

Marianne Marcussen

Julius Lange og hans valgparametre i æstetikken

– et essay

I Euklids 11. bog af Elementerne står: "Naar to rette Linier skære hinanden, ligger de i een Plan og enhver trekant ligger i een Plan." Udsagnet er efterfulgt af Euklids bevis for sætningens sandhed.¹ Det kommenterer Thomas L. Heath således: "Man må tilstå, at beviset af denne sætning, egentlig ikke indeholder nogen værdi."²

Ca. 2250 år senere reformulerer den franske matematiker Adrien Legendre (1752-1833) Euklids "bevis".³ Og dermed problemstillingen, ud fra to årtusinders matematisk erfaring: at håndtere definitionen af punkt, linie og flade.

Læst "lige ud af landevejen" er det indlysende det, der står hos Euklid, men at ræsonnere over det, er et fuldstændig andet problem. Det var Euklid også klar over.

Når Euklid nævnes her, er det ikke for at gemmenga et matematisk problem, men for at sige, at når vi, som almindelige læsere, indser det indlysende, så gør matematikerne det også. Men, hvis man antager, at øjensynligt indlysende ting er etablerede sandheder, får det konsekvenser for en lang række udsagn om andre forhold. Derfor bliver det, der ser ud som trivialiteter, bearbejdet teoretisk gennem historien.

¹ Euklid, *Elementerne*, bog XI, prop. 2, in *Euklids Elementer*, 1-6, København 1897-1912, oversat af Thyra Eibe. Og *The Thirteen Books of Euclid's Elements*, Dover Edition, (1956), Thomas L. Heath ed., III: "If two straight lines cut one another, they are in one plane, and every triangle is in one plane", 274.

² *The Thirteen Books...*: "It must be admitted that the 'proof' of this proposition is not of any value.", 275

³ *Ibid.*, 277.

Det kan synes abstrakt, men det er nødvendigt og meningsfuldt. For dybest set handler disse overvejelser om, hvorledes virkeligheden har nogle træk, som er konsistente. Matematik handler om virkeligheden og noget vi ikke kan komme fra. Noget der *er* kunne vi egentlig hævde. Arkimedes formulerede det således i *Metoden*: "For nogle af dem (de matematiske opgaver), som tidligere viste sig for mig gennem mekanikken, er senere blevet geometrisk bevist..."⁴ og derfor: "...er (jeg) overbevist om, at den (*Metoden*) vil kunne give et meget nyttigt bidrag til matematikken; for jeg tror at nogle enten af de nulevende eller kommende matematikere, naar metoden er vist, ogsaa vil kunne finde andre sætninger, som endnu ikke er faldet os ind."⁵

Vigtigt for os i denne sammenhæng er, at der i Euklid og Arkimedes' beviser gemmer sig mening for fremtiden. Historien er dermed indlejret i vor erkendelse. Og selv om de fleste hverken har læst Euklid eller Arkimedes er både erfaringen om de fysiske tilstande og de matematiske ræsonnementer, der kan beskrive erfaringen, en del af vor kultur. Og i dette ligger kimen til en kreativitet, der handler om både at holde en forståelsesproces i hævd og i kontinuerlig bevægelse. Hvad har dette med æstetik at gøre? Meget!

Matematikken og de måder vi bruger den til at beskrive fænomener på, har mange åbne problemstillinger, ligesom æstetikken. Euklid og Arkimedes' holdning til udvalgte, åbne problemstillinger ligner det forhold i æstetikken, at de kvalitative valg af kunstværker har vist stor konsensus i kunsthistorisk historiografi, faktisk fra antikken til i dag, og netop derfor skal være konstant åbne for reformuleringer.

⁴ Citeret fra Asger Aaboe, "Tre udvalgte stykker fra Arkimedes' matematik.", in Asger Aaboe, *Episoder fra matematikkens historie*, København 1966, 97. Og E.J. Dijsterhuis, *Archimedes*, København 1956: "For some things, which first became clear to me by the mechanical method were afterwards proved geometrically, because their investigation by the said method does not furnish an actual demonstration. For it is easier to supply the proof when we have previously aquired, by the method, some knowledge of the questions than it is to find it without previous knowledge.", 314.

⁵ Asger Aaboe, *op. cit.*, 97 og Dijsterhuis, *op. cit.*: "We will now first write down what first became clear to us by the mechanical method..partly because I am convinced that it (the method) will prove very useful for mathematics; in fact, I presume there will be some among the present as well as future generations who by means of the method here explained will be enabled to find other theorems which have not befallen to our share.", 315.

Den danske kunsthistoriker og kunstteoretiker Julius Lange (1838-1896) reflekterede denne problemstilling, og det fortjener opmærksomhed – eller man burde måske snarere sige revival – især efter man i en menneskealder har forsøgt – ret beset egentlig med meget lidt held – analytisk og / eller a-historisk – at nærme sig problemet: hvad er et kvalitativt valg i æstetikken, med Julius Langes formulering: hvorledes erkender vi "Kunstværdi"?⁶ Det er netop hans agt at fastholde historisk mening, hvilket er en af de mere krævende øvelser for alle historikere, som Julius Lange, men også matematikerne: Euklid og Arkimedes forstår det vigtige deri, fordi man i den løbende reformulering af udvalgte problemstillinger nedlægger betydning for fremtiden.

Først få data, for at placere Julius Lange i dansk, intellektuel sammenhæng. Han fødtes ind i en god, borgerlig familie og dermed bestemt for en akademisk karriere, men viste også tidligt et tegnetalent, der medførte at han undervistes af ingen ringere end den danske guldaldermaler Jørgen Roed. Og da en øjensygdom tvang ham til at forlade det boglige – for en tid – kom han i murerlære – og besøgte senere Kunstakademiets arkitektskole og undervistes på arkitekt G.F. Hetschs tegnestue.

Forudsætningerne for at dyrke kunsten ikke bare praktisk, men også intellektuelt – lad os kalde det teoretisk – var således en del af hans tidligste indlæring – og spontane interesse. To brødre blev læger: Frederik, psykiater, stærkt påvirket af fransk psykiatri, foruden af fysiologen Claude Bernard, der som bekendt blev inspiration for Émile Zolas store romansuiter, Carl skrev bogen: *Bidrag til nydelsernes Fysiologi som Grundlag for en rationel æstetik*.

I 1870erne og 80erne diskuterede Julius Lange æstetiske problemstillinger med filosofen Harald Høffding, og var dermed nær på den første generation af fysiologer i Danmark, med Alfred Lehmann i spidsen, der ud fra psykofysiologiske præmisser, forsøgte at argumentere for det, man kunne kalde en biologisk betinget æstetik.

⁶ Denne dekonstruktion af historisk mening kan ses hos Rolf George, "Vorstellung and Erkenntnis in Kant", 31-39 og Moltke S. Gram, "The Sense of a Kantian Intuition", 41-67, begge in *Interpreting Kant*, ed. Moltke S. Gram, University of Iowa Press, Iowa City 1982. Man kan erfare det umulige i projektet hos Marcia Muelder Eaton, *Basic Issues in Aesthetics*, Belmont 1988.

Man kan ikke frakende Julius Lange indflydelse fra en sådan tankegang, og der kan siges meget mere derom. Men her iagttages en anden del af en æstetisk argumentation, der var videnskabeligt lukket land for fysiologerne – og som, måske påfaldende nok, ikke bliver diskuteret særskilt af Julius Lange selv – men den kommer løbende frem i hans skrifter: nemlig de valg eller valgparametre, måske kunne vi bruge ordet sortering, blandt alle tiders kunstværker, der bestemmer fixpunkterne i vor kunsthistorie.

Det er kunsthistorikere, eller mere alment kunstkere og kritikere der, qua valgene af analyseobjekter, etablerer grundlaget for overhovedet at diskutere æstetiske spørgsmål i den bildende kunst. De har, bogstaveligt i årtusinder, udpeget paradigmatiske kunstværker og derpå argumenteret form- og udtrykssiden frem, ligesom matematikerne har peget de paradigmatiske problemer ud i deres disciplin.

Valgene af kunstværker er heller ikke i moderne tid foretaget ud fra analytiske metoder,⁷ der har vist sig påfaldende uegnede til dette, men mere typisk med historisk indsigt i de skabende kunstners kreativitetsbetingelser, forstået bredt stilistisk – ikke biografisk. Deraf er afledt udsagn om kunstværkernes værdi i det æstetiske felt, som løbende er blevet evalueret, og dermed er udvalgt og beskrevet de eksempler der, bevidst eller ubevidst, accepteres, som grundlag for analyser af de oplevelser, sansninger og begrebsdannelser, som behandles i filosofisk æstetik, historie, kulturhistorie, m.m. Og spørgsmålet ligger parat: hvorfor er det netop interessant at blive ved med at forholde sig til Euklids sætning og hvorfor er Fidias' parthenonskulpturer stadig interessante at analysere?

Julius Lange forsøger på mange steder i sit forfatterskab at begrunde, hvad der er god og hvad der er dårlig kunst i kunsthistorien, uanset hvilken periode, der har aktuel interesse og hvilke perioder der findes analytiske nedslag i.⁸ Dette værdifællesskab kan i en moderne notation muligvis beskrives som en, "social konstruktion". Men Bob Sharpe skrev, 1983, at dette måtte betegnes som en ekstrem position.⁹ I

⁷ Også erklærede marxistiske forfattere viser at de besidder et "finkulturelt" kunstbegreb, f. eks. Arnold Hauser, *The Social History of Art*, London 1951 og Friedrich Antal, *Classicism and Romanticism*, London 1973; kapitel 6.

⁸ Julius Lange har formuleret sig derom in *Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen*, København 1892 og *Menneskefiguren i Kunstens Historie*, København 1899.

⁹ Bob Sharpe, *Contemporary Aesthetics*, Aldershot 1983.

hvert fald er jeg enig med ham i, at en altomfattende analyseparameter har meget lidt at tilbyde som metodisk nøgle for konkret problemløsning.¹⁰ Ligesom man må tilføje, at det at udvikle løsningsmodeller på højt niveau i matematikken heller ikke blot kan beskrives som en "social konstruktion". Det er faktisk muligt også her at skelne både mellem gode og mindre gode løsninger på matematiske problemer i det historiske forløb. Og man må tilføje, at der ikke indlysende kan sættes en social parameter op, der repræsenterer en historisk og kvalitativ sortering af både løste og uløste problemer. Til benefice for det socialkonstruktivistiske synspunkt lægger Julius Lange dén metodiske nøgle ind i kunstanalysen, der ser kunsten som en dialog med demokratitanken eller udviklingen af demokratiet.¹¹

Så er scenen sat. Julius Lange er, med sin kulturelle baggrund i første – i allerførste – intellektuelle række af åbne sind over for dels årsager dels forklaringer på påvirkninger til sanserne, men han også sin kulturelle indlæring i orden, både i teori og praksis.

Til forskel fra sine to brødre havde Julius Lange både en teoretisk holdning til historisk materiale og en stærkt udviklet æstetisk sans. Og derfor lod han sig ikke ukritisk forlede til at tro at kunstværdi kun er et spørgsmål om psyko-fysiologisk betinget receptivitet. Her står Georg Brandes i første række, som den stærkeste fortaler for den æstetiske kulturs betydning i et moderne samfund. Og i deres nære og livslange venskab støttede de hinanden i en søgen efter en bestemmelse af det mest betydningsfulde i kunst og litteratur gennem tiderne: "Kunstværdien".

Julius Lange kendte meget vel den klassiske æstetik, men var muligvis særligt inspireret af Herbart,¹² hvor analysen af formen står i fokus.

¹⁰ Mange fine refleksioner om denne problemstilling findes hos Finn Collin, "Ideographic Theorizing and Ideal Types: Max Weber's Methodology of Social Science", in *Danish Yearbook of Philosophy*, vol. 30, 1995, 37-67: "Nor, as a consequence, can there be much hope of settling the issue (of the concept of the Gothic style) which divided our two art historians, and of reaching agreement on the ideal type of Gothic architecture.", 54.

¹¹ Marianne Marcussen, "the Reception of Antiquity and Danish Art History. Julius Lange and the Representation of the Human Figure in the Visual Arts.", in *Acta Hyperborea, Danish Studies in Classical Archaeology*, 2, 1990, 229-239.

¹² Marianne Marcussen, "Formens historiografi og erkendelsen.", in print København 1997.

Selv peger han Gottfried Semper ud, “..den geniale G. Semper..”¹³ som den, der peger på, at det er selve det kunstneriske, skabelsen af formerne, gennem en (historisk betinget) indlært kompetance, der gør kunstværket værdifuldt, ikke om denne eller hin kunstner, nedlægger egne overbevisninger eller antagelser i værket. Julius Lange markerer at dette synspunkt kan rumme en modsigelse, fordi han af dette slutter at god kunst er den kunst som er fremstillet af en god kunstner. Dette må vi foreløbig lade stå et øjeblik.¹⁴

Julius Lange er formentlig den person i Danmark der på mest interessant, og dermed menes mest teoretisk interessant vis, forsøger at definere værdibegrebet inden for billedkunsten – med hans egen formulering “Kunstværdi”. Perioden inden for billedkunstens historie han tidsmæssigt repræsenterer er ved optakten til det 20. århundrede. Tidsmæssigt ligger han således mellem romantik og realisme. Dermed er også sagt at han tænker i spændet mellem germansk og gallisk tradition. Desuden må tilføjes, at han var stærkt interesseret i engelsk psykologi.

Den æstetiske tradition i Danmark i det 19. århundrede er nyligt udredt af Lars Peter Rømhild,¹⁵ og det er typisk for Julius Lange, som for flere andre intellektuelle i Danmark, at de hverken var ultra-konservative eller ultraliberale, men hævdede generelle menneskelige og politiske værdier som: tale-, trykke- og pressefrihed. Og dermed anslog et alment kritisk standpunkt. Det udmønter sig hos Julius Lange i en net balancegang mellem at antage næsten absolutte eller absolutistiske parametre i moral og kunst og alligevel give variationen i argumentet en chance. Det religiøse frisætter han eller lægger det ind under en subjektiv forestilling.

Julius Langes miljø under opvækst og uddannelse borger derfor. Dels er det borgerskabets diskrete og store magt i en i princippet, men ikke ganske i praksis, enevældig og absolutistisk statsstyrelse i Danmark, dels en magtfuld og frisindet intellektualisme. Julius Lange var nevø til forfatteren Fr. Paludan Müller, der skrev det 19. århundre-

¹³ Julius Lange, “Om Kunstværdi”, in *Nær og Fjern*, maj-juni 1876. Citaterne er taget fra Julius Lange, *Om Kunstværdi*, København 1963 (her er kun optrykt første foredrag), 49.

¹⁴ *ibid.*; 37.

¹⁵ Lars Peter Rømhild, “Den danske æstetik”, in *Nordisk Estetisk Tidsskrift*, 6, 1991, 74-90.

des biografiske epos *Adam Homo*, og det livslange venskab med Georg Brandes markerer denne position mellem konservatisme og frisind.

Når det siges på denne måde, er det fordi de etiske principper og de æstetiske valg på en kompliceret, men også tidstypisk, vis er vævet sammen i hans ræsonnementer om kunstværdi. Set ud fra en moderne synsvinkel må vi så forsøge at forstå Zeitgeist-begrebet, der næppe helt kan lægges ad acta, men måske kan reformuleres. Og samtidig hævde betydningen af at have nogle måder til at komme på hold af begrebet det værdifulde – uden at henfalde hverken til ekstrem subjektivism eller ditto absolutisme.

I den anledning vil jeg hævde – de 125 år til trods – at Julius Lange har noget vigtigt at sige os nu, om betimeligheden i at prøve at fastholde nogle parametre i indkredsningen af kunstværdi-begrebet. Altså at vi – som Julius Lange – udvælger de paradigmatisk eksempler i æstetikken ud fra historisk indsigt, dokumentation og efterræsonnement.

For at belyse dette, udtages en række citater af hans skrift: *Om Kunstværdi*, oprindelig holdt som foredrag i 1874 og trykt 1876. Han indleder med at sige:

Kunsten – jeg taler i det Følgende bestandig i første Linie om Billedkunsten – er at ligne med en god Ven, som uformodet kommer bagfra hen til os, lægger Haanden paa vor Skulder og peger frem paa Et eller Andet i Livet, Naturen, Historien – hvad det nu kan være, som den netop har Lyst til at vise os.¹⁶

På hvilken måde dette dictum kan ses i en moderne kontekst om blikbegrebet er ikke stedet at komme ind på her, men der er næppe tvivl om at bemærkningen kan integreres i en næsten levendegørelse, af de objekter hvorpå blikket falder, som om den døde, men menneskeskabte materie "taler" til os. Og han markerer også, at den har en næsten opdragende og i hvert fald sanselig værdi, som han udtrykker det: "Vederkvælgelsesværdi".¹⁷

¹⁶ Julius Lange, *Om Kunstværdi*, 1963, 5.

¹⁷ *ibid.*, 6.

For at Julius Lange kan komme frem til det, med hans formulering: "det egentlige kunstneriske i Kunsten",¹⁸ går han systematisk frem, idet han indsnævrer begrebet kunstværdi, ved først at præcisere en kvantificering. Den rigtige kunst er den der møder os i museerne. Det, han konstaterer her er, at vi nu befinder os i et domæne hvor det bedste kulturen kan opvise er samlet, men at vi alligevel ikke har en slags linealagtig målestok for kunstværdien i denne udvælgelse. Vi må sætte vor subjektivitet ind for at tilegne os værdierne, når valgene er gjort: "Alligevel fastholde vi vor Doms objektive Betydning." siger han.¹⁹ Og uanset vi kan dømmе forkert: "fastholde vi, at Tingenes Værdier ere givne i sig selv uden Hensyn til vore subjektive Stemninger.", fortsætter han sin tankegang.²⁰

En nutidig formulering, der rammer Langes krav om respekt af de domme han formulerer, giver Colin Lyas, 1992, hvor han siger at mht. til at afgøre om noget er subjektivt eller objektivt kan en forestilling om minoritets- eller majoritetsafgørelser ikke finde belæg.²¹ Og i den sammenhæng ikke meget forskelligt fra Bob Sharpes formulering, hvor han siger: "Romaner og poesi ville aldrig kunne publiceres, eller billeder hænges op eller musik opføres uden at det måtte ske med en eller anden positiv/receptiv parameter fra den der forårsager denne, skal vi kalde det offentliggørelse."²² Og, det indlysende er her, at underliggende dette dictum, er et kunstbegreb.

Men dette siger kun noget om valg i al almindelighed – det siger ikke noget om partikulære valg – og det er den type æstetiske valg Julius Lange gør in concreto. Han begrundes dem ikke først teoretisk, med et credo, men valgene begrundes på forskellig måde i hans oeuvre – vel ud fra et moderne syn på teoridannelse – noget usystematisk. Dog vil jeg påpege, at det er der temmelig stor tradition for i kunsthistorisk

¹⁸ Julius Lange, *Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen*, København 1892, 56.

¹⁹ Julius Lange, *Om Kunstværdi*, 1963, 8.

²⁰ Ibid.: 8-9.

²¹ Colin Lyas, "The Evaluation of Art", in *Philosophical Aesthetics an introduction* (sic!), Oswald Hanfling ed. The Open University, Walton Hall, Milton Keynes (Oxford og Cambridge Mass.) 1992, 349-380, 372.

²² Bob Sharpe, op. cit. 1983: "Novels and poems will not be published, painting hung or music performed unless there is a positive aesthetic response from the person who does the vetting.", 39.

forskning, hvilket ikke kan få den konsekvens, at man kan hævde, at denne videnskab mangler teoretisk indsigt, forståelse eller videnskabelighed. Men det synes i de senere år at have skabt nogen tvivl om på hvilken måde kunsthistorikere overhovedet håndterer teoretiske og / eller æstetiske problemstillinger.²³ Det har givet anledning til at bruge kunsthistorikere og kunsthistorie som en teoretisk prægelse – hvilket både har afstedkommet irritation, vrede og måske værst opgivenesshed. Det skal jeg kommentere til slut.

Når Julius Lange hævder muligheden for at dømme om, hvad der er god og mindre god kunst, får en moderne teoretiker visse problemer: på den ene side hævdes retten til at vurdere for alle, på den anden side: kunstkenderen fastholder en professionel pligt til at vælge det bedste ud og hævder at valgene ikke kan blive ligegyldige på længere sigt – de må have en værdi i sig selv, som er Julius Langes formulering.²⁴ Kan man som kunstner og videnskabsmand ikke være ligeglad? Hvorfor blive ved med at forsøge at fastholde nogle særlige værdier? Vi får jo straks, hvis vi gør det, f. eks. det problem på halsen der siger, at vi ikke bør, af etiske grunde, positivt æstetisk værdsætte kunstværker der er gjort f. eks. på bestilling af diktatorer: Napoleon, Augustus, eller af en ensidig religiøs, fundamentalistisk bestiller: Ingres Napoleon-portræt, Augustus fra Primaporta eller Pozzos loftmaleri? Vi bør sikkert heller ikke værdsætte værker af kunstnere, som også er forbrydere: Caravaggio eller Cellini? Disse ræsonnementer kender Julius Lange og han gør bemærkninger dertil. Han siger først, for at sætte sin videnskabelighed i spil, at endskønt hans hjerte er ved den græske kunst, især Fidias, så har han en pligt til at være retfærdig over for andre udtryksformer.²⁵ Julius Lange har den meget smukke formulering, mht. til ændrede eller nye kunstudtryk, at det ikke skulle undre, hvis det var således, *at ethvert stort Fremskridt i Menneskenes Kunst er uadskillelig forbundet med Opgivelsen af en tidligere Skønhed.*

Altså, skal de værker vi peger på, principielt være kvalitativt uafviselige uanset smag, stil og andre historiske parametre. Så vort

²³ En af de mest kritiske forfattere er Donald Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a coy science*, New Haven 1989, ligesom Norman Brysons forfatterskab. Hans status er, bl.a. af denne artikels forfatter, reflekteret i *Nordisk Æstetisk Tidsskrift*, vol. 11, 1995.

²⁴ Julius Lange, *Om Kunstværdi*, 1963, 8 og 10.

²⁵ *Ibid.*, 10.

problem i dag, vi, som kunsthistorikere står overfor, er at skulle argumentere mod en ekstrem subjektivism eller ditto værdidiktatur. Og vor tid synes egentlig teoretisk meget lidt forskellig fra Julius Langes, hvor de æstetiske valg var under betydeligt pres, måske mest fordi et allerede givent æstetisk paradigme, gav usikkerhed mht. hvorledes kunstværdien skulle ræsonneres for fremmede formparadigmer, dels i det historiske felt, dels det antropologiske (som det kaldtes), dels inden for samtidskunsten. Her viser Julius Lange rummelighed.

For Julius Lange er kunstværdi nemlig ikke et spørgsmål om skønhed, hvad det begreb så måtte gemme af definatoriske problemer. Han gør begrebet relativt, således at skønheden hos en Rafael er en anderledes skønhed end den hos en Michelangelo.²⁶ Han afviser forsøget på at gøre en definition, det ville være en langsommelig proces uden mening overhovedet, og som han siger: vi fælder (underforstået) sande domme alligevel – og først og fremmest beror dette på at være åben – og især som han udtrykker sig “Fordomsfri”.²⁷ Denne hurtighed kunsthistorikere har, berører spørgsmålet om de æstetiske valg overhovedet kunne ræsonneres i datidens filosofiske æstetik.²⁸ I hvert fald må man både gøre distinktionen mellem det at kunne skelne og kunne ræsonnere om at skelne og det at kunne vælge og kunne ræsonnere om at vælge. Man må i hvert fald hævde at denne hurtighed næppe kan forsvares ud fra verbal-logisk argumentation, den må bero i det visuelt ræsonnerende felt.²⁹ Og under alle omstændigheder er det vigtigt for Julius Lange at pege på, at hurtigheden især beror på et stadigt arbejde med billedkunst.³⁰

Men, så er det vigtigt også at holde fast i det videnskabshistoriografiske, for her er parallellen til Euklid og Arkimedes’ ræsonnementer åbenbar. Den erfaring man opnår ved indsigt, bestemmer hvad det er værdifuldt at argumentere for. Julius Lange tager erfaringen, som grundlag for valgene for givet, uden at placere ræsonnementet om denne erfaring i den filosofiske æstetisks argumentationsform. Derimod i en indsigt i de historiske betingelser for kunstfrembringelsen og

²⁶ Ibid., 9.

²⁷ Ibid., 10.

²⁸ Ibid., 10.

²⁹ Se f.eks., John P. Frisby, *Seeing*, Oxford 1979, især kapitel 5.

³⁰ Julius Lange, *Om Kunstværdi*, 1963, 10.

dermed, mener jeg, bliver hans fremlæggelse af begrebet kunstværdi særlig interessant for moderne læsere.

For at komme frem til at karakterisere kunstværdien, begynder Julius Lange med at omtale klassen af billeder. Og han vælger derpå fra, men ud fra den enkle antagelse at han rent faktisk kan bedømme om et billede har værdi eller ej. Så hans værdibegreb er det begreb han bruger for at definere kunstværdien. Michael Podro har formuleret dette således: "...at vi har et begreb (a notion) om kunstværdien for at vurdere den."³¹

Det første Julius Lange vælger er at omtale et billedes affektionsværdi, der kun har betydning for én person eller ganske få. Det får værdi udelukkende i kraft af sit emne.³² Affektionsværdi kan også være mere generel – altså måske have national værdi, som et portræt af Thorvaldsen tegnet af en ligegyldig kunstner. Men hvis vi ser på Eckersbergs portræt af Thorvaldsen forandrer sagen sig markant: "Slet navnene ud..Billedet vil alligevel beholde sit Værd."³³ Og den forskel vi her erkender er netop "...et æstetisk Indtryk".³⁴

Kunstværdien får dermed *ikke* en definition, men med Julius Langes formulering "...en Bestemmelse",³⁵ som lyder som følger:

Det er den Værdi, som det gjemmen Billedet (Fremstillingen af Æmnet) aabenbarer sig, at Æmnet har haft for Frembringeren, og som det derigjemmen faar for os.³⁶

Det er ligeså lidt et bevis som hos Euklid. Og denne bestemmelse kan bringes til at smuldre, hvis vi går analytisk til værks, men det gør vi ikke, vi lader den stå, fordi Julius Lange selv ser denne problemstilling og kvalificerer det sådan, at han siger at kunstværdien som den her er bestemt: "tillige sees at være objektivt given..og desuden at den har Krav på at anerkjendes."³⁷ Især det sidste er vigtigt. Han har dækket sig ind for såvidt han allerede før har hævdet sin professionelle ret til at give domme om kunst. Præmisserne for objektiviteten udredes derpå.

³¹ Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, (1982), New Haven and London, 1986, XVI.

³² Julius Lange, *Om Kunstværdi*, 1963, 15.

³³ *Ibid.*, 19.

³⁴ *Ibid.*, 19.

³⁵ *Ibid.*, 20.

³⁶ *Ibid.*, 20.

³⁷ *Ibid.*, 21.

Som bestemmelsen står er den begrebslig og abstrakt. Julius Lange bruger resten af skriftet *Om Kunstværdi* til at fæstne den i billedkunstens objekter.

Bestemmelsen opfatter han som sand og afgjørende, tillige er den den videste og den liberaleste.³⁸ Men måske vigtigst i hans sammenhæng – og tidens: “Der kan indenfor den rummes en Uendelighed af ethiske, æsthetiske og historiske Forskjelligheder og Modsætninger; den er lige meget beredt paa at optage dem alle.”³⁹ Bredden bliver her et problem, hvis man antager at en uendelighed kan rummes deri. Men én uendelighed kan være større end en anden, hvilket kunne være matematikerens kommentar. Hans præciseringer og valg i præciseringerne er så det, der skal forsøge at bære bestemmelsen igennem til accept.

Julius Lange udgår fra et begreb om almenmenneskelighed – i modtageligheden for indtryk er der noget alment – både i hans samtid og lineært tilbage i historien. Virkeligheden kan være forskellig, betingelserne forskellige, men udgangspunktet har vi fælles. Det er den a-historiske, fysiologiske parameter i hans antagelser. Og altså et synspunkt han deler med fysiologerne.⁴⁰ Samtidig eller måske derfor er han på kollisionskurs med Zeitgeist-begrebet, ud fra den betragtning at kunstneren ikke først skal opsøge kundskab om tidsånden for at være i pagt med den, men at selve den skabende akt *er* eller danner tidsånden.⁴¹

Julius Lange er rummelig nok til at indrømme at der forekommer en cirkularitet i hans ræsonnement om kunstværdi. Vi forudsætter et kunstbegreb for at dømmе om kunst. Og dommene bliver objektive som han hævder. Hvad en moderne analyse ofte glemmer er netop, at objektiviteten beror på indlæringen – visningen og sammenligningerne – og ikke at forglemme: dialogen med de levende kunstnerne.

Julius Lange tager derpå diskussionen ud af det abstrakte felt for at nedlægge den i et ræsonnement om objekterne – kausalt den anden vej – ligesom Arkimedes fra metode til virkelighed – fordi kunstværdien opleves gennem objekterne ligesom fænomenerne gennem er-

³⁸ Ibid., 21.

³⁹ Ibid., 21.

⁴⁰ Ibid., 29.

⁴¹ Ibid., 29.

faringen, og hvad Julius Lange netop påpeger: gennem indlæringen og den visuelle forståelse.⁴²

Hans bestemmelse af kunstværdien beror derfor på, at han kan erkende kunstnerens kompetance,⁴³ som er kunstværdiens grundsubstans. For os er det vigtige, at den ikke blot sættes i: "Betingelsessætningen, den maa op i Hovedsætningen."⁴⁴ som han udtrykker sig. Måske siger det blot at vi ikke kan have et kunstbegreb uden kunst – og dermed heller ikke et kunstværdibegreb. Det må filosoferne rede ud. For Julius Lange er det kunstnerens drivende og formidlende kraft eller kompetance, der er indeholdt i kunstværdien, så at sige bestemmer den. Det er det han mener med at sige, at de formværdier, der er skabt af kunstnerne, skal have plads i hovedsætningen. Men mærkeligt – og måske realistisk: faktisk går den teoretiske gas af hans kunstværdi-ballon her.

Filosoffen Harald Høffding korrigerer høfligt, men bestemt og siger: "For mig staar det, som om din Opfattelse (om kunstværdi) egentlig maa ende i Mystik..En Kraft, der er Værket meddelt, synes mig for vag en Bestemmelse."⁴⁵ Men, da det alligevel synes, at vi har nu 125 år efter har opgivet at danne en vandtæt, man kunne kalde det, målestoksagtig definition på kunst, kunne vi sige, at nu har humanisten (igen) mødt matematikeren. Det historiografisk interessante ved dette er, at den måde Julius Lange tænker på om teoretiske problemer, i høj grad ligner græsk matematisk tankegods. Men, Julius Lange svarer ikke Harald Høffding direkte igen ved at påpege, at han netop ikke håndterer det faktum, at det er kunsthistorikerens valg, der overhovedet giver Harald Høffdings kritiske, og noget arrogante, bemærkning mening. Og at kunsthistorikerens valg består af andet end analyse.

Derfor kan Julius Lange, der fokuserer på kunstnerens kompetance, som udmøntes i kunstværdi, hævde at det ikke nødvendigvis betyder, at kunsten er af efterlignende art,⁴⁶ men beror på det forhold

⁴² Ibid., 36.

⁴³ Ibid., 33.

⁴⁴ Ibid., 33.

⁴⁵ Brev fra Harald Høffding til Julius Lange, 8. august 1876, Ny kgl. Sml. 1961, I, Det kgl. Bibliotek, København.

⁴⁶ Julius Lange, *Fremstillingen af Menneskeskikkelsen i Kunsten*, København 1892, 33.

at: “..Kunstværket skal være i Harmoni med sig selv i sin Helhed og i sine Enkeltheder.”⁴⁷

Om dette er Harald Høffding og Julius Lange nok enige. Høffding opfatter det som en analogi til menneskets stræben efter harmoni, Alois Riegl ville sige stræben efter lykke,⁴⁸ en tankegang Julius Lange ikke er fremmed over for, men han forstår alligevel noget andet med sit harmonibegreb: det er noget i værket formelt, men frembragt bevidst på givne historiske præmisser af kunstneren, ikke noget filosofen mener at kunne indlægge som en given parameter i alle kunstværker.

Og det kan hævdes, at det er Alois Riegl der kommer til at føre Julius Langes historiografiske tankegang videre, ganske vist med andre analyseobjekter. Det grundlæggende for kunsthistorikere er, at det, de ser i værket, fordi de erkender de formelle parametre, som er historisk determinerede, også er grunden til at de forstår kunstværket og kan dømme om dets kunstværdi. Uden historisk erfaring og indsigt ingen dømmekraft.

Selv om Julius Lange også har mange ræsonnementer om forholdet mellem etik og kunst, ønsker han at fæstne kreativitet til den kompetance, der håndterer de formelle forhold i opbygningen af kunstværket. Julius Lange kommer dermed fra det begrebslige hen til billedets objektive – kunsthistorikeren ville sige synlige – fremtrædelsesform. Det gælder beskrivelsen af de træk man kan se, og med den indsigt de har om formelle forhold, kan påpege. Julius Lange er ganske på det rene med at én tid ser noget andet end en anden, men at det netop er vor historiske erfaring, der gør at vi erkender forskellige perioders formværdier, og derfor kan skelne mellem godt og skidt. At han dermed også siger, at det vi påpeger, som formelle træk i kunstværkerne også var tænkt i frembringelsen, er en ting han ikke tvivler om, men nok burde have gjort. Og, det vil moderne kunsthistorikere egentlig også nødig dømmе bort fra en analyse. Men det er selvfølgelig en diskussion værd, hvor langt det kan holde. Dog, dermed får hans domme om kunstværdi en objektiveret, påpegende form, der retfædiggør at han fælder æstetiske domme.

⁴⁷ Julius Lange, *Om Kunstværdi*, 1963, 34.

⁴⁸ Marianne Marcussen, in print se note 12.

Ud fra harmonibegrebet mener han, at: "En Fejl i Kompositionen slaar Billedet i Stykker."⁴⁹ som han udtrykker sig. Disse forhold, der skal samtykke med billedets motiv skal, som han siger, og Høffding kritiserer, virke: "med samlet Kraft".⁵⁰ Dette kan, efter Julius Langes opfattelse, kun opnås ved anlæg (talent) og uddannelse – han berører begrebet geni – og vender dermed tilbage til den tautologi, der hedder: "at god Kunst er den, som kommer fra en god Kunstner."⁵¹ Han kan ikke komme fra to ting i denne sammenhæng: dels talentet, dels uddannelsen, der er bundet i tidens givne forudsætninger: "Den enkelte Kunstner bæres ikke alene af sin egen Udvikling: Udviklingen nedarves og forøges fra Slægt til Slægt".⁵²

Men Julius Lange får dermed omgående det problem på halsen at kunstneren igennem sin tekniske og åndelige bearbejdning af et motiv videregiver de værdier billedet har – men hvorfor skulle kunstneren erkende det billedet står for eller gå ind for det billedet viser?

Han slutter rundt om mange argumenter, men lander på det dictum, at: "Man maa skjelne mellem den udenfra stillede Opgave, og den opgave Kunstneren stiller sig selv."⁵³

Denne kompetance gør at beskueren og tolkeren bliver grebet af noget i billedet som han aldrig ville have forestillet sig kunne interessere: en hønsegård, den hellige Katharina eller meget andet – som ligger ganske udenfor den enkeltes dagligdag eller måske personlige overbevisning,⁵⁴ men det er så netop det æstetiske.

Og problemet består endnu, og vi kan spørge med Julius Lange:

Men hvorfor har denne Kunstner nu netop faaet saa meget tilovers for dette Æmne? Ja, det bliver Videnskaben aldrig udviklet nok til at forklare. Der bliver heri noget til evige Tider Irrationelt: saaledes er det nu engang med den menneskelige Værdifølelse. Vi se kun Frugterne, Resultaterne..som Produkter af en dobbelt Individualitet; Æmnets og Kunstnerens; de ere

⁴⁹ Julius Lange, *Om Kunstsværdi*, 1963, 35.

⁵⁰ Ibid., 34.

⁵¹ Ibid., 37.

⁵² Ibid., 40-41.

⁵³ Ibid., 52.

⁵⁴ Ibid., 53.

fuldt tilgængelige for den sympathetiske Følelse, men uopløselige for Tanken.⁵⁵

Dér slutter hans skrift, *Om Kunstværdi*.

Så spørger kunsthistorikeren filosofferne hvad vi så skal gøre: For, som Julius Lange har markeret, er der i hans tid ingen svar på spørgsmålet. Og han finder ingen trøst hverken hos filosofen Harald Høffding eller hos den klassificerende, beskrivende videnskabelige metode, som den er arvet fra Giovanni Morelli. Beskrivelsen er utilstrækkelig – vi kan beskrive alting systematisk, men dog ikke få argumenteret værdien frem.⁵⁶ Det svarer til det Bob Sharpe markerer: at metoden ikke borger for valget.⁵⁷ Eller når Colin Lyas argumenterer for, at de formelle argumenter synes at optræde *ex post facto*.⁵⁸ Hans argumenter er hentet fra F.N. Sibley – det har jeg stor sympati for – blandt andet fordi det modsvarer kunsthistorikerens opfattelse af sagen – og fordi man dermed kan få lov til at bringe den tradition frem i lyset, der indtil det stædigt grænsende, har påberåbt sig valgenes kvalitet. Her forsværer jeg dem, ved at pege på problemstillingen gennem Julius Langes teoretiske ræsonnement derom.

Men når Julius Lange siger at værdien er fuldt tilgængelig for følelsen, men uopløselige for tanken er han nået så langt, at vi næsten må sige, at han har givet op over for det at begrunde valget af værker og dermed værdierne. Vi må erkende at han har vendt et ræsonnement. Men han har ikke selv teoretisk reflekteret det faktum, at han viser eksempler, hvor analysen fæstes i de mest fremtrædende kunstværker historien igennem. I et brev til Harald Høffding forsværer han sig mod dennes præference for det ultra-realistiske billedudtryk. Han bekender ganske vist, at han mest af alt elsker parthenonfrisen. Men han vælger også de fremmeste værker fra den før-græske tid – eller de vigtigste middelaldermonumenter – eller senere tiders, som han ganske vist nok kan få en moralsk dårlig smag i munden ved.⁵⁹

⁵⁵ Ibid., 53-54.

⁵⁶ Marianne Marcussen, "Nicht Alles ist zu allen Zeiten Möglich", in *Nordisk Estetisk Tidsskrift*, 14, 1995, 51-68.

⁵⁷ Bob Sharpe, op. cit., 1983: "The tool doesn't count for the choice..."

⁵⁸ Colin Lyas, op. cit., 1992: "...tends to be *ex post facto*.", 356.

⁵⁹ Brev til Harald Høffding, 1892, Ny kgl. Sml., Det kgl. Bibliotek, København. Julius Lange, *Menneskefiguren i Kunstens Historie*, København 1899, 198 og 203.

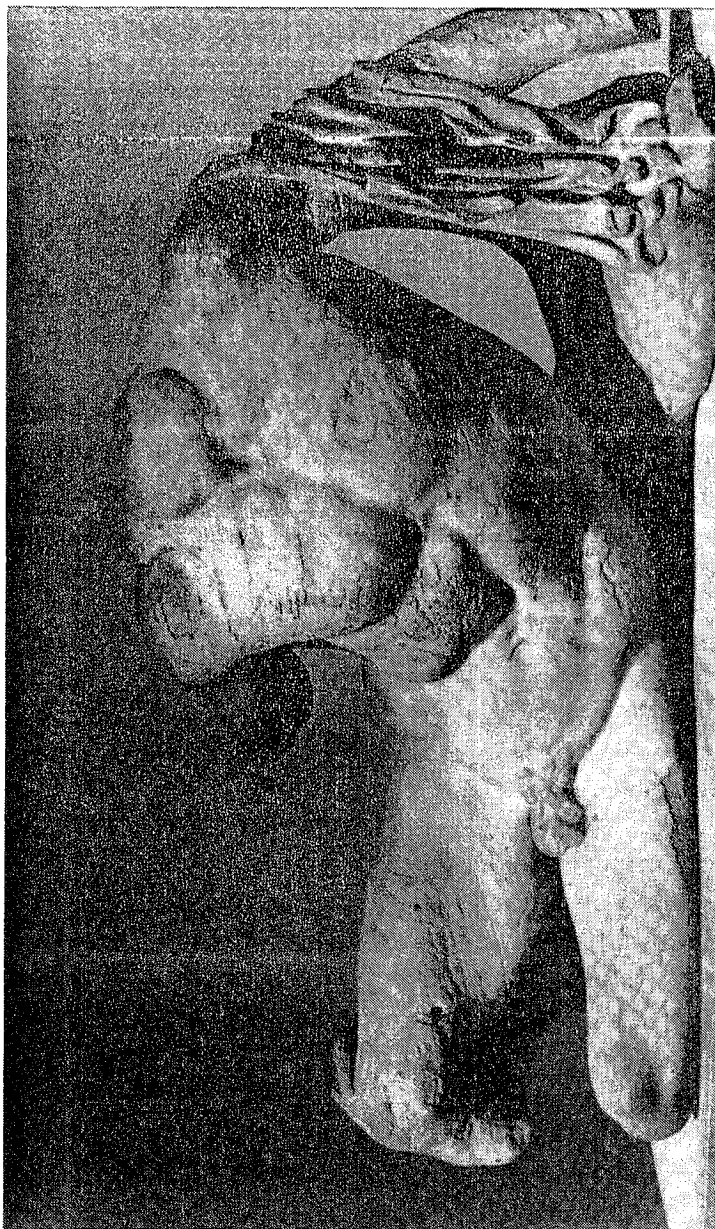
Set ud fra et moderne synspunkt er det et rodsammen, men der er noget grundlæggende i det vi har svært ved at komme fra: hans valg. Han sætter skel mellem billeder, hvis antal kan være uendeligt – og de af billederne, der har den specielle egenskab at de har kunstværdi. Disse værker analyserer han i resten af sit skrevne oeuvre. Han vælger alle de private fra – og alle de dårlige. Og cirkulatiteten i argumentet er et faktum.

Man kunne faktisk hævde at kunsthistoriens valg ser ud, meget langt hen ad vejen, som de gjorde på Julius Langes tid – og det kan ikke kun være kunsthistorikernes blandede subjektivitet, der fastlægger disse valg. Det er resultat af et langt historiografisk ræsonnement, som moderne teori egentlig har haft det problematisk med. Og kunsthistorikerne har måske også haft det dårligt ved at prøve at formulere sig omkring det, simpelthen fordi det siden 1960erne har været moralsk belastet at repræsentere finkulturen. Billedhuggeren Bjørn Nørgaard sammenfattede allerede i slutningen af 1980erne den æstetiske problemstilling ved at sige:

..når en billedidé kunne bære gennem årtusinder, var det formens klarhed. Og jeg tror at vi nu, for at billedet, det poetiske billede, skal bære igennem den omsiggribende billedstøj, må anvende en stor og enkel almen form, men stadig være mangfoldig, som vores kultur og livet.⁶⁰

Jeg fornemmer vi stadig kan lære noget af Julius Lange, hvilket jeg vil belyse ved et eksempel. I en gennemgang af parthenongavlen gør han hele tiden det, at han først beskriver det vi ser – det vi kan blive enige om – og så sker springet fra det indlysende og påpegende til det normative fuldkommen lydløst kunne man sige. (Se billedet af en figur af Fidiias og værksted fra Parthenon, British Museum, London). Først beskriver han: "Denne ungdommelige nøgne Skikkelse har ligget paa sin venstre side" – det kan vi ikke blive uenige om – og så vurderer han: "Man er saa nær paa Naturen at man tror at fornemme Legemstoffets fine, sunde Udduftning, 'Kødduften'. Ved dette Forhold er Alt bortfal

⁶⁰ Bjørn Nørgaard, *Menneskemuren og menneskene bag den. Menneskemuren*, Statens Museum for Kunst, København 1984, 14.



Figur af Fidias og værksted fra Parthenon, British Museum, London

det, hvad der i den ældre Kunst havde været af doktrinært og strængt disciplineret..”⁶¹

Dette yder retfærdighed til Sibleys argumentation, refereret af Lyas: at når beskrivelsen af alt det formelle har fundet sted, så synes det at være en almindelig opfattelse at man ud fra dette kan slutte sig til kunstværdien. Men Sibley har argumenteret, at der er ingen måde hvorpå dette kan finde sted, hvis Lyas referer Sibley korrekt.⁶² Det er det Julius Lange mener, og opgiver at argumentere for. Men det er – i den sibleyske optik – den eneste måde hvorpå vi kan videregive kvaliteten – nemlig ved at benytte en kanonisk sprogbrug med adækvate adjektiver. Og, må man tilføje: kunsthistorikere almindeligvis har gjort, men desværre ofte høstet megen kritik for. Sibley argumenterer for metoden, fordi han påpeger, at de deskriptive adjektiver vi anvender, både har en kulturel indlæringsværdi, en konsensus og en sandhedsværdi. Sandheden er blot af en anden end en logisk formel.⁶³ Logik, eventuelt som logisk dekonstruktion, i analysen, rækker simpelthen ikke. Den er et lukket system uden åbne antagelser, der ikke kan bane vejen for fremtidige erkendelser.

Men, var det nu kunsthistorikernes fastholden i den visuelle indlæring og den ordenes orden med adækvate – og kanoniske – adjektiver vi bruger, der er grunden til at Sibley kommer os til hjælp? Er det ikke snarere Euklid og Arkimedes? Eller en af de senere helt store: Kurt Gödel, der for altid omstødte David Hilberts drøm om et fælleslogisk grundlag for al (videnskabelig) tænkning?⁶⁴ Og netop det Julius Lange intuitivt erkender, fordi han gennem fysiologerne, med en mulig adresse til Helmholtz, får plejet sin uvilje mod en forældet æstetisk diskurs, på en civiliseret måde? Helmholtz’ store både fag- og populærvidenskabelige oeuvre udgives og formidles i 1860erne og 70erne. Man

⁶¹ Julius Lange, *Kunsthistoriens Fremstilling af Menneskefiguren*, 1892, 230.

⁶² Colin Lyas, op. cit., 1992, 359.

⁶³ Ibid., 358.

⁶⁴ Kurt Gödel, *On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems* (1931, tysk udg.), benyttet udg. er Dover 1992. Kurt Gödels argumentation bliver ligestillet med Aristoteles, men Arkimedes 100 år senere problemstilling er lige så velegnet som parallel. Se iøvrigt, Carl B. Boyer, *A History of Mathematics*, New York 1968, 655ff.

kan erindre om, at Helmholtz' lære om synet oversattes i udvalg til dansk 1876.⁶⁵

Det forekommer som en naturlig inspiration for Julius Langes åbenhed, for i hans tid er erkendelsen om det værende og beskrivelsen af begreber som rum og tid i ekstraordinær stærk bevægelse. Her kan Helmholtz muligvis igen være en inspiration, fordi han i (nogenlunde) pædagogisk forståelig form, viderebragte grundtankerne i den ikke euklidiske geometri.

Hen gennem 1960erne og 70ernes metode-kaos og -pluralisme har kunsthistoriens valg fungeret kontinuerligt – med de ændringer af det kanoniske sprog der finder sted, men har faktisk været ugleset. Også af dem, der har brugt valgene i praksis, men aldrig villet inddrømme deres legalitet – og slet ikke deres objektivitet.

Men det er måske sandt som Göran Hermerén siger, 1996, at der ikke har fundet et teoretisk ræsonnement sted om æstetiske problemer i billedkunst eller i kunsthistorien generelt.

Det man kan sige her er, at der i hvert fald har fundet begrundede valg sted, men om de teoretiske ræsonnementer har været magre ("meagre"),⁶⁶ må så nærmere defineres. Kunst har de sidste de-cennier – også af kunsthistorikere – været analyseret ud fra sociologiske, psykologiske, matematiske, filosofiske, semiotiske synsvinkler m.m., hvilket vel er fuldstændig OK. Og man må antage, at de, der har forsøgt sig på disse måder, også har haft en vis indsigt i det teoretiske grundlag for metoderne. Vi har prøvet det hele, kunne man sige, men selve det kunstneriske i kunsten, som Julius Lange formulerer det "Kunstværdien", er muligvis sandt nok ikke blevet ræsonneret af kunsthistorikerne, for det ville stille den umiddelbare kunstoplevelses "primat" i et turbulent problemfelt. Men hvem har ellers fastholdt værdierne uden at lade sig vælte omkuld af logisk dekonstruktion? Og, de der har påtaget sig ansvaret for at gøre kunsthistorien til forældet subjektivisk fin-snak, de har påfaldende ofte selv manglet visuel erfaring og har kun i begrænset omfang – hvis overhovedet – analyseret kunstvær-

⁶⁵ Julius Lange og matematik kan synes underligt uforenelige, ingenlunde. Julius Lange læste med fornøjelse H. G. Zeuthens *Keglesnitslæren i Oldtiden* og foreslog O. Montelius i Stockholm at anmelde den. Se, *Breve fra Julius Lange, Efterslæt*, P. Købke ed. København 1903, 50.

⁶⁶ Göran Hermerén, "Editorial" in *International Yearbook of Aesthetics*, vol. 1, 1996, 3.

ker. Og, værdibegrebet har været et tabuiseret område – og både sociologisk, politisk og analytisk “non toccare”. Sibley har haft den autoritet, der har kunnet tilkende den æstetiske vurdering mening og respekt. Og her er det vigtigt at eje matematikerens rummelighed og fastholde ræsonnementernes åbenhed. Uanset om konsekvensen kan blive, at kunsthistorikeren må hævde, at han giver sande domme om kunstværdien. Ræsonnementerne er i en uafsluttet bevægelse. Det er derfor Julius Langes forsøg på en bestemmelse af kunstværdien, er vigtig for os idag.

