

Marianne Marcussen

Krystallisationsteorien og stilteorien i Alois Riegls forfatterskab

Den østrigske kunsthistoriker Alois Riegl (1858-1905), må opfattes som en af de pionerer, der dannede den moderne kunsthistorie, eftersom han bidrog afgørende til at formalisere en af de mest komplicerede discipliner i faget, nemlig stilanalysen.

Her skal undersøges nogle teoretiske forudsætninger for hans arbejde med stilproblemet. Dog ikke ved en analyse af hans gennembrudsværk *Stilfragen* fra 1893, men de to versioner af hans *Historische Grammatik der bildenden Künste*, udgivet posthumt i 1966, og kommenteret af Karl Swoboda og Otto Pächt. I dette værk kan lokaliseres en række forudsætninger og åbne antagelser for Riegls arbejde med stilproblemet, det er værd at fokusere på, for at få et indtryk af Riegls kontakt til hans samtids erkendelsesteoretiske strømninger.

Indledningvis skal begrebet stil i de bildende kunster afgrænses uden at der vil blive forsøgt en dækkende definition.

En beskrivelse af fænomenet stil, som efter min opfattelse i det store og hele rammer Riegls, er, foruden Meyer Shapiros essay *Style* fra 1962, Thomas Munroes fra 1970 i bogen *Form and Style in the Arts*, hvor han siger:

En stil er en relation/ måske snarere at forstå som en kombination/ af forskellige træk, som er karakteristiske for den kunst, som er produceret på et bestemt sted og i en bestemt periode, af en bestemt (social) gruppe eller individuel kunstner. Stil forstået på denne måde er ganske afgjort bundet til historien, eller er afledt af historien: altså kronologien, geografien, det sociale eller individuelle, eller måske (en kombination af) alt dette. Arbejder, der er relateret til disse ting, siges at manifestere stil i dens mest autentiske, typiske og mest udviklede form, skønt imitationer eller ligheder med denne,

kan findes andre steder. En sådan stil kalder man periodens stil.¹

Det problem en sådan karakteristik rejser er da, for kunsthistorikeren, at identificere og udpege netop de træk i de foreliggende kunstværker, som er karakteristiske for en periode eller kunstner. Sproget som deskriptivt middel bliver i denne sammenhæng ofte en troløs medspiller, som også Meyer Shapiro bemærker.

Men vi kan konstatere, at kunsthistorikere gennem tiderne har udviklet et internt sprog eller en sprog-praksis, når stil analyseres, men at det er yderst sjældent man i det daglige arbejde bekender disse udsagns teoretiske udspring. Det er også i et vist omfang tilfældet for Riegl, og det er et sådant forhold, der nedenfor skal udredes.

For det meste har kunsthistorikeren absolut ingen som helst dokumentation for de konklusioner der drages af en karakterisering af stil i en given periode eller hos en bestemt kunstner. Konkret gøres altid visuelle sammenligninger, ofte med kunstværker man ikke har fysisk foran sig. De egenskaber eller træk der peges på kan være udtrykt ved karakteriseringer som: "følelse", "alvor" eller "temperament". Den slags udsagn er som bekendt vanskelige at definere nærmere, selv om der almindeligvis findes en udbredt konsensus om hvad de dækker og uanset om den enkelte kunsthistoriker personligt bryder sig om det analyserede kunstværk eller ej.

Det er i tråd med Riegls tænkning at hævde at det i langt højere grad er muligt at dokumentere de tekniske egenskaber ved værket: hvorledes penslen er sat på lærredet, hvorledes hammeren er brugt i skulpturen, farvernes blanding, rumkonstruktionen eller facial-udtryk på figurer etc. En karakterisering af disse ting vil være grundlag for en stilanalyse. Men foruden denne systematiske karakteristik kan kvaliteten af den måde hvorpå det tekniske er udført erkendes med en rimelig konsensus om udsagnenes sandhedsværdi.

Meyer Shapiro udtrykker dette ved at påpege at vi ingen muligheder har for (at analysere stil) uden at bruge sprogets, om end vage, benævnelser for kvalitet.²

De tekniske aspekter har den fordel i stilanalysen at de kan beskrives i relation til de normer for de kunstneriske udtryksformer der er fremherskende i en given periode. Hvorledes disse normer skal indkredses og deres forudsætninger beskrives er et vanskeligere stykke ar-

¹ Thomas Munroe, *Form and Style in the Arts: An Introduction to Aesthetic Morphology*, Cleveland og London 1970, 237.

² Meyer Shapiro, "Style", 1962, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society, Selected Papers*, New York 1994, 55.

bejde, men det er det Riegl vil, uanset naturligtvis, de mange muligheder der i den anledning kan opstå for at gøre cirkelslutninger. Har vi nemlig allerede et stilbegreb, så relateres nye værker til dette uden at stilbegrebet og dets teoretiske forudsætninger nødvendigvis samtidig underkastes kritik. Sikkerhed for en rimelig præcis karakteristik af de tekniske aspekter af kunstværkerne får vi kun når værkerne er bevisligt udført på et bestemt sted, i en bestemt periode, af en bestemt kunstner. Dokumentation bliver i en sådan sammenhæng væsentlig.

Det der giver sig udtryk i stilen, fra oldtiden til impressionismen, er det Riegl ønsker at undersøge og beskrive karakteren af. Et formidabelt projekt, igangsat af et musealt registreringsarbejde i 1870'erne og 80'erne.

Dette arbejde medførte at Riegl undersøgte nogle grundstrukturer i mønstre, der i den stilistiske udformningen ændrede sig afhængigt af tid og sted. Riegl fokuserede f. eks. på en lotus eller akantus, som han mente ændrede stil uden at motivet blev udsat for gentagen konfrontation med virkeligheden. Det blev til hans første livtag med stilbegrebet i bogen *Stilfragen* fra 1893.

Riegl er overbevist om at stilen i kunsten er fremkommet ved en kompliceret form for problemløsning med forudsætninger i kulturens og historiens fremadskriden. Og her må det understreges at Riegl ikke mener at én kultur eller én tids kunstfrembringelser kan vurderes til at have højere æstetisk niveau end andres. Det er en opfattelse Riegl har til fælles med mange kunstnere og kunsthistorikere på hans tid.

Da Riegl fæstner stiludviklingen i en given periodes erkendelse, har denne holdning til kunsten konsekvenser for hans historieopfattelse. Han er derfor åben for den mulighed at en senere periodes teoretikere kan mangle eller have ufuldstændig indsigt i en anden periodes æstetik. Han siger:

Den bildende kunst er (altså) et kulturfænomen, som ethvert andet, og i bund og grund afhængig af den menneskelige faktor, som i det hele taget har frembragt kulturudviklingen: som et udtryk for den verdensanskuelse, der er et led i menneskets stræben efter lykke. Dette har udtrykt sig forskelligt hos forskellige folkeslag, men det er vigtigt at man forstår denne grundlæggende tanke når man vil lære kunsten hos et bestemt folk til en bestemt tid at kende.³

Hermed har Riegl klart markeret at der ligger mere i en stilanalyse end en enkel sammenligning af ligheder i det visuelle materiale.

³ Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, K.M. Swoboda og Otto Pächt (eds.), Graz 1966, 216. Fra nu af betegnet HGBK.

Når Riegl definerer det kunsthistorikeren skal udføre af arbejde sammenligner han det med sprogforskerens. Han bemærker at det ikke er nødvendigt at kende sprogets grammatik for at bruge sproget, men hvis sproget skal ind i en videnskabelig diskurs er det nødvendigt at have et dybtgående kendskab til grammatikken. Han gør her en parallel til kunsthistorikerens arbejde, idet han analogslutter, at det så også er nødvendigt at kende kunstens "grammatik" (etableringen af formen, der danner stilen, gennem kunstnerens kreative proces). Derfor kalder han sin bog *Historische Grammatik der bildenden Künste*.⁴

Når Riegl skriver det på denne måde er det en pædagogisk analogi ikke en videnskabelig. Han siger nemlig andetsteds, f. eks. i indledningen til *Stilfragen* 1893, at det ikke er med sproganalysens form man skal analysere kunsten, kun at det er imperativt at forstå formernes indre orden i begge videnskaber. Han er endda særdeles kritisk over for sprogforskernes fortolkninger af visuelt materiale både af den samtidige og fortidige kunst. Riegl ønsker de visuelle former analyseret som sådanne, som udtryk for erkendelse i en given periode. Derfor spiller det en vigtig rolle for hans stilteori at der er en form-analogi mellem de analyserede objekter, altså kunstværkerne, og teorien om hvorledes formerne i naturen er opstået. Om dette er holdbart, skal kommenteres kort til sidst.

Eftersom Riegl grundlæggende er af den opfattelse at en stil ikke kan imiteres, eftersom enhver periode er kulturelt forskellig fra en hvilken som helst anden eller har en anden verdensanskuelse (Weltanschauung) og eftersom han også accepterer tanken om en evolutionisme, forståeligt nok i Darwins århundrede, så søger han en række parametre, der kan klassificere og beskrive stilen i forskellige perioder, således at en periode må udvikles naturligt fra og være bestemt af den foregående. Det er ikke det samme som at sige at den kunst der analyseres ikke kan foretage stilistiske lån i perioder, der ligger langt fra den aktuelle.

I *Historische Grammatik der bildenden Künste*, deler han, for at få sin ide om de visuelle formers udviklingshistorie til at fungere, den europæiske kunst op i tre store perioder. Den første op til antikkens slutning, definerer han som en periode, hvor udviklingen i kunsten er et udtryk for en forbedring/forarbejdning (Verbesserung) af naturen gennem en kunstnerisk håndtering af kropslig eller kødelig skønhed (körperliche Schönheit), den næste, middelalderen frem til manierismen, definerer han som en periode hvor udviklingen i kunsten er et udtryk for en forbedring/forarbejdning af naturen som udtryk for

⁴ HGBK, 210ff.

åndelig skønhed (geistige Schönheit), og i perioden frem til hans egen udvikles kunsten således at den er en genskabelse (Wiederschaffen) af den forgængelige (vergängliche) natur. Denne deling foretages ud fra den grundlæggende, åbne antagelse eller forestilling, at al kunst er en væddestrid eller en kappestrid (Wettstreifen) med naturen — og dermed eller derfor et led i menneskets stræben efter lykke.⁵

Det interessante for os er således at konstatere, at det for Riegl er en grundtanke, at kunsten og naturen er i konstant dialog, men på en sådan måde at det både er naturen som sådan og forklaringerne på eller forestillingerne om naturens art gennem tiderne, der er kunstens mod eller medspiller.

De første to perioder er dermed defineret som forbedringer, måske snarere at forstå som idealiseringer, først en ydre eller kropslig, siden en indre eller åndelig, hvorimod han opfatter hans egen tids kunst som en (realistisk) gengivelse af naturen som er forgængelig. De tre perioder afgrænses parallelt til det historiske faktum at den første periode er polytheistisk, den anden monoteistisk og hans egen tid nærmest transitorisk til ateistisk, idet han karakteriserer den som både protestantisk og ateistisk.

Disse klassifikationer relaterer Riegl da til visuelle (formelle) egenskaber ved kunstværkerne. Det er det historiske forløb. Men den grundlæggende, åbne antagelse, i Riegls beskrivelse af stiludviklingen, er hans ide om at kunsten, altid har været en væddestrid med naturen.

Derfor er det helt afgørende for Riegl at han kan give en definition af natur eller naturen. Hans udgangspunkt er den antagelse at alt eksisterende, al materie, kan deles i organisk og inorganisk. To udtryk der stadig er i brug. Det organiske er, rimeligt nok, alle levende planter og dyr, det inorganiske alle materier, der kan opfattes som døde materier. Riegl antager at denne opfattelse eksisterer gennem hele vor historie helt tilbage til de allerførste menneskelige samfund hvorfor denne antagelse må beskrives som a-historisk i hans begrebsverden.

Alligevel er Riegl fuldt bevidst om at opdelingen på hans tid er under betydeligt videnskabeligt pres. Han sammenfatter derfor dannelsen af det organiske og inorganiske i begrebet krystallisation. Og det er denne betegnelse der nedenfor skal analyseres nærmere på.⁶

I *Historische Grammatik der bildenden Künste* nævnes ordet krystallisation som en metafor for æstetisk form. Men Karl Swoboda og Otto Pächt antyder i forordet, at krystallisation kan dække over mere og da ordet op-

⁵ HBGK, 290ff.

⁶ HBGK, 21.

trådte i en relation til en forklaring af hvorledes naturen er sammensat af krystalformer, var der meget kort til en nærmere undersøgelse af hvad ordet på Riegls tid dækkede over i naturvidenskaberne. Der var pakket med information. Riegl siger:

Den grundlov efter hvilken naturen former den døde materie er krystallisation, som indeholder symmetrien — dvs den regelmæssige horisontale fordeling af de mindste molekyler på begge sider af den ideale midtakse.

Der er den opfattelse at formerne i den bevægelige materie følger andre grundregler eller lovmæssigheder, men det er i virkeligheden ikke tilfældet. Lige modsat: i den levende materie følges samme grundregel i den symmetriske opbygning. Men det forekommer ikke så tydeligt i den levende materie, det gælder både den, der vokser på samme sted eller den der bevæger sig. Ligeså er det med den bildende kunst. Kunstværkerne, der dels er det en kappestrid med den levende natur dels med den døde materie, følger begge dybest set samme grundsætning, uanset hvor skjult den kan synes. Det kunstneriske (eller kunsten) udtrykker sig inden for disse rammer, således at kappestriden med naturen kan fremtræde som et afsluttet hele formet eller sammenholdt af menneskehånd.⁷

Riegl ser skabelsen af kunstværker som en genskabelse af naturen. Og da kunsten opfattes som en kappestrid med naturen afspejles krystallisationen i kunsten.

Den inorganiske materie defineres i termer af geometriske former med skarpe, lineære kanter, den inorganiske består af kurvede forløb, overfladisk set, af mindre bestemt geometrisk karakter, men det er i virkeligheden ikke således, som Riegl anfører, men krystalformerne ligger skjult i materien (verschleiert), som han siger.⁸

En hvilken som helst periode i kunsten kan favorisere enten den geometriske eller den amorfe form, dvs den inorganiske eller organiske form.

I dag ville vi stadig, med Riegl kunne sige at den ægyptiske kunst eller klassicismen favoriserer de inorganiske, geometriske former, barokken eller impressionismen de organiske, amorfe former. To udtryk der, hvad angår sanserne — eller perceptionen — er forbundet med følesansen, det haptiske og synssansen, det optiske. Dette aspekt skal kommenteres i forbindelse med analogi-problemet.

⁷ Idem

⁸ HGBK, 21ff, 70ff, 83.

Med distinktionen mellem inorganisk og organisk etablerer Riegl parametre til beskrivelse af normerne for afbildning, der vil være karakteristiske for en given periode. Bøgerne *Spätromische Kunstindustrie* og *Das holländische Gruppenporträt* udkommet omkring århundredskiftet er, med Karl Swobodas og Otto Pächts ord, skrevet på disse præmisser.⁹ Et forhold de to seneste monografier om Riegl fra begyndelsen af 1990erne ikke har analyseret nærmere. Med Richard Woodfields ord fra en anmeldelse, at netop de mere videnskabshistoriske eller videnskabsfilosofiske aspekter af Riegls tænkning ikke er analyseret.¹⁰

Margaret Olin har med monografien 1992, gennemgået en kolossal mængde dokumenter og breve og har fremlagt in concreto en række af Riegls intellektuelle forbindelser, men ikke, som Richard Woodfield anfører, ønsket at drage de videnskabshistoriske konsekvenser af materialets omfang og art.

Det er derfor ligetil, for at forstå hvordan Riegl kommer frem til sit stilbegreb baseret på en moderne opfattelse af alle materiers sammensætning, at resumere meget kort hvorledes krystaller eller krystalformer har optaget videnskabsmænd siden tidernes morgen.

Krystaller har været genstand for beundring for deres renhed, gennemskinnelighed og deres form. Der er ligedan den antagelse at den geometriske konstruktion af de såkaldte platoniske, regulære polyedre er afledt af iagttagelser af disse, naturens forunderlige skabelser.¹¹

Hvis vi da, for at konkretisere Riegls forudsætninger for æstetiske ræsonnementer i teorien om krystalformerne, relaterer dette til krystallografiens historiografi, opdager vi at denne videnskab i sin første periode, antikken, undersøger den *ydre* skønhed (sml Riegls udtryk "körperliche Schönheit") og formen af krystallerne og relaterer dem til en geometrisk beskrivelse af verdensaltet, i anden periode, middelalderen, undersøges lysforhold, brydning og *indre* strukturer, (sml. Riegls udtryk "geistige Schönheit") der er evige og uforanderlige, og i den tredje, den nyere tid, opdages at alle naturens materier, også de organiske og *forgængelige*, (sml Riegls udtryk "vergängliche Natur") er op-

⁹ HGBK, 16.

¹⁰ Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, Pennsylvania State University Press, 1992, Margaret Iversen; Alois Riegl: *Art History and Theory*, Cambridge MA, 1993; Richard Woodfield, "The Reception of the Vienna School of Art History", 1994, in *Austrian Exodus*, Austrian Studies 6, 1995, 169-75.

¹¹ J. Lima-De-Faria (ed.), *Historical Atlas of Crystallography*, Dordrecht, Boston, London 1990, 43; foruden dette oversigtsværk har jeg støttet mig på indledningen til Lillian Hoddeson, Ernest Braun, Jürgen Teichmann, Spencer Weart (eds.), *Out of the Crystal Maze, Chapters from the History of Solid-State Physics*, New York, Oxford, 1992, VII-XX, 1-88; Andrew van Hook, *Crystallization*, New York 1991.

bygget i krystalformer. Det er således en direkte parallel til hans historiske inddeling af kunsten i tre store perioder. Men det er også en parallel, der kan opfattes som en *visuel* analogi.

Inddelingen af al materie i inorganisk og organisk er af gammel dato, men den forandrer mærkbart karakter omkring århundredskiftet. Den er under pres på Riegls tid, hvor molekylestrukturer og det periodiske system for grundstofferne får sin form. Og det er grunden til at alle naturformers dannelse får fællesbetegnelsen krystallisation.

Det har altid været et godt spørgsmål hvorledes krystaller var blevet til. Skabt som de er i forskellige størrelser, groet frem, afledt af vandighed, eller dannet af væske, har været afhængig af temperaturen etc.¹²

I det 18. århundrede etableres målinger af vinkler og former i krystaller. Det lykkes at fremstille krystaller i forsøgsopstillinger og krystalstruktur analyseres i en lang række stoffer, mestendels letopløselige salte, som f. eks. almindeligt køkkensalt. Krystalstrukturer er konstanter. De gendannes i samme geometriske form og kan altså betegnes som egenskaber ved stofferne. Og man mærker naturens sus — og livets — når disse ordener, kan ræsonneres i et system af matematisk beskrivelse, der ændrer karakter over tid.

Matematikkens udvikling kan dermed parallelliseres til erkendelseshistorien om det værende. Derfor er matematikken lige så åben og sårbar en erkendelsesform som en hvilken som helst anden, selv om vi måske i almindelighed kan have den forestilling at matematisk sikkerhed er den sikreste af alle videnskabelige sikkerheder. Sådan er matematikken ikke i tænkningens grænseområder. Den har en erkendelseshistoriografi.¹³

Det er derfor den øgede indsigt i naturens konstanter der er Riegls udgangspunkt. For på hans tid forstår man så meget om krystallisation at den franske matematiker Augustin Cauchy, 1789-1857 er i stand til at formulere en generel lov for krystallers symmetri, således at der igennem hver eneste krystal kan drages en akse, hvorom alle flader i krystallen kan spejles. Det er faktisk dette Riegl siger in concreto afspejles i kunsten. Det er netop symmetrien og dermed matematikken i de enkelte former af alle tings skabelse Riegl ser som en af æstetikens grundtanker, og især den materie der opfattes som død materie, indeholder symmetrien.¹⁴

¹² J. Lima-De-Faria, op. cit.,45.

¹³ Se f. eks. Carl B. Boyer, *A History of Mathematics*, New York 1964.

¹⁴ J.Lima-De-Faria, op. cit 43ff; se også Ernst Mach, "Die Symmetrie" (1871), *Populärwissenschaftliche Vorlesungen*, Wien 1987, 100.

Med hensyn til de organiske krystalformer, var de på Riegls tid langt mindre udforskede. Denne del af krystallografien tog først fart i 1950'erne.¹⁵ En af grundene til dette er at det først og fremmest er forskningen i atomare størrelser og deres vægtforhold i al væsentlighed foregår efter århundredskiftet, men den begyndtes i slutningen af det 19. århundrede. Og det er den forskning, der har givet mulighed for overhovedet at erkende krystalstrukturer i organiske materialer.¹⁶

Man opdager at krystalstrukturer i organiske materialer også har geometrisk opbygning, grundlæggende fordi man nu er i stand til at bruge kortbølget lys til gennemlysning af det organiske materiale, såkaldt røntgenfotografering, efter fysikeren William Conrad Röntgen, der fik den første Nobelpris i fysik 1901. Og vi skal ikke glemme at München i denne sammenhæng blev vigtig, bl. a. gennem etableringen af *Zeitschrift für Kristallographie und Mineralogie* allerede i 1877 af Paul von Groth. Her fremgår det at man på vej mod en udforskning af de atomare strukturer i alt materiale.

Senere i det 20. århundrede skulle det vise sig at ny-udviklede matematiske modeller kunne anvendes til at beskrive strukturerne i de organiske materiers krystaller.¹⁷ Derfor er Riegls sammenfatning af al materie i betegnelsen krystallisation i overensstemmelse med hans samtidige videnskabelige opfattelse af hvad materie generelt er. Konklusionen på disse overvejelser kan gøres således. I M.J. Buergers ord:

I det 18., 19. og den tidlige del af det 20. århundrede var en lang række videnskabsmænd optaget af at undersøge hvorledes molekyler (og senere atomer) var struktureret i krystaller. Det var perioden da teorier om symmetri og deres forbindelse med atomer og molekyler blev væsentligt forfinet. Uden denne baggrund, ville udviklingen af forskningen i symmetriske krystalstrukturer, som har optaget så stor en del af forskningen omkring krystaller i det 20. århundrede, have været utænkelig og umulig.¹⁸

Præcis denne ide er det Riegl sætter i spil omkring æstetikken. Men de mere tekniske dele af udforskningen af krystaller er naturligvis ikke Riegls ærinde. Det interessante er at vi kan se at hans satsning på et erkendelsesmæssigt grundlag om alle stoffer og deres opbygning baseres på ordener, der er erkendelige som atomare størrelser — eller sådan går udviklingen af vor erkendelse og det er denne videnskabelige er-

¹⁵ J. Lima-De-Faria, op. cit. 77ff, 91ff.

¹⁶ Ibid., 93ff.

¹⁷ Ibid., 96ff.

¹⁸ Ibid., 109.

kendelse i tiden, der bærer hans klassifikationer af kunsten. Det er en analogi mellem arbejdsfærer i et samfund, der kun kan finde sted på eet sted i een tid. Riegl fokuserer dermed på en visuel analogi mellem kunstens form og naturens, der også skal afpejles i fortolkningen.

Det spørgsmål der rejser sig i det vi ville kalde traditionel humanistisk videnskab er så dokumentationen. Hvor har Riegl alt dette fra ? Kan vi påvise at han har haft acces til personer eller bøger hvor han har kunnet skaffe sig adgang til at få ideen om grundlaget for en moderne forståelse for naturens orden ? Og, kan man spørge, er dokumentation af den art i det hele taget i mere gammeldags forstand nødvendig ?

I meget generelle termer kan man, som Dieter Bogner gør det, i det opulente katalog fra Wien er udstillingen for 10 år siden sige: "At kulturlivet i Wien ved århundredskiftet var karakteriseret ved meget tætte forbindelser mellem kunstnere, musikere og videnskabsmænd".¹⁹ Desuden markerer samme, uden dokumentation, at Riegl kan have været inspireret af Ernst Machs tanker. Det kan perifert bekræftes af de to moderne biografier, men Mach kom først til Wien i 1890erne. På den anden side: hvem var ikke i disse år inspireret af Mach, kan man spørge? Mach holdt mængder af populærvidenskabelige foredrag. Mange i Prag og Graz og fra 90erne mange i Wien. Foredragene var om alt mellem himmel og jord: perception, både visuel og auditiv, landvindinger i fysikken, forholdet mellem fysik og matematik etc. etc. Men ikke noget i de udgivne foredrag om krystallisation.²⁰

Ligesom Mach holdt Hermann von Helmholtz mange populærvidenskabelige foredrag, i det tyske område, udgivet 1876. Hans elev Ernst Brücke, der var tilknyttet Kunstakademiet i Wien kan have været Riegls nærmeste kilde her. Dette sammentræf kan også reflektere Riegls indsigt i og interesse for perception. Dette skal forstås således at det inorganisk krystallinske er knyttet til det haptiske og det organisk krystallinske til det optiske. Han nævner selv at det haptiske er idealistisk i sin form og det optiske realistisk.²¹

Det er derfor på et mere abstrakt plan, vi kan tale om en påvirkning fra Mach og måske snarere i forbindelse med brugen af sanserne i den videnskabelige forskning: Rudolf Haller der, har evalueret Machs tænkning siger med et citat fra Mach at: "Videnskab udgår fra

¹⁹ Dieter Bogner, "Une modernité optimiste: La voie abstraite", Vienne 1880-1938, *L'Apocalypse joyeuse*, Éditions du Centre Pompidou, u.å. 1986, 647.

²⁰ Det gælder udgivelsen i note 12.

²¹ HGBK, 128ff.

liv.” Riegl ville sige, kunst udgår fra liv.²² Haller fortsætter tankegangen og påpeger at der er en mening med at udgå fra livsforholdene når man går ind i naturvidenskabelig tænkning. Foruden det forhold at vi som mennesker er privilegerede ved at kunne få indsigt i forgangne tiders erfaringer og tænkning.²³ Det er en sciento-historiografisk tankegang, der påfaldende minder om Riegls måde at opfatte historien på. Dette er Hallers egen mening og formulering, men formentlig retfærdigt over for Mach, idet som, Haller påpeger, at Mach ikke alene tænkte i aristotelisk eller baconsk induktion, ved at slutte fra opregning af enkeltobservationer.²⁴ Men, med et direkte citat fra Mach at: ”Abstraktion og det forhold at vi kan bruge vor fantasi, udgør grundlaget for etableringen af ny viden” — og ikke mindst at Mach siger: ”Ikke blot findes en evolution i livet eller livsforholdene, men også i viden eller erkendelse, viden i sig selv former eller skaber liv.”²⁵ Det har en påfaldende lighed med Riegls tankegang.

Machs holdning giver frihed til at have og benytte åbne antagelser i den videnskabelig tænkning. Krystallisation — og på længere sigt forskning i atomare størrelser — er forskning, der har direkte med livsforholdene at gøre. Og en antagelse der på Riegls tid gav kollektiv videnskabelig mening også som en erkendelse om livets opståen og udvikling. Hvad mere er, den kunne ikke være opstået på noget andet tidspunkt af historien — og da kunsten ifølge Riegl er en væddestrid med naturen og vor erkendelse om den — forholder kunsten sig til dette eller er, mere eller mindre bevidst fra kunstnernes side, udtryk for dette. Det er så det, kunsthistorikeren må forholde sig loyalt til efter Riegls opfattelse.

I historiens bagspejl er Riegls opsamling af tendenser i tiden ikke det mindste fantasifuld. Man betænker at Riegl ikke fik lejlighed til at opleve Picassos *Les demoiselles d'Avignon* fra 1907. Men det er meget svært ikke at se opløsningen af det formsprog der havde hersket siden renæssancen, hvor alle billeder indholder genstandes ydre fremtrædelse, til det formsprog, der markerer introspektion og abstraktion. Og jeg kan ikke lade være med at citere Max Planck fra 1908/09: ”Jeg kan hverken sætte et ilt-atom på en vægt eller se det, men jeg kan heller ikke lægge månen på en vægt, men der er ingen usynlige legemer på

²² Rudolf Haller, ”Poetic Imagination and Economy. Ernst Mach as Theorist of Science”, John Blackmore (ed.), *Ernst Mach – A Deeper Look*, (Boston Studies in the Philosophy of Science, vol. 143, 1992, 215-229); 217.

²³ Idem.

²⁴ Ibid., 224-225.

²⁵ Ibid., 226-227.

himlen, hvis masse vi ikke (på nuværende tidspunkt) med ret stor sikkerhed kan måle.”²⁶

Her er abstraktion ganske nødvendig ud over hvad erfaringen direkte kan iagttage og helt nødvendig for at få en meningsfuld forståelse af små og store elementer i verdensordenen.

At der på Riegls tid var diskussion omkring Machs måde at tænke på kan ingen tvivl være: Man kan igen pege på Max Plancks kritik af Mach, idet, Planck klart, i et vist forsvar for Mach, markerer distinktionen mellem perceptionen af omverdenen, der er direkte og opdagelsen af fysiske konstanter, hvor abstrakt tænkning er imperativ. Det ligner i høj grad Riegls opfattelse af hvori videnskabelig tænkning består. På den ene side nødvendigheden af perceptionen for at gøre iagttagelser i det hele taget, på den anden side, betydningen af antagelser eller teorier om livsforholdene som styrende for fortolkningen af alt, hvadenten det drejer sig om atomer, månen eller kunstværker.

På dette sted af udredningen er vi dog meget langt fra den praksis, som Riegl benytter sig af i aktuelle analyser af kunstværker. Og vender vi os mod dem, kan de både accepteres og forstås uden at man overhovedet har nogetsomhelst kendskab til hans underliggende forestilling om naturens sammensætning og definitionen af kunst som en kappestrid med denne natur eller af vore forestillinger om indretningen af grundelementerne i denne natur.

Riegls forestilling om naturen er hans egen tids. Naturen er altså det råmateriale hvoraf den kunstneriske kreativitet tager sit udgangspunkt. Men som Riegl siger, denne kreativitet udsøger sig forskellige aspekter af naturen som indpasses i en formel, eller teknisk ramme og udførelsesmodus, der er forskellig fra periode til periode.²⁷

Det overraskende for os, som læsere af Riegl, er hans analysers skarphehed. Det er meget vanskeligt ikke at acceptere deres indre opbygning og logik og vi bliver overbevist om at han har bibragt os en indsigt i og forståelse af værkerne.

Og derfor er det vel påfaldende at hans antagelser om det værende, som synes at have frembragt disse analyser, vil være vanskeligere at acceptere for en moderne læser. Vi kan naturligvis lade det være ved det — undsige antagelserne eller teorierne — lade dem være lige i det historiografiske felt. Riegls analyser har en sammenhæng med hans grundlæggende antagelser om det værendes natur. Det er ikke til at komme fra. Men vi kan naturligvis med føje overveje om det netop ikke

²⁶ Ibid., 130.

²⁷ HGBK, 291.

er Riegls indsigt og instinkt for væsentlige antagelser i tiden, der netop giver analyserne deres overbevisning, fordi de beskriver kreativitetens komplicerede samspil med erkendelsen om det værende i alle perioder.

Hvorledes forholder da Riegls konkrete analyser sig til de teoretiske og åbne antagelser? Faktisk, må vi næsten konstatere, på et andet metodegrundlag. Alle de konkrete analyser betinges af slutninger fra enkeltiagttagelser til en stilbestemmelse, ikke den anden vej rundt.

Han konstaterer simpelthen uden nogen form for dokumentation at det er ganske umuligt for enhver, hvilket er ganske fejlagtigt, at det er uden for mulighedernes grænse at forveksle et portræt fra Fayum i Ægypten fra omkring Kristi fødsel med et Frans Hals portræt fra det 17. århundrede.²⁸ Ret beset er det kun muligt at gøre en sådan sammenligning ud fra en oplagring af et vist antal visuelle iagttagelser af kunst gennem hele vor kunsthistorie. Disse iagttagelser ordnes i klasser, som et linneansk system.

Men vi kan på den anden side konstatere at han tager sine antagelser i brug, når han står over for en vurdering af et uplacerbart værk som Laokoon. Her støtter han sig på sin periodeinddeling, idet han siger at denne statue, der først blev opfattet som græsk, altså et værk, der repræsenterer en forbedring af naturen gennem en gengivelse af en ydre, kropslig skønhed, blev vurderet således fordi kunsthistorien gik i sine børnesko. Den lidelse som Laokoon udtrykker vidner mere om noget indre og dermed om kristendommens komme i den anden store periode.²⁹ Sært nok er det netop en moderne opfattelse at statuen må dateres til det første århundrede af vor tidsregning.

I analyserne af de aktuelle kunstværker synes ingen umiddelbar kontakt til krystallisationen, men den er der: En noget vredet, rent ud sagt kringlet og ufremkommelig argumentation. Riegl siger, at eftersom kunsten er en væddestrid med naturen, er motiverne for den bildende kunst inorganiske eller det organiske. Det inorganiske materiale former sig efter de geometriske krystalformer. Og næsten med et verbatim citat fra matematikeren Augustin Cauchy beskriver Riegl symmetriforholdene.³⁰ Det er grundregelen i kunsten frem til moderne tid. Hvad angår det organiske omstruktureres de amorfe former i forestillingen til geometriske former i kunsten. For Riegl er den geometriske orden i de organiske former skjult (*verschleiert*) for øjet. Men de bliver med hans egen formulering stileret (*Stilisierung*).³¹

²⁸ HGBK, 160.

²⁹ HGBK. 27-28.

³⁰ HGBK, 74-81.

³¹ Som note 8.

Med et noget elliptisk argument, grænsende til det selvmodsigende, men han redder det ad krøllede stier, bliver den inorganiske materie krystallinsk symmetri, hvorimod den organiske bliver til matematisk proportionalitet.³² Hans pointe er da at afbildningen af menneskefiguren kan blive en forskønnelse gennem en proportionering af figuren. Det er faktisk det som er tilfældet i antikkens gengivelse af menneskefiguren, som han anfører. Han ser det som en nødvendighed at den organiske, bevægede materie omformes til geometri.³³ Og denne nødvendighed medfører en illusion (Täuschung). I kunstens lange historie vil foregå en pendling mellem to poler: harmoniseringen i inorganiske krystalformer og de organiske stoffers mere tilfældige, men styrede ordning. Det svarer til f. eks. forskellen mellem klassicisme og barok. Og konsekvensen: at det inorganiske, krystallinske bliver til former der særlig knytter sig til følesansen, det haptiske og det organiske, krystallinske til former, der særlig knytter sig til synssansen, det optiske. Det er den sidste distinktion eller kunne vi sige sammenhæftning med begrebet krystallisation, der den dag i dag fungerer som distinktion i mange analyser af kunst.

For, når vi f. eks. som Riegl eller Wölfflin skal karakterisere forskellen mellem renæssancen og barokkens kunst, tager vi præcis distinktionen mellem geometriske former og amorfe former i brug. Og vi vil være endog særdeles modtagelige for det argument at klassicisme er symmetrisk og inorganisk krystallinsk og strengt matematisk i formerne og at impressionismen er amorf og organisk krystallinsk og absolut ikke matematisk i formerne.

På en vis subtil, intuitiv måde har Riegl fat i den lange ende. Det kan meget vel at være vi opfatter hans argumenter som meget bøjede for at få et teoretisk regnestykke til at gå op. På den anden side må vi bøje os for det faktum at det netop er den meget stærke teoretiske fundering, baseret på helt aktuelle forestillinger om det værende i hans egen tid, der giver en analyseform langtidsholdbarhed.

Nu var det jo ikke min agt at påpege om Riegl har forstået dette eller hint i en vis professionel videnskabelig forstand. Jeg mener egentlig det er irrelevant. Det er fysikerne og matematikerne der gør det beskidte arbejde om man så må sige. Men Riegl gør det kunsthistorisk beskidte arbejde med at oplede og beskrive og katalogisere de enkelte dele af det videnskabelig felt. Derfor er hans begreb Kunstwollen, ikke et begreb der ikke dækker nogetsomhelst. Eleven Ernst Gombrich var ikke til sinds at acceptere et sådant begreb som styrende for fortolk-

³² HGBK, 81, 83.

³³ HGBK, 21ff.

ning af kunst. På den anden side var Gombrich meget respektfuld mod de dybereliggende lag i Riegls tænkning. Gombrich er netop den, der har kastet sig ud i en analyse af normsystemerne for kunsten, for de schemata, er hans formulering, der er styrende for etablering af stil i en given periode. For Riegl som for Gombrich har det ingen zweck at beskrive stil i en irreversibel kronologi med mindre man antager at man er i en løbende dialog med antagelser, åbne eller konkrete, om det værende. Egentlig er det fuldstændig trivielt, men fortolkningen af det trivielle er det sjældent.

Til allersidst et par ord om analogierne. Når Riegl virkelig slår ud efter sprogforskerne, må jeg forstå det som han opfatter deres metodegrundlag som en ikke-fungerende analogi til de visuelle udtryksformer. Riegl søger en visuel analogi — som han finder i krystalformerne — som repræsenterer den materie der er kunstnernes objekt for visualisering. Det andet punkt er at visuel perception dels er grundlaget for kreativiteten dels grundlaget for fortolkningen af det visuelle materiale. Visualitet er eller må opfattes som non-verbal tænkning.

Det er min opfattelse at Gombrich — uden at kommentere Riegls store erkendelsesmæssige apparat for fortolkningen af visuelt materiale, loyalt har fortsat den del af Riegls arbejde, der netop, i et langt historiografisk forløb har håndteret visualitet som visualitet, både i kreativtetsfeltet og i receptionsfeltet.

