

## Om ändamålsenligheten

**Olle Svedberg**

*Arkitekturens teori och historia, LTH*

---

*I artikeln tolkar författaren begreppet ändamålsenlighet hos olika arkitekturteoretiker och arkitekter från Vitruvius och fram till vår egen tid.*

---

### *Problemet*

Att byggnader bör vara ändamålsenliga har sällan bestridits. Men vad menas egentligen med ändamålsenlig arkitektur? Det finns i europeisk arkitekturhistoria åtminstone två vitt skilda ändamålsbegrepp – ett som sätter likhetstecken mellan byggnaders praktiska egenskaper och ändamålsenlighet, ett annat som säger att byggnaden blir arkitektur först om den "ändamålsenligt" gestaltar ett idéinnehåll. Vi ska i den här uppsatsen försöka härleda de båda begreppen, undersöka i vad mån de hör samman med bestämda traditioner och tider, samt till sist ställa frågan om vår egen tids arkitektur är ändamålsenlig.

### *Vitruvius*

Längre tillbaka än till Vitruvius kommer vi inte i texterna även om vi måste förutsätta att han hade åtskilliga föregångare som banade vägen.<sup>1</sup> I inledningen till första boken påstår han att han bestämt sig för att överlämna sitt verk *De architectura libri decem* till kejsar Augustus först sedan han sett att denne ej endast brydde sig om "välfärden och den allmänna ordningen", utan också var angelägen om att statens "storhet och makt med vederbörlig auktoritet skulle återspeglas i dess

offentliga byggnader". I de sista meningarna talar han klarspråk till kejsaren: "Jag har skrivit ner slutliga regler, för att Du, genom att studera dem, ska kunna ha personlig kunskap om kvaliteten både hos existerande byggnader och sådana som ska konstrueras i framtiden. I dessa böcker har jag lagt fast konstens alla principer".<sup>2</sup>

I första bokens andra kapitel följer en närmare redovisning av "arkitekturens grundläggande principer". Här uppehåller sig Vitruvius särskilt vid "det tillbörliga" eller "ändamålsenliga uttrycket". Likaså avhandlas principer som symmetri, ordning etc. Men dessa framstår i sammanhanget egentligen endast som medel för att uppnå det viktigaste: *Ett för varje gestaltningssuppgift passande uttryck* (decorum).

I fortsättningen förklarar Vitruvius att det ändamålsenliga eller passande uttrycket kan sökas på tre olika vägar, genom att iakttaga vad som är hävdvunnet, vad som är funktionellt eller vad som är naturenligt. Det är exempelvis hävd säger han, att "tempel för Minerva, Mars och Herkules ska vara doriska, emedan den virila styrkan hos dessa gudar gör allt behagfullt opassande i deras byggnader".<sup>3</sup>

Till Venus, Flora och nymfernas tempel bör man däremot använda den korintiska ordningen eftersom dessa är förfinade gudomligheter för vilka denna ordnings "slanka linjer, blommor, blad och ornament" passar bättre.

Om Vitruvius var representativ, vilket det finns skäl att antaga, framgår tämligen klart av ovanstående att den romerska antikens arkitekter, vid tiden för Kristi födelse, betraktade det ändamålsenliga uttrycket som byggnadskonstens yttersta mål och måttstock. Men det framgår också att olika situationer och byggnadssuppgifter krävde skiftande lösningar – av historiska, funktionella eller naturgivna skäl. Ändamålsbegreppet var öppet för olika tolkningar och praktiska tillämpningar, men ingenting tyder på att det någonsin reducerades till en rent praktisk fråga.

### *Palladio*

Vitruvius och medeltiden är ett komplicerat problem, men det är klarlagt att hans tio böcker om arkitekturen fanns i många, mer eller mindre fragmentariska avskrifter vid kloster och byggnadshyttor.<sup>4</sup> Likaså att proportionsläran kom till praktisk användning, inte minst under gotiken.<sup>5</sup>

Att Vitruvius "återupptäcktes" på 1400-talet är alltså en överdrift. Men tiden var nu mogen för att läsa honom på ett nytt sätt. Med Al-

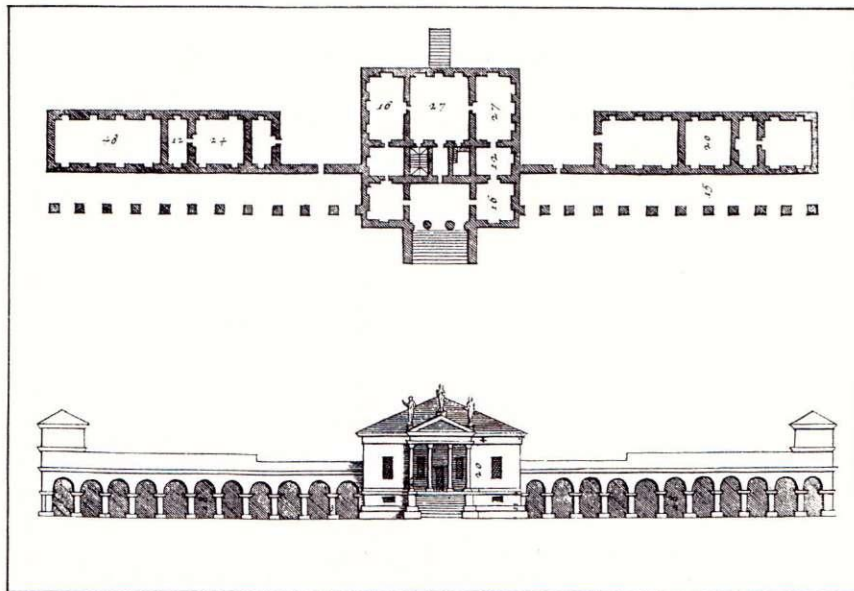
bertis *De re aedificatoria libri decem* kom den första självständiga interpretationen. Manuskriptet var färdigt omkring 1450, men trycktes inte förrän 1485.<sup>6</sup>

En rad översättningar och kommentarer till Vitruvius följde sedan under 1500- och 1600-talen; Fra Giocondo gav 1511 ut den första illustrerade upplagan och 1519–21 kom den tidigaste italienska översättningen genom Cesarino. Vitruvianismen kulminerade med Claude Perraults översättning 1673, en stor foliant på mer än 300 sidor, utökt illustrerad och dedicerad till Ludvig XIV. Trots Perraults kritik av Vitruvius, som gick ut på att estetiska regler knappast kan härledas ur förnuftet eller naturen som "de gamle" hävdade utan bara var en produkt av människans fantasi och traditioner, måste reglerna upprätthållas, menade han. Detta blev en huvuduppgift för Colberts nyst grundade arkitekturakademi, som med förkrossande auktoritet såg till att decorum iakttogs – allt annat var ändamålslost i enväldets Frankrike.

Respekten för decorum genomsyrar även Vignolas *Regola* (1562), Palladios *Quattro libri* (1570) och Scamozzis *Idea* (1615), tre av de populäraste böckerna som fann läsare långt utanför arkitekternas led och gav Vitruvius en självklar plats i överklassens bildningsprogram runtom i Europa. Palladios *I Quattro libri dell'architettura* blev kanske den allra inflytelserikaste. Här presenteras antikens byggnader, Vitruvius' regellära och Palladios egen arkitektur, som ett sammanhängande helt. Om *ändamålsenligheten* skriver Palladio på flera ställen. I första bokens första kapitel håller han sig tätt inpå Vitruvius, men tolkar honom här på ett närmast utilistiskt sätt:

"Vid varje bygge är det (*såsom Vitruvius säger*) nödvändigt att aktgiva på trenne ting, utan vilka ingen byggnad förtjänar att prisas. Dessa äro: nyttan eller ändamålsenligheten, hållbarheten och skönheten. Man skulle nämligen inte kunna kalla fullkomligt det byggnadsverk, som vore nyttigt, men blott ägde kort bestånd, eller icke i alla delar vore ändamålsenligt, eller också ägde båda dessa egenskaper, men icke skönhet. Ändamålsenligheten erhålles, då man giver varje del den plats i det hela som tillkommer den, icke mindre än värdigheten fordrar och icke större än bruket kräver, och tillser att t ex loggior, salar, rum, källare och spannmålsmagasin byggas på de för deras ändamål lämpligaste platser".<sup>7</sup>

Andra bokens första kapitel har rubriken "Om den värdighet och ändamålsenlighet som man bör taga hänsyn till vid uppförandet av privata byggnader". Här får ändamålsbegreppet en vidare innebörd: "Ändamålsenligt är det hus som motsvarar dess byggherres stånd och vars delar står i god proportion till varandra och till helheten". Lik-



*Palladio, Villa Emo. Ur I Quattro libri dell'architettura 1570.*

hetstecken sätts inte längre mellan ”nyttig” och ändamålsenlig arkitektur. Det fordras också goda proportioner och att byggnadens utformning motsvarar byggherrens samhällsställning.

Palladio förtydligar ytterligare:

”Därför bör arkitekten framför allt besinna att (som Vitruvius säger i sin första och sjätte bok), det för personer ur den högre adeln, i synnerhet sådana med framstående offentliga ämbeten, erfordras hus med loggior och rymliga dekorerade salar [...] För personer av lägre adel passar också mindre byggnader, mindre dyrbara och med enklare utsmyckning. För sakförare och advokater bör man likaledes bygga så, att det i deras hus finns trivsamma och vackert dekorerade förrum där klienterna utan att hava tråkigt kunna vistas och röra sig fritt [...]”.

Till sist kommer en viktig precisering:

”Man bör därför (som jag sagt) i möjligaste mån taga hänsyn till dem som vilja bygga, dock ej så mycket till deras tillgångar som till vad som motsvarar deras stånd [...]”.<sup>8</sup>

Sammanfattningsvis kan vi konstatera att Palladio efter sin inledande sammankoppling av ändamålsbegreppet med Utilitas, efterhand vidgar det till nära nog fullständig kongruens med Vitruvius, till vilken han ideligen hänvisar.

### Schinkel

Sedan man i mitten av 1700-talet på nytt fått direktkontakt med den grekisk-antika originalarkitekturen i Aten och Paestum framstod Palladios oräfflade kolonner med deras ibland övertydligt markerade entasis som klumpiga och omoderna.<sup>9</sup> Men hans tankar om ändamålsenligheten fördes vidare bland annat av Karl Friedrich Schinkel, vars auktoritet sträcker sig in i 1900-talet (till bl a Adolf Loos och Mies van der Rohe).

Att Palladios teoribyggnad förblev Schinkels rättesnöre genom livet framgår av det stora oavslutade utkast till en egen "Lehrbuch" som han efterlämnade.<sup>10</sup>

*Das Architektonische Lehrbuch* är till skillnad från *I Quattro libri* fragmentarisk och delvis svårbegriplig. Schinkel har också blivit misstolkad. Erik Forssman exemplifierar i sin stora Schinkelstudie med en sats som – ofullständigt citerad – för till alldeles fel slutsatser ifråga om Schinkels ändamålsbegrepp:

"Da Zweckmässigkeit das Grundprincip alles Bauens ist, so bestimmt die möglichste Darstellung des Ideals der Zweckmässigkeit das ist der Charakter oder die Physionomie eines Bauwerks seinen Kunstwerth."<sup>11</sup>

Läser man bara första delen av satsen framstår Schinkel som ren funktionalist. Men fortsättningen visar att han i full överensstämmelse med Vitruvius och Palladio hade en helt annan och vidare syn. Ändamålsenligheten var förvisso allt byggandes grundprincip, men det var ju, som Forssman skriver, "inte fråga om det alldagligt nyttiga, utan om det ändamålsenligas idé, som måste gestaltas och först då får byggnaden sin karaktär och blir ett konstverk."<sup>12</sup>

Schinkel själv använder ordet "Triwial-Zweck" när han talar om arkitekturens praktiska sidor – givetvis utan ringaktan. Han ställer också upp andra begrepp, bland annat "Das Historische" och "Das Poetische".<sup>13</sup> Det historiska väcker associationer. För Schinkel gällde inte bara den klassiska världen som referensområde. Han levde i en annan tid och ett annat land än Palladio. Ett nytt relativistiskt historiemedvetande hade banat sig väg – det grekiska vägdes nu mot romerskt och egyptiskt, medeltiden mot renässansen osv. Olika byggnadstyper kunde kläs i olika stildräkt, väcka den ena eller andra önskvärda associationen. Schinkels nyhellenistiska paradbyggnader inne i Berlin sänder tankarna till Grekland där folket kämpade mot turkarna, som preussarna just hade gjort mot Napoleon. Neue Wache, Altes Museum och Schauspielhaus gestaltar ett sådant idéinnehåll klart och varierat;





att operans exteriör också avspeglar den inre rumsdistributionen på ett nytt sätt, innebär inte att Schinkel lade huvudvikten vid "Triwial-Zweck", (i så fall hade han nog också låtit Altes Museums stora kupol framträda tydligare med sin egen form i exteriören).

I sina kyrkor sänder Schinkel betraktarens tankar till medeltidens Italien eller Tyskland, i de preussiska kungasönernas lustslott i Glienicke och Potsdam till engelska och italienska lantvillor eller ett fjärran, poetiskt "Siam".<sup>14</sup> Det poetiska hade för Schinkel inte bara ett egenvärde och en estetisk dimension utan skulle också hjälpa tanken att söka sig i rätt historisk och geografisk riktning; på så vis var också "Das Poetische" en ändamålsenligheten tjänande kategori.

Schinkel tog naturligtvis, i likhet med Palladio, hänsyn till byggherrens rang ("*mer än hans rikedomar*"), men han utvidgade med sina föreställningar om det historiska och det poetiska klassicismens ändamålsbegrepp på ett fruktbarande sätt. Det idéassociativa och poetiska blev framträdande drag i 1800-talsarkitekturen, tills dess att övermättnad inträdde och industrisamhället ställde byggnadskonsten inför en ny situation.

### *Lodoli, Durand, Pugin*

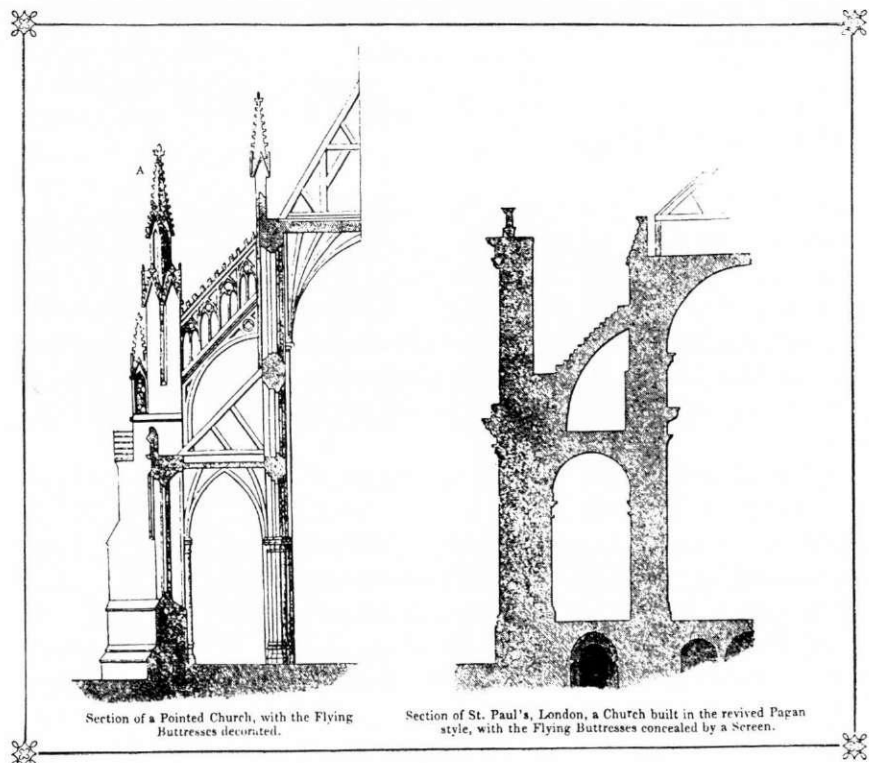
Åren efter februarirevolutionen 1848 efterlystes "en ny arkitektur, en ny stil"<sup>15</sup>: Man drog i debatten paralleller till växternas och djurens skelettuppbyggnad, språkens grammatikaliska struktur, mekanikens logik mm. Nu krävdes motsvarande saklighet av byggnadskonsten. Chrystal Palace, den stora utställningsbyggnaden från 1851, framstod som en bekräftelse på att de revolutionära kraven gick att tillgodose. Men liksom februarirevolutionen själv stannade det denna gång vid en ansats.

Liknande tankar hade närts under Upplysningen. Inte så mycket av de unga revolutionsarkitekterna Ledoux och Boullée, som av den något äldre venezianaren Carlo Lodoli (1690–1761), vilken framförde strängt funktionalistiskt-konstruktivistiska principer i opposition mot vitruvianismen. Lodolis egna byggnader är med ett intetsägande undantag förstörda och hans teorier finns bara bevarade i sekundär tolkning.<sup>16</sup> Någon större praktisk betydelse fick han inte. Det fick däremot J-N-L Durand i 1800-talets början med sin *Précis des Leçons d'Architecture données à l'École Polytechnique* (1802–05). Här hänvisas Venustas bryskt till målarna och skulptörerna – fanns det någon skönhet i arkitekturen kom den enligt Durand direkt ur det praktiska:

"Que la disposition est en tous les cas la seule chose dont doive s'occuper l'architecte, puisque si cette disposition est aussi convenable et aussi économique qu'elle nous présentera l'image fidèle de nos besoins satisfaits [...]".<sup>17</sup>

Durands uppmaning till arkitekterna att inte bry huvudet med former som inte logiskt kunde härledas ur ekonomiska planlösningar kan närmast betecknas som vulgärfunktionalistisk teori. Hans mönsterritningar i den mycket spridda läroboken motverkade delvis teorin eftersom de genomgående höll sig inom det klassicistiska formspråkets ramar.

Först med nygotiken bröts klassicismens formmonopol. Men det vitruvianska ändamålsbegreppet försvann inte nu heller. Det framgick tydligt när A Welby Pugin 1841 presenterade sina nygotiska doktriner i *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*. Pugin beskyllde förvisso klassicismen för att vara formalistisk och visade hur mycket förnuftigare och ärligare gotikens katedraler var byggda än exempelvis St Paul's i London. I båda fallen behövs strävpelare och



A W Pugin: Sektion genom gotisk kyrka och St Paul's i London. Ur *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, 1841.



strävbågar för att hålla emot trycket från de höga mittskeppsvalven, men i St Paul's har strävanordningarna dolts bakom en uppskjutande yttre skärmvägg "so that in fact one half of the edifice is built to conceal the other".<sup>18</sup>

Gotiken var i Pugins ögon inte bara vackrare och konstruktivt ärligare, den var också av historiska skäl mera passande för den högsta, det vill säga kristna, byggnadskonsten än varje form av klassicism. Hans "konstruktivism" var dock inget självändamål. Byggnadsskelettet fick aldrig lämnas naket, en rik dekor var tvärtom nödvändig, men dekoren skulle understryka och försköna konstruktionen, inte leva ett eget liv eller dölja.

Pugin hade alltså en annan syn på stilfrågan och byggnadstekniken än Vitruvius och Palladio, men är helt överens med dem om att arkitekturens huvudmål är att gestalta ett idéinnehåll. Pugin nämner ingen av dem vid namn i detta sammanhang men hävdar precis samma ståndpunkt när han kommer in på begreppet "propriety":

"What I mean by propriety is this, that the external and internal appearance of an edifice should be illustrative of, and in accordance with, the purpose for which it is destined. There is a vast difference between a building raised to God and one for temporal purposes; again, in the first of these a great distinction necessarily exists between a cathedral and a parochial church, between a collegiate chapel and a private oratory; and in the second, between a royal residence and a manorial mansion – between monuments raised for public or national purposes and erections for private convenience."<sup>19</sup>

Med andra ord, det finns en hierarki av byggnadsuppgifter i samhället och de måste gestaltas så att både idéinnehållet (kyrkligt eller profant) och den inbördes rangordningen framträder.

### *Behne*

Mera utförligt resonerande och bättre illustrerad än hos Pugin möter en liknande gotikinspirerad konstruktivism hos Viollet-le-Duc, vars omfångsrika skrifter fick större direkt betydelse i övergångsskedet till modernismen, bland annat för art nouveau-arkitekterna i Paris och Bryssel. Inte heller han predikade någon dekorationsfientlig konstruktivism – då hade nog Guimard, Horta och van de Velde ägnat mindre intresse åt järnkonstruktionerna i Viollet-le-Ducs omfångsrika böcker än de gjorde.<sup>20</sup> Det var långt till det ryska 1920-talets nakna, maskininspirerade konstruktivism.

Viollet-le-Duc betraktade inte sina byggnader som maskiner, hans järnkonstruktioner är mera att likna vid metalliserade benknor och växtdelar. Henry van de Velde ansåg att detta slags antropomorfa konstruktioner speglade byggnadens själ. Han uttrycker sig ordagrant så om pelarna i sitt eget Folkwangmuseum: "Deras form visar deras själ, eller mera exakt, deras knor".<sup>21</sup> Ännu hade alltså arkitekturen en "själ", men var den längre förbunden med kollektivt omfattade samhällsideal som Pugins kristna nygotik, eller var den nu bara ett uttryck för konstnärlig individualism, ett vittnesbörd om den europeiska kulturens framskridna andliga och idelogiska sönderfall? Dog sedan arkitekturens själ i första världskriget? Återstod därefter endast ett själlöst byggande, en maskinkultur, som blev uttryckslös till följd av demokratins "egaliseringsprincip"? Hade modernismens arkitektur överhuvudtaget någon annan ambition än att vara praktisk? Missförstånden har på denna centrala punkt varit många, bland annat beroende på att man ofta tolkat modernisternas egna ord alltför bokstavligt.

Le Corbusier talade visserligen om bostaden som en maskin, men endast metaforiskt; hans arkitektur har ju ingen närmare likhet med maskiner. En tendens åt det hållet finns däremot i Sant'Elia och Mendelsohns skisser från 1910-talet, där lyftkranar och liknande attribut förekommer. Men det var först i Ryssland efter revolutionen som 1800-talets maskinkult upphöjdes till det ändamålsenliga uttrycket för en ny arkitektur med fysisk rörelse som centralt tema (signifikativ för maskiner). I Tatlins torn beskriver den 400 m höga metallstommen en frusen spiralrörelse (analog med Lenins beskrivning av revolutionen som en "stålspiral").<sup>22</sup> På motsvarande sätt tänkte sig K Selinski det omdebatterade sovjetpalatset:

"Weshalb nicht auf einen gigantischen, sich selbst drehenden Stahlfundament ein Riesenhaus bauen mit auseinandernehmbaren Glas- und Aluminiumwänden?"<sup>23</sup>

Hur väl illustrerar inte en sådan arkitekturvision revolutionsromantiken? Hur svindlande orealistisk var den inte i betraktande av de faktiska omständigheterna, särskilt bristen på modern teknologi? Tatlins Sovjet var långt ifrån Le Corbusiers Frankrike. Vad hade man gemensamt förutom viljan till uppbrott, de provokativa orden och den kubistiska konstens estetiska grundvalar?

Fanns det under högmodernismens 1920-tal överhuvudtaget ett gemensamt ändamålsbegrepp som förenade Le Corbusier, de Stijl, de ryska konstruktivisterna, de tyska funktionalisterna och de italienska rationalisterna? En text som utförligt resonerar kring detta är Adolf Behnes *Der Moderne Zweckbau* som kom ut 1926. Boken behandlar

ingående de skilda länderna och rörelserna, men uppehåller sig mest vid den tyska funktionalismen. Behne identifierar *inte* denna med rätta vinklar och linjer:

”Der rechtwinklige Raum, die gerade Linie sind nicht funktionale, sondern mechanische Gebilde. Gehe ich konsequent von der biologischen Funktion aus, so ist der rechtwinklige Raum zunächst unsinnig, denn seine vier Winkel sind toter Raum, unbenutzbar. [...] Der konsequente Funktionalist wird also nicht die gerade, sondern die Kurve als Ausgangspunkt ansehen müssen.”<sup>24</sup>

Scharoun, Mendelsohn och Hugo Häring var de sanna funktionalisterna enligt Behne, ty de lät det levande livet – människans kroppsrörelser och naturen – styra byggnadsutformningen. Det levande livet är inte rätvinkligt, så inte deras arkitektur. Å andra sidan påpekar Behne, blir funktionellt skraddarsydd lösningar snabbt föråldrade. Och ännu allvarligare: Med Härings och Scharouns individualistiska funktionalism kunde man inte bygga städer:

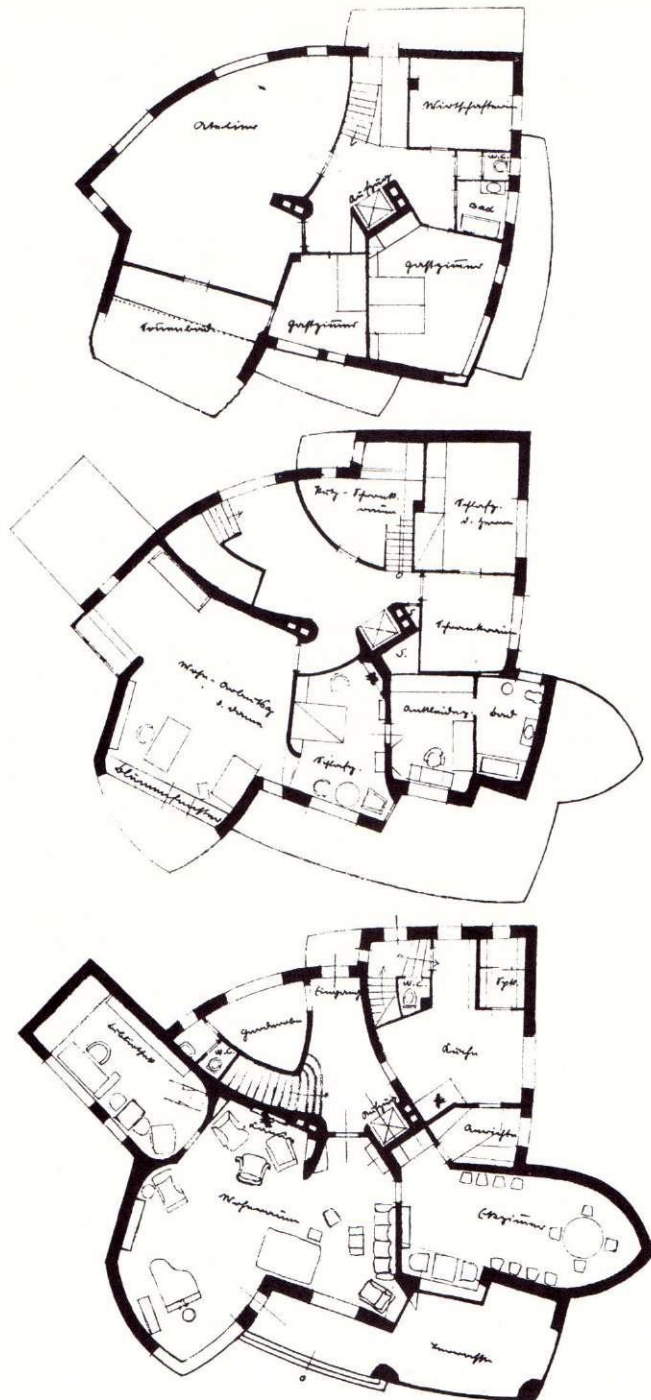
”Bei Berücksichtigung der Tatsache, das das einzelne, auch wenn es für sich und in sich vortrefflich funktioniert, auch wenn es der unendlich vieldeutigen Natur restlos eingeordnet ist, für die Lebensansprüche der Gesellschaft nicht genügt, ja sich gegen sie verschliesst weil es ausgespitzt ist auf Einmaligkeit in Raum und Zeit und auf Persönlichkeit, nicht aber offen ist für Dauer, Wandel und Vielheit, wird fraglich, ob nicht die mechanischen Gebilde der Rechwinklichkeit sozial die funktional richtigeren sind! Noch einmal also: Das Entscheidende ist die Stellung der Gesellschaft!”<sup>25</sup>

Det fanns med andra ord två modernistiska extremer i Tyskland: ”Wir haben innerhalb der Architektur den konsequenten Funktionalisten als Vertreter des einen, des romantischen Typs kennen gelernt. Sein Gegenpol ist der zum Formalisten erstarrte konsequente Rationalist.” Mellan dessa poler måste ”der Moderne Zweckbau” utvecklas fritt och dialektiskt hävdar Behne.

Han avvisar också de beskyllningar som riktades mot funktionalisterna för att vara renodlat utilistiska:

”Dennoch wäre es ein Irrtum, in den Funktionalisten Utilitaristen zu sehen [...] Den Funktionalisten handelt es sich um die Lösung einer allgemein bedeutsamen Aufgabe unserer Kultur, und während der Utilitarist nur fragt: ’Wie handle ich in diesem Falle am praktischsten?’, fragt der Funktionalist: ’Wie handle ich prinzipiell am richtigsten?’ Seine Einstellung tendiert zur Philosophie, sie basiert sich metaphysisch.”<sup>26</sup>

Kapitelrubrikerna i boken avspeglar den utveckling från embryo till fullkomlighet som Behne i darwinistisk anda försöker urskilja:



Hugo Häring: Förslag till villaplaner 1924. Exempel på "organisk funktionalism".

- I. Nicht mehr Fassade/sondern Haus
- II. Nicht mehr Haus/sondern geformter Raum
- III. Nicht mehr geformter Raum/sondern gestaltete Wirklichkeit."

Det sista kapitlet inleds med en lägesöversikt:

"Von hier ab scheiden sich ziemlich scharf voneinander zwei Strömungen in der Zeitgenössigen europäischen Architektur, die man als die westliche und die östliche bezeichnen kann. Beide sind eingestellt auf Sachlichkeit, beide berufen sich gern auf die Maschine, beide wollen einen Ausdruck unserer Zeit und unserer Zone, aber sie kommen zu sehr verschiedenen Resultaten. Übrigen sind die Grenzen durchaus flüssig".<sup>27</sup>

Nyckelorden är här "Ausdruck unserer Zeit und unserer Zone". Arkitekturens slutmål kunde inte vara "rum" eller "hus", än mindre "fasader", utan måste bli "gestaltad verklighet". Men verkligheten var olika i öst och väst. På Tyskland ankom det att överbrygga säger Behne med ett citat av Heinrich Mann: "Wir liegen inmitten und sind bestimmt, Osten und Westen zu verbinden".<sup>28</sup>

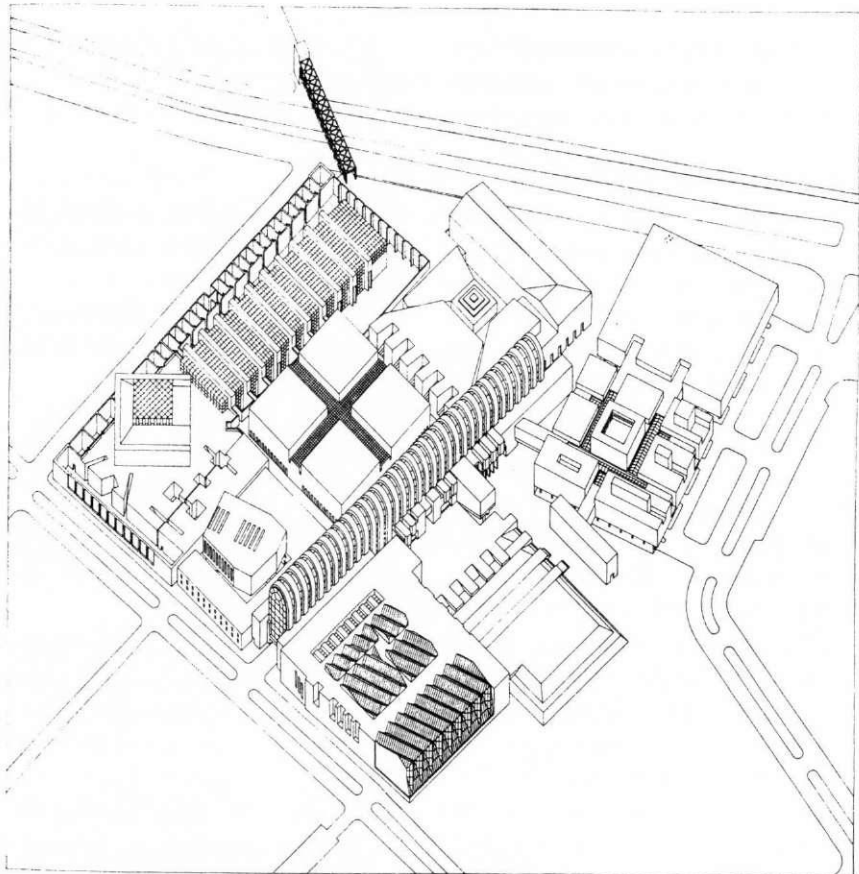
*Der Moderne Zweckbau* motsäger den vanliga missuppfattningen att funktionalismen likställde arkitektur med praktiskt byggande. Här understryks att huvuduppgiften var att ge konstnärlig gestalt åt ett nytt demokratiskt samhälles idéer och värderingar. Mies van der Rohe formulerade redan 1923 samma tankegång på detta lakoniska sätt: "Gestaltet die Form aus dem Wesen der Aufgabe mit den Mitteln unserer Zeit. Das ist unsere Arbeit."<sup>29</sup> Schinkel hade enligt Behne uttryckt sig på liknande sätt: "Warum wollen wir immer nach dem Stil einer anderen Zeit bauen? – Warum wollen wir nicht versuchen, ob sich nicht auch für die unsrige ein Stil auffinden lässt."<sup>30</sup>

Fanns det då ingen avgörande skillnad mellan Schinkels, Palladios och Vitruvius' ändamålsbegrepp å ena sidan och modernismens å den andra? Jo, naturligtvis och den tecknar sig mycket klart i inledningen till Behnes bok där han gör en principiell distinktion mellan "Formbau" och "Zweckbau". Mellan form och funktion måste det finnas jämvikt slår han fast. Men:

"von einem Gleichwicht kann man für die letzten Jahrhunderte europäischen Baugeschichte nicht sprechen. Im Übergewichte war die Form, und es war dem Zwecke durchaus genüge geschehen, wenn das Haus trotz der Form funktionierte, wenn also die Form den Zweck nicht geradezu aufhob [...] Formbau und Zweckbau lagen weit auseinander, da Form und Zweck sich getrennt hielten."<sup>31</sup>

Genom denna Behnes distinktion mellan Formbau och Zweckbau öppnar sig en avgrund. Före modernismen hade arkitekturen åskådliggjort





Oswald Mathias Ungers: Projekt till museum i Berlin – Tiergarten 1965.

samhällets föreställningar och värderingar i historiskt välkända former. Kvar stod ändå kravet att konstnärligt gestalta Tiden och Idéerna. Men de enda medel som nu stod till buds var de som Lodoli hade erkänt och som motsvarade Schinkels "Trivial-Zweck"-begrepp, det vill säga konstruktionen, planlösningen, byggnadsmaterialen. Zweckbau trädde ideologiskt i Formbaus ställe.

### *Ungers*

Med *L'architettura della città* öppnade Aldo Rossi 1966 en ny "dialog med historien". Vid ungefär samma tidpunkt inledde Oswald Mattias Ungers ett nytt samtal med Schinkel.

Ungers hade tillhört Team X, men tog avstånd från brutalismen/strukturalismen i en serie projekt från 1963–65, senare också i text.

Inget av projekten blev utförda – det rörde sig bland annat om en tysk ambassad i Vatikanen, ett museum i Berlins Tiergarten och studentbostäder i holländska Enschede. Projekten är fulla av motsättningar, ett klassiskt-gotiskt-modernistiskt triangeldrama.

Heinrich Klotz, som skrivit om Ungers banbrytande roll dessa år, fogar in honom i idétraditionen från Goethe, vilken inte endast letade efter Urplantan, utan också, likt Pascal, efter "enheten i mångfalden".<sup>32</sup> Det är i denna anda Ungers närmat sig Schinkel.

I en liten uppsats från 1981 drar Ungers "fünf Lehren aus Schinkels Werk".<sup>33</sup> Den första lärdomen är att Schinkel inte företrädde en *enda* linje, utan var dialektiker. Den andra lyder så:

"Die Idée ist alles. Sie ist beständig. Und das ist die zweite Lehre aus dem geistiges Erbe Schinkels. Es ist die Einsicht in die Dinge und die Erkenntnis des Grundprinzips, das der Gestaltung zugrunde liegt. Ohne diese Grundprinzip, ohne die Idée, ohne das Thema und ein geistiges Konzept bleibt die Architektur an der Oberfläche, im formalen Ornament versandet. Sie bleibt dann Applikation, Aperçu, historisches Zitat und schlimmstensfalls ein Witz".

Den tredje lärdomen Ungers finner i Schinkels verk är "die Lehre der Transformation der Dinge". Liksom naturen kan arkitekturen antaga nya gestaltformer utan att för den skull bli något helt annat. En Idé kan klä sig i nya former på annan plats och i annan tid, och ändå vara samma Idé, Sanning eller Åsikt.

Ur denna slutsats framträder ännu en lärdom, nämligen att "historien är en levande tradition". Ungers är angelägen om att inte bli missförstådd och trycker därför på "levande":

"Erst aus dem Sinn der Geschichte kann eine neue Entwicklung fortgesetzt werden. Voraussetzung natürlich ist, das Geschichte nicht zum Reservoir von Formen und Stilen pervertiert wird, aus dem man sich je nach Lust und Laune bedienen kann."

I allt skapande måste alltså finnas ett historiskt medvetande, som inte är färdig form, utan ett medvetande om skeenden, vilka ständigt måste nytolkas och transformeras. Detta är humanismens kärna, säger Ungers, och den är odogmatisk. All historiefientlig arkitektur är dogmatisk, fortsätter han, därvidlag kvittar det "ob es sich um die sogenannte "moderne Architektur", um die Architektur des Absolutismus oder um eine dogmatisierte Populärarchitektur handelt". Den historiska arkitekturen beskriver Ungers som "rik, motsägelsefull och livsnära [...] komplex och alltomfattande":

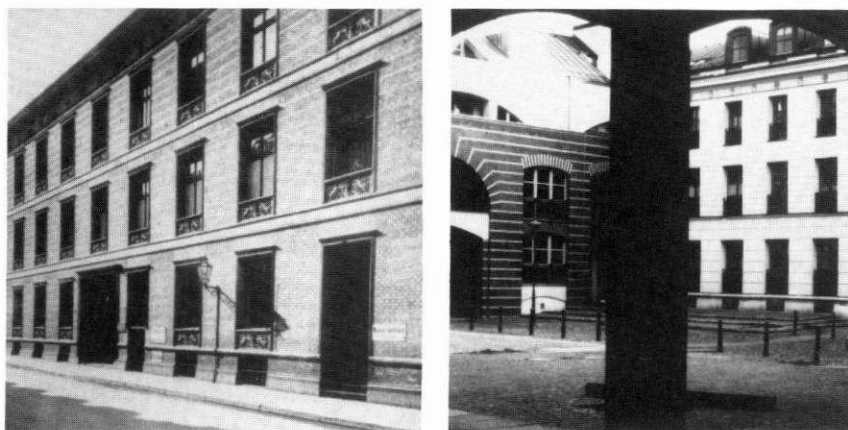
”Die historische Architektur sucht die Gestalt, die dogmatische die Funktion. Und das schliesslich ist die fünfte Lehre Schinkels, es ist die Lehre von der Einheit in der Verschiedenheit. Sie betrifft die Einheit von Natur och Kultur, von Gewachsenem und Gebautem, von Umwelt und Architektur.”

Att Ungers med sin kritik av modernistiska tankegångar på temat ”less is more” menar något mera än Venturis ”less is a bore” framgår också av hans egen arkitektur.<sup>34</sup> Här finns inte bara en formernas och rummens komplexitet, utan också formbetydelsernas; känner man Berlin blir hans museiprojekt för Tiergarten med dess intrikata system av raka och sneda axlar, absoluta och obestämda former, med dess spår av Schinkel, Behrens, Scharoun etcetera, rikt och levande (fastän det ritats med den skugglösa ”schinkelska” linjeexakthet, som på sjuttioalet blev något av nyrationalismens International Style).

Från Ungers går, via bröderna Krier, en direkt linje till James Stirlings tio år yngre museiprojekt i Düsseldorf och Köln, liksom till det fullt genomförda Staatgalerie i Stuttgart. Och Stirling är bara en i raden som skickligt skördat vad Ungers sått; den konstnärliga inspirationen har kanske varit lika viktig som hans författarskap. Intressantast i detta sammanhang är emellertid att han gav sina elever – bland annat Rob Krier – ett nytt ändamålsbegrepp. Det har en karaktäristisk tidsfärg. Det slags idékomplex Ungers vill att arkitekturen med historiens hjälp ska gestalta är i första hand platsens immanens. Så uppfattar han sin store föregångares strävan; Schinkel

”ville fullända vad som redan hade påbörjats och blottlägga platsens fysionomi och poesi. Det var sökandet efter Berlins väsen, som föranledde Schinkel att inte ersätta det gamla Berlins väsen med ett nytt, som senare generationer oupphörligt försökt [...]”<sup>35</sup>

Vad Ungers ser i Schinkel är alltså en sökare av ”genius loci”. I detta sökande har i så fall Schinkel många efterföljare – här går ju en av nutidens teoretiska huvudfåror. Genom den har också arkitekterna och antikvarierna för första gången efter de båda världskrigen kommit någorlunda i fas med varandra. I Berlin har detta fått sin mycket tankeväckande illustration med Rob Kriers Schinkelplatz vid Ritterstrasse. Här låg en gång Schinkels Feilnerhaus (1829), en tvåvåningsbyggnad av renässanskaraktär uppförd av oputsat, mycket noggrant tillverkat tegel och med maskinmässigt exakta fönsterinramningar och bröstningsdekorationer i terracotta, avsedd som förebild för Preussens nya tegelindustri. Krier har rekonstruerat fasaden i vitmålad puts – vilket kan verka alldeles poänglöst. Någon rekonstruktion i bokstavlig



*KFSchinkel: Feilnerhaus i Berlin, 1828. Rob Krier: Schinkelplatz i Berlin, 1979–81.*

mening är det alltså inte fråga om, snarare får man se det som en "påminnelse" om vad som en gång funnits. Den kvadratiske lilla platsens – eller gårdens – övriga sidor är däremot av oputsat tegel med randmönster som i gamla Feilnerhaus. Otvivelaktigt har Krier i detta slutna stadsrum fångat något av Berlins förlorade fysionomi och poesi. Men Schinkel nöjde sig inte bara med *genius loci*: han ville framför allt gestalta en *Idé*, och en som alls inte var okontroversiell, nämligen att Preussen måste industrialiseras! Englandsresan 1826 hade övertygat honom. Redan innan hade en mönsterbok "för fabrikanter och hantverkare" påbörjats, strax efter kom modellbygget Feilnerhaus och till sist Bauakademie (1836), en tegelkub helt utan traditionella akademiska stildrag, lika radikal som senare Bauhaus-Dessau och med samma budskap: Detta är den Nya Tiden!

Keramikfabrikanten Tobias Feilner var hans bundsförvant. Utan formtegel är därför Kriers rekonstruktion ingen riktigt lyckad "påminnelse". Men Kriers tid är en annan än Schinkels. Kriers ambition är "att återupprätta den vanärade och förfulade byggnadskonsten". Så lyder mottot för hans nyligen utgivna bok *Architectural composition*, avsedd att vägleda arkitektstuderande, politiker, finansärer och byggentreprenörer, en bok således i linje med Vitruvius', Palladios och Pugins läroböcker. Samma ambition hade Schinkel och Gropius. Men de sistnämndas förhoppning om industrialismens välsignelser har hos Krier vänts till sin pessimistiska motsats:

"I do not maintain that the only way out of this dilemma is the return to mediaval construction methods; however as long as our building industry is controlled by

ignorant speculators, I cannot imagine how the quality of mass-produced housing is to be improved.”<sup>36</sup>

Är det denna misströstan om industrialiseringens väg som fått honom att avlägsna allt det ”fabriksgjorda” från Feilnerhaus?

### *Tschumi*

Med brodern Leon Kriers utnämning av Albert Speer till 1900-talets mest berömde (famous) arkitekt har möjligen den postmoderna klassicismen i Europa givit sig själv nådastöten.<sup>37</sup> Dekonstruktivismen har övertagit avantgardepositionen, Bernhard Tschumi står längst framme i ledet.

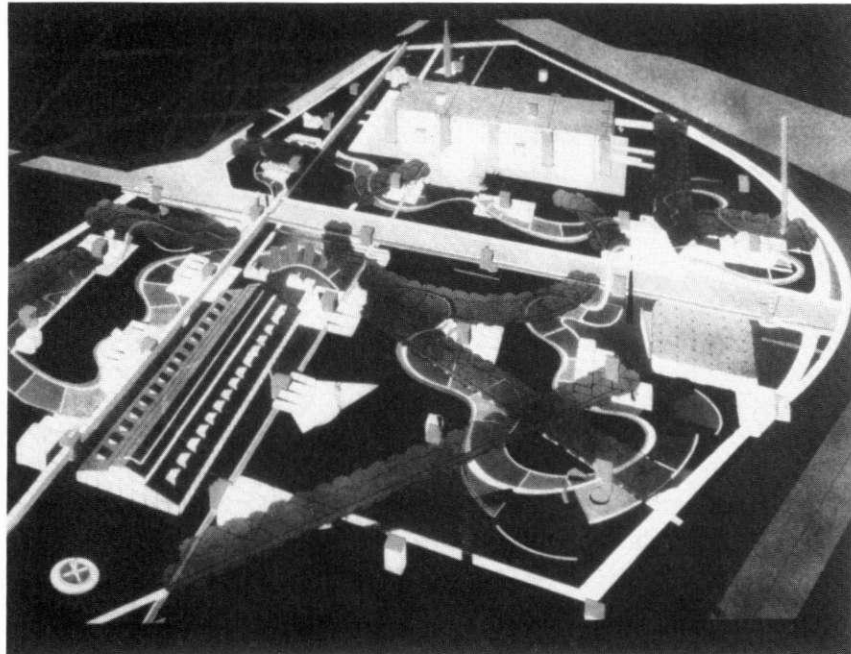
Tschumi påbörjade enligt egen utsago sitt första dekonstruktivistiska arbete, *Manhattan Transcripts* år 1976.<sup>38</sup> Med Parc de la Villette i Paris kunde han tio år senare omsätta dekonstruktivismen i verkligheten och därmed avliva föreställningen att riktningen mest har teoretisk och bildmässig betydelse. Dekonstruktivismen är kanske bara ett nytt mode, men den kan också bli 1900-talets sista stora internationella stil. Vad vill den? Om parken säger Tschumi själv:

”The Parc de la Villette project had a specific aim: to prove that it was possible to construct a complex architectural organisation without resorting to traditional rules of composition, hierarchy and order [...] In fact, if historically architecture has always been defined as the ‘harmonious synthesis’ of cost, structure, use and formal constraints (‘venustas, firmitas, utilitas’), the Parc became architecture against itself: a disintegration.”<sup>39</sup>

Denna disintegration har åstadkommits genom inbördes *motverkan* av tre överlappande fysiska strukturer, ett bestående av regelbundet utplacerade rödmålade paviljonger (”folies”), ett annat av långa glas-täckta gallerier (”koordinataxlar”) och ett tredje av organiska, mjukt formade byggnads- och terrängkurvor (”cinematic promenades”). Strukturena är olika och oförenade. Det ”uteblivna mötet” (disjunction), den ”ifrågasatta gränslinjen” och ”medvetna o-ordningen” är antiteser inte bara till den vitruvianska traditionens ordning-symmetri-helhetstänkande, utan också till genius loci-filosofin.” Tschumi understryker mycket bestämt denna avsikt: ”La Villette is anticontextual. It has no relation to its surroundings. Its plan subverts the very notion of border on which ‘context’ depends.”<sup>40</sup>

Tschumi vänder sig mot sådana ”sakrosankta ideal” inom modernismen som dess strävan efter ”enhet, syntes, noggrant utförande”,





*Bernhard Tschumi: Parc de la Villette i Paris, 1986.*

men ännu mera mot den del av postmodernismen som i utbyte bara erbjuder ”en annan och smakfullare stil. Dess nostalgiska längtan efter sammanhang som blundar för dagens sociala, politiska och kulturella splittring är ofta bara ett utflöde av en speciell konservativ arkitekturmiljö.”<sup>41</sup>

Man behöver bara placera Leon Kriers samtida tävlingsprojekt för La Villette bredvid Tschumis för att i ett ögonkast uppfatta skillnaden. I Kriers förslag finns också axlar, punkter och fria kurvor, men allt går ihop, klaffar som en veritabel beaux-artskomposition; parkstråket i mitten är en klassisk sinnebild för ro och naturlighet. Tschumi vänder allt upp och ner:

”Idag har begreppet park / liksom ’arkitektur’, ’vetenskap’ eller ’litteratur’/ förlorat sin universella mening; det refererar inte längre vare sig till något absolut eller idealt. La Villette är varken ’Hortus conclusus’ eller Natur, utan något konstant föränderligt och produktivt, dess mening är aldrig bestämd, utan ständigt förskjutet, delat, obestämt tolkningsbar tack vare mångfalden av meningar den innesluter.”<sup>42</sup>

Det är kanske alltför lätt att identifiera Tschumi med det destruktiva i nutiden, att se honom och dekonstruktivismen som det adekvata ut-

trycket för förstörande krafter. Men är han inte istället den evige tempelstörtaren i ny gestalt, en som river ner, inte för raserandets egen skull, utan för att skapa ny, byggbar grund? Inom dekonstruktivismen är det snarare Peter Eisenman som är nihilisten.<sup>43</sup> Båda står som utforskare av "skillnader" och "mellanrum" det vill säga det mångtydiga mellan klart definierade ytterligheter, och rör sig med begrepp som kan hänföras till dekonstruktivismens filosof par préférence Jacques Derrida. Försök till konkret samarbete mellan Derrida och Eisenman tycks emellertid inte ha gett så mycket vid själva ritbordet.<sup>44</sup> Där verkar det konsthistoriska studiet ha varit mera förlösande; framför allt för Tschumi har den ryska tjugotalskonstruktivismen varit en inspirationskälla, speciellt Ivan Leonidovs utförda projekt till Hermitageparken i Moskva (1932). Men, skriver Tschumi, "de röda 'foliernas' sanning är inte konstruktivismens sanning." La Villette är av en annan tid "[...] en skingrad och splittrad verklighet som markerar slutet på enighetens utopi."<sup>45</sup> Är det inte sanningen om den osammanhängande och splittrade storstaden han vill visa på?

Frågan är förstås vad denna splittrade värld är mest i behov av, att se sig själv i Tschumis sönderslagna spegel, eller Leon Kriers hela och förskönande. Svaret beror givetvis på var den ställs och till vem den riktas. Risken med den "okultiverade" dekonstruktivismen är bland annat att den riktar ett nytt dråpslag mot de historiska stadskärnorna, som postmodernismen vårdat sig om. Dess grundsyfte är knappast destruktivt – dess "nej" gäller varken staden som livsform eller framtiden som sådan, utan våra illusioner om något "bättre förr". Men effekten kan ändå bli destruktiv.

Att den postmoderna klassicismens något konstruerade helhetssyn och symmetrifixerade estetik nu vänds till sin motsats är inte överraskande. Det finns idag knappast å andra sidan ett land på jorden som är kulturellt homogent; turismen, filmen, det tryckta ordet har på kort tid ändrat bilden. Regionala skillnader behöver därför inte utplånas, förhoppningsvis förstärks de istället och får en ny mening när den kulturella instängdheten och förtrycket försvinner. Vi ser nu hur nomenklaturen håller på att upplösas. Det finns inte längre några kejsare att överlämna arkitektoniska regelsamlingar till. Dekonstruktivismen motsätter sig Vitruvius' ambition att få sin lära antagen som statsnorm, men uppenbarligen inte hans krav att arkitekturen på ett ändamålsenligt sätt ska spegla sin tid och konstnärligt gestalta byggnadsuppgifternas idéinnehåll. Sätillvida har ingenting egentligen ändrats sedan antiken. Vad som ändrats är idéinnehållet och de konstnärliga verkkningsmedlen.

### *Konklusion*

Ändamålsenlighet är ett vardagligt begrepp med flera bottnar. Det har alltid haft en central plats i europeisk arkitekturfilosofi. Vi kan följa det i texter och se hur de ledande arkitekterna i varje epok diskuterar med sina föregångare. Vi kan också avläsa teoriernas praktiska betydelse för de färdiga byggnadsverken. Ofta är sambandet uppenbart som hos Schinkel, ibland motsägelsefullt där man minst skulle vänta det, exempelvis hos Durand; även han var klassicist, men råder sina läsare att låta formen styras enbart av praktiska hänsyn, framför allt planlösningen.

Lägger man härtill konstruktion och material blir Durands ståndpunkt för många identisk med modernismens. Men Behnes och högmodernismens funktionalistiska ändamålsbegrepp står i själva verket närmare Schinkels och framförallt Pugins än Durands, i det att "Zweck" var ideologiskt laddat och representerade den nya demokratiska och vetenskapliga tidsandan, vilken inte kunde uttryckas med de historiska stilarnas medel. Först när den ideologiska kraften successivt försvann under efterkrigstiden förvandlades senmodernismens formspråk till "Triwial-Zweck". Ett nytt ändamålsbegrepp med förankring i den premoderna arkitekturhistorien började som en reaktion häremot formuleras i mitten av 1960-talet, bland annat med utgångspunkt från Schinkel. I sin tillämpning antog den, speciellt genom Ungers och bröderna Krier, en postmodernt klassicistisk-rationalistisk form vars syfte tycktes vara att medla mellan modernism och traditionalism och hela den genom krig och moderniseringar söndrade stadsbilden. Dekonstruktivismen förkastar denna ambition och hävdar att en de facto splittrad värld måste gestaltas genom en arkitektur som är diskontinuerlig och antiholistisk. Riktningen griper tillbaka på den "heroiska" högmodernismen, särskilt den ryska konstruktivismen och är såtillvida historietillvänd och eklektisk. Men historieperspektivet är jämförelsevis snävt, attityden aggressiv och resultatet för stadsbilden kan, om det vill sig illa, bli ännu mera uppsplittrande än den modernismen tidigare åstadkommit. Dekonstruktivismen har ännu inte formulerat ett positivt ändamålsbegrepp utan lever tills vidare på sitt "nej". Det är givetvis för tidigt att säga hur riktningen kommer att utvecklas, men det stora internationella intresset och en revanschsugen modernism talar för att dekonstruktivismen kanske blir en dominerande rörelse under 90-talet.

Detta reser nya frågor. Vilken samhällsyn representerar de huvudströmningar som nu konkurrerar om uppmärksamheten, postmodernismen (med dess förgreningar) och dekonstruktivismen (med dess

alltjämt verksamma senmodernistiska förelöpare i High-Tech mm). Är postmodernismen huvudsakligen konservativ, på gränsen till det reaktionära, beredd att bistå ett nytt klassamhälle under framväxt? Är dekonstruktivismen socialt radikal som tjugotalsmodernismen? Inga entydiga svar finns ännu, vilket betyder att frågorna måste diskuteras intensivare om klarhet ska nås.

Diskussionen blir ofruktbar om den bara tar fasta på ytterlighetspositioner – det är kraftfältet emellan som utgör verkligheten och som måste undersökas. Nya aspekter öppnar sig hela tiden. Vad innebär det ekologiska tänkandet, den internationaliserade arbetsmarknaden, informationsöverflödet och den nya öst-västdialogen för ändamålsbegreppet i arkitekturen?

Huvudproblemet tycks idag vara idéinnehållet som sådant; vilka ideal och värderingar gäller, vilka vill samhället åskådliggöra och framhäva i en "talande byggnadskonst"? Vilka uppgifter är de förnämsta, existerar det alltjämt en hierarki i Pugins mening, eller har vi nått ett tillstånd av kaos och radikal individualism, som inbegriper den offentliga arkitekturen? Ytterst gäller frågan hur demokratin kan gestaltas i dagens och morgondagens arkitektur.

### Noter

- 1) Vitruvius nämner själv flera namn, särskilt i sjunde bokens inledning och erkänner sitt beroende av dem, samtidigt som han betonar sin självständighet. Se Hicky Morgans övers till eng, Dover edition 1960, s 198–200.
- 2) A a, s 3–4.
- 3) A a, s 15.
- 4) Se bl a John Harvey, *The gothic world*, 1950, s 25.
- 5) Se bl a Paul v Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie, Zahl, Mass und Proportion in der Abendländischen Baukunst*, 1982, s 218.
- 6) Rudolf Zeitler, Inledning till *De re aedificatoria libri decem*, Leo Paptista Alberti. Duplicerat manuskript 1963, s 10 ff. Avd för arkitekturhistoria, LNTH. Se även: Dora Wiebenson, *Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux*, 1983, kap I.
- 7) Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'architettura*, Venedig 1570, sv övers av Ebba Atterbom, 1928, s 6.
- 8) A a, s 71.
- 9) *Paestum and the Doric revival 1750–1830*, Joselita Raspi Serra (ed) 1986, s 41–45.
- 10) Karl Friedrich Schinkel, *Das Architektonische Lehrbuch*, sammanställd av Goerd Peschken, 1979.
- 11) A a, s 22. Schinkel delar tidigare i detta avsnitt upp das Zweckmässige i tre kategorier: Rummets, konstruktionens och utsmyckningens ändamålsenlighet.

- 12) Erik Forssman, *Karl Friedrich Schinkel, Bauwerke und Baugedanke*, 1981, s 35.
- 13) Andra kategorier är "Das Ernste", "Das Anmutige" och "Das Prächtige". Se Forssman a a, kap IV.
- 14) *Schinkel in Potsdam, Ausstellung zum 200 Geburtstag 1781–1841*, Hans-Joachim Giersberg (red), 1981, s 57–63 och 66–72.
- 15) Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*, 1965, kap 13.
- 16) Joseph Rykwert, "Lodoli on function and representation", *The Architectural Review*, vol CLX nr 953, juli 1976, s 21.
- 17) Forssman a a, s 34.
- 18) A W Pugin, *The true principles of pointed or christian architecture*, 1841, s 6.
- 19) A W Pugin a a, s 50.
- 20) Olle Svedberg, *Arkitekternas århundrade, Europas arkitektur 1800-talet*, 1988, s 148–50.
- 21) H van de Velde, *Innendekoration*, okt–nov 1902.
- 22) Leo Trotzki, *Über Lenin*, Berlin 1924, se Adolf Behne, *Der Moderne Zweckbau*, 1926, s 50 not.
- 23) Behne a a, s 66.
- 24) Behne a a, s 44.
- 25) Behne a a, s 53.
- 26) Behne a a, s 45.
- 27) Behne a a, s 41.
- 28) Behne a a, s 68.
- 29) Ludwig Mies van der Rohe, "Arbeitsthesen", *G* nr 1, 1923. Se Conrads a a, s 70.
- 30) Behne a a, s 41.
- 31) Behne a a, s 10.
- 32) Heinrich Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, 1988, s 219.
- 33) Oswald Matthias Ungers, "Fünf Lehren aus Schinkels Werk" i *Karl Friedrich Schinkel Werke und Wirkungen*, utst katalog 1981, s 245–249.
- 34) Se Klotz a a, s 219 ff.
- 35) Ungers a a, s 247.
- 36) Rob Krier, *Architectural composition*, 1988, s 7.
- 37) Leon Krier, "An architecture of desire" i *Albert Speer architecture 1932–1942*, 1985, s 217.
- 38) Bernhard Tschumi, "Parc de la Villette", Paris, i *Architectural Design Profile, Deconstruction in architecture*, 1988, s 33.
- 39) Tschumi a a, s 38.
- 40) Tschumi a a, s 38.
- 41) Tschumi a a, s 39.
- 42) Tschumi a a, s 39.
- 43) Charles Jencks, "Deconstruction, the pleasures of Absence", *AD Profile, Deconstruction in architecture*, 1988, s 17.
- 44) Charles Jencks, Peter Eisenman, "AN AD Interview", *AD Profile, Deconstruction in architecture*, 1988.
- 45) S O Kahn-Magomedov, *Ivan Leonidov*, 1981, s 80.



