



Den æstetiske kvantitet

Den tyske originaltekst “Die ästhetische Quantität” blev bragt i *Der Zeitgeist. Beiblatt zum Berliner Tageblatt*, mandag d. 30. marts 1903.

Den entusiastiske tro på kunstens suverænitet og dens ubegrænsede spændvidde findes inden for to æstetiske retninger, der er modstridende, men fører til samme fejlslutning. På den ene side er der den abstrakte idealisme, der ser det som kunstens ultimative mål at gøre tingenes rumlige form konkret. På den anden side naturalismen, der ønsker at gengive tingene så præcist som muligt i kunstværket og med en umiddelbar livagtighed. Begge retninger tror, at kunstens væsensprincip, denne besynderlige toneart, ind i hvilken kunsten transponerer Væren, står i et lige forhold til denne Væren. Det vil sige: Der findes ingen genstand, som ville kunne unddrage sig kunsten. Den ville grundlæggende kunne [...] drage enhver ting ind i formdannelsens cirkel, og den ville kunne forsyne hver og en med den samme, rent kunstneriske meningsfuldhed. Dette er sikkert en logisk udvidelse og uddybelse af det rustne dogme, som kun ville tillade “det skønne” og “det karakteristiske” en plads i kunsten – dvs. objekter, som er værdifulde for os i *virkeligheden*, altså set ud fra helt andre kriterier end dem, der gælder i kunstens verden. Som sædvanlig har denne reaktion på en sådan snæver [definition af kunsten] slået over i den modsatte yderlighed. Forestillingen om, at kunstens ramme kan rumme hele tilværelsen, at den som et spejl altid vil gengive ethvert billede på den samme måde. Dog overser man derved det faktum,

<

Hans Sebald Beham, *Tegning af et hestehoved ifølge proportionslæren*, ca. 1528. Rijksmuseum, Amsterdam.

at kunsten og dens midler er historisk betingede, altså afhængige af det aktuelle stade inden for den almene og kunstneriske kultur, af tilfældige tilpasninger og tekniske opfindelser. [Kunsten er] kort sagt uundgåeligt noget ensidigt, særegent, rudimentært, som kun kan have et tilfældigt sammenfald med naturens orden, love og regelmæssighed, og på mange måder er underlagt helt forskellige forhold. Den panteistiske anskuelse af kunsten, der hævder, at enhver genstand er lige meget værd og kan bearbejdes, er storhedsvanvid. Den opløfter alle menneskelige udtryksformer – med deres relativitet og endeløse samt nødvendige udvikling – til den objektive værens meningsfulde fuldkommenhed: Ingen er lige for kunsten, som man er lige for naturloven.

Der, hvor sådanne teknisk-psykologiske særpræg ved kunstens formdannelse og betingelser afbryder kontinuiteten mellem natur og kunst, ligger formentlig nogle oplysende synspunkter i forhold til at forstå kunstens væsen, netop der hvor kunsten kan fremstå som en vedblivende funktion ved virkeligheden. Et sådant synspunkt skal her præsenteres, idet jeg betragter forskelle i det æstetiske indtryk som beroende på kunstværkers forskellige *omfang*. For tingene – således skal vi se – kræver selv bestemte størrelsesforhold for at kunne åbenbare deres mening og betydning som objekter for kunstnerisk fremstilling; når disse størrelseskrav snart falder sammen med, snart afviger fra andre, rent kunstneriske [størrelseskrav], som disse former stiller til et kunstværk og dets økonomi, så er det for så vidt bevist, at den kunstneriske udformning, som følger sine egne love, har et helt arbitrært forhold til virkeligheden.

Af grunde, som jeg vil komme nærmere ind på senere, opstår de største af denne slags uoverensstemmelser i den ikke-organiske natur. At det ikke er muligt for kunsten at skabe et helt tilfredsstillende alpelandskab, tillægger jeg kvantitetsmomentet. Alpernes visuelle charme udgøres i høj grad af deres enorme masse; deres formbetydning får først æstetisk virkning i kraft af denne mængde. Men maleriet kan ved hjælp af sine kvalitative nuanceringer endnu ikke gengive denne kvantitetsbetydning tilstrækkeligt; derfor virker alpebilleder som regel tomme, tilfældige, inderligt uberettigede, fordi Alpernes formverden ikke kan udtrykkes i de begrænsede dimensioner, som billederne råder over. Den eneste store alpemaler, Segantini¹, har rykket bjergene i baggrunden, har valgt

stiliserede former eller har ved hjælp af sin gengivelse af lys og luft helt omgået kravet om et indtryk, der kun kan opnås igennem kvantitet. Således har denne store [kunstner] altså ikke løst problemet, men kun anerkendt det, idet han har undgået det. Andre mente at kunne løse problemet igennem et udsædvanligt stort format, såsom Calames² Monte Rosa-billede (i museet i Leipzig), men også her viser det sig, at Alpernes form er alt for tom til at kunne tåle kunstværkets krav om en formmæssigt koncentreret betydning. Dertil kommer følgende. Om alt, der vokser naturligt, føler vi, at omfanget rækker netop så vidt, som de indre kræfter tillader. Et træ holder af sig selv op med at vokse, når dets vækstenergi, altså den indre legitimering af dets størrelsesforøgelse, forsvinder. Vi føler med tingenes indre kræfter, sandsynligvis igennem komplicerede ubevidste erfaringer og indlevelse. Derfor har vi ingen indvendinger over for forholdet mellem størrelse og form hos det organiske. Det organiske kan forholdsvis let omsættes til et kunstværk, selv om omfanget er forandret; for når vi først følelsesmæssigt har fattet et væsens indre livsprincip, åbenbarer disse formændringer sig uden videre til kunstneren, som der er behov for, når kvantiteten forandres. Således kan kunstneren bevare indtrykket af helhedens livsbetydning uforandret. Men det forholder sig anderledes med ikke-organiske former, som fx bjerge. Her, hvor formen ikke udtrykker liv, der strømmer frem fra dets indre og leder os igennem sin naturlige omdannelse, kan vi kun holde os til det givne ydre faktum, nemlig størrelsen, og at afvige derfra virker urimeligt.

Stiger vi et trin højere i objekternes åndelighed, bliver vi [igen] mødt af kvantitetsproblemet: Hvordan kan det være, at små modeller af bygningsværker næsten ingen æstetisk virkning har? Eller i det mindste en æstetisk virkning, som svarer til virkningen af det bygningsværk, de er fuldstændigt identiske med rent formmæssigt? Her ser jeg bort fra de arkitekter, hvis skolede fantasi tillader dem at påskønne det færdigbyggede værks fulde virkning, således at problemet bortfalder. Som løsning på dette [skalaproblem] forekommer det mig, at vi fysisk og psykisk ikke er i stand til at kunne føle de tyngdeforhold, det bårne og det bærende, udkragningen og det højtstræbende, kort sagt, hele det mangefacetterede spil af dynamiske processer, der i hovedsagen gør bygningskunsten æstetisk tiltrækkende. Alt dette kan vi ikke danne os et billede af og få fornemmelse for i

en model af små dimensioner. Arkitekturen er død og meningsløs, hvis den ikke *berører* os, sådan som søjlen, der bærer et entablatur, gør det, som de to halvdele af den gotiske spidsbue, der foroven slår deres kræfter sammen, gør det, som gesimsen, der hviler på pillen, gør det. Denne indlevelse opstår altid først, når en bestemt absolut størrelse angående objektet bliver overskredet. Vores sansorganer er for grove til psykisk at opfange halvmetermodellens minimale tryk- og modtryksrelationer. De når ikke frem til den tærskel, hvor vores indlevelse begynder, for indlevelse er baseret på sansning og forudsætter som enhver sådanne en bevidsthedstærskel. Vores arkitektur har øjensynligt nøjagtig den kvantitetsmasse, som tillader et maksimum af indlevelse, baseret på dynamikken i den menneskelige psykologi og fysiognomi. Skønt noget er væsentligt mindre eller væsentligt større – altså overskrider den *øvre* tærskel for indlevelse – kan vi naturligvis stadig betragte det og intellektuelt konstatere, at det har samme formelle proportioner som det æstetisk virkningsfulde – dog er det ikke længere selv æstetisk virkningsfuldt. For en gud, hvis sansning ikke er begrænset af sansemæssige tærskler, ville formens størrelse være helt ligegyldigt. Han ville ikke knytte sin æstetiske reaktions kvalitative forskellighed til kunstværkets kvantitative forskellighed, som vi mennesker må gøre det.

Denne ændring i æstetisk værdi alene grundet kunstværkets ændrede størrelse, og ikke dets ændrede form, peger os i retning af en ny type af motiver hentet fra det organiske liv, der er underordnet menneskerne. Visse objekter yder ikke blot æstetisk modstand ved forstørrelse og formindskelse. De gør også modstand imod gengivelser i naturlig størrelse. Heste, eksempelvis, er i naturlig størrelse egentlig kun mulige på kæmpebilleder, hvor helhedens dimensioner reducerer dem, i det mindste relativt. På et ikke usædvanligt stort billede virker en legemstor hest helt naturalistisk, den falder uden for kunstverdenens sfære. Dette, sådan forekommer det mig, er begrundet af noget særligt blandt motiverne, som udelukker bestemte objekter fra at blive kunstværker på forhånd. Eftersom kunsten lever hinsides virkeligheden, og i dette hinsides finder hele sin betydning og særlige berettigelse, da vil tingene unddrage sig virkeligheden i det samme omfang, som interessen for deres virkelighed associativt behersker forestillingen. Det gælder dagliglivets interesser, som vi føler er til stede hele tiden, det gælder

mærkværdige visioner og tilfældigheder, hvor man automatisk spørger sig selv, om sådan noget også findes i virkeligheden, det gælder historiske begivenheder som sådan, i hvis forestilling tanken om deres historiske virkelighed konsekvent er dominerende, det gælder hele det sjælelige felt af illegitim tiltrækning og dybtliggende forløjethed. Alle disse fremmer værenskategorien i bevidstheden, som spørgsmål, ønske, viden, og fjerner sig dermed fra den blot ideelle sfære, som kunsten omskriver. Objekter som heste er åbenbart for sammenflettet med det praktiske liv – det vil sige med det, som kun interesserer os som virkelighed. Ellers kan man psykisk ikke mestre deres omdannelse til kunstform. Snarere sker denne omdannelse ved hjælp af formindskelsen – ikke fordi størrelsen i og for sig er vigtig her, men fordi den naturlige størrelse med sine uundgåelige associationer til virkeligheden ikke viser sig virksom. Åndens formende magt over virkeligheden bliver anskueliggjort igennem en slags ændring. Denne type problemer bliver endnu større, når en rytter sidder på hesten. Her opstår der ved naturlig størrelse en pinlig modsigelse imellem dyrets og menneskets indre betydning og deres kvantitet. Den naive læresætning, at den indre betydning finder sit udtryk i den ydre størrelse, svarer ikke helt til gengivelsens komplikation. Alligevel er den ikke helt ubrugelig; hestens og menneskets størrelse, hvormed de begge igennem legemsstor fremstilling fremstår realistiske, vender begges indre retfærdiggjorte forhold direkte om. Dette skifter umiddelbart, når målestokken formindskes. For derved beholder mennesket sin fulde betydning, da denne er åndelig og derfor i mindre målestok ikke mindre prægnant, hvorimod hestens betydning langt mere er bundet til dens fysiske størrelse og det, som denne udtrykker. I en virkelighedsnær kunstnerisk fremstilling forskyder en formindskelse altså fuldkommen det kunstneriske forhold imellem delene. Dette er for mig et af de mest indlysende eksempler på, hvordan et kunstværks elementer ikke kun kommer i den rette ligevægt igennem deres indbyrdes relationer, men også igennem en bestemt absolut helhedsstørrelse, hvormed disse relationer først vinder deres rigtige betydning. Det hører til menneskekroppens æstetiske vidundere, at den igennem næsten ubegrænset forstørrelse eller formindskelse kan beholde sin æstetiske værdi. Grunden er vel, at den menneskelige gestalts proportioner for os, hvis livsfølelse er solidarisk forbundet med dem, har en overbevisende indre

nødvendighed, som forbliver den samme i enhver given størrelse. Dertil kommer, at den menneskelige figur, uanset hvilke omgivelser den bliver set i, opfattes som normen og derfor bestemmer over sine omgivers størrelse og proportioner. Den menneskelige figur selv er derfor hverken stor eller lille i et givent billede, da den er det, som alle andre elementers størrelse bliver målt efter. Det virker, som om mennesket, når det gælder det visuelle, er al tings målestok.

Der, hvor det handler om forholdet mellem mennesker, vokser størrelsesproblemet selvfølgelig frem igen. Således føler man sommetider foran en Madonna med barnet, at barnets ringe kropslige størrelse står i modsætning til dets centrale og beherskende rolle i helhedsmæssig forstand. Den barnlige kropsform er pga. sin forskelsløshed i udgangspunktet mindre egnet til at udtrykke personlig-åndelig overlegenhed, og dens ringe størrelse virker helt uegnet til at bære en kvalitativ betydning. Det er unægtelig en enestående bedrift, at Den Sixtinske Madonna helt har overvundet dette problem. For *i princippet* findes der naturligvis ingen grænser for kunstnerens magt til, igennem modifikation af former, farver og tusinde imponderabilier, at kunne udtrykke enhver kunstnerisk og indholdsmæssig betydning i enhver ønsket størrelse.

I det hele taget virker det, som om enhver form og generelt ethvert kunstnerisk brugbart element har to æstetiske tærskelværdier: en bestemt mængde i forhold til sin fremstilling, som først fremkalder en æstetisk reaktion, og ofte også en øvre størrelsestærskel, efter hvis overskridelse den æstetiske effekt slukkes igen. Den slags tærskelfænomener karakteriserer alle højere livsverdner. Således findes der en tærskel for den juridiske retsfølelse; ikke enhver ugerning, som er moralsk og logisk forkert, sætter vores retsfølelse i bevægelse, fx et knappenålstyveri. Den religiøse bevidsthed lader sig ikke ophidse af enhver minimal modgang og dagligdags uforsonlighed, men til gengæld af formelt og indholdsmæssigt set fuldstændigt sammenlignelige hændelser, så snart de optræder i mægtige og højtragende dimensioner. Den økonomiske bevidsthed har en meget tydelig tærskel. De fleste mennesker gør med relativ lethed en række mindre køb lige efter hinanden, de "lægger ikke mærke til" det enkelte; men når de præsenteres for summen som en engangsudgift, så vil det ryste deres økonomiske bevidsthed meget stærkt. Således har mange personers og situationers selvmodsigelser og utilstrækkelig-

heder en komisk virkning, når de optræder i små eller flygtige dimensioner; men så snart de, om end indholdsmæssigt uforandrede, fremstår i store mængder og som livets vedvarende konstanter, overskrider de den tragiske tærskel og bliver til uforsonlige fobier og ødelæggelser. Genstandenes æstetiske tærskler, oven over og neden under hvilken deres kunstneriske værdi ligger, flytter sig selvfølgelig mod eller fra hinanden, alt efter kunstnerens evne til at formgive. På den anden side burde tærskelværdierne teoretisk set nærme sig hinanden mere og mere med den voksende forfinelse af den æstetiske erkendelse, indtil den fuldendte viden om den givne kunstneriske komposition ville gøre det utvetydigt begribeligt, at den maksimale æstetiske virkning kun er givet inden for det ene bestemte størrelsesmål.

De hidtidige undersøgelser vedrørende dette problem er ikke kommet meget længere end til at konstatere, at visse modifikationer af det æstetiske indtryk kan føres tilbage til blot og bart den mængde, som formerne viser sig i. Alene dermed forekommer det mig, at problemet kun er opridset, men ikke løst. Nu bør først de psykologiske forbindelser, som formidler denne afhængighed, afsøges. Hertil vil jeg føje to principielle overvejelser. Den ene vedrører ikke selve kunstværkets mængde, men den følelsesmæssige mængde, der udgår fra det. Det er diletantisk at ville afgøre et kunstværks betydning ud fra den mængde af følelser, som det fremkalder i os. Ydermere bør den følelsesmæssige medsvingning og medrivning, denne neddykning i lyst og tragik, det mest subjektive væsensgrunds lidenskabelige oscillation, ikke kun indeholde en bestemt form i relation til tempo, rytmisk skift, crescendo og decrescendo for at kunne opnå det æstetiske maksimum. Disse hændelsers mængde bør heller ikke overskride en vis tærskel, hvis ikke en simpel amorf rørelse skal dominere i os og oversvømme alt egentligt kunstnerisk i stedet for den æstetiske værdi. Det er mest tydeligt inden for litteraturen – skønt ingenlunde kun synligt dér. “Spændingen”, som fx en roman fremkalder, overgår ofte nok nydelsen, ja vurderingen af dens kunstneriske kvaliteter; følelsernes deltagelse i handlingsforløbet, styrken af de indre følelsers indlevelse, ødelægger den æstetiske bevidsthed, som altid kræver en distance og et forbehold over for tingenes indhold. Men at det handler om et kvantitetsspørgsmål, det ser man derved: Selv hvis kunstværkets indhold er fuldstændigt kendt, fremkalder den

vellykkede kunstneriske form alligevel ved enhver reproduktion en følelse af spænding og deltagelse; alene over for det primære, realistiske er det svagt og som ud af det fjerne, selv kun som et sart afbillede af de umiddelbare emotioner, da det ikke længere repræsenterer følelsens reaktion i forhold til kunstværkets realistisk opfattede *indhold*, men dettes overgang til uvirkelighedens sfære; ligesom kunsten så at sige præsenterer livets indhold for os uden selve livet. Dér, hvor hele rigdommen og hele den følelsesmæssige reaktions nuancer svarer til en tilsynekomst, et menneske eller et landskab, en stemning eller en skæbne, men præcist kun så stærkt, at tingenes blotte *billede* får varme og liv, uforstyrret i sin billedkarakter, dér er vi i kunstens domæne. Følelsesstyrken har en øvre og en nedre æstetisk tærskel: Hinsides den ene ligger ligegyldigheden, hinsides den anden en deltagelse knyttet til indholdet, der opfattes som virkeligt, og som ikke overlader interessen for den kunstneriske gestaltning som sådan nogen plads. Men denne nedjustering af den følelsesmæssige kvantitet har ikke blot den negative betydning, at den giver rum til den æstetiske følelse, men derimod er denne særlige, jeg vil kalde den mere abstrakte følelsesmæssige styrke, som ikke mangler de konkrete livsfølelsers kvalitet, i sig selv en æstetisk kvalitet. Dér, hvor oprindelige følelsesintensiteter ellers bliver nedsat, dér plejer vi at føle en kløft, noget, der bliver rudimentært, en total mangel. Kunsten alene forstår uden undtagelser at bevare hele det følelsesmæssige kosmos kun ved at reducere sin målestok, således at vi begriber, at vi ikke står over for Væren, men kun dens indhold, ikke tingene, men kun deres formers betydning.

Ved siden af kunstens inderste problemer skal der endelig også stå en formidling af kvantitetsværdien i det alleryderste. Det forekommer os selvfølgelig, at inderligt meget betydningsfulde tilsynekomster og hændelser også kræver en rimelig billedstørrelse, som ville være spild at anvende på uvæsentlige og mindre indholdstunge emner. Dette skematiske forhold mellem indre-saglig betydning og rumligt omfang er ikke så let at begribe. For mig at se består formidlingen i, at enhver billedstørrelse lægger beslag på en bestemt del af vores synsfelt. Hvis et billede ikke helt eller kun næsten udfylder synsfeltet, i det mindste det skarpeste synsområde, så bliver der uundgåeligt meget, som falder i det samme rum og i den samme synsretning inden for synets område, og som derved bliver set og

forårsager en psykologisk distraktion og nedsættelse af den rene koncentration om dette objekt – ved et betydningsfuldt billedindhold omgivet af rige associationer er dette helt igennem uforligneligt, men som ved et mindre betydningsfuldt billedindhold bliver det ligefrem et krav. Overensstemmelsen imellem det ydre og det indre, som altid i ethvert kunstværk lader det ene blive symbol på det andet, kræver af genstanden, som med sin ikke-sanselige betydning udfylder bevidstheden, vidt og bredt, at den også må udfylde den sanselige bevidsthed. På den anden side må en indholdsmæssigt eller formelt ubetydelig genstand ikke alene gøre krav på synsfeltet, den må ikke fortrænge alt andet, fordi den så vil ødelægge symbolikken, som er al kunsts grundvæsen.

Som en sidste læresætning kan man om enhver kunst og dens lyksaligheder måske sige, at kunsten stiller krav til tingene, der hver især er fremkaldt uafhængigt af hinanden, således som virkeligheden ofte mere eller mindre må vælge, hvem den vil adlyde – at kunsten formår at svare på dette igennem enhed og regelmæssighed, som om der kun fandtes én eneste nødvendig bestemthed og lovmæssighed ved tingene, hvor virkeligheden bryder i stykker i ren tilfældighed, ligegyldig fremmedhed eller modsigelse af alle normer og krav. Således kræver vi af portrættet, at det udvikler den ydre fremtonings betydning og påvirkning: i de rumlige formers klarhed, i farveklatternes jævne fordeling, i spillet mellem tyngde og lethed, mellem lys og skygge – og så skal denne tolkning af fremtoning ud fra rent kunstnerisk anskuelige fordringer med det samme fuldstændig åbenbare personlighedens sjæl, dens usynlige indre! Dét, der plejer at ligge langt fra hinanden i livet: den blot og bart anskuelige betydning af fremtoningen og dens rolle som sjælens fortolker, viser det fuldendte kunstværk i selvfølgelig og ubrudt enhed, som om den omfattede en hemmelig højere lov om disse rækker idiosynkrasi – ligesom den lydmæssige virkning af et vers, dets betydning og dets indhold skaber en enhed, som er lyrikkens egentlige mening og hemmelighed. Og således har tilfældighedens og nødvendighedens virkning, individets usammenlignelighed og typens jævnførighed overvundet deres logiske modsætning og reelle adskilthed i kunstværket, ikke i en deraf følgende sammensmeltning, men snarere hinsides modsætningen, som om kunstværket levede i denne oprindelige enhed, som endnu ikke har udviklet sig til den historiske virkeligheds

modsigelser og fremmedheder. Og den samme formel vil vel også adressere det æstetiske problem om kunstværkets kvantitet. Såvel ud fra de rent kunstnerisk gældende betingelser for tingenes anskuelighed som ud fra vores kropslig-sjælelige struktur udvikler kravene til kunstværket sig; andre udgår fra tingenes indre betydning, ud fra deres sjælelige mening, ud fra uafvendelige associationer vedrørende deres indhold, som dog stemmer overens med disse igennem en ikke tidligere bestemt harmoni. Hvis nu disse dels modstridende, dels blot tilfældigt overensstemmende fordringer ved kunstværket med en løsning naturligt og nødvendigt er tilfredsstillende, så er også det et pulsslag i kunstens lykke: At kunsten i det mindste i *billedet* af tilværelsen tilbyder os en fuldkommen sammenhæng imellem elementerne, som virkeligheden synes at have berøvet os, men som dybest set nu derfor ikke kan være fremmed, fordi billedet af tilværelsen er en del af tilværelsen selv.

OVERSÆTTELSE: MARKUS BOGISCH

NOTER

- 1 Giovanni Segantini (1858-1899), italiensk maler (red.)
- 2 Alexandre Calame (1810-1864), schweizisk maler (red.)