

Ulrik Bisgaard

Æstetikens demokratisering

- interview¹ med Rüdiger Bubner

Den tyske filosof Rüdiger Bubner er vel kendt af de fleste æstetikere i dag. Sandsynligvis er han imidlertid knap så kendt af de læsere der ikke arbejder indenfor det æstetiske felt, hvorfor en kort præsentation må være på sin plads. Rüdiger Bubner er født 1941 og nuværende professor ved Heidelberg Universitet i Tyskland. Hvad enten man deler hans anskuelser eller ej, må han siges at udgøre en central figur i den tyske filosofis æstetiske landskab. Denne placering skyldes hans bidrag til tænkningen omkring begrebet og fænomenet 'æstetisk erfaring'.² I den tradition Rüdiger Bubner skriver sig ind i, henholdsvis skriver sig op imod, forstås æstetisk erfaring som en på samme tid sansbaseret og højt reflekteret erfaringsform. Grundlæggende adskiller den æstetiske erfaring sig dermed fra den rene, umiddelbare sanserfaring – det

man kan kalde 'oplevelse' – idet den æstetiske erfaring, sammenlignet med den umiddelbare sansoplevelse, indebærer en intellektuel bearbejdning af sansoplevelsens kvalitative, formmæssige aspekter. Rüdiger Bubners tænkning om æstetisk erfaring tager udgangspunkt i synspunktet, at der hersker et misforhold mellem den filosofiske æstetik og den moderne kunst. Dette misforhold har ifølge Bubner udviklet sig, fordi den filosofiske æstetik fastholder værkbegrebet som den eneste kategori, som det eneste medium, hvori den kvalitativt og formmæssigt potenserede oplevelses-kvalitet, der fortjener prædikatet 'æstetisk', kan rummes. Denne insistensen på værkbegrebet er uholdbar, idet det netop kendetegner den moderne kunst, at den hyppigt optræder i former, hvis hele formål synes at være at undergrave den selvstændighed

og meningssammenhæng, der skulle medvirke til at adskille kunstens værker fra den hverdagslige virkeligheds fænomener. Således er værkbegrebets krise den filosofiske æstetiks krise. Bubners forslag til overvindelse af denne krise er – frem for at fundere den filosofiske æstetik i værkbegrebet – at orientere den mod det, der sker i den æstetiske erfaring. Denne omorientering betyder, at spørgsmålet om, hvad æstetisk formidlet betydning er og kan være, forskyder sig fra kunstværket til det æstetisk erfarende subjekt. Det betyder, anderledes formuleret, at fokus tillige rettes mod betydninger, der ikke i egentlig forstand udgår fra værket, betydning der udkrystalliserer sig i subjektet for den æstetiske erfaring. Denne omorientering er imidlertid ikke uden problemer, for hvis den filosofiske æstetiks genstandsfelt ikke længere blot er æstetiske artefakter, men allehånde æstetiske indtryk som vi dagligt udsættes for i den moderne æstetiserede hverdagslige virkelighed, der er vores, hvordan skal denne æstetik så skelne æstetisk kvalitative erfaringer fra hverdagslige erfaringer blottet for æstetisk kvalitet? Denne problemstilling om, hvad der adskiller det enestående – den særlige, intense og potenserede æstetiske kvalitet, der i kraft af et fænomens kvalitative, formmæssige aspekter kan igangsætte en refleksiv, intellektuel bearbejdningsproces – fra de former for sansoplevelser der er allestedsnærværende, og hvis betydningspotentiale er uinteressant, set fra et filosofisk-æstetisk perspektiv,

danner udgangspunktet for det følgende interview.

Ulrik Bisgaard:

I Deres forelæsning argumenterede De for det synspunkt, at den måde hvorpå vi i dag omgås kunsten, er udtryk for en umættelig sult efter æstetisk erfaring, og at denne erfaringsbunger er resultatet af en paradoksal demokratisering af forestillingen om geniet. Vil De uddybe det?

Rüdiger Bubner:

“Hvad angår kunstnerisk skaben bryder vi os ikke om middelmådighed. I renæssancen, hvorfra genifestillingen stammer, betragtedes geniet som en *Alter Deus*, en lille gud der – i kraft af sit ingenium – eftergør Guds skaberværk i det små. Hos Kant – i hans ’Kritik af dømmekraften’ – karakteriseres geniet endvidere som den, naturen har indgivet de regler, som mindre kunstander må bruge som målestok, og det er navnlig Kants bearbejdning der ligger til grund for vores brug af begrebet i dag.”

Når geniets gave ikke er enhver forundt, ligger der da ikke en slet skjult ironi i Deres påpegning af ’geniæstetikens demokratisering’?

“Jo, demokratiet bryder sig ikke om eliter og prærogativer, men samtidig er der en enorm sult efter æstetisk erfaring. Det moderne er i denne henseende dybt ambivalent. Den tyske neoavantgardistiske kunstner Joseph Beuys er et godt eksempel herpå. I Tyskland, i de kredse jeg færdes i, anses Beuys for at

være et sandt geni. På en Documenta-udstilling i Kassel overværede jeg engang en af hans happenings. Siddende indenfor døren tog han imod udstillingens gæster med belæringer om, hvorledes de skulle vække geniet i sig selv. Han tog på denne måde det forhold alvorligt, at den meningsfulde genialitet er den genialitet, der anviser muligheder for andre, sågar også muligheden for, at man selv kan skabe noget genialt. Andy Warhols popkunst er en variant af denne demokratisering og dens ambivalenser. Popkunsten slynger de billeder i hovedet på betragteren, som han kender til bevidstløshed fra hverdagen, men serveret i kunstnerisk form.”

Hvorfra stammer det moderne menneskes sult efter æstetisk – kunstnerisk – erfaring ?

“Svaret på det spørgsmål finder vi hos Nietzsche i ’Tragediens fødsel’. Dette værk blev skrevet som en pamflet rettet mod det moderne Europa. Her i stiller han det retoriske spørgsmål: ’Hvad har I mistet på jeres vidunderlige vej hen imod den absolutte rationalisering? - I har kultiveret videnskab og fornuft, men det nytter alt sammen ikke noget, for livet kan kun legitimeres æstetisk.’ Dette værks hovedanliggende var at undersøge, om det er muligt at etablere en æstetisk kultur uden det religiøse grundlag, som den oprindeligt havde i den græske antik. Man kunne formulere det anderledes ved at sige, at mistede vi kunsten, ville vi samtidig miste forbindelsen til det religiøse.”

Vil De uddybe hvad De mener med udtrykket ’det religiøse grundlag’?

“Fænomenet ’religion’ er et historisk faktum. Et eksempel på et sådant faktum ville være de tidlige kristne der levede i de romerske katakomber under messianske forventninger. Der findes ganske vist profeter der samler menigheder omkring sig i dag – navnlig i USA – men disse moderne profeter er – vil jeg mene – snarere symptomer på massekulturen end egentlige religioner. Til forskel herfra er de store religioner i menneskeheden historie netop historiske fænomener. De er ikke døde, men levende; den jødisk-kristne tradition lever i kraft af Guds ord. Måske forklarer dette et aspekt ved jødernes diaspora: kontinuiteten i en fælles jødisk-kulturel identitet på trods af landflygtigheden. Den kristne tradition er anderledes. Guds ord – evangeliet, det glade budskab – er ikke nok. Derfor har vi gennem middelalderen og frem til vor moderne periode udviklet en verden af kunst. Musikken har været brugt til at prise Gud: Bachs musik er teologisk inspireret, selvom den ikke direkte anvender teologiske temaer; Mozart er helt åbenlyst en beundrer af universets under. Det samme kan siges om Beethoven og Bruckner, hvis symfonier repræsenterer forsøg på at genskabe Guds skaberværk på ny. Hele den europæiske billedkunstneriske tradition ville intet sige os, hvis vi ikke havde den kristne mytologi. Mine erfaringer med studerende

fra det tidligere DDR underbygger dette. På grund af den systematiske marxistiske afkristning, de har været udsat for, forstår de simpelthen ikke den europæiske kunsttradition. Den siger dem intet. Nietzsches diagnose var som bekendt, at vi i den moderne verden blot har kunsten at støtte os til i henseende til at legitimere værdierne. Nietzsches bud til hans samtid var, at den skulle lytte så meget som muligt til Wagners Gesamtkunst. Wagner var sin tids største mytolog. Nietzsche vidste imidlertid udmærket, at det ikke nytter noget at restituere religionen blot for at dyrke vore æstetiske følelser; han var modernitetens diagnostiker, og han gjorde sig ingen falske forhåbninger.”

Som eksempel på kunstens demokratisering har De fremdraget det forhold, at interessen i dag har forskudt sig fra værket til betragteren, fra respekten for traditionen og for værket hen imod en optagethed af 'det aktuelle' frem for 'det klassiske'. I denne forbindelse anvender De mange eksempler fra teatret; hvordan har tragedien det på de netop nævnte betingelser?

“Tragedier i klassisk forstand kan ikke skrives længere. Det spørgsmål er relativt simpelt at besvare. Tillad mig at gå tilbage til Aristoteles. I 'Poetikken' beskæftiger han sig med karaktererne i tragedien og komedien: tragediens karakterer er større, end vi er, og komediens er mindre end os. Det er forklaringen på, hvorfor vi betragter

førstnævnte med ærefrygt. Sidstnævnte – de ordinære figurer – er genstand for vores latter. Komedien repræsenterer en mere demokratisk form. Den schweiziske forfatter Friedrich Dürrenmat har ramt det meget præcist, da han sagde, at tragedien i dag konvergerer med komedien. Dürrenmat skrev en bog – 'Den gamle dame kommer til byen' – der rummer en tragisk handling, men pointen er, at denne udspilles i komediens, latterens og underholdningens form. Det er svært at pege på moderne, internationale tragedieforfattere. Faulkner har skrevet én – 'Lang dags rejse mod nat' – et vidunderligt drama, men disse amerikanske forfattere – Tennessee Williams er en anden – låner deres materiale fra den skandinaviske tradition, fra Strindberg og Ibsen. Hvis jeg skal være lidt mere konkret, så tager de Strindbergs og Ibsens borgerlige, quasi-mytilogiske konflikter og oversætter dem til Mississippi-provinsmiljøer tilsat dixieland og bourbon. Min pointe er, at disse moderne dramatikere trækker på den nordiske frem for på den græske tragiske tradition.”

Kender De Lars von Triers tragiske dramaer - 'Breaking the Waves' og 'Dancer in The Dark'?

“Nej, men jeg har læst en del om dem. Jeg tror at også von Trier står i den strindbergske tradition, formidlet over Bergman. Bergman er Strindberg omsat til film-

mediet. En afgørende grund til tragediens uforenelighed med det moderne ligger i det tragiske begreb om 'katharsis'. Tragedien stiller et særligt krav til sit publikum: I bør træde ind i teatret frigjort fra jeres hverdagsproblemer, frigjort fra jeres fordomme; gør I det, vil I forlade forestillingen forandret. Tragedien forårsager en katarsis – en renselse – der udfordrer beskueren og forandrer hans selvopfattelse, subjektet bliver trukket ud af sig selv. Tragediens problem i dag er, at vi ikke opfylder betingelserne for en sådan katarsis. De fleste mennesker i dag er såkaldt almindelige mennesker, med et travlt job og med lidt problemer på hjemmefronten. Vi sætter os trætte til rette i teatret om aftenen og bliver højst sandsynligt ikke ramt af stykket, selvom om det er nok så passioneret. Det er den ene side af det; den anden er, at det dominerende ideal for intellektuel aktivitet i dag er aktualitet. Karakteristisk for aktualiteten er, at den er uinteresset i at modsige selvbekræftelsen. Kunst, der efterlever kravet om at være aktuel, udfordrer ikke, som dramaet gør det, men afstiver snarere selvforståelsen.

Det er de betingelser, den æstetiske erfaring er konfronteret med i dag.”

I Deres bog 'Ästhetische Erfahrung' argumenterer De for, at et moderne filosofiske forsøg på at begribe kunsten er nødt til at

forlade æstetikens klassiske forankring i værket til fordel for en beskrivelse af, hvad der viser sig i den æstetiske erfaring. Vil De forklare det lidt nærmere?

“Hegel opererer i sine forelæsninger over æstetikken med tre kategorier, som kunsten udvikler sig indenfor: den symbolske, den klassiske og den romantiske; og den romantiske form er som bekendt den, kunsten befinder sig indenfor på Hegels tid, hvilket vil sige, at den tillige er moderne. Sidstnævnte kunstform er karakteriseret ved, at den sprænger den enhed, der hersker i den klassiske kunst mellem form og indhold. Denne enhed sprænges ifølge Hegel i kraft af den refleksivitet, der ligger i den romantiske kunst. Chr. Hermann Weisse – en af Hegels elever – siger noget interessant i denne forbindelse, idet han ikke godtager Hegels inddeling. Weisse siger hertil: 'Nej, det romantiske og det klassiske - det er den modstilling, som vi finder i den franske 'Querelle des anciens et des modernes'; men det vi har nu, er det moderne kunstideal, som består i en enhed af værk og refleksivitet.' Ideen er ret interessant. Weisse havde af gode grunde ikke det samme materiale, som vi er konfronteret med, så hans tanke er i grunden spekulativ; men det er et faktum, at den moderne kunst består i denne kombination af værket – det at nogen har gjort noget – og så beskuerens refleksion. Lad mig give et eksempel: Forleden var jeg i München for at se en kunstud-

stilling. Næsten lige meget hvad jeg så, var det provokerende. Jeg så en installation af Koons der bestod i en neonbar; på baren havde han anbragt tre støvsugere: 'vær så god mine damer og herrer!' Hvad skal det betyde? Er det tegn, der skal henlede tankerne på forbrugssamfundet, eller er det tegn på modernitetens banalitet? Her står vi overfor noget, der ganske vist er skabt af kunstneren, men resten er overladt til beskueren.

Den moderne kunst er udtryk for en negativ hermeneutik. Vi må forlade den form for æstetik, der udelukkende fokuserer på værket, såfremt vi skal være i stand til at forstå den moderne kunsts frembringelser. Men vi står – med spørgsmålet om værket og dets ontologiske betydning – overfor et permanent problem. Imidlertid har jeg dog lært så meget af Gadamer, at jeg kan se, at det dog ikke går, hvis man fuldstændigt skiller sig af med værket. Heidegger – Gadamer lærerester – har i 'Kunstværkets oprindelse' den opfattelse, at værket er en åbenbaring. Gadamer derimod, er en meget mere historisk tænker end Heidegger; for Gadamer er værket ikke blot denne tekst, denne statue af bronze eller dette bemalede lærred. Værket for Gadamer er den tradition, der udgøres af værkets fortolkninger, og dets ontologiske betydning ligger i, at det i kraft af disse fortolkninger har haft en vedvarende indflydelse, der har virket gennem menneskehedens historie.

Der er ufatteligt mange tilfældighe-

der i kunstens historie. Mange værker er gået tabt: Vi ved ikke nok om den græske tragedie, der er overleveret omkring tyve stykker, men vi kender til titler - hundredvis af forsvundne titler. Vi har ikke alt, hvad Shakespeare har skrevet. Mange renaissance-malerier er gået tabt. Den franske revolution og de tyske religionskrige har ødelagt mange værdifulde gotiske kirker. Men selvom vi har mistet alle disse værker på grund af historiens tilskikkelser, er de alligevel del af en tradition, som vi beundrer, og som på en måde har evig værdi i kraft af den historiske erindring. Ingen vil benægte Homers betydning, vi vil ikke glemme Shakespeare, Bachs indflydelse er bestandig, og der findes ikke noget som et godt digt af Goethe. Dette er Gadamer's historiske tese, og jeg vil følge ham så langt som muligt; men på den anden side har vi behov for en tilgangsvinkel, der tager udgangspunkt i en analyse af den æstetiske erfaring. Al denne vidunderlige *living through history* kan ikke finde sted uden os, uden kunstens publikum. Der ligger en vigtig kulturel opgave i at videregive den kunst, vi elsker, til kommende generationer – i at holde den i live. Kunstens ontologiske betydning ligger i et komplekst, sammenvævet net af forskellige subjekters æstetiske erfaringer.”

Et sidste spørgsmål: Vi har i løbet af dette interview flere gange strejket spørgsmålet om kunstens religiøse og metafysiske poten-

tiale. Habermas har gjort sig til talsmand for det synspunkt, at vi som moderne mennesker må besinde os på, at vi lever i 'post-metafysiske tidsalder'. Er De enig i dette?

“Nej, det må De virkelig ikke tro! Det er en gammel tysk strid – franskmændene refererer til den som Querelle d’Allemande – en strid, som Habermas har udkæmpet med Dieter Henrich, og som jeg også har blandet mig i. Altså, i Tyskland har vi denne dårlige samvittighed over, at traditionen fra den tyske romantik gennem Nietzsche har ført os lige ud i fascismens sump. Det Habermas siger, er, at nu må vi vaske hænderne – vasketvang! Postmetafysisk betyder for Habermas i sidste instans anti-fascistisk. Ræsonnementet er, at Heidegger var metafysiker, og Heidegger var nazist, og dette skaber så en ømtålelig forbindelse mellem disse to fænomener.

Fodnoter

¹ Interviewet fandt sted i oktober 2000 hvor Rüdiger Bubner forelæste på Århus Universitet ved seminaret 'Immanent Transcendens'. Seminaret var arrangeret af 'Metafysisk Laboratorium' og Lektor ved Institut for Idéhistorie Dorthe Jørgensen, og det omhandlede forholdet mellem æstetisk, metafysisk og religiøs erfaring.

² Rüdiger Bubner skitserer grundlaget for sin æstetiske tænkning i artiklen 'Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik', trykt første gang i *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 5 (1973). Denne artikel foreligger sammen med hans øvrige æstetikteoretiske tekster i bogen *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M. 1989.