

# Wien omkring år 1900

## Tanker og teorier om tværfaglighed

### Oplæg til Musikvidenskabeligt Instituts serie »Nyt fra forskernes værksted«

Jens Brincker

Meningen med disse oplæg er at give et indtryk af det, MIs forskere beskæftiger sig med »i lønkammeret«. Altså de ideer, de problemer og de overvejelser, som normalt skjuler sig bag resultaterne, der lægges frem i undervisningen eller i artikler og bøger. Jeg har valgt at koncentrere mig om de ideer, problemer og løsningsforsøg, som knytter sig til tværfaglige studier med udgangspunkt i musikken. Rammen for disse studier er Wien for ca. 100 år siden i perioden mellem 1880 og 1920.

#### 1. Idéfasen

Hvordan får man ideer?

Ideen til det tværfaglige projekt om Wien kom ude fra i form af en undervisningsopgave, som gymnasielærere i tysk, historie og musik stillede: Om jeg ville tage til Wien i efteråret 1991 og undervise en gruppe på 40 lærere i musikken i Wien omkring århundredskiftet og sætte den i forbindelse med de litterære og kunstneriske strømninger, der prægede byen samtidig.

Det kan måske undre, at et forskningsprojekt udspringer af en undervisningsopgave. Vi er vant til at betragte kravet om de videregående uddannelsers forskningsbaseret som en én-vejs kommunikation fra forskning til undervisning. Forskeren forsker og bagefter underviser hun eller han i de emner, som er udforskede. Jeg er ikke sikker på, at denne rækkefølge nødvendigvis bør være enerådende. Forskeren repræsenterer ikke alene nogle forskningsresultater, men også et forskningspotentiale, der kan stilles til rådighed for undervisningen. Jeg ser intet principielt til hinder for, at undervisningen kan være det initierende led i forskningsprocessen, således at forskeren påtager sig at undervise i et stof, som der er behov for, og lægger sit forskningspotentiale bag undervisningen, således at undervisningsopgaven af forskeren konverteres til et forskningsemne. Det kræver selvfølgelig, at forskeren finder undervisningen interessant og frugtbar som et forskningstema, så forskningsfriheden ikke kommer i konflikt med de faktiske undervisningsbehov. Men hvis forskeren

finder de stillede undervisningsopgaver interessante og givende, tror jeg, at der kan komme noget godt ud af en gang imellem at vende den traditionelle rækkefølge om og lade undervisningen være det initierende moment.

Jeg tænkte hurtigt på ideen og gik i gang med at vælge de temaer, som skulle indgå i min del af kurset. Jeg havde været med på et tilsvarende kursus i 1987 i Berlin sammen med en tysklærer fra Odense. Denne gang skulle jeg samarbejde med en historiker fra Århus, og på grundlag af en artikel af ham og programmet for turen begyndte jeg at studere billedkunsten, litteraturen og arkitekturen i Wien omkring 1900 for at finde nogle temaer, der kunne sættes i sammenhæng med musikken.

Det lykkedes nogenlunde. Jeg holdt mine foredrag, deltog i holdets timer med de andre lærere fra Danmark og Østrig, gik med på turene i byen og havde en dejlig uge. Undervejs kom nogle af tilrettelæggerne af kurset og spurgte, om jeg ville lave mine foredrag om til en bog til et forlag, der specialiserede sig i at sælge bøger til gymnasiet?

Det accepterede jeg også, om end med nogen betænkelighed. Netop noget så flygtigt og svært definerligt som tværkulturelle sammenhænge er det lettere at omgås i en mundtlig undervisningsform, hvor man kan skitsere de store linjer og lade antydede sammenhænge svæve frit i luften, end i en bog, hvor papiret og bordet fanger. Jeg måtte derfor begynde forfra på projektet, da jeg kom hjem fra Wien og tog fat på at skrive manuskriptet til bogen.

## **2. Problemerne**

Problemerne ved tværfaglige studier består i høj grad i at vurdere betydningen af de sammenhænge, man finder i et kulturelt miljø. Det minder lidt om at lægge et puslespil, hvor låget er blevet væk: Man har en række forskellige brikker – musikværker, digte, billeder, bygninger – og en masse forskellige udsagn fra datiden og fra senere tiders forskere om disse brikker. Og så må man prøve på at sortere dem i grupper, der hænger sammen.

Det første problem, man skal tage stilling til, er følgende: Hvor naturalistisk skal billedet være?

- Skal brikkerne lægges, så de forestiller Wien omkring 1900 så præcist som muligt med de sammenhænge, som tiden selv vurderede som væsentlige?
- Eller skal billedet være en tolkning af Wien omkring 1900 med hovedvægt på de sammenhænge, vi ser nu, selv om samtiden måske ikke tillagde dem stor betydning?

Problemet kan give anledning til videnskabsteoretiske overvejelser: Er det overhovedet muligt at skabe et sandt billede af en historisk situation? At skildre kulturlivet i Wien omkring 1900 som det egentligt var! Jeg tror det ikke – for mig er historie et produkt af noget fortidigt og noget nutidigt, en vekselvirkning mellem det, der forskes i, og den, der forsker. Løsningen blev altså en nutidig tolkning med hovedvægt på de sammenhænge, vi ser nu.

Denne løsning rejste imidlertid et nyt problem: Nemlig hvilke kriterier skal man forlange opfyldt, før man vil tillægge en sammenhæng betydning? Brikkerne ligger jo stadigvæk på bordet i en stor bunke. Det faktum, at man har gjort sig sin videnskabsteoretiske holdning klar, fritager ikke for at arbejde systematisk med at sortere og samle brikkerne. Hvordan bærer man sig ad med det?

Tre kriterier byder sig umiddelbart til. For at kunne tillægge en sammenhæng betydning her og nu, må man forlange, at den er:

1. mellem samtidige eller tidsmæssigt sammenhængende fænomener
2. mellem stilistisk ens fænomener,
3. bekræftet af kilderne.

Det lykkeligste er selvfølgelig, hvis alle tre kriterier er opfyldt. Det er f.eks. tilfældet med Schönbergs musik og Oskar Kokoschkas malerier i en vis periode. De søger begge en ny udtryksform omkring år 1908; begge laver de en række værker, som stilistisk kan karakteriseres som ekspressionistiske; og der er kildemæssigt belæg for, at de kendte og sympatiserede med hinandens bestræbelser – bl.a. arbejdede komponisten Schönberg også som maler og maleren Kokoschka havde planer om at lære at komponere musik.

Værre er det, når ikke alle tre kriterier er opfyldt, eller når der er modstrid mellem to af dem. Det oplever man ofte, når man prøver at sammenholde musik med fænomener fra billedkunst, arkitektur eller litteratur og ser på den stilistiske overensstemmelse i forhold til samtidigheden. Her taler man jo direkte om kunstarternes stilistiske u-samtidighed, og man mener som regel at musikken halter bagefter i forhold til de andre skønne kunster.

Når renæssancen f.eks. holder sit indtog i musikhistorien i begyndelsen af 1500-tallet, er den allerede ved at være forbi i malerkunsten og på vej til at blive afløst af manierismen. Når barokken blomstrer i musikken med Bach, Händel og Vivaldi i første halvdel af 1700-tallet, dominerer rokoko og senere klassicisme i arkitekturen, og dén er stort set afløst af empire og biedermeier, når wienerklassiken kulminerer i musikken med Beethoven. Situationen er irrite-

rende og minder om Heines berømte ord om, at ved Verdens Undergang ville han rejse til Holland: Dér sker alting 50 år senere!

I Wien møder vi denne stilistiske forvirring, når vi ser på forholdet mellem arkitektur og musik i 1880'erne og 1890'erne. I disse år blev Wiens pragtgade, Ringstrasse, bygget med monumentalbygninger i den stilart, der kaldes for »historismen«. Samtidig levede Brahms og Bruckner i Wien og skrev nogle af deres sidste store symfonier dér. De er hovedværker i den musikalske romantik.

Skal man vurdere, at der ikke er nogen forbindelse mellem Brahms og Bruckners symfonier på den ene side og f.eks. Theophilus Hansens parlamentsbygning og hans Musikforening på den anden side, fordi der ikke er nogen umiddelbar overensstemmelse mellem stiletiketterne romantik og historismus?

Eller skal man antage, at der kan være en kulturel forbindelse mellem den musikforeningsbygning, der blev bygget til Wiens musikelskende publikum i 1880'erne, og de musikværker, der blev uopført i den og skrevet til det samme publikum?

Jeg vil være tilbøjelig til at mene det sidste: Immervæk var det de samme mennesker, der kom i salen og hørte musikken. Gennem deres billetter betalte de for begge dele. De var begejstrede for begge dele og følte sig bekræftet i deres selvopfattelse af koncerten som helhed – både den arkitektoniske ramme og det musikalske indhold. For dem hang tingene sammen.

Men hvis vi accepterer dette argument, bringer vi smagen ind som kriterium, og det rejser to nye problemer:

1. For det første – hvad rager wienernes smag for 100 år siden os, når vi nu har besluttet os til at skildre sammenhængen mellem arkitektur og musik, som den tager sig ud set fra vore dage?
2. For det andet – vi er vant til at opfatte Brahms og Bruckners symfonier som stor kunst og udtryk for god smag; og Theophilus Hansens parlament og musikforening som kitsch og udtryk for dårlig smag. Skal vi fastholde vore egne smagsdomme og hævde, at det ikke giver mening at søge efter sammenhænge mellem god og dårlig kunst, fordi de tilfældigvis er skabt i samme by og på samme tid? Og hvor har vi i grunden vore smagsdomme fra? Har vi dannet os dem selv? Eller har vi overtaget dem fra en tid, som ligger mellem Brahms' og vor egen?

Resultatet af disse overvejelser er i første omgang en fordomsforvirring, der i

sig selv kan virke forfriskende, men som i det lange løb er uproduktiv. Skal man lære at elske Ringstrasses monumentalbygninger? Eller at hade Brahms' symfonier? Umuligt at svare på!

Tomhændede men en erfaring rigere må vi vende tilbage til Theophilus Hansens koncertsal hvor Brahms' 4. symfoni endnu står på nodepultene. Hvis vi vil prøve at finde en sammenhæng mellem disse to udtryk for Wiens kultur omkring 1890, kan vi ikke bruge smagen som vejleder. Hverken de smagsdomme, der er overleveret fra dengang, eller vore egne smags(for)domme. Vi vil heller ikke falde for fristelsen til – med P. Sørensen Fugholm – at lede efter »tidsånden«, for eller bag. Tidsånden er jo ingen forklaring, men selve det, der skal forklares. Derfor må vi prøve at finde noget i selve værkerne, i bygningskunsten der ligger bag Musikverein og i kompositionsteknikken der ligger bag Brahms' og Bruckners symfonier, som kan bruges til at begrunde eller afkræfte vor mistanke om en sammenhæng.

### 3. Løsningsforsøg

Jeg vil give dette »noget« et navn og kalde det for »homologi«. Ordet defineres i Nudansk Ordbog som omfattende fænomener, der er »af samme oprindelse« eller i beslægtede forhold til hinanden. Man kan også sige: »Ordnet efter én og samme logik«.

Her er begrebet hentet fra en bog, hvor professoren i pædagogik ved dette fakultet, Staf Callewaert, i 1992 under titlen »Kultur, pædagogik og videnskab« introducerede habitus-begrebet og praktikteorien hos den franske samfundsforsker Pierre Bourdieu. Bourdieu interesserer sig for forholdet mellem samfundsvidenskabelige teorier om forskellige samfundsgruppers adfærd, og den praksis der kan konstateres ved videnskabelige undersøgelser i felten. Med udgangspunkt i undersøgelser af det algierske pjalteproletariats adfærd i 1950erne og begyndelsen af 1960erne, hvor den algierske bondebefolkning for en stor dels vedkommende blev urbaniseret, konstaterer han, at de algierske bønders adfærd under omskiftende kulturelle og materielle vilkår ikke kan forklares restløst ud fra de gængse samfundsvidenskabelige teorier; men at den heller ikke forekommer irrationel og uforklarlig. De algierske bønder reagerer ikke, som samfundsforskerne forventer det, men de reagerer rationelt og fornuftigt, som om de følger en overordnet strategi, der blot aldrig kommer eksplicit til udtryk. Hverken i forskningen om deres adfærd eller i deres egne forklaringer på, hvorfor de handler, som de gør.

Det, Bourdieu er på sporet efter, er en tredje kraft, der påvirker menneskets adfærd og befinder sig et sted mellem det kollektivt mekaniske og det uforudsi-

geligt individualistiske. Med et udtryk, der går tilbage til den middelalderlige skolastik og Thomas Aquinas »Summa Theologia« kalder han det for »habitus« og mener dermed en fælles holdning – både intellektuelt og kropsligt/sanseligt – der karakteriserer mennesker der er opvokset under samme kulturelle og klassemæssige vilkår og får dem til at reagere på ensartet måde over for ydre påvirkninger.

Umiddelbart forekommer begrebet interessant for musikhistorikere. De to yderpositioner, som habitus-begrebet og Bourdieus praktikteori skyder sig ind imellem, kender vi jo fra den musikhistoriske tradition. Forrige århundredes personorienterede musikhistorie med dens romantiske genidyrkelse tenderede til at gøre musikhistorien til et produkt af de store komponisters frembringelser. Dette århundredes stilhistorie tenderer omvendt mod at gøre de store komponister til produkter af stilarternes udvikling som et kollektivt, relativt autonomt, fænomen. Stilen så at sige trækker i trådene, som var den et almægtigt subjekt, eller den styrer kunstneren som om stilartern har sin egen indbyggede finalitet. Det er ikke tilfældigt, at stilhistorien drømte om en »musikhistorie uden navne«.

Bourdieus habitus-begreb gør det muligt for os at forstå en stiludvikling på en måde, der hverken udelukker den individuelle kunstners indflydelse eller reducerer kunstnerens accept af stilens regler til resultatet af et bevidst valg. Bourdieu kommer ind på dette problem i forbindelse med den amerikanske kunsthistoriker Erwin Panofskys bog om middelalderkunsten, som han oversatte til fransk og forsynede med et efterskrift, der bærer titlen »Habitus som formidling mellem struktur og praksis«.

Panofskys bog handler om forholdet mellem det gotiske katedralbyggeri og den skolastiske teologi. Han hævder at der findes en affinitet – eller med vore ord: en sammenhæng – mellem disse to udtryk for senmiddelalderlig kultur, at de med andre ord er homologe.

Heri er der sådan set ikke noget nyt. Andre kunsthistorikere har tidligere peget på lighederne mellem katedralen og liturgien. Det nye er, at Panofsky graver et spadestik dybere og spørger hvordan det kan være at denne lighed opstår? Hans pointe er, at den ikke skyldes, at arkitekterne eller bygmestrene studerede teologi for at bygge deres kirkebygninger. Der er ingen direkte referencer mellem de to udtryksformer for middelalderlig kultur, men en fælles overensstemmelse, der skyldes, at såvel den skolastiske teologi som den gotiske katedral er ordnet efter en og samme logik: Nemlig den logik der beherskede de middelalderlige universiteter og latinskoler og implicerede en fremstillings-teknik, der ifølge Staf Callewaert skal være:

1. » ... altomfattende, dvs. alt, der er relevant, skal være klart refereret,
2. de enkelte dele af opstillingen skal være homologe (sic!) dvs. ordnet i henhold til én og samme logik,
3. de forskellige dele af ræsonnementet skal fremtræde som en udledning, for på denne måde at være overbevisende«. [Staf Callewaert: Kultur, pædagogik og videnskab. København (Akademisk Forlag) 1992, s. 101f.].

Disse principper for fremstilling og den til den skolastiske institution hørende fremstillingsform, disputationen, prægede ifølge Panofsky både teologer og bygmestre og alle andre »dannede« middelaldermennesker som en mental vane, der ikke siger noget om, hvordan de færdige produkter af deres arbejde og tænkning bliver, men som siger noget om de fremgangsmåder, de anvender under arbejdet. Indkorporeringen af denne mentale vane som »anden natur« bliver til den fælles habitus, som menneskene reagerer ud fra og som gør det muligt for os at finde homologier mellem deres forskellige udtryksformer. »Det betyder ikke,« siger Staf Callewaert, »at opfinderne af katedraler eller teologier og andre udtryksformer ikke har handlet kreativt og tilfældigt (dvs.: frit, JB's tilføjelse), og endnu mindre at de har kopieret hinanden. Det betyder blot, at de har udarbejdet en løsning ud fra forudsætninger, der havde noget fælles«. [Samme steds p. 95]. I anden sammenhæng citerer Callewaert Leibnitz' bemærkning om ure, der kan være synkroniserede, ikke kun fordi de styrer hinanden, eller fordi en urmager hele tiden justerer dem, men fordi de fungerer på samme måde.

Generelt betyder det, at Panofsky og med ham Bourdieu kan lede efter konkrete sammenknytninger af forskellige områder, der gennem sammenknytningerne får en fælles ordnende logik. De behøver ikke at væve om tidsånd eller livsanskuelse, og heller ikke at pege på et dominerende geni, der gennemsyrrer alle områder. I stedet kan de søge efter grundlæggende træk i opdragelsen og i uddannelsesvæsenet, som er karakterdannende og udruster menneskene med bestemte holdninger – Callewaert kalder det for skemata – der ofte ubevidst præger deres måde at arbejde på.

»Det er jo ganske fantastisk«, skriver pædagogen Callawaert. »Her kan man se hvordan et begreb, som på en bestemt måde skulle løse en bestemt problematik inden for Algier-sociologien, om overgangen fra et arkaisk til et moderne samfund, ... nu dukker op igen ud fra en kunstsociologisk problematik og uventet bliver et nøglebegreb i en uddannelsessociologisk problematik omkring skolen som institution i relation til det øvrige samfund ...«.

Med habitus-begrebet som redskab kan vi igen nærme os Wiens kulturliv i

årene mellem 1880 og 1920 og vort hidtil uløste problem: Hvilke kriterier skal man forlange opfyldt for at tillægge en sammenhæng betydning her og nu. Vort første forgæves forsøg på at besvare dette spørgsmål førte til tre kriterier: Vi ville betragte sammenhænge

1. mellem samtidige eller tidsmæssigt sammenhængende fænomener,
2. mellem stilistisk ens fænomener,
3. der var bekræftet af kilderne.

Det første kriterium består stadig og styrkes af anvendelsen af habitus-begrebet. Det tredje kriterium er uafhængigt af habitus-begrebet, men består selvfølgelig stadig. I Callewaerts sprogbrug omfatter det sammenhænge, der bygger på eksplicitte referencer. Det andet kriterium om den stilistiske ensartethed må derimod vige for et krav om, at sammenhænge skal repræsentere homologier. Vort sæt af kriterier tager sig herefter således ud – nu i prioriteret rækkefølge sådan at kriterierne vokser ud af hinanden og danner et stadig mere finmasket net:

Vi vil koncentrere os om sammenhænge

1. mellem samtidige eller tidsmæssigt sammenhængende fænomener,
2. mellem homologe fænomener,
3. der er bekræftet af kilderne.

Så vidt så godt, men vi tabte begrebet stil undervejs, er det nu helt uden interesse for undersøgelsen af kulturlivet i Wien omkring 1900? Perioden er jo ellers interessant som en, der er karakteriseret af afgørende stilbrud. Nej – begrebet stil er stadig interessant, men ikke længere forstået som stilarter à la klassisk, romantik, im- eller ekspressionisme. Derimod forstået som en livsstil der præger ikke alene kunstværkerne, men også menneskenes tanker og handlinger. Om dette fænomen siger Callewaert noget ganske tankevækkende:

*»... det vi kalder »stil« i kunsten, i tænkemåden, i handlingen, (er) ikke noget, der udvikler sig entydigt lineært ud fra en unik inspiration hos en individuel eller kollektiv begavet aktør, men det er en orientering i stadig vorden, der enten bekræfter sig selv eller reagerer på sig selv. Hvilke spørgsmål, der er aktuelle, og hvordan man løser dem inden for et område, ændrer sig hele tiden. Det, der foreløbig er konstant, er den fremgangsmåde, der foranlediger den nye type spørgsmål, således at selve arbejdet med dem med tiden også kan modificere selve angrebsmåden. Men man har*

så også ændret »stilen«. Det er derfor, den illusion kan opstå, at stilen går forud i de forskellige værker, der (bevidst) skulle være lavet »i den stil«. Selvom der findes en masse ren imitation, så er det dog ikke tilfældet; stilen udarbejdes sammen med de værker, som den tilhører. Derfor er det også meningsløst at sige, at den ene stil går over i den anden, eller at man skifter stil, som om det blev udspillet mellem konstituerende stilarter. Kunstneren, der arbejder ud fra en vis habitus og søger en løsning på sit problem, har en orientering, der forårsager, at hans løsning bagefter viser sig at falde på plads inden for »stilen«. Men den er ikke udarbejdet efter stilens regler. Løsningen er altid et produkt af frihed og bundethed, af nødvendighed og tilfældighed. Forandringsprocessen er et andet ord for det samme.

...

Udviklingen af en stilart kan forekomme os, som om den var styret af et målbevidst subjekt, eller som om den havde en indbygget finalitet. Begge indtryk er en illusion. Det handler om en styret proces, men uden kaptajn, idet styringen udøves af de lagrede resultater af tidligere målbevidste aktiviteter af forskellig slags i form af skemata, udfra hvilke nye situationer bliver mødt. Dvs. en slags objektiv intention mod et mål, der er indskrevet i tilhørsforholdet til et samfund og en klasse ...«  
[Staf Callewaert: Kultur, pædagogik og videnskab. København (Akademisk Forlag) 1992, s. 96].

Wagner ville have nikket bejaende med tanke på, hvad han lader Sachs svare Walter, der i »Mestersangerne« stiller spørgsmålet:

*Wie fang ich nach der Regel an?*

*Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann.*

Det var jo, hvad Schönberg gjorde i Wien, da han i årene op mod 1920 formulerede sit tolvtoneprincip. Med baggrund i Panofskys, Bourdieus og Callewaerts fremstilling af habitus-begrebet kan vi derfor vende tilbage til vort udgangspunkt – musikken og kulturlivet i Wien omkring århundredskiftet der stadig ligger som en bunke uordnede brikker til et puslespil, og forsøge at ordne brikkerne i grupper, der er homologe. Dvs. at vi må prøve at finde ud af, om Brahms' symfonik og Ringstrasses arkitektur er homologe, hvilken habitus der danner de fælles forudsætninger for homologierne, og hvad i tidens borgerlige dannelse der har medvirket til at skabe denne habitus.

Og sådan må vi arbejde os frem gennem perioden, betragt dens nyskabelser i f.eks. Klimts malerier, Loos' arkitektur, Kraus' satire, Freuds psykoanalyse, Mauthners og Hoffmansthals sprogkritik og Mahlers, Bergs, Schönbergs og Weberns musik for at finde forskellige kunstneriske udtryk, der er ordnet efter

en og samme logik. Først så kan vi sortere brikkerne i puslespillet og begynde at forme billedet. Hvordan dette er gjort skal jeg ikke komme ind på her. Det rejser nogle principielle spørgsmål om anvendeligheden af de metoder til musikalsk analyse, som til en vis grad er udviklet af den traditionelle stilanalyse. Kan man fortsat bruge dem, eller skal man udvikle analysemetoder, der binder i en strukturanalyse? Det problem tumler jeg med just nu, og hvordan det lykkes at løse det, må man selv vurdere, når bogen udkommer.

Her har det drejet sig om at afdække nogle af de teoretiske overvejelser, der ligger bag ved beskæftigelsen med tværfaglige emner, og pege på nogle problemer og løsningsmodeller, som ikke er bundet til temaet Wien omkring 1900, men vil kunne bringes i anvendelse over for mange forskellige historiske epokers kunst.

### **Summary**

Jens Brincker: »Vienna c. 1900 – ideas and interdisciplinary relationships«.

Taking as its starting point a discussion of the principles involved in attempting to establish a balance between research and teaching, the article reflects the research-related aspects of a particular interdisciplinary course of instruction which had as its subject the relationship between music and the other artistic and cultural movements in Vienna around the year 1900.

The article concludes that teaching the material gave rise to some methodological problems associated with the comparative evaluation of contemporary artistic/cultural expressions. Having reference to recent French social research, in particular Pierre Bourdieu's »habitus« concept, it tries to arrive at a deeper understanding of the theoretical framework for establishing analogies and comparisons between so-called homological phenomena within a particular class-determined cultural circle.