

# Anmeldelser

*Else Marie Bukdahl*

## **Kunsthistorien og den marxistiske sociologi**

*Arnold Hauser: Kunstens og Litteraturens Socialhistorie I-II*, 1240 s., 136 illustrationer, kr. 348,00. Bibliotek Rhodos, København, 1980.

*Arnold Hauser* er den første, der har haft både mod og viden til at skrive billedkunstens og litteraturens socialhistorie fra den tid, da de første billed- og skrifttegn blev skabt til den epoke, hvor et nyt visuelt kommunikationsmiddel, filmen, begyndte at beherske kunstlivet. Hans epokegørende værk, *Kunstens og litteraturens socialhistorie* i to bind, udkom på engelsk i 1951 og er i dag oversat til 16 forskellige sprog. I 1980 udkom den på dansk i »Bibliotek Rhodos« ved *Sonja Eld*. Hendes i øvrigt letflydende og præcise oversættelse skæmmes dog af flere unøjagtige og forkerte gengivelser af de tyske og engelske kunsthistoriske begreber. *Mihail Larsen* har forsynet den danske udgave med en indledning, der giver et godt indtryk af Hausers differentierede stillingtagen til de fremtrædende marxistiske filosoffer, sociologer og litteraturhistorikere, især *Adorno* og *Lukács*. Mihail Larsen har desværre hverken behandlet den betydning, som Hauser fik for kunsthistorien, eller den kritik, som adskillige moderne kunstsociologer, først og fremmest *Pierre Francastel*, har fremsat af Hausers sociologiske metode. Mihail Larsen nævner heller ikke, at Hausers kunstsociologi er skabt som et resultat af en meget nuanceret kritisk stillingtagen til de tre tyske kunsthistorikere, *A. Riegl*, *H. Wölfflin* og *M. Dvorák*, der ud fra forskellige synsvinkler har gjort op med positivismen indenfor kunsthistorien.

I sit store værk behandler Hauser både billedkunsten og litteraturen. Men da hans arbejde har haft størst betydning for kunsthistorien, er det især hans bidrag til denne disciplin, vi vil behandle i det følgende.

Hauser har ganske bevidst ikke forsynet *Kunstens og litteraturens socialhistorie* med et forord, hvor han fremlægger og diskuterer principperne i sin sociologiske metode. Disse principper må læseren selv finde frem til gennem en fortolkning af Hausers kunst- og litteraturhistoriske praksis. I *Philosophie der Kunstgeschichte*, der udkom i 1958, har Hauser imidlertid fremlagt de teorier, som *Kunstens og litteraturens socialhistorie* bygger på. I dette værk understreger han, at den kunstsociologiske teori, der er et resultat af hans egen videnskabelige praksis, består af

»historiefilosofiske overvejelser, men udgør ikke nogen historiefilosofi i form af en universalhistorisk konstruktion, en historielogik eller historieprognose, dvs. den er ikke noget forsøg på at aflede historieprocessen af en højere idé eller på at tilpasse alt fortidigt og fremtidigt til et samlet skema « (*op. cit.*, p. VIII). Det er netop karakteristisk for Hauser, at han aldrig har arbejdet med en fastopbygget teori eller med et værdisystem, der bestemte og dominerede hans videnskabelige praksis. Hans kunsthistoriske studier har hele tiden stimuleret ham til at differentiere og i visse tilfælde ændre de metodiske grundprincipper. De revisioner af sin kunstsociologi, som Hauser har foretaget i sit seneste værk, *Soziologie der Kunst* (1974), er således et resultat af de nye løsninger på kunstsociologiske problemer, som han er kommet frem til under arbejdet med tolkningen af manierismen, perioden mellem renaissance og barok. Hans bog om dette emne fik titlen *Die Krise der Renaissance og der Ursprung der modernen Kunst* (1964).

I *Kunstens og litteraturens socialhistorie* og i *Philosophie der Kunstgeschichte* afviser Hauser henholdsvis indirekte og direkte enhver form for stiv og dogmatisk marxisme. Han erklærer dog, at han er »en ortodoks marxist«, idet han ikke på afgørende måder reviderer Marx' egne grundsynspunkter. »Ortodoks marxisme« er ifølge Hauser netop en kritisk teori, der hele tiden tager de udfordringer og problemer op, som den videnskabelige praksis afdækker.

I de to ovennævnte værker hævder Hauser – som Marx – at produktivkræfterne er de afgørende ændringsforklarende faktorer i historien. Politiske, juridiske, moralske og kunstneriske fænomener er altid i sidste instans bestemt af produktionsmæssige. Billedkunsten og litteraturen er derfor for Hauser at se aldrig skilt fra det sociale og økonomiske liv: »... kunsten er... i eminent grad en social præstation, uanset hvad den ellers måtte være, er den et produkt af sociale kræfter og ophav til sociale virkninger« (*Philosophie der Kunstgeschichte*, p. 306). Men – igen i lighed med Marx – understreger Hauser samtidig, at kunsten aldrig rummer en naiv afspejling af de sociale og økonomiske forhold: »Ingen sociologi, der hæver sig op over den mest naive form for materialisme, ser kunsten som en umiddelbar genspejling af de økonomiske og sociale forhold« (*Philosophie der Kunstgeschichte*, p. 297).

Der er ingen enkel årsagssammenhæng »fra basis til overbygning«, ingen ensidige årsag-følge-relationer. Som Marx selv har Hauser et godt blik for, at kunsten nok er bestemt af materielle kræfter, men denne afhængighed er ofte formidlet på en yderst kompleks måde: »Allerede de tidligste afgørende formuleringer af den historiske materialisme betoner, at de økonomiske produktionsforhold ikke udtrykker sig umiddelbart og ordret i kunstformerne, men at de først gennem en lang række

formidlinger antager form af et videnskabeligt udsagn, en moralsk norm eller et kunstværk« (*Philosophie der Kunstgeschichte*, p. 298).

I sin bog om billedkunstens og litteraturens socialhistorie følger Hauser også Engels' opfattelse af den dialektiske materialisme: »Det er ikke sådan, at den økonomiske situation er årsag, alene er aktiv og alt andet kun passiv virkning, men der er tale om en vekselvirkning på grundlag af den økonomiske nødvendighed, som i sidste instans altid sætter sig igennem« (Brev til Starckenberg af den 25/1 1894). Hauser er endog ikke i tvivl om, at ideologierne – især litteraturen og billedkunsten – har en relativ selvstændighed i forhold til de materielle basiskræfter. Der er derfor ikke altid en parallel mellem ideologierne og samfundets økonomiske udvikling. Endelig understreger Hauser, at menneskets skabende aktivitet – både den videnskabelige og den kunstneriske – har stor betydning for den historiske udvikling. Et studium af litteraturens og billedkunstens sociale historie vil følgelig – understreger Hauser – kunne formidle en endda meget væsentlig viden om den historiske udviklingsproces og om menneskelivet som sådan.

Alle de ovennævnte synspunkter genfinder vi i Lukács' analyse af, hvorledes »den ægte marxisme, den ægte dialektiske verdensanskuelse« kan bruges til at tolke kunstneriske og andre kulturelle fænomener. Dette fremgår tydeligt af følgende citatmosaik, der er hentet fra Lukács' artikel »Indføring i Marx' og Engels' æstetiske skrifter«: »Dialektikken bestrider, at der nogetsteds i verden skulle eksistere rent énsidige årsag-følge relationer; dialektikken ser i de simpleste kendsgerninger komplicerede vekselvirkninger af årsager og følger. Og den historiske materialisme betoner med særlig styrke, at hvor det drejer sig om en proces, der har så mange lag og sider, som det er tilfældet med samfundets udvikling, sker den samfundsmæssige, den historiske udvikling overalt som et kompliceret fletværk af vekselvirkninger. Uden en sådan metode kan man end ikke strejfe problemet om ideologierne . . . Den marxistiske metodologiske indstilling medfører, at der tillægges subjektets skabende energi og virksomhed en overordentligt stor rolle i den historiske udvikling . . . Menneskets åndelige virksomhed har altså en bestemt relativ selvstændighed på ethvert af sine områder; dette gælder først og fremmest for kunst og litteratur. Ethvert virksomhedsområde af denne art, enhver sfære udvikler sig selv – igennem det skabende subjekt – knytter umiddelbart an til hvad denne sfære tidligere har skabt, udvikler sig videre, om end gennem kritik og polemik« (G. Lukács: *Kunst og kapitalisme*. Essays udvalgt af Bente Hansen, 1971, pp. 150-151).

Hausers fortolkning af den gotiske stils opståen – den mest markante stilændring i kunsthistorien – giver et anskueligt indtryk af, hvorledes han praktiserer den ovenfor beskrevne marxistiske, sociologiske meto-

de, der i alt væsentligt bygger på de samme principper som Lukács'. Hauser er ikke i tvivl om, at den gotiske stil i billedkunst og i arkitektur i sidste instans er et resultat af de iøjnefaldende og voldsomme ændringer, som de økonomiske og sociale forhold havde undergået. Hauser peger især på følgende nydannelser i den økonomiske og sociale situation: adskillelsen af forbrug og produktion, opbygningen af en mobil kapital, og indførelsen af kontante penge i stedet for naturalløn. Disse ændringer i den økonomiske struktur skaber nye friheder og nye klasser. Borgerskabet og håndværkerne konsoliderer sig som en klasse og gør byerne til centrale økonomiske og kulturelle centre. Derved udjævnes gamle sociale skel, og nye klasse modsætninger kommer til at afløse de gamle standsforskelle. Men der er for Hauser at se ingen enkel årsagssammenhæng mellem disse ret markante ændringer i den økonomiske og sociale struktur og skabelsen af de gotiske katedraler. Disse værker, som Hauser karakteriserer som en bymæssig borgerlig kunst, er derimod et resultat af et netværk af vekselvirkninger og er på mange punkter afhængige af en række ændringer i de »andre dele af overbygningen«, således nydannelser indenfor retsfilosofi og etik, fremkomsten af en ny skabelsteologi og udmøntningen af nye litterære genrer. Det er lykkedes Hauser at kortlægge en del af dette spil af vekselvirkninger. Andre er dog undgået hans opmærksomhed, idet han mangler et dybtgående kendskab til højmiddelalderens teologiske og liturgiske tradition. Men han savner dog især blik for, hvorledes netop gotikkens arkitektur er bestemt af nydannelser indenfor teknologien. Man kunne med rette forvente, at en marxist som Hauser kunne arbejde sig frem til en anden opfattelse af forholdet mellem kunstnerisk produktion og teknologi end den, som positivisterne har fremsat. Marx selv fortolkede jo summen af menneskelig og teknologisk formåen som produktivkræfter. Når Hauser forsøger at forklare den gotiske stils opståen ser han derfor bort fra ikke alene væsentlige »dialektiske formidlinger«, men også aspekter af »basiskræfterne«.

Der var – som vi har set – nok mange principielle ligheder mellem Hausers og Lukács' dialektiske og materialistiske metode, men der er ligeså mange markante nuanceforskelle. Lukács' litteratur- og kunstteori rummer et iøjnefaldende vurderingsprincip. Lukács' »realismeteori« medfører således, at han betragter »modernismen« som et udtryk for den tingsliggjorte bevidsthed. Han angriber »de modernistiske« og »de eksperimenterende kunstnere« for at give afkald på at »forstå og udtrykke virkeligheden i dens totalitet og bevægelse på adækvat vis«. Hauser har derimod et godt blik for, at også den »modernistiske« kunst og litteratur rummer en helhedsindsigt og en protest mod umenneskeligheden og fremmedgørelsen. Både kubisme, dadaisme og surrealisme be-

tragter Hauser således som billedkunstneriske strømninger, der rummer et oprør mod tidens nihilisme og materialisme, og som søger at finde enhed i en verden, der tilsyneladende er styret af tilfældighedens princip: »Symaskinen og paraplyen på dissekérbordet, det døde æsel på klaveret eller den nøgne kvindekrop, der kan åbnes som en kommode, kort sagt alle de former for sideordning og samtidighed, som det ikke-samtidige og det uforenelige presses ind i, udtrykker kun ønsket om, på en godt nok paradoksal måde, at bringe enhed og sammenhæng ind i den atomiserede verden, som vi lever i. En sand totalitetsmani bemærger sig kunsten« (*op. cit.*, bd. II, pp. 461-62).

Hauser ønsker ikke – som Lukács – at stille normative, absolutte krav til kunsten. Han er fuldt ud klar over, at der er en afgørende forskel mellem kunstnerens situation i det 19. århundrede og i »modernismen«. Netop en sociologisk metode udelukker, at man kan fortolke – for slet ikke at tale om at vurdere – »den modernistiske kunst« ud fra en opfattelse af »den sociale realisme« (Tolstojs og Balzacs værker) som normen for al god kunst. Det er ifølge Hauser netop denne vurderingsteori, der hindrer Lukács i at forstå, at også »den modernistiske kunst« er en »humanistisk kunst«, idet den gør op med fremmedgørelsen og bureaukratismen. Den ofte dristige eksperimenterer med de billedkunstneriske virkemidler, der præger de første faser af den »modernistiske kunst«, fortolker Hauser derfor som et forsøg på at finde frem til en ny måde at udtrykke dette opgør på. Endelig ser Hauser ikke – igen i modsætning til Lukács – nogen principiel sammenhæng mellem revolutionær bevidsthed og kunstnerisk lødighed. Han nøjes med at notere, at der i visse tilfælde kan forekomme en sådan sammenhæng. Om maleren J.-L. David, der så energisk støttede den franske revolution i 1789, bemærker han således: »Tilfældet David er af særlig betydning for kunstens sociologi, for der findes vel næppe et andet eksempel i kunsthistorien, der på en mere overbevisende måde gendriver tesen om, at praktiske og politiske mål og ægte kunstnerisk kvalitet er uforenelige« (*op. cit.*, bd. II, p. 155).

Hauser bruger snarere dette eksempel til at forklare »de formalistiske kunsthistorikere«, at selv om en kunstner ikke nødvendigvis må være politisk interesseret og progressivt indstillet for at male gode billeder, så beviser Davids revolutionære, nyklassicistiske maleri dog, at »sådanne interesser og sådanne mål ingenlunde forhindrer, at der skabes gode billeder« (ibid.).

Et så omfattende værk som *Kunstens og litteraturens sociale historie* medfører nødvendigvis, at Hauser ofte må begrunde sine sociologiske tolkninger af billedkunst og litteratur ved hjælp af henvisninger til værker, der er skrevet af de positivistiske, åndshistorikere og formalister, som

han i *Philosophie der Kunstgeschichte* bekæmper med så megen voldsomhed. Netop fordi den marxistiske sociologiske metode bygger på en videnskabsteori, der er så helt forskellig fra den, som de ovennævnte forskningstraditioner er afhængig af, er det påkrævet, at man selv foretager de kildekritiske studier og de billedanalyser, som de sociologiske tolkninger bygger på. Men da Hauser kun i begrænset omfang har haft tid til at iværksætte sådanne undersøgelser, leder man i *Kunstens og litteraturens sociale historie* forgæves efter en nytolkning af de perioder, som en marxist skulle have særlige forudsætninger for at kunne belyse. Det gælder især optakten til den franske revolution i det 18. århundrede. Det er således overraskende, at Hauser, der dog kendte både Adorno og Horkheimer – forfatterne til *Oplysningens dialektik* (1944, på dansk 1972) – slet ikke reviderer traditionens opfattelse af den periode – oplysningstiden – der rummer forudsætningerne for de to ovennævnte forfatters analyse af, hvorledes menneskets civilisatoriske betvingelse af naturen senere bliver slået tilbage i form af undertrykkelse af menneskets egne naturlige muligheder. Hauser giver heller ikke et nyt bidrag til en sociologisk tolkning af det 18. århundredes kunstliv. Netop i dette tidsrum blev de udstillingsformer, som vi i dag møder i en udviklet form, skabt. Men den sociologiske og kunsthistoriske betydning, som denne nydannelse fik, bliver kun yderst kort omtalt af Hauser. Det er jo først i begyndelsen af det 18. århundrede, at et stort antal af kulturlivets repræsentanter – malere, billedhuggere, litterater og filosoffer – begynder at optræde som kunstkritikere. De bekrieger som regel hinanden meget voldsomt, idet de ikke er enige om billedkunstens målsætning og kunstkritikkens funktion. Samtidens skrappe censur formår ikke at lukke munden på kunstkritikkens radikale samfundskritiske fløj. Denne fløj bliver ved med at understrege, at der kun kan opstå et nyt kunstliv, hvis samfundet og de økonomiske forhold bliver ændret. Åndelig frihed og økonomisk lighed bliver de idealer, der skal realiseres. Netop denne gruppe kunstkritikere skabte det første mere sammenhængende bidrag til en litteratur- og kunstsociologi. Det havde ikke været urimeligt om Hauser havde vist sine forgængere lidt mere opmærksomhed.

De begrænsninger, som præger Hausers sociologiske metode er dog især et resultat af hans unuancerede opfattelse af billedkunstens og litteraturens *sprog*. Før man går i gang med at undersøge den billedkunstneriske udtryksforms kulturelle og sociale forudsætninger, er man nødt til at have et præcist begreb om dens egenart. Hausers opfattelse af billedkunstens stil og udtryksformer er tydeligt påvirket af A. Riegl og H. Wölfflin. Disse to kunsthistorikere gør op med den positivistiske kunstopfattelse og koncentrerer sig om at definere de kunstneriske egenskaber og kvaliteter, der er indeholdt i kunstværket, således som de frem-

træder for os i synlig form som et afsluttet hele. Riegl og Wölfflin har således et skarpt blik for de billedkunstneriske virkemidlers egenart, og de påpeger begge, at synet er et meget væsentligt middel til at udtrykke erkendelse og erfaring. Men Hauser videreudvikler ikke deres synspunkter. Det skyldes, at han er så opbragt over, at de alene ser på værket i dets »synlighed«, dvs. som objekt for det sansende øje og ikke tager hensyn til dets sociologiske forudsætninger. Om Wölfflin bemærker Hauser således følgende: »Hvis man betragter forholdene fra dette standpunkt, er det helt igennem klart, at Wölfflin med sin lære om kunstudviklingens immanens og det kunstneriske syns autonomi viger uden om enhver genetisk forklaring, dvs. enhver afledning af »synsformerne«, som overskrider den æstetiske sfære, og at han betragter »kunsthistoriens grundbegreber« som formprincipper, der godt nok er historisk foranderlige, men som bevæger sig inden for det kunstneriskes zone« *Philosophie der Kunstgeschichte*, p. 284f.).

Det er forståeligt, at Hauser vender sig mod især Wölfflins opfattelse af formudviklingen som en proces, der er styret af sine egne love. Men denne polemik behøvede ikke at medføre, at han undlod fuldt ud at udnytte den viden om det billedkunstneriske udtryk, som Wölfflin og dennes elever er nået frem til.

De franske marxistisk inspirerede kunstsociologer, især P. Francastel, har netop forsøgt at udarbejde en præcis opfattelse af det billedkunstneriske udtryks egenart og funktion. Francastel bebrejder med rette Hauser, at denne går ud fra, at malere, billedhuggere og arkitekter blot oversætter de anskuelser, der allerede er formuleret ved hjælp af det verbale sprog. Ja, Hauser opfatter egentlig ikke de billedkunstneriske virkemidler som et sprog eller et tegnsystem. Og dette resulterer i, at han ofte overser de fundamentale forskelle, der er mellem billedkunstens formsprog og litteraturens verbale sprog. Han får derfor ikke mulighed for at afdække, hvornår det er billedkunsten, der formidler en ny erkendelse, der først på et senere tidspunkt bliver bearbejdet af filosoffer eller digtere. Francastel er overbevist om, at man i et billedkunstnerisk værk kan finde betydningselementer og regler for disses anvendelse. Han er her tydeligt påvirket af den franske lingvistiske strukturalisme. Det billedkunstneriske tegn er ikke en afspejling af et fænomen, men derimod en »plastisk tanke«. Francastel overser imidlertid ikke, at det billedkunstneriske tegn er opbygget på en anden måde end det verbale. I billedkunsten får »det materielle« – farven eller stenen – form, i takt med at den erkendelse, der skal udtrykkes, bliver udviklet. Det billedkunstneriske formsprog er dog ofte langt vanskeligere at tyde end f.eks. digterens sprog, idet det altid er tvetydigt dvs. at det er svært at afgøre, hvornår et billedelement har en dekorativ funktion og hvornår det også

formidler viden om den indre eller den ydre virkelighed. Endelig bør – understreger Francastel – kunstsociologen lægge sig på sinde, at den billedkunstneriske skabelsesproces har sin egen specielle karakter: »En billedkunstner må nødvendigvis skabe et objekt, før han kan formidle et betydningsindhold. Fortolkningen af dette objekt følger en række regler, der er diametralt modsat dem, der gælder for tolkningen af det verbale sprog« *Études de sociologie de l'art. Création picturale et société*, 1970, p. 29f.). Francastel bebrejder derfor Hauser, at han ikke forstår, »at kunstsociologiske studier altid må bygge på dybtgående analyser af de enkelte kunstværker« (op. cit., p. 15).

Enhver form for kritik af et så omfattende arbejde som Hausers værk om *Kunstens og litteraturens socialhistorie* vil naturligvis forekomme at være både pedantisk og smålig. Men Hauser har altid selv anskuet sit arbejde som en proces, der hele tiden undergår forandringer. Han har ikke ønsket ros, men drømt om at hans forskning skulle stimulere til et seriøst arbejde med især kunstsociologiens problemer. Og denne drøm er blevet til virkelighed. Nok er de moderne kunstsociologer, f.eks. Francastel, kritiske overfor Hauser, men de lægger aldrig skjul på, at de har modtaget både inspirationer og provokationer fra såvel hans »kunsthistoriske praksis« som hans »kunstteorier«. Hertil kommer, at ganske vist har adskillige forskere revideret og videreudviklet Hausers sociologiske metode. Men der er ingen af dem, der har magtet at skrive en ny *Kunstens og litteraturens socialhistorie*. Hausers store værk om dette emne har derfor på ingen måde mistet sin aktualitet eller sin evne til at anspore til kritik og til at afdække nye perspektiver i kunst- og litteraturhistorien.