

モデルネの救済

——ハーバーマスにおけるモデルネ論の形成——

吉 田 純

序

ハーバーマスにとって「近代」をどう捉えるかということは、その知的経歴の出発点から現在に至るまでつねに、根底的な問題でありつづけてきた。かれは、理論的主著『コミュニケーション的行為の理論』[Habermas, 1981a]の出版に先立ち、その「解説」としておこなわれたあるインタビューのなかで、1956年にフランクフルト社会研究所に赴任し、フランクフルト学派の先行世代の知的遺産に初めて触れた当時を振り返って、次のように語っている。「その時すでに私の課題は近代の理論であり、近代の病理学の理論でした。それは歴史において理性がどのように実現されるか、またどのように歪められた形で実現されるかという観点によるものです[Habermas, 1985b: 171(訳: 232)]。」「『コミュニケーション的行為の理論』は、ハーバーマス自身のこの長年の課題への解答であったといえよう。同じインタビューのなかで、彼は次のようにも語っている。「私が示したかったのは、コミュニケーション的行為の理論の諸概念を使えば、社会病理的現象の分析に必要な解像度をもった近代の理論が展開可能だということです[Ebd.: 180(訳: 246)]。」

一方、同時代の政治や文化をめぐるアクチュアルな（そしてしばしば論争的な）言説においても、その根底をなしているのは、「未完成のプロジェクト」としての「近代」の理念への強固な志向である。たとえば最近では、東欧社会主義諸国の崩壊に対するハーバーマスの次のようなコメントは、それを最も典型的に示していると言えよう。「むしろ、官僚的社会主義の革命的崩壊によって打ち出されているのは、近代(モデルネ)の拡大なのである。西の精神が東を捉え込んだのだ[Habermas, 1990: 185(訳: 14)]。」

このように、いわば理性が実現されるべき場としての「近代(モデルネ)」への志向は、近年のハーバーマスにおいて、理論的思考と政治的・時事的発言との両面にわたる主調音となっている。その際共通して注目されるのは、モデルネのなかでも美的モデルネ＝近代芸術の領域に対して、積極的な言及がおこなわれていることである[Habermas, 1981a; 1981b; 1985a; 1987]。この領域へのハーバーマスのアプローチは、これまで——とくに社会

学においては——あまり中心的な議論の対象とされてこなかったが、私見によれば、（以下明らかにするように）美的モデルネに対するアプローチこそ、初期フランクフルト学派のテーマを批判的に継承の過程しつつ、ハーバーマス自身のモデルネ論を形成していくうえでの中心的準拠点となったと考えられるのである。

元来「モデルネ Modeme」という言葉は、19世紀後半から20世紀前半にかけてのドイツ文学・芸術を指して用いられていたものである。近年のハーバーマスはそれを、ルネサンス・啓蒙主義以降の「近代」文化ないし「近代」的思考一般に対して拡大適用することによって、近現代(社会)全体を、19世紀後半以降の文化的モデルネの諸問題を手がかりとしながら、理論的かつ批判的に捉えかえそうとしている⁽¹⁾。そこには明らかに、芸術のなかに社会批判の、さらには「解放」のためのポテンシャルを見出そうとしてきた初期フランクフルト学派のアプローチの（継承とは言わないまでも）残響を聞き取ることができよう。しかしながら、周知のようにハーバーマスの理論は、初期フランクフルト学派のそれとは様々な点で異質な不連続性を含むものでもある。理論全体のなかでの芸術＝美的モデルネの位置づけについても当然それは例外ではない。いやそれどころか、芸術の位置づけの差異こそが、初期フランクフルト学派とハーバーマスとを分かつ最も重要なメルクマールのひとつであるとさえ言ってもよいのである。

本稿の目的は、まずモデルネ論の前史を、主としてこの初期フランクフルト学派の芸術理論の継承過程のなかに探り、そしてその結果モデルネ論が現在のハーバーマスの知的営為において得るにいたった位置と、その独自のアクチュアリティとを明らかにすることである。

1.では、まずハーバーマスのモデルネ論のいわば原型的素材となった初期フランクフルト学派、とくにマルクーゼ、ベンヤミン、アドルノの芸術理論を、芸術と社会との関係をめぐる議論という観点から整理・検討する。

2.では、ハーバーマスのモデルネ論の形成過程を探るべく、それらの初期フランクフルト学派の知的遺産に対して彼がどうアプローチし、またそれらのいかなる側面を継承したかを述べる。それによって、美的モデルネの批判的ポテンシャルをハーバーマス自身の社会理論のなかに生かすかという課題が浮上してきたことが明らかになるはずである

3.では、この課題が、『コミュニケーション論的行為の理論』以後の新たな理論的パースペクティブのなかで、どのような解決をみることになったかを考察する。

1. 初期フランクフルト学派における芸術と社会

1.1 初期フランクフルト学派の歴史的地平

初期フランクフルト学派がかねらの「批判理論」の課題を見出した歴史的な地平は、1920年代・30年代のドイツを中心とする西欧世界にあった。それは、啓蒙的理性の所産としての文化的諸価値——近代的学問、普遍主義的道德、そして自律的芸術——が、一気に根底からの反省の対象となった時代であった[三島,1985:48f.]。この反省は、市民的合理性から美やエロスというかたちで抑圧され排除されていた、いわば市民社会の内なる他者と向き合うことによって、近代そのもののアイデンティティを問い直すという方向へラディカライズしてゆく。

このような近代批判の基本構図は、部分的な変形はこうむりながらも80年代のモデルネ論争にいたるまで、継承されてきたものといえてよいだろう。またその19世紀における前史は、いうまでもなくアポロンにディオニュソスを対置したニーチェにみなければならない。彼は「市民社会のヒューマニスティックな自己理解にディオニュソスという名の鏡をつきつけ、自分たちの真の姿の確認を迫る」[三島,1987b:79]ことによって、近代的学問の真理要求や市民的道德の普遍性要求の虚偽を暴露したのである。

こうした「芸術」対「市民社会」、あるいは近代批判のための特権的拠り所としての美的モデルネというニーチェの構図を受け継ぎ、それぞれのかたちで展開したのが、初期フランクフルト学派の思想家たち、とりわけマルクーゼ、ベンヤミン、アドルノの三人であった。かれらの議論に共通する特徴は、「芸術」そのものに対しても、とりわけその市民社会との関係という側面から、鋭い批判の眼差しを向けたことである。以下、主としてのちのハーバーマスのモデルネ論への影響という観点を伏線として念頭に置きながら、この三人の芸術論の特質をみてゆくことにしたい。

1.2 マルクーゼ

マルクーゼによれば、市民社会において自律性を獲得した芸術は、宗教や儀礼といった芸術作品にとって非本質的なものに奉仕することから脱し、純粹で理想的な美を作品の世界のなかに表現するようになった。この自律的な虚構の作品世界を、マルクーゼは「美しき仮象Der schöne Schein」と呼ぶ。「この自律性はみせかけの(scheinhaft)ものである。なぜなら芸術は、諸個人の幸福への要求をただ虚構の領域でのみ通用させ、日々の現実の不幸を覆い隠しているからである」[Habermas,1972=1981:339(訳:134)]。ここにマルクーゼは、

芸術の現状肯定的でイデオロギー的な機能をみる。

しかしながら、「芸術の自律性には何か真実なものもある。なぜなら美の理想は、より幸福な生活への憧れ、日常生活において不当にも奪われている人間性や友情や連帯への憧れを表現にもたらしもし、そのことによって現存するものを超越しているからである[Ebd.(同)]」。この超越的契機を現実化するには、芸術作品という虚構の領域のなかのみに表現されていた「幸福への要求」を、現実社会のなかで実現されるべき要求として、「文字通りに」受け取りなおすことがまず必要となる。「美しき仮象というものは、市民社会が自らの理想をたしかにそこで表現はするが、同時にそれらの理想がまだ実現していないことを覆い隠すような媒体である。だとすれば芸術のイデオロギー批判は、自律的な芸術を廃棄＝止揚(aufheben)し、芸術一般を物質的生活過程のうちに取り戻そうという要求に至る[Ebd.:340(訳:135)]」。

このことを芸術の側からみれば次のようになる。「文化が、満たされうるのに実際には満たされていない人間たちの憧れと衝動を形象化してきた限り、〔もしこの憧れと衝動が実現されたとすれば〕文化はその対象を失うであろう。……美がもはや現実的な仮象としては描かれず、現実と現実についての歎びそのものを表現しなければならないとすれば、美は〔芸術とは〕別のかたちで具体化されるだろう[Marcuse,1937=1965:98f.]」。

ここにみる基本構図、すなわち「芸術」という理想世界と「社会」という現実世界の対比、およびその落差の解消をめざす方向性は、基本的には他のフランクフルト学派の思想家たちとも共有され、さらにハーバーマスにも受け継がれたと言ってよい。しかし、以下にみるように、この方向性がいかにして実現されるかという点に関しては、きわめて大きな意見の相違がみられるのである。

1.3 ベンヤミン

ベンヤミンは、市民的芸術作品の特性を「アウラ」という言葉で概念化した。アウラとは、その芸術作品が「今、ここに」しかないという一回性からくる、鑑賞者と作品との間の距離感＝落差であり、これこそが、仮象としての作品に、その固有のリアリティへの信仰を保証するものである。この落差、作品への近寄り難さは、かつて芸術作品が呪術的ないし宗教的儀礼に供されるものであったという来歴に由来するが、この儀礼的性格は、ルネサンスとともに美の世俗的享受が確立された後も本質的には変わることがなかった。「どんなに非宗教的なかたちで美の礼拝が行われるにしても、それが世俗化された儀式の一種であることに変わりはない[Benjamin,1936=1977:16f.(訳:18)]」。

しかしこのアウラは、またそれにとまって芸術の自律性は、芸術作品の複製技術（写

真・映画・録音etc.)の発達によって崩壊する。それはいうまでもなく、芸術作品が「今、ここに」しかないという一回性を奪い、そしてそのことによって、仮象のリアリティへの信仰を奪うのである。「芸術の技術的複製が可能となったために、芸術がその礼拝的基盤から解き放たれたことによって、芸術の自律性という仮象も永久に消え去った[Ebd.:22(訳:22)]」。

そしてアウラの崩壊は、芸術受容のありかたの変化をももたらす。自律的な芸術作品が孤独で「秘教的な」鑑賞を要求するのに対し、もはや自律的ではない芸術作品は大衆的・集团的な受容様式を可能にする。かつては自律的な作品の「秘教的な」鑑賞のなかに閉じこめられていた美的経験が、公共的な場のなかに解放されることに、ベンヤミンは批判的な芸術受容のありかたを見いだしているのである。「映画館のなかでは、観客の批判的態度と享受的態度とは、完全にひとつに融けあっている[Ebd.:33(訳:34-35)]」。

「ここで映画のスクリーンと絵画のキャンバスを比較してみよう。後者は観る者を遐想へと誘い、その前で鑑賞者は連想の流れに身を委ねることができるようになる。映画を観ているときには、それは不可能である。……事実、映像を眺めている人の連想の流れは、映像の変化によってただちに中断されるのである。ここに映画のショック効果があり、それはあらゆるショック効果と同様に、高度な精神のはたらきによって捉えられなければならない。映画は、その技術的構造のもつ力によって、ダダイズムがいわばまだ道徳的な枠のなかに封じ込めていた身体的なショック効果を、この枠組から解き放ったのである[Ebd.:38f.(訳:40-41)]」。

もちろんベンヤミンは、このような芸術の大衆化を無条件に賛美し評価しているわけではない。ナチズムの文化政策を目の当たりにしたベンヤミンが、芸術の大衆化がもたらす政治的宣伝に利用される危険性に気づかないわけではなく、この危険性について、ベンヤミンは同じ論文のあとがきで言及している。しかしベンヤミンが、「芸術」と「社会」との落差の解消の可能性を、技術的手段による芸術の大衆化という方向性のなかに見出したことは疑いがない。

1.4 アドルノ

このような、芸術の大衆化のなかに批判的契機をみるベンヤミンの考え方を、最も厳しく批判したのがアドルノである。かれは、芸術に社会批判的な機能が潜在しているとすれば、それは、自律的芸術作品、つまりベンヤミンのいう秘教的芸術作品の中でのみ保存されてきたと考える。自律性の破壊は、この批判的ポテンシャルをも破壊し、芸術を市場の法則に隷属する「文化産業」へと墮落させてしまう「偽りの止揚」をもたらすと言うので

ある。「複製技術時代の芸術作品」の草稿を読んだ後でアドルノは、ベンヤミンへの書簡のなかで次のように反論している。

「この研究は……わたし自身の音楽経験のうちにおいて、日々より明瞭なものとなりつつある経験を見過ごしております。その経験によれば、自律的芸術がもつ技術的法則にきわめて徹底的に従うことこそが、この自律的芸術を変化させるのであり、タブー化し物神化するかわりに、自律的芸術を自由という状態、意識的に制作されうるもの、作られうるものという状態に近づけるのです[Adorno, 1970a: 127f. (訳: 134)。]」「わたしは芸術作品の自律を指定保護地区として守りたくはありませんし、あなたとともに芸術作品におけるアウラのものは消滅しつつあると、わたしも考えます。ついでに言いますと、アウラのものが消滅するのは単に技術的再生産可能性によるのではなく、とりわけそれ独自の自律的形式法則によるのです[Ebd. (訳: 135-136)。]」

アドルノは、自律的形式法則の徹底的追求によってアウラを消滅させた芸術の代表例として、マラルメ、カフカ、シェーンベルクといったモダニストたちの名をあげる。モダニズムにおいては、かつては表現の透明な媒体であった芸術作品の素材（言葉や音や形や色）が、それ自体、表現のテーマとして浮上してくるようになる。それはたとえばシェーンベルクにおいては、不協和音が、協和音に「解決」されるべき副次的要素としてではなく、作品を構成するための本質的要素として登場したということである。アドルノは、まさにこの、素材の反省的使用という点にこそ、モダニズム芸術の社会批判的な意義をみる。それこそが、芸術生産・芸術受容の両面において、伝統的な芸術言語の自明性を掘り崩し、それによって成立していた「美しき仮象」を崩壊に導くからである。

アドルノも、芸術の自律性という概念自体に、マルクーゼが指摘したのと同様のアンビヴァレンスを認めないわけではない。しかしマルクーゼがこの問題に対して、芸術の表現する「幸福への要求」を現実社会のなかで実現するという実践的要求を解決策として掲げたのに対し、アドルノは、芸術それ自体に内在する社会批判的契機をあくまでも追求しようとする²⁹。ただしそれは、決して（たとえばサルトル的な意味での）アンガジュマン芸術を意味するのではない。「社会批判」はあくまでも、社会から自律的な、芸術固有の形式言語の世界でおこなわれなければならないのである[Adorno, 1932]。

こうしたアドルノの芸術観の背景には、のちに『啓蒙の弁証法』[Horkheimer; Adorno, 1947=1987]で呈示された歴史哲学が存在する。同書においてアドルノはホルクハイマーとともに、西欧近代への批判を世界史的合理化過程全体への批判にまで押し進め、その根源に「自然支配」の原理をみた。この原理は外的自然の支配のみならず、社会的支配、内的自然の支配——すなわち内的欲求の抑圧——というかたちでも、社会的合理化のなかに貫

徹する。「自然支配」とは異なる自然への関係性としての「ミメシス」（模倣）は、この合理化過程のなかで抑圧されてきたが、ただ唯一、芸術という「隠れ家」のなかにだけ保存されてきたのである。そして、芸術に内在するミメシスの欲求は、芸術の合理化、すなわち自律的形式法則の徹底的追求がもたらす「美しき仮象」の崩壊によってはじめて、逆説的に表現されるのである[Adorno,1949;1970b]⁽³⁾。

すでに明らかなように、アドルノが「芸術」と「社会」とのあいだにみた落差・距離は、マルクーゼ、ベンヤミンの両者がみたものとは比較にならないほど大きなものである。アドルノも先のベンヤミンへの書簡で、「芸術の清算という主題が長年にわたってわたしの美学的試みの背後にあること……このことはあなたの御存知のとおりです。ここにおいて、われわれがいまやはっきりと共通の基盤を見出したところで、わたしは別に驚きません[Adorno,1970a(訳:133)]と述べてはいる。しかし、かれが「芸術の清算」あるいはミメシス的関係の実現を、現実の社会的なプログラムとして呈示することは決してなかった。

アドルノ自身が、かつてアルバン・ベルクのもとで学んだ作曲家でもあり（先のベンヤミンへの書簡での「わたし自身の音楽経験のうちにおいて日々より明瞭なものとなりつつある経験」という言葉は、このことを反映している）、芸術理論、そして芸術と社会との関係についての理論を最も徹底して追求した思想家であったことを考えるとき、かれが「芸術」と「社会」とのあいだにほとんど現実的には架橋不可能な落差をみたことの意味は、ますます重大なものに思えてくる。そして次章以下でみるように、ハーバーマスにとってもこのアポリアはきわめて大きな意味をもつようになるのである。

2. ハーバーマスのモデルネ論の形成過程

2.1 初期フランクフルト学派とハーバーマス

シャーリー・ウェーバーによれば、初期フランクフルト学派には、二つの相互に緊張関係にある根本的衝動が存在した。すなわち、(1)「救済を予示する暗号としての美的経験」と、(2)「ユートピア的状态を達成するための批判的手段としての自己反省」である[Weber,1976]。マーティン・ジェイはこの定式化を受けて、とくにベンヤミン、レーヴェンタール、マルクーゼ、アドルノにとっては、「芸術はしばしば、決して完全に放棄されることのないユートピアへの熱望のための避難所となった[Jay,1985:125]」と述べている。前章でみたように、この指摘はとりわけアドルノに対して最もあてはまる。

ところが、しばしばフランクフルト学派の継承者と目され、またほかならぬアドルノの弟子でもあったハーバーマスは、この二つの根本衝動のうちもっぱら(2)のみを継承した

というのが、これまでの一般的な見方だったと言えるだろう。たしかに、ハーバーマスの著作を全体的にみれば、初期フランクフルト学派に比して芸術への言及自体が少ないのは明らかであるし、芸術理論は、必ずしも彼の理論体系のなかで中心的な位置を占めてこなかったように見える。

ハーバーマス自身も次のように述べている。「いずれのケースでもこれらの〔芸術についての〕言及は、もっぱら他のテーマの文脈のなかで、それもつねにアドルノ、ベンヤミン、マルクーゼをめぐる議論との関係でなされたという意味で、二次的な性格のものであった[Habermas, 1985d:199]。」

しかしながら、近年のハーバーマスにおいては、こうした見方の修正を迫るような変化が生じつつある。再びマーティン・ジェイの言葉を借りれば、「とりわけ、近代(モデルネ)の理論を定式化しようとする近年の試みのなかでハーバーマスは、社会学的タームとして理解される近代化のみならず、美的モダニズムにも同様に考察の眼を向けるようになっていく。このようにして彼は、いくらかためらいながらも、古典的フランクフルト学派の根本的テーマの一つに回帰したのである[Jay, 1985:126]。」

しかしハーバーマスにおける芸術の位置づけは、初期フランクフルト学派のそれとはかなり異質なものである。それはなによりもまず、「社会学的タームとして理解される近代化」と「美的モダニズム」との両者をいかなる理論的パースペクティブのなかに統合するかという、まさにその点において異なっているのである。そこで本章では、前章で述べた初期フランクフルト学派による芸術と社会との関係についての議論から、ハーバーマスがいかなる側面を継承し、またいかなる側面を継承しなかったのかを検討していきたい。その過程で、ハーバーマス自身のモデルネ論の前史もまた明らかになってくるはずである。

2.2 ハーバーマスのベンヤミン論

60年代までのハーバーマスにおいては、芸術に関する言及自体がごく少なく、またその領域はまだ理論全体のなかでの体系的位置を得ていなかった⁽⁴⁾。しかし70年代に入ると、その状況に変化が見えてくる。

最初にハーバーマスが芸術、とくに美的モデルネについて集中的に論じたのは、1972年のベンヤミン論「意識化する批判か、救済する批判か」[Habermas, 1972]においてであった。そのなかでハーバーマスは、ベンヤミンのみならず、マルクーゼ、アドルノの芸術理論についても、三者を比較しながら詳細な検討を試みている。そこで、まずこの論文を手がかりに、この三人からハーバーマスが継承したものを明らかにしたい。

まずハーバーマスは、マルクーゼとベンヤミンの芸術論を比較し、両者のあいだには次

の四つの本質的相違点が存在すると指摘している[Ebd.:343-345(訳:139-142)]。(1)マルクーゼのイデオロギー批判が要求する自律的芸術の止揚＝廃棄は、ただ思想の帰結としてのみ導かれるのに対し、ベンヤミンは、アウラの崩壊によって自律性を見かけが取り払われるという事実的過程を記述する。(2)マルクーゼは、まさにその現状肯定的性格のゆえにイデオロギー批判の対象として適している古典的芸術作品に目を向けるのに対し、ベンヤミンの関心は、芸術作品それ自体の非現状肯定的な性格に向けられている。(3)マルクーゼは、前衛的芸術の問題を手つかずのまま残したのに対し、ベンヤミンは、自律的芸術の廃棄＝止揚の過程を、モデルネの歴史において証明している。(4)最も決定的な相違は、ベンヤミンが、自律的芸術作品の解消を複製技術の発達の結果とみなしている点にある。

ここで、とりわけ(1)(2)(3)の三点において、ハーバーマスがマルクーゼよりもベンヤミンに傾倒しているのは明らかである。「意識化する批判か、救済する批判か」というこの論文のタイトルは、このようなマルクーゼとベンヤミンとの批判の方法論ないしスタイルの根本的相違を集約的に表現したものである。マルクーゼが「意識化する批判」、すなわちイデオロギー批判によって未来における芸術の廃棄＝止揚をめざすのに対し、ベンヤミンの眼差しはむしろ過去へと向けられている。かれの批判＝批評(Kritik)がめざすのは、かつて芸術作品のアウラのなかに封じ込まれていた美的経験を、アウラが崩壊しても失われぬよう、「救済」することなのである。

「この救済への衝動を説明するのは、ベンヤミンの独自の歴史観である。歴史のうちにはある神秘的な因果性が次のようなかたちで支配している。すなわち『かつて存在した諸世代とわれわれの世代とのあいだには、密かな約束が（存在している）。……われわれ以前にいたそれぞれの世代と同じようにわれわれには、微弱なメシア的な力が与えられている。過去はこの力を要求する権利をもっている——[Benjamin, 1942:269(訳:113)]。』このような要求は、救済を必要としている過去への歴史的な眼差しを繰り返し新たに批判的に緊張させることによってのみ、満たされることができる[Habermas, 1972:347(訳:144)]。」

ベンヤミンの歴史観の根底には、いうまでもなく「近代」を自己肯定する進歩主義的歴史観への批判が存在する。「進歩」を「破局の永遠の繰り返し」とみなし、その途上で失われた「過去」の救済をめざすこの歴史哲学には、「合理性」によって抑圧された「ミメシス」へ眼差しを向けるアドルノ、ホルクハイマーの『啓蒙の弁証法』と明らかに共通する、近代への根源的批判の構図をみてとることができよう。そして、芸術作品におけるアウラの崩壊こそは、この世界史的な合理化過程、すなわちマックス・ウェーバーの言う「脱呪術化」の最後の段階に位置づけられる、とハーバーマスは解釈する。（ここにはす

で、社会的合理化としての近代化と美的モデルネとを区別しつつ、両者を統一的な理論的パースペクティブのなかに捉えようとするのちのハーバーマスの志向の萌芽がみられることに注目しなければならない。)

しかし、こうした構図の共通性にもかかわらず、すでに前章でみたように、このアウラの崩壊の要因をどこに求めるかという点に関しては、アドルノはベンヤミンとは真っ向から対立する見解をもっていた。アドルノは、芸術の自律性の徹底化を主張することで、「真なる契機を秘教的なかたちで救い出そうとする選択」をおこなったとハーバーマスは言う。「このことがアドルノをベンヤミンから分かっている。ベンヤミンは、伝統のもつ、メシア的な状態のための真なる契機は、公共的なかたちで救い出されるか、あるいはまったく救い出されないかのどちらかと主張するのである[Ebd.:353(訳:154)]」ハーバーマスはアドルノの選択を「越冬戦略」と呼び、「その弱点は明らかに、その防衛的性格のうちにある。……集団的に受容される芸術……の発展は注目すべきものであり、この発展は単なる文化産業を越えており、ましてや、普遍化された世俗的啓示へのベンヤミンの希望を奪うものではない」と批判する[Ebd.:354(訳:155)]。ここではハーバーマスは明らかに、ベンヤミンの言う「世俗的啓示」、すなわち芸術作品のアウラのなかに封じ込められていた「真なる契機」を公共的に救い出すという方向性への共感を示しているのである。

2.3 後期資本主義論における芸術の位置づけ

以上の「意識する批判か、救済する批判か」での考察をベースに、翌1973年の『後期資本主義における正統化の諸問題』では、ハーバーマスは初めて、美的モデルネの問題を社会理論のなかに体系的に位置づけようと試みている。しかしながらここでは、ベンヤミンの「世俗的啓示」への共感に、すでに多少の修正がみられる。

同書の中心的テーマは、社会変動を導くいくつかの危機傾向をシステム論的観点から、後期資本主義社会における矛盾の顕在化として分析するということであつたが、そのなかで、危機の発生原因の一つとして、モダニズム芸術のカウンターカルチャーへの転化という現象があげられている。ハーバーマスはその原因を、次のように説明する。

「市民的芸術作品のアウラのなか、すなわち、既に世俗化し博物館に納められた聖物のもつ儀式的落差のなかには、美しき仮象のもつリアリティへの信仰が反映していた。アウラが崩壊するとともにこの信仰も崩壊する。芸術を享受する公衆に対して、形式主義的な芸術作品が芸術至上主義的に独り歩きしたことは、この新たな不信仰の形態であり、アヴァンギャルドと市民階級との間に開いた裂け目は、その証明である。『芸術のための芸術』という標識のもとに芸術の自律主義は極端にまで押し進められ、それとともに、

市民社会においては芸術は市民的合理化の約束をではなく、その取り返しのつかない犠牲を表現しているのだという真理が明るみに出されたのである [Habermas, 1973b: 118f.]。]

ここでのハーバーマスの議論の重心は、芸術の自律性の徹底化こそが芸術の批判的ポテンシャルの解放をもたらすというアドルノの考え方に傾いているように見える。しかし、その直後でかれはこうも述べている。

「自らの自律的立場を犠牲にするという状況のもとで初めて、芸術は使用価値のアンサンブルの中に侵入する。この過程はアンビヴァレントなものである。それは、芸術をプロパガンダ的な大衆芸術へと墮落させることをも、また他方では芸術が反抗的なカウンターカルチャーへ転化することをも、同様に意味しうるからである。同様に、形式主義的芸術作品に固執すること、アンビヴァレントなものである。そうした芸術作品は、一方では、市場によって規定された消費者の欲求と態度へ順応させようとする強制に對抗し、それとともに、芸術の偽りの止揚に反抗するのであるが、しかしながら他方では、大衆にとっては近寄り難いものにとどまり、それゆえに昂揚した経験の公共的救済——ベンヤミンの言葉でいえば、世俗的啓示——を妨げもするのである [Ebd.: 119]。]

ここでハーバーマスは明らかに、ベンヤミンとアドルノとの間で、自らの位置を決めかねている。こうした未解決のアンビヴァレンスをかかえたままハーバーマスは、『後期資本主義における正統化の諸問題』における芸術の位置づけについて次のような楽観的な結論をくだした。

「いずれにしても、ベンヤミンの診断に対してアドルノの診断の方が正しいにせよそうでないにせよ、アヴァンギャルド芸術がともかくも自らの意味論的内容を奪い取られず、また、ますます無力なものとなりつつある宗教的伝統と運命を共にしない限り、それは社会文化的システムによって提供される価値と、政治システム・経済システムによって要求される価値との間の離反を強化するのである [Ebd.: 120]。]

それゆえ、アヴァンギャルド芸術は、カウンターカルチャーとして社会変動のエネルギーに転化するはずだというのである。

のちに80年代になってハーバーマスは、この結論は当時の学生の抗議運動の経験に触発された楽観的なものであったと述懐している [Habermas, 1985c: 247f. (訳346)]。しかしながら、社会理論のなかで美的モデルネの問題圏をどう位置づけるかというテーマは、——「芸術の自律性」というアドルノ的テーマと、「世俗的啓示」（による芸術と生との媒介）というベンヤミン的テーマをいかに統合するかという問題を中心として——ハーバーマスのなかで未解決の課題として残ることになった。それは、美的モデルネがもっていた批判的ポテンシャルを社会理論のなかでいかに救い出すかという意味で、ベンヤミンの「救済する

批判」の課題を継承するものでもあったといえよう。

3. モデルネの救済にむけて

3.1 モデルネ論の成立

80年代に入ると、美的モデルネの問題圏をいかに社会理論のなかに位置づけるかという課題は、ハーバーマスの中心的な関心事になってくる。1980年におこなわれたアドルノ賞受賞の記念講演「近代(モデルネ)——未完成のプロジェクト」[Habermas,1981b]は、まさにこのテーマを最も集中的に論じたものであり、それ以降の「モデルネ論争」の引金を引くことになった。そして、その翌年に発表された主著『コミュニケーション的行為の理論』[Habermas,1981a]においては、マックス・ウェーバーの合理化論を再構成した近代社会の理論のなかで、美的モデルネはそれまでになかった体系的な位置を得るに至ったのである。こうした、美的モデルネの問題圏の急速なクローズアップのなかで、前章で触れたアドルノ的テーマおよびベンヤミン的テーマには、どのような解決へのアプローチがなされたのだろうか。

それを明らかにしていくうえで、まず70年代の危機理論でのテーゼが、どのように変形したかをみていくことが有意義である。『後期資本主義における正統化の諸問題』においては、ハーバーマスは、市民的芸術のカウンターカルチャーへの転化というテーゼを基礎づけるに際して、実はダニエル・ベルによる新保守主義的立場からのモダニズム文化批判を、いわば逆手にとって利用していた。ベルは、アヴァンギャルド芸術の担い手であったボヘミアンの芸術家の快楽主義的・主観主義的生活様式が社会に浸透することによって、資本主義を支えてきた禁欲主義的職業倫理が危機にさらされると主張していたのである[Habermas,1973b:120]。しかしハーバーマスは「近代——未完成のプロジェクト」では、この考えを次のようにはっきりと否定している。

「こうしたベルの議論は当然のことながら、すでにアヴァンギャルド自身がその犠牲になってしまった一つの誤解を変奏しているだけのことである。その誤解というのは、芸術家的生活を反抗の姿として様式化し、それを社会的に広めていくことによって、芸術の中に間接的に込められている幸福の約束を果たすことが、芸術の使命であるかのよう考えるということである[Habermas,1981b:451(訳:95)。]

市民的芸術作品のなかにこめられていた「幸福の約束」は、少なくとも芸術家的生活様式という意味での「カウンターカルチャー」というかたちでは、社会変動のエネルギーには転化することはないのである。

そしてハーバーマスは、ベルに代表される新保守主義者たちがモダニズム文化のせいにする、後期資本主義社会のさまざまな危機現象の原因は別のところにあると述べる。すなわち、「経済的および行政的合理性を基準とする一面的な近代化が、文化的伝統の継承や社会的統合、そして教育などを中心的課題とする生活領域、つまりコミュニケーション的合理性という別の基準に依拠した生活領域に侵入してきている[Ebd.:452(訳:96)]」という現象に、その真の原因をみるのである。ここには、翌年の『コミュニケーション的行為の理論』で定式化された、システムと生活世界という二層の社会概念、および「システムによる生活世界の植民地化」を近代の病理の本質とみる理論枠組が、すでにはっきりと登場している。

とはいえ、この現象とは別のところで、文化的モデルネ自身にも固有のアポリアが生じていることを、ハーバーマスは否定しない。ハーバーマスはモデルネの概念を、芸術の領域に限定することをやめ、ウェーバーの合理化論を援用しながら、近＝現代文化一般に拡大する。すなわち文化的モデルネとは、かつては宗教的および形而上学的世界像として表現されていた実体的理性が、三つの自律的価値領域——学問／道徳／芸術——に分化したものである。そしてこれらの三領域に対応した文化的行為システムができあがり、それぞれのなかで専門家の仕事——学問的言説／道徳・法理論上の審理／芸術生産・芸術批評——が制度化された。またそれによって、三領域に対応する知的集積も、認知的・道具的合理性／道徳的・実践的合理性／審美的・表現的合理性という三種類の合理性＝固有法則性に従って分化した。これら三つの領域の内部で、それぞれの固有法則性に従った、自己反省的な学習過程が進展する。これこそが、政治システムおよび経済システムの自立化としての「社会的合理化」とは区別される、文化的合理化の固有のメルクマールなのである[Ebd.:452(訳:96-97); Habermas,1981a(Bd.1):226-239(訳(上):228-240)]。

しかしこの学習過程の進行の反面として、各専門家の文化と広範な大衆との距離が広がってきた。「むしろ文化的合理化にともなって、生活世界は自らの伝統の実質を奪われ、貧困化する危険が増大している[Habermas,1981b:453(訳:97)]」のである。それゆえ、この専門家文化と生活世界との距離を取り除こうという試み（とその挫折）が必然的に生じてくる。ベンヤミンの「世俗的啓示」は、まさに芸術の領域におけるその方向性を呈示したものである。

芸術実践においてそれをめざしたのがシュールレアリスムであった。それは芸術と生とのあいだの落差を、芸術の自律性を犠牲にすることによってならそうとした。しかしこのシュールレアリスムの挑戦は、結局は「偽りの止揚」に終わった。それには二つの理由がある。一つは、「強固な自律志向によって(eigensinnig)展開されてきた一つの文化的領域

という容器を壊してしまったら、内容も流れ去ってしまう [Habermas, 1981b:458(訳:101)] ということである。つまり、芸術の意味論的内容は、「強固な自律志向」によってのみ、保証されうるものだったのである。そしてもう一つの、より重要な理由は、「コミュニケーション的な日常実践の中では、認知的解釈、道徳的期待、表現や価値評価は、相互に深く絡みあったものでなければならない。生活世界における相互理解のプロセスは、全領域にわたる文化的伝統を必要とする [Ebd.(同)]」ということである。

この第一の点でハーバーマスは明らかに、芸術の自律性を重視したアドルノの立場に近づいている⁶⁾。とはいえ、アドルノの「越冬戦略」への批判が薄らいだわけではない。アドルノにおいてはやはり、「理性を求める要請はきわめて強いにもかかわらず、この理性の自己主張は秘教的芸術作品のなかに閉じこもってしまい、そこに潜む抗議の訴えの身振りのなかにしか認められないということになってしまう [Habermas, 1981b:454(訳:98)]」のである。それでは、ベンヤミンの「世俗的啓示」、芸術と生との媒介への希望は失われてしまう。

ハーバーマスにとって、この「アドルノの批判が陥ったアポリア」からの唯一の出口こそ、「目的合理性からコミュニケーション的合理性へ」のパラダイム転換であった。

「アドルノが〔ミメシスという言葉によって〕ただ暗示するばかりの理性の構造は、和解と自由の理念が、個人相互間の束縛なき了解および、自己自身との束縛なき了解—抑圧なき社会化—に達する諸個人のアイデンティティを可能にする暗号として、たとえユートピア的にではあれ、ともかく相互主観性の一形式をあらわす暗号として、解読されるときにはじめて、分析しうるものとなる [Habermas, 1981a(Bd.1):524f.(訳(中):161-162)]」。

「コミュニケーション的合理性」とは、日常的・学問的を問わず、あらゆる言明が、学問・道徳・芸術という三つの価値領域との関係で掲げる妥当性要求が、それぞれの前提をなす価値自体の自明性を問い直すメタコミュニケーションとしての「討議 Diskurs」によって批判可能であるということの意味する [Ebd.:369-452(同:7-93)]。この討議が実現されてはじめて、(シュールレアリスムの挑戦が挫折した第二の理由とかかわる)日常コミュニケーションのなかで深く絡み合った三つの価値領域、三つの妥当性要求が批判可能となり、生活世界が貧困化から脱して、学習過程＝合理化を進行させることができるようになるのである。

3.2 モデルネ論の未決の課題

しかしながら、この理論は芸術の領域に関する限り、次のような問題点ないし不十分さを含んでいた。すなわち、芸術の領域に対応するコミュニケーション的行為は「表現的発

話行為」ないしは「演劇的行為」と呼ばれ、妥当性要求としては「誠実性」要求を掲げるとされるのである。「表現的発話行為によって話し手は、自分の主観的世界内のなにかに、しかも自分が特権的通路をもっている体験を公衆に打ち明けようとするしかたで、関係する。このような発言の否定は、話し手が掲げる自己呈示の誠実性の要求に、聞き手が疑義を唱えることを意味する[Ebd.:436 (同:71)]。』

ここには明らかに、芸術を主観的体験ないし心情の表現とみる、ロマン主義的芸術観が反映している。厚東洋輔はこれを次のように批判する。「絵画、映像、音楽といった、言語以外の芸術ジャンル、あるいは現代や古典期の文学を念頭に浮かべれば、その狭さは明らかであろう。……芸術的コミュニケーションにとって重要なのは、『世界』そのものを指示対象とすることであろう。世界制作こそが芸術的コミュニケーションが求めているものである[厚東,1993:177-178]。』

しかし、さらに根本的な疑問は、芸術についての討議——すなわち芸術批評——が、芸術そのものの経験内容——アドルノがメーシスという言葉によって示唆し、またベンヤミンが「世俗的啓示」によって救済しようとしたもの——を、どれだけ救い出しているものなのかという点である。

この二点に対する解答となるべき議論を、ハーバーマスは1985年の『近代の哲学的ディスキュルス』[Habermas,1985e]でのデリダ批判のための付論「哲学と文学のジャンル差の解消」において展開している。そこでかれは、「問題解決」を本質的機能とするコミュニケーション的行為に対し、「世界開示」を本質的機能とする詩的言語を区別する。デリダはこの二つの領域の区別を否認し、すべての言説を詩的言語のパターンに従って分析してしまうようにするため、「標準的な言説と詩的な言説がそれぞれもっている強固な自律志向を両方とも否定してしまうという犠牲[Ebd.:240 (訳(I):355)]」を払わざるをえなくなると、ハーバーマスは批判するのである。ここには明瞭に、「世界」についての言説ではなく、「世界」そのものを指示対象とし、「世界」そのものを制作する芸術言語の領域が、ハーバーマスの理論的視野のなかに、おそらく初めて登場してきているのである。

そして、芸術言語と日常言語との間を媒介するという役割をになうのが、芸術批評であるとされる。「美的批評は、専門家文化のうちの秘教的な部分をなすものにとどまっているのではなく、専門家文化と日常世界とのあいだを媒介するという役目を負っている[Ebd.:243(同:360)]。』すでに明らかのように、ここには、「芸術の自律性」というアドルノ的テーマと、「芸術と生との媒介」というベンヤミン的テーマの両方への、しかも両者を両立させようとするかたちでのアプローチがなされているのである。

とはいえ、このアプローチが社会理論のなかで今後どれだけ有効性をもちうるのかは、

いまだ未知数である。ハーバーマスはかつて「意識化する批判か、救済する批判か」のなかで次のように述べたとき、すでに「社会理論にとって本質的に未決の問題」[初見, 1987:98]を語っていた。「ベンヤミンは、かれが世俗的啓示と名づけた幸福の経験が、伝統の救済と結びついているとみた。幸福への要求がかなうのは、われわれが自らの欲求に照らして世界を解釈するために必要とする、意味のポテンシャルの源泉が枯渇していない限りにおいてなのだ[Habermas, 1972:373 (訳:180)]。』

この未決の課題がもし解決されうるとすれば、それには、コミュニケーション的合理性だけでは不十分である。なぜなら、「ベンヤミンの救済する批判が向けられる意味のエネルギーの供給がなければ、実践的討議の構造は、たとえ最終的にいかに有効に貫徹されたとしても、荒廃せざるをえないだろう[Ebd.:375(訳:180)]」から。マーティン・ジェイも言うように、「コミュニケーション的合理性は、真の解放を十分に保証することはできない。人類を幸福の探求へと動機づけるためには、芸術のなかにかすかにではあるが含まれている経験の記憶が必要なのである[Jay, 1985:131]。』

コミュニケーション的合理性概念を基礎とする社会理論の体系化によってはじめて、「経験の記憶」の担い手たる美的モデルネが、いわばコミュニケーション的合理性の他者として再発見されるに至った点は重要である。これは一見、ニーチェないしは初期フランクフルト学派のテーマの変奏にすぎないようにみえるかもしれない。しかしそれは、変奏ではあっても単なる反復ではない。なぜなら、アドルノがあくまで守ろうとしたモデルネの「強固な自律志向Eigensinn」は、ハーバーマスによってはじめて、美的モデルネとそれ以外の文化的モデルネそれぞれの固有性として分節化され、そしてそれらを秘教的でないかたちで救い出す可能性が理論的に示されたからである。

この救済への意志こそ、「未完成のプロジェクト」としてのモデルネへのハーバーマスの強固なまでの志向を背後で動機づけているのであり、たとえそれが社会理論にとって未決の課題であっても、それを放棄することを許さないのである。

注

- (1) [Habermas, 1981b(訳)]の、三島憲一による「訳者解題」
- (2) ただしマルクーゼも、戦後の著書『反革命と反乱』[Marcuse, 1973]では、アドルノの立場に近づき、「芸術の廃棄=止揚」というかつての主張を取り消している。この点についてはハーバーマスによる書評[Habermas, 1973a=1981:259-265. (訳:18-25)]を参照。
- (3) ここで明らかなように、「ミメシス」とは決して、すでに人間の外部に対象化されたものとしての「自然」の模倣を意味するのではない。それはむしろ、外的・内的自然の分節化を前提とする「自然支配」にもとづく関係性すべての廃絶を意味するのである。このロジックはアド

ルノの芸術理論の根幹をなすものであり、詳しくは拙稿[吉田,1989]を参照されたい。ただし、そこでおこなったアドルノ的立場からのハーバーマス批判は修正されなければならないと現在の筆者は考えている。その理由は本文のなかで述べたとおりである。

- (4) ただし、社会の一般理論ではなく歴史的研究のレベルでは、『公共圏の構造転換』[Habermas, 1962]において早くも芸術批評の役割の重要性が論じられていることは注目してよい。そこでは、コミュニケーションの行為による公共的意思形成の場の歴史的原型が、十八世紀西欧のサロンにおける、芸術をめぐる市民の議論に見出されているのである。
- (5) 事実ハーバーマスはあるインタビューのなかで、「高級文化と通俗文化の融合は、こんにちに至るまでその綱領的目標には達しておらず、その意味で私は、アドルノの大衆文化への留保、および大衆文化による『世俗的啓示』へのベンヤミンの性急すぎた希望に対するアドルノの留保を共有するものです」と述べている[Habermas,1985c:240(訳:335)]

引用・参考文献

- ※引用の際には文脈を考慮して訳したため、邦訳がある場合でも必ずしもそれに従っていない。
- Adorno, Theodor W., 1932=1984, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", in: *Gesammelte Schriften* Bd.18, Suhrkamp.
- 1949=1975, *Philosophie der neuen Musik*, in: *Gesammelte Schriften* Bd.12., Suhrkamp.
- 1970a, *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp. (大久保健司訳『ヴァルター・ベンヤミン』、河出書房新社、1991年)
- 1970b=1972, *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften* Bd.7, Suhrkamp.
- Benjamin, Walter, 1936=1977, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 4.Aufl. Suhrkamp, S.16f. (高木久雄・高原宏平他訳『複製技術時代の芸術』、晶文社、1970年)
- 1942=1961, "Geschichtsphilosophische Thesen", in: *Ausgewählte Schriften* Bd.1, Suhrkamp. (野村修訳『歴史哲学テーゼ』、『暴力批判論』、晶文社、1969年)
- Habermas, Jürgen, 1962=1990, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp. (細谷貞雄訳『公共性の構造転換』、未来社、1973年=第2版1994年)
- 1972=1981, "Bewußtmachende oder rettende Kritik", in: *Philosophisch-politische Profile*, 5.erw.Aufl., Suhrkamp. (小牧治・村上隆夫訳『意識させる批判あるいは救済する批判』、『哲学的・政治的プロフィール』(下)、未来社、1986年)
- 1973a=1981, "Über Kunst und Revolution", in: *Philosophisch-politische Profile*, a.a.O. (『芸術と革命について』、前掲訳書『哲学的・政治的プロフィール』(下))
- 1973b, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Suhrkamp.
- 1981a, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2Bde., Suhrkamp. (河上倫逸・徳永恂・脇圭平他訳『コミュニケーション的行為の理論』(上・中・下)、未来社、1985,86年)
- 1981b, "Moderne - ein unvollendetes Projekt", in: *Kleine politische Schriften I-IV*, a.a.O. (三島憲一訳『近代——未完成のプロジェクト』、『思想』1982年6月号)
- 1985a, "Moderne und postmoderne Architektur", in: *Die neue Unübersichtlichkeit*, Suhrkamp. (『近代建築とポストモダン建築』、河上倫逸監訳・吉田純・城達也・上村隆広訳『新たな不透明性』、松籟社、1994年)
- 1985b, "Dialektik der Rationalisierung", in: *Die neue Unübersichtlichkeit*, a.a.O. (『合理化の弁証法』、前掲訳書『新たな不透明性』)
- 1985c, "Ein Interview mit der New Left Review", in: *Die neue Unübersichtlichkeit*, a.a.O. (『『ニューレフト・レビュー』によるインタビュー』、前掲訳書『新たな不透明性』)

- 1985d, “Questions and Counterquestions”, in: Richard J. Bernstein(ed.), *Habermas and Modernity*, Polity.
- 1985e, *Der Philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp. (三島憲一他訳、『近代の哲学的ディスクール』Ⅰ・Ⅱ、岩波書店、1990年)
- 1987, “Heinrich Heine und die Rolle des Intellektuellen in Deutschland”, in: *Eine Art Scandalsabwicklung*, Suhrkamp. (轡田収訳「ハイネとドイツにおける知識人の役割」、『思想』762号、1987年)
- 1990, *Die nachholende Revolution*, Suhrkamp. (三島憲一他訳『遅ればせの革命』、岩波書店、1992年)
- 初見 基, 1987, 「〈世界〉の解釈・救出・創出——ベンヤミンとハーバーマス——」、藤原保信・三島憲一・木前利秋編『ハーバーマスと現代』、新評論
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W., 1947=1987, *Dialektik der Aufklärung*, in: Horkheimer, *Gesammelte Schriften* Bd.5, Fischer. (徳永恂訳『啓蒙の弁証法』岩波書店、1990年)
- Jay, Martin, 1985, “Habermas and Modernism”, in: Richard J. Bernstein(ed.), *Habermas and Modernity*, Polity.
- 厚東洋輔, 1993, 「社会学的想像力と現代社会学」、厚東洋輔・今田高俊・友枝敏雄編『社会理論の新領域』、東京大学出版会
- Marcuse, Herbert, 1937=1965, “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, in: *Kultur und Gesellschaft I*, Suhrkamp, SS.56-101.
- 1973, *Konterrevolution und Revolte*, Suhrkamp.
- 三上剛史, 1993, 『ポスト近代の社会学』、世界思想社
- 三島憲一, 1985, 「知の制度化と美の機能」、『思想』730号。
- 1987a, 「芸術による反抗の位置づけをめぐる——ニーチェとハーバーマス」、藤原保信・三島憲一・木前利秋編『ハーバーマスと現代』、新評論
- 1987b, 『ニーチェ』、岩波新書
- Weber, Sierry M., 1976, “Aesthetic Experience and Self-Reflection as Emancipatory Processes”, in: John O'Neill(ed.), *On Critical Theory*, University Press of America, pp.78-103.
- 吉田 純, 1989, 「批判としてのモデルネ論——ハーバーマスからアドルノへの視座転換——」、『ソシオロジ』第33巻3号、21-37頁

(よしだ じゅん・助手)

付記 本稿は、平成6年度文部省科学研究費補助金による研究成果の一部である。

Zur Rettung der Moderne:

Die Bildung der Theorie der Moderne von Habermas

Jun YOSHIDA

Die Orientierung zur Moderne als "ein unvollendetes Projekt" ist der Hauptton nicht nur in den theoretischen, sondern auch in den politisch-praktischen Werke von Habermas in den letzten Jahren. Bemerkenswert ist dabei, daß er den zentrale Bezugspunkt für die "Moderne" in der ästhetischen Moderne, der avangardistischen Kunst, findet. Dies kann als eine Wiederkehr eines Hauptthemas der frühen Kritischen Theorie, besonders von Adorno, betrachtet werden. Aber die ästhetische Moderne hat sehr verschiedenen Stellenwert in der frühen frankfurter Schule und Habermas.

Dieser Aufsatz zielt darauf, in welcher Weise Habermas die Kunsttheorien von Marcuse, Benjamin und Adorno eingeschätzt und ihre Probleme in seiner theoretische Perspektive aufnimmt und transformiert hat, nachzuweisen, und damit den Bildungsprozeß der Theorie der Moderne von Habermas klarzumachen.

Adorno und Benjamin, die beide vertretende Kunsttheoretiker der frühen Kritischen Theorie, haben die wahren, kritischen Momente der modernen Kunst von polar entgegengesetzten Gesichtspunkten begreifen. Benjamin sieht die Auflösung der autonomen Kunst als Ergebnis einer Umwälzung in den Reproduktionstechniken, und darin eine Hoffnung auf den "profane Erleuchtungen", d.h. die wahren Momente der Kunst, die Aura, exoterisch zu retten. Adorno begreift die Massenkunst aber als Degeneration der Kunst, und die wahren Momente, die auratischen oder mimetischen Erfahrungen, nur in der Autonomie der esoterischen Kunst bewahren werden können. Habermas nennt diese Adornos Orientierung als "eine Strategie des Überwinters" und sieht ihre Schwäche in ihrem defensiven Charakter. Aber er sagt, daß Benjamins Hoffnung auch eine voreilige, weil der Weg der Aufhebung der Kunst, z.B. von Surrealisten, falsch war.

Habermas sucht die beide Thema, "profane Erleuchtungen" von Benjamin und "Autonomie der Kunst" von Adorno, in seiner Theorie der Moderne zu integrieren, indem den Zentralbegriff der kommunikativen Rationalität einzuführen. Die Theorie entdeckt nämlich die mimetischen Momente bereits in der Alltagspraxis sprachlicher Verständigung, nicht erst in der Kunst. Damit er sucht die wahren, kritischen Momente der Moderne nicht esoterisch zu retten. Eben diese Wille zur Rettung ist das hintergründige Motiv seiner starken Orientierung zur Moderne als "ein unvollendetes Projekt".