

Hegel och arkitekturens filosofiska system

Sven-Olov Wallenstein

Estetikens plats i Hegels system

Under slutet av 1700-talet kan vi observera en gradvis uttömning av den klassiska arkitekturteoretiska traktatens möjligheter, i den bemärkelsen att ett visst system av representation och ordning gradvis kom att ersättas av ett system för produktion och ordnande.¹ Den supplementära relationen mellan natur och teknik, *fysis* och *techné*, som hade utgjort den metafysiska underbyggnaden för den västerländska teorin om konst, och som i renässansen hade omarbetats till en mimetisk teori inom vilken den vitruvianska texten själv tillskrevs auktoritet som natur, ersattes av en ny konstellation av natur och produktion. Om det inte längre var möjligt att förstå naturen som en kosmisk ordning inom vilken arkitekturen, och detta i högre grad än de andra konstarterna, utgjorde en integrerad del, så var det för att naturen hädanefter framträdde som ett råmaterial, eller som substrat för ett nytt sensorium som de moderna teknikerna och teknologierna hade till uppgift inte bara att transformera, utan också allt mer att konstruera. Detta var en ny förståelse av tekniken, som inom filosofin först hade skisserats av Descartes, där naturen inte längre utgjorde en reservoar av former som föregick praktiken, och ur vilken den inte längre kunde hämta sina konstruktioner i en rörelse som ledde naturen mot dess immanenta telos.

Den analys av arkitekturen som utvecklas i Hegels föreläsningar om estetiken kan därför förefalla tillbakablickande och irrelevant med avseende på det som höll på att ta form, till exempel i de positioner som etableras hos Ledoux och Boullée, där nedärvda begrepp får en ny funktion, och än mer hos Durand, vars polytekniska konception av arkitekturen vid sekelskiftet hade öppnat en klyfta i förhållande till den akademiska teorin. Under den tid då Hegel håller sina föreläsningar, från 1818 och 1829,² finner vi exempelvis också Heinrich Hübschs fråga om vad en samtida "stil" överhuvudtaget kan vara, liksom Schinkels diagnos av en samtid där "inget är på sin plats", vilka på olika sätt inringar den moderna formens hemlöshet.³ Detta är en kris som har såväl inre skäl, i den arkitekturteoretiska vokabulärens möte med historien och med nya former för analys av den subjektiva erfarenheten, som yttre, i alla de krav av social och politisk art som ger upphov till förändrade program och funktioner.

I förhållande till dessa nya imperativ kunde Hegels filosofi om det "absoluta", om "idéns" förhållande till det sinnliga materialet och om relationen mellan konst, religion och filosofi te sig föräldrad, inte minst för att den förefaller leda honom fram till en tes om konstens död och upphävande i filosofin, vilket i högsta grad avskär honom från en positiv behandling av det moderna. Likaså har det som förefaller likt en enveten "klassicism" och ett tillbakablickande mot Grekland som konstens egentliga hemort stört många kommentatorer, för vilka andra delar av Hegels filosofi snarare har en radikalt framåtblickande och föregripande karaktär. Vad gäller arkitekturen förefaller den nära förbindelse han upprättar mellan arkitekturen och de arkaiska, "symboliska" konstformerna som föregår det grekiska momentet, liksom det faktum att hans historiska analyser endast går fram till de gotiska katedralerna och utelämnar hela utvecklingen från renässansen och framåt, ytterligare understryka det anakronistiska i hans teori.

Konstens gyllene tidsålder skulle därmed för Hegel vara passerad på åtminstone två plan: på det historiska, eftersom Grekland inte kan återupplivas, och på den filosofiska reflektionens, där den filosofiska estetikens framträdande är liktydigt med konstens död, eftersom filosofin nu på ett begreppsligt sätt kan tänka det som tidigare krävde sinnligt förkroppsligande (i konsten) eller symbolisk representation (i religionen), och detta hädanefter kan ske i begreppets eget för idéns *adekvata* medium. Det finns alltså inte längre något *absolut* behov av konsten, och moderniteten tillhör subjektets frihet och filosofins oändlighet. Konsten tänks därmed inom den filosofiska estetiken alltid utifrån sitt *slut*, sitt upphävande i det som ligger *bortom* den, det vill säga utifrån ett mer fulländat övervinnande av klyftan mellan den absoluta anden och andens otillräckliga reflektion i sig, vilket är dess slut i betydelse av fullbordan, väsen, förverkligande, upplyftande (betydelser som alla ligger inneslutna i begreppet *Aufhebung*).

Det oftast citerade och mest provocerande påståendet i Estetiken gäller just konstens slut. Detta ska emellertid inte förstås som att konsten skulle upphöra på ett empiriskt sätt – den är något "förgånget" bara i den bemärkelsen att vi utifrån systemets position kan blicka tillbaka och se konstens funktion som något begripet, förstått och tänkt i sitt begrepp, något som därmed inte längre kommer att kunna utgöra sanningens plats på samma sätt som tidigare. Hegel skriver:

I alla dessa avseenden är och förblir konsten med avseende på sin högsta bestämning för oss något förgånget. Därmed har den för oss också förlorat den äkta sanningen och livfullheten, och är mer förlagd till vår *föreställning* än den i verkligheten hävdar sin tidigare nödvändighet och intar sin högre plats. Vad som nu uppväcks i oss av konstverk är förutom den omedelbara njutningen också vårt omdöme, i det att vi underkastar innehållet, konstverkets framställningsmedel och bådas lämplighet eller olämplighet vårt tänkande betraktande. I vår

tid behöver vi därför mycket mer en *vetenskap* om konsten än under de tider då konsten för sig, som konst, redan gav full tillfredsställelse. Konsten inbjuder oss till tänkande betraktande, inte i syfte att åter frammana konst, utan för att få vetenskaplig kunskap om vad konst är (*Inledning*, 16f).

Konsten är något förgånget i filosofins och den filosofiskt tänkta historiens perspektiv, det vill säga att den tillhör andens *strukturellt förflutna*. Den får i båda fallen en relativ sanning, som emellertid är bestämd att försvinna i en högre sanning. Konsten har upphävts i föreställningen, säger Hegel, i *representationen* eller föreställningen (*Vorstellung*) av konst, den är inte längre en nödvändighet i verkligheten och därmed har estetiken ersatt produktionen av konstverk när det gäller att artikulera människans relation till det absoluta. Vi kan se tillbaka och begripa varför konsten var nödvändig, men denna vetenskap kommer hädanefter att utvecklas inom estetiken som en teori *om* konsten, och den behöver inte materialiseras i enskilda konstverk som alltid är ensidiga, oklara, ändliga, ogenomskinliga, inte beroende på att något historiskt avstånd skulle ha fördunklat dem för vår blick, utan just på grund av att de existerar som *konstverk*. Med estetiken klingar konsten av, och även om konst kommer att göras i fortsättningen, så sker denna produktion nu utanför sanningens dimension, eftersom sanningen för oss moderna tillhör filosofins och den absoluta subjektivitetens dimension i vilken konstens ogenomskinlighet inte längre behövs.

Dessa två upphävande rörelser, den historiska (passagen från Grekland in i den kristna och sedan moderna världen) och den logiska (den encyklopediska rörelsen från konst till religion till filosofi) kommer också att korsas av två analoga rörelser som sker *inuti* konsten. Först finns de tre konstformerna, den symboliska, den klassiska och den romantiska, där vårt ämne, arkitekturen, har sin väsentliga hemort i den symboliska. Men även de fem sköna konsterna (arkitektur, skulptur, måleri, musik och poesi) genomlöper var och en dessa faser, samtidigt som de bildar en hierarki inom vilken de ”upphäver” varandra. Var och en av konstarterna kan korreleras till en speciell historisk epok, vars privilegierade uttryck den utgör, även om Hegel ibland lämnar dessa sammanhang tämligen obestämda, framför allt i och med att han närmar sig den moderna tiden. Så är exempelvis arkitekturen specifikt kopplad till den förklassiska fasen och utgör närmast en slags konst före konsten, medan den klassiska antiken finner sitt substantiella uttryck i skulpturen. Måleriet och musiken är båda väsentligen romantiska konstarter, under det att poesin tycks vara lika närvarande i alla epoker. Man bör inte pressa Hegels schema alltför hårt, eftersom detta leder till en onödigt reducerande läsning; men likväl kvarstår att alla rörelserna, de som gäller konstens immanenta utveckling såväl som de som skriver in den i systemet, leder konsten fram mot dess upphävande, mot dess karaktär av ”förgångenhet”.

Hegels tes har tolkats på ett otal olika sätt, men framför allt som ett uttryck för ett ”systemtvång” som skulle ha fått honom att underordna konstens empiriska historia under ett stelt begreppsschema, vilket under lång tid gett Estetiken ett dåligt rykte som den bara delvis förtjänar. Men kanske kan man lika mycket fatta Hegels tes om konstens slut eller karaktär av något förgånget som en transformation, det vill säga det slutgiltiga steget in i det moderna konståbegreppet och erövrandet av estetisk *autonomi*, vilket för oss blivit till en irreversibel betingelse. Läst på så sätt behöver denna förvandling, som Hegels Estetik kanske är först med att begreppsliggöra, inte hänga samman med idén om konstens möjliga upphävande i filosofin (vilket vore Hegels moment av hybris), utan kan rentav vara motsatsen. I det moderna frigör sig konsten från sitt band till religionen, den framställer inte längre den sköna totaliteten i det grekiska *polis* utan blir alltigenom ”estetisk”, vilket i grunden betyder att den kan komma att erhålla andra uppgifter. I denna mening ska Hegels Estetik, och kanske just i sina skenbart mest provocerande teser om konstens upphävande som definitivt förefaller avskära honom från en produktiv dialog med modernismen, fattas som varken modern eller förmodern, utan som möjlighetsbetingelsen för en viss modernitet, för ett visst sätt att tala om konst, en viss modernitetens estetisk-filosofiska diskurs.

Vad gäller arkitekturen vore det på liknande sätt möjligt att läsa Hegels teori som en summering och stängning av det klassiska system för representation som utvecklats sedan renässansen, vars olika motiv han samlar till en artikulerad helhet, samtidigt som han projicerar dem tillbaka till ett avlägset förflutet. Men det är lika möjligt att se hur hans föreläsningar öppnar sig mot en modern tradition som kommer att bryta sönder detta system för att återigen ställa frågan om förhållandet mellan arkitekturen, tekniken, naturen och kroppen, för att till sist leda fram till skapandet av den ”moderna arkitekturens vokabulär”.⁴

Analysen av arkitekturens grund eller grundande, av dess framträdande ur jordens förslutenhet och dess sätt att införliva tyngden, materialiteten och naturen, är på ett plan det som binder Hegel till representationens system, och att hans narrativ slutar med den gotiska katedralen förefaller göra hans perspektiv alltigenom tillbakablickande. Men å andra sidan kan denna idé om grundandet som problem ses som en tröskel mellan det klassiska och det moderna, och flera av de motiv som här utvecklas kommer att bli centrala i det som senare kommer att kallas ”tektonik”. I det följande ska jag i huvudsak fokusera på arkitekturens första framträdande hos Hegel, det första grundande som sker i den symboliska fasen, och i denna bemärkelse är detta endast en skiss till en mer systematisk läsning.⁵

Konstarnas system

Hos Hegel utgör de olika konsterna specifika former för förkroppsligande av idén, som måste anta en sinnlig och individuell gestalt genom att träda ut i det särskilda. Som vi sett finns en succession av tre konstformer, den symboliska, den klassiska och den romantiska (där arkitekturens väsentliga dimension utvecklas inom den symboliska), vilket för Hegel innebär en historisk succession från den arkaiska världens ännu omedvetna symboler till modernitetens reflexiva självmedvetande, men också en systematisk hierarkisering av de fem sköna konsterna. Denna hierarki beror på i hur hög grad idén förmår genomtränga och spiritualisera materien, det vill säga verkets substrat, men samtidigt också på det materiella substratets motsvarande förmåga till förändligande. Varje konst förstås därför med utgångspunkt i sitt *medium* (stenen, marmorn, färgen, ljudet, språket), materiella bärare som har vissa kontingenta egenskaper samtidigt som de kommer att bilda en meningsfull hierarki ända upp till poesin, som i princip helt suddar ut sin bärare eller åtminstone ger den status av rent *medel*.

Den första konsten är alltså *arkitekturen*, konstens begynnelse, som är bunden till jordens materialitet och har sitt väsentliga ändamål utanför sig själv (den måste tjäna, förhålla sig till ett ändamål – boende, skydd, religiösa funktioner – som är givet till den utifrån). Dessa för arkitekturen väsentliga bestämningar uppträder emellertid *för sig* först senare i den andra, ”klassiska” fasen, där den redan lämnat sin begynnelse bakom sig. I sitt första framträdande är den en ”symbolisk” konstform, och i detta stadium är anden ännu omedveten om sig själv, den inkarneras i sten och tunga material som tjänar som ett yttre hölje för en inre och dold mening. Det oftast citerade exemplet på detta är den egyptiska pyramiden, som Hegel ibland presenterar som prototyp för arkitekturverkets första form, till exempel i diskussionen om den ”omedvetna symboliken” (*Werke* 13, 458ff),⁶ men han ger som vi ska se flera successiva versioner av begynnelsen. Detta är inte bara en oklarhet i framställningen, utan beror också på att det i sista hand inte kan finnas något första, paradigmiskt verk, eftersom konstens begynnelse är en irreducibel empirisk mångfald av former, spridda i rum och tid, vilka alla på sina speciella och slumpartade sätt försöker tala andens språk.

Begynnelsen är därför redan i sig en oro, genomkorsad av motstridiga tendenser, och den kan inte förbli i sig utan pekar redan hän mot nästa form: såsom symbolisk konst ”jämnar [arkitekturen] till platsen för guden, formar hans yttre omgivning och bygger åt honom ett tempel som ett rum för den inre samlingen och inriktningen mot andens absoluta föremål” (*Inledning*, 89). I templet inträder så ”guden själv, i det att individualitetens blixtned i den tröga massan och genomtränger den, och den oändliga och inte längre blott symmetriska formen hos anden själv kon-

centrerar och gestaltar kroppsligheten” (118). Denna andra konstart, resultatet av andens blixtnedslag, är *skulpturen*, där gudomens skönhet smälter samman med människans form, och verket blir en självtillräcklig framställning av idealet, vilket får Hegel att ge den epitetet ”klassisk”. Det klassiskas framträdande innebär att arkitekturen träder tillbaka och bildar en fond eller grund i närmast gestaltpsykologisk mening, som i fallet med det grekiska templet som bildar en ram kring den fristående skulpturen och nu ”tjänar” den efterföljande konstart som upphäver den. Grundandet är etablerandet av en terräng, en bas och ett stöd, men också ett undandragande som tillåter den nya formen att framträda (i sin Logik kallar Hegel denna dubbla rörelse för ”återgång till grunden”, *Rückgang in den Grund*).⁷

I skulpturens evige yngling, den grekiske *kouros*, framträder en generell individualitet, idén genomtränger helt och fullt sitt sinnliga substrat och gestaltar, med en winckelmannskt klingande formulering, ”det gudomligas självständighet i dess upphöjda ro och stilla storhet, oberörd av handlingens kluvenhet och inskränkthet, av konflikter och lidande” (*Werke* 14, 259). Men den grekiska skulpturen har icke desto mindre en avgörande begränsning, nämligen att den ännu inte är individualiserad, den saknar frihetens negativa oändlighet. Hegel ser en återspeglning av denna brist i statyernas tomma ögonhålur, som saknar *blick*: ”Blicken är det mest själfulla, koncentrationen av innerlighet och förnimmande subjektivitet; på samma sätt som genom en vidröring av handen, och ännu snabbare, bildar människan genom ögats blick en enhet med människan. Men detta mest själfulla måste skulpturen försaka” (389). I *måleriet* däremot, fortsätter han, ”träder detta uttryck för det subjektiva helt i dagen” (ibid.), vilket framträder i dess fokusering på ansiktet, blicken och individualiteten, till sist också genom att centralperspektivet dematerialiserar bildplanet och öppnar en inre imaginär rymd. Måleriet är alltigenom *cosa mentale*, som Leonardo hävdade, det upphäver skulpturens tredimensionalitet och i egenskap av en ”högre analys” bär det sina relationer inom sig.⁸

Den tredje formen, som också är den första ”romantiska” (det vill säga kristna) gestalten, är alltså *måleriet*, som driver idealiseringsprocessen ett steg till så att själva det materiella underlaget blir genomsiktligt i perspektivkonstruktionen. Till detta kommer att det inte längre bara arbetar på ”att göra synligt” utan med ”synligheten själv”, med ett ljus som inte bara faller utifrån på tingen utan nu finns i deras inre, vilket är färgens roll. Konstens föremål ”är nu inte heller längre Gud som sådan, som objekt för det mänskliga medvetandet, utan detta medvetande självt”, och måleriet låter ”det andliga lysa igenom på ett klart sätt” (260). I denna luminositet, som inbegriper både subjekt och objekt, presenteras individualiteten för sig, och den framställs inte bara på ett generellt sätt: porträttets individualitet ersätter den klassiska skulpturens generaliserade individ, och självmedvetandets oändlighet och negativitet i förhållande till mate-

rien bryter upp den klassiska men likväl fortfarande naiva och icke-reflekterade enheten. Den kristna konsten, som inleder denna process, är därför på sätt och vis likt den egyptiska *symbolisk* – den visar på skillnaden mellan form och innehåll – men på ett sätt som till sist leder oss in i det moderna genom att sätta självmedvetandet i centrum, den är en *medveten* symbolism.

Den fjärde formen är *musiken*, som övervinner rummets exterioritet och tar steget in i tiden som en form för interioritet: klangen är vibration och tidslig passage, musiken förblir inte kvar i rummet likt ett yttre objekt, utan upphävs i medvetandet och minnet. I musiken överskrider vi för första gången de plastiska konsternas fysiska realitet till förmån för en *temporal* idealitet: ett arkitektoniskt, skulpturalt eller måleriskt verk förblir i rummet, stumt inneslutet i sin fysikalitet, och det har alltid en bortvänd och opak sida, medan det musikaliska materialet förgår och absorberas i medvetandet. Såsom den *andra* romantiska konsten, säger Hegel, är musiken ”det fullständiga utsuddandet inte bara av en rumsdimension [som i fallet med måleriet], utan av den totala rumsligheten överhuvudtaget, det fullständiga tillbakaträdandet in i subjektiviteten både vad gäller det inre och yttringen” (*Werke* 15, 133). Denna dematerialisering vinner den dock till priset av en närmast fullkomlig begreppslöshet, en negation av rummet som bara lämnar oss med tiden som begreppets tomma form, men ännu inte som en begreppsligt artikulerad subjektivitet.

Högst i hierarkin återfinner vi till sist *poesin*, som förenar musikens idealitet med en semantisk nivå som saknas i musiken. Poesin blir på så sätt till den mest generella av konstarterna, och den löper i lika hög grad genom alla konstformerna. Samtidigt står den genom sin språklighet närmast filosofin – den visar det begreppsliga språkets idealitet sedd från andra sidan, där begreppen ännu är fångade i sinnliga gestalter och inte förmår utvecklas fritt för sig i tankens medium. Att bli filosof innebär därför i viss mening för Hegel inget annat än att *tänka poesin i dess begrepp*, och därmed upphäva den i dess ideala form. Häri ligger en av Hegels viktigaste invändningar mot romantikens idé om att poesin överskrider filosofin och skulle förmå gestalta en begrepslös intuition av idén, som till exempel hos den unge Schelling: poesin, som vi här kan fatta som representant för alla konstarterna, är redan från början bestämd att upphävas och övergå i sitt *väsen*, som är filosofins begrepp.

Tiden upphäver på så sätt rummet, hörseln upphäver synen i en rörelse inåt från den yttre materialiteten till subjektets ”inre sinne”, till subjektiviteten. Till skillnad från materialiteten av den första ordningen upphäver musiken sin egen fenomenalitet och ger upphov till en rent andlig uppfattning – och denna renhet är vad som driver oss fram mot poesin, där själens andliga vibration ges bestämd form. Musiken lyfter rummet in i tiden, dess ”vibrationer” (*Erzitterungen*) förvandlar materien till vågformer och flöden. Musiken är på så sätt förgående, passage, dess väsen är att ha

förklingat, men i detta förklingande producerar dess klang medvetandets innerlighet, som väsentligen är tid, och inte rum.

Hegel ger konstarnas systematiska hierarki en ontologisk motivering, men försöker också genomföra en på en gång semiotisk och fenomenologisk analys som korrelerar varje konstform till dess specifika sinne, samtidigt som han visar på de inneboende gränserna i varje mediums egenart. Arkitekturen frigör ett mänskligt rum från jordens förslutning och ger en ram åt det gudomliga framträdande, skulpturen och måleriet inringar den mänskliga gestalten som subjektivitetens bärare i allt mer ideal form, musikens vibrationer öppnar människans *inre* som det idealas plats – men liksom de egyptiska Memnonstoderna, som börjar ljuda då de träffas av den uppgående solens strålar, fortfarande bara som klang, och ännu inte som språk – och poesin fyller denna inre sfär med vaga och sinnliga begrepp, vilka filosofin sedan upphäver i sig.

Arkitekturens symboliska grundande

Den upphävande rörelsen betingas av att det sköna begrepp, idén, först måste bli särskild och träda in i det fenomenella – och *arkitekturen* är den första konstformen, både vad gäller den systematiska artikulationen och på det empiriska planet, ”med avseende på existensen” (*der Existenz nach, Werke* 14, 266). Men vad innebär denna prioritet, hur förhåller sig det ideala och logiska till det empiriska och kronologiska? Här måste vi utsluta gängse föreställningar och naiva myter, konstaterar Hegel, och framför allt den vanliga uppfattningen att *begynnelsen* skulle ge oss det väsentliga: filosofin tänker begynnelsen som alltid redan ett *resultat*, det vill säga ur begreppet. Samtidigt måste detta begrepp gestalta sig i det objektiva, placera sig på naturens grund (*Boden der Natur*, 267), så att anden får en yttre omgivning, även om detta till en början inte framställer mer än deras *skillnad*. Arkitekturen ingjuter form och mening i det som självt saknar innerlighet, även om denna form förblir extern, eftersom den inte kommer ur materialet självt utan är föremål för ett *sökande*: ”Den [arkitekturen] är konstens början, eftersom konsten i sin begynnelse överhuvudtaget när det gäller att framställa sitt andliga innehåll varken funnit det avpassade materialet eller de motsvarande formerna, och därför måste den nöja sig med det blotta sökandet efter det som är avpassat till det sanna, och med innehållet och framställningssättets ytlighet. Denna första konstens material är därför det i sig oandliga, den tunga materia som bara kan gestaltas enligt tyngdens lagar.” (259)

Arkitekturteoriens historia innehåller många fantasifulla teorier om ursprunget, från de första myterna hos Vitruvius, som härleder arkitekturen från naturliga skeenden, men sedan förbinder den med språkets ursprung,⁹ till senrenässansens olika försök att förena bibeln och antiken, och de senare teorierna under upplysningen, som rationaliserar ursprunget till att

bli ett ”supplement” till en delvis defekt natur, och till sist till de gränsfigurer vi finner i skiftet mellan 1700- och 1800-tal, där ursprunget blir till en universell förnuftsstruktur och de klassiska modellerna berövas sin status.¹⁰ Hegel betraktar alla dessa olika förslag med viss ironi, men hans syfte är likväl att rationalisera och integrera dem i en högre dialektisk enhet, och i denna mening avslutar och stänger han det begreppsliga rummet för vad vi kunde kalla den klassiska arkitekturens filosofi.

Hyddan och templet förefaller erbjuda sig som exempel, noterar Hegel, och ofta tillsammans med frågan om huruvida det första materialet är sten eller trä. Men den väsentliga bestämningen som ständigt förutsätts i dessa historier, fortsätter han, är att arkitekturen fattas som ett *medel* för ett externt ändamål, för ett behov som ligger utanför konsten, och som därför inte kan säga oss något om arkitekturen som konst. En sådan bestämning ger upphov till en tudelning: å ena sidan finns människan, subjektet eller gudabilden som ändamål (det som ska skyddas, inhägnas, omgärdas), å andra sidan finns arkitekturen som medel. Men med hjälp av en sådan modell kan vi inte nå fram till begynnelsen, och Hegel ställer oss inför uppgiften att finna något *enkelt*, ”en punkt där en sådan skillnad ännu inte framträder” (*Werke* 14, 268).¹¹ Redan här kan vi se en spänning i Hegels text: för att vi ska kunna gripa det som är konst i arkitekturen måste vi bortse från vad den kommer att bli (funktion, ändamål, till exempel i form av tempel och hydda), även om den inte kommer att bli något *annat* än detta. Det vi söker är alltså ett slags proto-arkitektur, eller som Hegel kommer att kalla det, en ”självständig arkitektur”.

Vi har sett att arkitekturen motsvarar den *symboliska* konstformen, och att den bara kan antyda sin betydelse i omgivningens yttre. Men med den egenartade turnering i argumentet som sökandet efter ett odifferentierat ursprung innebär hävdar Hegel att vi nu, för att finna en situation då relationen medel-mål inte föreligger, måste söka *för sig själva stående* byggnadsverk, sådana som inte har sin betydelse i ett annat ändamål, utan *i sig själva*. Sådana självständiga ting skapar inga former (*Gebilde*) likt skulpturen, vars betydelse är det i sig andliga och subjektiva (den mänskliga gestalten), utan de kan bara framställa sin betydelse symboliskt, vilket onekligen åtminstone till en början förefaller svära mot begreppet symbol – ty föreligger inte alltid en *distans* i symbolen, en diskrepans mellan en bärare och en symboliserad mening? Vad Hegel förefaller söka i det ”självständiga” momentet – som med hans egna ord är ”en helt avgörande punkt som jag inte sett någon annan framhäva, även om den ligger i saken själv och är det enda som kan vägleda oss genom de mångfaldiga yttre gestaltningarna och ge oss en ledtråd i de arkitektoniska formernas labyrint” (*Werke* 14, 269) – tycks vara en symboliseringens *nollpunkt*, en första odelad fond, men som egentligen inte kommer att ha någon annan roll än att *dela sig*.

Vi kan se det paradoxala i denna begynnelse, i och med att en sådan

självständig arkitektur inte kan utgå från om- eller inneslutande rum, utan framträder som en massivitet utan adekvat kroppslig gestalt, en ”oorganisk skulptur”. Begreppet pekar på hur en retroaktiv teleologi är i verket i Hegels framställning: arkitekturens initiala form definieras som en brist fattad med utgångspunkt i *skulpturen*, som ska följa på och *upphäva* arkitekturen, samtidigt som skulpturen själv inte är något annat än ”organisk form”, vilket lämnar det gemensamma substratet för de båda formerna i ovisshet: vad vore en skulptur som berövats det organiska moment som definierar den, och därmed kunde förstås som ”oorganisk”? Arkitekturen kan dock inte förbli i detta tillstånd, ty dess ”kall” (*Beruf*) ligger i att ur sig utveckla relationen medel-mål, så att den kan bli vad den ska vara, nämligen *tjänande*, och fungera som omgivning och inneslutning, antingen för människan eller skulpturen, i former som palats, tempel etc. Detta är det symboliskas utträde ur sig och in i det *klassiska* momentet. I den tredje fasen förenas det symboliska och det klassiska i det *romantiska*, vars paradigmatiska verk kommer att vara den gotiska katedralen, som återigen lösgör målet, men denna gång i form av en högre idé som tenderar att dematerialisera arkitekturens materiella substrat i en andlig ascension.

Men innan vi når dit måste vi dröja ett slag i ursprungets komplikation. Vi såg ovan att Hegels beskrivning av den självständiga arkitekturen som symbolisk kan ge upphov till problem. I konsten, noterar Hegel, måste tecknen ha en annan typ av nödvändighet än i det vanliga språket, där de är något ”godtyckligt yttre”, och betydelserna måste få en sinnlig närvaro som är förmedlad genom medvetandets produktivitet. Bilden av lejonet i konsten ger mig inte en föreställning om ett verkligt lejon, utan är en föreställning *om* en föreställning som redan har varit i någon annans medvetande. Men till en början är sådana ”folkåskådningar” (*Völkeranschauungen*) abstrakta, de är likt ett sinnligt och imaginativt råmaterial som ännu inte upptagits och bearbetats i medvetandet, och den som vill uttrycka dem är först hänvisad till det rent materiella eller naturliga som ännu inte förmår låta innehållet klart skina igenom. Detta är nu arkitekturens plats i symboliseringsprocessen: byggnadsverken står där, de ska fungera som självständiga symboler för en allmängiltig tanke, som ”andarnas ljudlösa språk” (*lautlose Sprache für die Geister*, *Werke* 14, 273). De ska bibringa oss betydelser, men utan att vara endast skal för dem, och alltså kan de inte vara tecken i arbiträr mening (man kan notera att Hegels exempel på sådana ännu icke arkitektoniska tecken redan här placeras oss i den *dödens* dimension som tillhör viktiga delar av den symboliska arkitekturen, men förvisso inte uttömmar arkitekturens mening i dess helhet: kors på gravar eller minnesmärken över slag...), utan måste vara ett slags ursprungliga, men likväl (eller just därför) omedvetna tecken, alltså symboler som ännu inte känner sin egen existens och som först i *efterhand* kan läsas som symboliska.

I enlighet med den evolutionära båge, den andens passage från *oriens* till *occidens* som styr Hegels hela tänkande kring historien, är det vissa nationer och kulturer, framför allt den ”orientaliska världen” (Babylonien, Indien, Egypten), som måste uttrycka sina religiösa föreställningar i byggnadsverk och därför utgör inledningen till arkitekturens spekulativa historia. Här kan vi ännu inte tala om bestämda former, till exempel hus eller tempel som i den klassiska och romantiska arkitekturen, utan betydelse förblir fortfarande formlösa och elementära, de är abstraktioner från naturens liv men som ännu inte på ett idealt sätt sammanfattats som moment i ett subjekt. Arkitekturens första symboliska begynnelse förlorar sig därmed ut i empirin, ut i den externa mångfalden, och Hegel står inför utmaningen att i sin text ge denna mångfald en *logisk gestalt*, att beskriva den så att den kommer att peka i riktning mot det som ska bli det klassiska. Han antyder tre olika typer av ändamål för dessa tidiga symboliska verk, som vi kan fatta på följande sätt: 1) att förena nationen eller flera nationer kring ett verk eller en ort, 2) att träda ut ur och *negera* denna allmänna och totala bestämning och bli enskilda former, det vill säga föregripa skulpturen, 3) att bilda övergången till en *inneslutning* för skulptur, det vill säga templet och den klassiska arkitekturens moment, som därmed för samman 1) och 2) på en högre nivå.

1) Det första steget, som samlar den politiska rymden och bildar utgångspunkten, det i sig odelade, massiva och uppresta, står närmast det *heliga*, och Hegel citerar Goethe: ”Heligt är det som binder samman många själar” (*Werke* 14, 276). Paradigmet är här berättelsen om Babels torn i Gamla Testamentet (1. Mos, 11), där den gemenskap som byggandet frambringat är både syfte och innehåll, ett byggande av en stat som inte längre är en ”patriarkalisk förening” (276), utan en suspension av denna (i denna mening föregås arkitekturen av än mer arkaiska formationer) till förmån för en ”större och vidare” förening. Men detta band kan i det första och icke-reflekterade skapandet bara *antyd*as och det heliga kommer endast till uttryck på ett yttre sätt. Därför måste detta band slitas sönder, vilket därmed, i en omvändning av logiken i Vitruvius ursprungsmyt – som leder från språklig till social enhet, och därefter till en förblivande arkitektur – fragmenterar språket och instiftar all förståelses fundamentala ändlighet genom att splittra den falliska makten.¹²

Hegel anför andra tornformade strukturer, bland annat tornet i Bel (beskrivet av Herodotos, som ofta får tillhandahålla Hegels historiska material), en konstruktion i åtta våningar vars första sju var solitt murverk, och den högsta var inredd som en boning för guden. Talet åtta ger här en nyckel till strukturen, eftersom det svarar mot de sju planeterna och himlasfärerna, vilka kröns av gudens åttonde sfär. Han citerar även medernas städer, också de baserade på himlasfärernas symbolik. Båda exemplen ter sig som omvändningar av den enhetliga och massiva karaktären hos Babels torn, och de visar redan på element som kommer att

fogas samman i templet, men här har en blott yttre relation till varandra, så att formen fortfarande är en ”tillfällighet”.

2) Dessa falliska associationer blir än tydligare i det andra steget, nämligen de arkitekturverk som ”vacklar mellan byggnadskonst och skulptur” (279). Här går vi mot mer konkreta former, samtidigt som empirin blir mer svärigenomskinlig, så att förhållandet mellan kronologi och logik ofta ter sig tämligen diffust.

De första exemplen är ”fallospelare”, vilka Hegel lokaliserar i Indien, men också i Egypten och Grekland, och där fortplantningen och alstringskraften står i centrum. Till en början är de alltigenom falliska och massiva, och de äras som sådana, som *ändamål för sig*; först senare börjar man göra urgröpningar och skapa håligheter, de erigerade pelarna delas i skal och kärna och blir till enkla pagoder. Vad vi ser är tvivelsutan en arkitekturens kastrationsprocess – den dialektiserande rörelse som Hegel på ett subtilt sätt skriver in i sin text handlar just om hur det första momentet måste börja negera och överskrida sig självt inifrån, och att det redan är ”satt”, upprest på så sätt att det negativa är dess egen inre rörelse.¹³

Hegel anför andra exempel, som obelisker, vilkas funktion är att på en gång motta och framställa solstrålarna som en livgivande kraft, och därefter återfinner vi, som ett eko av diskussionerna i avsnittet om den ”omedvetna symboliken”, än en gång Memnonstoderna med deras klang, och sedan sfinxen, men nu inte lokaliserade som ett ursprung, utan som en *övergång*. De är nu del av ett andra negativt moment som utgör splittningen och separationen av den första falliska massiviteten.

I de egyptiska tempelbyggnaderna syntetiseras de båda föregående ”vacklande” momenten, och de tidigare oberoende momenten blir till labyrinth, gigantiska underjordiska konstruktioner. Hegel noterar att de fortfarande är helt öppna konstruktioner utan tak, och de framhäver ännu inte relationen mellan det bärande och de burna, det vill säga att de ännu inte som de grekiska templen *innesluter* en gud. Snarare tar de böckernas plats, de är likt ”blad i böcker, vilka genom denna rumsliga avgränsning på ett obestämt sätt, likt klockklang, manar sinnet till förundran, betraktelse och tänkande” (*Werke* 14, 284). Men ännu finns ingen plats för en församling eller gemenskap i det inre, skulpturen och arkitekturen har ännu inte separerat sina funktioner, och de utgör ännu inte ett tempel i arkitektonisk mening.

Egypterna bygger likt bin, säger Hegel (och knyter därmed an till ”Verkmästarens” figur i *Andens fenomenologi*),¹⁴ de arbetar instinktivt, och därför blir dessa verk gränslösa i och med att de ännu inte har nått självmedvetandets begränsning. Labyrinten är ett precist uttryck för denna måttlösa expansion såväl över som under jord, där besökaren leds genom dunkla gångar och salar (Hegel citerar ögonvittnesskildringar hämtade från Herodotos, Strabon och Plinius). Det förvirrande i labyrinten är

emellertid inte bara något som ska övervinnas, som vore det en simpel fråga om att hitta ut, utan ”en meningsfull vandring bland symboliska gåtor” (*Werke* 14, 287) – även om den egyptiska världen ännu inte innehåller svaret, men i detta förbereder självmedvetandets uppvaknande, som kommer att fordra den adekvata omslutning som templet erbjuder.

3) Det tredje steget utgår från den underjordiska arkitekturen i Indien och Egypten, som Hegel ser som ett tidigare stadium än konstruktioner ovan jord. De visar att byggandet ursprungligen inte är något positivt som adderar och sammanfogar element (”tektonik”, som 1800-talets arkitekturteori skulle säga), utan sker genom subtraktion, genom att materia tas bort: *hålan* är på så sätt mer ursprunglig än *hyddan*. Men ändå är dessa verk på väg framåt, och de visar på behovet av en inneslutande form som sedan kommer att förverkligas i huset.

I de dödas hus, pyramiderna, sker så en annan väsentlig övergång från självständig till tjänande arkitektur, på basis av en motsats mellan de levande och de döda som här träder fram för sig, på så sätt att det andliga börjar skilja sig från det icke-andliga, och tanken på att bevara de döda som individer uppstår. Det andliga utgör här en inre betydelse som omsluts av arkitekturen: ”De dödas boning hos egyptierna bildar därigenom i denna mening de tidigaste tempen; det väsentliga, förärandets medelpunkt, är ett subjekt, ett individuellt föremål, som för sig framträder som betydelsefullt och uttrycker sig självt åtskilt från sin boning, som därmed konstrueras som ett blott tjänande hölje.” (*Werke* 14, 292) Pyramiden är just ett sådant skal som ska bevara en kärna. Arkitekturen blir här tjänande, den visar sig inte bara som hålrum utan som oorganisk natur. Vi är på väg mot huset, men ännu har det *rätvinkligas* logik, som är avgörande för det tektoniskas framträdande, inte börjat dominera, utan vi befinner oss fortfarande inom de kristalliska former som pekar tillbaka mot det instinktiva och ännu inte reflekterade skapandet, mot Verkmästarens spontana alstring.

För övergången till den tjänande byggnadskonsten är det avgörande att dessa två linjer, den symboliska och den ändamålsenliga, smälter samman. Å ena sidan frambringar behovet ändamålsenliga former, och dessa kommer för de symboliska gudabilderna att utgöras av en omgivning som skiljer sig från den omedelbara naturen, det vill säga är en mänsklig produkt och därmed får en tjänande funktion. Men om dessa ska höja sig upp till skönhet, måste de närma sig det organiska och i sig avslutade, vilket sker ”så att säga genom en reflektion över skillnader och bestämmingar liksom det uttryckliga framhävandet och bildandet av aspekter som är helt överflödiga för den blotta ändamålsenligheten” (*Werke* 14, 297) – den *egentliga* och *sköna* arkitekturen börjar med att det funktionella *reflekterar* och *betecknar* sig självt som sådant. Å andra sidan kommer det symboliska, som börjar i det organiska (sfinxen, Memnonstoden) att tvingas närma sig det förståndsmässiga. Övergången mellan dem, säger

Hegel, består i att den självständiga byggnadskonsten måste tränga fram mot ändamålsenligheten, samtidigt som ändamålsenligheten rör sig in i och uppstår det organiska, och denna sammansmältning kommer för Hegel att utgöra det ”klassiska”.

Den klassiska förmedlingen

Som ett resultat av frigörelsen från det organiska blir nu arkitekturen till en rationell totalitet, med en egen logik som inte behöver yttre referenser, och till ett medel, underkastat ett ändamål just för att den själv har en immanent ordning. Denna dubbla förmedling som länkar samman skönhet och nytta, och tillåter syftet ”skina igenom klart i alla dess former” (303), definierar det klassiska, men sätter också en gräns: den kan inte ”ge det andliga adekvat existens” (ibid.), vilket kommer att kräva ett ytterligare steg, det romantiska momentet, som bryter den formella balansen, och för vilket varken arkitekturen eller skulpturen kan erbjuda tillräckliga former.

De olika funktionerna framträder nu var och en i sig, samtidigt som de är reflekterade i sig: pelarna ersätter väggen som omslutning i och med att bärandet nu blir till en medveten funktion, och en ”konstform” kommer att beteckna sin ”kärnform”, som 1800-talets tektoniska teori senare skulle säga. Pelaren träder i en serie dialektiska steg ut ur sin bindning till naturen, inte minst till den mänskliga gestalten, som i den grekiska karyatiden, vilken ger associationer till slaveri och inte kan förenas med föreställningen om frihet (man kan här erinra sig Vitruvius legend om karyatidernas ursprung).¹⁵ Egyptierna står fortfarande alltför nära naturen och deras mångfald av former har ännu inte genomgått en nödvändig process av negativitet och abstraktion. *Arabesken* är en sådan genomgångsform som i den utvecklade klassiska arkitekturen reduceras till ren prydnad, i och med att det organiska måste närmas till det förståndsmässiga, men som samtidigt är en organisk form på en ny nivå: ”I pelaren”, säger Hegel, och detta kan generaliseras till att gälla arkitekturens utveckling som sådan, ”träder den egentliga byggnadskonsten ut ur det *blott organiska*, in i den förståndiga ändamålsenligheten, och ur denna över till en närhet till det organiska” (302, min kursivering). Denna närhet är på så sätt upphävandet av det första organiska, som återvänt till sig på ett högre plan och nu kommer att definiera det klassiska arkitekturverket, men som i sig kommer att utgöra den oorganiska fonden för *nästa* organiska form, skulpturen.

Här blir arkitekturen till en ”oorganisk omgivning”, en ”sluten totalitet”, som har sin mening i något annat, i ett ändamål som inte är den själv. Detta andra kan vara en annan konststart, vilken i fallet med det grekiska templet är skulpturen, eller människans eget liv och verksamhet, som i huset (bostaden). Men i båda fallen är arkitekturen nu tjänande och inte

självständig. Hegel kommer att ägna sin huvudsakliga uppmärksamhet åt templet, eftersom religionen är det ”friaste ändamålet” (305), under det att de funktionella byggnaderna bara kan ge skönheten plats som utsmyckning.

I templet träder alltså arkitekturens grundbestämningar fram för sig: det bärande, det burna och det omslutande. I *pelaren* framträder det bärande som sådant, vilket skiljer den från det enkla *stödet*, som är direkt fäst i jorden och i det som bärs upp, vilket gör att dess gränser är negativa och externa. I pelaren är däremot början och avslutning dess egna moment, den betecknar sin egen funktion som bärare och utgör samtidigt en sluten organisk helhet. ”Denna reflektion hos en med avsikt gjord begynnelse och avslutning”, säger Hegel, ”utgör den egentliga och djupare grunden för bas och kapital” (311).

I det burna måste den motsatta relationen betecknas, vilket sker genom att de vågräta elementen och det bärande syntetiseras i det ”förståndsmässiga” rätvinkliga mötet. Med utgångspunkt i det första burna lagret, arkitraven, kan så vidare sekundära relationer av bärande och buret (friser, triglyfter, metoper, kornischer) utvecklas. Alla förmedlas dock tillbaka till den första grundrelationen, och deras elevation avslutas i en sista form som i sin spetsvinklighet indikerar att inga vidare relationer kan följa, att den överhuvudtaget *inte längre förmår bära*. Väggarna slutligen, kan såväl bära som innesluta, men i det klassiska templet är deras funktion väsentligen att innesluta.

Hegels beskrivning av templet kan här läsas som en av utgångspunkterna för idén om det ”tektoniska”, nämligen det som *upphöjer konstruktionen till en konst*. Efter Hegel, vid det ögonblick då det klassiska arvet förefaller att definitivt ha förlorat sin bindande kraft, inleds symptomatiskt nog en lång och till synes oavslutbar diskussion mellan den tekniska ”kärnformen” och den estetiska ”konstformen”, som framträder som det unika moderna problemet.¹⁶ Samtidigt är detta en fråga om det klassiskas innebörd inom det moderna, nämligen huruvida det naturliga och organiska band, den ”junktur” som förenar statik och estetik i templet,¹⁷ överhuvudtaget går att återvinna i den moderna arkitekturen. Tektoniken börjar på så sätt under 1800-talet som en reflektion över det klassiska arv som gått förlorat i det moderna, för att sedan under 1900-talet utvecklas till en generaliserad modell som innefattar såväl det antika som det moderna i en teori om arkitekturens universella natur, även om den alltid kommer att kännetecknas av ett väsentligen tillbakablickande drag, en karaktär av ”arrièrre-garde”, som Kenneth Frampton säger.¹⁸ Utgångspunkten för alla dessa linjer finns hos Hegel, och i denna bemärkelse kan vi se hur hans estetik utgör en gräns mellan tradition och modernism, och ingalunda kan reduceras till en tillbakablickande klassicism.

Templet fattat som form och helhet uttrycker för Hegel en fasthet, en grund och en existens viss om sig själv, som inte strävar bortom det

påtagliga och fysiskt tillgängliga – det klassiska idealet befinner sig i en ”skön mitt” (*Werke* 14, 319) mellan det massiva och jordbundna i den symboliska arkitekturen, och det uppåtsträvande och himmelska i den efterföljande romantiska. Templet förmår så bilda medelpunkten för ett socialt liv, just genom det öppna i sin pelarkonstruktion, som gör att gränsen mellan det inre och det yttre inte slås fast, som vore det redan ett exempel på ett slags *plan libre*: ”Vi ser människor”, skriver Hegel, ”fritt och öppet vandra omkring, förstrött och slumpvis bilda grupper” (320). Ögat leds via de långsträckta väggarna bakom pelarraderna bort från alla föreställningar om en medelpunkt, ”och istället för föreställningen om att samlas för ett syfte (*Zweck*) ser vi en riktning utåt, och får bara en föreställning om ett obekymrat, glatt, lättjefullt och pratsamt tidsfördriv” (321). Templet handlar på så sätt mer om en rörelse än en plats, mer om att man kommer och går än om en ”koncentrerad inre samling” – här *försvinner mysteriet*, säger Hegel, och om det fortfarande finns spår av något sådant i templets inre, så är detta inres egen relativa öppenhet (mot himlen, mot omgivningen) en indikation på att vi inte behöver ta det så mycket på allvar.

Den romantiska transcendenten

Efter att kortfattat ha berört de olika kolonnordningarnas form och närmast förstrött kommenterat den romerska arkitekturens framväxt (där framför allt valvkonstruktionen utgör ett viktigt tekniskt genombrott) övergår Hegel till det som utgör hans tredje och sista huvudexempel, den gotiska katedralen, som på ett systematiskt sätt ställs mot det grekiska templet samtidigt som det på ett högre plan rekapitulerar vissa av den självständiga och den symboliska arkitekturens ambitioner.

I katedralen förenas den tjänande och den självständiga rollen i och med att det omslutande, som bara realiserades till viss del i templet, nu blir helt avgörande, samtidigt som det ändamålsenliga upphävs till förmån för en byggnad som reser sig fritt, som blir autonom i förhållande till sina ändamål (församling, gudstjänst). ”Verket står där för sig, fast och evigt”, skriver Hegel (*Werke* 14, 331). Bortom den förståndsmässiga begränsningen absorberas alla detaljer och funktioner i en ny typ av ”storhet”, en ”oändlighet i sig själv”, som är gotikens uppfinning. Hegels tolkning av katedralen svarar här mot hans behandling av Anselm av Canterburys ontologiska Gudsbevis. Anselms formel – Gud är ”det vilket vi inte kan tänka oss något *större* än” (*id quo* majus *nihil cogitari potest*) – tillskriver honom inte oändlighet, perfektion etc., som givna egenskaper, utan ser snarare Gud som bestämd av omöjligheten av sin utsida, ”det vilket vi inte kan...”. Gud är inte ett *superlativ* (det största, högsta och mest verkliga varandet, *ens realissimum*), utan ett absolut *komparativ* (*majus*). Hegel noterar på flera ställen¹⁹ att den formulering av det ontologiska

Gudsbeviset som Kant ger i *Kritik av det rena förnuftet* (existens är en perfektion, Gud är fullkomlig och har alltså alla perfektioner, *ergo* existerar han), och som sedan tillåter honom att avvisa beviset med de famösa orden ”varat är inte ett predikat”, egentligen inte träffar Anselm, utan tvärtom är en vägran att konfrontera och *tänka igenom* den paradox som leder oss in i den spekulativa tankens försök att förstå relationen mellan det oändliga varat och det ändliga tänkandet.²⁰

Hegels läsning av katedralens relation till medeltida teologi är i grunden en spegelvändning av den inflytelserika tolkning av förhållandet mellan gotik och skolastik som föreslagits av Panofsky: för Hegel är katedralen uttryck för en vision om transcendens bortom den fysiska formen, och dess teologiska syftning gäller en *dematerialisering* av det tektoniska, medan det för Panofsky gäller att ge en tydlig rumslig form åt resonemang som annars hotar att förflyktigas, att *materialisera* de blott textuella och logiska artikulationerna i den teologiska traktaten.²¹

För att förstå Hegel på denna punkt måste vi beakta två komplementära rörelser: å ena sidan sluts rummet i katedralen samman och vi skiljs från natur och yttervärld, på samma sätt som den kristna gemenskapen i sitt ”förinnerligande” lämnar vardagen bakom sig, men samtidigt höjs vi över det ändliga, vilket ger arkitekturen dess dubbla kontraherande och eleverande struktur, till skillnad från det grekiska templet *fria* och *laterala* öppenhet som upphäver den symboliska arkitekturens bundenhet till jorden. Vi är inte längre i det grekiska ljuset, i det öppna och fria, utan luminositeten är nu något *inre*, den filtreras genom målade glasfönster som säger att allt vi behöver finns i andaktens inre värld, liksom sanningen bebor människans inre.

Häri ligger, säger Hegel, ett sammanförande av flera sidor i termer av subjektets *försoning* med Gud. Samtidigt ger den grekiska statikens komplementära relationer mellan bärande och buret plats – eller snarare kunde vi säga att det handlar om att *täcka över* eller *sublimera* denna i sig fortfarande strukturellt sett nödvändiga statik genom en ny arkitektonisk retorik – åt en uppåtriktad rörelse som upplöser känslan av ro och vila, och kulminerar i en *spets*, i *höjden*, snarare än den pekar ned mot ett tyngdens centrum. Spetsbågekonstruktionen upphäver i sig pelarens funktion, och förvandlar bärandet till ett ”fritt uppåtstigande”, så att pelare och valv nu blir ett, smälter samman i en enda kontinuerlig ascension, ”liksom den oroliga själen i sin andakt sätts i rörelse uppåt från ändlighetens grund och bara i Gud kan finna sin ro” (*Werke* 14, 337). Den romantiska arkitekturen är en *dematerialisering* av massan och tyngden, vilket Hegel försöker visa i sin analys av utsmyckningens funktion: å ena sidan är den romantiska subjektiviteten ett förinnerligande, å andra sidan måste denna rörelse uttryckas, vilket i arkitekturens fall innebär dels ett hämningslöst mångfaldigande av detaljer, dels en underordning av dem under en helhet – den ”låter inte det materiella och massiva gälla i sin

materialitet, utan bryter överallt igenom och styckar upp det för att beröva det skenet av omedelbar sammanhållning och självständighet” (345).

Detta gäller också för kyrkans inre element, som utgör en precis omvändning av det grekiska templets lugna enhet: den grekiska öppna formen vänds inåt och ersätts med en artikulation av sido- och huvudskepp, altare och sidogångar, skilda åt i olika rumsliga och sakrala nivåer som återspeglar de olika funktionerna och verksamheterna i församlingens religiösa gemenskap, vilka kan utövas parallellt utan att störa varandra, *samtidigt* som helheten svävar över dem. För Hegel visar detta den nya typ av individualitet som fattas i sitt *övergående*, vilket skiljer den kristna världen från den grekiska: ”inget faller ur helheten, allt ilar förbi, individerna med sina sysslor förlorar sig och blir till stoft, likt punkter inuti denna grandiosa form, det momentana blir bara synligt i sitt övergående, och bortom detta höjer sig det gigantiska oändliga rummet i sin fasta och ständigt förblivande form och konstruktion” (*Werke* 14, 341).

Kyrkans yttre, som ren omslutning, är underordnad det inres funktion. Porten är trång och smal, som för att indikera den samling och koncentration som inträdet i det kontemplativa inre fordrar. Men genom den starka separation mellan inre och yttre som finns på ett annat plan, blir nu utsidan självständig och kan helt och fullt ägna sig åt att framställa elevationen i sina spetsiga tak, framför allt i allehanda torn som koncentrerar byggnadens rörelse, och samtidigt huserar de klockor som förbinder kyrkan med församlingen, och likt ett avlägset eko av de egyptiska Memnonstodernas klang vid historiens gryning avger ”en blott obestämd klang (*Tönen*)”, ett ”oartikulerat ljud” som förvisso är en ”festlig erinran om det inre som sådant, men en förberedelse som emellertid fortfarande kommer utifrån”, som ”bara kan finna sin plats utanför byggnaden”, och därför i det inre ersätts av *sången*, ”vari ett bestämt innehåll i känslorna och föreställningarna kommer till uttryck” (*Werke* 14, 344).

Från pyramiden och alla de former som föregår och följer på den inom den symbolisk-självständiga arkitekturen, via det grekiska templets klassiska form och fram till den gotisk-romantiska katedralen som förenar det klassiska och det symboliska, men också upphäver dem på en annan nivå, kan vi se att det för Hegel alltid handlar om ett *rumsliggörande av tanken* – om hur anden tvingas ned i materiens tyngd och ogenomskinlighet för att sedan steg för steg höja sig upp inom idealiseringens hierarki, som dels finns inom arkitekturens egen historiska utveckling, från de arkaiska formerna via det klassiska Grekland och fram till den romantiska arkitekturen, dels i förhållandet mellan arkitekturen och skulpturen som enskilda konstarter.

Genom alla sina historiska förvandlingar behåller arkitekturen en intim relation till rummet, även då den strävar efter att idealisera det, frigöra det från kroppsligheten och träda in i ett dematerialiserat, idealt rum, som i katedralerna. Den moderna arkitekturens teori kommer att börja om

denna historia i det nya landskap som framträder efter det klassiska systemet – som på en gång summeras och bryts ned hos Hegel. Nya allianser kommer att formeras med vetenskaper som psykologi och antropologi, och alla de former av vetande om människan som under 1800-talet lösgör sig från den klassiska filosofin. Hegels filosofi är både en slutpunkt och en tröskel; en slutpunkt och en höjdpunkt på en viss metafysisk bestämning av tänkandets arkitektur och tänkandet om arkitekturen, men också en öppning mot det som skulle följa.

Summary

Hegel and the philosophical system of architecture. By Sven-Olov Wallenstein. Hegel's analysis of architecture is located at a critical juncture in the history of philosophical reflection on the arts. On the one hand it appears to be wholly backward-looking, especially in locating architecture in the realm of the symbolical art-forms, whose essential contribution to the development of spirit occurred before the Greek moment. This is further underwritten by the limited scope of Hegel's narrative, which takes us no further than the Gothic cathedral. On the other hand, Hegel's analysis, when read carefully, displays a singular attention to the materiality of architecture, and the way in which it forms a spatial grounding for the other arts. In this way it prefigures many of the theoretical moves that would be made in the 19th century, after the downfall of Vitruvianism, and which would eventually usher in the development of a new theoretical vocabulary, above all in the nascent discourse of "tectonics."

Noter

1. För en diskussion av detta skifte, se min *Biopolitics and the emergence of modern architecture* (New York, 2009).

2. Hegel föreläser över estetiken fem gånger, i Heidelberg 1818 och i Berlin 1820–21, 1823, 1826 och 1828–29. Fyra år efter hans död publicerades en utgåva av de samlade verken av hans elever, där Estetikföreläsningarna utgjorde tre band, som sammanställdes av konsthistorikern Heinrich Gustav Hotho. 1842 publicerades en ny utgåva, där Estetiken genomgätt omfattande revideringar och utvidgningar, och de flesta senare utgåvor baseras på någon av dessa två. Den text som vi kallar Hegels Estetik är därmed inte författad av honom själv, utan är ett resultat av ett omfattande redigeringsarbete, och Hothos insatser har på senare tid varit föremål för en omfattande filologisk polemik. En drivande gestalt i denna diskus-

sion har varit Annemarie Gethmann-Siefert, som bland annat varit involverad i publikationen av flera av de avskrifter av Hegels föreläsningar som gjordes av hans elever, och som Hotho utnyttjade som bas för sin edition. De utläggningar som finns om arkitekturen i de publicerade föreläsningsskrifterna är alla betydligt mer kortfattade än i Hothos version, dock utan att erbjuda något väsentligt annat, och även om tryckversionen från 1842 hädanefter måste utnyttjas med stor försiktighet, är det svårt att helt överge den. För en diskussion av de olika behandlingarna av den symboliska konstformen i Hegels Berlin-föreläsningar, se Jeong-Im Kwon: *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der "symbolischen Kunstform" in Hegels Ästhetik* (München, 2001), som emellertid ger föga plats åt arkitekturen. Hegel citeras i det följade från *Werke*, red.

Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel (Frankfurt am Main, 1986), i löpande text med band och sida. *Vorlesungen über die Ästhetik* återfinns i band 13–15. Hegels *Inledning till estetiken*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg, 2005) citeras som *Inledning*, med pagina (jag kommenterar kontroversen kring Hothos text i efterordet, 133–38).

3. För en diskussion av dessa exempel, se min *Den moderna arkitekturens filosofier* (Göteborg, 2004), kap. 1.

4. För en studie av denna process, se Adrian Forty: *Words and buildings. A vocabulary of modern architecture* (London, 2000). En liknade analys av det klassiska representationssystemet är Werner Szambien: *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800* (Paris, 1986).

5. Föreliggande text är ett utsnitt ur ett större pågående arbete med titeln *Nature, mimesis, ground. On the philosophies of classical architecture*, där diskussionen av Hegel utgör slutkapitlet.

6. Detta avsnitt, ”Den egentliga symboliken”, finns i min svenska övers. i *Kris* 45 (1992).

7. Se exempelvis *Wissenschaft der Logik, Werke* 5, 70.

8. Hegel använder sig av många motiv som utvecklas i de så kallade *paragone*-diskussionerna i den italienska renässansen, där det framför allt handlar om att skilja skulptural (verklig) tredimensionalitet från målerisk (imaginär) tvådimensionalitet. För en översiktlig framställning av denna utveckling, från Alberti och Leonardo, via Dubos och Lessing fram till Hegel, se min *Den sista bilden. Det moderna måleriets kriser och förvandlingar* (Stockholm, 2002), 79–104; Erwin Panofsky: *Galileo as a critic of the arts* (Haag, 1954); Moshe Barash: *Theories of art. From Plato to Winckelmann* (New York, 1985), 164–74, och det kommenterade texturvalet i Lauriane Fallay D’Este (red.): *Le Paragone. Le parallèle des arts* (Paris, 1992).

9. I den andra boken i *De architectura* erbjuder Vitruvius en mytisk urscen i två steg som kommer att bilda mönster för en lång tradition av teorier om byggandets ursprung. I tidernas begynnelse, skriver han, levde människor som vilddjur i skogarna och livnärde sig på det som naturen erbjöd – men

så en dag ”bläste en storm upp” och några träd gnuggades så hårt mot varandra att de fattade eld, vilket till en början in jagade skräck. Och därefter utvecklades en attraktion mellan människor emellan, ett slags social gravitation som leder oss från det kroppsliga till det språkliga: ”Men när tillståndet blivit lugnare, närmade de sig och när de kände att eldens värme bara var behaglig för deras kroppar, lade de på träkubbar för att hålla elden vid liv, hämtade andra människor och visade via gester vilken nytta man kunde ha av den. De människor som hade samlats på detta sätt utstötte olika läten, vilka när de upprepades från dag till dag till slut blev ord som de använde för att namnge tingen, och snart hade de ett språk som tillät dem att tala och förstå varandra.” Det är först efter att ha tagit steget från den naturliga händelsen till det sociala och språkets födelse, som Vitruvius leder oss in på byggandet i mer specifik mening: ”Eftersom naturen hade begåvat dem med fördelarna framför de andra djuren att inte gå framåtböjda utan upprätt och betrakta jordens prakt och den stjärnbestrodda himlen och dessutom med sina händer lätt kunde göra vad de ville, började de bygga hyddor.” Vitruvius: *Om arkitektur. Tio böcker*, övers. Birgitta Dalgren (Stockholm, 1989), 2, II, 1–2.

10. En klassisk läsning av detta motiv är Joseph Rykwert: *On Adam’s house in paradise* (Cambridge, Mass., 1981). För ursprungsmyternas roll, se också Françoise Choay: *La Règle et le Modèle. Sur la théorie de l’architecture et de l’urbanisme* (Paris, 1996). För det sista steget i detta mimetiska paradigm, se Sylvia Lavin: *Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture* (Cambridge, Mass., 1992).

11. Två av de mest fantasirika uttolkarna, Daniel Payot: *Le philosophe et l’architecte* (Paris, 1982), 19f, och Denis Hollier: *Against architecture* (Cambridge, Mass., 1989), 6f, bygger upp en tolkning på att Hegels strävan här skulle motsäga vad han hade sagt några sidor innan, nämligen att det skulle vara ”omöjligt att gå längre tillbaka” än till hyddan och templet; båda citerar Hegels påstående (*Werke*, 14, 267) att hyddan och templet är ”vad som först erbjuder sig som det ursprungliga” (”so liegt die Hütte... und das Tempel... als das Nächste da, was sich als das Anfängliche annehmen liesse”), men de

utgår båda från Vladimir Jankélévitchs franska översättning som förstärker Hegels sats till att det skulle vara "impossible d'aller au-delà", vilket förefaller vara en ren missuppfattning. Detta *mildrar*, men *omintetgör* förvisso inte, spänningen i Hegels sökande efter ursprunget såsom det odifferentierade, såsom ännu-icke-arkitektur.

12. Se Derrida: "Des tours de Babel" i densamme: *Psychè. L'invention de l'autre* (Paris, 1987), och Mark Wigleys kommentar i *Derrida's haunt* (Cambridge, Mass., 1993) 23–25, 31–32.

13. Jag följer här i huvudsak Derridas utläggning i *Glas* (Paris, 1974).

14. Se *Andens fenomenologi*, övers. Brian Manning Delaney & Sven-Olov Wallenstein (Stockholm, 2008), 477ff (avsn. 691–99).

15. Se Vitruvius: *Om arkitektur*, 1.I.5

16. Se Werner Oechslin: *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutive Weg zur modernen Architektur* (Berlin, 1994).

17. Se Karl Bötticher: *Die Tektonik der Hellenen*, 2 vol. (Berlin, 1844–52). För en

analys av Böttichers program, se Hartmut Meyer: *Die Tektonik der Hellenen. Kontext und Wirkung der Architekturtheorie von Karl Bötticher* (Stuttgart, 2004).

18. Se till exempel de två manifestartade essäerna "Rappel à l'ordre. The case for the tectonic" i *Labour, work and architecture. Collected essays on architecture and design* (London, 2002), and "Mot en kritisk regionalism. Sex punkter för en motståndets estetik" övers. Katja Grillner, i Sven-Olov Wallenstein (red.): *Arkitekturteorier* (Stockholm, 1998).

19. Se *Enzyklopädie, Werke* 8, § 51–52; *Vorlesungen über die Philosophie der Religion, Werke* 17, 209ff; *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Werke* 19, 554ff.

20. För en diskussion av Anselm i detta perspektiv, se Bernard Pautrats inledning i hans franska översättning av Anselm: *Prologion, ou allocution sur l'existence de Dieu* (Paris, 1993).

21. Se Erwin Panofsky: *Gothic architecture and scholasticism* (Cleveland, 1956).