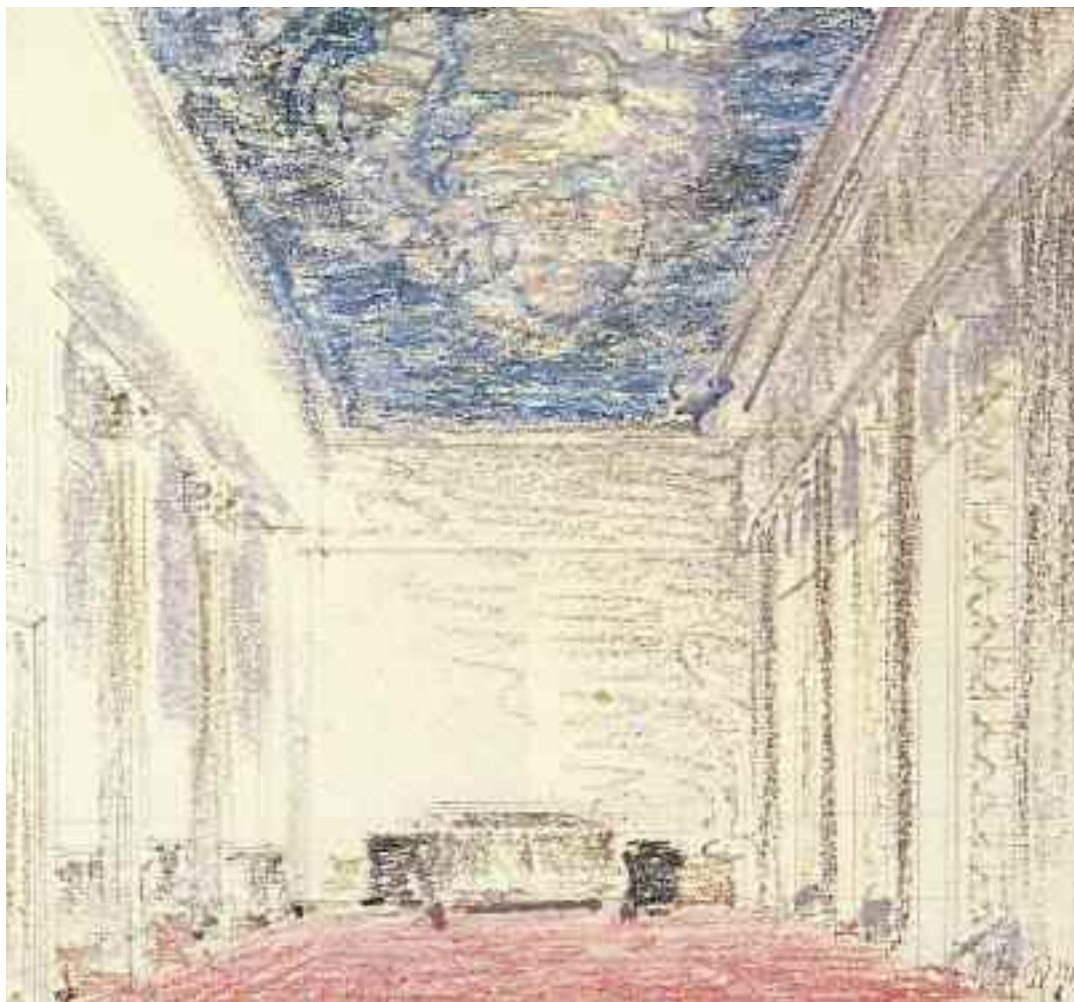


*Modsatte side:
Kig fra centralrummet til
den tidligere 'Indenbys
ekspedion', som det så ud før
restaureringen i 2008.
Glaspartiet er fjernet og
erstattet med skydedøre, og
de stofbekældte undervægge
og radiatorskjulere er fjernet.*

*Denne side:
Samme kig efter
restaureringen i 2010.
De to glaspartier med
blyndfattet glas er genskabt,
og i selve rummet er radia-
torskjulere under vinduerne
samt gardiner også genskabt.*

*Rosens originale skitse
til bestyrelsens mødelokale
fra ca. 1912.
Bestyrelsens havde muligvis
på et tidspunkt i processen
fået nok af Rosens stadige
brud med arkitektoniske og
stilmæssige konventioner i
tiden; i hvert fald var
Rosens smukke skitseudkast
til rummets indretning
blevet forkastet.
At budgettet for længst
var overskredet, har nok
heller ikke hjulpet.*

*Modsatte side: 'Mødesalen'
til bestyrelsen blev i stedet
indrettet af arkitekten Sven
Risom i en mere afdæmpet
stil end Rosens.*



med forne tiders glans og herlighed. Det menes, at bryggeriet i sin storhedstid dagligt måtte producere ca. 40.000 enheder til at slukke de knap 4.000 medarbejders tørst, før der kunne sendes noget ud gennem toldvagten ved hovedporten til resten af verden.

Som led i Rosens bestræbelser på at håndtere bygningens størrelse og proportioner begynder tagværket allerede lige over stuetagen og rummer så til gengæld to næsten fulde etager. 1.salens rum har ved hjælp af skunkvægge og andre sne-dige løsninger fra Rosens hånd ikke oprindeligt haft præg af loftetage, men fremstod ved overtage-lsen uden skunkene, med brandisolerede spær, der snittede rummenes sider, og med heraf føl-gende stærkt asymmetrisk og tilsyneladende me-ningsløst tværsnit. Desuden var der også her til-ført forsænkede lydlofter, parketgulve og fjernet synlige spor af de oprindelige bemalingsskemaer. Ironisk nok var bestyrelseslokalet, som Rosen ikke fik lov at indrette, ikke forandret. De oprin-delige pseudorokokomøbler, som dette rum blev indrettet med, manglede, men paneler og roset-lamper over de indbyggede siddepladser i vindu-esnicherne samt det rigt dekorerede gipskassette-loft var der, om end ret medtaget af bl.a. ældre vandskader. De kirkelignende lysekroner – dog med tykke ølkuske foroven – blev skaffet tilbage fra Carlsbergs gemmer.







*Modsatte side:
Bestyrelsens mødelokale
med de originale lysekroner,
som det ser ud efter
restaureringen.*

*Denne side:
Øverst – mottoet 'Stilstand
er tilbagegang', som det står
skrevet over døren til besty-
relseslokalet.*



*N. Venstre: en af bestyrelses-
lokalets små vinduesnicher
med siddepladser.*



*N. Højre: bestyrelseslokalets
kamin med relieffet af det
tilnærmede allegoriske motiv
af mand og kvinde i en
humlehave ved en brønd.*



Da jeg blev ansat og Jerichow havde sagt tillykke med stillingen, sagde han: "Og kims nu ikke ad pensionen, Lichtenberg!". Jeg var i tyverne på det tidspunkt og bekymrede mig selvfølgelig ikke om, hvorvidt der var en god pensionsordning eller ej. Siden har jo måttet give ham ret – vi har en god pension. Men tænk, at han siger sådan til en ung mand, der lige er blevet ansat. Det vidner om, at folk altid blev længe – ganske enkelt fordi Rosenbygningen var et godt sted at arbejde.«

- Sven N. Lichtenberg, arbejdede som reklamechef i Rosenbygningen fra 1965 til 1996.



2. salens rum var præget af mange opdelinger og ændrede placeringer af skillevægge. Allerede i ældre tid har der været gennemført en række ændringer i denne oprindeligt rent interne etage, og der er flere ting, som tyder på, at selv det sidst foreliggende sæt tegninger fra opførelsesperioden aldrig er blevet fulgt slavisk på denne etage. Den smukke frokoststue fra 1930 i etagens nordside blev med årene delt i to rum med en skillevæg, der skar sig lige op i og delte det store ovenlys. Et stort teknikrum til ventilationsanlæg var også indrettet i etagen, og rørene fra dette anlæg dukkede op i flere af etagens kontorer for at suge og blæse luft. En god del af husets voldsomt udvidede mekaniske ventilationsanlæg må tilskrives efterkrigstiden, hvor de fine markiser på kvistene



*Modsatte side:
Et af anden sals store rum
før restaureringen i 2008,
hvor en skillevæg har delt
rummet op, og hvor
fatninger og glødepærer
rundt langs ovenlysinduet
er fjernet.*

*Denne side:
Samme rum efter restaure-
ringen i 2010, hvor skille-
væggen er fjernet, og rummet
nu fremstår i sin fulde
længde, og hvor fatninger
og glødepærer rundt langs
ovenlysinduet er reetableret.*



Jeg var assistent i reklameafdelingen og skulle så ind i militæret. Lyster var min chef på det tidspunkt og var en gammel ærværdig herre. Han syntes jeg skulle søge et job, når jeg var færdig med min tjeneste. Så da jeg kom tilbage fra militærtjeneste som løjtnant kom jeg ind til Lyster og hundsede rundt med ham. Jeg var vant til at give ordre i militæret, så det gjorde jeg næsten også til ham. Han sagde, at de jo gerne ville se mig igen, og jeg svarede 'ja tak, jeg vil gerne være salgsinspektør.' Det var ikke just den måde man talte til cheferne i Rosenbygningen på, så da jeg efterhånden var faldet til og det gik op for mig, hvordan tingene fungerede undrede det mig virkelig, at han fandt sig i den opførsel fra en ung knægt.«

- Sven N. Lichtenberg, arbejdede som reklamechef i Rosenbygningen fra 1965 til 1996.

er blevet fjernet, og dermed en effektiv afskærmning på de solbeskinnede sider mod indfaldende solvarme.

Det vældige tag, teglhængt med changerende brune sten på ydersiden, og med kviste i flere etager, stod ved en overfladisk betragtning pænt og jævnt. Ved nærmere eftersyn blev det dog hurtigt klart, at en meget stor del af stenene var frostsprængt eller skadet ved tidligere tiders kravlen på "bjergsiden", vel blandt andet for at sætte de mange nyere ovenlysvinduer i, der i ret tilfældig takt nu kastede dagslys ind i de mange mindre kontorer, som med tiden var indrettet på 2.salen. Zinkbanerne på kvistenes tage og sider var med årene blevet skøre og var mange steder revnet – både i og uden for lodningerne. På kvistenes forsider var blydækningen ligeledes skadet af reparationer, navnlig omkring kvistvinduerne, og de brede kobbertagrender og deres vældige nedløb stod det også skidt til med. Rendejern – oprindeligt lavet i jern og med indvendige bly- og kobberforinger – var tæret væk, kobberet slidt igenem eller knækket i samlingerne. På den indvendige side af den særegne tagkonstruktion, på den papdækkede side, stod en hel kirkegård af døde ventilationsmaskiner, rørpiber, beslag og metal-kasser. Nogle originale (igen Rosens tekniske fremsynethed!), men rustet helt sammen, de fleste dog nyere og stillet op ad hoc gennem årtier-

ne til at betjene de mange små, decentrale udsugningsanlæg, som i forbindelse med ombygninger og etablering af mindre køkkener rundt omkring i huset var blevet nødvendige.

Haven mod nord – hvor oprindeligt den mur-omkransede humlehave var – lå nærmest i koma, et haveprojekt fra 1980'erne, hvis væsentligste elementer var en lang række mørke rhododendronbuske og stier med brolægning i buemønster i mellem, var ved at forsvinde mellem selvplantede og nu kæmpestore ahorntræer, som i øvrigt stod så tæt på bygningen, at vinduer og den store balkon på denne side af huset var klistret ind i nedfaldsløv i alle stadier af opløsning, foruden efeu og den sejlivede rådhusvin.

Forpladsen, som ovenfor beskrevet sælsomt retningsløs som følge af ændringer af de oprindelige trafikregulerende elementer, rummede kun rester af midterhallen og andre væsentlige træk. Den svungne kantsten på siden mod Rosenbygningen lå der endnu, knækket sine steder og med rester af gul maling – enkelte steder endda med rester af noget, der lignede den hvide maling, som i store mængder blev anvendt under krigen og mørklægningen til at beskytte trafikken mod at køre ind i murpiller, granitkugler og andre for ølbiler kedelige obstruktioner.

Kælderen under parterreetagen, som næppe nogensinde har været anvendt til andet end rent

tekniske formål, havde stadig forskellige påskrifter over arkivreolerne, fint malede af en skiltemaler, men henlå ellers trist, forladt og med en del skrammel. Vand plaskede ned i store pytter i flere rum ude langs kælderfacademurene, fordi de komplicerede afløb rundt om og under bygningen med tiden var gået itu eller gennem meget lang tid ikke var blevet rensed for grus, trærodde og så videre. Fugten var trængt ind i den gamle, forsænkede frokoststue for kuskene, ved siden af parterreetagens køkken, og selve frokoststuens indretning var der ingen spor af længere.

Alt i alt rejste de første besøg i huset en meget lang række spørgsmål: Kunne rummene på 1.sal virkelig være født med den "skæve" geometri? Var de synlige rester af dekoration i centralhallen og på direktionstrappen de eneste af sin art, som Anton Rosen havde tænkt ind i sit hus? Indikerede de rigt dekorerede og tydeligvis specielt fremstillede dørbesætninger i messing, som sad på nogle af dørene endnu, at der havde været tilsvarende fine døre andre steder i bygningen?

Spørgsmål og de svar, vi fandt

På vanlig restaureringsvis blev en stor del tid i de første faser af programmeringsarbejdet og projekteringen anvendt på at støve rundt i arkiver og samlinger og kigge i de – relativt få – bøger, der



Et af husets originale dørhåndtag. Mange steder er de med tiden blevet fjernet. Under restaureringen blev de uoriginale dørhåndtag fjernet og erstattet med nye kopier af de originale.

er skrevet om Anton Rosen og hans værker. Arbejdet skaffede en pæn del tegninger til veje – og end dog ikke i nærheden af et komplet tegnings-sæt. Ret frustrerende i betragtning af, at Rosens arbejdsiver og iderigdom på alle niveauer af projekteringen og i alle skalatrin er velkendt, og at hans dygtige medarbejdere givetvis havde produceret et langt større antal tegninger end dem, vi kunne finde. Huset blev omprojekteret to gange inden opførelsen, og der er desuden sikkert ændret på en række detaljer under selve opførelsen. Forskellige udgaver af planerne og hovedsnittene indikerede dog, at der oprindeligt var mængder af skabe og lette konstruktioner i mange af rummene – men ikke særlig mange tilbage nu.

Det hele faldt på plads, da Carlsbergs arkiv fandt kasserne med fotografier fra 1914 frem, for nu kunne vi se, hvordan ”skabene” i virkeligheden var endnu et indvendigt lag, som Rosen havde brugt til at artikulere sine rum med; de dannede simpelthen sider og vinduesnicher i rummene mod facaderne på 1.sal. Pludselig blev det – skønt kun i gråtoner – også muligt at se, hvor rigt udstyret huset havde været med gardiner, tekstilbespændinger på undervægge, malede dekorationer og fornemme lysekroner og væglampetter. Og billederne gav tillige et uforligneligt billede af hverdagen i bygningen og de mennesker, der befolkede huset i dets første leveår. Samlet set har

disse fotos været en af vore bedste kilder til forståelse af huset, og de har i høj grad været medvirkende til, at rekonstruktion blev valgt som restaureringsstrategi.

På samme vis blev det muligt at danne sig et langt bedre billede af den arkitektoniske hensigt med bygningen ved at sammenholde de oprindelige kontrakter mellem bygherren og de valgte fagentreprenører – murer, tømrer, snedker, blikkenslager og så videre – med tegninger og fotos. Desuden gav de præcise og beskrivende kontrakter et detaljeret og rigt billede af materialeløsninger og krav fra arkitektens og bygherrens side til arbejdets udførelse. Intet var for småt for Rosens opmærksomhed. I en artikel fra fagbladet *Arkitekten*, holdt i en meget tør og sober tone, beretter Rosen supplerende om materialer og overflader. Selv beplantningen i kummerne under de indre gallerivinduer mod centralhallen, og hvordan den skal skiftes ud i takt med årstiderne, er beskrevet: Røde petuniaer om sommeren, blå vinca om vinteren. Mere kvalitativ beskrivelse af projektets eventuelle fortrinligheder og af hans dybere hensigter overlod Anton Rosen derimod til andre.

Anton Rosens senere værker udgør en sand smeltedigel af strømninger og tendenser i tiden. Tuborgs hovedsæde slår ikke betragteren som et rendyrket Jugend-hus, i hvert fald ikke i den klassiske, blomstersvungne og lidt tungt orkidéduftende



Genskabte detaljer. Uret er genskabt efter original. Lamperne er genskabt ud fra historiske fotografier, da der ikke var nogle originale tilbage.

betydning. Men snarere som en sammensmeltning af et på mange måder helt moderne og strengt funktionsorienteret program, hvor et stort og varieret katalog af symbolik og ornament, væsentligst hentet fra vikingetiden og tidlig romansk periode, trænger sig på.

Her på randen af Første Verdenskrig og det imperialistiske Europas sammenbrud fejrer bygningen såvel industrien og den moderne tekniks landvindinger – udstyret, som huset er fra Rosens side med rørpost, elektricitet i store mængder, installationsskakte og opvarmning med forvarmet luft via de hule søjler rundt om centralhallen. Det tyder på, at Rosen var spændt op imellem håndværk, traditionen og en individuel tilgang til en forståelse af verden, som håndens værk befordrer.

I videre forstand er det kongenialt, at Rosens samtidige håndværksbaserede tilgang og begejstring for den ny tids muligheder trådte i tjeneste for bryggeriindustrien. På den måde så Tuborgs bestyrelse helt rigtigt, da de valgte Anton Rosen til opgaven. At bestyrelsen nok undervejs også nåede at blive lidt træt af bekendtskabet med den stilmæssige udfordrer og arbejdsmæssige tornado, som Rosen også var, er så en anden sag.

For sin møje fik Anton Rosen omkring 30.000 kroner i honorar, og om det i 1913 var meget eller lidt for at tegne huset om to gange, det må folk

med viden om arbejds løn og leveomkostninger året før verdenskrigens udbrud hellere vurdere.

For os, som har haft privilegiet at restaurere bygningen, har det undervejs været en enestående lejlighed til at genopfriske eller finde glæden ved den detalje, det håndværk – det være sig på papir eller formet i stuk, træ eller kobber – som aldrig er blottet for funktionel betydning eller for sammenhæng på tværs af skala, fra det mindste til det største.

Hver en lille bid af Rosens projekt giver mening, og hans tidstypiske tilhørsforhold til forestillingen om det arkitektoniske værk som Gesamtkunstwerk er med hans hovedbygning for Tuborg virkelig indfriet på smukkeste vis.

Rosens motiver

Rosen var internationalt orienteret, måske mere end de fleste af hans samtidige. Derfor kan en række af hans motiver og greb i løsningen af bygningens raffinerede planer og de komplicerede tværsnit genfindes hos en række af hans forbilleder og inspirationskilder. Loos og Wagner har været nævnt, men det er også rimeligt at inddrage Edwin Luytyens og Rennie Mackintosh i kredsen af Rosens inspirationskilder. Desuden er der træk i hans arkitektur, som måske har andre og fjernere rødder, og her tænkes ikke blot



Centralrummet.

*Fra husets hovedtrapperum.
Rosenhuset er præget af en
stor variation i vinduestyper
og -forløb, her er det et okuli,
der kaster lys over
trapperummet med
hovedtrappen af sten.*



på vikingesymbolikken og fabelvæsnerne fra den nordiske mytologi. En nærmere analyse af bl.a. hans generalplan for Landsudstillingen i Århus og hans planløsninger i det store Palace Hotel ved Rådhuspladsen – navnlig stueetagens vidtstrakte forløb af restauranter, palmehaver og teater med videre – leder tankerne hen på visse aspekter af kejserlig romersk planlægning og arkitektur. For eksempel er de romerske kejserføra og deres pladser og søjlerundgange kendetegnet ved deres systemer af krydsende akser, som imidlertid ikke altid kan erkendes ved, at man stiller sig på ét bestemt sted i anlægget. Ofte er der tale om figurer, som kan aflæses på en plan, men som perceptorisk kræver, at man bevæger sig rundt i anlægget for at kunne forstå sammenhængen.

Det samme gør sig gældende i Rosenbygningen, som på endnu en måde virkede forunderlig på os i den første tid: Det er ret svært at orientere sig i huset. Dels virker huset udefra mindre end, det viser sig at være indvendigt (ligheden udefra med de store villaer fra samme periodes udbygning af Ryvangskvarteret og Hellerup er næppe tilfældig), dels er tværsnit og planer sat sådan sammen, at de forskudte og krydsende akser og forløb gennem rum først bliver helt klare for den besøgende, når man så at sige har været hele huset rundt. Akserne vendes, hovedakse bliver til tværakse og ændrer betydning undervejs. Det er

et træk, som minder om de greb visse af højbarokkens arkitekter, bl.a. mestre som Francesco Borromini, anvendte for at skabe en dynamisk oplevelse. Fælles for dem – og Rosen – er i øvrigt, at de fik en tvetydig bedømmelse af deres samtid, og at de ligesom Rosen forlenede deres arkitektur med en intuitiv kvalitet, som både gjorde dem til og udtrykte deres rolle som enere i en større stilbevægelse.

Den udvendige repræsentation af forskydningerne i Tuborgs hovedsæde udgøres af de fortsatte brud på symmetri og tilsyneladende orden, som findes på alle facader og på tagværket ovenover. Delelementer er balanceret mod hinanden, og når en gentagelse af et motiv nærmer sig egentlig fast takt, afbrydes den straks, og noget andet bringes i spil. Også dette genfinder man langt senere hos Aalto eller vores egen Mogens Lassen. Bygningens disponering som ”funktionsmaskine”, nøje tilpasset programkrav om rum og rumsammenhænge for at lette bryggeriets arbejdsmæssige dagligdag, træder aldrig frem som en banalitet, men sættes raffineret i scene i en oplevelsesrig og koreograferet indfatning. Og hver del af denne indfatning har foruden en billedmæssig og symbolsk værdi, man kunne kalde det en skønhedsværdi, også en praktisk betydning. Det er haute couture på højt niveau, ikke noget stangtøj her!



Der var en speciel korpsånd herude i Rosenbygningen før det blev administrationsbygning. Den blev både næret af en stolthed over at høre til i så fornemt et hus og af de karismatiske chefer. Ånden kom især til udtryk, når det hele brændte på, så kunne man være sikker på, at alle bakkede op. Jeg havde et arrangement for 7-8.000 mennesker i forbindelse med Grøn Tuborgs 100 års dag i 1980. Der kom nogle strejketrusler, der gjorde at vi måtte aflyse to dage før, så der skulle sendes 7-8.000 breve ud. Vi stod der alle fra salgsdirektøren og ned og posterede. Når det var nødvendigt løftede hele huset i flok.

I 1978 arrangerede jeg den store Tuborg-vandring. Vi skulle lancere en halv liter Grøn Tuborg, kaldet Den Store Tuborg, så vi satte en annonce i avisen, hvor vi inviterede folk til at smage den nye øl. Vi sad dagen inden og gættede på, hvor mange der ville komme. Der blev gættet på 800 og en enkelt gættede på 3.500 besøgende, hvilket vi grinede af. Der kom 12.000 mennesker. Vi var jo overhovedet ikke gearet til, at der kom så mange. Men vi klarede det fordi alle Tuborg-folk inklusive direktørerne stod og serverede øl til de besøgende. Alle støttede op, når der var behov for det. Og den slags var jo bare med til at styrke ånden i Rosenbygningen endnu mere.«

- Thomas Sørensen, kontorchef i Besøgsafdelingen. Ansat fra 1960.

En strategi formuleres

Ud fra de mange gennemgange og den indledende rydning af en lang række meget uklædelige og med sikkerhed ikke-bevaringsværdige ændringer og tilføjelser, som fx gipslofterne og et stort antal skillevægge i stålprofil med gipsplader, udvikledes op til jul 2007 en strategi for restaureringen.

Strategien blev fastholdt i en mappe, som ud fra analyser af oprindelige forhold, sammenholdt med ændringer gennem tiden og de resulterende forhold i 2007, førte frem til en vision for de fremtidige forhold.

Selvfølgelig var omfanget og den omtrentlige art af nødvendige byggearbejder lagt i overordnede rammer på et tidligt tidspunkt i processen, bl.a. for at muliggøre bygherrens budgettering af projektet. Men som følge af det ukomplette dokumentationsmateriale fra husets opførelsetidspunkt og en lang række indikationer på, at huset oprindeligt rummede betydelig flere detaljer og løsninger, end det var muligt at konstatere med det blotte øje, blev en trinvis model for beslutningsprocessen vedtaget.

Mappen blev revideret og udvidet i flere omgange, men den oprindelige vision fra december 2007, der opstod på grundlag af den historiske og faglige analyse og som var kernen i mappen fra december 2007, stod sin prøve og holdt hele ve-

jen gennem forløbet. Den trinvis model for beslutningsprocessen blev på baggrund af den overordnede vision gennemført i tæt samråd med Kulturarvsstyrelsen og med byherrens fulde opbakning. Delprojekter blev behandlet og gennemgået i mere overskuelige forløb, som på basis af den overordnede programmappe tilførte supplerende tegningsmateriale, fotografisk dokumentation og korte beskrivelser af eksisterende forhold, formodede oprindelige forhold og forslag til fremtidige forhold.

Processen fik karakter af løbende dialoger; mellem byherre og arkitekt, mellem bygningen og restaureringsholdet, mellem holdet og Kulturarvsstyrelsen, mellem undersøgelser og sammenligninger med andre værker fra tiden, og mellem de håndværkere, der efterhånden arbejdede sig hen over og ind i bygningens substans.

Forløbet i dette projekt eksemplificerer udmærket tegnestuens tilgang til projekter i bred almindelighed – det er i dialogen mellem faglige kompetencer, mellem interesser og mellem fortid og nutid, at mulighederne for de bedste resultater opnås for os på tegnestuen. Hen over alle deltagene og de små og større delprojekter tegnede sig fra begyndelsen overskriften på en styrende holdning til hele projektet: Rosens bygning var fra starten tænkt som et Gesamtkunstwerk, hvor alle niveauer, alle dele i helheden

støttede sig til hinanden og blev gensidigt meningsdannende.

På den vis passer Tuborgs hovedsæde og Anton Rosens tankesæt ind i en væsentlig europæisk strømning i tiden, som beskrevet andetsteds i denne bog. Skulle gipslofterne med deres skrækkelige ændring af rummenes proportioner væk, for også at blotlægge smukke kassettelofter under de armerede betondæk, som bygningen er opført med? I så fald måtte den oprindelige tekstilbeklædning tilbage på undervæggene for at reducere efterklangstiden. Samme tankesæt lå bag genskabelsen af gardinophængningerne på de gamle fotografier; fordi Anton Rosen i sin altopslugende interesse for håndværk også var foregangsmand på tekstilområdet i Danmark. Han var bl.a. med til at grundlægge et kooperativt værksted for vævere, meget lig tilsvarende initiativer i den engelske Arts and Crafts bevægelse. En betydelig grad af rekonstruktion var nødvendig for at genskabe mening i huset.

I den dialogopbyggede proces efter marts 2008, hvor den sidste version af ”stammappen” blev udsendt, blev en række områder og bygningsdele udpeget, som måtte rekonstrueres for at genskabe mening. Omvendt blev rekonstruktion fravalgt, hvor rekonstruktionen ville udelukke en meningsfuld nutidig brug af bygningen og/eller ikke ville kunne afkodes på meningsfuld

vis. For eksempel blev det opgivet at genskabe skillevægge, skranker og faste skrivepulte i det afsnit omkring tårnets stueetage, der var indrettet til ølkuskenes afregning og kasse. Det er i den stadig dialog mellem substansen i det historiske væv og behovet for at efterlade bygningen anvendelig i en nutidig kontekst, at projektet er blevet til. Uden en sikring af bygningens anvendelighed er den henvist til et liv som nytteberøvet museumsobjekt, en tanke, der formentlig også ville have været Anton Rosen meget imod.

Der blev udarbejdet et antal indretningsscenerier, som skulle give bygherren mulighed for at vurdere bygningens fremtidige anvendelighed som kontordomicil for en lejer. Overraskende for alle viste det sig, at bygningen – sine store flotte fællesarealer og meget specielle indretning til trods – uden problemer og ved en tilbageførelse af de væsentligste rumsammenhænge til den oprindelige ville kunne rumme op mod 120 kontorarbejdspladser og alle tilhørende funktioner, såsom kantine, køkken, edb-krydsfelter, toiletter og rengøringsrum med videre.

Indretningsscenerierne førte også til overvejelser om bygningens fremtidige møblering. Det er desværre kun i stærkt begrænset omfang, at den oprindelige møblering er bevaret. Møblerne og indretningen på direktørkontoret er nu ført tilbage til huset og danner ramme om et slags ”eksem-

plarisk rum”, der i et og alt er så tæt på det oprindelige værk som muligt. Men Rosens oprindelige møblering i de øvrige rum var på ingen måde overladt til tilfældigheder. Tunge, mørke møbler – bl.a. amerikanske roll top skriveborde – dannede en raffineret kontrast og modvægt til de lette, højloftede rum, store vinduer og lyse farver, der som helhed præger bygningen. Huset holdes så at sige fast med en ballast af tunge objekter, præcist formede og placerede i rækkerne af rum rundt om centralhallen. Det er en udfordrende opgave at indrette bygningen i en moderne stil, der kan sikre denne balance. Rosens hang til skrædderkunst fornægter sig ikke – bæres huset ikke af en indvåner, som fylder målene rigtigt og smukt ud, så hænger jakken slasket og ser malplaceret ud!

Huset er i dag især egnet som kontordomicil for en lejer med store repræsentative behov og vel også med en vis grad af åbenhed og gæstebud – det store centralrum har stadigvæk samme karakter af festlig og fornem indbydelse, som da bygningen åbnede for bryggeriets gæster første gang, og de brede glasdøre ud til siderummene lokker nu igen som i husets oprindelige skikkelse til videre opdagelsesfærd.

En samlet ramme om en virksomhed som Tuborgs gamle hovedsæde skal man lede længe efter.



Husets bagtrappe, hvor skiftet i vinduestyper er tydeligt. Bagtrappen er støbt i beton, som var et byggemateriale, Rosen eksperimenterede med.



Forløbet – de udvendige arbejder

Vandindtrængen, forestående vinter og selve det praktiske omkring tilrettelæggelse af en logisk rækkefølge for restaureringsarbejderne førte til, at tagrenoveringen blev sat i gang som noget af det første. Det skulle vise sig at være et stort delprojekt, som indeholdt en lang række tidskrævende deloperationer. Efter samråd med Kulturarvsstyrelsen blev alle de gamle tagsten og rygningsten nedtaget forsigtigt og sorteret med henblik på, at de bedst bevarede kunne genlægges. Samtidig gik et større detektivarbejde i gang for at finde en sten, nøje svarende til den oprindelige. Det viste sig sværere end som så, men omsider blev formen til den oprindelige, lille vinge-falstagsten lokaliseret. Oprindeligt produceret på et for længst

nedlagt teglværk ved Hillerød er denne sten i sig selv et typisk eksempel på Rosens faglige ståsted. På en gang historisk citerende og samtidig intenst optaget af hans samtids nyeste teknik og teknologiske landvindinger. Stenen, som på afstand ligner den kraftigt bølgeformede og traditionelle vingetagsten, har med tilføjelsen af et par grove riller på undersiden mulighed for at blive lagt meget tæt og præcist, hvilket med tanke på tagværkets ekstreme hældning har været nødvendigt.

Tilpasning omkring de mange kviste og de oprindelige toledede ovenlys har også nødvendiggjort en anden lægningsteknik end på et almindeligt saddeltag. Erstatningsstenene kunne imidlertid kun leveres i rød tegl, og der var ingen mulighed for at opnå den særlige brune tone på



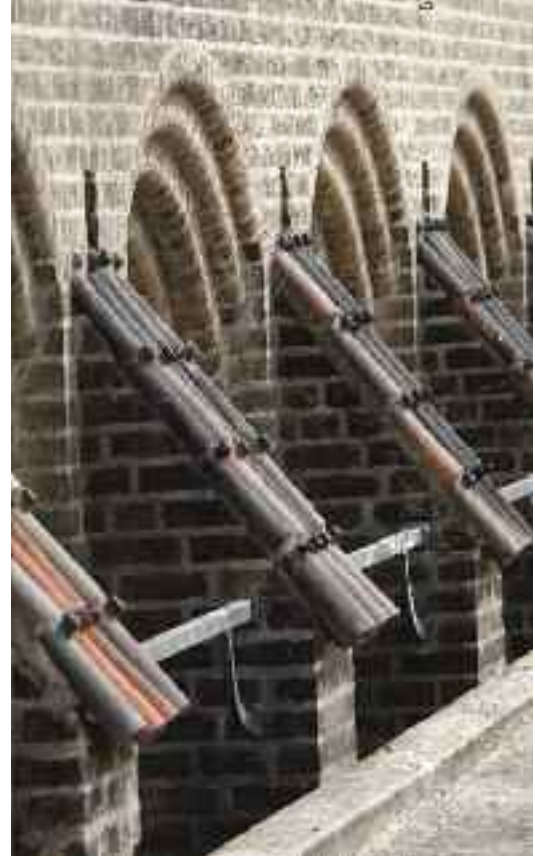
Detaljer af facaderne, der viser variation i former, materialer og stoflighed.

et dansk teglværk. Rygningsstenene med deres store vulst og de meget store skotrendesten, der danner afledning for vandet i indadgående hjørner mellem tagfladerne, måtte laves fra bunden. Det skete ved at afforme og kopiere de gamle sten, hvilket blev overladt til et andet teglværk med speciale i små, håndlavede serier. Alle stenene blev brændt næsten færdige og derefter læsset på et lastvognstog, som kørte dem til Bremen, hvor et andet teglværk ved en anden brænding af stenene fik indfarvet stenene i den changerende, brune tone, der er så karakteristisk for husets tag. Herefter blev stenene igen bragt til Hellerup fra Bremen, igen på lastvognstog.

De oprindelige sten, der ikke var skadede, er blevet genlagt på tagfladerne på siden af den sto-

re fronton på nordsiden af bygningen. Det sidste skal man vide for at kunne iagttage, i hvert fald nede fra jorden.

Under de friske tagsten er der lagt nyt pap på det gamle bræddeundertag, som er blevet repareret og har fået udskiftet brædder, hvor det har været nødvendigt. Nyere ovenlys er fjernet, og den oprindelige takt og de særlige rosenske tagvinduer med den smukke indvendige lysning er blevet genskabt. Det er muliggjort ved at fjerne en række senere tilføjede skillevægge på 2.sal. På den indvendige side, mod tårnet, er papdækningen ligeledes fornyet, ligesom tårnets nedre dele – der i de tidligste projektversioner fra Rosens side var tiltænkt zinkdækning – har fået fornyet listerne og papdækningen. Desuden blev spiret med sin



knappe konstruktion i vinkelstål og afsværtninger i fladstål skåret fri og hejst ned med en vældig kran, inden bygningen blev overdækket med et gitterdragertag og plader, der skulle beskytte mod vejrliget, så længe tagarbejderne stod på. Spirets afsluttende hat mod himlen har fået ny forhudning – udvendigt bly, indvendigt kobber – rustne ståldele er erstattet med frisk stål, og da totaloverdækningen atter blev fjernet, kunne spiret hejses på plads og fæstnes til sine bæringer igen.

Smede og blikkenslagere fik også travlt i forbindelse med selve tagomlægningen. Som nævnt var alle metalbeklædninger på kviste utætte. Efter-som kvistfronterne kun kan beklædes med bly, der er i stand til at følge med husets termisk be-

tingede bevægelser, måtte der en skrivelse fra Kulturavsstyrelsen til, for at der kunne opnås dispensation fra forbuddet mod at anvende og arbejde med bly på byggepladser. Ugentlige blodprøver fra svendene måtte sikre, at der ikke skete ophobning af bly i blodbanen, og når grænseværdien blev nået, roterede svendene mellem andet arbejde uden omgang med bly og det fagligt udfordrende, men potentielt usunde arbejde med blyet. Ud over rullerne med bly blev der forbrugt 7 ton kobber til projektet, bl.a. banket ud over træforme og formet til de smukke skjolde, der sidder om nedløbsrørens fastgørelser, komplet med årstallet 1913 og det særegne motiv nederunder, som i mangel på bedre term hurtigt blev døbt ”nisserumper” af håndværkere og arkitekter.



Detaljer af facaderne, der viser variation i former, materialer og stoflighed.

T. Højre: Under restaureringen blev decorationen på nedløbsrørene kærligt døbt 'nisserumper' af håndværkerne.

Først sent i processen, da stilladserne var oppe og i forbindelse med færdiggørelse af tagrenoveringen, da det vældige tagtelt efter måneders indkapsling af bygningen blev fjernet, blev det muligt for alvor at vurdere facadens tilstand. En forsigtig afrensning med varmt vand, såkaldt hedtvandsspuling, blottede en lang række skader på mursten og fuger, inde under årtiers skidt og rester af rødder og grene fra den omfattende beplantning, der havde indkapslet huset. Den oprindelige plan med lokal og partiel reparation af de værst skadede områder – for eksempel hvor utætte tagrender havde medført lang tids fugtskader på murværket – blev sat i værk, men rigtigt kønt blev det ikke. Restaureringen holdt sig pænt indenfor budgetrammerne, men både bygherrens

projektleder, Københavns Byggestyring A/S og arkitekter og ingeniører manglede ikke fantasi til at forestille sig, at der ville være god brug for de resterende midler til de sidste udvendige og indvendige arbejder, bl.a. til omlægning af hele forpladsen mod syd.

Imidlertid blev vi hurtigt enige om, at vi ikke kunne forsvare pletvise reparationer af murværket, og at alle i givet fald ville ærgre sig over resultatet. Kulturarvsstyrelsen gik med på en omfattende omfugning og udskiftning af alle ikke-originale sten, budgetterne blev omdisponeret, og nu må det siges, at det var hele sliddet og pengene værd – det er vitterlig smukt og imponerende murværk, Rosens murere efterlod til eftertiden, og som nu kan beundres både langt fra og på klos hold.



*Fra venstre mod højre:
Nærbillede af lanternen over
pulten i centralrummet,
hvor Midgårdsormen med
vidt åben mund har fået
hængt lanternen i messing
om sin hals.*

*Originale bemalinger
omkring vindue i
trappeopgangen.*

*Den malede bort
i trapperummet ved
hovedindgangen omkring
blomsterkummen.*



Forløbet – de indvendige arbejder

En række af de indvendige tiltag er beskrevet ovenfor og skal ikke gentages her. Men det skal nævnes, at ikke kun Rosens højt værdsatte håndværkere var i stand til at levere en ordentlig vare. Også efterfølgende tiders ændringer og istandsættelser af bygningen blev gennemført med håndværksmæssig grundighed. Således var de oprindeligt dekorerede vægge stort set uden undtagelse blevet afrenset og ”pakket ind” i solide lag spartelfarve, væv og flere lag efterfølgende maling. Adspurgt om muligheden for at afrense alle de efterfølgende lag for at blotlægge de oprindelige overflader og de oprindelige malingsrester, oplyste Nationalmuseets konservator, at en kva-

lificeret konservator formentlig ville kunne blotlægge, hvad der svarede til et stykke A4 papir om dagen. Væggenes tykke lag spartel fik således lov til at blive, og rekonstruktion af de oprindelige farveskemaer blev i stedet valgt som strategi i de rum og rumforløb, hvor det gav mening.

De mange nedhængte gipslofters fastgørelser efterlod grimme sår i de oprindelige lofter. Flere steder var fastgørelserne skruet fast direkte i oprindelig stukudsmykning, og en del genopbygning og erstatning af skadet stuk måtte udføres af stukkatørerne. Urene, som havde hængt rundt om i bygningen, blev eftersøgt via personalebladene og pensionistforeningerne hos de Forenede Bryggerier. Da eftersøgningen gav resultat, og et ur dukkede op, fik det samme stukkatørfirma op-



gaven med at afforme urets frontplade, støbe 14 nye i gips og efterfølgende belægge frontpladen med slagmetal. Urmageren blev overdraget at lave nøjagtige kopier af skive og visere. De to fag, som ikke hører til de hyppigst anvendte på en moderne byggeplads, udgjorde kun en lille del af de mange særlige håndværksfag, der kom i spil i forbindelse med restaureringen, men efterhånden som vores viden om Anton Rosens hus og hans metoder voksede, så voksede tilsvarende det korps af ”svært ramte nørd”, uden hvem restaureringen ikke ville kunne være blevet gennemført på det niveau, det er. Flere gørtlermestre arbejdede på at genskabe og istandsætte originale greb og låsebeslag fra døre, vinduer og ristværker foran varmluftkanalerne. Der blev fundet hængsler

nøje svarende til de oprindelige, og på possementfabrikken blev de oprindelige vævede kantborter – agramaner – på tekstilbespændingerne genskabt. I brygmesterens kontor var det efter en del granskning af de gamle fotos muligt at se, at agramanen havde været ternet, og tegnestuens medarbejdere, der på dette tidspunkt næsten selv var forsvundet helt ind i billedernes verden, fik selvfølgelig genskabt den ternede agraman til dette rum. Sammen med en af Kulturarvsstyrelsens arkitekter blev trækvalitet og samlingsmetoder til de genskabte fyldingsdøre gennemgået på udsnitsprøver, før produktion af dørene blev godkendt. Efter at flere snedkermestre havde været igennem og vise prøver på deres kunnen, landede opgaven hos et lille snedkerfirma i Rørvig. Ud

*Fra venstre mod højre:
Nærbillede af den nederste del af centralrummets lysekroner, der bærer en glaskaraffel, som indeholder absint. Absinten er fra 1913, og glaskaraffelen har aldrig været åbnet siden.*

Malet udsmykning over døren, der adskiller hovedtrappen og centralrummet.

Et af trapperummets runde vinduer med blindfattet glas.



Venstre: et af de store rum på anden sal efter restaureringen, hvor betonkonstruktionen i loftet er synlig.

Højre: detalje fra samme rum, hvor skunkvæggene er blevet udnyttet til skabsplads og skjuler moderne tekniske installationer.

fra detailtegninger, baseret på aflæsning af gamle fotos og en række diskussioner på byggepladsen og endnu flere prøver blev de manglende døre i stueetagen genskabt, inklusive de blyndfattede dekorationspartier over dørene mod sidesalen i den østlige side.

I forbindelse med etablering af ny radiatorer opstod et nyt dilemma: de oprindelige paneler under facadevinduerne var i vid udstrækning ble-



vet fjernet i forbindelse med opsætningen af vandbårne radiatorer i ældre tid. Nye radiatorer på samme placering – og endnu flere af dem end hidtil for at sikre en fornuftig opvarmning af huset – ville ikke gøre billedet smukkere, og det ville se helt forkert ud i navnlig stueetagen, lige ved siden af den genskabte tekstilbespænding på undervæggene. Behovet for at føre den nødvendige edb-kabling frem til nutidige arbejdspladser var

også problematisk – som følge af husets fredning var det ikke muligt at kamuflere kabelkanalerne ved at fræse dem ind i de gamle vægge. Reviderede møbleringsplaner viste, at det var muligt at indrette det fornødne antal arbejdspladser i hovedsagen langs ydervæggene, og dermed friholde gulvfladerne langs de indre vægge til gangarealer med videre.

Et særligt system af radiatorskjulere, bag hvilke også el og edb-kabler kunne placeres, blev designet med oplukkelige frontpaneler, hvis aftrappede, ziggurat-formede relief er baseret på de oprindelige brystningspaneler, der sad under vinduerne. Det aftrappede motiv genkendes også fra døre mv. i bygningen. De dampradiatorer, der kort tid efter ibrugtagningen blev installeret mange steder i bygningen som nødvendigt supplement til den ikke specielt velfungerende opvarmning med varm luft, var mange steder anbragt bag tremmelåger og andre former for radiator-skjulere, mens de andre steder stod frit og ganske meget ude af trit med Rosens arkitektur. Med kabling og varmforsyning nu placeret bag radiatorskjulerne falder det tekniske udstyr ikke i øjnene, og panelsystemet indordner sig rummenes øvrige udstyr og detaljering.

De oprindelige gulvbelægninger, ud over stengulvene i forhal og centralhal samt på trapper, kan kun delvist fastlægges. Fra de oprindelige entre-

prisekontrakter ved vi, at der blev lagt linoleum på en del gulve, men der har også været lagt tæpper. Bortset fra parketgulvet i bestyrelseslokalet, som er det originale, formoder vi, at alle sildebensparketgulvene, som lå i store dele af parterre, stueetage og 1.sal, er senere tilføjelser. I en bankboks i det store kontor mod nord, i stueetagen, blev en stump af, hvad vi formoder er det oprindelige linoleumsgulv, genfundet. Der er tale om et stencilbemalet produkt med et gentaget, let udvisket abstrakt mønster, som er påført ved bemaling af det færdige, ensfarvede linoleum. Desværre var det ikke praktisk eller økonomisk muligt at genskabe denne type gulvbelægning, så til de rum, hvor tæpper ville være for upraktisk – kantine, anretterkøkken og så videre – faldt valget på en marmoreret linoleum, hvis farver spiller sammen med bygningens øvrige farvesætning. I kontorerne i øvrigt faldt valget på et bouclétæppe med lavt relief i lyse og varme farver, der ligeledes underordner sig og passer til den øvrige farvesætning.

Flere komplicerede lysskakte, som gav indirekte dagslys til ellers mørke rum, som for eksempel direktørens toilet, blev genåbnet og befriet for efterfølgende tiders pladeafdækning med videre, og toiletudstyret blev, hvor det var relevant, afrenset og istandsat til genanvendelse. Særlige vandhaner måtte i enkelte tilfælde indforskrives, bl.a. i direktørens toilet, da ingen moderne vandhaner passede i

de snævre gennemføringshuller i den ellers vældige håndvask. Et engelsk firma, som bl.a. bygger turbiner til Royal Navy, var i stand til at levere disse særlige haner. Andre steder – som fx i parterreetagens indre kerne – blev de omfattende og uskønne, store gæstetoiletter fra 1960'erne revet ned og erstattet med mindre toiletsektioner, detaljeret i pagt med bygningens øvrige detaljering og med et smukt, nistret sort terrazzogulv med sokkelfliser. Ombygningen i parterreetagen muliggjorde også, at den centrale fordelingsgang kunne føres igennem på den fjerde side, for således at understrege etagens grundlæggende disposition og for at lette adgangen til alle rum i etagen.

De smukke pendler og væglampetter, der sås på fotografierne fra 1914, var på nær den i direktørens kontor, som dukkede op i Carlsbergs gemmer, væk. Også her var holdet af den opfattelse, at belysningen ikke blot tjente et praktisk formål, men at den i de primære rum i stueetagen og til dels i parterreetagen udgjorde en integreret og væsentlig del af arkitekturen. Derfor blev armaturerne møjsommeligt genskabt, først i tredimensionelle tegneprogrammer, dernæst i "flade" detailtegninger, og endelig produceret af et dansk specialfirma på området. Glasskålene er blæst på et tjekkisk glasværk, og dele af smedearbejdet er udført i Polen. Det færdige resultat, med moderne lyskilder monteret i skålene, giver nu – efter en

del eksperimenter – både rigeligt og godt fordelt, ensartet lys i rummene. Det viste sig med andre ord, at det ikke var nødvendigt at tilføre rummene yderligere armaturer på andre placeringer end de originale for at opnå det lysniveau, der kræves til kontorarbejdspladser i dag. Særbelysning ved arbejdsborde etc. vil være en del af den efterfølgende indretningsopgave – og vil uden tvivl blive en udfordring!

I alle bygningens øvrige rum har vi valgt belysningsarmaturer, hvis former kendes fra opførelsestidspunktet – kuglen, kugleudsnittet, den gennemskårne cylinder. Disse kommer alle fra en tysk producent. Generelt er der arbejdet meget med placering af belysningsarmaturer for at understøtte bygningens arkitektur og rytmerne i rumforløbene.

Endelig besluttede vi undervejs, at gardinophængning, så tæt som muligt på de oprindelige gardiner, ville sætte prikken over i'et. På et praktisk plan sørger de i øvrigt for både solafskærmning og regulering af lyd i de store rum. Alle afhængningerne er udført efter minutøse gennemgange af fotografier fra bygningens første leveår, helt ned til kniplingsborten på gardinkapperne i frokoststuen på 1.sal, som er nøjagtig svarende til den oprindelige. Også her spillede bygherren med, lyttede og viste sig positiv over for en tanke, som både mht. æstetik og funktion ellers ofte vil

*Modsatte side:
Nærbillede af de loftslamper,
der er genskabt efter de gamle
fotografier og som er med
til at give rummene deres
styrke og karakter tilbage.*



støde på massiv modstand i dette århundrede. Gardinerne suppleres på bygningens mest soludsatte sider, mod syd og øst, af udvendige markiser, der er udført så nær til de oprindelige som muligt, men tilføjet skjulte motorer og styringssystemer, som automatisk trækker dem ind, hvis vejrliget nødvendiggør det.

Tekniske installationer og forsyning

Anton Rosens begejstring for hans tids tekniske frembringelser og hans store åbenhed for inspiration fra den store verden er sikkert faldet i god jord i en teknisk orienteret virksomhed som Tuborg. I hvert fald fremstod bygningen ved indvielsen i 1914 som et teknisk set hypermoderne værk, fra fødslen udrustet med en lang række tekniske finesser. Ser man planerne nærmere igennem, ligner en stor del af væggene en hullet schweizerost; det er alle installationsskaktene, der er indbygget i vægge og piller, og som bygningen blev født med. Her var rindende koldt og varmt vand og afløb i rigelige mængder, foruden elektricitet og rørpost, hvor afdelingerne i huset kunne sende dokumenter og bilag rundt til hinanden. Skaktene er fortsat i brug og var en vældig lettelse i vores bestræbelser på at opdatere bygningens tekniske forsyninger uden at skæmme rummene med synlige føringsveje.

Den oprindelige opvarmning skete ved hjælp af et for den tid meget avanceret system: gennem store ”gæller” i det forsænkede terræn foran sydfacaden blev kold luft trukket ind i varmekamre, hvor damprør opvarmede luften. Herefter blev luften suget ind i et trykkammer, hvorfra luften blev pumpet op gennem de fire store, hule søjler i centralhallen og derfra via et system af kanaler og kamre ud i bygningens øvrige rum. Det var jo i den mekaniske ventilations barndom, og Anton Rosen og hans ingeniører må vel i en eller anden grad være undskyldt. I hvert fald fungerede systemet elendigt, der var træk og kuldene-fald fra de meget store vinduespartier, og allerede i de første år efter indvielsen måtte en lang række rum forsynes med radiatorer, der kørte på damp. Damp var der nok af på bryggeriet. Både over og under jorden var bryggeriet gennemskåret af små og store dampledning, som anvendtes til produktionen. Disse radiatorer var ikke nogen æstetisk fornøjelse og jo heller ikke en del af Rosens detaljeret gennemtænkte indretning. På den vis har etableringen af radiatorskjulere, som er beskrevet i det foregående, løst et problem, som har præget huset siden opførelsen. I øvrigt skal det så tilføjes, at det gamle varmluftssystem atter er i drift, men nu med ny og mere effektiv og energibesparende teknik placeret i kælderen. Ventilationssystemet er koblet sammen med en såkaldt intelligent styring af vinduer-

ne øverst i tårnet, som sørger for udluftning, når det er påkrævet. Det betyder også, at de omfattende skader, der før i tiden skete på væggene hele vejen rundt i tårnet som følge af kondens på væggene – der fulgte med de uregelmæssige opvarmnings- og udluftningssystemer i huset – fremover forhåbentlig helt kan undgås. Tårnet har under byggeriet været helt fyldt op med stilladser, fra hvilke al den afskallede og skadede plasticmaling er blevet afrensset. Herefter er der grundbehandlet, og hele tårnet er nu atter malet med den oprindelige limfarve, som bedre kan ”ånde”, dvs. transportere fugt ud og ind gennem de uisolerede vægge i den øverste del af tårnet.

Et lille, men væsentligt delprojekt for ingeniørerne har været at få reaktiveret de fine vandstråler, som løber fra munden af hver sin faun, på promenadetrappen mellem centralhal og parterre. En let deliristisk drøm om at lade Tuborg Squash løbe i de røde porfyrekummer måtte af letforståelige årsager desværre opgives, men lyden af rislende vand i forhallen er nu tilbage og lægger på smukkeste vis et lydmæssigt bagtæppe for oplevelsen af centralhallen. Med til dette billede hører også lanternen over den gamle reception, der ligesom de øvrige originale lamper er restaureret og placeret på sin oprindelige plads. Odins ene ravn holder nu igen øje med Midgårdsormen, som bærer lanternen i sit gab, og de to klare pærer giver



Uafhængig af årstiderne var det en pragtfuld bygning at være i. På den måde er den som en kirke med tykke mure, hvor indeklimaet er meget stabilt. Om sommeren var her dejlig køligt og om vinteren var der en stabil varme. Bygningen var opvarmet af gamle radiatorer og murene tog varmen til sig og sikrede, at der altid var en god temperatur. Da vi kom over i den nye administrationsbygning fik vi væsentlig bedre kontorforhold, vi sad jo lidt klemt her, men klimaet i en bygning som denne var pragtfuldt. Den nye var opvarmet af luft, og det var elendigt sammenlignet med Rosenbygningen.«

- Henning Bloch, vicekontorchef, ansat i Regnskabsafdelingen og senere i Informationsafdelingen fra 1956 til 1996. I Rosenbygningen fra 1956 til 1965.



et stemningsfuldt lys i dette hjørne af hallen. I receptionsskranken er der i dag diskret placeret en videoporttelefon og forskelligt andet styrings- og overvågningsudstyr.

Et væsentligt element for den samlede oplevelse af sammenhængskraften mellem detalje og helhed er kæmpelysekronen i centralhallen. Skidt til af duer i de år, bygningen stod ubenyttet, og desuden medtaget af årtiers lidt tilfældige reparationer – nogle udført med forgyldt gips i stedet for messing – fremstod dette overvældende eksempel på Rosens formglæde og fravær af den ellers så navnkundige danske hang til underdrivelse og tilbageholdenhed i en noget sølle forfatning ved indledningen til restaureringen.

Jeg tror ikke nogen helt havde forestillet sig, hvor imponerende og højtråbende kronen så ud, da den kom tilbage fra en lang og bekostelig minutøs restaurering hos et specialfirma. Men det mest mærkværdige var dog, at da den hang på sin plads igen, nu i al sin oprindelige glans og herlighed (komplet med absinth-fyldt karaffel i det nederste messingfletgitter), så faldt rummet helt på plads. Fjernes lysekronen, er rummet vel fortsat imponerende, men på en mærkelig måde berøvet et centrum, et punkt, som både samler rummet og skaber en vældig dynamik. På den vis er sammenhængen mellem den rigt detaljerede lysekrone og rummets helhed et fint eksempel

på, hvad forestillingen om et Gesamtkunstwerk kan udrette i de rette hænder: Alle detaljer relaterer til helheden, og helheden får først sin fulde vægt og betydning gennem den præcise detalje, indsat på det rigtige sted.

Anton Rosen ville sikkert have været tilfreds, hvis han i dag gik en tur gennem kældrene eller kiggede i sine fremtidssikrede installationsskakte og så, hvad teknikken formår i 2010.

Bygningens indfatning

Den ny og mindre forplads, der skaber et reguleret for-rum for indtræden i bygningen (og ligesom oprindeligt opfanger og drejer to krydsende akser) detaljeres i samme lodige materialer som bygningen selv. Det samme gælder haven mod nord, som får karakter af gårdhave.

Et skur med murede søjler og fint zinkbeklædt trætag danner sammen med en ny brystning på den høje side af gårdrummet mod Strandvejen en ny indramning af rummet i retning af det oprindelige anlæg, der var delvist omgivet af havemure. Mellem søjlerne – bygget i de samme sten som bygningen – er isat tremmeværn i smedestål svarende til værnet på 1. sals balkonen på bygningens nordside. Skuret rummer renovation og cykelparkering for bygningens brugere – i den sidste tid bygningen var i brug før restaureringen,

*Modsatte side:
Centralrummets fontæner med maskerelieffer, der som en del af gesamtkunstværket fortæller historien om vejen fra vand til øl og er opsat på reposen mellem centralrummet og parterreetage flankerende det store olanker. Også her anvendes humleblomsten som ornament.*

*Lampen over pulten i
centralrummet. En af Odins
ravne holder Midgårds-
ormen i sine klør, mens
ormen har fået hængt en
lanterne om halsen.
Referencen til den nordiske
mytologi er en af de få
religiøse motiver, som
Rosen gjorde brug af i huset.*



blev dagrenovation opbevaret inde i bygningen, hvilket af flere grunde må siges at være mindre hensigtsmæssigt.

Det har været vigtigt at finde en form for belysning uden om bygningen og i forbindelse med indgangsdørene, som ikke gav for meget lys og dermed overdøvede de oprindelige lanterner, eller som skabte for meget karakter af gaderum omkring bygningen. Med en kombination af armaturer placeret i terræn og ret diskrete armaturer placeret på piller og bygningsdele i terræn er dette forhåbentlig lykkedes.

Forhåbentlig vil oplevelsen af rummene omkring det gamle hovedsæde skabe en oplevelse af bygningens enestående karakter og af den rolle, bygningen har haft i områdets historie. Det er en mytisk bygning at gå forbi, både røverborg, lilleputsplot, villa, kunstværk og ølhal, og denne stemning understøttes forhåbentlig med behandlingen af de nære omgivelser.

Bygningens fremtid

Afslutningsvis kan man stille sig et par spørgsmål. For eksempel melder spørgsmålet sig, om så mærkeligt et hus kan anvendes i en moderne sammenhæng, og om det giver mening. For alle os, der har været involveret i restaureringsprojektet, er jeg sikker på, at svaret er et entydigt ja –

med udråbstegn! På forunderlig vis er det jo også et helt moderne hus, højloftet, åbent og imødekommende, og dertil funktionelt velfungerende mht. den oprindelige disponering af gangarealer, arbejdsrum og så videre. Det er nok et hus, som markerer sin tilstedeværelse meget tydeligt, og som aldrig forsvinder i ren mental forstand, når man sidder bag sit skrivebord eller til møde i et af husets rum. Men den sammenhæng, der fra opførelsen er tænkt ind i bygningen på alle planer, giver også en forunderlig ro, når man opholder sig i længere tid af gangen i huset.

I forlængelse heraf kan man spørge, hvad konsekvensen af at gå på arbejde hver dag i Rosenbygningen er. Det er jo nok lidt meget at forestille sig, at det vil ændre de daglige brugeres liv på de store linjer. Men det er for mig at se fuldt realistisk at regne med, at daglig eksponering af og mulighed for at anvende Rosens bygning, der i så høj grad skaber bro mellem håndværk og industri, mellem fortid og nutid, og som rummer så mange detaljer, der ved nærmere betragtning hænger sammen og giver både dekorativ og funktionel mening, vil være en lille, daglig berigelse. Og så må man vel sige, at en arkitekt har nået meget med sine drømme. Uanset, hvad dele af Antons Rosens samtid mente om ham, og uanset hvad der blev ham til del af respekt i mange årtier efter hans død.

Litteratur og noter

- ¹ Kay Fisker: "Internationalisme contra nationalromantik – brydninger i nordisk arkitektur omkring århundredeskiftet", *Arkitekten* 1960. Her citeret efter Svend Hvass: *Rosen og Løvenborg*, København 2003, s. 37.
- ² Hans Erling Langkilde: *Arkitekt-profiler*, København 1989, s. 89.
- ³ Ibid. s. 88.
- ⁴ Se Carl Muusmann: *De glade Firseres København*, Reitzels Forlag 1974 og en række bidrag til Henrik Wivel (red.): *Drømmetid – Fortællinger fra det Sjælelige Gennembruds København*, København 2004.
- ⁵ Således historikeren Steffen Heiberg i et foredrag 2010.
- ⁶ Esbjørn Hjort (red.): *Arkitekten Anton Rosen 1859 – 1928*, udstillingskatalog, København 1984.
- ⁷ Harald Langberg: *Danmarks Bygningskultur II*, genudgivet Aarhus 1978, s.176.
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Octavio Paz: "Schönheit und Nützlichkeit", in: *Essays* b. 2, Frankfurt/M 1980.
- ¹⁰ Albrecht Wellmer: "Kunst und industrielle Produktion", in: *Zur Dialektik von Moderne und Post.Moderne*, Frankfurt/M 1985, s. 135.
- ¹¹ William Morris: "Die niederen Künste", in: Julius Posener: *Anfänge des Funktionalismus*, Berlin 1971.
- ¹² Josef Hoffmann, in: *Traum und Wirklichkeit, Wien 1870-1930*. Udstillingskatalog Kunstgewerbemuseum Wien 1985, s. 389.
- ¹³ Kirk Varnedoe: *Vienna 1900 – Art and Architecture*, New York 1986.
- ¹⁴ Kay Fisker i *Arkitekten* årgang 1960, s. 374.
- ¹⁵ Se Walter Scheel m.fl.: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Arau og Frankfurt/M 1983.
- ¹⁶ Esbjørn Hjort, op. cit.
- ¹⁷ Cit. hos Svend Hvass: *Rosen og Løvenborg*, op.cit. s. 85.
- ¹⁸ Ibid. s. 86.

Tak til

Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, Arkivet. Carlsberg og Kunstindustrimuseet for venlig bistand med kildemateriale.

Bygninger er en del af vores kulturarv.
Et håndgribeligt levn, som vores
forfædre har givet videre,
og som vi er forpligtet til at værne om.

Realea A/S er et ejendomsselskab
for udvikling og bevaring.
Selskabets formål er at opbygge
og formidle en samling af
gode eksempler på byggestil
og arkitektur fra forskellige
tidsperioder og egne i Danmark
samt at investere i udviklingen
af eksperimenterende nybyggeri.
Realea er et helejet Realdaniaselskab

Læs mere på www.realea.dk



ISBN: 978-87-92230-25-6



9 788792 230256