

Förnimmelser av det gudomliga

Om teologins estetiska vändning

JONAS LUNDBLAD

Jonas Lundblad är doktorand i systematisk teologi vid Centrum för Teologi och Religionsvetenskap, Lunds universitet. Förutom teologiska studier är hans bakgrund kyrkomusik- och orgelstudier samt en verksamhet som huvudsakligen konserterande organist. Hans avhandlingsprojekt behandlar förhållandet mellan teologi och estetik som ett nutida ämne, men utgår till stor del från historiskt material med fokus på den tyska romantiken och specifikt Friedrich Schleiermacher.

Teologin förefaller genomgå en estetisk vändning.¹ Inom både akademi och kyrka är frågor om skönlitteratur, teater, musik och film alltmer närvarande. Kyrkor utdelar filmpriser och beställer konstnärliga verk. Inom teologisk utbildning studeras romaner och dikter och en allt längre rad av universitet etablerar tvärvetenskapliga forskningsmiljöer som behandlar religion i samspel med kultur och estetik. Sedan decennier används litteraturvetenskapliga och retoriska perspektiv i exegetiska studier. Detta teologiska intresse för estetiska frågor är inte en isolerad företeelse då även det filosofiska intresset för estetik ökar hos både analytiska och kontinentala tänkare. I samhällsdebatten är frågor om konstens gränser och anspråk högaktuella samtidigt som även religionen tar mer plats i politik och debatt. Denna artikel söker på ett översiktligt sätt teckna en bakgrund av estetikens nyvunna plats inom teologin. Utgångspunkten tas i en beskrivning av den moderna (tyska) estetikens uppkomst och utveckling. Därefter visas hur estetisk teori används hos tre centrala moderna teologer innan avslutningsvis några huvuddrag inom nutida teologisk estetik skisseras.

¹ Ett tecken så gott som något på teologins estetiska vändning är det faktum att en antologi som *The Blackwell Companion to postmodern theology* (Red. G. Ward; Oxford: Blackwell, 2001) inleds med fem artiklar under rubriken "Aesthetics".

Autonom estetik – etablering, expansion och dekonstruktion

Estetik som studieämne kan härledas till upplysningsfilosofen A. G. Baumgarten som 1750 grundlade disciplinen med sitt verk *Aesthetica* (av grekiskans förnimmelser). Han tänkte sig estetik som en systerdisciplin till logiken med uppgift att visa på hur människan kan tillägna sig kunskap genom sinnesintryck. Sinnena utgör för Baumgarten en lägre form av kunskap än förnuftet men med möjlighet att förmedla reellt vetande. Den kunskapen är inte precis som begreppsligt vetande men ger en helhetsförståelse av hur människan förstår världens tillstånd omkring henne. Estetik bekräftar så värdet av den mångfaldiga individuella erfarenhet som det abstrakta tänkandet rationaliserar bort. Estetisk kunskap är inte irrationell utan analog och komplementär till den begreppslogiska. Redan hos Baumgarten finns enheten av de tre aspekter som förblivit estetikens kunskapsområde: varelseblivning och sinneskunskap, studiet av det sköna samt konstteori.² Baumgarten sökte visserligen bekräfta sinnessens kunskap men upplysningens separation av kropp och rationalitet kan i förlängningen bli till en Pyrrhusseger om estetisk kunskap, skild från förnuftet, förblir essentiellt irrationell och utan möjlighet att korrespondera med annat vetande.

Immanuel Kant formulerade genom sin "estetik", *Kritik der Urteilskraft* (*Kritik av omdö-*

² Stefan Majetschak, *Ästhetik zur Einführung* (Hamburg: Junius Verlag, 2007), 19-40.

meskraften)³ det enskilt viktigaste fundamentet för senare estetisk teori. I sin estetiska reflektion är Kant trogen sin filosofiska ambition att kritiskt granska människans möjlighet till kunskap. Genom övertygelsen att estetiska omdömen vilar i ”intresserad intresselöshet” läggs den teoretiska grunden för den moderna estetikens krav på autonom frihet. Det sköna går nämligen om intet då det utnyttjas för andra syften, begär eller ideologier. Den brittiske filosofen Andrew Bowie har presenterat en läsning av Kants tredje kritik som betonar värdet av estetikens för hela det filosofiska systembygget. Hans uppfattning är att vår tids vändning mot estetikens upprepar utvecklingen hos de tänkare som efter Kant i en första ”linguistic turn” skapade en konstruktiv och estetisk snarare än representationell syn på språket. I hans interpretation är det sökandet efter en stabil grund för det egna subjektet som framvingade romantikens estetik. Därmed spelar estetikens, utvecklad utifrån Kants tredje kritik, en viktig roll för att förstå konturerna av hela det moderna (och postmoderna) tänkandet.⁴

I Bowies interpretation är *Kritik av omdömeskraften* en väg att söka lösa viktiga frågor som vare sig *Kritik av det rena förnuftet* eller *Kritik av det praktiska förnuftet* lyckats bemästra. Dess uppgift är att överbrygga den till synes oöverbryggbara klyfta mellan natur och frihet som de båda första verken hade resulterat i. Det hade paradoxalt nog visat sig omöjligt att påvisa realiteten av de högsta principerna för den teoretiska och praktiska filosofin: jaget och viljans frihet. Med en kunskapsyn som förutsätter att ett begrepp kan relateras till ett empiriskt innehåll kan det egna subjektet inte bestämmas längre än som en icke-konceptuell känsla av existens.⁵ Omdömen om skönhet är hos Kant baserade på att objekt utifrån förmår påverka subjektet till en känslomässig respons där människans inbillningskraft formar mångfalden av sinnesintryck till sammanhängande bilder. Den estetiska responsen visar att naturen har förenats med människans fria förnuft och där-

med möjliggör estetikens den samhörighet mellan subjekt och natur som den kritiska filosofin sönderdelat då den inte längre vill vila på ett postulat om Guds existens som garant för världens enhet. Den estetiska erfarenheten kommer av människans kunskapsförmåga men till skillnad från allmän kunskap uppstår den inte i anslutning till begrepp utan har ett icke-verbalt ursprung i det känslomässiga svar det sköna frambringat i människan. All kunskap kan faktiskt enligt den tredje kritiken sägas ha sin rot i ett lustfullt sinnestillstånd, en stämning (det musikaliska begreppet *Stimmung*) av människans kunskapskrafter som bara kan bestämmas känslomässigt och icke-verbalt. Förutsättningen för att sådana kunskapsgrundande känslor ska kunna kommuniceras och verbaliseras är att postulera ett gemensamt sinne (*sensus communis*) vilket möjliggör en allmängiltighet i estetiska omdömen även om en sådan inte kan grundas i objektet själva. I Kants estetik är bedömningen av det natursköna viktigare än konstnärligt gestaltad skönhet men även hans konstsyn kommer att spela en viktig roll. Han lägger tonvikten vid konstverks form (till skillnad från t.ex. måleriets färg eller musikens klangskönhet som utgör dess materia) och avhandlar de ”sköna konstver” vars verk inte har en praktisk användning. Verken funktion ligger i att kontempleras estetiskt i förhållande enbart till sig själva. Först mot bakgrund av en sådan teorbildning blir det möjligt att tala om konstnärliga verk inom ramen för en självständig estetisk sfär i samhället. Konsten etablerar sitt eget område i samspel med den autonoma estetikens och kräver självständighet från religion, kyrka och stat.

I Hegels föreläsningar över estetikens minimeras intresset för skönhet i sig och ämnet blir istället en renodlad konstfilosofi. Konsten möter ett dubbelt öde i hans historiesyn. Å ena sidan får konsten metafysiska dimensioner genom att den tillsammans med sina systerdiscipliner religionen och filosofin är de tre sfärer där den absoluta Anden manifesterar sig. Konsten får därmed en revelatorisk funktion där verkligheten själv blir synliggjord. Å andra sidan förklarar Hegel att konsten är död. Anden manifesterar sig i historien på ett allt mer fullkomligt (dvs. icke-materiellt) sätt och konstens egentliga epok var det antika Grekland, vilken sedan följdes av religionens epok fram till Hegels egen tid då filosofin ska präglade den nya era i vilken Anden kan framträda i renodlat andligt form.

³ Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, i översättning av Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Thales 2003).

⁴ Andrew Bowie, *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche* (Manchester: Manchester UP, 2003), 312-333.

⁵ Bowie, 16-48.

Konst, religion och filosofi har alltså samma objekt men både konstens och religionens behov att gestalta denna verklighet fysiskt kan överkommas genom en process av *Aufhebung*, både ett uttraderande av det tidigare och ett upplyftande till en högre begreppslig medvetandenivå.⁶

Av största vikt för romantikens estetik är möjligheten att med Kants *Kritik der Urteilskraft* som grund återropa en icke-verbal och känslomässig grund för kunskap. Detta är centralt då konsten tänks stå känslan nära och inte vara bunden av begreppslikhet. Språket tänks a priori som ett hinder för kontakt med tillvarons djupaste dimension. I den tyska traditionen får därför musiken en särställning genom att den tänks intimt relaterad till människans känsloliv, bortom språkets hinder. Hos romantiska tänkare som Herder, Hamann, Schlegel och Schleiermacher är förhållandet mellan musik och språk av central betydelse. Där musiken tidigare tänktes i retoriska kategorier av att representera verbala tankar är det nu istället det faktum att musiken inte förefaller kunna representera begrepp och idéer som blir dess främsta merit. Schlegel säger i anslutning till Kant att språket har ”en essentiell imperfektion” som bara kan röra vid känslan (allt medvetandes moder) medan musiken kan åstadkomma detta och därför kan kallas ett filosofiskt språk.⁷ Hos Schelling utvecklas utifrån Kant tanken om samhörigheten mellan estetik och naturfilosofin. Liksom naturens organismer manifesterar en levande enhet av materia som överskrider dess enskilda beståndsdelar är konstverk uttryck för ett innehåll och en idé som inte kan reduceras till dess materia. Att se ett konstverk är att möta en intellektuell tanke uttryckt i en objektiverad form. På det sättet lyckas konsten visa på enheten mellan medvetet och omedvetet och visar vägen för en förståelse av naturen som en levande helhet, en skapelsens helhet som tidigare teologin hade givit. Konsten kallas hos Schelling ett organ för filosofin eftersom den kan manifestera tänkandets grund i en omedveten intellektuell intuition som filosofin själv inte kan synliggöra.⁸ Schleiermacher kontrasterar språklig och teoretisk reflektion mot en djupare existentiell erfarenhet av det egna jaget

som binder samman de olika intryck människan gör. Detta omedelbara och existentiella självmedvetande kallar han *Gefühl*, känsla, vilket är grunden till hans kända ställningstagande att religionens essens är intuition och känsla. Det är i sin tur relaterat till att han kan betrakta musikens icke-verbala kommunikation som ett mer fundamentalt religiöst uttryckssätt än språkliga formuleringar.⁹

Närbesläktad med den romantiska estetikens intuitiva kunskap är den tyska klassicismens idé om en ny myt. Då naturvetenskapen syntes ha punkterat trovärdigheten hos de bibliska berättelserna väcks istället klassisk grekisk, fornnordisk och indisk myt till nytt liv. Detta hänger samman med en längtan efter en ny djupdimension av återfunnen harmoni till både naturen och historien. Ingen förkroppsligar mytens pånyttfödelse som Richard Wagner. I sina musikdramatiska epos gestaltar han återvändandet till en historia av tidlöst evig inlevelse. Myten är här ett sätt att visa på ett djupt liggande stråk i människan som både ger och döljer en kunskap som inte kan abstraheras till en mer precis begrepps nivå. Wagner var radikalt antiklerikal men hans konst är djupt religiöst präglad. De gestaltar människans behov av helighet och förlösning men som något människan själv måste förverkliga. Religionens gudsbild, moraliska krav, kyrkotillhörighet och dogmatik är därmed obsoleta. Konsten som ett medvetet substitut för teologin når här en höjdpunkt: ”It is reserved to art to salvage the kernel of religion, inasmuch as the mythical images which religion would wish to be believed as true are apprehended in art for their symbolic value, and through ideal representation of those symbols art reveals the concealed deep truth within them”.¹⁰ Wagners tilltro till sitt eget verk som ett redskap för människans egen återlösning hänger samman med Kants tanke om det konstnärliga geniet, en medfödd och intuitiv konstnärlig talang som mottar konstens regler och förutsättningar från naturen. I och med att reglerna tänks härstamma ur naturen själv kan inte politiska, religiösa eller etiska auktoriteter styra över konstens lagar. I Wagners fall kombineras genikult med på

⁶ G.W.F. Hegel, *Inledning till estetik*. Översättning och efterord Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Daidalos, 2005).

⁷ Bowie, 37.

⁸ Bowie, 102-139.

⁹ Bowie, 183-220. Jeremy S. Begbie, *Resounding truth: Christian wisdom in the world of music* (Grand Rapids: Baker Academic, 2007), 141-152.

¹⁰ Roger Scruton, *Death-Devoted Heart. Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde* (New York: Oxford UP, 2004), 3-14, citat 7.

verkan från Schopenhauers filosofi. I sitt huvudverk *Die Welt als Wille und Vorstellung* formulerade denne en metafysik där musiken intar det allra främsta rummet med möjligheter bortom annat vetande genom att musiken inte föreställer objekt. Schopenhauer tänkte sig att subjektet enbart kan känna objekt i världen som representationer och aldrig nå bakom deras yttre slöja till tingens och eller sitt eget innersta väsen. Den yttersta principen är den utsägbara viljan som endast kan erfaras icke-begreppsligt men som genom musiken kan uppenbara sig och framträda i en kommunicerbar form. Schopenhauers tänkande kom att spela en betydande roll för konstens (och i synnerhet musikens) exceptionellt höga anseende i tyskt senromantiskt tänkande.¹¹

Konsthistoriens utveckling kring sekelskiftet 1900 visar på ytterligare emancipation och ökad självmedvetenhet. Utvecklingen inom konstriktningar som impressionism, symbolism, surrealism, kubism och expressionism är visserligen i sig mångskiftande men visar som helhet hur konsten frigör sig från självklara förutsättningar som tidigare satt dess ramar. Litteraturens modernism och musikens uppbrott från tonaliteten visar på samma rörelse. Naturen och skönhetsbegreppet var tidigare implicita ramar för konsten och samhörigheten med naturen central för Kants och Schellings estetik.¹² Den nya konsten är dock genom sin medvetenhet om den egna metafysiska betydelsen inte bunden till att avbilda redan befintliga ting och att göra detta med skönhet som mål. Konstverk skapar en ny verklighet snarare än att avbilda något befintligt och religiösa och moraliska auktoriteter äger inte rättighet att diktera dess villkor. Denna esteticism leder till en absolut konstsyn där verket ytterst behandlas som en individ med etiska anspråk på både konstnär och åskådare. Den inflytelserike brittiska konstkritikern Clive Bells *Art* (1913) är ett paradigmiskt exempel på en senromantisk esteticism med esoteriska anspråk. Här ses konsten som separerad från all kognitiv kunskap. Istället närmar den sig mystiken då dess fria ”kontemplation av signifikant form” förmedlar stråk av den yttersta verkligheten. Dess totala avskildhet från världen i övrigt är dess förutsättning och just genom frihet från religion och etik kan konsten bli

till världens frälsning. Liksom religionens anda kan den ge en extatisk och omformad erfarenhet av verkligheten, av Gud i allt. Konsten dödförklar religionen och menar sig uppfylla religionens tidigare (och mer primitiva) funktion.¹³ Medvetenheten och fascinationen inför den konstnärliga processen och dess villkor är en tilltagande process under 1900-talets gång. Konstteorin får därmed en alltmer accentuerad roll i samband med konstens ökade abstraktionsgrad vilket tidvis anses bekräfta Hegels upphävande av konsten till förmån för tänkandet. Dess process av ökat medvetande om konstnärens metodik syns paradoxalt nog omöjliggöra konstens fria utveckling.¹⁴

För efterkrigskonstens avantgarde ses tidigare föreställningar om konstens relation till det lustfyllda, njutbara och angenäma så politiskt belastade att de är omöjliga. Framväxande postmoderna uttryck gör uppror mot modernitetens estetiska anspråk och dekonstruerar historiskt, sociologiskt och genusteoretiskt dess föreställda objektiva konstsyn. Ursprungligen används begreppet postmodernitet som en estetisk term inom arkitekturen vilken sedan förs vidare till litteraturteori, poststrukturalism och filosofi. Det är modernitetens höga formella och metafysiska anspråk inom konsten som postmodernister bemöter med provokation, överskridande, ironi och dekonstruktion. Jean-François Lyotard tillhör de postmoderna filosofer som tydligast formulerat sin epoks estetik. Med utgångspunkt i Kants presentation av det sublima i den tredje kritiken visar Lyotard på en hållning där förnuft och konstnärlighet är oförenliga med varandra. I hans fall leder detta till ett återupprepande av upplysningens separation av estetik och förnuft men här har (den sublima) estetiken företräde framför förnuftet.¹⁵ Efter den ideologi-

¹¹ Scruton, 75-79, 122-131.

¹² Majetschak 87-100.

¹³ Frank Burch Brown, *Good taste, Bad Taste, and Christian Taste: Aesthetics in Religious Life* (New York & Oxford: Oxford UP, 2000), 68-81. För en kritisk analys av denna utveckling se Nicholas Wolterstorff, *Art in Action: Toward a Christian Aesthetic* (Grand Rapids: Eerdmans, 1980), 47-50.

¹⁴ David Roberts, *Art and enlightenment: aesthetic theory after Adorno* (Lincoln & London: Nebraska UP, 1991), 1-23.

¹⁵ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'analytique du sublime* (Paris : Galilée, 1991) samt "A few words to sing" 15-36 i *Music/ideology: resisting the aesthetic* (red. A. Krims; Amsterdam: G+B Arts, 1998).

kritiska dekonstruktionen av den moderna estetikens anspråk följer en utpräglat anti-estetisk konstsyn. Konstens avskildhet och tänkta intresselöshet granskas som politiska utsagor och konsten tänks istället både genomsyra och genomsyras av hela samhället med dess etik, politik och religion.¹⁶ Modernitetens upphöjda sköna konst ser sin position nedbruten och de ställs istället på likvärdig fot med populärkulturen. Då språkets tecken inte längre syns kunna peka bortom sina sammanhang till en metafysisk verklighet sönderfaller filosofiska (och teologiska) anspråk att representera verkligheten till retorik och berättelser. Det postmoderna tänkandet är visserligen ofta anti-estetiskt i förhållande till tidigare estetik men kan samtidigt sägas vara estetikens totala triumf över modernitetens vetenskap och förnuft.¹⁷

Estetik i teologin: Barth, von Balthasar & Tillich

Estetikens framväxt har visat på hur den tanke-mässigt kan anses fylla delar av det tomrum som teologin lämnar efter sig då dess tankeparadigm avvisats. Konsten söker aktivt hävda sin frihet från religiös auktoritet och höjer anspråk på att ersätta religionens funktion i samhället. Efter upplysningens separation kommer klyftan mellan religion och estetik därmed att vidgas och bekräftas. Religionens samhällsuppgift tänks istället huvudsakligen höra samman med etiken. Konstens autonomi möts av filosofisk och teologisk kritik. Kierkegaard formulerar i *Enten-Eller* ett inflytelserikt avvisande av en esteticerande hållning som oansvarig, egocentrisk och erotiskt driftstyrd. Estetiken står här som fiende till ett etiskt, existentiellt och reli-

giöst förhållningssätt till livet.¹⁸ Stora delar av 1800-talets protestantiska teologi delar den uppfattningen med Kierkegaard. Den evangelikala väckelsen återupplivar en puritanskt inriktad fromhet och den framväxande liberala teologin med sin humanistiska etik ifrågasätter estetiken som ett arv från det grekiska tänkande man önskar särskilja från en ursprunglig kristendom.¹⁹ Under 1900-talet kommer dock några av de stora modernistiska teologerna att (i skiftande utsträckning) introducera estetisk teori i sin teologi. Lärdomsgiganten Hans Urs von Balthasar är den självklara utgångspunkten för teologisk reflektion kring estetiska frågor.²⁰ Här vill jag dock visa hur delar av hans estetiska teologi har rötter redan hos Karl Barth, vars teologiska metod till synes verkar vara oförenlig med estetik. Även Paul Tillich är en centralfigur för 1900-talets teologiska reflektion kring estetiska frågor.

Karl Barth kan alltså tyckas vara en besynnerlig utgångspunkt då hans tänkande lämnar mycket lite utrymme för vare sig naturlig teologi om skönhet eller för konstnärlig gestaltning.²¹ Men inom ramen för sin gudslära för Barth in en explicit estetisk reflektion vid utläggningen av begreppet Guds

¹⁶ Richard Shusterman, "Aesthetics and postmodernism", 771-782 i *The Oxford Handbook of Aesthetics*, (red. J. Levinson; Oxford: Oxford UP, 2003).

¹⁷ Paul Avis, *God and the creative imagination. Metaphor, symbol and myth in religion and theology*, (London: Routledge, 1999), 23-29. "Postmodernity adopts the same dichotomy between rational discourse and imagistic thinking as the modernity that stems from the Enlightenment, but it reverses modernity's valuation. Postmodernity privileges image over discourse, *eidōs* over *logos*", 23.

¹⁸ Edward Farley, *Faith and Beauty: A Theological Aesthetic*, (Aldershot: Ashgate, 2001), 52-54.

¹⁹ Anders Nygrens *Eros och Agape* är en svensk betydelsefull kritik mot estetiken och dess *eros*-karaktär. Se Farleys kritiska analys av Nygren, 68-69.

²⁰ Von Balthasar kallades av Rahner och de Lubac "the most cultured person of his time". Hans vittspännande bibliografi rymmer över tusen titlar efter doktorsavhandlingen (om 1700 sidor) i germanistik som behandlar eskatologiska motiv i tysk romantisk skönlitteratur. Hans teologi är monumental men eklektisk där patristiska influenser blandas med beroende av Kant och Hegel samt de två föregångare han värderade allra högst: Goethe och Mozart. Peter Henrici, "Hans Urs von Balthasar: His cultural and theological education", 10-22 i *The Beauty of Christ. An Introduction to the Theology of Hans Urs von Balthasar* (red. B. McGregor & T Norris; Edinburgh: T&T Clark, 1994).

²¹ Barth hyste dock en gränslös tillgivenhet för Mozart och uttryckte själv förvåning över det stora inflytande Mozarts musik utövade på hans tänkande. Denne tillägnas skriften *Wolfgang Amadeus Mozart* (Zollikon Verlag, 1956) och figurerar dessutom vid ett flertal tillfällen i *Kirchliche Dogmatik*, både inom skapelseteologi och eskatologi.

härlighet.²² I anslutning till hebreiskans *kabod* och grekiskans *doxa* utlägger Barth härlighet som både inre egenskaper, som Guds värdighet och mäktighet, men samtidigt som en riktning utåt. Guds härlighet verifierar sig själv genom att kommuniceras som ljus: den är både ljusets källa och dess glans. Härligheten är alltså samtidigt Guds kraft att handla suveränt och kärleksfullt men även de konkreta handlingar genom vilka detta sker. I Jesus Kristus har Guds *kabod* tagit en konkret gestalt. Barth ställs då inför frågan om det innebär att det gudomliga får tänkas anta form och vikt eller om Guds härlighet enbart kan förstås som ett skeende. Svaret blir att en fullständig förståelse av Gud måste inkludera begreppet skönhet och att denna Guds skönhet uppenbaras i form och gestalt. Gud kan dock inte fångas i ett skönhetens allmänbegrepp utan Gud är urskönheten, det mått mot vilket alla anspråk på skönhet måste bedömas. Guds skönhet visar enligt Barth på hur Gud inbjuder till kärlek genom att väcka behag och begär samt belöna detta med njutning. Guds egen unika form är treenighetens form och bär så i sig själv spänningen mellan identitet och icke-identitet, mellan enkelhet och mångfald. Det är relationen mellan Fader, Son och Ande som strålar i Guds härlighet och det är glädjen i det förhållandet som är hemligheten i Guds skönhet.²³ Jesus Kristus är både urbild och avbild för Guds härlighet. Om människan låter sig omformas i ljuset av den bilden och gör hela sitt liv till en tacksägelse (*glorificatio*) kan även hon sägas utgöra en del av Guds *gloria*. Människan kan så genom Kristus bli en bild för Gud och skapelsen kan tänkas bli en avspegling av skaparens bild. Detta antagande av Kristusgestalt sker inom ramen för kyrkans liv och hennes gestaltande av förkunnelse, tro, bekännelse, teologi och bön.

I ljuset av hur Barth kan använda skönheten för sitt gudsbegrepp är det slående hur han separerar den från estetikens andra hörnstenar: sinneskunskap och konst. Skönheten är ju beroende av en fysisk gestalt för att kunna iakttas. För Barth är dock vägarna att analogt erfara och gestalta Guds

skönhet genom konstnärlighet stängda och den kristna konsten som konstnärlig verksamhet är utesluten från de kyrkans aktiviteter som gestaltar Gud. Barth ber uttryckligen alla kristna konstnärer, ”hur välmående, begåvade och geniala de än må vara”, att sluta med sina ”pinsamma” försök att gestalta Guds skönhet i Kristusbilden.²⁴ Denna äkta bild kan nämligen inte avbildas av mänsklig hand. Här visar sig Barth utgå från en konstsyn av *mimesis* där en avbildnings syfte enbart är att korrespondera mot det avbildade, inte att gestalta eller uttrycka objektet. Det knyter an till tidigare bildteologi kring förhållandet mellan kristologi och möjligheter till avbildning men uppvisar ett bristande intresse för den estetiska reflektion som tillskriver bilden helt andra möjligheter än enbart avbildning. Tyvärr korresponderar inte heller Barths misstänksamhet mot konstens oförmåga att ”fånga” Guds bild med ett lika genomgående ifrågasättande av den dogmatiska reflektionens möjligheter att ge en sådan bild. Det är symptomatiskt att Barth inte kan förstå bilden som del av människans svar och *glorificatio* så att den konstnärliga gestaltningen skulle kunna vara ett fortsatt inpräglande av Kristusbilden och faktiskt utöka dess strålgans. I Barths teologiska estetik finns en påtaglig spänning mellan Gud som attraherande skönhet och oviljan att tänka denna gudomliga skönhet i inkarnerad och gestaltad form. På liknande sätt anser han teologin vara den vackraste vetenskapen genom att Guds skönhet strålar även genom dogmatiken men teologen bör inte försöka precisera detta. Teologins skönhet ska anses vara självverifierande.²⁵

Den teologiska estetikens klassiska huvudverk är von Balthasars mäktiga triptyk vars första del, *Herrlichkeit - Eine Theologische Ästhetik* i sju band, följs av *Theodramatik* i fem band och *Theologik* i tre band. Sin grunddisposition hämtar trilogin från Kants tre kritiker men i inverterad ordningsföljd vilket uppenbarar von Balthasars vilja att även invertera viktiga aspekter av modernitetens tänkande. Hans teologi är till stor utsträckning ett försök att visa på tillkortakommandena i en ensidigt rationell livshållning där skönheten går förlorad och ett försvar för det sinnligt upplevdas icke-reducerbarhet till abstraktion och ”exakta”

²² Karl Barth, *Kirchliche Dogmatik II/1* (Zürich: Zollikon Verlag, 1946), 722-764.

²³ ”Insofern ist die Dreieinigkeit Gottes das Geheimnis seiner Schönheit. Man leugne sie und man hat alsbald einen glanzlosen und freudlosen (auch humorlosen!), einen unschönen Gott”, Barth 745.

²⁴ Barth 751.

²⁵ Barth 740-741.

vetenskapliga metoder. Von Balthasar är djupt beroende av sin äldre Basel-kollega Barth och ärver från honom en uppenbarelsfokuserad Kristocentrism men formulerar den med katolskt mystiska förtecken. Trilogins första band, *Schau der Gestalt*, betonar estetikens värde inom ramen för teologin och söker visa på dess förutsättningar.²⁶ Grunddragen i von Balthasars estetik kan läsas som en fördjupad interpretation av Barths nyss nämnda utläggning av Guds härlighet. För von Balthasar är estetik och skönheten oundgängliga därför att Varat, det Goda, måste ta gestalt och bli synligt för att kunna förstås. Formbegreppet är av största betydelse. En sann form är identisk med den Ande som besjälar den och strålar av ett inre sken, en strålgans som väcker människans glädje och kärlek. Den sanna måttstocken för en sann form är Jesus Kristus som uppenbarelsgestalt och den skönhet som en teologisk estetik behandlar är en transcendental skönhet som uppenbaras i honom. Korset är enligt Balthasar den världsliga estetikens slutpunkt men begynnelsen för den teologiska, genom dess förnedring och smärta uppenbaras allra tydligast att Guds skönhet är en strålgans av Guds kärlek. Romantikens estetiserande hållning avvisas alltså men denna estetik bär ändå en analogi till Guds transcendentala skönhet.

Till skillnad från Barth har von Balthasar en tilltro till att världens grundharmoni med Guds verklighet öppnar möjligheten för att använda sig av estetisk teori som en analogi till hur människan erfar även en gudomlig verklighet. Han håller samman två av estetikens grundpelare, skönheten och människans perception av omvärlden, vilket gör den teologiska estetik till en integrerande teologi där fundamentalteologin (*Die Erblickungslehre*) och den dogmatiska teologin (*Die Entrückungslehre*) bildar en enhet. Människans möjlighet till kunskap betingas (som hos Kant) av det estetiska objektet: Estetiken visar både hur människan ser uppenbarelsens form men också hur hon hänrycks av denna och leds mot att dela Guds härlighet. Von Balthasar utvecklar Barths tanke om kristologin som den teologiska estetikens centrum. I inkarnationen tar det gudomliga gestalt. Därmed kan von Balthasar hävda att fundamentalteologins

huvudfråga är ett estetiskt problem, det handlar nämligen om att lära sig se Kristusgestalten som en enhetlig form. Hans kristologi utgår från klassiska estetiska byggstenar som ett estetiskt objekts odelbarhet, dess harmoni av riktigt proportionerade delar, den totala enheten mellan innehåll och form samt konstverkets objektivitet visavi betraktaren. Att förstå dess helhet är centralt, alltså det faktum att det sköna i konst och natur inte enbart är materiell form utan gestaltar något osynligt som genom att gestaltas utövar en omformande kraft. En bild är utåt sett enbart tvådimensionell men äger ändå en plastisk djup-dimension med kraft att omforma betraktaren. Detta gäller för von Balthasar i än högre grad om Kristusgestalten och det sken den sprider då den ständigt gestaltas på nytt, genom skriftens och kyrkans gestalt. Trots att estetisk teori kan användas för att förklara något så teologiskt centralt som kristologin är von Balthasar dock inte beredd att ge konsten en självständig funktion i sin teologi. Den tillåts alltså inte tillföra någon egen kunskap men estetik som åskådningssätt bidrar med verktyg för den teologiska reflektionen.

Även Paul Tillichs teologi är betydelsefull för den teologiska estetik. Tillich deltog flitigt och gärna i konstnärliga sammanhang med bildkonst och i någon mån arkitektur som huvudintressen.²⁷ Den mänskliga kulturen är för honom en av den systematiska teologins tre huvudkällor vid sidan av bibel och kyrkohistorien. Detta följer av hans metod att förstå teologin som en apologetisk korrelation, dvs. att den har som uppgift att svara mot den existentiella fråga som människans liv utgör och väcker. Därmed behöver teologin utöka sitt kunskapsområde till en bred inblick i all den mänskliga kultur, konst, filosofi och vetenskap varigenom människan söker formulera och besvara meningen i sin egen existens. Tillich bejaktar att konsten uttrycker en förståelse av tillvaron som inte kan nås på annan väg men denna uppenbarade dimension kan inte förstås som den yttersta och ultimata verkligheten. Konsten lyckas visserligen manifesteras livets själv-transcendens med en unik och verklig förening av människa och värld men

²⁶ Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit: eine theologische Ästhetik. Bd. 1. Schau der Gestalt* (Einsiedeln: Johannes Verlag, 1961).

²⁷ Artiklar och föredrag kring konst och kultur finns i två volymer: Paul Tillich, *Theology of Culture* (Oxford: Oxford UP, 1959) samt Paul Tillich, *Art and architecture* (Red. John Dillenberger; New York, Crossroad, 1987).

den står ännu i ett existentiellt tvetydigt sammanhang och pekar mot en eskatologisk förening av människan med verklighetens fullhet. Genom Tillichs förkärlek för den expressionistiska konsten betonar han det autentiska uttrycket och ser skönhetsbegreppet som utdaterat då det förlorat sin ursprungliga (grekiska) koppling till det etiskt goda.²⁸ Religiös konst är en konstruktiv funktion av kyrkan och har för Tillich till skillnad från Barth ett egenvärde. Det estetiska uttryckets funktion ligger inte enbart i avbildningen utan just i det faktum att uttryckssättet tillfogar en egen förståelse av vad det uttrycker:

aesthetic expressiveness is more than a beautifying addition to devotional life...Expression does something to what it expresses: this is the significance of religious art.²⁹

Nutida teologisk estetik

Teologins nutida intresse för estetiska frågor förstås rimligen i ljuset av estetikens nyckelposition i det postmoderna tänkandet. Modernitetens vetenskapsideal med dess opersonliga objektivitet ifrågasätts inom stora delar av naturvetenskap, filosofi och humaniora. Inte minst är det tilltron till möjligheten av intersubjektiv prövbarhet som problematiseras genom den instabila språksynen. Den minskade tilltron till att verkligheten kan representeras i språket kan synas reducera vetandet till ett akademiskt språkspel. Samtidigt tilltar viljan att söka icke-språkliga och praxisbaserade fundament för tänkandet. Inom teologin märks detta genom den ökade fascinationen för det utsägbara i mystik, kroppslighet, liturgi³⁰ och estetik. Överhuvud röner konst och litteratur, just som partikulära snarare än generella uttryck, ett tilltagande intresse

som kunskapskällor även för vetenskapligt bruk.³¹ Under de senaste decennierna förefaller dessutom de tidigare ifrågasatta skönhets- och estetikbegreppen återigen träda in på tänkandets arena.³² Att det teologiska tänkandet ser ett explosionsartat ökande av publikationer som behandlar skönhet, konst, litteratur, liturgi och estetik är följaktligen en naturlig utveckling. En översikt av nutida teologisk estetik visar på tre centrala bibehållna begrepp från den tyska traditionen, nämligen den estetiska erfarenheten som ”revelatory, transformative, and participatory”.³³ Från den modernistiska epoken bevaras konstens egenvärde men den estetiska autonomin, präglad av upphöjd distans och kontemplation, är starkt ifrågasatt. Det moderna autonoma kulturlivet ifrågasätts och äldre mönster för integration mellan konstnärliga uttryck, religion och samhälle lyfts fram. Konstens värde tänks snarast ligga i dess förmåga till fördjupad insikt och förändring av individ och kultur i etiskt, politiskt och religiöst hänseende.³⁴ Med von Balthasars terminologi förefaller den teologiska estetikerna allt mindre behandla ett kontemplativt *Schau* och istället allt mer bejaka behovet av en *Theodramatik*. Den intellektuella förutsättningen för denna nya integration är att modernitetens anspråk inom både teologi och estetik har dekonstruerats. Samtidigt är det nya närmandet mellan religion och konstnärlighet en dialog som bygger på att estetikerna i den moderna epoken lyckades etablera sin självständighet och den nutida teologiska estetikerna ska inte ses som att konsten återigen reduceras till att vara teologins tjänarinna. Konstens uppgift är inte, inte ens kyrkans egen explicit kristna konst, att pedagogiskt illustrera en dogmatisk sanning utan den konstnärliga gestaltningen söker utforska perspektiv och aspekter som delvis

²⁸ Paul Tillich, *Systematic Theology. Volume III* (Chicago: Chicago UP, 1963), 62-65.

²⁹ Tillich *ST* 198. För en presentation och problematisering av Tillichs kulturteologi, se Mattias Martinson, ”Paul Tillich som teoestetiker och avantgardist”, 115-130 i *Svensk Teologisk Kvarartalstidskrift* 2005:3.

³⁰ Catherine Pickstocks *After writing: on the liturgical consummation of philosophy* (Oxford: Blackwell, 1998) är ett omtalat försök att, efter Derrida, ge det teologiska tänkandet en liturgisk grundläggning.

³¹ I en artikel ”Under strecket” visar Lena Kåreland hur litteraturen erhållit problemformuleringsföreträde i nutida fransk filosofi (SvD 2009-10-05).

³² Se t.ex. Umberto Eco & Alastair McEwen, *On Beauty: A History of a Western Idea* (London: Secker & Warburg, 2004) och Roger Scruton, *Beauty* (Oxford: Oxford UP, 2009).

³³ Oleg Bychkov, ”Introduction”, xi-xxviii i *Theological Aesthetics after von Balthasar* (red. O. Bychkov & J. Fodor; Aldershot: Ashgate, 2008), xi.

³⁴ Se John W. de Gruchy, *Christianity, Art and Transformation. Theological Aesthetics in the Struggle for Justice* (Cambridge: Cambridge UP, 2001).

är överlappande till det teologiskt reflekterade men som aldrig kan reduceras enbart till en rationell och begreppslig sfär. Konsten gestaltar och kan förkunna ett kristet budskap men dess uttryck är inte dogmatisk precision och konceptuell klarhet utan att ”explore fictively, metaphorically, and experientially what formal theology cannot itself present or contain”.³⁵ För Rowan Williams, numera ärkebiskop av Canterbury, utgör konsten en del av den negativa teologin som inte förklarar det affirmativt utsagda för irrelevant men som utgör en nödvändigt bredare kunskapsbakgrund än det konceptuella tänkandet:

The *via negativa*...can also be the acceptance and exploration of the artist's search for a way around the onedimensionality of unexamined doctrinal speech.³⁶

En av den teologiska estetikens frontfigurer, Richard Viladesau, ser den teologiska estetikens som en förmedlande länk mellan narrativt-metaforiska samt metafysiska vägar till kunskap. Disciplinen är en form av teologi som medvetet gör sig beroende av estetik för sitt språk, metod, innehåll och teori. Med inspiration från Karl Rahners transcendentala teologi vill Viladesau besvara frågan hur insikter som vare sig uttrycks som *logos* eller direkt berör *theos* ändå kan vara betydelsefulla för teologiskt tänkande.³⁷ Hos vissa teologer kan man t o m tala om estetisk teologi snarare än teologisk estetik. Istället för att studera hur det estetiska kan uttrycka teologi är det då teologins egen inneboende estetik som påvisas. Ett exempel är den anglikanske teologen Paul Avis som sökt formulera en teologisk syn där såväl bibeltexter som dogmatiska utsagor essentiellt är figurativa och poetiska. Han söker visa på hur analogi, metafor, symbol och myt är centrala begrepp för varje teologisk utsaga och

att detta är en nödvändighet om teologin söker beskriva ett transcendentalt objekt.³⁸ Med många andra forskare som vill ge estetiken plats i teologin delar han ambitionen att värna om det poetiska värdet hos bibliska texter. Avis söker nå en symbolisk och mytisk realism där mytiska och symboliska kvaliteter inte är vägar att avvisa bibliska och teologiska texters anspråk. Utifrån tanken att teologin aldrig kan tala ”bokstavligt” om Gud vill han hävda att en poetisk teologi talar mer än bokstavligt sant och att myten inte bör avfärdas som mindre sann utan tvärs om ses som den plats där det är möjligt att med anspråk på realism tala om Gud. Avis estetiskt inspirerade teologi avvisar ytterst motsättningen mellan bokstavliga och symboliska bibelsyner som felaktigt formulerad. Det är just genom sin partikulära bokstavlighet som en text kan vara symbolisk. Den bibliska uppenbarelse som helhet är fundamentalt poetisk och förutsätter ”an intuitive, imaginative, symbolic, image-making apprehension”.³⁹

En teologisk estetikens huvudproblem är i vilken utsträckning och med vilka analysverktyg människans rika icke-begreppsliga erfarenheter kan tillvaratas och tillsammans med en förnuftsbasead teologisk reflektion ge en gemensam ökad förståelse av Gud, människa och värld. Den konstnärliga gestaltningen är den rikaste källan till sådan erfarenhet. Därför kan teologins allt större intresse för estetiska frågor vara en väg till en fördjupad teologisk insikt, även om den egna disciplinens metodologi och kunskapsmaterial. Tillsammans med konstutövare och tänkare med intresse för estetik kan teologin utforska nya gränser för sin kunskap och reflektera över vilken plats religion och konst kan, och bör, spela för samhällets samlade vetande.

³⁵ Frank Burch Brown, *Religious Aesthetics. A Theological Study of Making and Meaning* (Princeton: Princeton UP, 1989), 167.

³⁶ Rowan Williams, ”Making it Strange: Theology in Other(s') Words”, 19-32 i *Sounding the Depths: Theology Through the Arts* (red. J. Begbie; London: SCM, 2002), 32.

³⁷ Richard Viladesau, *Theological Aesthetics. God in Imagination, Beauty and Art* (NY & Oxford: Oxford UP, 1999), 5, 19, 23.

³⁸ ”Though its language is shaped by reflection rather than spontaneity and by criticism rather than ecstasy, theology has no other tools with which to operate than those of metaphor, analogy, symbol and myth, for...no significant, meaningful statement can be made without them”, Avis 68.

³⁹ Avis 61.

Summary

The present article departs from the increased significance ascribed to questions concerning arts and aesthetics in contemporary academic theology as well as in church life. This development is given the designation 'aesthetical turn' and the content of the article tries to, in a broad outline, situate this phenomenon in the history of philosophical reflection on aesthetic issues. Originally an Enlightenment and Romantic reaction against a de-corporalized rational ideal, aesthetical reflection in seminal thinkers like Baumgarten, Kant, Hegel and the German early Romantics affirms sense experience as a vital component in the human grasp of the world and simultaneously lays the philosophical foundation for an autonomous artistic sphere in society. Later developments ascribe a unique metaphysical quality to the arts, which frequently go into clinch with the religious sphere in promoting a self-image as the modern equivalent of functions filled by religion in pre-modern society. In spite of this divide Karl Barth, Hans Urs von Balthasar and Paul Tillich in different but inter-related ways use aspects of aesthetic philosophy in their theological projects. Postmodern theologies share the contemporary critique of separated artistic autonomy but at the same time affirm a number of (negative) epistemological implications found in Romantic aesthetics. Thus the importance of artistic explorations of the Christian faith is today acknowledged as a parallel and interconnected trajectory along with theoretical theological knowledge.

*För att högtidlighålla 100-årsminnet av Gustaf Wingrens födelse
arrangerar teologiska fakulteten vid Lunds universitet*

Wingren-symposium 2010

9-10 november

**Föreläsningar och panelsamtal om
Wingrens relevans idag/Wingrensk homiletik/
Kyrkan i samhället/Samhället i kyrkan**

SOL:s hörsal, Helgonabacken 12

Lars-Olle Armgard • Eva Haettner Aurelius • Göran Bexell • Margareta Brandby-Cöster • Elisabeth Gerle • Johanna Gustafsson Lundberg • KG Hammar • Bo Håkansson • Jonny Karlsson • Helle Klein • Bengt Kristensson Uggla • Caroline Krook • Lennart Molin • Tomas Nygren