

I 1795 skrev Fr. Schlegel, at man måtte etablere en enhed mellem erkendelse og handling, da "forstanden ikke er noget enkelt og skal være et med menneskets hele bestemmelse, der også består i en handlende og sansende formåen. Denne bestemmelse er at erkende det sande, at gøre det gode og at nyde det skønne, og at bringe overensstemmelse i sin tænkning, gøren og sansning". At synkronisere erkendelse, moral og æstetik er da projektet i det Schlegel kalder den ufuldendte moderne historie, et projekt, der skal fuldende denne moderne historie - afslutte det moderne.

Fire år senere skrev han: "En filosofi om det skønne ville overhovedet begynde med det skønnes selvstændighed, med sætningen, at det skal være adskilt fra det sande og det sædelige". Principperne for den moderne, romantiske kunst formuleres da ikke som led i et totaliserende historisk projekt. Der er altså hos Schlegel over et kort tidsrum sket et skred fra en oplysningsfilosofisk fordring om overensstemmelse mellem tænkning, handling og sansning til en figur, der har inkommensurabiliteten som vilkår og nødvendighed. Hvis kunsten skal være et programmeret led i den moderne histories projekt, kan den

ikke selv blive moderne.

Forholdet mellem modernitet og æstetik, mellem moderne historie og moderne kunst er forblevet et uafsluttet problem. I de senere år er diskussionen heraf blevet intensiveret blandt tyske teoretikere som H.R. Jauss, J. Habermas, P. Bürger og K.H. Bohrer, som det i det følgende er hensigten at præsentere. Der er en lang tysk tradition for sociologiske, filosofiske og æstetikteoretiske undersøgelser af moderniteten. Når diskussionen intensiveres i disse år sker det i et prekært spændingsfelt mellem på den ene side Adornos æstetiske teori, på den anden side postmodernismen.

Adornos æstetiske teori gav allerede inden postmodernismen dukkede op anledning til diskussioner af det moderne. Den er på samme tid kulminationen af modernismeteorien og en afslutning af den europæiske højmodernisme. Som Karl Aage Rasmussen har formuleret det i forbindelse med den moderne kompositions-musik: den kan ikke være mere atonal end atonal, således er Adornos teori den ultimative, kongeniale fortolkning af en modernisme, der da teorien blev fremsat var ved at være synlig som afsluttet periode. Det gælder da for de teoretikere, der omtales i denne artikel, at de gennem 1970'erne har forholdt sig kritisk distancerende til Adorno.

Kritikken af Adornos æstetikteori og af den modernitetsopfattelse, den indebærer, blev fra slutningen af 1970'erne konfronteret med fænomenet det postmoderne. Teorierne om det postmoderne er bl.a. en kritik af en modernitetsopfattelse som den adornoske. De i denne artikel diskuterede teoretikere har da stået over for den udfordring at skulle formulere en modernitetsopfattelse, der hverken - i forhold til det postmoderne - rekurrerer til en adornosk konception, eller - i den egne kritik af Adorno - åbner for postmoderne positioner.

I dette felt er det da, at modernitetsdiskussionen intensiveres. Modernitet, det moderne, modernisme bliver begreber, der diskuteres i skiftende konfigurationer og med changerende indhold, et indhold, der nok kan diskuteres, men ikke systematiseres. Som det vil fremgå, er en mere omfattende inddragelse af kritikken af Adorno og af kritikken af det postmoderne, en kritik, der indtil videre har været mere besværgende end argumente-

rende 1), udeladt til fordel for en mere udfoldet fremstilling af de divergerende opfattelser af, hvordan det moderne kan forstås i dets æstetikteoretiske konsekvenser.

2

Romanisten og middelalderforskeren Hans Robert Jauss' fremstilling af det modernes begrebshistorie fra 1965 2) har haft stor betydning for såvel de aktuelle, intervenerende diskussioner som for den forskning, der siden 1960'erne er pågået i begreber, der markerer grænsen for en epokebevidsthed, der kan siges at udgøre en afgrænset erfaringshorisont: den moderne. Denne forskning er bl.a. foregået i sammenhæng med det interdisciplinære projekt Poetik und Hermeneutik siden 1964. Jauss' arbejde er udsprunget af denne sammenhæng, i stigende grad under inspiration fra begrebshistorikeren Reinhardt Koselleck, der i 1970'erne har offentliggjort en række undersøgelser af centrale historiske begreber 3), historie, fremskridt, revolution, erfaring, utopi etc., der er nået frem til, at der i midten af det 18. århundrede sker en semantisk omdefinering af disse begreber, en omdefinering, der bliver gældende for den moderne historieforståelse.

I artiklen fra 1965 følger Jauss det modernes lange forhistorie. Adjektivet 'modernus' præges i slutningen af det 5. århundrede for at afgrænse den kristne samtid fra den hedensk-antikke fortid. De semantiske forskydninger i adjektivet følges da gennem de følgende århundreder i et samspil med komplementære normer og stilbegreber (antiquus/ancien, antique, classique, romantique), i en udvikling, hvor en given ny epokebevidsthed dannes i forhold til en forudgående tradition. Karakteristisk for denne det modernes forhistorie bliver da, at det i enhver epokeovergang givne begreb om det moderne defineres i forhold til en autoritativ fortid. Den egne modernitet begrundes i forhold til noget forgangent. Denne tidserfaring ændres med romantikken, der begrunder sin modernitet i forhold til samtiden. Det moderne bliver en kritisk norm i forhold til samtiden, ikke længere en kategori til betegnelse af en ny epoke i forhold til traditionen.

Imidlertid fastholder Jauss den fra bl.a. Benjamin og Adorno kendte tidsfæstelse af det for os moderne til prægningen af sub-

stantiveringingen modernité efter 1850. I Baudelaires æstetiske og historiske selvforståelse sættes moderniteten ikke op i forhold til traditionen, men som det transistoriske, det flygtige. "Mens betydningsindholdet af det moderne skridt for skridt indsnævres fra den kristne verdenstidsalder til en generations liv, og endelig skrumper sammen til modens vekslen i aktuelle litterære smagsretninger, ophører det nyprægede begreb om modernité overhovedet med at sætte sig epokalt op mod nogen bestemt forgangenhed" 4). Med denne traditionens forsvindingspunkt slutter Jauss sin gennemgang: med Baudelaire er han fremme ved vor egen forståelse af moderniteten.

I 1983 tager han igen diskussionen op 5). Han reviderer da sin tidligere opfattelse af modernitetens begyndelse, ikke mindst under indtryk af Kosellecks arbejder. Han følger nu moderniteten fra den begyndende oplysningens dialektik hos Rousseau i 1750'erne over den tidlige romantik og Baudelaire til de første avantgardebevægelser før første verdenskrig. Udgangsspørgsmålet for denne revidering er da, om kritikken af de moderne samfunds 'forblandelsessammenhæng' først dukker op med mistanken om de borgerlige utopiers ideologiske karakter fra midten af det 19. århundrede, eller om optikken på "kulturens januskarakter" (Adorno) er anlagt allerede med det borgerlige samfunds tilblivelse.

Med Rousseaus kulturkritik ser Jauss en oplysningens dialektik, der følges over de følgende tre knudepunkter. Det æstetiske moderne udformes imidlertid først strukturelt i 1790'erne. Den normgivende antik rykker tilbage i en fjern historisk afstand, således at den moderne kunst sætter sine egne normer. Den traderede historie er skilt fra den moderne, samtidige historie, der i sin spaltethed kræver en selvrefleksiv, pointeret moderne kunst. På baggrund af romantikken skiller det æstetiske sig ud som kritisk norm for det moderne, idet det begyndende borgerlige samfund forkastes som løsning på den moderne histories problemer.

Hos Baudelaire afløses romantikkens historisme af et antitetisk forhold mellem modernitetens nouveauté og traditionen, det historiske æstetiseres til et musée imaginaire, hvor kunsten frit forfølger over forgangne epoker, men ikke længere begriber samtiden

som epokal enhed. Med begyndelsen af det 20. århundrede mister begrebet om det moderne sin betydning for kunsten og afløses af avantgardebegrebet, der ikke orienterer sig mod det samtidige nu, der sammen med traditionen forkastes til fordel for en fantasmagorisk fremtid, "diskrepansen mellem åben forventning og afsluttet erfaring bliver markant" 6).

I Jauss' fremstilling viser det sig da, at den oprindelige civilisationens dobbeltkarakter hos Rousseau forskydes i en accellererende proces, der som stadier har det moderne - moderniteten - avantgarden. Samtidigheden af kritik og fornuft udvikler sig i en usamtidighed, hvor den historiske erfaring desavoueres til fordel for en fantasmagorisk forventning. Det moderne tidslighed er underlagt en "Beschleunigung" (Koselleck), en accelleration af bruderfaringer, der ikke samler sig i en epokal historiebevidsthed, og heller ikke længere opfatter sig i en tidlig forståelse af det moderne, hvorved det moderne så at sige æder sig selv op. Historie og æstetik falder fra hinanden, det historiske moderne opgives, kunsten træder ind i et imaginært museum eller bliver futuristisk jubel. Kunsten dekonstruerer det moderne, der for Jauss er dens grundlag. Jauss' forhold til denne udvikling viser sig i det sproglige, da han i forbindelse med Baudelaire bemærker, at denne ikke "formår" at begribe samtiden som epokal enhed: Baudelaires opfattelse er udtryk for et deficit, som Jauss trods en tilstræbt neutral fremstilling distancerer sig fra.

I hovedværket *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* 7) udfolder Jauss sin teori om æstetisk erfaring i en mere usystematisk, men unægteligt mere voluminøs form end de begrebs-historiske fremstillinger. Hans opfattelse af moderniteten viser sig da at være en relativisering af den på baggrund af traditionen. I hans optik, der har nærmest universalhistorisk karakter (han taler betegnende nok om, at vi befinder os ved udgangen af det tredje årtusinde), udgør moderniteten en parentes i historiens store kontinuitet. Han tager polemisk afsæt i Adornos "negativistiske æstetik" og den franske avantgarde omkring Tel Quel, der er kulminationen på modernitetens deficit: at kunsten har mistet sin kommunikative dimension til fordel for værkets autenticitet. Han kan da tale om den kommunikative dimen-

sions "forfaldshistorie", der begynder med romantikkens opgør med oplysningsæstetikens *sensus communis* som gyldighedskrav, hvorved den æstetiske erfaring frakobles dens kognitive og kommunikative aspekter 8). Så vidt følger han Gadammers kritik af den æstetiske bevidstheds abstraktion siden Kant.

Det der adskiller ham fra Gadammers traditionalisme er et skarpere blik for den dynamik, hvorigennem moderniteten accelereres. Med inspiration fra Koselleck og Odo Marquard 9) betragter han moderniteten som et erfaringstab, der manifesterer sig som en permanent krise, hvor de anticiperende forventninger stadigt hurtigere afløser hinanden uden at kunne forbindes i en epokal historisk erfaring, og dermed uden at kunne indgå i en tradition. Bruddet mellem erfaring og forventning bliver stadigt mere uddybet, hvorved det æstetiske bevæger sig fra utopien til en funktion som stedfortrædende erfaringsform. Den æstetiske erfarings funktion bliver at kompensere for det historiske kommunikations- og traditionstab.

I den æstetiske erfarings tre dimensioner - *poesis* som teknik, *katharsis* som kommunikation og *aisthesis* som verdensbillede - lever erfaringen af en praksis, hvor det traditionelle forhold mellem erkendelse, moral og kunst "igen kan bringes i ligevægt" 10). Til sin pointering af den æstetiske erfarings kommunikative dimension påkalder Jauss sig Habermas' kommunikationsbegreb. Jauss' bestemmelser af den æstetiske kommunikation har dog ikke meget tilfælles med Habermas' universalpragmatik, der funderer rationaliteten på intersubjektiv handlen medieret gennem sproget. Jauss anvender snarere traditionelle, aristoteliske kategorier i en moderniseret udgave, med henblik på at restaurere det i moderniteten brudte forhold mellem forfatter og publikum.

Hans teori om æstetisk erfaring indlejres i et langstrakt historisk forløb, der betoner kontinuiteten og tilsvarende relativiserer bruddene. Perspektivet i hans begrebshistoriske sonderinger i det moderne bliver da at rehabilitere en konception af det moderne, der ligger forud for moderniteten, hvor bruddene altid defineres i forhold til traditionen, der således transformeres over i det nye. Kunsten skal "negere det bestående og alligevel virke normdannende", 11) i en forbindtlighed, der opstår i offentlighedens konsensus, hvor den æstetiske erfaring

forbindes med og virker fornyende på "det historiske livs traditioner" 12). Jauss konstruerer en historisk kontinuitet, der skal påvise den æstetiske erfarings på samme tid kritiske, innovative karakter og normdannende, identitetsstiftende funktion under skiftende historiske omstændigheder, med sigte mod det æstetiske som dannelsesmedium.

3

Med sin tale fra 1980, Det moderne - et ufuldendt projekt, formulerede Habermas en programmatisk forståelse af det moderne i tilknytning til det æstetiske moderne. Talen er ud over at være en nøgle til Habermas' senere teoriudvikling blevet en fast bestanddel af de aktuelle diskussioner om det moderne og det postmoderne.

En vigtig, omend i talen ikke særligt markeret forudsætning for Habermas' bestemmelser, er løsningen af den hos Adorno anlagte sammenknytning af modernitet og den kunstneriske modernisme efter 1850. I første omgang anvender han Jauss' oversigt, der som nævnt relativiserer det 19. århundredes modernitetsforståelse på baggrund af traditionen. Det afgørende bliver da, at begrebet om det moderne løsnes fra et bestemt indhold og bliver disponibelt som kategori. Habermas følger i alt væsentligt Jauss' fremstilling. Det fremgår da, at kategorien 'moderne' med skiftende indhold strukturelt angiver en given epokes bevidsthed, der forstår sig selv som overgang ved at sætte sig i forhold til en given fortid. Enhver epoke har et moderne øjeblik, i hvilket den bliver sig bevidst som moderne. I dette perspektiv bliver det moderne anvendt som deskriptiv kategori, der kan udtrykke skiftende epokers bevidsthed i en form, der gennem bruddene sikrer en tidslig kontinuitet. Selv i det 19. århundredes radikaliserede bevidsthed om moderniteten beholder det moderne et "hemmeligt forhold til det klassiske" 13). For ikke at blive et modefænomen, for at overleve i tiden, må det moderne leve som klassisk af "autenticiteten i en svunden aktualitet" 14). Det moderne konstituerer selv en tradition. Imod en sådan forståelse kan man læse Adornos formulering, at "Erfaring er netop den enhedsstiftende kontinuitet, der præger sådan noget som meningsbe-

grebet, eller som overhovedet først frembringer det. Det moderne er udtryk for en historisk bevidsthedstilstand, som ikke længere er en sådan kontinuitet mægtig"15). Det moderne knyttes da til en kunstnerisk form, der bryder med en sådan kontinuitet. Ved at tage afsæt hos Jausse distancerer Habermas sig fra denne konception.

Det karakteristiske for Habermas' begreb om det moderne bliver da, at det udvikles på to niveauer, der flettes ind i hinanden. Det anvendes dels som deskriptiv kategori for en historisk epoke, dels formuleres det som projekt. Såvel epoke som projekt har oprindelse i det 18. århundrede.

Det moderne som historisk epoke forstår Habermas gennem en rekonstruktion af Max Webers teori om den vestlige civilisations rationalisering, hvor traditionalistiske verdensforståelser afløses af institutioner, der varetager spørgsmål vedrørende erkendelse, retfærdighed og æstetik. Inden for kunstinstitutionen betragtes dens genstandsområde ud fra et, æstetisk, aspekt under abstraktion fra kognitive og moralske. Med denne autonomisering specialiseres kunsten, og en rationel materialebearbejdning muliggøres.

Internt i de tre værdisfærer foregår der da en egensindig udvikling. I sammenhæng med at kunsten sociologisk betragtet uddifferentieres, foregår der internt en udarbejdning af teorier om det specifikt æstetiske. Habermas tager udgangspunkt i Kants analyse af den subjektive smagsdom, hvor smagsdommens objekt hverken er at finde i objektverdenen eller i handlingsområdet, men i det skønne, der befinder sig i skinnets medium. Skinnet legitimerer så at sige det skønne som en kvalitet, der kan bestemmes uden at inddrage funktionelle forbindelser til praksisfeltet. Netop skinnets aflaster det skønne fra pragmatiske handlingsimperativer og fra sandhedskrav fra erkendelsen, og gør det disponibelt for en intersubjektivitet, idet smagsdommen nok er subjektiv, men forudsætter muligheden for "intersubjektivt samtykke"16).

I Der philosophische Diskurs der Moderne fra 1983 findes en lille ekskurs om Schillers breve om æstetisk opdragelse. Schiller gennemfører i brevene en kritik af det modernes fragmentering og en bearbejdning af erfaringerne fra den franske revolu-

tion som en nøgtern neddæmpning af revolutionære forventninger. Herunder formulerer han i forlængelse af Kant en kunstteori, der argumenterer for kunsten som skin hinsides moral og erkendelse, hvorved den frit kan virke dannende, idet den er fritaget for at legitimere sig over for disse. Habermas læser nu Schillers bestemmelse af kunsten som en form for kommunikativ fornuft, der "...ikke sigter mod en æstetisering af livsforholdene, men mod en revolutionering af forståelsesforholdene"17). Kunstens funktion bliver da ikke at gribe ind i realiteten, men som autonom at virke som medium for intersubjektiv forståelse under forudsætning af den fragmenterede moderne virkelighed. Habermas' læsning af Schiller adskiller sig markant fra ideologikritiske analyser af brevene, der kritiserer adskillelsen af skin og realitet, mens netop denne adskillelse for Habermas er afgørende for frisættelsen af kunsten som et felt, hvor det decentrede subjekt kan opheve gængse tids- og rumstrukturer.

I de sporadiske bemærkninger om det æstetiske i Theorie des kommunikativen Handelns og i Der philosophische Diskurs der Moderne anvender Habermas da heller ikke ideologikritiske eller historiefilosofiske kategorier, men sproganalytiske. Han understreger forskellen mellem hverdags sproglig kommunikation og det sproglige kunstværks fiktivitet. Det poetiske sprog adskiller sig fra hverdagskommunikationen derved, at det aflaster sproget fra illokutionære talehandlingers funktioner: at klargøre forhold i livsverdenen for deltagerne i talehandlingen. Illokutionære talehandlinger består i regulative, informerende funktioner, i en "handlingskoordinerende bindingskraft"18). Det poetiske sprog "løser tilfældet fra dets kontekst og gør det til anledning for en innovativ, verdensoplukkende, øjenåbnende fremstilling, hvorved fremstillingens retoriske midler træder ud af de kommunikative rutiner og vinder et egenliv"19). Når Habermas således anvender talehandlingsteorien til at begrunde den poetiske tales egenart sker det ud fra en interesse i at fastholde differentieringer, han opfatter som konstitutive for det moderne.

Som følge heraf afviser han forsøg på at afdifferentiere det moderne ud fra det æstetiske, som det sker med avantgardebevægelserne i begyndelsen af det 20. århundrede. Mens det 19. århundredes modernisme endnu beror på et sitrende spændingsforhold

til historien, indebærer avantgarden et forsøg på spændingsudligning. I forlængelse af Peter Bürgers Theorie der Avantgarde forstår Habermas avantgarden som et forsøg på at sprænge historiens træghed i en anarkistisk gestus, der skal skabe en samtid, der har brudt forholdet fortid - nutid - fremtid i et ekstatisk nu, der ophæver tiden.

For Habermas er alle forsøg på at ophæve skellet mellem kunst og liv falske forsøg på at ophæve kulturen. Den æstetiske avantgarde har som eneste effekt haft - mod sine intentioner - at fremhæve kendetegnene ved det kunstbegreb, den revolterede mod: "hvis man slår de beholdere i stykker, der indeslutter en egensindigt udfoldet æstetisk sfære, så flyder indholdet ud; der bliver intet tilbage af den afsublimerede betydning og den afstrukturerede form"20).

Som Weber betragter Habermas rationaliseringsprocessen som irreversibel, også på det æstetisk område. Imidlertid betegner det moderne også et projekt, der formuleres i den sene oplysningstænkning. Projektet består i at fastholde rationaliteten i vidensformernes egenudvikling, men samtidigt at forbinde dem med "en fornuftig gestaltning af livsforholdene"21). Hvad det æstetisk moderne angår, betyder det, at den kunstneriske produktion skal udvikle sig egensindigt under den æstetiske abstraktions synsvinkel. Men samtidigt skal kunsten på receptionssiden inddrages i individuelle læreprocesser, hvor den vil indgå i sprogpil, der ikke er adskilt fra "kognitive tydinge og normative forventninger"22) "Alle forsøg på at forsoner de sfærer, der egensindigt er trådt ud fra hinanden(...)måtte ende i en bleg idealisme"23). Men i den kommunikative hverdagspraksis fletter det kognitiv-instrumentelle, det moralsk-praktiske og det æstetisk-ekspressive sig ind i hinanden. Der er altså ikke tale om en forsoning på værdisfærernes niveau, men den tilsyneladende inkonsistens mellem at plædere for det æstetisk egensindighed og for en reintegration af den i livsverdenen stiller Habermas over for problemet med at angive mulighederne for en sådan forbindelse. Kritikken tillægges da en funktion som transformationsled mellem kunst og publikum. Kritikken skal oversætte den egensindigt udviklede kunst til et sprog, der kan fungere i en hverdagspraksis, "hvor alle sprogfunktioner og gyldighedsaspekter endnu griber ind

i hinanden"24). Derfor afviser Habermas Derridas og den amerikanske dekonstruktionismes ophævelse af genreforskellene mellem filosofi, kritik og litteratur, på samme måde som han afviste avantgardistiske forsøg på ophævelse af forskellen mellem kunst og liv.

Ved at fastholde differentieringernes nødvendighed undgår Habermas at falde tilbage i en naiv oplysningsnormativitet. Men alt imens kunstproduktionen altså skal udvikle sig egensindigt, skal den dog transskriberes til et sprog, der kan belyse livsforholdene. Problemet om forholdet mellem kunst, moral og erkendelse forskydes således blot til et andet niveau: det er nu kritikken, der skal varetage kunstens oplysningsfunktion. Problemet bliver da, hvad der sker, når den æstetiske diskurs oversættes til en social diskurs.

5

Peter Bürger blev i 1970'erne kendt for sin Theorie der Avantgarde (1974), hvor han fremsatte de teoretiske modeller, der siden har udgjort grundlaget for hans arbejde, således også i hans seneste bog, Zur Kritik der idealistischen Ästhetik (1983), og derudover i serien Hefte für kritische Literaturwissenschaft.

Såvel Theorie der Avantgarde som Zur Kritik der idealistischen Ästhetik er bidrag til en teori om kunstinstitutionen i det borgerlige samfund. Som sådan er de skrevet indenfor rammerne af 1970'ernes ideologikritik. En væsentlig forudsætning er ud over Marx' religionskritik Marcuses afhandling fra 1936 om kulturens affirmative karakter, hvor Marcuse udfoldede en strukturmodel for kulturens funktion i det borgerlige samfund, hvor kunsten udsondres til en idealiseret sfære, der lader humane, tendentielt kritiske idealer finde udfoldelse, alt imens samfundet udvikler sig under den instrumentelle fornufts imperativ. Netop denne status som det andet, som skin, i forhold til samfundet hindrer, at dens humane idealer får en tilbagevirkende effekt på socialiteten. Modellen er global i den forstand, at uanset det enkelte kunstværks eventuelle kritiske indhold er dets funktion bestemt af den status, kunsten har som skin, fiktitivitet.

Bürgers institutionsteori består i en teoretisk rekonstruktion

af det borgerlige samfunds kunstinstitution. Institutionelt og æstetisk sker der omkring 1800 en autonomisering af kunsten, der som rammebetingelse for produktion og reception betinger udviklingen af det æstetiskes egenart. Hvor der endnu i begyndelsen af det 19. århundrede består en dialektik mellem værk og institution - institutionen er autonom i forhold til andre samfundsmæssige institutioner, mens det enkelte værk har en orientering mod forhold i livsverdenen - ophæves denne dialektik med æsteticismen i århundredets slutning, således at institution og værk falder sammen, værket mister sin indholdsmæssige orientering mod livspraksis. Æsteticismen, den klassiske modernisme, repræsenterer da i Bürgers historiske konstruktion den fulde uddifferentiering af kunsten som institution.

Avantgardebevægelserne i begyndelsen af det 20. århundrede forstås som et brud med denne udvikling, ikke som et angreb på forudgående stilretninger, men på kunstens status som løstrevet fra livspraksis. Avantgardens angreb på kunstinstitutionen udgør da det punkt, hvorfra Bürgers æstetikteori udgår²⁵). Centralt for denne er det forhold, at alt imens avantgardens forsøg på en afdifferentiering af den samfundsmæssige rationalisering ud fra det æstetiske mislykkedes og den selv blev optaget af institutionen, da fremstår dens kritik af den borgerlige kunstinstitution fortsat som det problem, som en samtidig æstetikteori ikke uden at falde tilbage i den idealistiske æstetiks tradition kan omgå. I Bürgers seneste bog indregnes da også Adorno, Lukacs og tendentielt også Habermas i den. Bogen er en fortsættelse af institutionsteorien fra *Theorie der Avantgarde*, med henblik på en ideologikritik af den idealistiske æstetiks kategorier: værkbegrebet, autonomikonceptionen, kunstnerrollen, den kontemplative reception, kunstens skinkarakter etc. Bogen komplementerer avantgardeteorien: hvor denne undersøgte avantgarden som brud, undersøges i den nye bog de æstetiske konceptioner, som avantgarden angreb, men som overlevede den og som transformeres videre til idag.

Bürgers teori sigter da mod et alternativ (man kunne kalde det ophævelse, Bürger er som æstetikteoretiker mere hegelianer end kantianer), der træder ud af spændingen mellem autonomiæstetikken og avantgardistiske angreb. I hans dialektiske historiekon-

struktion får avantgarden primært interesse derved, at den gør det muligt at overskride autonomiæstetikken uden at gentage avantgardens mislykkede bestræbelser. I denne dialektik, der med årene synes stadigt mere knirkende, skal både kunstinstitutionens autonomi og angrebet herpå ophæves i en syntese, der stikordsagtigt angives som "fri produktivitet" (afskaffelse af kunstnerrollen), resemantisering af kunsten, en ikke-æstetisk receptionsholdning, der inddrager kognitive tolkninger og normative orienteringer, kunsten som tilegnelse af verden, hvor den praktiske diskurs kan inddrages i værket. 26)

Bürger sigter således mod en transformation af både produktionen og receptionen af kunst, der uden at ophæve den i livspraksis lader den indgå som et integreret led i tolkningen af det sociale liv. Han kan derfor skrive, at "det æstetiskes egenart ikke længere er vores problem" 27). Heri adskiller han sig markant fra Habermas, som han kritiserer stadigt kraftigere i de seneste år.

I stigende grad er oplysningstraditionen kommet til at fremstå som udgangspunktet for hans kritik af den moderne kunst og af moderne æstetikteorier. Hvor Habermas i sin rekonstruktion af Webers rationaliseringsteori forsøger at begrunde egengyldigheden af værdisfærerne videnskab, moral og kunst, fastholder Bürger Webers oprindelige konception, hvor rationaliteten i første række er knyttet til udviklingen i den videnskabelige erkendelse, mens kunsten opfattes som reaktiv undvigelse overfor rationaliseringen 28). Bürger understreger i sin kritik af Habermas de strukturelle forskelle mellem de tre værdisfærer. Videnskab og til dels moral er rationaliseringsprocessens motorer, mens kunsten i det moderne skiller sig ud i et modsætningsforhold til denne proces. Uddifferentieringen af værdisfærerne sker derfor ikke som led i et moderne projekt, men i et brudfyldt modsætningsforhold.

Med overgangen fra oplysningstidens kunstbegreb til den moderne autonomiæstetik opstår den moderne kunstinstitution som et brud med rationalitet og politisk fornuft. I oplysningen indtager kunsten en central funktion indenfor den samfundsmæssige rationaliseringsproces; i det omfang normer for intersubjektivitet ikke længere restløst legitimeres gennem religionens autoritative

gyldighedskrav, inddrages de i en diskussionsproces, hvor litteratur ^{fungerer} som identifikations- og normdannende medium for subjektet, en funktion, der som forudsætning har en tiltro på overensstemmelsen mellem fornuft og humanitet. Overgangen til autonomiæstetikken er for Bürger altså ikke en proces, der resulterer i institutionaliseringen af kunsten som en særegen rationalitetsform ved siden af andre, men en proces, "der på ingen måde kun er bestemt gennem en gevinst af nye potentialer, men også gennem tabet af gamle" 29) Den moderne kunst er da kendetegnet ved en tiltagende "semantisk atrofi" 30), den bliver irrational.

I modsætning til Habermas' forsøg på at formulere en samfundsteori uden historiefilosofien som hjælpedisciplin, viderefører Bürger en materialistisk historiefilosofi, hvorudfra det er muligt at angive kriterierne for rationalitet/irrationalitet, sandhed/ideologi etc. Det problematiske ved den moderne kunstinstitution bliver da, at den hindrer kunsten i at blive et led i en samfundsmæssig praksis, der kan realisere historiens telos. Tilmed hæmmer en kunst, der accepterer sin rolle som autonom, mulighederne for reale forandringer: "Den ideelle bearbejdning af realiteten, der ikke er underkastet nogen forudgående formålsbestemmelse, men er udtryk for subjektets spontanitet, tegner et billede af frihed. Men denne frihed bliver bundet til det imaginerede subjekt, denne modsvares ikke af reale handlingsmuligheder." 31). Ud fra en materialistisk historiefilosofi bliver idealisme, æsteticisme og modernisme tilsløringer af historiens muligheder, som det er kunstens funktion at erkende sandheden om.

Idet kunsten i det æstetisk moderne koncentrerer sig om formen som det æstetiskes egenart "truer den med at overse det, for hvis skyld det lønner sig at producere værker: indholdet" 32) Indholdet er det virkelighedens substrat, som det gælder om at formidle i kunsten. Under den autonome kunsts hegemoni findes der en oppositionel kunstopfattelse, der løber fra det borgerligt-oplyste kunstbegreb over realismen, Zolas naturalisme, Sartre og Brecht, en tradition, som Bürger i stigende grad henviser til. For "i en realistisk tekst gengives former for kommunikation og interaktion, med det mål at muliggøre en bedre forståelse af livsverdenen for læseren" 33), mens f.eks. Mallarmees digte vurderes som kunsthåndværk, da de er billeder med ringe sand-

hedsindhold.

Bürgers efteradornoske teori bliver med årene på mange punkter en tilbage-til-Lukacs position i sin kamp mod den moderne og postmoderne kunsts Zerstörung der Vernunft.

5

Kulturkritikeren Karl Heinz Bohrer, der tidligere har arbejdet med Ernst Jünger og surrealismen, og som redaktør og kulturreporter tæt har fulgt udviklingen i international kunst, har fået rollen som Spielverderber i den tyske diskussion om modernitet og æstetikteori. Habermas har betegnet ham som den eneste, der ubefanget og suverænt har bevaret noget af den nykonservative, nyromantiske intellektuelle radikalitet i et Tyskland, hvor pasolinierne mangler. Bohrer opponerer mod den tyske efterkrigsnormalitet: "Nietzsches 'hverdagsfornuftighed' - det er idag den funktionalistiske ideologi, den teknokratiske Europatanke, det er statistik i stedet for æstetik, socialpartnere i stedet for politik. Det gælder højre som venstre, forskelligt og dog det samme, det er forbudet mod konflikt" 34).

Bohrers modernitetsopfattelse er bygget op på det æstetisk modernes grunderfaringer, den utæmmelige subjektivitet, det nedbrydende, hadet til det almene og det normative. Der kan ikke være tale om nogen forsoning af erkendelse, moral og æstetik. I essaysamlingen Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins interesserer han sig da også primært for forfattere som Fr. Schlegel, Kleist, Nietzsche, Musil, Joyce og Benjamin, der står uden for den tyske idealismes "tryllekreds". Han forsøger på denne baggrund at formulere en teori, der bryder med "aktuelle forsøg på en begrundelsessammenhæng mellem æstetik og historie", forsøg, "der fejler på deres etiske og historiefilosofiske præmisser" 35).

Det modernes tilblivelse falder i Bohrers udlægning sammen med den tidlige romantik, der bl.a. opstår i en kritik af Schillers historiefilosofiske dannelsesfilosofi og af klacissismen. Med den tidlige romantik viser det sig, at "der mellem videnskabelig-pragmatisk og kunstnerisk tale er en grav, som der ikke kan slås bro over ved nogen forsonende omdøbningsforsøg. At have

udsagt denne sandhed er ikke en oplysningstæknings fortjeneste, er ikke en modoplysningstæknings fortjeneste, men er resultatet af en tænkning, der siden Friedrich Schlegel, siden Kleist, siden Baudelaire kalder sig 'moderne', en kompleks proces af uddifferentieringer af kulturelle værdisfærer, der behøver en nøjere analyse end den blotte henvisning til kendsgerningen" 36).

Mens Jauss, Habermas og Bürger hver for sig forsøger at indkredse en kritisk normativitet, hvor modernitetens kunst får en prekær status, er det for Bohrer de bestandige normbrud, der gør kunsten moderne. "Den moderne kunstner gennembryder den kulturelle norm, fordi han ikke gentager traditionen som struktur i sin handlens til enhver tid givne øjeblik" 37). Det moderne anvendes hos Bohrer ikke som historisk epokebetegnelse, men som en æstetisk indstilling, der bryder bryder historiens kontinuerlige udvikling eller progression op. Han slår da ned på den tidlige romantiks poetik som et forsøg på at tænke det æstetiske uden historiefilosofisk sikkerhedsnet, og uden at det æstetiske ophæves i en forsonet tilstand, hvad enten denne forsoning tænkes som resultat af individuerede dannelsesprocesser eller som utopisk mål.

Mens den idealistiske æstetik endnu udvikles i et universalhistorisk perspektiv selvstændiggør det kunstneriske artefakt sig med romantikken. Den historiefilosofiske, fylogenetiske tidslighed erstattes af ontogenetiske tidskategorier som situation og samtid. Det moderne består i indsigten i, at totaliteten - eller snarere forestillingen om en sådan - er umulig i det moderne. Erkendelsen af kontingensen bliver med romantikken grunderfaring i det æstetisk moderne, der følgelig ikke bestræber sig på en forsoning af det uforsonlige, men på dets fremstilling 38).

Et resultat af den querelle des anciens et des modernes, der også fandt sted omkring 1800, var, at traditionens dødvægt blev kastet overbord: de klassiske normer blev historiseret, således at den moderne kunst overlades til selv at formulere sine regler. Kunsten er fra da ikke forpligtet på at videreføre traditionen, men på sin 'Gegenwart', der i sin fluktuation ikke lader sig begribe ud fra allerede fastlagte koder. Kunsten er en "nuets punktualitet". "Punktualiteten sikrer først den ikke-konventionelle smag, frem for alt åbenheden over for det ube-

kendte" 39).

Begrebet om øjeblikket udfoldes fænomenologisk hos Bohrer: "Det almene at i indtrykket af kunst virker uafhængigt af erkendelsen af hvad. Og jo stærkere dette at er til stede, jo mere får et moderne kunstværk chancen for, i sig selv, at blive begrebet uden allerede fastlagte begreber. Vi må begribe det, før vi har begrebet det" 40). Kunstværket kan i et nu illuminere det ikke før sete, frem for at fortælle det allerede kendte. Kunsten bliver moderne ved at undslippe fastlagte koder, hvad enten det er kunsttraditionens, moralens eller den pragmatiske erkendelses.

Det historiefilosofiske sandhedsindhold opgives til fordel for den æstetiske erfarings opblussen i et punktuelt nu's tidslige modalitet. I dens epifaniske struktur opstår diskontinuiteten og det ikke-identiske. Men kunsten sprænger sig ud af det identiske uden at henvise til noget utopisk. Den æstetiske erfaring bibeholder en utopisk funktion, men en funktion, der er ikke-intentional: det utopiske opløses i den æstetiske erfaring, dens promise du bonheur henviser ikke til nogen fremtidig tilstand, den anticiperer intet: den æstetiske handling er i sig selv det utopiske. Den kunstneriske erkendelse er en tildragelse, der pludseligt finder sted, uden at relateres til noget forgangent eller til noget konkret utopisk: "Moderniteten i denne opfattelse af erkendelse ligger deri, at den til forskel fra en sammenlignelig mystisk sprogteori ikke mere behøver gud som det andet, men at det andet selv forlægges i den æstetiske handlens afdækkende sprog" 41)

Bohrer bestemmer kunstværkets karakter gennem en analyse af Nietzsches skin-begreb. Hans interesse gælder ikke så meget Nietzsche som at finde et skin-begreb hinsides idealismen, et begreb om en skinnets autonomi, der kan forbindes med avantgarden. En skinnets autonomi uden forsoningsperspektiv ser han udfoldet gennem Nietzsches adskillelse af væsen og fremtrædelse: "Idet (Nietzsche) logisk løste "skin" fra "væren" hhv. "sandhed", har han fremstillet det autonomt æstetiske som moderne fænomen i en teoretisk model, der ikke indebærer neo-idealistiske, realistiske, mimetiske kunstteoriens mangel: deres forlegenhed med hensyn til den æstetiske 'merværdi'" 42). I modsætning til i idealis-

men repræsenterer skinnet ikke et væren som sandhed. I stedet foregår der i recipientens møde med kunstværket en pludselig konfrontation i en blanding af lyst og smerte. Skinnet skjuler ikke nogen sandhed om et væren.

Når Bohrer samtidigt fastholder avantgardebegrebet, opfattes dette selvsagt ganske anderledes end hos Bürger. Hvor Bürger historiserer avantgarden, er det avantgardistiske islæt for Bohrer konstitutivt for enhver moderne kunst, og knyttes ikke til bestemte formalt karakteriserbare kunstneriske fremgangsmåder. Samtidigt er der tale om en fortsættelse af avantgarden hinsides enhver forestilling om en forsoning af kunst og livspraksis.

En sådan forsoning ville være en klacissisme med modsat fortegn. I det hele taget: "en tilbagevendende (...) til forsoning af ideal og liv, hvilket i den seneste tid igen spørger i enkelte hoveder, er ikke mulig. Om denne mening, som kunsten skal levere, kan der ikke mere være tale om" 43). I stedet for en stabiliserende mening træder det tvetydige, som Duchamps erkendelsesteoretiske vitser, der udtrykker usikkerhed. Når Bohrer skriver om det skønne, skal det forstås bredt: det betegner ethvert ideal om forsoning af traditionen og det moderne, af kunst og liv, historie og æstetik, enhver tillæggen historien en mening. I stedet for det skønne dukker da det sublime op som kendetegn for kunsten i det moderne. Det sublime markerer det ubekendtes indtrængen i det skønne, i meningen, og dermed omslaget fra enhver klacissisme (der da som det skønne kan forstås som både en stil og enhver meningsstabiliserende kunst, realismen f.eks.), til romantikken og den moderne kunst. Det sublime i den moderne kunst er den empatisk begrebne samtid. Det bliver da en ridse der lægges mellem tradition og fremtid, der nedbryder kontinuiteten og det almene. Den moderne kunst lyser op i et kort nu, og kan kun virke ved ikke at blive oversat til andre koder. Eller: kun ved sin inkommensurabilitet kan kunsten blive moderne i det moderne.

Noter:

- 1) En undtagelse er dog Habermas-eleven Albrecht Wellmers Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Frankfurt a.M. 1985.
- 2) Optrykt i Hans Robert Jauss: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M. 1970.
- 3) Udgivet samlet i R. Koselleck: Vergangene Zukunft. Zur Seman-

tik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a.M. 1979. Sideløbende hermed har Koselleck været initiativtager til et omfattende leksikon over politisk-socialt grundbegreber fra 1750 til idag: Geschichtliche Grundbegriffe (Hg.v. O.Brunner, W.Conze, R. Koselleck). Stuttgart 1972 ff.

- 4) Jauss op.cit., p.50.
- 5) Hans Robert Jauss: Der literarische Prozess des Modernismus. In: Adorno-Konferenz 1983 (Hg.v. L.v.Friedeburg, J.Habermas) Frankfurt a.M. 1983.
- 6) Op.cit., p.119.
- 7) Hans Robert Jauss: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a.M. 1984.
- 8) Op.cit., p.77.
- 9) Se f.eks. Odo Marquard: Krise der Erwartung - Stunde der Erfahrung. Konstanz 1982.
- 10) Jauss op.cit., p. 23.
- 11) op.cit., p. 29.
- 12) op.cit., p. 24.
- 13) Jürgen Habermas: Det moderne - et ufuldendt projekt. In: Det moderne - en bog om Jürgen Habermas (red. J.E. Andersen m.fl.) Århus 1983, p. 31.
- 14) Ibid.
- 15) Adorno: Vorlesungen zur Ästhetik, cit. efter H.J. Schanz: Naturforfalden og modernitet. In: Th.W. Adorno - og det æstetisk moderne (red. H.J. Schanz, H.J. Thomsen) Århus 1985, p. 91.
- 16) Habermas op.cit., p. 38.
- 17) Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt a.M. 1985, p.63.
- 18) Op.cit., p. 238.
- 19) Ibid.
- 20) Habermas: Det moderne - et ufuldendt projekt, p. 41.
- 21) Op.cit., p. 37.
- 22) Op.cit., p. 43.
- 23) Jürgen Habermas: Einleitung. In: Stichworte zur 'geistigen Situation der Zeit'. (Hg.v. J. Habermas) Frankfurt a.M. 1980, p. 35.
- 24) Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne, p. 245.
- 25) For en nærmere præsentation af Bürgers institutionsteori, der fortsat er hans mest konsistente æstetikteoretiske bidrag, se Morten Kyndrup: Autonomi, kunstmidler, avantgarde: Litteraturen som institution i det borgerlige samfund. Introduktion til Peter Bürgers litteraturhistorieteori. In: Skrifter fra Institut for Litteraturhistorie 4, 1981.
- 26) Peter Bürger: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik. Frankfurt a.M., p. 189.
- 27) Ibid.
- 28) Se Peter Bürger: Institution Literatur und Modernisierungsprozess. In: Zum Funktionswandel der Literatur (Hg.v.P. Bürger) Frankfurt a.M. 1983.
- 29) Op.cit., p. 13.
- 30) Peter Bürger: The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas. In: New German Critique 22, 1981, p. 21.
- 31) Peter Bürger: Aktualität und Geschichtlichkeit. Frankfurt a.M. 1977, p. 17.
- 32) Peter Bürger: Das Altern der Moderne. In: Adorno-Konferenz

- 1983 (jvf. note 5), p. 193.
- 33) Bürger: Aktualität und Geschichtlichkeit, p. 17.
- 34) Karl Heinz Bohrer: Deutschland - eine geistige Möglichkeit.
In: FAZ 28.4. 1979.
- 35) Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins
Frankfurt a.M. 1981, p. 9.
- 36) Bohrer: Im Namen der Wahrheit? In: Merkur 433, 1985, p.
268.
- 37) Bohrer: Plötzlichkeit, p.70.
- 38) Bohrer: Friedrich Schlegels Rede über die neue Mythologie.
In: Mythos und Moderne (Hg.v. K.H. Bohrer) Frankfurt a.M.
1983, p. 79.
- 39) Bohrer: Plötzlichkeit, p.74.
- 40) Op.cit., p.79.
- 41) Op.cit., p.20.
- 42) Op.cit., p.125.
- 43) Op.cit., p. 83.

