

- på Aestetik og logik i første omgang, red.) 1999

Søren Kjørup

BAUMGARTEN OG DEN SENSITIVE ERKENDELSE

»... *gras de l'avenir et chargé du passé*« – sådan karakteriserede Leibniz nutiden i forordet til sine *Nouveaux essais*, og æren for denne situation tilskrev han vore vægste fornemmelser, *les petites perceptions*. Lidt flot kan man måske gengive udtrykket som »med løfter for fremtiden og læstet med fortiden«.

Det samme kan siges om det begreb om 'æstetikken' som blev skabt af den tyske filosof Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62). På den ene side var Baumgarten og hans begreb dybt forankret såvel i klassisk retorik og poetik som i hans eget århundredes logik og spirende æstetiske tænkning, på den anden pegede begrebet over Kant frem ikke blot imod senere æstetisk teori, men også imod videnskabssteoretiske problemstillinger, bl.a. vedrørende karakteren af humanistisk viden, som har været aktuelle siden midten af sidste århundrede.

I oversigtsværker og leksika kan man gerne læse at æstetikken kan føres tilbage til denne Baumgarten, det måske ikke ligefrem skabte den filosofiske disciplin, men i hvert fald selve ordet 'æstetik'; på trods af sin græske rod hører det altså ikke antikken, men oplysningstiden til. Almindeligvis tidsfæstes ordets oprindelse til 1750 da første bind af Baumgartens store latinske *Aesthetica* udkom (mens andet bind udkom i 1758, og den planlagte fuldførelse af værket blev forhindret af Baumgartens sygdom og død).¹ Men faktisk er ordet og begrebet 15 år ældre, Baumgarten lancerede det nemlig oprindeligt som led i de opsummerende bemærkninger i hvad vi nok ville kalde hans ph.d.-afhandling, en kun 40 små kvarto-sider lang latinsk dissertation som han (21 år gammel!) udgav i 1735.² Efter tidens skik kunne Baumgarten i øvrigt ikke selv forsvare afhandlingen ved den efterfølgende disputats en gang i septem-ber; som 'respondent' optrådte derfor hans fremmelige lillebror Nathanael.

Afhandlingens titel var *Meditationes philosophicae de nominibus ad poena pertinentibus*, eller som det let forkortet hedder i den danske oversættelse *Filosofiske betragtninger over digtet*. Den består af 117 nummererede paragraffer, almindeligvis med en påstand plus en kortfattet uddybning, alt sammen ordnet efter det der kaldes 'den geometriske metode', altså således at senere påstande begrundes logisk ud fra kombinationer af tidligere. Som helhed fremtræder afhandlingen som et overraskende vellykket forsøg på at formulere en definition af hvad et digt er, og så at udlede og eksemplificere de regler for digtekunsten man finder først og fremmest hos Horats, af denne definition.

Det nyskabende i afhandlingen ligger imidlertid et andet sted, nemlig i den måde hvorpå Baumgarten får opløst et paradoks vedrørende forholdet mellem sansning og tænkning, oplevelse og forståelse eller som vi nok ville sige: kunst og videnskab, et paradoks som sammenstødet mellem rationalismens logik og dens sprendte kunsttrænkning havde skabt. En anden måde at sige det samme på, nemlig med Thomas Kuhns begreber, ville være at en gryende fornemelse for det æstetiske havde skabt stadig flere anomalier inden for det gældende logisk-begrebsmæssige paradigme, og at Baumgarten løste problemerne ved at skabe et nyt. Og her var det så at han fik brug for sit nydannede begreb om netop 'æstetik'.

Men for at få dette frem må jeg først gøre nærmere rede for hvordan det stod til med kunsttrænkningen og logikken – og forholdet mellem dem – i begyndelsen af 1700-tallet.¹

Kunstbegrebet

Som det vil være de fleste bekendt, stammer ikke blot begrebet om æstetikken, men også begrebet om kunsten fra oplysningstiden. I modsætning til ordet 'æstetik', er ordet 'kunst' (og de tilsvarende ord på andre sprog, herunder også græsk og latin) dog langt ældre, men det skal man ikke lade sig bedrage af.

Hvad de gamle forstod ved 'kunst', overlappede kun delvis med indholdet i vores moderne begreb. Når vi f.eks. i Platons *Stater* læser om de vigtige verdiforskelle mellem snedkerens 'håndværk' (at lave en seng)

og malerens 'kunst' (at lave et billede af sengen), så er det oversætteren der har skabt det terminologiske skel; Platon bruger nøjagtigt samme ord for begge dele: *τέχνη* (téxnyē – naturligvis det ord vi har i 'teknik'). Men heller ikke hos romerne eller i middelalderens Europa havde man et kunstbegreb der svarede blot nogenlunde til vort, og endnu omkring år 1700 var det moderne kunstbegreb kun langsomt på vej frem.

For at få fat i det behøver man ikke nogen dybtgående filosofisk eller idéhistorisk analyse, men kan nøjes med at pege på nogle formodentlig helt ukontroversielle banaliteter angående vores opfattelse af hvad kunst er, f.eks.

1. 'kunst' er en fællesbetegnelse for en del forskelligartede kunstarter, hvortil digtning, malerkunst og musik er de vigtigste;
2. kunstværkers kunstneriske værdi er af oplevelsesmæssig og indsigtsskabende karakter, uafhængig af værdien af de materialer de måtte være fremstillet af, og uafhængig af spørgsmålet om objektnv sandhed i detaljen af kunstværkets eventuelle udsagn; og
3. kunstnerisk skaben forudsætter mere end rent håndværksmæssige og andre færdigheder som kan læres, men også medfødt talent og konkret inspiration.

Den kunsttrænkning som skjuler sig i disse banaliteter, bliver faktisk kun langsomt til (og delvis under stor modstand) i perioden fra renessancen til oplysningstiden.

Hvor meget digtning og malerkunst helt fra antikkens skrifter og fremover end blev set som beslægtede, så hørte de dog for middelalderens og renessancens praksis og tænkning til helt forskellige områder af tilværelsen – og musikken hørte til et helt tredje sted (eller rettere to, som det vil fremgå).

Digtning var en lærd praksis, en form for virkelighedsskildring, snævert forbundet (eller næsten identisk) med videnskab, og det væsentligste kvalitetskriterium for digtningen var sandhed. Malerkunst, derimod, var et håndværk, malerne organiseret i laug som alle andre håndværkere, og det endda ikke nødvendigvis det fineste laug, for det fandt man f.eks.

guldmedene, takket være det faktum at de arbejdede med det dyreste materiale. Tilsvarende måltet maleriers kvalitet ikke mindst på hvor meget guld og andre dyre materialer der var anvendt (f.eks. reven lapis lazuli for de fineste blå partier). Selv i den italienske renaissance ville en maler argumentere for god betaling for sin indsats ved at henvise ikke blot til sin berømmelse, men også til sine flittige studier i moderne malerisk teknik og til sin brug af 'guld og gode farver'.

Og musik, endelig, var på den ene side en ren brugsting, dansemusik, fanfarer og larm i gaden som ingen teoretiserede det mindste over, og på den anden netop en teoretisk disciplin, en af det klassiske universitetscurriculum's 'syv frie kunster'. Her dukkede musikken nemlig op som matematisk harmonikere, ved siden af de andre matematiske 'kunster' (aritmetik, geometri og astronomi, forstået som himlens geometri) og ved siden af de sproglige (grammatik, retorik, logik).

Selv om både antikken, middelalderen og renaissanceen dyrkede sammenligningen mellem de forskellige kunstarter, er Batteux's afhandling *Les arts réduits à un même principe* fra 1746 den første tekst der klart fører de tre basale kunstarter sammen under ét begreb som arter af det samme; det fælles princip viser sig her i øvrigt at være Aristoteles' klassiske *mimesis*, virkelighedsefterligningen.

Digtning, sandhed og det lille ekstra

Nu var det altså kun digtningen der interesserede Baumgarten, og på dette område var det tidens store problem at få plads til de begreber om kunstnerisk kreativitet, oplevelsesmæssig kvalitet og kunstnerisk dømmekraft som efterhånden trængte sig på i forbindelse med langsom nytolkning af klassiske begreber om kunst og skønhed.

Endnu hos franskmændene Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), i hans *L'art poétique* (på vers) fra 1674, finder man fornuften som den højeste dommer i kunstneriske anliggender, og selv om han pligtskyldigt fremhæver de medfødte evner som nødvendige, står dannelse og fornuft højere. »Inden du begynder at skrive, må du lære at tænke« hedder det i hans docerende digt (I,150), og »Elsk fornuften, og lad altid dine skrifter kun fra den låne både glans og påskønnelse«. (I,37-38). Og i hans niende

epistel finder man den ligefremme formulering at »Kun det sande er skønt, kun det sande er behageligt, / sandheden skal herske overalt, selv i fabelen.«

I sin afhandling *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* fra 1685 citerer Boileaus samtidige Dominique Bouhours (1628-1702) dette sidste med tilslutning.⁴ Men han føjer alligevel til at »når det drejer sig om sindrige tanker, da er det sande ikke nok; der må man også tilføje noget usædvanligt der kan røre sjælen« (p. 85). Og han slår ligefrem fast at »når tankerne ret skal være sande, bliver de undertiden trivielle« (p. 82).

Bedst ville det naturligvis være hvis digteren kunne præsentere noget helt nyt og interessant hver gang, men det kan man dårligt forvente. Oftest må man nøjes med at give en allerede kendt tanke en lille ny, måske elegant drejning, noget 'delikat' (som Bouhours kalder det). Og det karakteristiske ved dette 'delikate' er at det er udefinerbart; det delikate, som altså er det egentligt karakteristiske for den kunstneriske præstation, undslipper nærmere forklaring og præcisering. I en vis forstand er det altså noget vi ikke rigtigt ved hvad er, og derfor kaldes det netop sådan på periodens forskellige relevante sprog: »non so que«, »je ne sais quoi«, »I know not what«, »ich weiss nicht was«, »nescio quid«, eller »jeg ved ej hvad«. Vi står her med oplysningstidens udtryk for 'det uudsigelige', altså for hvad vi i dag måske ville kalde 'dette særlige noget', og som man i 1960'ernes og 1970'ernes ugebladsretorik havde i en lidt snævrere forstand når man talte om 'piger med it'.

Takket være begrebet om 'delikatess', der igen var forbundet med begreber som 'ånd', 'følelse', 'geni', 'vid' eller 'vittighed' (*Witz*, ikke om morsomme historier, men om evnen til at se sammenhænge) og først og fremmest dette »jeg ved ej hvad«, var man altså på vej mod en teori om det særligt kunstneriske. Problemet var bare at lige nøjagtigt disse begrebers karakter af noget udefinerbart, noget der kun kunne peges på og opleves, men ikke nærmere bestemmes, havde som konsekvens at det særligt kunstneriske måtte opfattes som nærmest værdiløst, noget man burde undgå eller søge væk fra hurtigst muligt. Og det havde at gøre med tidens begrebs- og erkendelseslogik og det værdihierarki den var forbundet med.

Begrebernes oplysning

Hjørneste­nen i oplysningstidens begrebslogik var Descartes' skel mellem klare og tydelige begreber (hvor 'begreber' må stå for andre af tidens termer som erkendelse, forestillinger og idéer). Denne dikotomi var imidlertid blevet videreudviklet af Leibniz.

Et *klart* begreb har man om en ting man kan skelne og genkende; et *tydeligt* begreb har man hvis man ikke blot kan skelne og genkende tingen, men også er sig kriterierne for denne skelnen bevidst og kan skelne og genkende de elementer kriterierne peger på. Som eksempel nævner Leibniz at hvis man kan genkende guld når man ser en genstand af dette materiale, har man et klart begreb om guld; kender man også definitionen og de karakteristiske kendetegn på guld og er i stand til at påvise dem, har man et tydeligt begreb. Det klare, men utydelige begreb kaldes undertiden også 'forvirret'. Fremskridt i erkendelse sker ved bevægelse fra klare til tydelige begreber, hvilket i høj grad vil sige ved begrebsanalyse. Oplysningstidens filosofi var en analytisk filosofi, og det der skulle 'oplyses', var ikke primært menneskeheden, men begreberne.

På samme måde som Bouhours føjer et delikat »jeg ved ej hvad« til Boileaus sande og fornuftige tanker i poesien, føjer Leibniz et dybere, ubevidst trin til cartesianernes grundlæggende skel mellem de udelukkende bevidste, henholdsvis klare og tydelige begreber. Leibniz peger på netop de *petites perceptions*, som jeg nævnte indledningsvis. »Deri har cartesianerne taget meget fejl at de har regnet de forestillinger som man ikke er sig bevidst, for intet,« skriver han i §14 i sin *Monadologi* fra 1714. Men disse vage fornemmelser er netop vigtige dels fordi de danner grundlag for analyserne frem mod klare og tydelige begreber, og dels fordi det er her dette »jeg ved ej hvad« befinder sig.

Et sådant uklart eller *dunkelt* begreb kan være den erindring man har om en blomst eller et dyr man en gang har set, hvis man ikke er i stand til at genkende blomsten eller dyret og skelne det fra noget lignende. Eller det kan være det begreb man har om den enkelte lille bølges skulps når man står ved stranden og lytter til havets brusen; man ved at det store sus er skabt af alle de små bølger, så man har faktisk et begreb om hver enkelt lille lyd, men man er ikke i stand til at skelne og genkende den enkelte.

Endelig lavede Leibniz en udvidelse af begrebsapparatet til den modsatte side, idet han dog her støttede sig til nogle antydninger hos Spinoza. Lad os igen tænke os at vi har et tydeligt begreb om guld, hvilket altså vil sige at vi kender guldets kendetegn med hensyn til vægt og farve og reaktion på syre osv. Spørgsmålet er så om vi også har tydelige begreber om hvert af disse kendetegn, eller om vi kun har klare begreber om dem. Er det sidste tilfældet, har vi altså et tydeligt begreb om gullet, men dog et ufuldstændigt. Et *fuldstændigt* begreb har vi kun hvis vi også har tydelige begreber om kendetegnene, og igen tydelige begreber om kendetegnenes kendetegn osv. I øvrigt tvivlede Leibniz på at vi mennesker faktisk har egentligt fuldstændige begreber; det nærmeste han kunne forestille sig, var matematikernes begreb om tal.

Fuldstændige begreber er altså resultatet af helt gennemførte analyser inden for hvad Leibniz kalder den *symboliske* erkendelse, opregningen af kendetegn ved hjælp af sproget. Men ved siden af denne nævner han også (igen med inspiration fra Spinoza) den *anskuende* erkendelse, hvor erkendelsens genstand gribes umiddelbart, helhed og detaljer under ét. Igen må man sige at vi mennesker kun antydningvis har mulighed for at erkende med et sådant begrebsmæssigt røntgenblik.

I øvrigt er det latinske udtryk jeg her har oversat i overensstemmelse med tidens tyske terminologi til 'anskuende' ('anschaulich'), en gengivelse af det latinske *intuitivus*. I rationalismens periode var den intuitive erkendelse fornufterkendelsens højdepunkt, samtidig med at begrebet også kunne dække den dunkle, eller i hvert fald kun klare, 'anskuende' sanser­kendelse: Her 'kortsluttes' på en måde begrebs­systemet, og der åbnes ud mod den helt tredje, nemlig romantisk-moderne brug af begrebet 'intuition'.

I overensstemmelse med sin interesse for infinitesimal- og differentialregning opfattede Leibniz fuldstændig og anskuende erkendelse som en slags *grænsebegreber*, på samme måde som de helt dunkle der kun lige akkurat er til stede. Og rækkefølgen dunkle, klare, tydelige, fuldstændige plus måske anskuelige begreber (eller med de latiniserede betegnelser: obskure, klare, distinkte, adækvate og intuitive) opfattede han som punkter i et *kontinuum* hvor analysen bragte stadig større 'dybde' til begreberne for til sidst at nå frem til et stade af 'renhed'. Evnen til at have dunkle og klare forestillinger kaldtes den 'lavere' del af erkendeevnen,

mens evnen til at have tydelige og adækvate forestillinger kaldtes den 'højere' (eller 'forstanden').

Og der kunne ikke være nogen tvivl om hvordan værdihierarkiet var i dette begrebs- og erkendelseskontinuum: Selvfølgelig måtte den menneskelige stræben gå mod klarhed, tydelighed og så vidt muligt også fuldstrændighed.

Det æstetiske paradoks og smagsbegrebet

Herefter er det ikke vanskeligt at se hvori det man (med en historisk foregribende begrebsbrug) kan kalde 'oplysningens æstetiske paradoks' måtte bestå: Lige nøjagtigt det som for det 'moderne' blik kunne gøre f.eks. et digt godt og interessant og æstetisk tilfredsstillende, nemlig dette 'sjeg ved ej hvad', måtte samtidig gøre det til noget mindre værdigt, i og med at vi her taler om noget dunkelt, noget der er forankret i den dybeste afdeling af den lavere del af erkendeevnen.

Paradokset kan udtrykkes på forskellige måder. En kan være den ironiske at Vorherre ikke kan have æstetiske oplevelser. Inden for den givne tænke måde skyldes æstetiske oplevelser nemlig svagheden i menneskets erkendeevne; ikke alt står lige klart og tydeligt for os hele tiden, men vi finder altså en delikat udfordring og æstetisk tilfredsstillelse i visse former for dunkelhed. Vorherre, derimod, genemskuer alt altid; for ham foreligger der intet han ikke ved hvad er — han har netop denne umiddelbart intuitive erkendelse der tillader ham uden nøjere analyse at have den fuldstrændige indsigt som mennesket kun i bedste fald kan nå frem til gennem en nøjsommelig analytisk indsats.

Netop i den overvejelse lå imidlertid kimen til det forsøg på løsning af paradokset som var det almindeligste i begyndelsen af 1700-tallet. Nok skulle mennesket ikke driste sig til at måle sig med Gud når det gjaldt evnen til umiddelbar indsigt og overgribende fornuft, men alligevel havde mennesket en evne af samme type, i hvert fald når det gjaldt æstetiske anliggender, nemlig *smagen*.

I æstetikhistoriske oversigter føres det metaforiske smagsbegreb, begrebet om smagen som den æstetiske dømmekraft, gerne tilbage til spānieren Baltasar Gracian y Morales (1601-58). Til Tyskland — eller rettere:

til det tyske sprog — når det tilsyneladende først frem i 1727, nemlig i Johann Ulrich Königs (1688-1744) efterskrift til en udgave af digte af Caspar Dicht- und Redekunst. «Hvor nyt begrebet er, viser sig bl.a. ved at König udtrykkeligt må gøre opmærksom på at han skriver om smag i samme forstand som når spaniere og franskmænd og italienerne taler om 'gusto' og 'goût', altså 'in verblühmter Bedeutung', billedligt; her er ikke tale om 'sansernes smag', forsikrer han, men det han kalder forstandens smag'.

For König som for de fleste andre af tidens teoretikere på feltet, er smagen den særlige dømmekraft der gør det muligt at foretage en umiddelbar dom om værdi, f.eks. af et digt, på grundlag af udelukkende dunkle forestillinger, og altså uden analyse. Hvad der derimod ikke var fuld enighed om i tiden, var om smagen (og tilsvarende evner) var i stand til umiddelbart at påskønne det som også forstanden ville have påskønnet om den havde fået tid til at gennemføre sin analyse, eller om smagen — mere radikalt — skulle forstås som evnen til at dømmе om særlige egenskaber ved tingene som forstanden aldrig ville kunne gribe.

Det første synspunkt var langt det almindeligste, og man finder det ikke blot hos König, men også f.eks. hos Leibniz, hos Bouhours og hos franskmændene Jean-Pierre de Crousaz (1663-1748) i hans *Traité du Beau* fra 1715; alle forestillede de sig en 'forudgivet harmoni' mellem smag og forstand. Det mere radikale synspunkt finder man derimod hos Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) i hans omfattede *Reflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* fra 1719, hvor man bl.a. kan læse at »det som analysen ikke ville kunne finde, det griber følelsen ved første blik« (II, 352).

Den geometriske poetik

I første omgang kan det være vanskeligt at se hvordan Baumgartens lille skrift om digtekunsten skærer igennem den diskussion og skaber et nyt paradigme. Hvad man snarere lægger mærke til, er at det altså lykkes Baumgarten at forvandle Horats' (og andres) digteriske fremstilling af poetikkens regler til en 'geometrisk' fremstilling — men det er i sig selv jo også ganske imponerende.

Det greb Baumgarten benytter, er at definere 'digter' som hvad han kalder »den fuldkomne sensitive tale«, altså den form for tekst der bedst muligt udnytter dunkle og (især) klare forestillinger (men altså ikke tydelige, der jo i overensstemmelse med rationalismens tradition ikke hører digtningen til). Og det betyder at det er særligt 'poetisk' at give brede skildringer af enkelting, med mange sideordnede kendetegn; at give konkrete eksempler; at bruge sammenligninger og andre troper, først og fremmest metaforen, men også meget gerne synekdoken — og i det hele taget så kortfattet og dog så indholdsrigt som muligt at give skildringer der nok til en vis grad fremkalder 'forundring', men som dog først og fremmest fremstår som 'livagtige' efterligninger af naturen, gerne mere fuldkomment end malerier fordi digtet kan skildre tingene fra flere sider, i handling osv.

Altsammen er grundlæggende struktureret efter retorikkens principper: Vi må se på indholdet (hvad er det poetisk at skildre?), på forbindelsen mellem de skildrede elementer (altså det dispositionsmæssige, herunder spørgsmål om *decorum* og bredde i skildringerne), og endelig på selve ordene, både som indholdsberere og som lyd (herunder rim og rytme). Imponerende er det at Baumgarten når så langt omkring på så få sider, og at han får så meget med fra Horats' klassiker og andre klassikere (plus enkelte samtidige), inklusive en mængde illustrerende citater. Alligevel er dette først og fremmest noget der viser tilbage i æstetik-, retorik- og logikhistorien.

Den sensitive erkendelse

Det som viser fremad, og som lægger grunden for det ny paradigme, ligger allerede i kim i brugen af udtrykket 'sensitiv'. I det klassiske begrebshierarki var alt som ikke var tydeligt, negativt defineret som *u-tydeligt*. Som et første skridt frem giver Baumgarten altså de urydelige forestillinger en selvstændig, positiv betegnelse: De er *sensitive*.

I anden omgang præciserer han så at denne særlige sensitive erkendelse må have mulighed for at nå frem til en form for fuldkommenhed som er dens egen, og som altså ikke består i analytisk fordybelse, men som respekterer den sensitive erkendelses karakter. Dermed kan der så

heller ikke længere være tale om én erkendeevne med en lavere og en højere del, men om to selvstændige erkendeevner, der dog begge tager udgangspunkt i den dunkle erkendelse; mens Baumgarten i begyndelsen af sine *Filosofiske betragtninger* stadig (som f.eks. Leibniz) taler om erkendeevnens to dele, glider dette ud i slutbemærkningerne, hvor han i stedet lader erkendeevnen forgrene sig i henholdsvis en lav og en høj.

Ved siden af den traditionelle begrebsanalyse der fra det dunkle fører frem mod stadig højere grad af hvad han kalder *intensiv* klarhed (og tydelighed osv.), foreslår Baumgarten muligheden af stigende *ekstensiv* klarhed. Og mens den stigende intensive klarhed netop siges at gå i dybden, og dermed også bliver stadig mere abstrakt, kan den ekstensive klarhed siges at gå i bredden og dermed blive stadig mere konkret: Den ekstensive klarhed opnås, som vi har set, slet og ret ved målrettet op-hobning af sideordnede bestemmelser af et emne — og dens fuldkomnethed opnås ved den fuldstændige bestemmelse af en enkelting.

Baumgarten har altså ikke brug for noget smagsbegreb der takket være en *ad hoc* indført forudgivet harmoni kan dømme intuitivt i det dunkle med samme resultat som forstanden ville være kommet frem til efter analyse. Den kvalitet smagen i givet fald dømmer om, er slet og ret en anden type kvalitet end den forstanden interesserer sig for. Her er ikke længere kun ét værdihierarki; her er to.

Æstetikken som erkendelsesteori

I den lille afhandling lægges det begrebsmæssige grundlag for denne ny form for tænkning i løbet af den første snes paragraffer; så følger næsten hundrede paragraffer hvor Horats sættes i system; og endelig rundes der af med tre paragraffer der på metaniveau gør det klart hvilken type tekst og hvilken type overvejelser vi egentlig har arbejdet os igennem.

I §15 slås det fast at den sensitive erkendelse fuldt så vel som den abstrakt videnskabelige (som Baumgarten kalder 'filosofisk') bør have en ledetråd i logikken. Imidlertid må man gøre sig klart at logikken for den sensitive erkendelse ikke for alvor er udviklet, og at den logik vi kender, faktisk kun beskæftiger sig med den højere erkendeevne. Ved siden af den traditionelle logik må der altså være plads for en hidtil uopdyr-

ket videnskab (eller metavidenskab, ville vi sige) der kunne lede og beskrive sensitiv erkendelse.

Pudsigt nok forestiller Baumgarten sig at filosofi og videnskab, logikkens felt, praktisk talt ikke har brug for nogen særlig lære om formidling – 'filosoffen taler som han tænker' – men det har den der udfolder sig på det sensitive område. Det behandles i §117, hvor det slås fast at vi jo må skelne mellem 'fuldkomme' og 'ufuldkomme' fremstillinger, og om det sidste har vi retorikken, om det første poetikken, begge med alle deres underafdelinger.

Men hvad skal man kalde den ny videnskab? Det tages op allerede i §116: Fra gammel tid foreligger et skel mellem 'noeta' og 'aistheta' (og naturligvis skriver han dette med græske bogstaver: *νοητα* og *αισθητα*), tanker og sansendtryk, idéer og fornemmelser, hvoraf de første hører under den højere erkendevne og dermed logikken, de sidste under den lavere – så hvorfor ikke kalde den ny videnskab 'æstetikken'? Og der står ordet så, for første gang nogensinde, og med lutter kapitæler: AESTHETICA!

Sanselighed, æstetisk analyse og tingene i sig selv

Selv om det på længere sigt helt klart var sin store *Aesthetica* Baumgarten blev kendt for – omend måske mere for dens titel end for dens indhold – gik hans lille afhandling absolut ikke ubemærket hen. Den kom således i mindst to oplag, hvad der formodentlig var lige så usædvanligt for den slags afhandlinger dengang som nu (men jeg aner ikke hvor store oplagene var). Den fik et par anmeldelser og omtaler i løbet af de første år, og den blev ligefrem oversat til tysk i uddrag i 1744. Endelig blev den anledning til en polemik, der imidlertid slet og ret havde udgangspunkt i en misforståelse, nemlig en fejloversættelse af Baumgartens centrale definition af digtet.

Baumgarten havde skrevet at digtet er *omnio sensitiva perfectia*, 'den fuldkomme sensitive tale'. I den tyske polemik blev dette imidlertid til *die vollkommen sinnliche Rede*, 'den fuldstændigt sanselige tale' – og det er unægteligt noget andet. Til nød kan man undskylde oversættelsen af *sensitivus* med 'sinnlich' ('sanselig'), for i modsætning til latin kan tysk (og

dansk) ikke skelne mellem *sensitivus* og *sensualis* uden at bruge fremmedord (som jeg har gjort her med 'sensitiv'); begge betyder 'sanselig', men det var altså ikke den kødelige sanselighed Baumgarten trak frem, men den delikate fornemmelse. Hvad man derimod ikke kan undskylde, var forvekslingen af adjektivet *sensitiva* og adverbiet *sensitive*: Baumgarten havde ikke tænkt sig digtet *fuldstændigt* sanseligt, men *fuldkomment* i sin sensitive karakter.

Polemikken har i øvrigt sine pudsige træk. Således skriver Theodor Johann Quistorp i tidsskriftet *Der neue Büchersaal* (1.5) i 1745 at hvis Baumgartens definition af digtet skulle holde, så måtte man foretrække »vores plattyske landsmand«, afdøde Lauremberg, frem for en række andre, normalt mere fremtrædende digtere, »for han skriver ofte så sanseligt at man må holde sig for næsen for denne digter«. Også udtrykket 'æstetik' hos Baumgarten blev straks omformet til et adjektivisk skældsord, 'æstetisk', som betegnelse for det svulstige og dunkle kunstværk, på grund af en tilsvarende fejllæsning af Baumgartens definition af 'skønhed': *omnio sensitiva perfectia*, 'den fuldkomne sensitive erkendelse' (og ikke den fuldstændigt sanselige).

Til Baumgartens forsvar stod især hans elev Georg Friedrich Meier frem, bl.a. med en hel pamflet i 1746 (samme år som Baumgarten blev professor i Frankfurt an der Oder, og Meier overtog hans lærestol i Halle): *Vértheidigung der Baumgartenschen Erklärung eines Gedichts*. Stort set har samme Meier dog gjort mere skade end gavn for Baumgarten-receptionen, nemlig med sit tysksprogede værk *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* fra 1748-50 og dets mere handy *Auszug* fra 1758.

Problemet var at Meier – med en beskedenhed der måske lige så meget var et salgstrick – gjorde det klart at han slet ikke havde særen for disse værkers indhold, idet han havde det hele fra sin lærer Baumgarten, nemlig fra hans forelæsninger og forelæsningsmanuskripter i netop den periode hvor *Aesthetica* blev skrevet. Men eksempelvis var det faktisk ikke Baumgartens netop citerede definition af 'skønhed' Meier brugte i sit værk, men det mere traditionelle begreb om skønhed som »en utydeligt eller sensitivt erkendt fuldkommenhed«. Denne sidste definition havde Baumgarten ganske vist selv brugt i sin *Metaphysica* fra 1739, men den bog er først og fremmest at opfatte som et compendium af Leibniz' og filosofen Christian Wolffs (1679-1754) værker og begrebsbrug. Og

Tyskerne er de eneste som bruger ordet 'æstetik' om det alle andre kalder 'smagens kritik', siger Kant, men selv vil han bruge det mere præcist og etymologisk korrekt som betegnelse for sin undersøgelse af sansningens principper, i modsætning til 'logik', som han vil bruge for tænkningens principper – og så nævner han netop de gamle begreber 'aistheta' og 'noeta'. Men hermed var han jo meget nærmere den egentlige Baumgarten fra de da næsten 50 år gamle *Filosofiske betragtninger* end han kunne eller ville være ved.

At Kant faktisk hentede ikke blot begreber, men også tænkemåder fra Baumgarten fremgår imidlertid først og fremmest af hans latinske tiltrædelsesskrift, inauguraldisertationen fra 1770, da det endelig lykkedes ham at blive professor i Königsberg: *De mundo sensibilis atque intelligibilis forma et principis* ('Om former og principper for den sansbare og den tankemæssige verden').

Den sædvanlige måde at læse dette skrift på er som et forstudie til *Kritik der reinen Vernunft*; f.eks. indgår en række afsnit direkte i hovedværket, især netop i den transcendentale æstetik. Men samtidig er det et værk som i allerhøjeste grad viser hvorledes Kant arbejdede videre på Baumgartens indsats. Baumgartens skel mellem *sensualis* og *sensitivus* spiller en væsentlig rolle, og hans skel mellem den ekstensive og den intensive klarhed optræder her som et skel mellem 'koordination' og 'subordination' – for så i *Kritikken* at blive til det afgørende skel mellem 'synetisk' og 'analytisk' erkendelse.

Vigtigst er alligevel det skel som tiden på disertationen markerer, altså mellem de to verdener, den sansbare og den tankemæssige. Filosofihistorisk vil man normalt pege på at vi her ser Kant bruge en filosofisk topos som går tilbage til Platon og dennes adskillelse mellem fænomenernes verden og ideernes. Men dette lange perspektiv må samtidig sættes op imod det korte at Kant på en måde fuldfører den halve adskillelse mellem de to erkendevener som Baumgarten havde markeret.

Det geniale hos Baumgarten er at han på den ene side tilkender sansererkendelse og intellektuel erkendelse hver sin form for værdi, men alligevel fastholder dem som forbundne gennem et fælles udgangspunkt; de stilles ikke op som hinandens modsætninger. Fra og med Kant har vi så netop det skisma som modernitetens tænkning har slæbt rundt på, mellem sansning og tænkning, følelse og fornuft, det emotive og det

Baumgarten benyttede selv anledningen til at forsvare sig mod fejllæsninger af doktorafhandlingen i forordet til 3. udgave (1749) af *Metaphysica*.

I samtiden skyldtes kendskabet til Baumgarten i øvrigt først og fremmest netop dette meget populære værk, som mange foretrak at forelæse over i denne periode hvor det var professorerne forbudt at læse over egne skrifter. En særlig betydning fik værket efter at Baumgarten i 4. udgave (1757) indførte noter med forslag til tyske betegnelser for de latinske fagudtryk. Det hævdes ofte at tysk filosofisk terminologi er skabt af den netop nævnte Wolff, der var den første til for alvor at forlade latin (og fransk, som f.eks. Leibniz brugte), og hvis skrifter i øvrigt havde inspireret Baumgarten til overhovedet at blive filosof og ikke teolog, som han ellers havde lovet sin far på dennes dødsleje. Men sammenligner man Wolffs tyske udtryk med dem Baumgarten angiver, vil man se at på punkter hvor de to adskiller sig fra hinanden, er det Baumgartens udtryk der er slået igennem; f.eks. bliver *in se* hos Wolff til »vor und an sich«, men hos Baumgarten til det fra Kant kendte »an und für sich«.

Kant og Baumgarten

Også Kant hørte nemlig til dem der forelæste over Baumgartens metafysikkompendium (og hans tilsvarende etikkompendium). Nu var det dengang ikke almindeligt at gøre nærmere rede for sine kilder, så derfor er Baumgartens betydning for Kant ikke umiddelbart enkel at få øje på, hvor gennemgribende den end var. To eksempler fra Kant værk kan det imidlertid være relevant at pege på.

Det ene er Kants brug af betegnelsen 'æstetik' i *Kritik der reinen Vernunft* fra 1781, hvis første (og største) dels første (og mindste) del jo hedder »Den transcendentale æstetik« (hvor rum og tid bliver præsenteret som 'anskuelsesformer'). Her nævner han eksplicit »den fortærfellege analytiker Baumgarten« i en fodnote (B 36), men med den bemærkning at Baumgarten har taget helt fejl af hvad 'æstetik' er for noget – en lidt pudsig sag når det nu faktisk ikke var et ord Baumgarten overtog et eller andet sted fra, men et han selv lavede.

kognitive. Og for den sags skyld også mellem humanvidenskab og naturvidenskab.

Kognitiv og emotiv betydning

Sporene fra rationalismens logik, Baumgartens æstetik og Kants kriticisme kan naturligvis følges i talrige større og mindre aspekter af tænknin-gen gennem de næste to århundreder, ligesom man kan finde adskillige eksempler på parallelle dilemmaer til det Baumgarten hjalp rationalis-mens tænkning ud af. Jeg skal nøjes med et eksempel af hver slags.

En klar parallel til oplysningens æstetiske dilemma finder man i 1930'ernes positivisme. For at undgå 'dunkelhed' i tænkningen havde man her opbygget et rationalistisk begrebsapparat der ikke lod 1700-tallets noget efter, men samtidig havde man også skaffet sig tilsvarende proble-mer. Det empiristiske kriterium for meningsfuldt sprog, nemlig at or-dene skulle være direkte forankret i erfaringen, måtte jo have som kon-sekvens at skønlitteraturens fantasifulde beskrivelser (såvel som moral-ens domme) måtte være meningsløse. Og for at komme ud af det di-lemma måtte man skabe begrebet om en anden form for meningsfuldt sprog end det referentielle eller kognitive, nemlig det emotive, følelsernes sprog. Mens de referentielle sprog f.eks. *skildrer* følelser, ville et sådant sprog snarere *afspejle* følelser, *framkaldte* følelser og *påvirke* til handling.

Man måtte genopfinde Baumgartens sensitive erkendelse, er det fri-stende at sige. Men i den grad der blev sat et radikalt skel mellem videnskabens rationalitet og irrationaliteten, det rent emotive, i kunst og moral, var Baumgartens tænkning mere indsigtsfuld. I den grad digtning skulle forstås som »rent emotivt sprog«, nærmede man sig snarere den definition af digtet som Baumgarten netop *ikke* gav: »den fuldstændigt sanselige tale«. Og selv om konsekvensen af en sådan emotiv teori måske ikke nødvendigvis var at man er nødt til at holde sig for næsen under læsning af den bedste litteratur, måtte den vel være at tå-reperseren og propagandafilmen rangerer som de højeste kunstneriske genrer.

Menneskevidenskab og naturvidenskab

Bør humaniora efterligne naturvidenskaberne, eller bør menneskeviden-skaberne netop lade være med det? At spørgsmålet kunne stilles ved midten af 1800-tallet og derefter føles brændende, har vel næppe noget direkte med æstetik og logik at gøre, men snarere med naturviden-skabernes spektakulære udvikling og den prestige de så småt kunne be-gynde at hente fra teknisk udnyttelse af deres erkendelser. Men alligevel er der en forbindelse tilbage til oplysningstiden, Baumgarten og den sensitive erkendelse.

Rent lærdomshistorisk er det i øvrigt værd at påpege at en forud-sætning for at det overhovedet kunne være et uklart forhold mellem de to videnskabs typer, var at de faktisk hørte sammen, bl.a. rent praktisk i samme fakulter: Både menneske- og naturvidenskab hørte fra gammel tid til blandt 'de frie kunster', med hjemsted i det gamle *artes*-fakultet (i modsætning til det juridiske, det medicinske og det teologiske). Først omkring midten af 1800-tallet bliver det gamle *artes*-fakultet ved de europæiske universiteter efterhånden delt i et 'filosofisk' eller 'historisk-filologisk' – nu omdøbt til humanistisk – og et naturvidenskabeligt.

Blandt forsvarerne for det synspunkt at menneskevidenskaberne ikke skulle efterligne naturvidenskaberne, plejer man at pege på to linjer, men begge rummer aspekter af Baumgartens distinktion mellem æstetik og logik med æstetikken som menneskevidenskabernes erkendelsesteori og metodelære, logikken som naturvidenskabens.

Den ene linje kan vi kalde den *hermeneutiske* og lade Wilhelm Dilthey repræsentere. For ham var det klart at det han kaldte *Geisteswissenschaft*, handler om en helt anden verden end naturvidenskaberne, og derfor skal man også bruge forskellige metoder de to steder. Med et kendt citat: »Naturen forklarer vi, sjælelivet forstår vi.«³ Og betegnelsen 'hermeneutisk' for denne linje kommer naturligvis af at den insisterer på tolkning og forståelse som et væsentligt træk ved humanistisk videnska-belighed.

Naturen kan vi aldrig få andet end et udvendigt forhold til, mente Dilthey. Derfor må vi bruge de abstrakte, logiske metoder når naturen skal studeres og redegøres for. 'Ånden', derimod, mennesket og dets handlinger og produkter, har vi mulighed for at undersøge og begribe

indfra, for vi er jo selv mennesker. Her kan vi bl.a. bruge 'indføling' (*Einfühlung*, et begreb Dilthey er blevet kendt for, men som han dog ikke bruger så ofte).

Den anden linje kan vi kalde den *neokantianske*, og som repræsentant for den kan man nævne Wilhelm Windelband. For ham måtte valget af metode inden for det han foretrak at kalde *kulturvidenskaberne*, være et spørgsmål om erkendelsesinteresser (selv om han ikke brugte dette, mere moderne ord). Og det kantianske træk i tænkningen her er netop dette erkendelsesteoretiske udgangspunkt, i modsætning til Diltheys ontologiske.

Undertiden interesserer vi os for de almene træk ved et fænomen, og så må vi bruge de alment-abstrakte, logiske metoder, mente Windelband. Men undertiden er det de specielle træk ved et fænomen vi interesserer os for, og så må vi bruge metoder der tjener til konkret beskrivelse. I forbindelse med naturens fænomener er det oftest det almene der interesserer os, i forbindelse med kulturens det specifikke – og så ville det jo være ret tåbeligt at bruge naturvidenskabens almene metoder på kulturen.

Både for Dilthey og for Windelband er det altså vigtigt at insistere på den særlige erkendelseform i menneskevidenskaberne, som det var vigtigt for Baumgarten at gøre plads for en anden form for erkendelse end den abstrakt-logiske. Men det er forskellige træk ved den lavere erkendelse de to linjer aktualiserer. Hos Dilthey kan man måske sige at det er 'dunkelheden' i den sensitive erkendelse der gives ære og værdighed, de umiddelbare fornemmelser, den ikke-analytiske forståelse, det intuitive – selv om Dilthey også insisterer på at det kan kræve en større forskningsindsats (med læsning af kilder, f.eks.) for at nå til det punkt hvor man umiddelbart kan sætte sig i en andens sted. Hos Windelband, derimod, er det snarere 'fuldkommenheden' i den sensitive erkendelse der genkaldes, nemlig den komplette beskrivelse af enkeltingen med alle dens kendetegn, frem mod det som i det rationalistiske begrebsapparat blev kaldet 'livagtighed'.

Et smut med øjet

»Den komplette beskrivelse af enkeltingen« så den får 'livagtighed' – nuvel, det er 1700-talsprog, men er det ikke også noget vi har hørt for nylig?

Jo, selvfølgelig, hos antropologen Clifford Geertz, under betegnelsen 'thick description' i hans store essay af samme navn, det nyskrevne, programmatisk essay der indleder hans samling.⁶ Men i øvrigt er det jo altså et begreb han har hentet fra filosofen Gilbert Ryle, nemlig fra dennes overvejelser over hvordan man kan beskrive og forstå hvad der foregår blandt mennesker. For her nytter det ikke noget med blot nogle enkle konstateringer; her må vi give en detaljeret, dybtgående og rammesættende beskrivelse, en *tyk én*, selv hvis vi bare skal indfange noget så småt som en blinken med et øjeblik. Er det et 'smut' med øjet? Eller blot en ufrivillig trækning? Eller en øvelse i at slå smut? Og hvis det er et rigtigt smut, hvad betyder det så? Og er det alvorligt ment, eller bare på skråt? Osv.

Her ser vi menneskevidenskabernes logik og metodelære som den skildres i en ganske aktuel videnskabssteoretisk fremstilling – eller skal vi hellere kalde det menneskevidenskaberne æstetik? Opmærksomheden over for det enkelte, for detaljerne, kompleksiteten, fylden i de kulturelle fænomener som vi studerer, den er ikke blot et 1700-talsfænomen som Baumgarten søgte at sætte på begreb, den er stadig centrum for forståelsen af humaniora. Den sensitive, humanistiske erkendelse må være opmærksom selv på de mindste detaljer og fornemmelser, både som studieobjekt og som personligt udgangspunkt for studiet, for vi humanister ved at takket være disse *petites perceptions* er den nutid vi studerer, fuld af løfter for fremtiden, men også lastet med fortiden.

Æstetik eller logik? Nej, bedst: Æstetik og logik. For en umiddelbar forståelse hører de to begreber til helt forskellige sfærer, i et historisk perspektiv hører de imidlertid sammen. At skabe et 'Center for æstetik og logik' er at pege tilbage på vigtige traditioner i forståelsen af humaniora og humanioras forhold til andre videnskaber, og det giver store løfter for fremtiden. Her er et tiltag som i sandhed er *gros de l'avenir et chargé du passé*.