

# Dorthe Jørgensen

---

## Æstetikens endeligt

I anledning af Gadamers kritik af den æstetiske bevidsthed

Ligesom 1990'erne er blevet betragtet som årtiet for etikens genkomst, er 1980'erne blevet opfattet som en periode præget af interesse for æstetik. En sådan karakteristik giver anledning til at overveje, hvad man egentlig forstår ved æstetik i dag. Adjektivet "æstetisk" er meget udbredt, men det bliver anvendt med forskellige betydninger. Ofte bliver der sat lighedstegn imellem en genstands æstetiske og dens sanselige kvaliteter. Det kan f.eks. være balancen imellem det sure og det søde i en middagsret, der omtales som æstetisk, eller den hårkvalitet, som Andie McDowell demonstrerer i reklamerne for l'Oreal. Der er imidlertid også en tendens til at betragte det æstetiske som et spørgsmål om det formmæssige eller performative ved en given genstand. Det kan dreje sig om et kunstværks ydre form, f.eks. den berømte tagkonstruktion på operaen i Sydney. Men det kan f.eks. også handle om professionelle skuespilleres præstationer på Det Kongelige Teater eller moderne underviseres indstuderede fremtoning ved deres forelæsninger. Endelig er det også almindeligt at tillægge adjektivet "æstetisk" en pejorativ betydning. Allerede Søren Kierkegaard gjorde med sin omtale af forførelsen ordet "æstetisk" synonymt med "udvendig" og "utroværdig", og vore dages beskrivelser af den politiske kultur som æstetiseret konnoterer et tilsvarende fravær af moral.

Hvis ordet "æstetisk" bliver brugt med disse betydninger, må man forvente at kunne finde dem i *Politikens Nudanske Ordbogs* forklaring af dette ord. Det kan man for så vidt også, om end i en forkortet form, idet der i udgaven fra 1980'erne (f.eks. 13. udgave, 11. oplag fra 1989) simpelthen står: "som tiltaler skønhedssansen; også i alm.: tiltalende, appetitlig". Slår man op i Ludvig Meyers *Fremmedordbog* fra 1924, der er ottende og sidste udgave af et værk oprindeligt givet i 1837, bliver "æstetisk" derimod forklaret som "til Æstetikken

hørende, smagfuld, skøn". Denne forskel imellem Meyers og *Nudanske Ordbogs* forklaringer giver anledning til at spørge, om smagen mon forandrede sig fra begyndelsen af århundredet til det, der er blevet omtalt som æstetikens årti, dvs. 1980'erne. Den nævnte udgave af *Nudanske Ordbog* omtaler ganske vist det æstetiske som det, der tiltaler skønhedssansen, men "tiltalende" og "appetitlig" bliver anført som betydninger, der er nok så almindelige. Spørgsmålet er derfor, om man i det 20. århundrede bevægede sig fra at prioritere det smagfulde forstået som det skønne til i stedet at efterspørge det, der tiltaler, fordi det er appetitligt. Skønhedsbegrebet har i hvert fald længe været truet på sin eksistens; inden for kunstteorien er dette begreb nu igennem årtier blevet betragtet som passé. Endvidere er de kulturindustrielle produkter, hvis æstetik i dag er mere udbredt end den såkaldte høje kunsts, relativt sjældent kendetegnede ved væsentlig metafysisk skønhed, derimod ofte ved appetitlighed.

Meyer er endvidere så sikker på, at der er en indre forbindelse imellem "æstetik" og "æstetisk", at han ligefrem ekspliciterer denne: Det æstetiske er det "til Æstetikken hørende". Den ovennævnte udgave af *Nudanske Ordbog* nævner derimod ikke en sådan forbindelse, og dens udsagn om, at det æstetiske er det, der tiltaler skønhedssansen, harmonerer ikke med dens udlægning af ordet "æstetik". Om æstetikken skriver *Nudanske Ordbog* nemlig, at den er "videnskaben om kunstens væsen", og vore dages kunstteori demonstrerer, at en sådan ikke behøver at beskæftige sig med skønhed. Den aktuelle videnskab om samtidskunsten interesserer sig faktisk slet ikke for skønhed og betragter den heller ikke som væsentlig for kunst. Det forhold, at en sådan modsætning imellem ordene "æstetik" og "æstetisk" ikke forekommer i Meyers *Fremmedordbog*, skyldes ikke kun, at det æstetiske her bliver omtalt som det til æstetikken hørende. Det hænger også sammen med, hvad Meyer i øvrigt siger om de pågældende ord. Om det æstetiske skriver han nemlig som sagt, at det er det smagfulde, skønne, og ordet "æstetik" betyder for ham dels "Kunstlære, Smagslære", dels "Læren om det skønne", dvs. "hvad der vækker alment, nødvendigt og uegennyttigt Behag". Spørgsmålet er derfor, om der er sket mere i løbet af det 20. århundrede, end at smagen har ændret karakter. Måske æstetikken også har forandret sig, og måske den med denne forandring er skrumpet ind til kunstvidenskab?

Hans-Georg Gadamer mener i hvert fald, at æstetikken har været genstand for videnskabeliggørelse, siden den blev grundlagt af Alexander Gottlieb Baumgarten i midten af det 18. århundrede. Gadamer's hovedværk *Sandhed og metode* (Wahrheit und Methode, 1960) handler ganske vist ikke om æstetik, derimod om filosofisk hermeneutik, men i slutningen af bogens første del nævner Gadamer, at æstetikken skal integreres i hermeneutikken. Dette må tilmed betragtes som en forudsætning for, at hans egentlige ønske går i opfyl-

delse, eftersom sigtet med *Sandhed og metode* er at virkeliggøre hermeneutikken som filosofisk hermeneutik, og dette netop forudsætter, at den tager ved lære af kunsterfaringen. Den filosofiske hermeneutik må lægge den empirisk orienterede videnskabs erkendelsesform bag sig for i stedet at åbne sig for en erfaring af sandheden, der er analog med den, som kunstværker vækker. I *Sandhed og metode* må Gadamer imidlertid først præcisere, hvad der overhovedet skal forstås ved æstetik, hvis kunsterfaringen skal kunne bringe hermeneutikken nærmere til sandheden, og derfor kritiserer han i bogens første del det, som han kalder for den ”æstetiske bevidsthed”. Denne bevidsthedsform er nemlig forbundet med en videnskabelig omgang med kunsten, som efter hans opfattelse ikke kan betragtes som sand æstetik. Den æstetiske bevidsthed fjerner æstetikken fra sandheden forstået som andet og mere end verificerbar empiri, og æstetikken må derfor ud over den tankegang, som denne bevidsthed repræsenterer.

Gadamers kritik af den æstetiske bevidsthed angår den særlige form for abstraktion, der er karakteristisk for denne bevidsthedsform. Tidligere følte man sig forpligtet på et kollektivt smagsideal, men den æstetiske bevidsthed forholder sig oplevende til alt og lader alene sin egen æstetiske oplevelse afgøre, hvad der er kunst. Den æstetiske bevidsthed ser med andre ord væk fra alt det, som værket har rod i, for i stedet kun at fokusere på dets æstetiske kvaliteter. Den abstraherer fra værkets oprindelige livssammenhæng, dvs. de religiøse eller profane funktioner, der oprindeligt gav det betydning og også i dag er det, der motiverer betragteren til at tage andet end æstetisk stilling til værket, f.eks. politisk, religiøst eller moralsk. Dermed synliggør den æstetiske bevidsthed, hvad det ”rene kunstværk” er; den gør det muligt at se, hvad det specifikt æstetiske er til forskel fra f.eks. det politiske, religiøse eller moralske. Ifølge Gadamer er dette en gevinst, men der er samtidig også væsentlige omkostninger forbundet med den æstetiske abstraktion. Den æstetiske bevidsthed betragter nemlig uden forskel *alt* på sin æstetiske – dvs. indholdsniavellerende og kontekstløs – måde, og på grund af denne betragtningsform er den præget af en simultanitet, som er resulteret i historicismens og eklekticismens relativisme. Den æstetiske bevidsthed beslaglægger med andre ord ikke bare værket ved at fratage værket dets sted og den verden, som det tilhører. Den ”rensning” af kunsten, som den æstetiske betragtningsmåde medfører, resulterer også i en mere omfattende nivellering af alle andre værdier end den æstetiske oplevelse af det æstetiske.

Der kan næppe herske tvivl om, at oplevelsen spiller en imperialistisk rolle i den aktuelle kultur, og at der ofte netop er tale om æstetiske oplevelser. Programfladen i TV, der i stadig højere grad er præget af underholdning, er det oftest nævnte eksempel på, hvordan den hurtige og uforpligtende oplevelse

trænger frem på eftertankens bekostning. Samme fænomen gør sig imidlertid også gældende inden for de fleste andre områder af kulturen. Det skyldes f.eks. næppe altid købernes behov for mere erkendelsesbefordrende rejseformer, at udbyderne af de såkaldte ”aktive ferier” stjæler markedsandele fra sælgerne af charterrejser. Man kan i hvert fald vanskeligt forestille sig nogen bedre mulighed for eftertanke end dovne dage ved havet. Foruden dens billige pris skyldes charterrejsens dalende tiltrækningskraft formentlig snarere, at der ikke *sker* nok på sådan en tur; man *oplever* ikke tilstrækkeligt. Af samme grund kan et museum ikke længere nøjes med at udstille kunst, men må også tilbyde forskellige events foruden gourmetrestaurant og andre faciliteter. Modebutikker kan ikke begrænse sig til at sælge tøj, men må garnere dette med parfumeret isvand midt på ugen og champagne lørdag eftermiddag før lukketid. Forelæsere skal være ualmindeligt dygtige for at trænge igennem ved ordets magt alene; der kræves også en maskinpark af power point og andre smarte effekter. Og måske mærker man ikke mindst den her beskrevne udvikling på børnene omkring os; der har sneget sig en rastløshed ind i selv helt små børn, som næppe er en gave fra naturen.

Gadamer, hvis flair for vinens velsignelser er velkendt, ville formentlig have bifaldet champagnen, men udtrykt bekymring over den oplevelseshunger, som børn i dag bliver udstyret med. Selvom hans kritik af den æstetiske bevidsthed udmærket spidder den aktuelle oplevelseskultur, er den imidlertid rettet mod noget andet. Det er ikke så meget den æstetiske bevidsthed i hverdagskulturen som den æstetiske bevidsthed i kunstteorien og kunstfilosofien, som han kritiserer i *Sandhed og metode*. Dette værk blev udfærdiget på et tidspunkt, hvor kunstvidenskaben med dens forskellige former for positivisme og subjektivismen for alvor var etableret. Gadamers karakteristik af den æstetiske bevidsthed som en betragtningsform, der løsriver kunstværket fra dets kontekst og kun vil beskæftige sig med dets specifikt æstetiske kvaliteter, er f.eks. en præcis beskrivelse af den nykritiske arbejdsmåde.<sup>1</sup> Han kritiserer den slags positivistisk omgang med kunsten, fordi den medfører, at det i virkeligheden ikke kommer til at handle om værket, men derimod alene om betragterens egen oplevelse. Som eksempel kan også nævnes Paul de Man, hvis litterære værk læsninger ganske vist er dekonstruktive, men hvis metode er nært beslægtet med nykritikken i den forstand, at også han insisterer på at fokusere eksklusivt på værket. De Mans læsninger ender på en måde altid med det samme – nemlig at teksten modsiger sig selv – hvilket viser, hvordan det i dem paradoksalt nok egentlig handler mere om kritikeren selv (hans metode og hvad den lader ham opleve) end om det læste værk.

Gadamer mener at kunne spore de første ansatser til æstetisk bevidsthed i Immanuel Kants æstetik. I *Kritik af dommekraften* (Kritik der Urteils kraft, 1790)

bliver den overleverede skønhedsfilosofi og dens interesse for skønheden i verden, herunder også ved kunstværket, erstattet med en ny subjektiv æstetik, som i stedet fokuserer på de transcendentale mulighedsbetingelser for overhovedet at kunne opleve og erfare noget som skønt. Det er ifølge Kant den æstetiske dømmekraft, der muliggør æstetiske oplevelser og erfaringer, og det er den, som han legitimerer transcendentalt i *Kritik af dømmekraften*. Denne legitimering er ifølge Gadamer selve grundlaget for den æstetiske bevidstheds autonomi, hvorfor eksempelvis nykritikken ville være utænkelig uden Kant. Efter Gadamers opfattelse beror den æstetiske bevidstheds autonomi imidlertid på en voldsom indskrænkning af smagsbegrebets betydning. Kant omtaler således de æstetiske oplevelser og erfaringer, der muliggøres af den æstetiske dømmekraft, som *æstetiske* smagsdomme, men tidligere blev smagsdomme ikke opfattet som æstetiske, derimod som moralske. Smagsdomme blev betragtet som et produkt af sanseevnens dømmekraft, der angiveligt er betydeligt bredere end den æstetiske dømmekraft og formentlig bedst kan sammenlignes med den *phronesis* (livsklogskab), som Aristoteles omtaler i sin etik. Ifølge Gadamer grundlægger Kant sin æstetik på det snævre æstetikteoretiske begreb om smagsdom, som han skaber ved at skelne skarpt imellem erkendelse, moral og æstetik, og dette er kilden til den æstetiske bevidsthed, som kun interesserer sig for sine egne æstetiske oplevelser.

Spørgsmålet er imidlertid, hvordan Kants æstetik på én gang kan medføre en subjektivering og en videnskabeliggørelse af æstetikken. Ifølge Gadamer selv er svaret på dette spørgsmål i virkeligheden det begreb om erkendelse, som Kant formulerer, eller nærmere bestemt hans reduktion af teoretisk erkendelse til naturvidenskabelig erkendelse. Kant indrømmer ganske vist indirekte – hvilket Gadamer også nævner – at den æstetiske dømmekraft ikke kun spiller en rolle for den æstetiske smagsdom, men også virker med i udøvelsen af den teoretiske og den praktiske fornuft. Hans distinktioner er med andre ord ikke absolutte, derimod kun analytiske. Ikke desto mindre har Kants erkendelsesteori medført en norm for, hvad der kan betragtes som sand erkendelse, nemlig kun den, der ligesom naturvidenskabernes kan eftergøres og således verificeres. Som et resultat heraf har åndsvidenskabernes indoptaget den naturvidenskabelige metode, og det har medført, at æstetik er blevet til kunstvidenskab. Denne videnskabeliggørelse er endvidere blevet befordret af den samtidige subjektivering af æstetikken, som har stillet ”det kunstneriske moment”, ”følelsen” og ”indfølingen” til disposition som supplement. Subjektiveringen og videnskabeliggørelsen er med andre ord to sider af samme sag, der ifølge Gadamer primært har medført én ting, nemlig at sandheden og moralen er blevet fordrevet fra æstetikken.

Den her beskrevne udvikling har bevirket, at man har mistet indsigten i,

hvad kunst egentlig er; ”videnskaben om kunstens væsen” har med andre ord ikke meget væsentligt at sige om sin genstand. ”Skulle kunsten ikke indeholde nogen erkendelse?”, spørger Gadamer. ”Ligger der ikke i kunsterfaringen et krav på sandhed, der ganske vist er forskellig fra videnskabens, men som bestemt ikke er den underlegen? Og er æstetikens opgave ikke netop at begrunde kunsterfaringen som en speciel erkendelsesmåde, som ganske vist er forskellig fra den sanseerkendelse, hvorfra videnskaben får sine data til opbygning af naturerkendelsen, og helt afgjort også forskellig fra al moralsk fornufts erkendelse, ja fra al begrebsmæssig erkendelse, men dog alligevel erkendelse, dvs. formidling af sandhed?” (*Sandhed og metode* s. 96-97). Ifølge Gadamer kan æstetikken dog kun løse denne opgave, hvis den opgiver sin forståelse af kunstværket som et æstetisk objekt, der kan gøres til genstand for metodisk videnskabelig analyse, og i hvilken det handler om eksklusivt at fokusere på den æstetiske oplevelse af det æstetiske. For at forstå kunstens væsen, må man med andre ord lægge sine forestillinger om subjekt og objekt bag sig. Man må i stedet opfatte kunstværket som et spil, der inddrager den, der møder det, og dermed ophæver den pågældendes status som betragter, gør ham eller hende til medspiller. Det vil sige, at man må forstå kunstværket som en ægte erfaring, der ikke lader den erfarende være uforandret.

Som spil eller erfaring opretter kunstværket en verden, som man udelukker sig selv fra at få adgang til, hvis man forholder sig æstetisk til det. Fokuserer man på sin æstetiske oplevelse af det rent æstetiske, dvs. det formale, der adskiller kunst fra f.eks. filosofi og religion, gør man sig selv blind for værkets betydningsindhold og stænger dermed døren til den verden, som værket opretter, og med hvilken det kaster lys over det givne, og hvad vi tror, at vi ved. Ifølge Gadamer er der altså erkendelse sedimenteret i kunsten, og gennem erfaringen af kunstværket får man del i denne erkendelse, men den æstetiske bevidsthed har vendt erfaringen og dermed også erkendelsen ryggen. Den kunstvidenskab, som den æstetiske bevidsthed er subjekt for, kan dissekere værkers formsprog analytisk og argumentere akademisk for sine analyser. Den lever op til den akademiske verdens krav om videnskabelighed, eftersom dens metodisk tilvejebragte resultater kan eftergøres af enhver, der kender metoden, og dens arbejde er derfor legitimt selv set med naturvidenskabernes øjne. Men denne kunstvidenskab kan hverken begribe, hvordan kunsten tidligere talte til mennesker, eller selv komme i dialog med den, for takket være sin binding til metoden har den garderet sig mod selv at blive tiltalt - og dermed også forandret - af værket.

Spørgsmålet er imidlertid, hvor udbredt den æstetiske bevidsthed er. Mener Gadamer, at æstetikens tid er forbi, eller advarer han blot mod en uheldsvanger tendens? Forskellen imellem Meyers og *Nudansk Ordbo*s udlægninger af

ordet "æstetik" gav ovenfor anledning til at spørge, om æstetikken er skrumpet i løbet af det 20. århundrede. Slår man op i Gerhard Wahrigs *Tysk Ordbog* (Deutsches Wörterbuch, 1997) finder man imidlertid en definition, som *ikke* støtter *Nudanske Ordbogs* omtale af æstetikken som "videnskaben om kunstens væsen". Her står i stedet "lære om lovene og grundlaget for det skønne, især i natur og kunst", hvilket minder mere om Meyers definition fra 1924 (opr. 1837). For en umiddelbar betragtning synes *Politikens Store Nye Nudanske Ordbog* fra 2001 til gengæld at have nærmet sig en tilsvarende forståelse, idet æstetik her netop bliver omtalt som "det filosofiske studium af det skønne i kunst og natur". Men denne ordbog reducerer i samme åndedrag skønhed til et rent sanseligt anliggende, idet den også udlægger ordet "æstetik" som "det at noget er udformet så det er smukt og behageligt for sanserne = skønhed". Endvidere genfinder man den reduktion af æstetik til kunstvidenskab, der var karakteristisk for 1980'ernes *Nudanske Ordbog*, blot ikke under ordet "æstetik", derimod i forbindelse med ordet "æstetisk", hvor der nu står "som har at gøre med kunstnerisk skønhed" (til gengæld er den foromtalte reference til appetitlighed forsvundet). Wahrigs udlægning af ordet "æstetisk" er derimod langt bredere, idet han både skriver "det, der angår æstetikken, modsvarer dens krav, hører til den, beror på den" og "harmonisk skøn, smagfuld" samt "som ser godt ud, tiltalende". Spørgsmålet er derfor ikke bare det før omtalte, nemlig om æstetikken er skrumpet i løbet af det 20. århundrede, men også om denne udvikling er mere udtalt i Danmark end i Tyskland.

Ifølge Gadamer *har* det 20. århundredes filosofi faktisk sagt fra over for åndsvidenskabernes integration af det naturvidenskabelige metodeideal, hvilket nærmere bestemt er sket med fænomenologien. Netop fænomenologien er som bekendt af tysk oprindelse (Hegel, Husserl, Heidegger), og i Tyskland er der da også både tradition for skønhedsfilosofi og filosofisk æstetik. Med bøgerne *Antik æstetik* (Antike Ästhetik, 1961) og *Æstetik i middelalderen* (Ästhetik im Mittelalter, 1977) har Wilhelm Perpeet f.eks. bidraget til at sikre fortsat opmærksomhed om filosofien om det skønne i en tid, hvor kunstvidenskabens har forkastet skønhedsbegrebet. Perpeet går tilmed så vidt, at han sætter lighedstegn imellem skønhedsfilosofi og filosofisk æstetik. Selvom de æstetiske idéers historie kan følges helt tilbage til antikken og denne periodes skønhedsfilosofi, opstod den egentlige filosofiske æstetik dog som sagt først i midten af det 18. århundrede. Endvidere grundlagde Baumgarten ikke æstetikken som en filosofi om det skønne, men derimod om skønhedserfaringen eller nærmere bestemt om den æstetiske erfaring forstået som en form for sand erkendelse. Når Gadamer insisterer på et bredere begreb om erfaring end det, som Kants erkendelsesteori forudsætter, fordi kunsterfaringen efter hans opfattelse udgør en slags sand erkendelse, tænker han for så vidt videre

i forlængelse af Baumgarten. Det er der også flere nulevende tyske filosoffer, der gør eller har gjort, herunder bl.a. Dagmar Mirbach og Martin Seel.

I Danmark findes der imidlertid ingen tradition for filosofisk æstetik. Danske universiteter kan mønstre en række såkaldte æstetiske fag (bl.a. kunst- og litteraturhistorie, dramaturgi og musikvidenskab), og f.eks. kunstakademierne og arkitektskolerne mener også at beskæftige sig med æstetik. Næppe overraskende er det imidlertid ikke filosofisk æstetik, der bliver bedrevet på disse institutioner, derimod kunstvidenskab (kunstteori, til tider kunstfilosofi), og landets institutter for filosofi og idéhistorie supplerer kun i yderst ringe omfang med egentlig – dvs. filosofisk – æstetik. Den historiske baggrund for dette er, at termen ”æstetik” hurtigt fandt til København i 1700-tallet, hvor man i 1788 oprettede et professorat i æstetik, men at denne stilling aldrig er blevet beklædt med en filosofisk uddannet person. Så længe stillingen fandtes, var den i såkaldte ”skønånders” - dvs. forfatteres og litteraters - varetægt, og i 1918 blev den simpelthen omdannet til et professorat i litteraturvidenskab. Endvidere har landets institutter for filosofi og idéhistorie stort set undgået at beskæftige sig med æstetik,<sup>2</sup> og resultatet er i dag, at danske fagæstetikere (litterater, kunsthistorikere osv.) nærmest er ene om at definere, hvad såvel den akademiske verden som lægmand forstår ved æstetik. Alt i alt kan man derfor konstatere, at tendensen til at erstatte æstetik med kunstvidenskab ikke blot er mere udtalt her i landet end i Tyskland; den filosofiske æstetik er faktisk aldrig rigtig kommet til Danmark.

Et lignende fravær af filosofisk æstetik kan også iagttages i den engelsksprogede verden. I realiteten er det f.eks. ikke filosofisk æstetik, derimod kunstteori og kunstfilosofi, der bedrives af en af USA's mest fremtrædende æstetikteoretikere, Arthur C. Danto. Endvidere er de fora, i hvilke man i denne del af verden samles om æstetikteoretiske spørgsmål i almindelighed ikke blot kendetegnede ved at tiltrække personer fra mange forskellige fag; store æstetiske selskaber som f.eks. *Amerikansk Selskab for Æstetik* (American Society for Aesthetics, også kaldet ASA) er på nettet præsenteret som et selskab for ”kunstfilosofi, kunstteori og kunstkritik” og har vitterlig også i overvejende grad en kunstvidenskabelig profil. Ikke desto mindre findes filosofisk æstetik altså faktisk, ikke mindst i Tyskland og i øvrigt f.eks. også i Italien, hvor Benedetto Croce og mange andre efter ham har øset af germanske kilder. Da Gadamer udgav *Sandhed og metode*, mente han næppe heller, at æstetikens tid nødvendigvis var forbi. Den kritik af den æstetiske bevidsthed, som han formulerede i denne bog, tjente tværtimod det formål, at æstetikken kunne udvikle sig i en mere gunstig retning, end den hidtil havde gjort. At den kunne vikle sig ud af sin videnskabelige omgang med kunsten for i stedet at få sans for kunstens meningsstiftende betydning for mennesker.



Gadamers kritik af den æstetiske bevidsthed kan med andre ord betragtes som hans svar på den teori om kunstens skæbne i det moderne, som Georg Wilhelm Friedrich Hegel formulerede, og som er kendt som hans "tese om kunstens endeligt". Hegel er ofte blevet misforstået, som om han mente, at der ikke længere vil blive produceret kunst af nogen slags. Denne misforståelse har fremprovokeret den modsatte, men ikke mindre forkerte opfattelse, at hans teori slet ikke angår kunsten, derimod alene den måde, hvorpå kunsten bliver opfattet. Hegels såkaldte tese om kunstens endeligt handler imidlertid om begge dele. I sine æstetikforelæsninger beskriver han kunstens historie fra antikken til i dag som en udvikling fra den symbolske til den romantiske kunstform, der resulterer i en stadig højere grad af værkimmanent refleksivitet, som bevirker, at kunsten til sidst bliver så uanskelig, at den overskrider sit begreb og bliver til ren idé. Denne fremstilling af kunstens historie rummer samtidig en beskrivelse af kunstforståelsens udvikling, ifølge hvilken kunstens rolle for mennesket ligeledes er undergået væsentlige forandringer. For mens det i antikken var kunsten, der stiftede mening i menneskets tilværelse, overtog religionen denne rolle i middelalderen, og i dag er det filosofi, der skal til for at løse samme opgave. Kunstens endeligt består således i, at den ikke længere betyder, hvad den gjorde engang, og dette skyldes dels, at den selv er blevet til noget andet end egentlig kunst, dels at kulturen har forandret sig, så den nu i stedet kalder på filosofi. Der er med andre ord brug for den begrebslige refleksion, som kunsten selv har nærmet sig, men som filosofien i sagens natur er bedre til at tage vare på.

Med kritikken af den æstetiske bevidsthed genoptager Gadamer Hegels spørgsmål om kunstens muligheder for at spille en meningsstiftende rolle i dag. Han udbygger den hegelianske tese om kunstens endeligt med det hermeneutiske udsagn om, at hvis man forholder sig rent æstetisk til kunsten, mister den sin betydning. For at kunne virkeliggøre sit meningsstiftende potentiale skal den erkendelse, der er sedimenteret i værket, forløses i et samspil imellem værk og betragter, og det forhindrer den æstetiske bevidstheds måde at forholde sig til kunsten. Mens Gadamer med denne teori for så vidt viderefører den side af Hegels såkaldte tese, der angår kunstforståelsen, synes han til gengæld ikke at bekræfte den anden side af den, ifølge hvilken kunstens *egen* historiske forandring også spiller en rolle for dens manglende muligheder i dag. Hos Gadamer ser det ud, som om det kun er i den æstetiske bevidsthed, at kunsten er blevet tomt for indhold, og at denne bevidsthed er forbeholdt teoretikere; kunsten *selv* har derimod samme betydning, som den altid har haft. Den sygdom, som Gadamer diagnosticerer, er med andre ord ikke en sygdom i kunsten, derimod alene i teorien. Den konkrete kunst kan fortsat være anledning til væsentlig erkendelse, forudsat at den, der møder den, ikke

er udstyret med en æstetisk bevidsthed, men derimod er åben over for den verden, som værket opretter, og den oprindelige livssammenhæng, som denne verden åbenbarer.

Kunstverdenen har imidlertid ændret karakter, siden Gadamer skrev *Sandhed og metode*; eksempelvis omdannes kunstakademierne i disse år til semi-universitære institutioner med bachelor-, master- og ph.d.-uddannelser. Det giver anledning til hede diskussioner om fordele og ulemper ved den mesterlære, som dermed bliver afskaffet, men hvis autoritet akademierne allerede selv underløj, da de begyndte at opruste skolerne teoretisk. I den forbindelse indoptog de nemlig ikke en filosofisk æstetisk tankegang, men derimod en kunstvidenskabelig optik. Vore dages unge kunstnere er derfor udstyret med et arsenal af kunstteoretiske referencer, der kan være relevante for kunsthistorikere, men som ofte stiller sig imellem værk og kunstner på en måde, så værket ikke bliver tankefuldt, men derimod fortænkt. Hvis kunstnere systematisk socialiseres til æstetisk bevidsthed, forandrer kunsten sig med andre ord også, og den side af Hegels såkaldte tese om kunstens endelighed, som Gadamer ikke synes at tage i betragtning, bekræftes dermed også af den historiske udvikling. Resultatet er, at kunsten spejler det problem, som Gadamer selv identificerer i æstetikken, nemlig at der er for meget teori og for lidt *theoria*, dvs. for meget videnskab og for lidt filosofi. For den æstetiske bevidsthed *i* kunsten bevirker ikke blot, at kunsten bliver sit eget objekt. Ligesom æstetikken bliver den konkrete kunst en subjektiv æstetisk bevidstheds pseudo-videnskabelige produkt; den bliver netop, hvad Gadamer forstår ved ordet ”æstetisk”, når han kritiserer den æstetiske bevidsthed.

Dette problem kan imidlertid løses ved at reaktualisere den romantiske idé om en ny mytologi, som Gadamer selv nævner i *Sandhed og metode*, men som han samtidig også afviser. Idéen om en ny mytologi er forankret i en erkendelse analog med Hegels af, at kunsten har forandret karakter i løbet af historien. Den græske kunst stiftede mening for grækerne ved at gøre guderne nærværende, og selvom religionen overtog kunstens rolle i middelalderen, spillede denne periodes kunst en vigtig rolle, idet den støttede religionen ved anagogisk at formidle den kristne Gud. Det moderne samfunds værdier er derimod af en mere profan og fornuftspræget karakter, da det her ikke mindst drejer sig om frihedsideén, og de kræver et andet formsprog eller med andre ord en ny mytologi. Gadamer afviser imidlertid, at det er muligt at skabe en *fælles* mytologi i dag, og mener, at denne forventning blot overbelaster kunsten. Men spørgsmålet er, om ikke visse kunstnere allerede *de facto* anskueliggør værdier af en ikke-pragmatisk karakter for store grupper af moderne mennesker og dermed virker meningsstiftende for dem. Måske er det kun, fordi Gadamer definition af fællesskabet er bundet til forestillingen om nationalstaten,

at han må afvise idéen om en ny mytologi? Hvis nationalstaternes identitet er i opløsning på grund af globaliseringen, kan kunstnere naturligvis ikke skabe en fælles *national* mytologi. Men vor tids fællesskaber er måske netop af en anderledes tværnational karakter, som ikke er mindre betydningsfuld for de involverede, og hvis sprog og selvforståelse visse kunstnere måske allerede bidrager til at give form.

Som eksempel kan nævnes den britiske kunstner Peter Greenaway, hvis installationer, film osv. har et stort publikum i hele den vestlige verden, dog formentlig især i Europa og blandt mennesker, der ikke foragter tænkning. Umiddelbart betragtet er en film som f.eks. *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker* (*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, 1989) ganske vist ikke just opbyggelig, og Greenaways mange – og tilsyneladende sideordnede – kunsthistoriske referencer inviterer til at kritisere ham for samme værdinivellerende historicisme og eklekticisme, som Gadamer angriber den æstetiske bevidsthed for. Ved nærmere eftersyn er Greenaways værker imidlertid ikke blottet for sandhed og moral. I film som *Himlen over Berlin* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) og *Så fjern, så nær* (*In weiter Ferne so nah*, 1993) har hans tyske kollega Wim Wenders nyfortolket den kristne mytologi for således at reflektere moderne menneskers erfaringer af længsel og søgen efter forløsning. Tilsvarende formidler og bearbejder Greenaway selv en moderne erfaringsfænomenologi, der bl.a. består af erfaringer af skønhed og med dem også af en form for guddommelighed. Det sidstnævnte er f.eks. tilfældet i filmen *The Pillow Book* (*The Pillow Book*, 1996), der ligesom Wenders' film kan betragtes som en moderne fortolkning af den kristne mytologi. En fortolkning, der ikke lukker sig om den rene form alene, men igennem sin fordybelse i den sanselige forms oversanselige skønhed derimod åbner en verden af merbetydning for de moderne mennesker, som den henvender sig til.

Kunst, der virker således, er meningsstiftende for mennesker – hvad Gadamer som sagt i øvrigt også synes at mene, at kunsten fortsat er. Rettere sagt: En del af den moderne kunst er ikke belastet af æstetisk bevidsthed, og netop denne kunst er formentlig lige så meningsfuld, som kunsten tidligere var. Spørgsmålet er imidlertid, om æstetikken er åben over for denne del af den moderne kunst, eller om den lukker sig om den anden del af kunsten, der ligesom æstetikken selv er et produkt af den æstetiske bevidsthed. Gadamer har gjort opmærksom på risikoen for det sidstnævnte, og kunstvidenskabens dominans i f.eks. Danmark fortæller, at hans bekymring var begrundet. Hvis æstetikken skal kunne reflektere den del af den moderne kunst, der fortsat virker meningsstiftende, fordi den formulerer en ny mytologi for moderne mennesker, må æstetikteoretikerne med andre ord lægge kursen om. For den æstetiske bevidsthed er æstetikens endeligt. Men æstetikken *har* ikke desto

mindre en fremtid, forudsat den forstår sig selv som det, den egentlig er, nemlig filosofien om en særlig form for sand erkendelse. Følger æstetikken denne opfordring og realiserer sig selv som *filosofisk* æstetik, vil det være den menneskelige erfaring og ikke kun individuelle betragteres singulære oplevelser, der vil være æstetikken genstand. Dette vil ikke blot medføre, at æstetikken bedre vil kunne forstå og fortolke den kunst, der faktisk bliver skabt. Det vil samtidig også give æstetikken mulighed for at folde sig ud som erfaringsmetafysik, dvs. som en *ny prima philosophia* af ikke-essentialistisk karakter.

Den filosofiske hermeneutik bygger på den opfattelse, at mennesket er et fortolkende væsen. Ifølge hermeneutikken er fortolkning derfor ikke en egenskab eller en teknik, men derimod et væsenstræk ved mennesket. Hertil kan føjes, at den aktivitet, som mennesket udviser som fortolkende væsen, omfatter mange forskellige former for fortolkning, hvortil erfaringen også hører. For mens oplevelser blot er indtryk, er erfaringer allerede fortolkninger i sig selv, nemlig af de nævnte indtryk. Allerede i erfaringen viser mennesket sig med andre ord som menneske; det viser sin fornuft, idet det udfolder sig som fortolkende væsen. Erfaringen udgør den elementære fortolkning, som andre, såkaldte højere fortolkningsformer som f.eks. kunsten, religionen og filosofien udspringer af og reflekterer. Der er derfor brug for en form for fortolkningsfilosofi, som ikke begrænser sig til at udlægge sådanne fortolkningsprodukter som f.eks. kunstværker og filosofiske tekster. Som derimod også forsøger at tyde den elementære form for fortolkning, der er kilden til de pågældende fænomener, dvs. erfaringen og den sandhed, som den indeholder. Erfaringer er ganske vist kun tilgængelige i formidlet form, dvs. sådan som de er reflekteret i f.eks. kunsten, religionen og filosofien. Men der er forskel på at interessere sig for disse fænomener og de erfaringer, som de vækker, for at forstå de pågældende fænomener, og så at interessere sig for fænomenerne for at blive klogere på erfaringen og det, som den fortæller. Erfaringsmetafysikken prioriterer det sidstnævnte og tænker dermed videre i forlængelse af Gadammers kritik af den æstetiske bevidsthed.

Den erfaringsmetafysik, som jeg foreslår, har ligefrem sin grund i den erfaring, som den tjener til at tyde, eller nærmere bestemt i den sandhed, der er indeholdt i erfaringen.<sup>3</sup> Megen klassisk metafysik har derimod haft sin grund i noget transcendent (rettere sagt i en idé om noget sådant), som den har ment eller håbet at finde et genskær af i fænomenerne, og som den har givet erfaringen eller refleksionen til opgave at verificere. Selvom den sandhed, der optager erfaringsmetafysikken, er erfaringsformidlet, er den imidlertid ikke empirisk, derimod metafysisk. Den består grundlæggende i den erfaring, at ikke alt har sit formål uden for sig selv; at der derimod også er noget, som har værdi i sig selv, og som for så vidt er absolut. Denne erfaring og den i erfaringen indeholdte

sandhed kan ikke verificeres ved hjælp af nogen videnskabelig metode, men den kan erfares af den, der er åben over for den, og den kan kommunikeres til andre, som er tilsvarende stemte. Noget sådant gør kunsten netop, hvorfor kunsterfaringen udgør en anderledes – metafysisk - form for erfaring end de empiriske erfaringer, der høstes igennem naturvidenskabelige eksperimenter. Hvis æstetikken erkender, at det ikke er kunsten som sådan, men den her omtalte erfaring, der er dens egentlige genstand – og ikke kun som kunsterfaring, men som æstetisk erfaring, der kan have andet end kunstnerisk anledning - vil æstetikken træde i karakter som filosofisk æstetik. Forstår æstetikken samtidig, at denne erfaring faktisk er en form for sand erkendelse, vil den endvidere virkeliggøre sig selv som erfaringsmetafysik. Æstetikken vil med andre ord folde sig ud som en filosofisk tydning af de erfaringer af merbetydning, hvortil den æstetiske erfaring hører.

Selvom det ikke har været karakteristisk for den klassiske metafysik at tage form som en fænomenologisk erfaringstydning, der eventuelt kan resultere i filosofiske idéer, men derimod at gå den modsatte vej, har metafysikken formentlig altid været motiveret af konkrete menneskers faktiske oplevelser af transcendent og den undren, som disse oplevelser har vækket. Forskellen imellem før og nu består i den måde, hvorpå sådanne oplevelser bliver fortolket. Tidligere har det f.eks. været ”naturligt” - dvs. umiddelbart forståeligt og sågar selvfølgelig - at fortolke eventuelle oplevelser af merbetydning som tegn på, at der er en verden mere af transcendent karakter uden for den endelige verden, der er menneskets. I erfaringen er de nævnte oplevelser med andre ord umiddelbart blevet fortolket som eksempelvis kristne menneskers religiøse erfaringer. Dette fortolkningsparadigme er imidlertid blevet anfægtet, og i dag forekommer det stadig mere ”naturligt” at fortolke samme type oplevelser som erfaringer af immanent transcendent. Det vil sige, at det efterhånden hører op med at være en fælles erfaring, at der er en verden mere *uden for* den givne; den fælles erfaring bliver derimod, at der er en ekstra dimension *i* den verden, der er givet. En sådan erfaring af immanent transcendent udspringer af en tankegang, som ikke er essentialistisk, og den må filosofien mime, hvis den skal kunne udlægge erfaringen og begribe dens betydning. Dette er imidlertid også netop, hvad erfaringsmetafysikken gør, og derfor har den mulighed for at fungere som en *prima philosophia* for moderne mennesker.

## Noter

<sup>1</sup> Således lyder Arne Jørgensens udmærkede forslag i indledningen til den danske oversættelse af *Sandhed og Metode*. Gadamer selv er ikke særlig gavmild med eksempler.

<sup>2</sup> Ved det, der tidligere hed Institut for Idéhistorie ved Aarhus Universitet, er der dog en vis tradition for at beskæftige sig med filosofisk æstetik. Eller man bør måske snarere sige en vis åbenhed over for æstetik, eftersom instituttets varetagelse af dette område var sporadisk og præget af stor vilkårlighed indtil midten af 1990'erne. For mit eget vedkommende har jeg siden 1983 publiceret en lang række bøger og artikler om filosofisk æstetik, bl.a. bogen *Skønhedens metamorfose – De æstetiske idéers historie* (Odense Universitetsforlag 2001). I forbindelse med arbejdet på *Skønhedens metamorfose* har jeg siden 1995 udvidet og systematiseret Idéhistories undervisning i æstetik. Dette er dels resulteret i grunduddannelsesdisciplinen ”De æstetiske idéers historie”, som omfatter kunstens og æstetikens historie fra antikken til i dag. Dels har det udmøntet sig i kurser i filosofisk æstetik udbudt inden for rammerne af de fora med titlerne ”Salon kunst og æstetik” og ”Metafysisk Laboratorium”, som jeg også etablerede i 1990'erne.

<sup>3</sup> Jeg introducerede begrebet ”erfaringsmetafysik” i artiklen ”Metafysisk erfaring – Den faktiske forbindelse imellem metafysik og modernitet” i bogen *Hvad er metafysik – i dag? 13 bud på et svar* (Modtryk 1999).