

*Peter Bürger*

## Receptionsforskning

Til forskel fra naturvidenskaberne er det karakteristisk for samfundsvidenskaberne, at deres genstand forandres historisk. Det medfører, at også den samfundsvidenskabelige teoridannelse, selv i de tilfælde hvor den påberåber sig tidsuafhængig erkendelsesgyldighed, bliver bestemt af det udviklingsstade, samfundet er nået til, og hvorudfra den teoretiske konstruktion foretages. Således bliver det for eksempel først muligt at erkende visse almene økonomiske kategorier som netop almene, i det øjeblik de også har sat sig igennem i virkeligheden. Når det er så svært at fremsætte almene udsagn om førkapitalistiske samfundsformationer, skyldes det ikke mindst, at de samfundsmæssige relationer mellem menneskene hovedsageligt reguleres ved hjælp af særlige ordninger. Først i det øjeblik rationaliteten sætter sig reelt igennem, efterhånden som kapitalismen udvikles, bliver det muligt at foretage generaliseringer inden for samfundsvidenskaberne. Det samme gør sig gældende for den litteratur- og kunstvidenskabelige teoridannelse. Den er ikke uafhængig af sin genstands udvikling. I det øjeblik den bilder sig ind, at den kan gøre sig uafhængig, som det for eksempel sker i positivismen, risikerer den at gå fejl af sin genstand. Hvis vi antager, at der eksisterer en sådan sammenhæng mellem genstandsudviklingen og teoridannelsen, så kan spørgsmålet om, hvilket udviklingsstade inden for kunsten eller litteraturen teorien tager sit udgangspunkt i, blive et vigtigt kriterium for, hvordan man skal vurdere de forskellige teorier. I nedenstående undersøgelse af forskellige ansatser inden for receptionsforskningen vil vi forsøge at anvende dette kriterium som vurderingsgrundlag (1).

### *1. Den empiriske kunstsociologi*

Spørgsmålet om modtageren, recipienten, står i centrum i den empiriske kunstsociologi. Alphons Silbermann formulerer det programmatisk således:

”Det er alene kunstopplevelsen, der kan frembringe kulturelle påvirkningsmønstre, være aktiv, være social, være en bestemt gen-

stand og dermed som social kendsgerning være udgangspunkt og centrum for kultursociologiske betragtninger” (2).

Ifølge Silbermann er kunstværket kun social kendsgerning i den udstrækning det virker, men samtidig indskrænker han virkning til det, der lader sig konstatere ved hjælp af den empiriske analyses kvantitative metoder. Dette positivistiske standpunkt har den ubestridelige fordel, at det muliggør en klar objektbestemmelse. Kunstsociologi bliver defineret som tilvejebringelsen af kunstværkers virkningsdata. Men denne præcise afgrænsning af det videnskabelige objekt lader sig imidlertid kun foretage ved, at sociologien fuldstændigt ser bort fra det særlige ved den genstand, som kunstsociologien nu engang beskæftiger sig med, nemlig kunstværket.

En videnskab, der opfatter metode som et på forhånd givet raster, der kan anvendes på en hvilket som helst tilfældig genstand, deformerer sin genstand. Det bliver særligt tydeligt, når man forsøger at rekonstruere den opfattelse af, hvad kunstreception er, som ligger til grund for den positivistiske kunstsociologi. Opfattelsen af recipientens adfærd er kalkeret af efter varekonsument-modellen. Ligesom varekonsumenter vælger 'frit' mellem alternative varetilbud, vælger kunstrecipienten mellem alternative kunsttilbud. Om medlemmerne af en recipientgruppe lytter til slagere eller til klassisk musik, om de læser krigsserieshæfter eller moderne litteratur, det interesserer udelukkende den empiriske kunstsociolog som en 'kendsgerning', der lader sig registrere og sætte i relation til andre data, som for eksempel herkomst, skoleuddannelse og erhverv. Nu vil vi på ingen måde bestride, at det kan være meningsfyldt at sætte receptionsadfærden i relation til andre sociale data. Men hvis man hypotaserer de resultater, man på den måde når frem til, til 'kendsgerninger', der ikke behøver nogen yderligere forklaring, så forvandles den empiriske undersøgelse til en legitimationsvidenskab, hvor det bestående altid har ret.

Denne forvandling af en overordentlig vigtig undersøgelsesprocedure til en dogmatisk legitimationsvidenskab sker ved at den værdiproblematik, som ligger i genstanden, udgrænses. Silbermann understreger udtrykkeligt, at det "ikke hører til kunstsociologiens opgaver at behandle forholdet mellem forskelligartede kunstneriske niveauer" (3). Umiddelbart kunne det se ud som om udgrænsningen af værdiproblematikken beforder den videnskabelige objektivitet. Men i virkeligheden sker der det, at forskelle, som er af afgørende betydning for sagen, bliver behandlet som slet og ret quantité négligeable. For det første bliver kunstobjekterne fiktivt sat lig med

kunstvarer, for det andet elimineres forskellen mellem adækvat og ikke-adækvat reception. Udgrænsningen af disse værdiproblemer, som heller ikke den positivistiske sociologi kan bestride, berøver receptionssociologien dens kritiske perspektiv. For det er først når man skelner mellem samfundsmæssigt værdifulde værker og underholdningslitteratur henholdsvis mellem en adækvat og en deformeret receptions måde, at man bliver tvunget til at beskæftige sig med spørgsmålet, hvorfor bestemte recipientgrupper kun har adgang til underlødige kunstobjektiveringer (som for eksempel slagere og underholdningslitteratur) eller opfatter kunstværker på en inadækvat måde. Den slags spørgsmål, som berører modsætningerne i et samfund, og som proklamerer ligheden med hensyn chancer og samtidig gør realiseringen af disse umulig, den slags spørgsmål elimineres af den positivistiske kunstsociologi, fordi værdiproblematikken holdes uden for betragtningen (4).

Hvis vi forsøger at anvende det i indledningen nævnte kriterium for bedømmelse af en videnskabelig teori, det vil sige forholdet mellem genstandsudvikling og kategoriudvikling, på den empiriske kunstsociologi, kan det i første omgang se ud, som der her ses fuldstændigt bort fra genstandsudviklingen, eftersom den empiriske kunstsociologi jo beskriver sin opgave som at anvende en sociologisk betragtningsskema på en genstand, der, som vi har set, holdes uden for undersøgelsen. Det kunne altså se ud, som om den empiriske kunstsociologi udelukkende var orienteret i retning af den positivistiske sociologiske videnskabsudvikling (5) og ikke mod genstandens udvikling. Men det er kun delvis tilfældet. Man kan nemlig betragte den empiriske kunstsociologi som det videnskabelige svar på kulturindustrien. Når Silbermann kan opfatte kunstrecipienten efter modellen for varekonsumenten, skyldes det ikke mindst, at recipienten af kulturindustriens produkter faktisk opfører sig som en varekonsument. Og når Silbermann desuden kræver, at radio- og fjernsynsprogrammerne i videst mulig udstrækning tilpasser sig "publikums behov" (6), så kan det faktisk opfattes som en generalisering af kulturindustriens almindelige praksis, idet den jo plejer at levere den vare, publikum forlanger. Da Silbermann hverken spørger efter disse behovs legitimitet eller herkomst, hæver hans svar på kulturindustrien sig ikke op over dennes niveau. Eftersom den nævnte type spørgsmål, der berører den samfundsmæssige betingelsessammenhæng, ikke lader sig stille inden for en positivistisk metodologi (de bliver af positiverne opfattet som metafysik), vil svaret ikke kunne frembringe erkendelse, men kun konstatere fakta.

”Kulturindustriens betydning i massernes sjælelige husholdning, kan ikke fritage nogen – allermindst da en videnskab, der kalder sig selv pragmatisk –, for at gøre sig tanker om dens objektive legitimation, dens An sich; tværtimod, den kræver denne besindelse. At tage kulturindustrien så alvorligt, som dens ubestrideligt vigtige rolle kræver, vil sige at tage den kritisk alvorligt, i stedet for at dukke sig over for dens monopol.” (7).

## 2. *Receptionsproblematikken i Adornos æstetiske teori*

Theodor W. Adorno har gentagne gange vendt sig mod forsøget på overvejende at ville søge sammenhængen mellem kunst og samfund inden for den empirisk konstaterbare virknings område. Mest eftertrykkeligt har han formuleret sin skepsis i ”Ästhetische Theorie.”

”(…) forholdet mellem kunst og samfund (skal) ikke i første række søges i receptionssfæren. Det ligger forud for denne: nemlig i produktionen. Interessen i kunstens samfundsmæssige dechiffriering må vende sig mod denne sfære i stedet for at lade sig spise af med formidlingen og klassificeringen af virkninger, som af samfundsmæssige grunde i vid udstrækning ganske adskiller sig fra kunstværkerne selv og deres objektive samfundsmæssige gehalt. De menneskelige reaktioner på kunstværker har i umindelige tider været yderst formidlet og ikke umiddelbart knyttet til sagen; i dag sker formidlingen via samfundet som helhed. Virkningsforskningen når ikke frem til kunsten som noget samfundsmæssigt, så meget mindre bør den diktere kunsten bestemte normer, som den med urette underlægger den positivistisk ånd. (...) Kunst og samfund konvergerer i værkets gehalt og ikke i noget, der er udvendigt i forhold til kunstværket.” (8).

Lad os først prøve at rekonstruere Adornos argument. Hans tese lyder: Formidlingen af kunst og samfund skal udledes af kunstværket selv og ikke af noget tredje, der skyder sig ind mellem de to størrelser. Her bygger Adorno på det hegelske formidlingsbegreb. Hos Hegel betegner begrebet formidling ikke en udvendig sammenknytning af adskilte sfærer, men en modsigelsesfyldt enhed som kan påvises i sagen selv. I overensstemmelse hermed tænker Adorno sig kunstværket som et billede, der har frigjort sig fra samfundet, men hvis gehalt alligevel er samfundsmæssigt. I værket selv, i dets strukturer, ligger der skjulte indsigter i samfundet. Derfor må kunstsociologien fortrinsvis gå immanent til værks. (I modsætning til Steigers form for immanens kræver Adornos form for immanens for det første, at

analysen går rationelt til værks, for det andet at der anvendes samfundsteoretiske kategorier). Naturligvis er også de empirisk konstaterbare virkninger samfundsmæssige, men i en anden forstand end værket selv. Hvis værkerne indeholder en samfundserkendelse, som den teori-orienterede analyse formår at drage frem i lyset, så bliver dette samfundskritiske erkendelsesindhold i værkerne for det meste direkte tilsløret i værkets virkning. Adorno går med andre ord ud fra, at den empiriske receptionsforskning erstatter værkernes samfundsmæssige gehalt med recipientens deformerede bevidsthed. Den får netop ikke fat på værkernes samfundsmæssige gehalt; tværtimod gør den det snarere ukendeligt, i og med at den sætter lighedstegn mellem den påviselige virkning og værkernes gehalt.

Adornos argument bygger på to forudsætninger. For det første den antagelse, at det netop er på grund af kunstværkets bortvendthed fra samfundet, at det kan sige noget om dette. For det andet skellet mellem mangelfuld og autentisk reception. Vi vil her forfølge det sidstnævnte aspekt. Efter det hidtil sagte kunne man fristes til at antage, at Adorno slet ikke bekymrer sig om virkningen, da denne jo netop ikke kan nå frem til kunstværkets samfundsmæssige gehalt. Men det er ikke tilfældet. Adorno har som svar på Walter Benjamins essay "Kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder" skrevet "Om fetichkarakteren i musikken og horelsens regression" (9), hvor han forsøger at forklare den i det senkapitalistiske samfund dominerende form for mangelfuld reception ud fra samfundsmæssige årsager.

I fortsættelse af Brechts teser havde Benjamin hævdet det synspunkt, at nye reproduktionsteknikker som for eksempel filmen fremtvang en radikalt ny form for reception. I stedet for en auratisk, det vil sige til syvende og sidst stadig magisk besværgende, reception ville der komme en adspredt, det vil sige distanceret-kritisk reception. Adorno diskuterer ikke direkte Benjamins tese, men svarer med en undersøgelse af receptionsproblematikken inden for musikkens område. Også han konstaterer adspredthed som et dominerende kendetegn i forbindelse med reception af underholdningsmusik. Men i modsætning til Benjamin betragter han ikke dette som et emancipatorisk moment, men derimod som et regressivt moment. Den adspredte lytten muliggør ikke kritisk distance, men lænker tværtimod recipienterne til de momentane effekters umiddelbarhed. "Delenes emancipation fra deres sammenhæng og fra alle de momenter, som rækker ud over delenes umiddelbare nærvær, indvarsler en forskydning af den musikalske interesse i retning af den partikulære sensuelle pirring." (10). Det, der bliver opfattet, er ikke længere den musikalske

komposition som en helhed, men blot partikulære pirringseffekter.

Denne forskydning af recipientinteressen bort fra værkets helhed og henimod den enkeltstående pirring fører Adorno, ligesom Brecht, tilbage til det kapitalistiske samfund. Brecht havde bemærket, at kunstværket når frem til det kapitalistiske marked i enkelte dele (for eksempel kan en venstreorienteret forfatters politiske holdning meget vel lanceres som parringsværdi, samtidig med at man gennem indgreb forfalsker værkets politiske intentioner) (11), og denne opsplitning af kunstværket havde han betragtet som en progressiv proces, fordi ideologien om det autonome kunstværk på den måde faktisk blev nedbrudt. Når Brecht mener, at ødelæggelsen af forestillingen om det autonome kunstværk har så stor betydning, er det fordi, han mener, at den repræsenterer en flugtmulighed for den småborgerlige bevidsthed, som hindrer en uforfalsket erkendelse af den senborgerlige samfundsrealitet. Ud fra de samme teoretiske præmisser når Adorno frem til det stik modsatte resultat af Brecht. Denne overraskende divergens ud fra de samme præmisser lader sig især forklare ud fra den kendsgerning, at Brecht går ud fra den borgerlige kunstideologi, som han tillægger en selvstændig samfundsmæssig virkning, mens Adorno retter sin interesse mod enkeltværkernes mulige samfundskritiske gehalt.

Den regression i hørelsen, som Adorno analyserer, er ikke blot et receptionsfænomen, men står snarere i forbindelse med produktionen af de værker, som netop modsvarer denne reception. Slagere og underholdningsmusik kræver ikke nogen koncentreret reception, som er indstillet på kunstneriske strukturer. Da de arbejder med uforpligtende pirringseffekter, svarer de nøje til den beskrevne adspredte receptionstype. Denne receptionstype kan ganske vist også overføres på ambitiøse værker. Et eksempel. Nydelsens genstand bliver da ikke længere Beethovenkoncerten som sådan, men solistens virtuositet eller måske ligefrem bare solistens navn. I modsætning til Benjamin fører Adorno ikke denne receptionstype tilbage til nye reproduktionsteknikker, men prøver tværtimod i forlængelse af Brecht at udlede den af det kapitalistiske samfunds udvikling som helhed. Mens Brecht nøjedes med at beskrive den kapitalistiske udvikling som en dynamik, der efterhånden lægger alle samfundsområder ind under kapitalens værdiøgningsinteresse, søger Adorno i "Kapitalens" kapitel om fetichisme et udgangspunkt for en teori om senkapitalismen, som samtidig formår kritisk at begribe samfundssystemets prægning af individerne. "Jo mere ubønhørligt bytteværdiprincippet berøver menneskene brugsværdierne, jo mere forklæder bytteværdien sig, så

den selv bliver genstand for nydelse.” (12). Når værdiøgningsinteressen sætter sig igennem, svarer det på subjektssiden til bytteværdiens selvstændiggørelse. Nu er det ikke længere nydelsen af tingen selv, brugsværdien, konsumenten stræber efter, det er købet som sådan der bliver affektivt besat: ”egentlig tilbyder konsumenten de penge, han selv har givet ud for billetten til Toscanini-koncerten.” (13).

Netop fordi Adorno eksplicit forholder sig til Marx' begreb varefetichisme, bliver man nødt til at understrege forskellene i anvendelsen af begrebet. Med begrebet varefetichisme forsøger Marx at anskueliggøre det fænomen, at relationerne mellem de enkelte, selvstændige producenter, der producerer for markedet, fremtræder for dem som en relation mellem ting (nemlig varer). Det drejer sig altså om, at de umiddelbare samfundsmæssige relationer mellem producenter, der bytter deres arbejdsprodukter, kommer til at fremtræde som relationer mellem ting, som producenterne oplever som en stum tvang. Hos Adorno er begrebet fetichisme nærmere knyttet til den hverdagsproglige betydning af ordet, idet det betegner tilbedelsen af en genstand, som er fyldt med magisk kraft. Hos Marx drejer det sig om relationen mellem subjekter, mens det hos Adorno overvejende drejer sig om subjekternes (konsumenternes) relation til vareverdenen. Her søger han at påvise, hvordan det kapitalistiske samfund præger subjekterne ind i deres mest intime reaktionsformer. Det får ham til at forklare adfærden hos ”varefetichisten i den nye stil” ved hjælp af psykoanalytiske begreber (”affektiv besættelse af bytteværdien”). Det, Marx bestræber sig på, er på et højt abstraktionsniveau at finde frem til de samfundsmæssige forhold mellem menneskene bagom de objekter, som de producerer og bytter (varerne). Adorno går derimod ud fra den adfærdsform, man kan iagttage hos kulturkonsumenterne i det senkapitalistiske samfund, og forklarer den som den borgerlige subjektivitets substans. Han forsøger med andre ord at anvende den marxiske teori, som gør krav på gyldighed for vareproducerende samfund i almindelighed, på det senkapitalistiske samfunds særlige forhold. Derved kommer konsumentproblematikken til at stå i centrum for interessen, og i betragtning af den betydning, masseforbruget har for det kapitalistiske samfunds fortsatte beståen, forekommer det i høj grad velbegrunnet.

Denne skitse-mæssige fremstilling af Adornos bidrag til receptionsproblematikken ville være ufuldstændig, hvis ikke man samtidig behandlede modtypen til den deformerede reception: den autentiske

erfaring i omgangen med kunstværker. Det er imidlertid yderst vanskeligt, fordi æstetisk erfaring hos Adorno i sidste instans falder sammen med æstetisk teori: ”genuin æstetisk erfaring må blive til filosofi, i modsat fald eksisterer den simpelthen ikke.” (14). Man kan med andre ord ikke diskutere Adornos udkast til den autentiske kunstreception uden samtidig at behandle den centrale tese i hans kunstteori. I denne teori er æstetisk erfaring af moderne kunst på sin side snævert forbundet med en teori om verdens aktuelle tilstand. Denne sammenknytning af kunstteori og spekulativ historiefilosofi, som er så karakteristisk for Adorno, og som også ligger til grund for hans forestilling om autentisk reception, lader sig måske lettest antyde ved at gribe tilbage til Adornos udlægning af Sirene-episoden i ”Odysseen” fra ”Oplysningens Dialektik” (15), som han skrev sammen med Max Horkheimer. Odysseus fremtræder som den, der er ”blevet myndig gennem lidelse”, og som har udviklet en identitet ved rationelt at have afsondret nutiden fra fortid og fremtid. Fortid – det er enheden af menneske og natur, som Odysseus har arbejdet sig ud af. Sirenerne sang, der ”endnu ikke er blevet uskadeliggjort til kunst”, besværger det forgangne. Den uimodståelige lyst, som deres sang forjætter, er lykken ved at prisgive den møjsommeligt opnåede identitet. Odysseus, der stopper sine rejsefællers ører med voks og lader dem ro af alle kræfter, mens han selv, bundet til masten, hører sirenerne sang uden at kunne give efter for deres lykkeforjættelse, er for Horkheimer og Adorno et sindbillede på autentisk kunstreception. Odysseus’ kunstnydelse har rejsefællernes sansemæssige lemlæstelse som sin forudsætning; de må ro med døde øren for at han kan høre sangen. Men da sangen stadigvæk er i besiddelse af den umiddelbare lykkeforjættelses magt, må kunstens virkningsløshed fremtvinges ved, at den kunstnydende bliver bundet fast.

”De bånd, hvormed han uigenkaldeligt har bundet sig til praksis, holder samtidig sirenerne borte fra praksis: deres lokkelse neutraliseres til blot at være genstand for kontemplation, til kunst (. . .). Således skiller kunstnydelse og håndens arbejde sig ud fra hinanden i afskeden med den forhistoriske verden. Epos’et indeholder allerede den rigtige teori. Kulturgoderne står i nøje korrelation til det kommanderende arbejde, og begge dele har deres rod i den uundgåelige tvang til samfundsmæssig beherskelse af naturen.” (16).

Den historiefilosofiske spekulation, ifølge hvilken samfundets fremskridt med hensyn til underkastelsen af naturen er koblet sammen med en tiltagende underkastelse af mennesket, anser også kunsten, forstået som løftet om det helt anderledes, for at være



underkastet det samme. Autentisk kunstnydelse er viklet ind i herredømmeforholdene; den er forbeholdt dem, der er frie i forhold til kravet om umiddelbart at skulle reproducere sine materielle livsbetingelser. Kunsten må adskilles fra livspraksis, fordi den truer med at ødelægge forudsætningen for denne, individets identitet i dets rationelle adfærd.

Det er let at påpege svaghederne i en historiefilosofisk spekulation, sådan som den er formuleret i "Oplysningens dialektik". Udsagnet er så alment, at det unddrager sig kritiske indvendinger. Udsagnet styrke ligger i, at det i et lynglimt belyser sammenhængen mellem kunstnydelse og undertrykkelse. Autentisk reception, det er for Adorno ensbetydende med kontemplation, individets ensomme fordybelse i værket – så meget kan man i hvert fald læse ud af hans Odysseustolkning. Receptionen kan gøre krav på autenticitet i samme udstrækning som den giver recipienten adgang til et erfaringsområde, som han er afskåret fra i sin egenskab af praktisk virkende.

En sådan opfattelse af kunstnydelsen har sine historiske forudsætninger, og ikke blot i den sammenhæng, Adorno og Horkheimer hentyder til, sammenhængen mellem kunstnydelse og undertrykkelse, som faktisk gør sig gældende for store dele af kunstudviklingen, men især i kunstens udviklingsstade i det borgerlige samfund, som er det, der har præget Adorno afgørende i hans omgang med kunst. Både den radikale adskillelse af kunst og livspraksis, som blev fuldbåret i æsteticismen, og de historiske avantgardebevægelser intention om at føre kunsten tilbage i livet danner forudsætning for en opfattelse, der betragter kunsten som en absolut modsætning til den rationelt organiserede livspraksis og samtidig som en revolutionær magt, der sætter spørgsmålstejn ved de samfundsmæssige organisationsformer. De forhåbninger, som de mest radikale repræsentanter for avantgardebevægelserne, især dadaisterne og de tidlige surrealister, havde til kunsten, disse forhåbninger lever resigneret brudt videre i Adornos æstetik. Kunsten er det absolut andet, hvis virkeliggørelse er umulig. Adækvat kunstreception er den for individet ødelæggende indsigt, at det andet, den humane organisation af tilværelsen, er tænkelig og samtidig urealisabel.

### *3. Identifikationsbegrebet i Hans Robert Jauss' receptions-æstetik*

Man kan formulere en kritik af Adornos æstetiske teori ud fra

forskellige perspektiver. Man kan forsøge at gøre aporierne i den historiefilosofiske spekulation til udgangspunkt for en kritik af den æstetiske teori (17). Men man kan også tage sit udgangspunkt i Adornos teori om den nuværende verdenstilstand. Hvor man ikke længere kan påvise en kraft, der peger fremad i historisk forstand, bliver den bestemte negation, Adorno tilskriver kunstværket, til en total negation. "Men dermed står den bestemte negation i fare for at miste sin bestemthed og blive abstrakt." (18). Og endelig kan man forsøge at påvise de historiske grænser for rækkevidden af Adornos teori. For så vidt denne teori lader avantgardebevægelsernes forhåbninger om en fornyelse af livspraksis glide tilbage ind i kunstimmanensen, låses den fast til det udviklingsstade, som avantgardebevægelserne stod på, og som i dag må betragtes som historisk (19).

I det følgende vil vi diskutere Jauss' Adorno-kritik, fordi den specielt retter sig mod receptionsproblematikken (20). Jauss' hovedindvending går ud på, at Adorno begrænser kunstens samfundsmæssige funktion til negationen, det vil sige til protesten mod samfundet. Ifølge Jauss består kunstens samfundsmæssige funktion imidlertid "også og især i formningen af objektivt forpligtende mening" (21). Derved kommer Adorno til at negligere "kunstens kommunikative funktioner" (s. 268 f.), hvilket blandt andet fremgår af, at den centrale æstetiske kategori identifikation ikke findes i hans teori. Jauss sammenfatter sin kritik i følgende tese:

"Den æstetiske erfaring bliver beskåret sin primære samfundsmæssige funktion, så længe den forbliver inden for kategorirammen negation og affirmation, og så længe kunstværkets konstitutive negativitet ikke formidles med det receptionsæstetiske modbegreb identifikation." (s. 268).

Jauss indlader sig ikke på den sammenknytning af æstetisk teori og historiefilosofisk spekulation, som er så karakteristisk for Adorno. For ham drejer det sig om at gøre den "primære æstetiske erfaring" til æstetikens genstand igen i stedet for den teoretiske refleksion. Denne modstilling af refleksion og erfaring rammer for så vidt ikke Adornos teori, idet han opfatter den primære æstetiske erfaring og refleksionen som en enhed. Sagt mere præcist, er de to former ifølge Adorno nødvendigvis henvist til hinanden. Bag Jauss' Adorno-kritik ligger den bebrejdelse, at Adornos æstetiske teori er elitær, fordi den gør den reflekterede tilegnelse af kunstneriske objektiveringer til den eneste mulige tilegnelsesform. Bebrejdelsen forekommer mig problematisk, fordi man på den måde helt undgår at stille spørgsmålet, om det i dag overhovedet er muligt at forestille sig en primær æstetisk

erfaring uden refleksion. Når Jauss med andre ord i modsætning til Adornos meget komplekse forestilling om autentisk reception rekurrerer til identifikationen som en primær æstetisk erfaringsmodus, ville det kun kunne virke overbevisende, hvis Jauss samtidig havde bevist, at Adornos begrundede mistro til identifikationen var ubegrundet. Men det gør han ikke. Tværtimod indrømmer han, at identifikationen ”i vore dage i kraft af kulturindustrien er sunket ned til at være en kortsluttet udveksling af behov og tilfredsstillelse eller – endnu værre – en erstatningstilfredsstillelse af uopfyldte behov (Adorno)” (s. 269). Adornos kritik af identifikationen kan påberåbe sig den kendsgerning, at netop den gør det muligt at tilegne sig kulturindustriens produkter, som er ”midler til at lænke bevidstheden” (22). Hvis man anser Adornos argument for at være gyldigt (og det gør Jauss), så er det heller ikke noget modargument at henvise til, at Diderot og Lessing anså en identifikation med borgerlige helte for ønskværdig. For det 18. århundredes borgerlige oplysningsfolk kunne stadigvæk knytte emancipatoriske forhåbninger til tilskuerens identifikation med den borgerlige helt; men efter at identifikationen med helten i den senborgerlige kulturindustri er blevet til den dominerende form, hvori den tingsliggjorte bevidsthed holdes lænket, synes autentisk æstetisk erfaring nødvendigvis at være henvist til distance henholdsvis kritisk refleksion.

Man kunne forestille sig en vigtig indvending mod denne argumentation. Hvis man går ud fra, at den distancerede reception i forbindelse med avantgardebevægelserne har opnået den dominerende rolle, man i dag tilskriver den, så må med de historiske avantgardebevægelseres ophør netop dette den distancerede receptions primat blive problematisk. Hvis den postavantgardistiske kunst er karakteristisk ved, at den frit råder over former og kunstnerisk materiale (det vil sige ved fraværet af binding til en epokalstil), så kunne man – dette blot som hypotese – tænke sig, at det på receptionssiden ville modsvares af en sidestilling af distanceret og identifikatorisk reception. Den type betragtninger, som vi i denne forbindelse blot kan antyde, er utvivlsomt værd at overveje, men de vil ikke kunne støtte den tilbagevendende til identifikationen, som Jauss foreslår. Hvis receptionen skal være adækvat i forhold til den postavantgardistiske kunst, kan den ikke bare springe over den receptions måde, som den postavantgardistiske kunst selv fremprovokerer, og sætte identifikationen i stedet som den ”primære æstetiske erfaring”. Netop fordi identifikationen stadigvæk dominerer inden for kulturindustrien som en mangelfuld receptionsform, må en autentisk receptionsform i den

postavantgardistiske kunstperiode vel snarere opfattes som en enhed af idenfikation og distance (en enhed som det stadigvæk står tilbage at bestemme konkret).

I modsætning til den her skitserede argumentation, der forholder sig til de epokale og sociale forskelle med hensyn til kunstreception, forfægter Jauss det synspunkt, at idenfikation er en tidsafhængig måde at tilegne sig kunstværker på. Lige fra den græske tragedie over det middelalderlige epos og til det borgerlige oplysningsdrama ville man slet ikke kunne beskrive kunstreceptionen uden idenfikationskategorien. Kun i kraft af dette begreb bliver det muligt at begribe modtagernes psykiske indstillingsforandringer og dermed muligheden af, at de æstetiske dannelser kan få et etisk virkning, mener Jauss. Man må selvfølgelig give Jauss ret i, at idenfikationsprocesser kan spille en rolle i forbindelse med receptionen af kunstværker. Men hvis man skal danne sig en forestilling om disse processer, som samtidig tager højde for de historiske forandringer, der sker med processerne, lader det sig næppe gøre ved at opstille en typologi over de forskellige former for idenfikation, med mindre man kunne opstille en historisk typologi. Heller ikke hvis man går fænomenologisk til værks og forsøger at fange det særlige ved de æstetiske idenfikationsprocesser til forskel fra de psykiske overførselsfænomener på den måde, at recipienten trods sin idenfikation med den litterære gestalt alligevel opretholder en identitet, der er adskilt fra denne, får man greb om receptionsformernes historiske bestemthed. Denne mangel vil vel næppe kunne undgås, så længe man udelukkende interesserer sig for at begribe et enkelt moment i receptionsprocessen, nemlig idenfikationen. Det historiske funktionsskift, der sker med idenfikationen, vil man først kunne få hold på inden for rammerne af en undersøgelse, som behandler de historiske forandringer i kunstinstitutionen (23).

Vi går ud fra, at Jauss' receptionsæstetiske teser er almindeligt kendte, og har derfor begrænset os til en kritik af afhandlingen "Negativitet og idenfikation". Jauss selv betragter dette værk som en komplettering af hans receptionsæstetiske teser (24). Men det er i virkeligheden et spørgsmål, om ikke værket er udtryk for en tendens, som er svært forenelig med tesaerne. De receptionsæstetiske teser kan opfattes som en omformulering af de russiske formalisters evolutions-teori ud fra et hermeneutisk standpunkt (25). Ifølge Tynjanov foregår den litterære evolution på den måde, at automatiserede fremgangsmåder (det vil sige fremgangsmåder, som ikke længere opfattes som kunstmidler) bliver afløst af nye (26), hvorimod Jauss mener, at

publikums forventningshorisont, som er præget både af forudforståelsen af genren og af allerede kendte værkers form og tematik, skuffes af det nye værk, samtidig med at der herigennem opstår en ny forventningshorisont. Jauss betragter altså den litterære evolution som en immanent proces, hvor den ene forventningshorisont afløses af den anden. Hvis det er rigtigt, at Jauss' teser er en omformulering af den formalistiske evolutionsteori, så må man antage, at de tager udgangspunkt i en kunst, der befinder sig på samme udviklingsniveau som den kunst, formalismen tager udgangspunkt i. Denne måde at opfatte den litterære udvikling på, hvor automatiserede kunstgreb uafbrudt afløses af nye, ville næppe kunne tænkes uden de hurtige forandringer i kunstformerne, som sætter ind omkring midten af 1800-tallet, og som kulminerer i det radikale brud med kunstinstitutionen i det borgerlige samfund, som de historiske avantgardebevægelser tilstræbte. Når Jauss fremhæver det nye kunstværks evne til at sprænge forventningshorisonten, skitserer han – ligesom de russiske formalister – en model for den litterære udvikling, hvor det altid er det afvigende, det nye, der peger fremad, og hvor autentisk reception følgelig i vid udstrækning bliver identisk med evnen til at distancere sig til den givne forventningshorisont.

I modsætning til denne distancemodell fremstiller Jauss' nye forsøg en identifikationsmodel, som er baseret på andre forudsætninger i kunstens udvikling. Det er sikkert ikke noget tilfælde, at Georg Lukács, der altid har været voldsom modstander af enhver form for avantgardistisk kunst, placerer identifikationen centralt i sin æstetik (27). Hvis man udelukkende opfatter de moderne efter Baudelaire som udtryk for en dekadent højborgerlig kunst, så vil man have svært ved at antage den foravantgardistiske receptionsmodel (og det er netop identifikationen) som alment princip for tilegnelse af kunstværker. Men hvis man anerkender, at avantgardebevægelserne har dannet epoker i udviklingen af kunsten i det borgerlige samfund (og det mener jeg, Jauss gør), så lader identifikationen sig ikke problemøst reintegrere i den aktuelle æstetiske diskussion, men så må man også spørge sig selv, om de to modeller, Jauss har fremlagt, med rette kan gøre krav på at være aspekter af den samme teori.

#### *4. Udkast til en historisk teori om kunstens funktionsskift*

Lad os endnu engang forsøge at tegne et omrids af de skitserede receptionsteoretiske ansatser forhold til litteraturens udviklingsstade

i det borgerlige samfund. Silbermann, der håber på at kunne opnå videnskabelig objektivitet ved at holde selve kunstværket uden for den kunstsociologiske undersøgelse, kommer utilsigtet til at gøre kulturindustriens produkter til skjult norm for sin undersøgelse, eftersom han tænker recipienterne i overensstemmelse med varekonsumentmodellen. Hvor vigtige empiriske undersøgelsesmetoder end er, når det gælder om at få hold på receptionen af værker og værkgrupper, og hvor nødvendigt det end er at udvikle empiriske fremgangsmåder, der ikke ligesom de sociologiske spørgeteknikker er bundet til recipienternes tilstedeværelse (28), så skal man alligevel vogte sig for at overtage den positivistiske kunstsociologiske metodiske position.

Adornos receptionsteoretiske overvejelser tager udgangspunkt i den opsplitning af kulturen i kulturindustri og esoterisk kunst, som er så karakteristisk for det senborgerlige samfund. I kulturindustrien finder en falsk realisering af den borgerlige idé om kulturens enhed sted under profitmotivets herredømme, som tenderer mod at underlægge sig alle kulturelle objektiveringer ved at gøre dem til blotte varer (29). Hvor kommunikationen organiseres manipulativt som beregnet virkning, bliver vægringen mod kommunikation til en målestok for værkernes sandhedsindhold. Det er ikke producenternes subjektive foragt for massepublikum, der lader den moderne kunsts billeder blive utilgængelige, tværtimod bliver denne utilgængelighed påtvunget billederne af et kulturelt system, hvor kommunikationen kun eksisterer i fremmedgjort skikkelse. Mod disse teser hos Adorno kunne man indvende, at kunstens afkald på virkning er ældre end kulturindustrien: Mallarmé er ikke noget svar på kulturindustrien, men på sin tids samfundsmæssige betingelser. Det forhold mellem kunst og samfund, som er karakteristisk for æsteticismen og den avantgarde, som er udtryk for en radikaliseret æsteticisme, almengør Adorno, når han opfatter kunstværket som en protest mod samfundet som helhed, og han legitimerer denne generalisering ved hjælp af en materialistisk teori om kulturvareproduktion og -reception i det senkapitalistiske samfund.

Hvis det er rigtigt, at de historiske avantgardebevægelser betegner et afgørende indsnit i kunstens udvikling i det borgerlige samfund, kan det heller ikke undre, at der med de historiske avantgardebevægelseres ophør øjnes en grænse for rækkevidden af Adornos teori, eftersom denne er konstrueret på grundlag af æsteticisme og avantgarde. Selvfølgelig er ikke dermed sagt, at Adornos teori kun har gyldighed for denne epoke. Hvis man forudsætter, at kunstens

udvikling ikke er forløbet vilkårligt, men er udtryk for en erkendbar konsekvens, så vil man kunne tillægge en model, der er udtaget af et sent trin i udviklingen, udsigekraft også for de forudgående epoker. Men med afslutningen på de historiske avantgardebevægelser bliver det imidlertid samtidig tydeligt, at samtidsmomentet er det dominerende i Adornos radikalt aktualiserende teori, som man kan karakterisere som en dialektik mellem begribelse af fortiden og tydning af samtiden. I mange af Adornos enkeltanalyser aner man de historiske grænser for en teori, der er orienteret mod samtiden (henholdsvis den nærmeste fortid). Ligesom han i "Odysseen" aflæser den "rigtige teori" om forholdet mellem kunst og samfund, således afdækker han hos den konservative Eichendorff et antikonservativt centrum i den digteriske gehalt: "Afkald på herredømme, oven i købet hans eget jugs herredømme over sjælen" (30). Denne tydningens nærhed til grundteserne i "Oplysningens dialektik" gør det radikalt aktualiserende i Adornos fortolkninger endnu tydeligere. Jo længere undersøgelsen går tilbage, jo større må den forvrængning nødvendigvis være, som en overhistorisk generaliseret samtidsteori påfører værkerne. Adorno har været klar over de historiske grænser for rækkevidden af hans teori; om forborgerlig og efterborgerlig kunst har han kun sjældent yttet sig, og når han har gjort det, har det oftest været en passant.

Hvis der, som vi har forudsat i vore overvejelser, eksisterer en sammenhæng mellem genstandsudviklingen og teoriudviklingen, så må afslutningen på de historiske avantgardebevægelser ikke blot afsløre grænsen for, hvor langt en teori som Adornos rækker historisk, men den må desuden gøre en ny teori mulig. For så vidt aktualiseringsmomentet i Adornos teori dominerer over det moment, der skal gribe fortiden, må en ny teori være i stand til at begribe de epokale særtræk ved tidligere kunstperioder. En sådan teori om den historiske forandring af kunstens samfundsmæssige funktion vil ikke komme til at ligge under for den historistiske illusion, at den tror, at den uafhængigt af fortolkerens standpunkt vil kunne rekonstruere, hvordan "det egentlig har været"; snarere kunne man sige, at den overfører det hermeneutiske princip om en standpunktbundet begripen af forgangne objektivering fra enkeltværkernes niveau til epokens. På den måde vil der kunne opnås et tilskud i saglighed; for rekonstruktionen af de epokale betingelser for kunstnerisk produktion og reception vil kunne hindre, at den orientering imod ens egen samtid, som er nødvendig for begribelsen af de enkelte kulturelle objektivering fra fortiden, slår over i en overilet aktualisering. Samtidserkendelsen lever ikke mindst af indsigt i den anderledes-

hed, som karakteriserer fortiden, for alene denne indsigt kan gennembryde det skær af natur, som samtiden til enhver tid skaber. Og at det er dette skær, der står i vejen for muligheden af at tænke forandringer, er en kendt sag.

De historiske avantgardebevægelser har gjort det klart for os, at en af de vigtigste faktorer i receptionen af det enkelte værk er selve den borgerlige kunstinstitution (det vil forenklet sige kunstens autonomi-status). Det har de gjort i og med, at de har forsøgt at nedbryde kunstinstitutionen og føre kunsten tilbage til livspraksis. Brecht har meget tidligt forsøgt at drage de praktiske konsekvenser af indsigten i kunstinstitutionens receptionsbestemmende betydning. Det er de forsøg, han kalder omfunktionering af apparaterne. Mit forslag er at drage videnskabelige konsekvenser af denne indsigt og at undersøge institutionaliseringen af kunst og litteratur i andre epoker, det vil sige at opstille en teori om den historiske forandring af kunstens samfundsmæssige funktion. (31).

### 5. *Et eksempel: Goethes Iphigenie*

I stedet for at foretage en abstrakt diskussion af, hvor anvendelig en kategori som kunst/litteraturinstitutionen er i videnskabelig henseende, vil jeg hellere skitsere, hvordan den kan anvendes konkret (32). For stadigvæk at have sammenhængen med de foregående teoretiske overvejelser for øje, vil det være mest nærliggende at vælge en genstand, som også Adorno og Jauss har behandlet, nemlig Goethes Iphigenie (33).

Adorno søger at sikre sig sandhedsgehalten i Goethes Iphigenie ved at fordybe sig i sagen. Den spekulative historieopfattelse, som udvikles i "Oplysningens dialektik", og ifølge hvilken ethvert kulturfremskridt samtidig er et fremskridt i barbari, præger også Adornos tolkning af "Iphigenie". Humanitet realiseres på bekostning af dem, der kastes tilbage i barbariet. Kulturfremskridtet rummer et moment af skyld: Iphigenie overlader Thoas og skytherne til deres egen skæbne. "Civilisationen, det myndige subjekts fase, overvinder den mytiske umyndighed, men bliver derigennem skyldig i denne og træder ind i den mytiske skyldsammenhæng." (34). Sat på spidsen kunne man sige, at Adorno finder Frankfurterskolens historiefilosofiske grundtese i Goethes drama.

I modsætning til Adornos forsøg på at sikre sig stykkets sandhedsgehalt i et umiddelbart greb er begribelsen af stykkets indhold eller gehalt hos Jauss knyttet sammen med en rekonstruktion



af samtidens spørgsmål-svar-horisont. Hvor Adorno sætter ind med en aktualiserende tilegnelse, foretager Jauss en analyse, som i første omgang forsøger at begribe værket som en forgangen epokes værk. Det udelukker på ingen måde en aktualiserende forståelse af stykket, som det da også fremgår af konklusionen på Jauss' artikel. Min betænkelighed gælder et andet forhold, nemlig indsnævringen af spørgsmål-svar-horisonten. Jauss begrænser sig nemlig stort set til at tolke Goethes "Iphigenie" som et svar på Racines "Iphigénie". Jauss stiller slet ikke det spørgsmål, som må være centralt for en historisk begribelse af det goetheske dramas primære samfundsmæssige funktion, nemlig hvorfor Goethe genoptager det klassiske franske dramas form og dermed også svarer på Racine. Det er jo ingenlunde nogen selvfølgelighed, når en forfatter, der hovedsageligt har bidraget til udviklingen af et mod Shakespeare orienteret borgerligt drama i Tyskland, nu pludselig i slutningen af 1770'erne griber tilbage til det klassiske franske dramas form. Umiddelbart må det undre, at Jauss ikke rejser det spørgsmål, og at han næsten ikke bruger begrebet forventningshorisont i sin analyse, da det ellers er et meget centralt begreb i hans teori. Receptionsæstetisk kunne han for eksempel have formuleret problemet således: Ved at gribe tilbage til den klassiske dramaform gennembryder Goethe den forventningshorisont hos publikum, som er orienteret mod Shakespeare og Sturm und Drang. Denne formulering, som Jauss vel at mærke undgår – han undersøger Goethes drama som et svar på Racine – ville have kunnet tydeliggøre receptionsæstetikens grænser. Der var nemlig for det første ikke noget "grænsesprængende" i at vælge den klassiske dramaform, eftersom denne form på daværende tidspunkt var overordentlig almindelig ved hofscenerne (35). Og for det andet ville man kunne påvise, at "Iphigenie" ikke sprænger forventningshorisonten hos det publikum, som stykket er bestemt for; vidnesbyrd taler for, at stykket af hofpublikummet blev reciperet som et udstyrsstykke. Det borgerlige publikums forventningshorisont kunne stykket ikke sprænge, eftersom Goethe først frigiver det for offentlig fremførelse i begyndelsen af det 19. århundrede (36). Modsætningen mellem den klassiske og den shakespeareorienterede dramaform i det 18. århundrede lader sig ikke udtrykke i det formalistiske teorem automatisering og de-automatisering (hhv. sprængning af forventningshorisonten). For en sådan psykologisk orientering mod opfattelsen går glip af de to formers samfundsmæssige gehalt. Modsætningen mellem dem opfattes nemlig helt formalistisk som en modsætning mellem gammelt og nyt, hvorved nødvendigheden af afløsning forklares ved afstumpning

(automatisering), det vil sige ud fra en psykologisk orientering mod opfattelsen af værket. De samfundsmæssige opgør, der skjuler sig bag kampen om dramaform, kommer ikke ind i synsfeltet, hvis man bruger dette udgangspunkt. Receptionsæstetikken er udviklet ud fra en senborgerlig fase i kunstudviklingen og er ikke i stand til at give en tilfredsstillende forklaring på vigtige ombrud i litteraturudviklingen (som for eksempel dem, der er tale om her). Det har Jauss måske haft på fornemmelsen, og derfor har han lagt sit Iphigenie-arbejde an på den måde, at han lader det receptionsæstetiske problem træde i baggrunden til fordel for et produktionsæstetisk problem (hvordan producenten Goethe forholder sig til sit forbillede). Hvis man vil undgå at indsnævre problemet med den samtidige spørgsmål-svarhorisont til en undersøgelse af det 'klassiske dramas' litterære udvikling, bliver man nødt til at spørge efter de epokale rammebetingelser for produktionen og receptionen af litteratur.

Det drejer sig i det følgende ikke om at bidrage med endnu en fortolkning af Goethes "Iphigenie". I vor sammenhæng har stykket først og fremmest interesse på grund af dets særlige placering mellem forskellige epokale institutionaliseringer af litteraturen. Selv om stykket er skrevet inden for rammerne af en senabsolutistisk kunstinstitution, peger det alligevel allerede frem mod den borgerlige kunstinstitution, der placerer kunstværket som en ideel formation i et område, der ligger uden for livspraksis. Hvis man hverken vil nøjes med simpelthen at forklare Goethes gripen tilbage til det klassiske drama ud fra Goethes individualbiografi, det vil sige ud fra hans valg til fordel for Weimar, eller direkte ud fra det tyske borgerskabs politiske situation, så bliver man nødt til at forsøge at skitsere denne epokes institutionelle rammebetingelser for kunstproduktion og -reception.

På det tidspunkt, hvor Goethe med sin "Iphigenie" griber tilbage til det klassiske dramas form, findes der allerede et borgerligt drama i Tyskland. Goethe har selv ydet et væsentligt bidrag til det med sin "Götz von Berlichingen". Formelt orienterer det borgerlige drama sig mod Shakespeare, der regnes for indbegrebet af det 'naturlige' i modsætning til den klassiske forms 'unatur'. Det, der hovedsageligt behandles i det nye borgerlige drama, er normerne og værdiforestillingerne for det borgerlige samfund, som er i færd med at udvikle sig. Det er – stærkt forenklet – dramaets materielle situation i Tyskland omkring 1780. Hvis man fortolker det 18. århundredes borgerlige drama som en del af en borgerlig oplysnings kunstinstitution, så vil man kunne karakterisere det på følgende måde: I stedet for

hofkulturens repræsentationsfunktion får man nu en diskussion af adfærdsnormer, der har betydning for livspraksis. Hvor deltagelsen i hofkulturen i sidste ende er knyttet sammen med en fritagelse fra produktiv erhvervsaktivitet, så er det i den borgerlige oplysnings kunstinstitution især recipienternes lighed som mennesker (tænk for eksempel på Schillers essay "Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet"), der her på det æstetiske område foregriber det politiske krav om en retslig ligestilling. På den måde kommer den borgerlige oplysnings kunstinstitution til at stå i en frontposition i forhold til et samfund, der er baseret på retslig ulighed.

For Lessing og de Sturm und Drang forfattere, som i første række medvirker til udviklingen af den borgerlige oplysnings kunstinstitution, står den klassiske franske tragedie som udtryk for hoflivets unatur; de betragter den kort sagt som en "feudal" form. Når de forsøger at udvikle et borgerligt teater, tager de derfor ikke udgangspunkt i den klassiske tragedie, men orienterer sig derimod mod et andet materiale: Shakespeares åbne dramaform. Derved gør man et meget fluktuerende naturbegreb til redskab i kampen mod en kunsthæder, som er forpligtet på regler. Man kan altså sige, at Goethe ved at tage den klassiske dramaform op i "Iphigenie" griber tilbage til et materiale, der på det tidspunkt indgår som en bestanddel af den feudalt hofprægede kunstinstitution (37). Imidlertid er tilbagegrebet i sig selv et tegn på, at betingelserne for den litterære produktion og reception allerede er ændret fundamentalt. I den feudalt hofprægede kunstinstitution er det kunstneriske materiale institutionaliseret. Der findes ikke ved siden af tragedien, som overholder de klassiske regler, nogen alternativ materialsituation, som producenten ville have kunnet vælge i stedet for. En overtrædelse af stænderklausulen ville implicit have været ensbetydende med, at selve den feudalt hofprægede kunstinstitution blev draget i tvivl. Når Goethe derimod med sin "Iphigenie" kan gribe tilbage til en dramatisk form, der afviger fra det borgerlige drama, så er det udtryk for, at materialet i den borgerlige kunstinstitution ikke er institutionaliseret på samme måde som i det feudalt hofprægede samfund (i det mindste ikke med den samme absolutisme). Forudsætningen for at Goethe kan foretage dette valg, er at den borgerlige institutionalisering af kunsten allerede er påbegyndt. Når han vælger et 'feudalt' materiale, peger det på det borgerliges stilling i senabsolutismens epoke, således som Goethe selv har reflekteret denne.

Efter at vi nu har betragtet Goethes valg af den klassiske dramaform inden for rammerne af den borgerlige oplysnings kunst-

institution, bliver vi så nødt til at undersøge dette valg inden for rammerne af den feudalt hofprægede kunstinstitution. Denne institution inden for hvilken kunstværket fungerer som et kollektivt reciperet repræsentationsobjekt, fortsætter med at bestå ved det 18. århundredes tyske fyrstehoffer. Men den er allerede trådt ind i en krisefase. Både kunstproducenterne og vel også til dels medlemmerne af den øverste adel har forlængst gennemskuet den som betydningsløs, hvilket vel blandt andet har været muligt, fordi der allerede eksisterede tilløb til en borgerlig institutionalisering af kunsten. Det borgerlige lighedsbegreb, som heller ikke adelen helt kan neglicere, gør en hofpræget repræsentationskunst der sigter mod partikularitet, problematisk. Goethe skriver i Weimar tekster til maskeradeoptog og allegoriske spil i forbindelse med hertugindernes fødselsdage, men det er ikke andet end bestillingsarbejder for ham. Kravet om at producere kunstværker lader sig kun vanskeligt indløse inden for rammerne af den feudalt hofprægede kunst/litteraturinstitution.

Det er ikke kun kunstproducenterne, men også hoffet selv, der er klar over, at det er sådan fat. Hoffets reaktion på denne situation er et forsøg på at omstrukturere henholdsvis omfortolke mæcen-rollen. Formålet med at understøtte kunstneren er ikke længere fyrstens pris. Tværtimod opfatter mæceken sig nu som "menneskehedsopdrageren" velynder. En sådan omstrukturering af hoffets mæcenat, der orienterer sig imod det borgerlige begreb om det alment menneskelige, kan opfattes som et forsøg på at opretholde den feudalt hofprægede kunst/litteraturinstitution ved at tilpasse den til de ændrede betingelser. Tidligere havde den borgerlige kritik kunnet kritisere de kunstnere, som producerede i afhængighed af en mæcen, for at fungere som fyrstens tjenere, men omstruktureringen af mæcenatet gjorde det nu muligt at tilbagevise denne beskyldning. Heller ikke i det 17. århundredes højabsolutistiske Frankrig kan man med rimelighed påstå, at der kun blev produceret værker, der priste de respektive kunstneres velyndere, men ikke desto mindre var alle klar over, at der var en nødvendig sammenhæng mellem det producerede værk og velynderens placering. Denne sammenhæng opleves ikke længere som autentisk i den senabsolutistiske epoke. Hvor fyrsten nu blot bliver et menneske blandt andre, bliver ikke blot herskerlovprisningen problematisk som genre, det gør også selve mæcenatet som grundlag for den kunstneriske produktion. Når legitimationsgrundlaget for den absolutte magt svinder ind, får det følger også for det område, hvor kunsten institutionaliseres: den kunstner, som producerer i afhængighed, bliver til en ren og skær

fyrstetjener. Omstruktureringen af mæcenatet, der ikke længere indretter kunstnerens arbejde efter mæcenens person, men efter begrebet humanitet, er udtryk for et forsøg på at redde den feudalt hofprægede kunstinstitution ved at overtage nogle borgerlige værdibegreber. Kun gennem denne nyfortolkning af det gamle afhængighedsforhold mellem kunstner og fyrste bliver det igen muligt at producere værker inden for den gamle institution, vel at mærke værker som kan tages alvorligt. For nu behøver kunstnerens afhængighed, som er blevet problematisk i takt med at det absolutte herredømmes legitimationsgrundlag er svundet ind, ikke længere at slå igennem i værket, der nu opfattes som et frit produkt af den skabende genius.

På baggrund af disse overvejelser over kunst/litteraturinstitutionens historiske status mister Goethes tilbagevenden til det klassiske dramas form noget af sin gådefuldhed. Denne tilbagevenden svarer nemlig på det niveau, hvor produktionen af enkeltværker må beskrives, til den omstrukturering af mæcenatet, vi lige har skitseret. Med "Iphigenie" forsøger Goethe at producere et værk af rang inden for den feudalt hofprægede kunst/litteraturinstitution. Men det bliver kun formen, der prægnes af de gamle institutionelle rammer. Stykkets indhold er derimod borgerligt.

At Goethe faktisk skriver "Iphigenie" for den feudalt hofprægede kunstinstitution, bekræftes af samtidens opførelser. Stykket bliver første gang opført på dilettantteatret ved den fyrstelige sommerresidens i Ettersburg. Både skuespillere og publikum er knyttet til hoffet. Når Louis XIV danser i hofballetten, så fuldbyrder han et stykke hofrepræsentation; i Iphigenie-opførelsen er repræsentationsmomentet stort set allerede forlagt til den borgerlige intimitets dimension. At Goethe har bestemt stykket for hoffets kunstinstitution, fremgår også af, at han afslår Dalbergs anmodning om at frigive stykket til en offentlig opførelse. Vi må altså antage, at Goethe gik ud fra, at den klassiske form ville stå i vejen for samtidens borgerlige publikums mulighed for at forstå stykkets gehalt.

Vi har i første omgang opfattet "Iphigenie" som et forsøg på at skrive et kunstnerisk relevant stykke for den feudalt hofprægede kunstinstitution, som var i krise. Hvis det var det eneste, "Iphigenie" var, ville det under alle omstændigheder kun kunne interessere os som en kuriositet i dag. Men stykket har igen og igen helt op i den allernyeste tid givet anledning til livlige diskussioner. Jeg tror, grunden til det er, at "Iphigenie" som enkeltværk – endnu før den franske revolution er brudt ud – kommer til at fremstå som model

for den stilling, kunstværket kommer til at indtage i det borgerlige samfund, en stilling som senere bliver institutionaliseret i det udviklede borgerlige samfund. Med "Iphigenie" begribes kunst for første gang af en borgerlig forfatter som det ideelles område, der sætter sig stejlt op imod livsvirkeligheden. Vi husker sætningen fra Goethes korrespondence: "det er fordømt, at kongen af Tauris skal tale, som om der ikke var en eneste strømpevæver i Apolda, der sultede". Det rejser spørgsmålet, hvordan man skal forklare, at den ideelle ophøjelse af kunsten, som er så karakteristisk for det udviklede borgerlige samfund, for første gang kan konstateres i forbindelse med et værk, som påviseligt er produceret for den senhøviske kunstinstitution.

Hvis man forsøger at tolke de hidtidige resultater socialhistorisk, får man følgende billede: Skiftet fra det borgerlige dramas materiale til det klassiske drama betyder en afstandtagen fra en kunst, hvis formål er en umiddelbar påvirkning af samfundet. I stedet for et teater, der behandler nogle problemer, som er politisk og livspraktisk relevante for den opstigende klasse, kommer der en kunst, som lægger en ideel afstand til såvel den politiske praksis som livspraksis i det hele taget. Skiftet i materiale kan tolkes som udtryk for en ændring i borgerskabets politiske stilling, en ændring der er betinget af virkelige samfundsforhold, og som medfører, at borgerskabet ikke (hhv ikke længere) stræber efter at erobre den politiske magt, men efter at indgå kompromis med absolutismen. En sådan historisk-sociologisk tydning (som vi her kun har skitseret løseligt) belyser den litterære udvikling, fordi den kan sætte denne udvikling i relation til en socialhistorie, der kan beskrives i nogle relativt almene kategorier. Hvis man vil ud over en sådan spekulativ tilregning af den litterære udvikling til den samfundsmæssige udvikling, må man forsøge at nærme sig de epokale institutionaliseringer af kunsten via vidnesbyrd, som giver oplysning om forholdet mellem de enkelte kunstners kunstproduktion, livspraksis og politiske indstilling. Selvfølgelig vil man ikke kunne udlede de epokale institutionaliseringer af kunsten af en enkelt forfatters ytringer, ikke en gang når det drejer sig om Goethe. Først ved at konfrontere flere forskellige forfatteres ytringer med hinanden vil man kunne få et indblik i, hvordan forholdet mellem kunst og liv er forskelligt til forskellige tider. Med andre ord: Rekonstruktionen af sammenhængen mellem samfundsmæssig erfaring og litteraturproduktion på den ene side og litteraturreception på den anden side åbner mulighed for at begribe en given epokes kunst/litteraturinstitution.

Vi kan nu sammenfatte resultaterne af undersøgelsen af den goetheske erfaringshorisont i relation til vor problemstilling. Vi kan påvise, at Goethe i de første Weimarår bevidst giver afkald på at påvirke samfundet ved hjælp af litteratur og alene søger at påvirke det gennem praktisk virksomhed i hertugens tjeneste. Målene for denne virksomhed er begrænsede, hvad angår deres rækkevidde. Det, det drejer sig om for Goethe, er ikke realiseringen af samfundsmæssige reformprojekter, men at "skabe modvægt til mangler". Konfronteret med en dagligdag, der for flertallet af befolkningen må opleves som lidelse og elendighed, bliver kunstproduktionen skilt ud som det helt anderledes. Det får betydning for, hvordan Goethes litterære produktion forholder sig til samtidens institutionaliseringer af kunsten. Et værk som "Iphigenie" står både på grund af sin klassiske form og på grund af indholdets abstrakte idealitet fjernt i forhold til den borgerlige oplysnings kunstinstitution, som er lagt an på at diskutere livspraktisk relevante spørgsmål. Men det føjer sig heller ikke brudløst ind i den feudalt hofprægede kunstinstitution; for det optages af denne som udelukkende et udstyrsstykke, og det vil sige berøvet sin gehalt.

For den borgerlige intellektuelle, der ikke kan forestille sig sin egen klasse som bærer af det samfundsmæssige fremskridt, bliver den samfundsmæssige virkning pragmatisk indskrænket til det, der er muligt her og nu, samtidig med at kunstproduktionen gøres til genstand for en individuel selvrealisering, der holder sig fri af enhver form for tidsbinding. Men dermed har vi endnu ikke forklaret, hvorfor han vender sig mod en form, som er besat med feudalt hofprægede konnotationer, nemlig det klassiske drama. Også her vil en analyse af den samfundsmæssige erfaringshorisont kunne hjælpe os videre. Det er Goethes overbevisning, at idealet om den alsidige udfoldelse af personligheden ikke lader sig realisere i den borgerlige erhvervsaktivitets rammer. I "Wilhelm Meister" lader han sin helt sige:

"(. . .) i Tyskland er det kun adelsmanden, der har mulighed for at tilegne sig en vis almen, om jeg så må sige, personlig dannelse. En borger kan erhverve sig fortjeneste og måske til nød udvikle sin ånd; men hans personlighed går tabt, lige meget hvordan han så end stiller sig." ("Wilhelm Meisters Lehrjahre", 5. bog, kap. 3).

Overbevisningen om, at udfoldelsen af personligheden er bundet til en fritagelse for borgerlig erhvervsvirksomhed, fører konsekvent til en idealisering af adelige livsformer. Og i den udstrækning kunstværkerne udtrykker sand humanitet, må de følgelig orientere sig i retning af adelens livsformer og hofsamfundet. Den slags tanker er langt fra

noget, der udelukkende karakteriserer borgerlige intellektuelle ved det senabsolutistiske hof; de ligger også til grund for begrebet "honnêteté", sådan som det er blevet udviklet af adelen og embedsborgereskabet i det 17. århundredes Frankrig. Det nye er ikke, at kunsten indretter sig på adelige livsformer, men at den nu får til opgave at formulere humane idealer, samtidig med at det erkendes, at disse idealer ikke lader sig realisere i praksis. I og med at værket vender sig bort fra den borgerligt-oplysningsprægede kunstinstitution, hvor værket fungerede som en livspraktisk relevant genstand for den opstigende klasses selvforståelse, og lægger sig op ad adelige livsformer, bliver det til "Vorschein" (forespejling). Det får dermed den dobbeltfunktion, Marcuse diskuterer under begrebet det "affirmative": at udforme billedet af den befriede eksistens for dermed samtidig at aflaste de bestående forhold for presset fra den forandringsvilje, som opnår en illusionær tilfredsstillelse i kunstnydelsen.

Den her skitserede analyse spørger ikke om oprindelsen til den kunstinstitution, som sætter sig igennem i det udfoldede borgerlige samfund. Den har snarere forsøgt at bestemme "Iphigenies" stilling inden for samtidens kunstinstitutionaliseringer. At den type kunst, som Goethe med sin "Iphigenie" skaber det første store eksempel på, senere er blevet institutionaliseret, hænger sammen med udviklingen af det borgerlige samfund, men ikke med Goethe og Weimarhoffet. Vi har ikke betragtet "Iphigenie" som oprindelse til en senere institutionalisering af kunst, men som en monumental anakronisme inden for sin tid. Goethes afvisende holdning til alle spørgsmål vedrørende stykket tyder på, at han var sig overordentlig bevidst, at stykket faldt uden for de epokale institutionaliseringer af kunsten, og at det hverken svarede til den borgerligt-oplysningsprægede eller til hoffets kunstinstitution. Klassisk i almindelig forstand, det vil sige som del af en litteraturkanon, bliver stykket først efter at adskillelsen mellem kunst og liv er blevet institutionaliseret. De resignerede borgerligt intellektuelle ved Weimarhoffet foregriber en holdning, som et resigneret borgerskab senere skulle gøre til sin egen.

I "Theorie der Avantgarde" har jeg forsøgt at vise, at indførelsen af kategorien 'kunstinstitution' er inspireret af udviklingen af genstanden. Min tese lød: Det, der adskiller de historiske avantgardebevægelser fundamentalt fra de forudgående kunstneriske bevægelser, er, at de ikke angriber en epokal udformning af kunsten (en stil), men selve kunstinstitutionen (det vil sige kunstens status i det borgerlige samfund). Dette angreb på kunstinstitutionen må trods alle neoavantgardistiske bestræbelser – betragtes som fejlslagent; avant-



gardisternes værker er i dag museumsstykker som andre værker, deres idé om umiddelbart at organisere livspraksis lader sig i dag kun forstå via en videnskabelig rekonstruktion af avantgardisternes intentioner. Alligevel har angrebet på kunstinstitutionen langt fra været resultatløst: ikke mindst har angrebet gjort institutionen synlig som en instans, der på afgørende måde bestemmer produktionen og receptionen.

Det er ikke blot genstandens udvikling, men også videnskabens udvikling, der befordrer kategorien kunstinstitution! Den russiske formalisme og de strukturalistiske skoler i tilknytning hertil var kun i stand til at begrunde en videnskab om litteraturen på bekostning af en radikal udgrænsning af "ekstralitterære" problemer. Det er efterhånden noget siden, man er blevet klar over, at denne udgrænsning har medført, at en række vigtige problemstillinger er blevet skåret væk, især dem der har at gøre med kunstneriske objektiveringers samfundsmæssige funktion. Også receptionsæstetikken går ud fra denne videnskabshistoriske situation, idet den søger at gøre et bestemt aspekt til genstand for sin forskning. Dette aspekt har ganske vist ikke direkte været udgrænset af formalismen, men har dog ikke tidligere været tematiseret. Jauss selv er udmærket klar over, at hans metode er "partiel", som han kalder det, man holder på, at den kan "udbygges". Men netop her mener jeg, der ligger et problem, som hidtil ikke har været tilstrækkeligt diskuteret. Hvordan lader forskellige tilløb sig kombinere? Om der kan bygges en litteratursociologi oven på receptionsæstetikken, det er et spørgsmål, som først må afklares på det videnskabsteoretiske plan. Kun hvis der er overensstemmelse mellem videnskabskonceptionen og genstandsbestemmelserne i de tilløb, som skal knyttes sammen, bliver det muligt at foretage en sådan sammenknytning. De vanskeligheder, man vil komme ud for i forbindelse med et sådant forsøg, kan man studere hos Tynjanov. Efter at litteraturen metodisk er blevet frigjort fra relationen til samfundet, lader denne relation sig ikke genetablere ved, at den "litterære orden" sættes i forbindelse med andre "ordener". For at undgå de her antydede vanskeligheder ved at sammenknytte forskellige tilløb foreslår jeg at gøre rammebetingelserne for kunstproduktion og -reception og deres historiske forvandling til genstand for forskningen. Hvis man går frem på den måde, vil receptionsproblematikken ikke blive isoleret, men belyst i forbindelse med en problemstilling, som også omfatter produktionen (38). Det er ikke kun i receptionen, men allerede i produktionen, at litteratur og samfund er formidlet med hinanden. Disse formidlinger lader sig ikke begribe i en

teori, der gør krav på at have overhistorisk gyldighed, men alene gennem en teori, der reflekterer forandringerne i FORHOLDET mellem kunst og samfund. En sådan teori om den historiske forvandling af kunstens samfundsmæssige funktion (som vi her kun har kunnet antyde skitse-mæssigt) ville teoretisk kunne vejlede den nødvendige vendt sig til empiriske undersøgelser. For geninddragelsen af de "ekstralitterære" problemer, som har været udgrænset af formalismen og dermed beslægtede opfattelser, kan selvfølgelig ikke være ensbetydende med, at man vender tilbage til den litteraturvidenskabelige positivisme, der ureflekteret opstiller fakta af forskellig type op ved siden af hinanden.

Oversat af Hans Christian Fink

### *Noter:*

Artiklen er oprindeligt skrevet som diskussionsoplæg til tysk romanistsammenlutnings kongres i Mannheim den 10. – 12. oktober 1975 (trykt i tidsskriftet "POETICA" hæfte 3-4, 1977 med titlen "Probleme der Rezeptionsforschung").

1. Vedr. problemerne omkring de æstetiske kategoriers historicitet, smlg Peter Bürger, "Theorie der Avantgarde" (edition suhrkamp, 727), Frankfurt a.M. 1974, især kap. 1. Den historiske afledning af kategorien "kunstinstitutionen", som jeg har udviklet i dette kapitel, vil jeg forudsætte bekendt i det følgende.
2. "Kunst" in: R. König (ed), "Fischer-Lexikon Soziologie", Frankfurt a.M. 1967, s. 165-169; her citeret fra s. 166. Vedr. kritikken af Silbermanns position, smlg. Th. W. Adorno, "Thesen zur Kunstsoziologie", in: Th. W. Adorno, "Ohne Leitbild". Parva Aesthetica (edition suhrkamp, 201), Frankfurt a.M. 1967, s. 94-103. Kritikken af Silbermann kombineres her med nogle grundlæggende overvejelser over en dialektisk kunstsociologi. Inden for litteraturvidenskaben repræsenterer Hans Norbert Fügen en position, der ligger tæt på Silbermanns. Jvf. Hans Norbert Fügen, "Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden" (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 21), Bonn 1964. Vedr. kritikken af denne bog, smlg. H. Lamprechts anmeldelse i "Neue Rundschau", årg. 1966, s. 530-532, og B. J. Warnecken, "Zur Kritik positivistischer Literatursoziologie. An Hand von Fügens "Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie", in: "Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften", bd. 1: "Grundlagen und Modellanalysen", Stuttgart 1971, s. 81-150.
3. "Kunst", s. 166.
4. Vedr. kritikken af den pseudo-demokratiske eliminering af værdiproblemet, som også er karakteristisk for dele af trivallitteraturforskningen, smlg. Christa Bürger, "Textanalyse als Ideologiekritik". Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur (Fischer Athenäum, Taschenbücher, 2063), Frankfurt a.M. 1973, 1. del.
5. Vedr. modsætningen mellem positivistisk og dialektisk sociologi, smlg. Th. W. Adorno et.al., "Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie" (Soziologische Texte. 58), Neuwied/Berlin 1969.

6. Jvf. her A. Silbermann, "Nationale Imagebildung durch den Film", in: A. S. (ed.), "Die Massenmedien und ihre Folgen", Kommunikationssoziologische Studien (Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung. 13), München/Basel 1970, s. 149-158.
7. Th. W. Adorno, "Résumé über Kulturindustrie", in: "Ohne Leitbild", s. 60-70, her: s. 65. Oversat til dansk in: Th. W. Adorno: "Kritiske modeller" (Rhodos), København 1972, her: s. 34-5.
8. Udgivet af Gretel Adorno og Rolf Tiedemann (= Gesammelte Schriften, bd. 7), Frankfurt a.M. 1970, s. 338 f.
9. In: Th. W. Adorno, "Dissonanzen". Musik in der verwalteten Welt (Kleine Vandenhoeck-Reihe. 28/29/29a), Göttingen 4 1969, s. 9-45. Benjamins artikel er lettest tilgængelig i samlingen "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (edition suhrkamp, 28), Frankfurt a.M. 1963, s. 9-63. Oversat til dansk in: W. B., "Kulturindustri" (Rhodos), København 1973. Vedr. kritikken af Benjamin, smlg. "Theorie der Avantgarde", kap. 1, 3. Burkhardt Lindner konfronterer Brechts, Benjamins og Adornos æstetiske teorier i artiklen "Brecht, Benjamin, Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter", in: "Bertolt Brecht I". Sænummer i serien Text + Kritik, München 1972, s. 14-36.
10. "Über den Fetichcharakter", s. 32.
11. B. Brecht, "Der Dreigroschenprozess", in: B. B., "Schriften zur Literatur und Kunst", udgivet af Werner Hecht, 2 bd., Berlin/Weimar, bd. 1, s. 151-257, her: s. 212 f.
12. "Über den Fetichcharakter", s. 20.
13. S. 19.
14. "Ästhetische Theorie", s. 197.
15. "Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente", Amsterdam 1947, s. 46 ff.
16. "Dialektik der Aufklärung", s. 48. Max Horkheimer og Th. W. Adorno, "Oplysningens dialektik", København 1972, s. 47.
17. Smlg. Th. Baumeister/J. Kulenkampff, "Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos 'Ästhetischen Theorie'", "Neue Hefte für Philosophie", hefte 5 (1973), s. 74-104.
18. H. Scheible, "Sehnsüchtige Negation. Zur 'Ästhetischen Theorie' Th. W. Adornos", "Protokolle". Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, årg. 1972, hefte 2, s. 67-92, her: s. 84. Det, der hos Hartmut Scheible forbliver inden for rammen af den immanente kritik, formuleres politisk af Heinz Brüggemann. Han kritiserer Adornos forestilling om kunstværkets negativitet som "en utopi, der ikke kan benævnes konkret, fordi den samtidig med negationen af kommunikationen og sociabiliteten også negerer betingelserne for en ændring af virkeligheden selv"; hans konklusion er, at "en sådan 'ordløs' kritik magtesløst prisgives det bestående affirmative ideologier" ("Theodor W. Adornos Kritik an der literarischen Theorie und Praxis Bertolt Brechts", ALTERNATIVE, 15. årg. 1972, s. 137-149, her: s. 144 f).
19. I den retning går forfatteren i "Der französische Surrealismus". Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur, Frankfurt a.M. 1971, s. 180 f. 191 f. og "Theorie der Avantgarde", kap. 4 og passim.
20. Hans Robert Jauss, "Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung", in: H. Weinrich (ed.), "Positionen der Negativität" (Poetik und Hermeneutik. 6), München 1975, s. 263-329, især afsnit 2. (Et bidrag af Jauss er oversat til svensk i antologien "Hermeneutik" (udg. H. Engdahl m.fl.), Stockholm 1977).

21. "Negativität und Identifikation", s. 268.
22. "Résumé über Kulturindustrie", s. 69.
23. Jvf. nedenfor, afsnit 4.
24. Jvf. titelessayet in: H. R. Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation" (edition suhrkamp, 418), Frankfurt a.M. 1970, s. 144-207. Vedr. kritikken, jvf. R. Weimann, "Rezeptionsästhetik" und die Krise der Literaturgeschichte. Zur Kritik einer neuen Strömung in der bürgerlichen Literaturwissenschaft", "Weimarer Beiträge", 19. årg. 1973, hefte 8, s. 5-33, og E. Fischer-Lichte, "Probleme der Rezeption klassischer Werke – am Beispiel von Goethes "Iphigenie" ", in: K. O. Conrady (ed.), "Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik", Stuttgart 1977, s. 114-140.
25. For at undgå misforståelser, vil jeg her gøre opmærksom på, at begrebet omformulering betegner en fuldtud legitim videnskabelig fremgangsmåde, hvis betydning i det foreliggende tilfælde først og fremmest består i, at den kan bringe modstridende videnskabsopfattelser tilbage i et dialogforhold til hinanden (som bekendt opfattede formalisterne deres arbejde som en nomologisk videnskab, det vil sige ikke som en hermeneutisk metode). Jvf. her forfatterens "Formalismus – nomologiske Wissenschaft og hermeneutisches Verfahren?" in: W. Haubrichs (ed.) "Erzählforschung 1". Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 4), Göttingen 1976, s. 29-42.
26. Jvf. Jurij Tynjanov, "Das literarische Faktum" og "Über literarische Evolution", in: Ju.T., "Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur" (edition suhrkamp, 197), Frankfurt a.M. 1967, s. 7-60. Sidstnævnte artikel på svensk i "Form och struktur" (udg. Aspelin og Lundberg), Stockholm 1971.
27. Jvf. Georg Lukács, "Ästhetik", 1. del (= "Werke", bd. 11-12): "Die Eigenart des ästhetischen", 1. halvbind, Neuwied/Berlin 1963, s. 802-835: "Die Katharsis als allgemeine Kategorie der Ästhetik".
28. Vejledende i den henseende er Fritz Nies' bog "Gattungspoetik und Publikumsstruktur. Zur Geschichte der Sévignébriefe" (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen 21), München 1972.
29. Jvf. her Adorno, "Résumé über Kulturindustrie".
30. "Zum Gedächtnis Eichendorffs", in: Th. W. Adorno, "Noten zur Literatur 1" (Bibliothek Suhrkamp 47), Frankfurt a.M. 1963, s. 105-143, her: s. 119.
31. Jvf. her forfatterens "Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie. Skizze einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur", "Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes", årgang 1/1977, hefte 1, s. 50-76. (Forkortet version i Peter Bürgers antologi Seminar: "Literatur- und Kunstsoziologie", Suhrkamp, Frf. a.M. 1978).
32. De følgende udrædninger er resultatet af et samarbejde med Christa Bürger og bygger på resultater af en større undersøgelse, i hvilken begrebet kunst/litteraturinstitution bliver anvendt som forskningsinstrument: Christa Bürger, "Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar, Literatursoziologische Studien zum klassischen Goethe", Frankfurt a.M. 1977.
33. Th. W. Adorno, "Zum Klassizismus von Goethes "Iphigenie" " in: Th. W. Adorno, "Noten zur Literatur IV", udgivet af Rolf Tiedemann (Bibliothek Suhrkamp 395), Frankfurt a.M. 1974, s. 7-33; Hans Robert Jauss, "Racines und Goethes "Iphigenie". Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetische Methode", in: R. Warning (ed.), "Rezeptionsästhetik.

Theorie und Praxis" (UTB 303), München 1975, s. 353-400. — I modsætning til disse arbejder drejer det sig i det følgende ikke om en tolkning af "Iphigenie", men om en skitse til de rammebetingelser for litteraturproduktionen og -receptionen, inden for hvilke stykket opstår og fungerer.

34. "Zum Klassizismus von Goethes "Iphigenie" ", s. 14.
35. Jvf. f.eks. B. I.-M. Barth, "Literarisches Weimar" (Sammlung Metzler 93), Stuttgart 1971, s. 106.
36. Belæg herfor hos Christa Bürger, "Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst", kap. 7 b.
37. De foregående udredninger ville muligvis kunne fejltolkes i retning af, at de én gang for alle skulle fastlægge formernes samfundsmæssige gehalt (regel-tragedien som en feudalt hofpræget form). Den tolkning må tilbagevises. Man må tværtimod gå ud fra, at en form, der er udviklet under nogle bestemte historisk-samfundsmæssige betingelser, under andre samfundsmæssige betingelser kan blive bærer af nye gehalter. Det udelukker imidlertid ikke, at en form i en bestemt epoke vil føre visse bestemte politiske konnotationer med sig. For den regel-tragedie, som skabes inden for den feudalt hofprægede kunstinstitution, vil disse konnotationer være 'feudale' på det tidspunkt, hvor Goethes "Iphigenie" opstår.
38. Det er den sammenhæng, Erich Köhler henviser til, når han siger: "Samtidens forventningshorisont adskiller sig fundamentalt fra alle senere forventningshorisonter ved, at dens forudsætninger er bestemmende ikke blot for værkets reception, men også for dets opståen". ("Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit", München 1973, s. 120).