

JÜRGEN HABERMAS

# Det moderne - et ufullendt prosjekt\*

Hvilken plass har «det moderne» i vår bevissthet i dag? spør den tyske filosofen Jürgen Habermas i denne artikkelen.

Det som karakteriserer modernismen er en lengsel etter å være «nåtid» - dvs. å hanskes med de problemer dagens virkelighet reiser. Men

Etter malerne og filmskaperne er Biennalen i Venezia nå også blitt åpnet for arkitektene. Reaksjonen på denne første arkitekturbiennalen var skuffelse. Utstillerne i Venezia utgjør en avantgarde, men frontlinjene er blitt de motsatte av hva de var. Nå er mottoet blitt «Fortidas nærvær», og det modernes tradisjon viker plassen for en ny historisme: «Man forbigår i taushet det faktum at hele det moderne lever på sin konfrontasjon med fortida, at Frank Lloyd Wright ville vært utenkelig uten Japan, Le Corbusier uten antikke middelhavsbyggverk, Mies van der Rohe uten Schinkel og Behrens.» Slik begrunner kritikeren i Frankfurter Allgemeine Zeitung (18.8.1980) sin tese, som egentlig må sies å være en generell tidskarakteristikk: «Det postmoderne framtrer helt klart som antimoderne.»<sup>1</sup>

Her uttrykkes en affektiv strømning som har trengt inn på alle åndslivets områder med teorier om etteropplysning, om det postmoderne, om etter-historien - kort sagt en form for nykonservatisme. Adorno og hans arbeider må sees som en kontrast til dette.

Adorno viet seg det modernes ånd så uten forbehold at han været antipatier mot det moderne, selv blant dem som bare ville skille det autentisk moderne fra den blotte modernisme. Derfor er det kanskje ikke helt av veien å la takken for en Adorno-pris ta form av en drøfting av hvilken plass det moderne i dag har i vår bevissthet. Er det moderne så passé som det postmoderne påstår? Eller er det heller den stadige proklameringsen av det

\* Tale i anledning overrekkelsen av Adornoprisen fra byen Frankfurt, 11. september 1980

(Fra: SAMTIDEN nr. 2, 1983).

modernismen settes under press, over hele den veslige verden er det oppstått antimodernistiske strømninger. Disse strømningene har nedslagsfelt hos ny- og gammelkonservative, så vel som i alternative og «grønne» grupper, og gir seg utslag ikke minst i en utbredt antiintellektualisme.

postmoderne som er falsk? Er «postmoderne» bare et slagord som dekker over de antipatier det kulturelt moderne alltid er blitt møtt med?

## De gamle og de nye

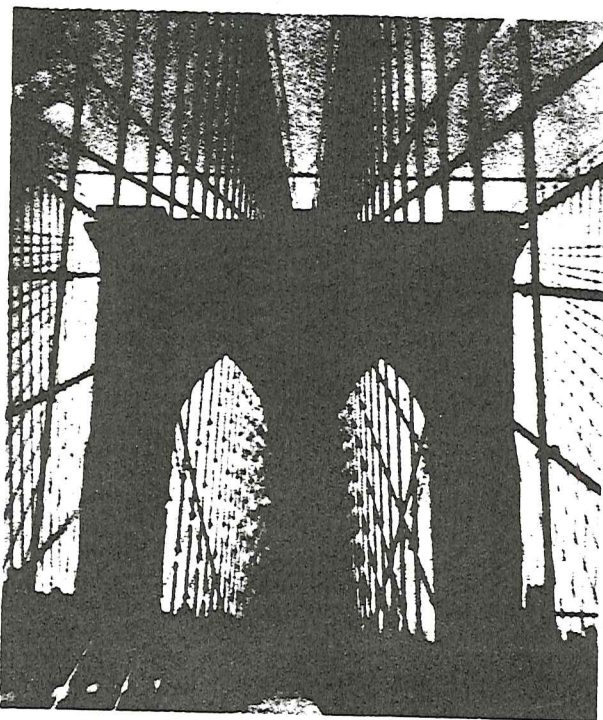
Den som i likhet med Adorno lar «det moderne» begynne omkring 1850, betrakter det med Baude-laires og den avantgardistiske kunstens øyne. Hva jeg mener med det moderne i kulturell forstand vil jeg gjerne klargjøre med et kort tilbakeblikk på begrepets lange forhistorie - slik den bl.a. framstilles av Hans Robert Jauss<sup>2</sup>. Ordet «moderne» ble første gang benyttet mot slutten av det femte århundre. Den gang gjaldt det å avgrense den nye offisielle kristendommen fra den hedensk-romerske fortida. Uansett innhold forøvrig fortsetter termen «moderne» å være uttrykk for en tidsalders bevisste forhold til antikken. Poenget er da å framstille sin samtid som resultat av en overgangsperiode fra det gamle til det nye. Og det gjelder ikke bare renessansen, som innevarsler vår moderne historie. Man oppfattet seg selv som «moderne» også på Karl den Stores tid, i det 12. århundre og i opplysnings-tida - med andre ord hver gang Europa har opplevd perioder med et nytt, bevisst forhold til antikken. Like fram til den berømte striden mellom de moderne og de gamle - det vil si tilhengerne av klassisismen i det 17. århundre i Frankrike - har det antikke hatt status av forbilde og mønster. Først gjennom den franske opplysningstidas fullkom-menhetsidealer og gjennom den moderne vitenskaps forestilling om uendelige framskritt i erkjennelse, samfunn og moral, lyktes det å bryte



den magnetiske tiltrekning antikkens klassiske verker alltid hadde utøvd på den moderne tidsånd. Når det moderne seinere har satt det romantiske opp mot det klassiske, søkes forbildene i en idealisert middelalder. Med utspring i denne formen for romantikk oppstår en radikal modernitetsbevissthet i løpet av det 19. århundre. Man vil kvitte seg med alle historiske bånd og beholder bare en abstrakt opposisjon til tradisjon og historie overhodet. Alle objektive ytringer for tidsåndens spontane aktualisering blir da å anse som moderne. Kjennetegnet ved det moderne verk blir det Nye - slik det nettopp innhentes og forbigås av fornyelsene i neste stilart. Men mens et rent motefenomen virker gammelmodig så snart det er forbi, taper aldri det moderne sitt indre forhold til det klassiske. For om man alltid har regnet for klassisk det som overlever epoker, er ikke det i og for seg tegn på en tidligere epokes fortsatte autoritet - det kan like gjerne bety at det gamle har en høyst reell aktualitet for vår tid. Og når det dagsaktuelle aktualiserer gårsdagen, både vinner og taper det noe av seg selv. Som Jauss har konstatert, gir det moderne seg selv status av å være klassisk, og vi snakker uten videre om klassiske, moderne verker. Adorno tar avstand fra enhver sondring mellom modernismen og det moderne som sådant - «for om en ikke har som subjektiv grunnholdning å stimuleres av det nye, lar det seg ikke gjøre å utkrystallisere noe objektivt moderne.» (Ästhetische Theorie, s. 45.)

### Grunnholdningen i det moderne innenfor estetikken

Tydelige konturer av en moderne grunnholdning i estetikken ser man først hos Baudelaire, og i hans E.A. Poe-påvirkete kunstteori. I de avantgardistiske retningene lever denne holdningen videre, og den toppe seg i dadaistenes Café Voltaire og i surrealismen. Den kjennetegnes ved sin fokusering på nye former for tidsbevissthet. Det er dette som kommer til uttrykk i den romlige metaforen om å være fortropp - man oppfatter seg som de første erobrere av nye områder, alltid på jakt etter sjokkerende hendelser og uten orienteringspunkter underveis mot det ukjente. Men selve orienteringsretningen - det å foregripe en ubestemt, vilkårlig framtid og dyrke det nye som sådant - betyr egentlig å forherlige det aktuelle som kontrast til en subjektivt bestemt fortid. Den nye tidsbevisstheten som vinner



Alle uttrykk for tidsånden kan kalles «moderne». Brooklyn Bridge.

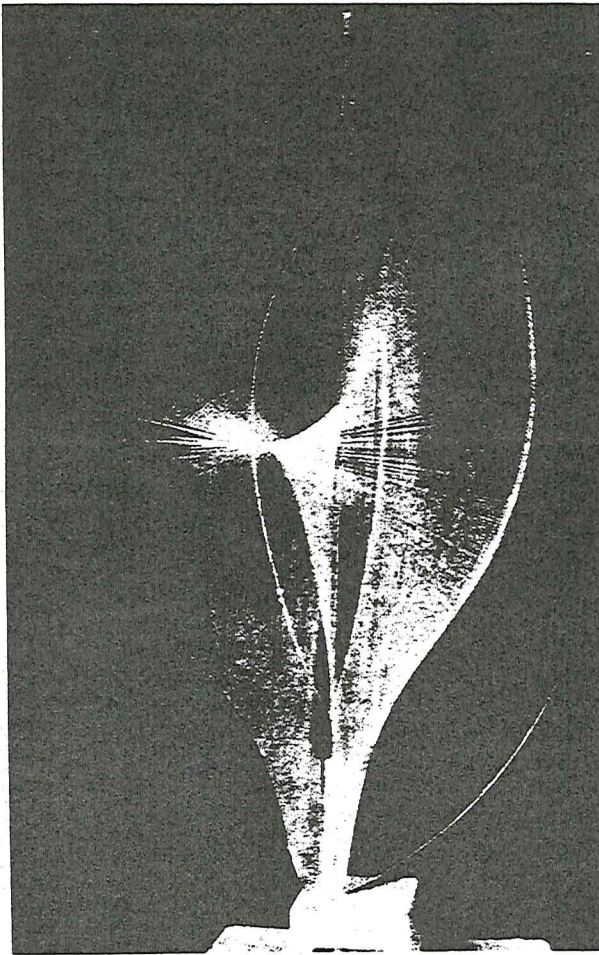
innpass i filosofien gjennom Bergson, vitner ikke bare om at samfunnet oppleves som mobilt, historien som aksellerert og hverdagen som fragmentarisk. I all forherligelsen av det forbigående, det flyktige og det tilfeldige - og i dyrkingen av det dynamiske - uttrykkes en lengsel etter den rene og ubevegelige nåtid. Som sin egen motsetning er modernismen en «lengsel etter den sanne nåtid (Präsens).» Det er ifølge Octavio Paz «de beste modernistiske dikternes skjulte tema».<sup>3</sup>

Dette forklarer den abstrakte opposisjonen til historien, og fortida framstår ikke lenger som en kontinuerlig og rettlignende overleveringsmekanisme. De enkelte epoker taper sin egenart til fordel for nåtidens heroiske identifisering med det aller nærmeste og det aller fjerneste; dekadensen gjenfinner seg selv i det mest barbariske, ville og primitive. Anarkistenes forsett om å sprengte historiens kontinuitet illustrerer noe av det estetiske opprørspotensialet i å ville forkaste tradisjonens normalisering, gjøre front mot alt normativt, bevege seg hinsides både det moralsk gode og det praktisk nyttige og holde liv i det dialektiske forholdet mellom forbud



og skandale. Slik fortsetter man å la seg fascinere av profaneringsaktens sittrende gru - samtidig som man unnflyr dens trivielle resultater. Eller som Adorno sier, utgjør «de ekte rystelsene det moderne varemerke - hver gang den fortvilet negerer gjentakelsenes ugjennomtrengelige skall; eksplosjonen er dens egen eneste invariant. Den antitradisjonalistiske kraften blir til en sugende virvel. Forsåvidt er modernismen mytens mytiske oppgjør med seg selv; mytens tidløshet blir en katastrofe for det tidløse øyeblikk midt i tidens kontinuitet». (Ästhetische Theorie, s. 41.)

Nå er riktignok ikke den avantgardistiske kunstens tidsbevissthet bare rett og slett antihistorisk. Men den retter seg mot en historieforståelse basert



Er det moderne så passé som det postmoderne påstår? Naum Gabo: *Linear Construction in Space*.

på etterlikning av gamle forbilder. Selv i Gadammers filosofiske hermeneutikk finnes det slike trekk. Avantgardismen forneker ikke den objektiverste, historisk tilgjengelige fortid, men den gjør opprør mot historismen, som nøytraliserer enhver målestokk og sperrer historien inne på museum. Det er i denne ånd Walter Benjamin bestemmer det moderne forhold til historien som *posthistorisk*. Han minner om den franske revolusjons selvforståelse: «Den låner fra oldtidens Roma akkurat på samme måte som moten låner fra en gammel stilart. Om den stiger aldri så dypt ned i det forgangne, har moten nese for hva den kan aktualisere.» Og slik Robespierre forsto antikkens Roma som en fortid ladet med nåtid, slik må også historikeren være seg bevisst forholdet mellom «en bestemt tidligere epoke og sin egen tid». På den måten vil Benjamin begripe «nåtida som «nåets egen tid» isprengt messianske splinter». (Ges. Scrh. Bd. I.1 s. 70 f.)

I mellomtida er imidlertid også denne grunnholdningen blitt førelidet. For selv om den dukket opp igjen i 60-åra, må vi nå - på bakgrunn av 70-åra - se i øynene at modernismen ikke lenger vinner særlig gjenklang. Det var således ikke uten melankoli at en talsmann for det moderne som Octavio Paz kunne konstatere: «Avantgarden fra 1967 gjentar 1719-avantgardens handlinger og gester. Det vi opplever, er slutten på ideen om en moderne kunst.»<sup>4</sup>

I henhold til Peter Bürgers studier taler vi nå om en postavantgardistisk kunst som ikke lenger forneker det surrealistiske opprørets endelikt. Men hva betyr egentlig dette endeliktet? Innevarsler det en avskjed fra det moderne? Og er allerede post-avantgarden å forstå som en overgang til det postmoderne?

Nettopp slik blir det utlagt av den kjente samfunnsteoretikeren Daniel Bell - den mest framskredne blant de amerikanske nykonservative. I en interessant bok<sup>5</sup> framfører Bell den tese at krisefenomenene i de mest utviklede vestlige samfunn lar seg føre tilbake til et brudd mellom kultur og samfunn, nærmere bestemt mellom det moderne i kulturen og kravene fra det økonomiske og administrative system. Den avantgardistiske kunsten trenger inn i hverdagslivets verdiorientering og lar modernismens grunnholdning besmitte vår livsverden. Med sine krav om grenseløs selvrealisering, autentisk selvoppfatning og hypersubjektiv sensibilitet blir denne modernismen til den store forfører.

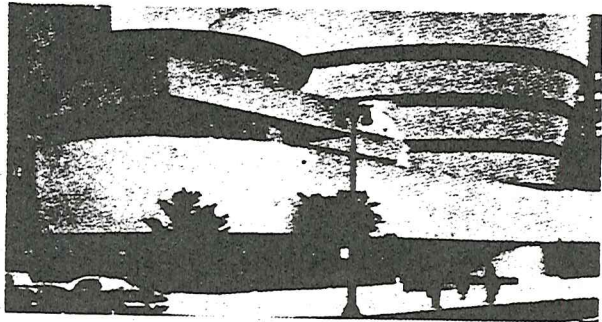


Den slags hedonistiske holdninger lar seg jo ikke forene med yrkeslivets disiplin - eller med det moralske grunnlag for all målrasjonell livsførsel. I likhet med vår egen Arnold Gehlen vil altså Bell tilbakeføre den protestantiske etikks oppløsning (som også Max Weber fryktet) til en «adversary culture», det vil si til en modernistisk kultur i opposisjon til konvensjonene og dydene i økonomiens og forvaltningens rasjonaliserte hverdag.

På den annen side innebærer det også at impulsene fra det moderne er endegyldig uttømt, og at avantgarden nå står ved veis ende. Selv om avantgardismen griper om seg fremdeles, er den ikke lenger kreativ. For nykonservatismen blir det da spørsmål om normer som kan begrense utsvevelsene, gjennomopprette disiplin og arbeidsetikk og blåse liv i de prestasjons- og konkurransedyder sosialstaten har uthult. Den eneste løsningen for Bell blir religiøs fornyelse - i form av naturgrodde tradisjoner som er immune overfor kritikk og tilbyr menneskene en enkel identitet og eksistensiell sikkerhet.

### Det kulturelt moderne og moderniseringen av samfunnet

Men nå er virkelige trosautoriteter ikke noe man bare kan stampe opp av jorda. Slike analyser resulterer derfor bare i et handlingspostulat av den typen vi også kjenner fra Tyskland, og som ikke består i annet enn et åndelig og politisk oppgjør med de intellektuelle representanter for det kulturelt moderne. Jeg siterer her en nøktern observatør av den nye stilen de nykonservative har ført med seg inn i det intellektuelle miljøet i løpet av 70-åra: «Oppgjøret består for en stor del i å framstille alt som kan forstås som uttrykk for opposisjonelle holdninger slik at det i ytterste konsekvens henger sammen med en eller annen form for ekstremisme. Man vil for eksempel påvise forbindelser mellom modernitet og nihilisme, mellom velferdspolitik og plyndring, mellom statlige inngrep og totalitarisme, mellom kritikk av rustningsutgiftene og lefling med kommunismen, mellom på den ene siden feminismen og kampen for de homoseksuelles rettigheter og på den annen side ødeleggelsen av familien, mellom venstreside generelt og terrorisme, antisemitisme eller til og med fascisme.» Denne kommentaren fra Peter Steinfels' side er egentlig bare myntet på USA, men parallellene til våre hjemlige forhold ligger i dagen. I den forbindelse bør det



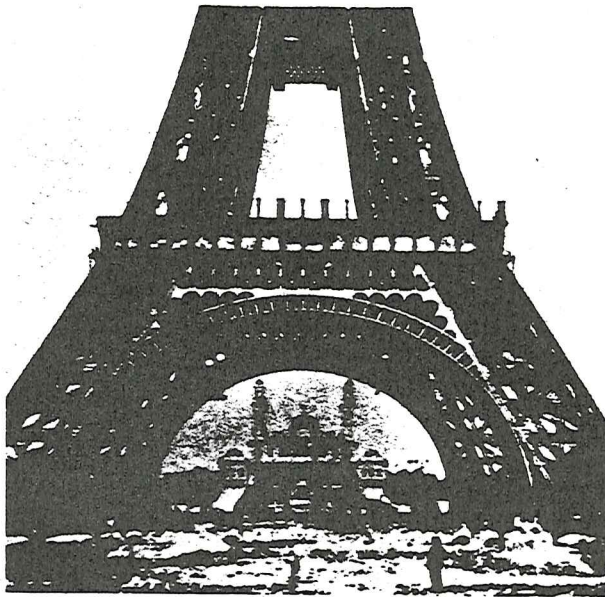
*Det moderne taper aldri sitt indre forhold til det klassiske. Guggenheim Museum, New York.*

nevnes at den personifisering og bitterhet som også i Tyskland kjennetegner de antimoderne intellektuelles hets mot de intellektuelle, ikke så mye skyldes psykologiske faktorer som analytiske svakheter i selve den nykonservative læren.

For det nykonservatismen gjør, er å velte de ubehagelige følgene av en mer eller mindre vellykket kapitalistisk modernisering av økonomi og samfunn over på det moderne i kulturen. De nykonservative overser sammenhengen mellom sin egen ønskerverdige samfunnsmessige modernisering på den ene side og den jammerlige motivasjonskrisen på den annen side, og de er blinde for de sosiostrukturelle årsakene bak de nye holdningene til arbeid, til forbruk, til levestand og til fritid. Det er derfor de ser seg i stand til å samle alt som framtrer som hedonisme, mangel på identifikasjon og lydighet, narsissisme eller tilbaketrekning fra prestasjons- og statusjaget, og tilskrive det hele en kultur som bare på en høyst indirekte måte griper inn i disse prosessene. I stedet for å analysere årsakene, kaster man skylden på de intellektuelle som fremdeles føler seg programmessig forpliktet av det moderne. Selvfølgelig ser også Daniell Bell en sammenheng mellom oppløsning av borgerlige verdier og forbrukermoralitet i et samfunn innrettet på masseproduksjon. Men disse argumentene tar han ikke særlig høyttidelig selv, og den nye normløsheten mener han mer enn noe skyldes påvirkning fra den livsstilen som opprinnelig ble dannet i kunstner- og bohømmiljøenes elitære motkultur. Men dermed gjentar han bare en misforståelse som avantgarden selv ble offer for - at det skulle være kunstens oppgave å innfri sine stilltiende lykksalighetsløfter gjennom å sosialisere kunstnernes stiliserte anti-tilværelse.

Med et tilbakeblikk på hvordan det moderne i





Det Nye er kjennetegnet på det moderne verk. Eiffeltårnet i Paris.

estetikken oppsto, bemerket Bell: «Mens det var radikalt i økonomiske anliggender, ble borgerskapet konservativt i spørsmål om moral og stil» (s. 17). Dersom det var riktig, kunne man forstå nykonservatismen som tilbakevenden til et beskyttet mønster av borgerlige grunnholdninger. Men det ville være for enkelt. For den almenne holdning de nykonservative i dag kan støtte seg på, består ikke på noen måte i vemmelse over at en bestemt kultur finner sin vei fra museene ut i livet. Dette ubehaget er slett ikke blitt skapt av modernistiske intellektuelle, det bunner i mer dypere liggende reaksjoner på en samfunnsmessig modernisering under økonomisk veksttvang og statlig organisasjonspress. Denne utviklingen griper stadig lengre inn i de utviklede livsformers økologi og den historiske livsverdens (Lebenswelt) kommunikative struktur. Den utbredte angsten for ødeleggelse av det urbane og naturlige miljø og av formene for menneskelig samliv overhodet, får bare sitt mest poengterte uttrykk i de nypopulistiske protestene. Det blir bestandig reaksjoner og protester når moderniserings tiltak ensidig innrettet på økonomisk og administrativ rasjonalitet trenger inn på livsområder for kulturell overlevering, sosial integrasjon og oppdragelse. Her er det snakk om *andre* målestokker, innrettet på kommunikativ rasjonalitet. Men de

nykonservative retter oppmerksomheten bort fra disse samfunnsmessige prosessene. Og de årsaker som de ikke vil bringe fram i dagen, projiserer de i stedet over på den udisiplinerte, opprørske kulturen og dens representanter.

Riktignok skaper det kulturelt moderne også sine egne aporier (motsigelser). For de intellektuelle som enten proklamerer det postmoderne eller går inn for å vende tilbake til det førmoderne og forkaste det moderne fullstendig, blir det lett å ta utgangspunkt i slike aporier. Og uavhengig av de problematiske følgene av *samfunnsmessig* modernisering, finnes det også ut fra kulturens *egen* utvikling grunner både til tvil og fortvilelse på vegne av det moderne.

### Opplysningstankegangen

Det modernes idé står i et nært forhold til den europeiske kunsts *tidligere* utvikling. Men hva jeg har kalt selve det moderne prosjekt, får vi først oversikt over om vi ikke begrenser oss til kunsten. Max Weber mener at det kulturelt moderne kjennetegnes ved at den tidligere substansielle fornufts religiøse og metafysiske verdensbilder faller fra hverandre i tre atskilte momenter som bare holdes sammen rent formelt (dvs. i den argumentative begrunnelsesformen). Og når verdensbildene faller fra hverandre, og de gamle problemene lar seg behandle som spørsmål om henholdsvis sannhet, normativ riktighet og autensitet eller skjønnet – det vil si erkjennelse, rett og smak – da innebærer det helt fra renessansen av at vitenskap, moral og kunst spaltes ut som egne verdifærer. I de tilsvarende kulturelle handlingssystemene institusjonaliseres dermed vitenskapelig diskurs, moral- og rettsteoretiske betraktninger og kunstproduksjon og kunstkritikk som selvstendige fag. En slik profesjonalisert bearbeiding av de kulturelle overleveringene under hvert sitt abstrakte gyldighetsaspekt får fram egenlovmessighetene i henholdsvis de kognitiv-instrumentelle, de moralsk-praktiske og de estetisk-ekspressive formene for viten. Dermed får også vitenkapen, moral- og rettsteorien og kunsten sin *indre* historie. Her er det selvsagt ingen lineær utvikling, men dog selvstendige læreprosesser. Samtidig er dette bare den ene siden av saken.

På den annen side vokser nemlig avstanden mellom ekspertkulturen og det brede publikum. Det kulturen vinner gjennom spesialisering og refleksjon, blir ikke *uten videre* igjen del av dagliglivet. Tvert



87

om kan den kulturelle rasjonalisering *forarme* vår livsverden med sin degradering av den substansielle tradisjon. Nå består det moderne prosjekt, slik det ble formulert av det 18. århundres opplysningstenkere, i å la de objektiverende vitenskapene, de universalistiske begrunnelsene for moral og rett og den autonome kunsten utvikle sin egenart helt uaffisert av hverandre. Men *samtidig* frigjør den det totale kognitive potensialet fra dets ulike eksklusive domener og lar det bli til nytte i praksis, dvs. i utformingen av våre livsforhold. Opplysningstalsmenn av Concordets slag lot seg ennå lede av en grenseløs tro på at kunsten og vitenskapen ikke bare skulle øke vår kontroll med naturen, men også menneskenes forståelse av seg selv og verden, det moralske fremskritt, samfunnsinstitusjonenes rettferdighet og til og med den allmenne lykke.

Det er ikke blitt igjen mye av denne optimismen i det 20. århundre. Men problemet er fortsatt det samme. Og nå som dengang strides åndene om opplysningstankegangens intensjoner - om enn i en aldri så forvansket form - er noe man bør holde fast ved, eller om man bør gi opp hele det moderne prosjekt. I det siste tilfellet er det spørsmål om man for eksempel vil la den del av det kognitive potensiale som ikke resulterer direkte i økonomisk vekst og rasjonell forvaltning, snevres inn slik at bare en livspraksis begrenset til blinde tradisjonsmønstre forblir uberørt av det.

Selv blant de filosofer som i dag utgjør noe i retning av *opplysningens baktrapp*, eksisterer det en eiendommelig spaltet holdning til det moderne prosjekt. De satses gjerne alt på bare ett av de momentene fornuften er blitt differensiert i. Popper - og da tenker jeg på teoretikeren bak «det åpne samfunn», som ennå ikke har latt seg omfavne av de nykonservative - holder fast ved den opplysende kraft i vitenskapelig kritikk også innenfor politikk. Men dette betaler han med moralsk skeptisisme og noe i retning av indifferens overfor det estetiske. Paul Lorenzen regner med at et metodisk oppbygget kunstspråk basert på den praktiske fornuft vil virke forandrende inn på vår livsverden. Til gjengjeld snevrer han vitenskapen inn til moralanaloge handlingslegitimeringer, og også han neglisjerer det estetiske. Med Adorno forholder det seg omvendt - hos ham er det uttrykkelige fornuftskravet blitt henvist til det esoteriske kunstverks anklagende gester, samtidig som ikke lenger moralen kan

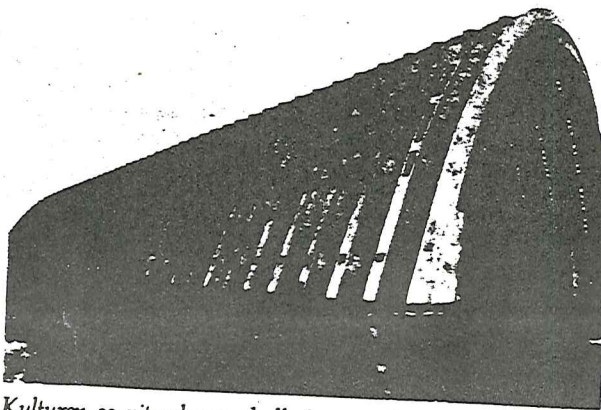
begrundes - og det eneste som gjenstår for filosofien blir å avdekke det kritiske innholdet i kunsten.

Den differensiering av vitenskap, moral og kunst Max Weber mener kjennetegner den vestlige kulturs rasjonalisme, betyr *både* at det oppstår autonome, spesialiserte sektorer og at disse løsrives fra den kontinuerlige tradisjon i hverdagslivets naturlige og ureflekterte hermeneutikk. Det er denne løsrivelsen som utgjør problemet med de selvstendige verdifærenes egenlovmessighet. Dessuten har den frambrakt alle de feilslåtte forsøkene på å «oppeve» ekspertkulturen - noe som lettest lar seg konstatere i kunsten.

### Kant og det estetiskes egenverdi

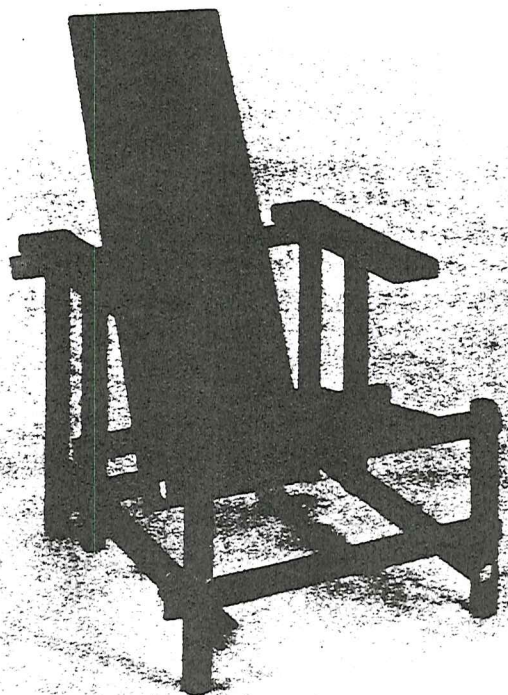
Grovt forenklet kan man finne tendenser til en gradvis og vedvarende autonomisering av den moderne kunsten. I renessansen får vi først konstituert et gjenstandsområde hvor bare det skjønnes kategorier har gyldighet. I løpet av det 18. århundre ble så litteratur, bildende kunst og musikk institusjonalisert som et eget handlingsfelt atskilt fra sakral og høvisk sammenheng. Og alt rundt midten av det 19. århundre fikk man den estetiserende oppfatning at kunstneren produserer sine verker i en slags *l'art pour l'art*-bevissthet. Dermed kan også det estetiskes egenverdi bli et bevisst forsett.

I første fase av denne utviklingen dannes altså en begynnende kognitiv struktur avgrenset fra områdene for vitenskap og moral. Seinere blir det den filosofiske estetikkens anliggende å klargjøre disse



Kulturen og vitenskapen skulle fremme det moralske fremskritt og den allmenne lykke. Luftskiphangar i Paris (ødelagt 1944).





Skjønnheten er en egenskap ved tingene. Stol. Gerrit Rietveld (1888-1964). Museum of Modern Art, New York.

strukturene. Kant utarbeider resolutt det estetiske gjenstandsområdets egenart. Han utgår fra en analyse av smaksdommen. Denne gjelder riktignok noe subjektivt, nemlig innbilningskraftens frie spill, men samtidig er den innrettet på intersubjektiv tilslutning, ikke individuell forkjærlighet.

Selv om estetikens gjenstander verken inngår blant de fenomener som erkjennes ved forstandskategoriens hjelp, eller blant de frie handlinger som er underlagt den praktiske fornufts lovgivning, er kunstens og det naturskjønnes produkter tilgjengelig for *objektiv bedømming*. For ved siden av sfærene for sannhetens og pliktens (Sollen) gyldighet konstituerer det skønne et tredje gyldighetsfelt, og det er dette som begrunner *sammenhengen mellom kunst og kunstkritikk*. Derfor «snakker man også om skjønnheten som om den var en egenskap ved tingene» (Kant: *Kritik der Urteilkraft* § 7).

Nå gjelder skjønnheten riktignok bare *forestillingen* om en ting og smaksdommen gjelder bare en gjenstandsforestillings forhold til vår følelse av lyst eller ulyst. Bare i *skinnets medium* kan en gjenstand oppfattes som estetisk, det er bare som fiktiv størrelse den

er i stand til å påvirke vår sanselighet slik at vi kan framstille det som unndrar seg rasjonaliteten i objektiverende tenkning og moralsk bedømmelse. Og den tilstand i vårt sinn som vekkes til live gjennom forestillingskreftenes estetiske spill, kaller Kant et *interesseløst* velbehag. Et *verks* kvalitet lar seg dermed bestemme uavhengig av de praktiske livsforhold det inngår i.

Mens nå de nevnte grunnbegrepene fra den klassiske estetik - så som smak og kritikk, skjønt skinn, interesseløshet og verktranscendens - først og fremst tjener til å avgrense det estetiske både overfor de andre verdifærene og overfor livssammenhengene, angir *geni*-begrepet en mer positiv bestemmelse av den kunstneriske produksjon. For Kant vil genialitet si «en begavelses mønstergyldige originalitet ved subjektets frie bruk av sine erkjennelsesevner» (KdU 49). Hvis vi løsriver *geni*-begrepet fra dets romantiske opphav, kan vi tillate oss følgende frie omskriving: Den begavede kunstner maktet å levere et autentisk uttrykk for sine konsentrerte opplevelser av desentrert - dvs. erkjennelse- og handlingsuavhengig - subjektivitet.

Hele denne objektiveringen av den desentrerte, selvopplevde subjektiviteten, uavhengigheten av hverdagens tids- og romstruktur, bruddet med persepsjonens og den målrettede virksomhets konvensjoner, dialektikken mellom avsløring og sjokk - alt dette utgjør det estetiskes egenverdi. Men for at det også skal kunne framtre som det modernes selvbevissthet i form av modernisme, må også to videre betingelser være oppfylt. For det første gjelder det institusjonalisering av markedsuavhengig kunstproduksjon og kritikk-formidlet kunstnyttelse uavhengig av ytre formål. Og for det andre gjelder det kunstnerens - og derunder også kritikernes - estetiserende selvforståelse. De siste oppfatter da seg selv mindre som publikums representanter enn som fortolkere innenfor selve kunstproduksjonen. Er disse to vilkårene oppfylt, åpnes det for bevegelser i malerkunsten og litteraturen som enkelte mener å se allerede i Baudelaires kunstkritikk: Farge, linje, lyd og bevegelse opphører å tjene framstillingen i første rekke, og i stedet blir framstillingsmidlene og selve produksjonsteknikkene estetikens egentlige gjenstand. Således kan Adorno åpne sin «Estetiske teori» (*Ästhetische Theorie*) med følgende setning: «Det er blitt en selvfølge at ikke noe lenger er selvfølgelig når det gjelder kunsten, ver-

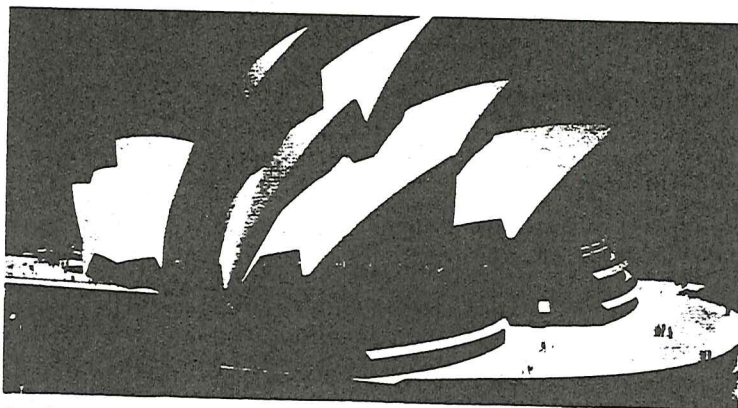


ken innenfor den eller i dens forhold til helheten - ikke engang dens eksistensrett.»

### Den falske opphevelse av kulturen

Men nå ville ikke surrealismen ha trukket kunstens eksistensrett i tvil om ikke nettopp også den moderne kunsten inneholdt et lykksalighetsløfte. Hos Schiller gir den estetiske anskuelsen et løfte som den ikke kan innfri, og løftet har form av en åpenbar utopi ut over kunstens eget domene. Dette er en tendens i de estetiske utopier som rekker helt fram til Marcuses mer ideologikritisk anlagte klage over kulturens affirmative karakter. Men allerede hos Baudelaire - som også gjentar dette promise de bonheur (løfte om lykken) - blir den utopiske forsoning forvandlet til kritisk gjengivelse av den sosiale verdens manglende forsoning. Og en slik nydreining blir en seg desto mer smertelig bevisst jo lenger kunsten fjerner seg fra livet og trekker seg tilbake i fullendt og uberørt autonomi. Det er denne smerten som kommer til uttrykk i den grenseløse «ennui» (kjedsomhet) hos den utstøtte som identifiserer seg med filleproletarene i Paris.

Langs slike følelsesleier samles all den eksplosive kraften som til slutt munner ut i revolten, i de voldsomme forsøkene på å sprengne den tilsynelatende autonome kunsten - gjennom et slikt offer skal forsoningen framtvinges. Adorno ser helt presist hvorfor surrealistenes program «frasier seg kunsten uten å kunne riste den av seg» (*Ästhetische Theorie*, s. 52). Alle forsøk på å senke fallhøyden mellom kunst og liv, fiksjon og praksis, skinn og virkelighet, på å droppe skillet mellom artefakt og bruksgjenstand, mellom det produserte og det blott foreliggende og mellom formgivning og spontan raptus, på å utbasunere alt til kunst og enhver til kunstner, på å oppheve enhver målestokk og side-stille estetiske dommer med subjektive opplevelsesytringer - alle slike forsøk er blitt godt analysert og lar seg lett forstå som nonsens-eksperimenter. Like lett er det å innse at de mot sin vilje bare lar de kunststrukturene de skulle bekjempe tre enda grellere fram i lyset. Det gjelder nettopp skinnets medium, verktranscendensen, kunstproduksjonens konsentrerte og planmessige karakter og smakdommens kognitive status.<sup>7</sup> Det radikale forsøket på å oppheve kunsten knesetter ironisk nok nettopp de kategorier som tjente til å avgrense den klassiske estetikens gjenstandsfelt. En annen sak



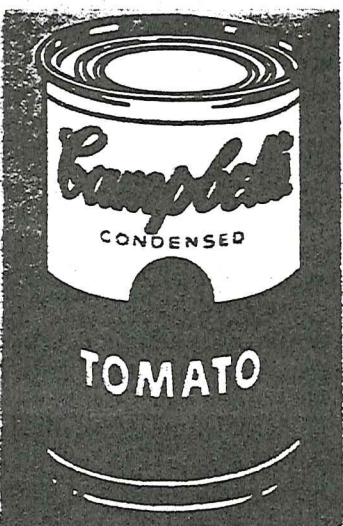
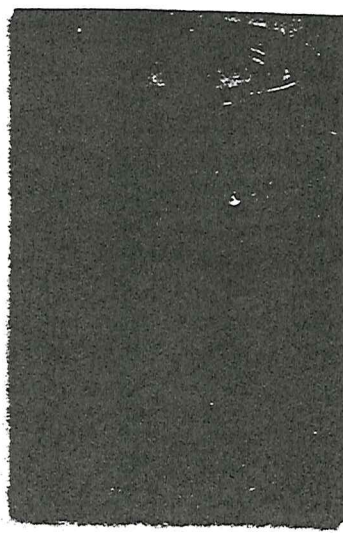
*Modernismen er en lengsel etter den sanne nåtid. Operahuset i Sydney, Australia (modell 1956).*

er at de samme kategoriene dermed gjennomgår indre forandringer.

Det surrealistiske opprørets nederlag besegler dobbeltfeilen i den falske opphevelsen. For det første: Bryter man ned konstruksjonen i en selvstendig kulturell sfære, flyter innholdet bort. Fra avsublimert mening og destrukturet form utgår ingen frigjørende virkning, det blir ingen ting igjen. Men den andre feilen har hatt mer omfattende følger: I vår kommunikative hverdagspraksis må nødvendigvis kognitive tolkninger, moralske forventninger, ekspressive uttrykk og vurderinger gå over i hverandre. Kommunikasjonsprosessen i vår livsverden er i sin fulle bredde henvist til kulturell overlevering. For å frigjøre den rasjonaliserte hverdag fra sin rigide kulturelle utarming kunne man derfor ikke bruke makt for å gjøre ~~ett~~ av områdene - kunsten - åpent tilgjengelig og knyttet til *en* av de spesialiserte erkjennelsesformasjoner. På slikt vis kunne man ikke oppnå mer enn å erstatte *en* form for abstrakt ensidighet med en *annen*.

Også i den teoretiske erkjennelsen og i moralen finnes det paralleller til den falske opphevelsens teori og - mislykte - praksis. De ligger bare ikke så klart i dagen. Riktignok er vitenskapene og moral- og rettsteoriene blitt autonome på en tilsvarende måte som kunsten. Men i begge disse tilfellene eksisterer det forbindelser til det mer spesialiserte praktiske liv - til henholdsvis en vitenskapelig teknikk og en retts-organisert forvaltningspraksis basert på moralsk legitimering. Likevel har både den institusjonaliserte vitenskap og rettssystemets egne praktisk-moralske undersøkelser fjernet seg





Skandalen, de ekte rystelsene, er det modernes varemerke. Andy Warhol: Four Campbell Soup Cans. (1965).

så langt fra de praktiske livssammenhenger, at et program for opplysning like gjerne kunne slå om i opphevelse på disse feltene som i kunsten.

Siden unghегelianernes dager kjenner vi parolen om filosofiens opphevelse, og siden Marx har man stilt spørsmålet om forholdet mellom teori og praksis. Da har riktignok de intellektuelle knyttet seg til arbeiderbevegelsen. Det er bare i randen av denne sosiale bevegelsen sekteriske grupper har funnet spillerom for sine programmessige forsøk på å oppheve filosofien i samme ånd som surrealistene ville oppheve kunsten. I begge tilfeller åpenbarer dog-

matismen og den moralske rigorismen samme feil: en tingliggjort hverdagspraksis innrettet på mekanisk samspill av kongnitive, praktisk-moralske og ekspressiv-etiske momenter, lar seg ikke kurere ved å støtte seg på ett av områdene. Dessuten må man ikke forveksle praktisk realisering og institusjonell lagring av den totale innsikt i vitenskap, moral og kunst med det å kopiere livsførselen til de samme verdifærenes representanter – for eksempel med generaliseringer av Nietzsches, Bakunins eller Baudelaires personlige opprør.

I bestemte situasjoner kan selvsagt terroristiske aktiviteter henge sammen med at ett av disse momentene griper over på de andre, for eksempel med hagen til å estetisere politikken, til å erstatte den av moralsk rigorøsitet eller innordne den under en eller annen dogmatisk lære.

Men slike problematiske forbindelser må ikke forlede til å avfeie intensjonen bak en konsekvent opplysningstankegang som opphav til «terroristisk fornuft». Å sette det moderne prosjekt i sammenheng med terroristenes bevissthet eller offentlige aksjoner, innebærer ikke noen mindre kortslutning enn å erklære at den mye mer betydelige byråkratiske terror som foregår i det skjulte, i militær- og sikkerhetspolitiets kjellere, i egne leirer og i psykiatriske anstalter, er den moderne stats *raison d'être* (og dens positivistisk uthulte legale herredømme) – bare fordi denne formen for terror benytter seg av det statlige tvangsapparatet.

### Alternativ til den falske opphevelse av kulturen

I stedet for å gi det moderne på båten, er det min oppfatning at vi heller bør prøve å lære av alle prosjektets villspor og av feilene i de overspente opphevelsesprogrammene. Antydning til en slik utvei av det kulturelt modernes aporier finnes kanskje i kunstmottakelsen. Helt siden kunstkritikken begynte å utvikle seg i romantikken har det eksistert to motstridende tendenser som blir enda mer markante når avantgardismen dukker opp på scenen. For på den ene side vil kunstkritikken være et produktivt element i kunstverket, på den annen side skal den tjene et bredere publikums interpretasjonsbehov. Den borgerlige kunst har hos sine adressater skapt begge disse formene for forventning. Samtidig som den kunstnyttende menigmann skal utdannes til ekspert, skal han kunne relatere den



estetiske erfaring til sine egne livsproblemer. Det var kanskje fordi den andre og tilsynelatende harmløse mottakelsesmåten ikke ble klart nok skilt fra den første, at den mistet sin radikalitet.

All kunstnerisk produksjon gjennomgår semantisk forkrøpling om den ikke bedrives i form av spesialisert arbeid med særegne problemer, som et ekspertanliggende uten hensyn til esoteriske behov. Og alle (også kritikeren i rollen som faglig skolert mottaker) vedgår at slike problemer må sees i lys av et abstrakt gyldighetsaspekt. Men en slik skarp avgrensning og konsentrasjon om en dimensjon bryter sammen i det øyeblikk den estetiske erfaring overgås av en individuell livshistorie eller inkorporeres i en kollektiv livsform. Gjennom menigmann - eller snarere gjennom dagliglivets ekspert - får kunstmottakelsen en *annen retning* enn gjennom den profesjonelle kritiker med syn for kunstens egenutvikling. Albrecht Wellmer har gjort meg oppmerksom på hvordan en estetisk erfaring som ikke først og fremst omsettes i smaksdommer, får en ny status. Så snart man gjennomgår den med tanke på å belyse en individuell situasjon og den relateres til livsproblemer, inngår den i et språkspill hinsides estetisk kritikk. I så fall fornyer den estetiske erfaring ikke bare vår forståelse av de behov som preger vår oppfattelse av verden - den griper også inn i både de kognitive tolkninger og de normative forventninger og måten alle disse momentene henviser til hverandre på.

Et eksempel på hvilken utforskende og livsorienterende kraft som kan utgå fra møtet med et stort maleri har vi i Peter Weiss' helt som etter fortvilt hjemkomst fra den spanske borgerkrig virrer rundt i Paris og fantaserer om det han kort etter skulle oppleve foran Gericaults maleri av de skipbrudne i Louvre. En enda mer presis gjengivelse av denne mottakelsesmåten finnes i framstillingen av den historiske tilegnelsesprosessen blant en gruppe politisk motiverte, lærelystne arbeidere i Berlin, 1937, i første bind av samme forfatters *Motstandens estetikk*. Her var det en gruppe unge arbeidere som gikk på aftengymnasium for å lære å forstå historien, herunder også det europeiske maleris sosialhistorie. Fra den objektive ånds harde steinmateriale hogger de ut splinter å ta opp i sin egen erfaringshorisont, som var like fjern fra dannelsesstradisjonen som fra det bestående regime. Og disse brokkene snur og vender de på helt til de begynner å lyse: «Vårt syn

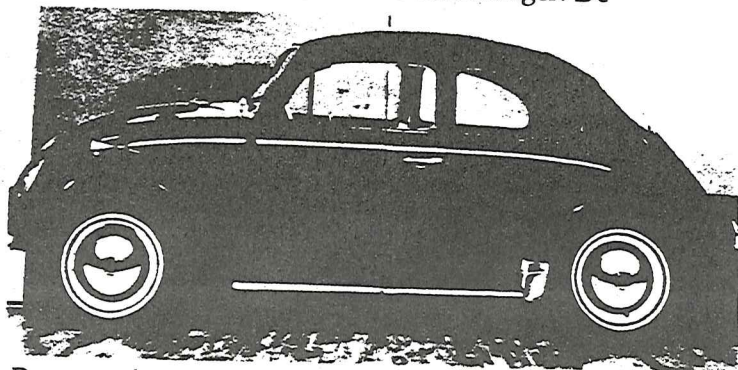
stemte ikke overens med det vanlige, vi så ikke for oss et veldig og uuttømmelig kulturreservoar som vi bare kunne øse av. Vi var eiendomsløse, vi nærmet oss forsiktig, fulle av ærefrykt, inntil vi skjønnte at dette var noe vi kunne bruke for våre egne mål. Fordi helheten bare kunne komme til nytte hvis den også gjenspeilte vår tenkemåte, våre livsbetingelser og vanskeligheter.»<sup>8</sup>

I slike eksempler på *tilegnelse av ekspertkultur i lys av en livsverden* bevares noe av intensjonen bak det utsiktsløse surrealistiske opprøret, og enda mer av Brechts - og til og med Benjamins - eksperimentelle betraktninger omkring mottakelsen av ikke-auratiske kunstverk. Man kan anstille tilsvarende betraktninger for vitenskapen og moralen. Da må en bare huske at ånds-, sosial- og atferdsvitenskapene langt fra er *fullstendig* løsrevet fra strukturen i handlingsorienterende viten, og at den universalistiske etikks konsentrasjon om rettferdsspørsmål er så abstrakt at den må knyttes bevisst til de mest presserende problemer for det gode liv.

Men å føre den moderne kultur tilbake til en hverdag som både er henvist til reelle overleveringer og blir utarmet av ren tradisjonalisme, er nok bare mulig dersom det også lar seg gjøre å lede den *samfunnsmessige* moderniseringen inn i *andre* ikke-kapitalistiske baner - dersom vår livsverden på egen hånd kan utvikle institusjoner som begrenser de økonomiske og administrative handlingssystemenes egendynamikk.

### Tre former for konservatisme

Men tar jeg ikke helt feil, er det ikke gode utsikter til noe slikt. Over nesten hele den vestlige verden er det oppstått modernisme-kritiske strømninger. De



Det er en selvfølgelighet at ikke noe lenger er selvfølgelig når det gjelder kunsten. Tom Wesselmann: *Landscape no. 5* (1964).



konservative posisjonene finner påskudd både i desillusjoneringen etter de falske programmene for kunstens og filosofiens opphevelse, og i de etterhånden synlige aporiene i det kulturelt moderne. Tillat meg nå til slutt å foreta en kort sontring mellom de ungtkonservatives antimodernisme, de gammelkonservatives premodernisme og de nykonservatives postmodernisme.

De *ungkonservative* overtar det estetisk modernes grunnerfaring, dets framføring av et desentret subjekt befridd fra kognitive og målrasjonelle grenser, fra arbeids- og nyttepåbud. Dermed bryter også de ut av den moderne verden. De legger for dagen modernistiske attityder i sin uforsonlige antimodernisme. Imaginasjonens spontane krefter, selvpplevelsen og affektiviteten henlegger de til fjerne og arkaiske omgivelser, og mot den instrumentelle fornuft har de bare manikeiske, evokative prinsipper å stille opp med – om det så dreier seg om vilje til makt eller suverenitet, den nakne eksistens eller poesens dionysiske kraft. I Frankrike fører denne linjen fra George Bataille via Foucault til Derrida. Over det hele svever naturligvis ånden fra 70-åras gjenoppdagede Nietzsche.

De *gammelkonservative* lar seg overhode ikke påvirke av det moderne i kulturen. De ser med mistro på oppløsningen av den substansielle fornuft, på spaltningen i vitenskap, moral og kunst og på det moderne verdensbildets rent instrumentelle rasjonalitet (som Max Weber for sin del utla som material rasjonalitet). De vil vende tilbake til posisjoner *forut for* det moderne. Her har nok nyaristotelismen vært mest framgangsrik. Gjennom dagens økologiske problematikk har den gitt støtet til en ny kosmologisk etikk. Retningen utgår fra Leo Strauss, og den har blant annet resultert i interessante arbeider av Hans Jonas og Robert Spaemann.

Det mest positive forholdet til det modernes fortjenester har nok de *nykonservative*. De hilser den moderne vitenskapens utvikling velkommen – i hvert fall så lenge den overskrider sitt eget domene bare for å påskynde det tekniske framskritt, kapitalistisk vekst og rasjonell forvaltning. Forøvrig går de inn for å dempe det eksplosive innholdet i det moderne i kulturen. En av tesene går ut på at vitenskapen rett forstått i alle fall er blitt uten betydning for vår livsverdens orientering. En annen tese går ut på at politikken aller vennligst bør slippe krav til praktisk-moralsk legitimering. Og en tredje tese

hevder kunstens rene immanens, fraskriver den dens utopiske gehalt og påberoper seg dens skinnkarakter for å kapsle den estetiske erfaring inne i privatsfæren. Som kronvitner kunne man anføre den tidlige Wittgenstein, den midlere Carl Schmitt og den seine Gottfried Benn. Etter den definitive avgrensningen av vitenskap, moral og kunst i selvstendige, spesialiserte sfærer atskilt fra vår livsverden, er alt som blir igjen av det kulturelt moderne, det som beholdes når selve prosjektet er oppgitt. De ledige posisjonene kan fylles av tradisjoner som ikke lenger trenger å leve opp til krav om å skulle begrenses. Det eneste som er litt vanskelig å innse, er hvordan slike tradisjoner i vår moderne verden kan bety noe annet enn ny-prioritering av kulturministeriene.

Som enhver typologi er også denne en forenkling. Men kanskje den kan være til en viss nytte for å analysere dagens åndelige og politiske motsetninger. Jeg er redd for at antimodernismen – med et stenk av premodernisme – er i ferd med å vinne terreng blant grønne og alternative grupper. I de politiske partiene aner man derimot resultater av den helt nye tendensen, det vil si en forening av det postmoderne og det premoderne. Såvidt jeg kan bedømme, har ikke noe bestemt parti monopol på nykonservatisme og hets mot intellektuelle. Jeg har derfor – ikke minst etter de klagjørende bemerkningene i Deres innledning, herr overborgermester Wall – all grunn til å føle meg takknemlig overfor den liberale ånd omkring byen Frankfurts overrekkeelse av en pris knyttet til Adornos navn. Han var en sønn av denne by, og som kanskje ingen annen filosof eller forfatter i forbundsrepublikken kom han til å prege det bilde av en intellektuell som er blitt de intellektuelles eget forbilde.

### Noter

1. W. Pehnt, Die Postmoderne als Lunapark, FAZ 18.8.1980, s.17
2. Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Moderne, i: H.R. Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1970, s. 11 ff.
3. Essays, bd. 2, 1959
4. Essays, bd. 2, s. 329
5. *The Cultural Contradictions of Capitalism*, N.Y. 1976
6. *The Neokonservatives 1979*, s. 65
7. D. Wellerhoff, *Die Auflösung des Kunstbegriffs*, Frankfurt 1976
8. *Motstandens estetikk*, bd. I