

Jagten på den skjulte sandhed

Af Simon Haugaard Birch (62836)

Specialeafhandling

Vintereksamen 2022-2023

Dansk – Roskilde Universitet

Vejleder: Erik Svendsen

Antal tegn: 155730

Abstract

In this master's thesis I want to examine the topicality of Theodor W. Adorno's theory of art in the present aesthetic and literary debates. I will argue that the present aesthetic and literary field is dominated by considerably lower expectations with regards to the value attributed to art than expressed in Adorno's theory. Drawing on the German literary sociologist Peter Uwe Hohendahl I also want to offer an alternative reading of Adorno's theory of art. One that focuses on the idea of representation that is implicit in his theory but very rarely has been foregrounded. By emphasizing a different aspect of Adorno's theory, I also hope to provide a different understanding of it.

Indhold

Indledning	3
Adorno gennem tiden	4
Adorno i 70'erne	5
Adorno i 80'erne og 90'erne	7
Adorno i dag	9
Adorno i mit speciale	13
Kunstens særstatus	16
Oplysningens dialektik.....	18
Sandhed og det ikke-identiske.....	24
Sandhedsbegrebet og fremstillingsform	28
Kunstens afstandtagen til samfundet	33
Realisme og Repræsentation.....	35
Realisme	35
Repræsentation.....	42
Repræsentation hos Balzac	44
Repræsentation hos Proust	47
Repræsentation hos Kafka.....	49
Repræsentation på forskellige måder.....	52
Adornos aktualitet	54
Mellem Marxisme og Dekonstruktion	55
Den modernistiske arv	55
Det politiskes tilbagekomst.....	57
Adorno mere generelt.....	60
Om den sænkede indsats	60
Anakronismens aktualitet	61
Litteraturliste	62

Indledning

Der er noget ved Adornos kunstteori, der virker fremmed, når man læser ham i dag. Det er ikke bare teksterne kompleksitet, der forudsætter et vist kendskab til både den tyske æstetiske tradition og den marxistiske tænkning, som måske var mere bekendt for læserne dengang hans æstetiske hovedværk *Æstetisk Teori* blev udgivet første gang, tilbage i 1970. Det er heller ikke kun den særlige fremstillingsform, der, som følge af hans proklamerede opgør med de etablerede videnskabelige normer, er antisystematisk, parataktisk, tvetydig, fastholder paradokser og er fyldt med litterære sprogfigurere som ironi, overdrivelser og kiasmer – de ting var lige så slående for datidens læsere. Og det er i første omgang heller ikke det, at hans kunstsyn er forankret i modernismen og forpligtet på dens ide om kunstens autonomi, der får Adorno til at virke fremmed for os i dag. For selvom modernismen havde sin storhedstid for over halvtreds år siden og ideen om den æstetiske autonomi ikke står lige så stærkt, som den gjorde dengang, så er spørgsmålet om kunstens autonomi og de litterære former, som modernismen har givet anledning til, stadig en del af nutidens kunst- og litteraturkritiske debatter.

Det, der virkelig får Adornos kunstteori til at virke fremmed for nutidens læsere, er de høje forhåbninger, han har til kunsten og den særstatus, han tilskriver den. Kunstens særstatus er på den ene side knyttet til ideen om dens autonomi, men faktisk dækker begrebet 'Kunstens autonomi' kun over ét aspekt ved kunstens særstatus. Det andet aspekt er 'kunstens suverænitét', og det er i højere grad den idé, som virker problematisk i dag. Distinktionen mellem kunstens autonomi og kunstens suverænitét stammer fra Christoph Menkes Adorno læsning i bogen *The sovereignty of art*. Mens vi ved kunstens autonomi forstår, at kunsten er adskilt fra den empiriske virkelighed og har hjemme i sin egen autonome sfære, så forstås suverænitét som kunstens evne til at transcendere denne sfære og gøre sig gældende i ikke-æstetiske sfærer (Hohendahl 2013: 2).

En måde at forklare den særstatus, Adorno tilskriver kunsten, er ud fra ideen om kunstens sandhedsindhold. Ifølge litteratursociologen Peter Uwe Hohendahl dækker Adornos ide om kunstens sandhedsindhold både over noget, som er immanent i kunstværket og specifikt æstetisk. Dvs. det hverken kan identificeres ude fra eller oversættes til den filosofiske eller videnskabelige sfære. Men samtidig er det også mere end bare værkets formelle organisering. Ifølge Hohendahl antyder Adornos ide om sandhedsindhold en metafysisk kvalitet ved værket, noget der nærmer sig det absolutte (Hohendahl 2013: 14). Kunsten sandhedsindhold

er altså mere end blot en æstetiske sandhed, det er også en samfundsmæssig sandhed. Kunsten bliver beholderen for en sådan sandhed, fordi den sociale virkelighed er blevet tingsliggjort, forvaltet fra oven af en profitorienteret nyttelegik, og sandheden derfor ikke kan udsiges andre steder. Selv filosofien er blev underlagt formålsrationaliteten og derfor bliver kunsten pålagt den byrde at være stedet hvor sandheden stadig kan komme til udtryk (Hohendahl 2013: 15f). Kort sagt er det altså enormt høje forhåbninger Adorno har til kunsten, og det er netop de forhåbninger der ikke vækker så meget genklang i dag.

Det spørgsmål jeg vil undersøge i mit speciale er: Hvilken relevans Adornos kunstteori har i dag, i lyset af de enormt høje forhåbninger han har til kunsten?

For at kunne begynde at besvare det spørgsmål er det nødvendigt dels at redegøre for hvordan Adorno er blevet læst og brugt gennem tiden, for at vise hvilke udfordringer hans teori står overfor og i forlængelse af det, hvordan det æstetiske og litteraturkritiske felt ser ud i dag for at se om der er plads til Adorno her.

Adorno gennem tiden

I sin egen levetid er Adorno overordnet set en kontroversiel figur. Hans modvilje mod enhver form for dogmatik og insisteren på at tænke uden for rammerne af det etablerede, gør det svært at bliver helt klog på ham. De positioner, han indtager i samtidens debatter, er til tider ret overraskende i forhold til, hvad man kunne forvente: 60'ernes studenteroprør fandt for eksempel i *Oplysningens dialektik* en radikalitet, som kunne bruges til at kritisere den vestlige tænkning, men Adorno selv tilsluttede sig imidlertid aldrig politiske bevægelser som den. Han var tværtimod stærk kritisk over for dem. Han var mistænksom overfor muligheden af at oversætte teori til praksis, fordi han mente teorien derigennem ville blive instrumentaliseret. Til trods for sin mistænkelighed afstod han dog ingenlunde fra at påtage sig rollen som offentlig intellektuel; som når han i radiointerviews forsøgte at få masserne til at se Holocausts uhyrligheder i øjnene (O'Connor 2013: 17))

Adorno tænkning, såvel som den kritiske teori han tilslutter sig, hviler på et marxistisk grundlag. Derfor virker det også overraskende, at Adorno i efterkrigstidens litteraturkritiske

debatter vælger at indtage rollen som forsvarer for den vestlige kunst og kultur, mens han forkaster den realisme, som traditionelt set har været marxismen foretrukne litterære form. (Hohendahl 2013: 158).

Adorno er svær at placere i nogle af de etablerede litteraturkritiske lejre. Hans eksplicite kritik af realismen og popkultur og modstand mod den marxistiske teori/praksis tænkning gør, at han til tider anklages for at være elitær, reaktionær og apolitisk. Men en sådan kritik ville overse at han, til trods for sin afstandtagen til de dominerende marxistiske strømninger, heller ikke ville passe ind i nogen konservativ lejr. Sandheden er snarere, at Adornos særegne tænkning gør ham til en isoleret figur i sin samtids litteraturkritiske felt. Det er netop den pointe, som Hohendahl peger på i *The fleeting promise of art*: Adornos kritikbegreb, som det kommer til udtryk særligt i essayet ”Kulturkritik og samfund”, gør ham umulig at placere. I essayet udtrykker Adorno en bekymring for det stigende sammenfald mellem kulturkritikken og samfundet; en bekymring for, hvordan kulturkritikken i højere og højere grad underlægges det kapitalistiske marked. Det er i første omgang den konservative kulturkritik, som Adorno kritiserer for at fetichere kunsten. Ifølge Hohendahl står Adorno umiddelbart tættere på den socialistiske lejr, som i 60’erne gik under betegnelsen ”New Left”, og som havde bl.a. Hans Magnus Enzensberger, som en af sine mest fremtrædende skikkelser. Men Adornos modvilje mod den politisk engagerede kunst umuliggjorde også forbindelsen til New Left. Enzensberger selv kritiserede Adorno for at være forældet i forhold til den politiske og æstetiske udvikling i Tyskland (Hohendahl 2013: 25).

Der findes mange forskellige og meget divergerende læsninger af Adorno. Den marxistiske litteraturkritiker Fredrich Jameson har fx redegjort for hvordan han gennem tiden er blevet kritiseret for to ting, som egentligt synes at udelukke hinanden, nemlig at Adorno enten er *for* marxistisk eller ikke marxistisk nok (Jameson 1990: 228). Hans popularitet har varieret alt efter, hvilke ideer der har været de dominerende i tiden.

Adorno i 70’erne

I tråd med New lefts kritik af Adorno i 60’erne som værende utidssvarende i forhold til den politiske og æstetiske udvikling, var konsensus i vesttyskland efter hans død i 1969, at Adorno var forældet (Hohendahl 2013: 25). Men det gældte ikke kun i vesttyskland. Danske Claus Secher skriver ligeledes i sin artikel ”Kunsten og den forvaltede verden” i *Poetik* fra

1972 om Adornos Æstetiske Teori at “Med sit utopibegreb har Adorno delvis anbragt sig uden for denne virkelighed, og hans kunstopfattelse er blevet låst fast i en modernistisk position. [...]. Det, der er brug for i dag, er en virkelig politisk og æstetisk teori” (Secher 1972: 169). Sigende er det også, at Leif Søndergård i sin marxistiske litteraturantologi fra 1973 ikke vælger at bringe en eneste tekst fra Adornos hånd. Da den første engelske oversættelse af Æstetisk teori udkom i 1984 skrev oversætter i sit forord, at den allerede ved sin udgivelse var forældet (Cunningham 2006: 189)

At Adorno i 70'erne ikke nyder nogen videre stor popularitet skal nok primært tilskrives to ting. For det første læses hans teori som en teori om modernisme, og da dennes popularitet begynder at ebbe ud i løbet af 60erne, bliver han af den grund anset for at være forældet. For det andet er tidsånden imod ham. De dominerende marxistiske strømninger og de revolutionære rørelser i samfundet kaldte på en mere praksisorienteret teori og en litteratur, der ikke afstod fra at tage parti.

Adorno som modernist

At Adornos æstetiske teori læses som en teori om modernismen er ikke overraskende. De forfattere, han oftest henviser til, som Kafka, Beckett, Joyce og Proust, er alle modernistiske, og langt hen ad vejen er de synspunkter, han har på kunsten, hvor han for eksempel understreger vigtigheden af dets autonomi, disharmoniske elementer og formens forrang, også typisk modernistiske. Derfor læses Adorno æstetik i 70'erne som værende dybt forankret i det modernistiske kunstsyn. I skandinavisk sammenhæng fremgår det blandt andet i Atle Kittang og Asbjørn Aarseths bog *Lyriske strukturer* fra 1973 og Peter Madsens artikel ”Modsigelsens poesi” fra 1972 i tidsskriftet *Poetik*. Begge steder betones Adornos fremhævelse af de disharmoniske elementer, som kendetegner meget modernistisk poesi (Se Kittang 1998: 35 og Madsen 1972: 185). Derudover drager Madsen i sin artikel en parallel mellem Adornos kunstteori og en anden modernismeteoriker, nemlig den anglo-saksiske nykritiker Gleanth Brooks, som foruden det disharmoniske også har autonomibegrebet til fælles. Madsens artikel er ikke kun eksemplarisk for, hvordan Adorno læses som en modernismeteoriker, men også for den type kritik, som Adorno møder i 70'erne. Madsen kritiserer nemlig Adorno for ikke at være marxistisk nok, da han hos Adorno ser en tendens til, at kritikbegrebet bliver frakoblet fra klassekonflikten. På den måde mister det sit

marxistiske udgangspunkt, og det risikerer ifølge Madsen at blive konservativt og regressivt (Madsen 1972: 196).

Det er værd at bemærke, at både Kittang og Aarseth og Madsen baserer deres udlægninger på ”Tale om lyrik og samfund”, og for så vidt forholder de sig kun til en lille del af Adornos enorme tekstsamling. Men selv når læsningen udvides til også at omfatte *Æstetisk Teori* og flere andre af hans essays, bliver konklusionen den samme. Det er i hvert fald tilfældet i Sechers artikel. Ligesom Madsen fremhæver Secher Adornos forankring i det modernistiske kunstsyn, og hvordan det er utilstrækkeligt i forhold til den nuværende politiske situation (Secher 1972: 163). Ligesom Madsen falder Sechers kritik i kategorien ikke-marxistisk nok, men Secher går faktisk skridtet videre og hævder, at Adornos teori slet ikke er marxistisk, i og med den ikke formår at sætte kunsten i forbindelse med klassekampen (Secher 1972: 145). Sechers kritik er altså helt i tråd med Enzensberger og New Lefts i efterkrigstiden, som mente Adornos kunstteorier var forældet i forhold til den politiske og æstetiske udvikling. 70’erne kalder på en engageret kunst med et konkret, politisk sigte, der kan omsættes til praksis.

Diskussionen om Adorno i 70’erne handlede i høj grad om spørgsmålet om den autonome kunst overfor den engagerede. Således lægger den sig i forlængelse af en debat, som Adorno selv søsatte i 50’erne med nogle polemiske udfald mod Brecht, Sartre og Lukács. Det var et angreb på realismen og den engagerede litteratur, som Adorno mente blot endte med at bekræfte status quo. Han så derimod et langt større kritisk potentiale i modernismen. Denne teoretiske disput, med modernismen overfor realismen, udgør en væsentlig ramme for læsninger af Adorno i 70’erne, en ramme, som i høj grad er determinerende for, hvilke dele af hans teori, der fremhæves, og hvilke synspunkter han tilskrives (Hohendahl 2013: 3). Og det er altså unægteligt det modernistiske aspekt der betones i 70’ernes Adorno læsninger. Og i og med at tidsånden farvoriserer den engagerede kunst, der sigter mod konkrete politiske praksisser, er Adorno altså dømt ude.

Adorno i 80’erne og 90’erne

I løbet af 80’erne sker der et omslag i tidsånden, som er medvirkende til at Adorno får fornyet aktualitet og en betydelig større popularitet. Noget, som markeres med en Adorno-konference i Tyskland i 1983, med deltagere fra både Europa, USA og Japan (Schanz 1985: 44). Og man

kan hertil tilføje de stigende antal oversættelser af og introduktioner til Adorno, som er særligt vigtigt for Adornos udbredelse i den anglosaksiske del af verden (Schanz 1985: 112).

Ifølge Hans Jørgens Schanz og Thomsen handler dette omslag om, at kunsten får en forøget prestigestatus. Der sker en reautonomisering af kunsten (Schanz 195: 5). Louise Mønster skriver i sin artikel ”Det politiskes genkomst i dansk samtidslyrik”, at man gør op med de politiserende æstetiske former og læsestrategier, som var dominerende i 70’erne, og som havde tendens til at reducere kunsten æstetiske dimensioner og i stedet fokusere på dens bearbejdelse af aktuelle politiske problemstillinger, som f.eks. forholdet mellem kønnene eller kvindernes stilling i hjemmet (Mønster 2019: 143). Dette omslag i tidsånden skaber mere gunstige vilkår for Adornos æstetik, som netop betoner kunstværkets æstetiske dimension og tilskriver det en særstatus, og som er stærkt kritisk overfor den politiserende kunst.

Overgangen fra marxisme til poststrukturalisme:

Omslaget i tidsånden betyder ikke kun, at Adorno læses mere, det betyder også at han læses anderledes. Det får både betydning for, hvilke dele af hans teori man vælger at forholde sig til, og hvordan disse dele betones. Hvor Adornos teorier i 70’erne blev diskuteret i kontekst af Brecht og Lukács realismeæstetikker, blev han i 90’erne snarere læst i kontekst af de poststrukturalistiske teorier, ikke mindst de dekonstruktivistiske (Hohendahl 2013: 3).

Selvom flere dele af Adornos teori, fx hans forsvar for den æstetiske autonomi, virker mere legitime i en poststrukturalistisk kontekst, så betyder det ikke, at han ikke kritiseres, og der er sjældent tale om ubearbejdede videreførelser. 90’ernes æstetiske felt stiller nemlig nogle andre udfordringer for Adornos kunstteorier. Det er en tid, der er kendetegnet ved en postmodernistisk opløsning af sandheder, nedbrydningen af skellet mellem fin og populærkultur. Det stiller Adornos teorier i en anderledes position end i 70’erne og rejser nogle andre spørgsmål til hans tekster. Adorno fastholdelse af kunstens sandhedsindhold, hans kritikbegreb og utopibegreb, bliver noget de nye læsninger af Adorno skal forholde sig til og bliver udfordret af. Derfor er der behov for nye læsninger af Adorno i denne postmoderne kontekst. Og det er langt fra alle hans synspunkter, der godtages.

En revideret Adorno

Den mest dominerende tendens i 80'erne og 90'ernes læsninger af Adorno æstetik er at sidestille den med den franske filosof Jaqucs Derridas denkonstruktion. Den tendens ser vi blandt hos de to amerikanske andornoforskere, Simon Jarvis og Martin Jay. Martin Jay går så vidt som til at kalde Adorno en proto-dekonstruktivist (Jay 1984: 21). Jarvis nøjes med at betone affiniteten mellem dekonstruktionen og Adornos negative dialektik, som er sammenfaldende i deres kritik af identitetstænkning, forsøget på at redde det ikke-identiske og den antimetodiske fremgangsmåde (Jarvis 1998: 223).

Ikke alle er imidlertid enige i at der er en åbenlys parallel mellem Derrida og Adorno. Den marxistiske tænker Friedrich Jameson afviser i sin *Late marxisme* en sådan parallel. Frem for at betone ligheder til poststrukturalismen, så betoner han de dele af Adornos teori, som netop udfordres af postmodernismen, nemlig sandhedsbegrebet og totalitetsbegrebet (Jameson 1990: 9f).

Tendensen til sidestillingen af Adorno og Derrida har den fordel at gøre Adornos teorier tidssvarende, idet den modsvarer bekymringen om hvorvidt Adorno stadig er aktuel i en postmoderne kontekst. Men omvendt er det også en tendens til at fremhæve de postmoderne elementer i Adornos tænkning, fx hans opgør med identitetstænkningen, hvilket bliver på bekostning af de ikke poststrukturalistiske elementer, som fx totalitetsbegrebet og ideen om kunstens sandhedsindhold (Hohendahl 2013: 156).

Adorno i dag

Skal man gøre status over Adornos æstetiske tænkning og litteraturkritik i dag, kan man starte med at notere sig den stadig anseelige plads han indtager, i hvert fald i dansk kontekst, i forskellige nyere kunst og litteraturteoretiske introduktioner, oversigtsværker og antologier, samt det at hans *Æstetiske Teori* blev oversat til norsk så sent som i 2021. Man kan også notere sig, at han er en ofte nævnt og citeret tænker i mange nyere kunstteoretiske værker. Det gælder både Sianne Ngai, Jacques Ranci re og Rita Feltski, som alle har haft en vis gennemslagskraft i Danmark. Men man må i samme ombæring også notere sig at tendensen primært er at g r op med ham snarere end viderefører hans kunstteori.

Indsatsen sænket

At tendensen primært går i retning af at gøre op med Adorno er der nok flere forklaringer på. En af forklaringer må søges i hvordan det æstetisk felt har udviklet sig og ser ud i dag. Jeg vil pege på en tendens, som jeg mener er kendetegnende for det æstetisk felt i dag, og som gør at Adorno tænkning er svær at acceptere. Jeg vil argumentere for, at det, der kendetegner det æstetisk felt i forhold til Adornos teori, er, at indsatsen er sænket. Hvad jeg mener med det er at Adorno har enormt høje forventninger til kunsten, ikke bliver delt af nutiden dominerende æstetiske teorier.

Rita Felski repræsenterer sammen med Anne Marie Mei en postkritisk retning, som har haft en vis gennemslagskraft herhjemme. Felskis bog *Uses of literature* er et godt eksempel på, hvordan forventninger til litteraturen er blevet sænket. Felski gør det også allerede indledningsvist klart, at hendes projekt er et opgør med negationsæstetikker som Adornos (Felski 2008: 3). Hun vil i stedet se, hvordan litteraturen bruges, hvilket leder hende til at uddestillere fire eksemplariske kategorier for, hvordan vi engagerer os i litteraturen: læsning involverer en logisk genkendelse, æstetiske oplevelse minder om fortryllelse i en kedelig verden. Litteratur skaber en anderledes konfiguration af social viden, og vi kan godt lide at blive chokeret over det, vi læser (Felski 2008: 14). Selvom rekonfigurationen af den sociale viden umiddelbart synes at aspirere til noget, der ligner Adornos ide om kunstens suverænitet, så er det ikke tilfældet, da kunsten hos Felski blot forbliver en blandt andre praksisformer, en blandt andre måder at producere viden på; hun reserverer med andre ord ikke nogen særligt særskilt sfære til kunsten, men lader den være på linje med moderne videnskab og sociologi.

Således forbliver indsatsens lav, i og med ideen om kunstens autonomi og suverænitet forkastes. Felski forklarer det selv med, at kunsten altid er infiltreret i andre praksisser, og denne infiltrering går hurtigt tabt, hvis man fokuserer på kunstens egenart (Felski 2008: 5).

Noget tilsvarende er tilfældet hos en anden teoretiker, der også har haft en vis gennemslagskraft i Danmark særligt i spørgsmålet om forholdet mellem kunst og politik, nemlig franske Jacques Ranciére. For Ranciére er kunsten ligeledes en blandt mange andre praksisformer. Kunsten er ganske vist anderledes, idet den har muligheden for at genforhandle, hvad der bliver set og hørt i det offentlige. Dets politiske kraft ligger netop i denne evne til at genforhandle det sanselige, fordi det politiske er bestemt af, hvad der er synligt og usynligt – politik drejer sig, som han skriver, om hvad der bliver set og hørt

(Mønster 2019: 145). Men selvom Ranciére tilskriver kunsten stor politisk værdi, så er de forventninger han har til kunsten ikke desto mindre langt mere lempelige end Adornos. For at gøre denne forskel mere synlig kan man se på den kritik Ranciére eleven Gabriel Rockhill har af Adorno. Rockhill hævder, at Adorno gør sig skyldig i det, han kalder talismankomplekset, et begreb, der dækker over den mere spekulative forståelse af forholdet mellem kunst og politik, som han mener Adorno gør sig skyldig i (Rockhill 2014: 220). Rockhill forkaster enhver sådan spekulativ forbindelse, og med den også enhver opfattelse af kunstens autonomi og egenart. Hos Rockhill forbliver kunsten, ligesom den gør hos hans læremester, en blandt andre praksisformer, og den forbindelse bliver kritikens opgave at se på, hvordan den indgår i disse andre praksisformer.

En anden måde hvorpå indsatsen bliver sænket er ved at se på hvordan det æstetiske felt udvider sig. Sainne Ngais, som både trækker på kritisk teori og affektteori, bog "Vores æstetiske kategorier" er et godt eksempel på den tendens. Ngai mener ikke kategorierne det skønne og sublime er dækkende for den type æstetiske oplevelser vi får i det senkapitalistiske samfund. Hun forslår i stedet kategorierne det gakkede, det nuttede og det interessante som bud på kategorier der er mere dækkende (Ngai 2020: 7). Ngai kommer ikke med nogen kategorisk afvisning af Adorno. Ikke desto mindre er det klart, at en udvidelse af det æstetiske felt også risikerer at føre til en udvanding af kunstens særstatus: hvis det æstetiske felt også dækker over Hello Kitty bamser og andre hverdagsgenstande, så trænges ideen om autonomi og æstetisk egenart i baggrunden.

Det politiskes genkomst

En anden forklaring på, hvorfor Adorno ikke har samme popularitet som han havde i 90'erne, som ligger sig lidt forlængelse er den foregående, i og med de også vidner om at indsatsen er sænket, er at der er sket et omslag i tidsånden. Et omslag som består i at forfatter og kunstnerne i stigende grad eksplicit begynder beskæftiger sig med samfundsmæssige problemstillinger, såsom klimakrisen og diskrimination af minoriteter. Det er det man inden for litteraturvidenskaben kalder den 'etiske vending', som Louise Mønster i sin artikel lokaliserer som begyndende i 00'erne (Mønster 2019: 146). Når der i stigende grad produceres kunst med et bevidst politisk sigte bliver de økokritiske, feministiske og postkoloniale læsninger også mere oplagte, mens autonomiæstetikker som Adornos bliver

mindre relevante. Så på samme måde som der i løbet af 80'erne skete et omslag i tidsånden, som indebar en rehabilitering af autonomibegreb, der gav Adorno forøget popularitet, så sker der i løbet af 00'erne tilsvarende en udvikling med modsat fortegn som afmonterer hans popularitet. Men som Mønsters artikel også vidner om, så er denne tendens dobbeltsidet i forhold til Adorno. For mens det på den ene side synes at gøre hans teori utidssvarende, så giver det samtidig anledning til igen at diskutere forholdet mellem kunst og politik – den politisk engagerede kunst overfor den autonome. Det er netop spørgsmålet om kunstens politiske dimension, og hvorvidt den ligger i dets engagement eller autonomi, som udgør en væsentlig ramme for, hvordan Adorno kunstteori læses og bruges i dag.

Norske Ragnhild Reinton bruger i sin afhandling om den franske forfatterinde Marguerite Duras Adorno til at vise, hvordan Duras til trods for sine værkers umiddelbare apolitiske kredsen om privatlivet er stærk politisk. Det vægtigste forsøg på at reaktualisere Adorno er måske den svenske antologi *Efter Adorno*, hvori forskellige skandinaviske forskere giver deres bud på, om Adorno stadig er aktuel. I forhold til litteraturkritikken er de to mest interessante bud i antologien nok Carin Franzens artikel ”Den kritiske litteratur” og Nils Olssons ”det sista og det nye”. Begge er optaget af at redde den æstetiske autonomi, som er betingelsen for at kunsten kan være kritisk, men som er stærk truet af markedet stigende påvirkning af den litterære produktioner og det feministiske og postkoloniale strømninger i litteraturen (Franzen 2003: 118, og Olsson 2003: 133). Franzen finder hos de to nyere forfattere Michel Houellebecq og Imre Kertzen litteratur, som med hendes ord ’ikke lader sig konsumere’ og for så vidt opretholder en autonomi, som muliggør et kritiske opgør med det etablerede. Hun hævder afslutningsvist, at vi har brug for den slags litteratur (Franzen 2003: 126). Olsson derimod forsvare autonomien ved at differentiere mellem forskellige kunstarter, og hævder at litteraturens autonomibegreb er anderledes og mere stabilt end andre kunstformers (Olsson 2003: 133). Det er den måske fordi den ikke så let bliver underlagt hybridiseringer, hvilket dog ikke betyder at den ikke stadig er truet. Olssons afsluttende pointe er at litteraturen ikke må tage sin autonomi forgivet, men aktivt skal etablere den hver gang (Olsson 2003: 142).

Denne tendens til at aktualisere Adorno gennem autonomibegrebet – enten ved påpege litterære værkes forsatte autonomi eller appellere til, at vi forsat skal forsøge at opretholde det – er symptomatisk for, hvordan Adorno læses og bruges i dag. Når debatten fra tid til anden dukker op i den offentlige debat i forskellige tidsskrifter, så bliver Adornos pointe om at

kunsten ikke behøver være politisk engageret for at være kritisk ofte nævnt, og ud fra det slås der til lyd for en mere autonom kunst. Mønster artikel er også et eksempel på det. Hun forholder sig dog mere nuanceret og vælger ikke side, men mener kunsten kan være politisk på flere måder, og således ønsker hun at gøre plads til både engageret og autonom kunst. Når Adorno diskuteres i dag er det altså primært inden for rammerne af spørgsmålet mellem politisk engageret kunst overfor den autonome. Adorno bliver repræsentant for det modernistiske synspunkt at kunstens politiske engagement ligger i dets afstandtagen fra det manifeste politiske stillingtagen. En diskussion som på mange måde reproducerer polemikken mellem Lukacs og Adorno i 50'erne og de efterfølgende diskussioner i 70'erne (Mønster 2019: 145).

At der i litteraturkritikken sker denne tilbagevenden til diskussionerne fra 70'erne skal som Mønster titel angiver forstås i lyset af det politiskes genkomst i dansk lyrik. Men det betyder også at den måde Adorno læses på kommer til at minde meget læsninger i 70'erne, hvor man meget ensidig fokuserede på modernistiske aspekt af hans teori. Det er fx tilfældet hos både Mønster, og hos Peter Stein Larsen som redegør for Adorno kunstsyn i sin *Drømme og dialoger*. Som følger heraf bliver det der bestemmer Adornos aktualitet hvorvidt vi også kan finde modernistiske tendenser i samtidslyrikken. For Larsen handler det om at nyere dansk poesi består af to grundtendenser, henholdsvis centralyrikken og interaktionslyrikken, hvor førstnævnte bygger videre på den modernistisk tradition, som Larsen så anser Adorno for at være den ypperst repræsentant for, mens han forbliver utilstrækkelig i forhold til at forstå interaktionslyrikken (Larsen 2009: 33). Ligeledes hævder Mønster at det lyriske felt, til trods for at være kendetegnet ved en etisk vending, stadig indeholder værker der med hendes ord "[...] arbejder i forlængelse af modernismens og avantgardens revolterende formsprog" (Mønster 2019: 145).

Adorno i mit speciale

Overordnet set er Adorno ikke så populær, som han tidligere har været. Jeg har peget to tendenser, inden for henholdsvis det mere overordnede æstetiske felt og det litteraturkritiske felt i mere snæver forstand som en del af forklaringen på det. Den ene er, at indsatsen er sænket i forhold til de forhåbninger, Adorno havde til kunsten. Forestillingen om, at kunsten kan artikulere en eller anden form for udsigelig sandhed, som ikke lader sig oversætte til

filosofiske eller politiske begreber, vækker ikke så meget genklang i dag. Derudover er der inden for det litterære felt sket en tilbagevenden til de mere samfundsvendte litterære former, som betyder at Adornos teori om en autonom kunst, der tager afstand til samfundet, ikke bliver en særlig oplagt tilgang. Jeg har i den forbindelse gjort opmærksom på, at Adorno stadig trækkes frem, blandt andet i debatterne om forholdet mellem kunst og samfund, hvor han bruges som en påmindelse om, at kunsten ikke nødvendigvis behøver adressere politiske emner direkte for at være politisk. Han bliver, som det er tilfældet hos Larsen og Mønster, gjort til repræsentant for det modernistiske kunstsyn, hvilket betyder at hans teori stadig er gyldig, for så vidt litteraturen stadig indeholder modernistiske tendenser – jvf. Larsens påstand om, at Adornos kunstsyn kun er dækkende for centrallyrikken. Man kan hertil tilføje, at når Adornos litteraturteoretiske synspunkter bringes på banen, er det primært med henvisning til essayet ”Tale om lyrik og samfund”, og som følge heraf bliver de modernistiske elementer i hans teori, i særdeleshed ideen om kunsten autonomi, kraftigt betonet.

Med tanke på hvor meget Adorno rent faktisk har skrevet om kunsten og særligt litteraturen, så er den ensidige brug af ”Tale om lyrik og samfund” en meget begrænset måde at bruge ham på. En pointe i mit speciale vil være, at Adorno sjældent forfalder til faste standpunkter, men at hans dynamiske fremstillingsform derimod åbner op for flere mulige tolkninger. Man kan sige, at hvad Adorno skriver om essayet i ”Essayet som form” gælder de fleste af hans egne tekster. Den mere eller mindre dogmatiske reproduktion af synspunkterne fra ”Tale om lyrik og samfund” er derfor også i modstrid med Adornos egen fordring på ikke at finde faste standpunkter.

Den dynamiske fremstillingsform inviterer også læseren til at foretage sit eget fortolkningsarbejde og finde tolkninger, som overskrider, hvad der umiddelbart er givet i teksten. En sådan alternativ læsning laver den tyske litteratursociolog Peter Uwe Hohendahl i sin bog *The fleeting promise of art*. Her fokuserer han på Adornos mere eller mindre skjulte repræsentationsbegreb, og den læsning, han laver, vil jeg videreføre i mit speciale. Her vil jeg forsøge at sætte den i forhold til den dominerende læsning af Adornos kunstsyn, der tolker Adorno som værende dybt forankret i det modernistiske, og således ser hans kunstteori som en teori over den modernistiske poesi. Hohendahls læsning, og dermed også min, er baseret på læsninger af Adornos mindre kanoniserede tekster, i litteraturkritisk sammenhæng. Det drejer sig som Adorno essays om henholdsvis Balzac (”Reading Balzac”), Proust (”Short

Commentaries on Proust”) og Kafka (“Notes on Kafka”), samt mindre dele af hovedværket *Æstetisk Teori*. Forhåbningen er, at denne læsning åbner for en anden forståelse af Adornos litteraturkritiske synspunkter. Mere specifikt handler det om at betone en affinitet med de marxistiske læsemåder, mens ideen om kunsten autonomi trænges lidt i baggrunden. Hvad jeg til sidst vil antyde er, at dette også åbner op muligheden for at sætte Adorno i forbindelse med de nyere litterære former som hans kunstteori ofte antages at afvise, fx interaktionslyrikken og den mere direkte politisk engagerede poesi.

Hohendahls alternative læsning er som sagt koncentreret omkring Adornos repræsentationsbegreb. Et repræsentationsbegreb, som Adorno aldrig selv eksplicit redegør for, men som ifølge Hohendahl altid er implicit til stede i hans litterære analyser. Repræsentation forstås som en lighed mellem værkets fiktive univers og verden uden for. At værket repræsenterer noget, betyder altså, at dets fiktive univers er sammenligneligt med verden uden for. Grunden til, at repræsentationsbegrebet er interessant i forhold til Adornos teori, er at den ofte anses for at være en teori om den autonome kunst, altså en kunst som kun henviser til sig selv og ikke til verden udenfor. Dette er modsat den realistiske kunst, hvor det litterære univers ses som en afspejling af den sociale virkelighed. Formålet med at fremhæve Adornos repræsentationsbegreb er at vise, hvordan han placerer sig i forhold til disse to positioner. Adorno tilslutter sig nemlig ikke entydig hverken det ene eller det andet synspunkt, men placerer sig et mindre fast defineret sted. Altså i en slags outsider position, hvilket i det hele taget er ret kendetegnende for hans tænkning.

Jeg kan tydeliggøre, hvad jeg mener ved at fremhæve et citat fra forordet i René Rasmussens bog *Litteratur og repræsentation*. Rasmussen beskriver her, hvordan hans bog er motiveret af en forundring over, hvad der skete i løbet af hans studietid på litteraturstudiet i begyndelsen af 80'erne. I begyndelsen af hans studietid var marxismen den dominerende læsestrategi, mens det mod slutningen af studietiden var dekonstruktionen. Det, der forundrede Rasmussen var, ”Hvordan det var muligt at springe fra en til tider bastant udfoldet idé om, at litteraturen afspejler realiteten, som marxismen hævder det, til en ofte lige så bastant udfoldet dekonstruktiv idé om, at der intet er uden for den litterære tekst?” (Rasmussen 2004: 9). Jeg vil vise, hvordan Adorno ikke tilslutter sig nogen af de ideer, men som sagt, i en vis forstand, placerer sig midt imellem dem. Modsat dekonstruktionen accepterer han, at der eksisterer en objektiv virkelighed, som værket kan repræsentere. Og modsat marxistiser mener han ikke, at

repræsentationen handler om at imitere eller på troværdig vis afbilde den virkelighed – han frigør nemlig repræsentationsbegrebet fra realismens ide om den troværdige gengivelse.

Repræsentationsbegrebet bruges typisk i forbindelse med romangenren, særligt socialrealismen, der lægger op til en læsning, der fokuserer på forholdet mellem værkets fiktive univers og den sociale virkelighed udenfor værker. Hohendahl vil vise, hvordan repræsentation også er til stede i Adornos forståelse af kunsten som en monade, det vil sige som en entitet, der er afskåret fra den empiriske virkelighed. Den kobling er vigtig, fordi det betyder, at repræsentation også er til stede i værker som fx den hermetiske poesi, som ikke indeholder elementer fra den genkendelige virkelighed.

Kunstens særstatus

Kunsten har altid indtaget en særlig plads hos Adorno. Født ind i en familie med en mor og en tante der levede af musikken, blev Adorno i en tidlig alder placeret foran klaveret, hvor han hurtigt udmærkede sig som et vidunderbarn. Musikken blev hans helt store passion. Under gymnasietiden blev han undervist i komposition af Schöneberg-eleven Alban Berg. Kunsten forblev en stor passion gennem hele hans liv, til trods for han tvivl om hvorvidt ”den har rett til å eksistere” (Estetisk teori 2021: 117 (Fremover ÆT)). Ligeledes fortsætter han også med at komponere efter han havde erklæret ”Å skrive dikt etter Auschwitz er barbarisk” (Linneberg 2021: 35).

Sideløbende med gymnasiet og undervisningen af Berg, modtog han også privatundervisning i filosofi af Seigfried Kraucer. Som Adorno selv har gjort opmærksom på blev disse lektioner, som gik med at læse Kants første kritik, stor betydning for han intellektuelle karriere. Til trods for sin stor passion og åbenlyse talent for musikken blev det i sidste det intellektuelle arbejde der blev hans levevej (Linneberg 2021: 14).

Det betød imidlertid ikke at kunsten gled i baggrunden. Ser man på Adornos samlede tekstkorpus udgøres over halvdelen af det af refleksioner over kunsten. Æstetiske teori er naturligvis Adornos kunstteoretiske hovedværk, men kunsten spiller også en stor rolle i de to hovedværker *Oplysningens dialektik* og *Negativ Dialektik*. Desuden omhandler flere aforismer i *Minima Moralia* også kunsten. Derudover er en lang række af Adornos andre udgivelser i form af artikler, essay og kortere bøger, som dedikeret til emnet kunst. Man kan

sige at den særstatus kunsten tilskrives i hans filosofi er således afspejlet i den centrale placering den har haft i hans liv og den tyngde den har i hans samlede akademiske arbejde.

På en måde virker Adornos ophøjelse af og evige beskæftigelse med kunsten en smule absurd i lyset af det liv, han har levet. For en marxistisk tænkter der selv har bevidnet og været offer for nogle af historiens største katastrofer, virker det underligt at dedikere så stor en del af sit kritiske intellektuelle arbejde til kunsten.

Perioden mellem første og anden verdenskrig, som er rammen for Adornos spirende intellektuelle karriere, markerer en dystertid i Europas historie præget af økonomisk elendighed og demokratiske katastrofer. Inflationen breder sig gennem 20'erne til flere lande i kølvandet på første verdenskrigs afslutning, og særligt de besejrede lande rammes hårdt. Med krakket på Wall Street i 1929 igangsættes en verdensomspændende økonomisk krise, der sender store dele af den europæiske befolkning ud i fattigdom og desperation. Suppekøer og sværme af arbejdsløse præger bybilledet i 30'ernes kriseramte Europa (Møller og Skaaning 2018: 9). I de økonomiske krisers slipstrøm destabiliseres demokratierne, mens den ulmende fascisme og nazisme for alvor blomstrer. Kriserne bidrager til en allerede igangværende politisk radikaliseringsproces, som hjælper det nazistiske parti til magten i Tyskland og forstærker de fascistiske strømninger i blandt andet Italien, Spanien og Polen. Undertrykkelsen intensiveres, folk tvinges på flugt og politisk modstand mødes med vold af de totalitære regimer (Møller og Skaaning 2018: 17, 20f).

I 1931 indleverer Adorno sin postdoktorafhandling *Kirkegaard – Konstruktionen af det æstetiske* til Frankfurterskolen fakultet. To år senere kommer nazisterne til magten i Tyskland, og med servicelovens indtrædelse, der forbød ikke-ariske at indtage offentlige embeder, tvinges Adorno til at flygte. Årene der følger er præget af karrieremæssig uvished, indtil det i 1938 med hjælp fra venen Marx Horkheimer lykkedes ham at få ansættelse på Princeton universitet i New York. Alt sammen mens Europa står i flammer og hans eget hjemland er overtaget af fascister.

I lyset af de rædsler han er vidne til i sin levetid, virker det en smule bizart at han ofrer så meget tid op at skrive om kunst. Allerede i *Oplysningens Dialektik*, som er skrevet under eksilet i USA i samarbejde med Horkheimer, står det klart at kunsten indtager en særlig plads. En plads der cementeres i bogen *Det nye filosofi musik* der udgives i 1949, men i første omgang var tænkt som et vedhæng til *Oplysningens Dialektik*. Lige så underligt, som den

vending mod kunst er i sig selv, lige så opsigtvækkende er det at den kunst han ophøjer og ofre mest tid på den autonome modernisme.

Oplysningens dialektik

At kunsten indtager en særstatus er som sagt allerede evident i *Oplysningens dialektik*, som også er afgørende for hans senere teoridannelser. Horkheimer og Adorno skriver her:

”Under den fremadskridende oplysning er det alene de autentiske kunstværker, der er i stand til at unddrage sig den rene og skære imitation af det som alligevel allerede er” (*Oplysningen dialektik* 1995: 53 (fremover OD)).

Under den oplyste fornuft herredømme ender al tænkning med at rette sig mod det som allerede er, altså mod overensstemmelsen med det etablerede. Den oplyste fornuft forbyder, at noget nyt kan blive tænkt. Kunsten er frigjort fra den indforståethed med det etablerede og formår derfor at pege ud over det, som allerede er. Den gør med andre ord mere end blot at reproducere historien, den gør os derimod opmærksom på det, som historien har glemt og den oplyste fornuft fortrængt.

Oplysningen dialektik er som sagt skrevet i eksilet, mens anden verdenskrigs rædsler har overtaget Europa. En tid som Horkheimer og Adorno identificerer som den ”borgerlige civilisations sammenbrud”, som ”oplysningens selvødelæggelse” (OD: 25). Bogens erklærede formål er at undersøge ”hvorfors menneskeheden i stedet for at træde ind i en sand menneskelig tilstand synker ned i en ny form for barbari” (OD: 25). Altså hvorfor de økonomiske, teknologiske og videnskabelige fremskridt ikke medfører en mere human tilstand, men i stedet har ledt til fascisme og antisemitisme.

Årsagen til det kollaps lokaliserer de i oplysningstænkningen, som de mener har et regressivt moment i sig. ”Den totalt oplyste jord stråler i den triumferende katastrofes tegn”, som de skriver indledningsvist i bogens første kapitel (OD: 35). Men forholdet til oplysningen er ambivalent. For på den ene side er oplyste borgere betingelsen for et mere frit samfund. På den anden side er det også den tænkning, som har ledt til samtidens politiske uhyrligheder. For så vidt, er det de beskæftiger sig med ’skyggesiderne’ af den vestlige civilisations fremskridt og udvikling, altså de regressive momenter af oplysningstænkningen (OD: 28).

Oplysningsprocessen forstås som bevægelsen fra myte til oplysning – fra en verden indspundet i mytologi, hvor mennesket var underlagt naturens luner til en tilstand hvor mennesket frigør sig fra naturen og indsætter sig selv som herre over den ved hjælp af fornuften. Hovedtesen er, at oplysningen har slået fejl og er blevet ufornuftig og undertrykkende – ”fremskridt slår om i tilbageskridt” (OD: 30). Oplysningen skulle gøre menneskene mere frie og lige, men prisen for denne oplysning, som også har medført økonomiske goder har været en anden form for undertrykkelse og ufrihed. Oplysningen skaber en undertrykkelse på tre forskellige måde. Undertrykkelse af naturen, hvilket også indebærer en undertrykkelse af menneskets egen natur og til sidst de fås undertrykkelse af de mange. Oplysningens projekt med at frisætte mennesket har derfor slået fejl.

En væsentlig pointe er, at den regression i oplysningen, som holocaust fx vidner om, går langt tilbage. Selvom bevægelsen fra myte til oplysning ofte forbindes med oplysningstiden og moderniteten, så er den bevægelse kendetegnende for hele det vestlige civilisations udvikling. Hvorfor de går tilbage til Homer og det antikken Grækenland, hvor de også ser denne bevægelse. Pointen er så, at det regressive moment, som er indlejret i den proces, er der fra begyndelsen, og det er altså ikke noget, som først kommer med oplysningstiden, kapitalismen osv. Det betyder også, at Horkheimer og Adorno ikke vil tilbage til en præmoderne tilstand. Det de sigter mod er i stedet at forstå den regression, som er indlejret, i selve den vestlige tænkning, og som leder til barbariet i moderne tid (Stanford, OD). Derfor er sigtet heller ikke mod en tidligere tilstand, men mod en fremtidig utopisk tilstand. I denne utopiske tilstand er mennesket forsonet med naturen. Det er en tilstand uden undertrykkelse, hvor oplysningens løfte om frihed og lighed er realiseret.

Dette peger på et andet vigtigt forhold i deres tænkning, nemlig at samfundet og kulturen bliver forstået som en historisk totalitet. Dvs. når den samfundsmæssig (politiske og økonomiske) virkelighed smuldrer, er det fordi, der også er noget galt med kulturen og tænkningen som sådan (med filosofien, kunsten osv.) (Stanford). Bogen er i høj grad et forsøg på at forstå denne ”sammenvævning af rationalitet og den samfundsmæssige virkelighed” (OD: 31). Det er, når fornuften bliver instrumentaliseret, at den bliver ufornuftig og leder til samfundsmæssig katastrofe.

Instrumentel fornuft

Oplysningens formål er at ophæve den mytiske verdens fortryllelse. Det er frygten for det ukendte, det fremmede og mytiske, der motiverer denne affortryllelse. Fordi mennesket frygter det ukendte, stræber oplysningen efter at tage frygten fra mennesket ved at affortrylle verden og dermed ophæve det mytiske og ukendte, og indsætte mennesket som hersker (OD: 35). Vejen til affortryllelse og naturbeherskelse går gennem den menneskelige forstand, den teoretiske fornuft. Her citerer Horkheimer og Adorno oplysningstænkningen Francis Bacon for at sige "[...] menneskets overlegenhed ligger i dets viden, det kan der ikke herske tvivl om" (OD: 35f). Viden bliver her synonymt med magt, idet den er blevet et middel til undertrykkelse og beherskelse af andre mennesker og naturen. "Den [viden som magt] stiler ikke efter begreber og billeder, ikke efter indsigtens lykke, men efter metode, udnyttelse af andres arbejde, kapital" (OD: 36). Viden har i sig selv ingen værdi, men får udelukkende sin værdi i kraft af sin anvendelsesmuligheder. Fornuften er blevet et redskab, der kun retter sig mod det, der er brugbart og nyttigt. I det kapitalistiske samfund er det, som er brugbart og nyttigt, i sidste instans det, som hjælper til at tjene profitten. "Tanken er blevet vare og sproget en lovprisning af denne" (OD: 26), som Horkheimer og Adorno skriver i forordet.

Prisen for oplysning er altså, at fornuften er blevet et instrument. Instrumentalisering af fornuften gælder ikke kun for den herskende videnskabelige praksis, som her er den positivistiske, men gennemsyrrer derimod alle dele af samfundet. Instrumentalisering er imidlertid en alvorlig indskrænkning af tænkningen. Problemet er, at tænkningen har forladt sit kritiske element og er blevet et middel i det beståendes tjeneste. Filosofien har forvandlet sig fra kritik til bekræftelse. "intet udtryk byder sig længere til der ikke allerede stræber mod indforståetheden med herskende tankeretninger" (OD:). Prisen for fremskridt er altså, at tænkningen berøves sit kritiske moment og i stedet bliver en bekræftelse af det bestående (OD: 26f).

Denne begrænsning af tænkning gælder også den kulturelle sfære. Der foregår en censur af tænkningen, hvor alt der yder modstand mod det bestående negeres. Adorno og Horkheimer peger på filmen, der bliver censureret, i og med at de skal være profitable. Det samme gælder den litterære produktion, der også bliver gennemarbejdet, så den kan være profitabel.

Det er netop denne indskrænkning af tænkningen som har bevirket til de politiske katastrofer. "Ligesom forbud til enhver tid har sikret at et endnu mere giftigt produkt vinder indpas, således har afspærringen mod den teoretiske indbildningskraft gjort forarbejdet for det politiske vanvid" (OD: 27). Netop de fascistiske regimers evne til at tryllebinde befolkning er

et udtryk for den nuværende teoretiske forståelse, altså den instrumentielle fornufts, utilstrækkelighed og mangel på kritisk moment (OD: 28).

Tabet af sandhed

Ifølge Horkheimer og Adorno medfører fornuftens instrumentalisering også et tab af sandheden. Tænkningens stræben efter sandhed er blevet erstattet af en stræben efter nytte, som i sidste ende er det, der tjener profitten. I og med den mister sit kritiske moment mister den også forbindelsen til sandheden. "[...] den blindt pragmatiske tænkning [mister] sin dialektiske karakter og dermed forbindelsen til sandheden (OD:28). Den dialektiske karakter er tænkningens evne til at besinde sig på sin egen destruktive kraft, sit eget regressive moment. Og når fornuften bliver styret af en profitorienteret nyttelegik, går den evne tabt.

Præmissen for, at viden er virksom, er at verden gøres beregnelig. "Alt hvad der ikke lader sig måle med beregnelighedens og nyttens målestok er for oplysningens mistænkelig" (OD: 38). Oplysningen anerkender kun, at noget er virkeligt, hvis det lader sig indfange af enheden. De dele af virkeligheden, som ikke lader sig måle og ikke kan gøres op i tal negeres af videnskaben. Verden gøres beregnelig ved at reducere genstandene til sammenlignelige størrelser for "uden hensyn til forskelle bliver verden mennesket underdanigt" (OD: 41). Genstandens egenart, det som gør det forskellig fra andre genstande negeres. Dermed gøres der vold mod genstanden. Naturen får ikke lov til at være noget i sig selv, den bliver "blot og bar objektivitet", altså som noget der kun er til for noget andet, for mennesket. "Oplysningen forholder sig til tingene som diktatoren til menneskene. Han kender dem kun for så vidt han kan manipulere med dem" (OD: 42). Oplysningen værktøj er 'abstraktionen', den gør den konkret genstand i alt sin forskellighed til noget abstrakt, til tal.

Det gælder ikke kun inden for videnskaben, men hele det borgerlige samfund er domineret af denne logik, ikke mindst det politiske og økonomiske system er domineret af denne logik. At alt gøres lige og kan sammenlignes er en præmis for borgerlig retfærdighed og omsætningen af vare – kapitalismens bytteprincip kræver ækvivalens (OD: 40).

Det medfører også et tab af sandhed. Når vi kun forholder os til de dele af naturen, der er brugbare og nyttige, uden hensyn til, hvad den er i sig selv, giver vi også afkald på at repræsentere og erkende den genstand. Hvad naturen er i sig selv, de dele af den, som ikke

lader sig indfange af videnskabelige skemaer og systemer, fortrænges. Det vi mister, er det ikke-identiske. Det ikke-identiske er det, som skæres bort, fordi det ikke er nyttigt og brugbart, alt det som afviger, det 'andet'.

Tingsliggørelse

Mennesket forhold til naturen bliver dermed et magtforhold. Med oplysningen lærer mennesket at beherske naturen, men denne naturbeherskelse er samtidig undertrykkende. I vores undertrykkelse af naturen bliver vi også fremmedgjorte over for den. ”Menneskene betaler for forøgelsen af deres magt med fremmedgørelse for det, de udøver magt over” (OD:42). Fremskridt og oplysning betyder derfor, at alt hvad der er fremmede (det Andet) bliver fornægtet, udnyttet eller undertrykt. Det, der driver fremskridtet og dermed undertrykkelsen, er den evigt forøgende kapitalistiske økonomi, som fodres af videnskabelig forskning og nye teknologier.

Der sker en tilsvarende undertrykkelse af mennesket, idet udnyttelsen af arbejderne bliver nødvendig for at understøtte kapitalen. Undertrykkelsen kan ikke skelnes fra de samfundsmæssige fremskridt. Mens økonomisk velstand på den ene side skaber betingelserne for en mere retfærdig verden, er det samtidig også med til at konsolidere magten hos de få, hvis udnyttelse og undertrykkelse af masserne er en betingelse for at øge velstanden. ”Den enkle annulleres helt og holdent overfor for de økonomiske magter”, som Horkheimer og Adorno skriver (29). Mennesket underlægges af de produktionen af varer, og alle de samfundsinstitioner som er med til at sikrer det, hvilket i det kapitalistiske system er alle. Konsekvensen af de økonomiske fremskridt er således en tingsliggørelse af samfundet, hvor mennesket underlægges vareproduktionen. Således sker forøgelsen af materielle goder på bekostning af en social forringelse.

Det bliver imidlertid stadig sværere at erkende denne tingsliggørelse, fordi tingsliggørelsen af samfundet er ledsaget af en tingsliggørelse af bevidstheden. Tænkningen selv, som instrumentel fornuft, er blevet tingsliggjort, idet den er den blevet et redskab til at beherske naturen og øge profitten. Stadigt flere dele af samfundet bliver gennemsyret af den tingsliggjorte tænkning – tingsliggørelsen bliver mere total – og de dele af samfundet, som ellers kunne gøre modstand mod tingsliggørelsen, er ved at forsvinde.

De dele af samfundet, som skulle gøre modstand mod tingsliggørelsen, er kulturen, filosofien og kunsten, altså åndens domæne. Ifølge Horkheimer og Adorno er ”Åndens virkelige anliggende negationen af tingsliggørelsen. Den går naturligvis i opløsning når det størkner til kulturgode og udleveres til forbrugsformål” (OD 29). Således bliver tingsliggørelse også spejlet i et åndeligt forfald. Hvor den tidligere kulturelle dannelse i de højere lag skete på bekostning af lidende underklasser, der ikke havde adgang til den, er man nu snarere vidne til ”[...]jindsmeltningen af alt kulturelt i den gigantiske digel” (OD: 30). De samfundsmæssige fremskridt medfører nye kulturelle former, som gør kulturen mere tilgængelig og dermed mere demokratisk. Men dermed sker også en nivellering og neutralisering af kulturen, som betyder, at den ikke længere kan være kritisk.

Kulturindustrien er netop et udtryk for dette åndelige forfald, som forhindrer masserne i at erkende tingsliggørelsen. ’Kulturindustrien’ er Horkheimer og Adornos betegnelse for massekulturen, som de bruger til at afvise ideen om, at det er en kultur, der udspringer af masserne. I stedet er det en styring fra oven af markedesmekanismer. Det står i det herskendes tjeneste og udfordrer aldrig det etablerede. *”Kulturindustriens samlede effekt er anti-oplysning; i den bliver, som Horkheimer og jeg sagde det, oplysningen, d.v.s. den fremadskridende tekniske beherskelse af naturen, gjort til massebedrag, til et middel til at lægge bevidstheden i lænker. Kulturindustrien forhindrer skabelsen af autonome, selvstændige, bevidst vurderende og besluttende individer.”* (Adorno om kulturindustrien)

Kulturindustrien sigter mod at skabe profit og dermed mod at tilfredsstille efterspørgslen, hvilket skaber strømlinede produkter der ikke overskrider det, som allerede er. I stedet for at frigøre mennesket bidrager kulturindustrien til at menneskets fortsatte underkastelse af en falsk bevidsthed.

Muligheden for at erkende tingsliggørelsen og overskride det etablerede er altså stærkt udfordret i dag. ”Desto mere total samfundet bliver desto svære er det at undslippe bevidsthedens tingsliggørelse” (Adorno 1972: 34), som Adorno skriver i sit senere essay ”Kulturkritik og samfund. Selv Kulturkritikken falder mere og mere sammen med den herskende tænkning, idet det også underlægges kommercielle krav (Adorno 1972: 21).

Total forvaltning og sandhed

Pessimismen i Horkheimer og Adornos diagnose af det vestlige samfund er svær at overse. Med et begreb fra Marx Weber beskriver de det som et 'totalt forvaltet samfund'. Dvs. et samfund, hvor alt er underlagt den økonomiske forvaltning fra oven. Samfundet bliver en negativ totalitet. Et falsk samfund styret af en falsk bevidsthed. Men pessimismen skal heller ikke gøres totalt. Der ligger nemlig, som der altid gør i Adornos tænkning, en utopisk horisont, altså en tror på, at verden kan blive bedre. Det der sigtes mod er et sandt samfund, hvor mennesket realiserer oplysningens projekt og "træde[r] ind i en sand menneskelig tilstand [...]" (OD: 25).

For Horkheimer og Adorno er sandheden ikke blot noget erkendelsesmæssigt, men også noget reelt, noget faktisk eksisterende. Sandhed er også den dannede bevidstheds manifestation i den sociale virkelighed (OD: 28). En sådan virkelighed vil være en harmonisk virkelighed, hvor oplysningens ideer om frihed og lighed er realiseret. Et falsk samfund er derimod et samfund fyldt med modsætninger og lidelse, holocaust er for så vidt netop et udtryk for et falsk samfund. Fordi tingsliggørelsen er total og dermed også en del af den menneskelige bevidsthed, vil sandheden, som er det harmoniske samfund uden lidelse, fremstå som en utopi.

Sandheden har således to komplementære aspekter, en kritisk dannet bevidsthed og det utopiske samfund. Dannelsen af en kritisk bevidsthed er med til at gøde jorden for et mere sandt samfund. Den dannelse kræver imidlertid, at tænkningen overskrider det, der allerede er. Kunsten indtager derfor en privilegeret position, fordi dens åndelige frembringelser kan pege ud over det, som allerede er. Kunsten bevarer således et utopisk element, altså muligheden for at vise en anderledes mere sand verden.

Sandhed og det ikke-identiske

Ideen om kunstens særstatus er et gennemgående tema i hele Adornos senere forfatterskab, idet han fastholder kunstens som en kilde til sandhed. Det kulminerer i *Æstetisk Teori*, hvor kunstens emfatisk knyttes til ideen om sandhedsindhold. Før jeg siger mere om det, er det nødvendigt med en kort redegørelse for ideen om det ikke-identiske. Den ide bliver nemlig en mere central del af Adornos tænkning og hans ide om sandhed, og dermed også helt central for forståelse af kunstens sandhedsindhold.

I bogen "Negativ dialektik" (1966), som er Adornos andet hovedværk, står ideen om det ikke-identiske helt central. *Negativ dialektik* er grundlæggende et opgør med idealismen og dens identitetstænkning, herunder både Kant og Hegel, som han ellers også er dybt inspireret af.

Begrebet om det ikke-identiske svarer lidt til Kants ide om 'tingen i sig selv', men ikke helt, fordi Adorno netop forsøger at gøre op med Kants skelnen mellem 'tingen for os' og 'tingen i sig selv'. Adornos grundlæggende kritik går på Kants forestilling om, at betingelser for erfaringen kan være rene. Ifølge Kant er erfaringen muliggjort af forstandens rene begreber (kategorier), som vi har a priori, som gennem indbildningskraften subsumerer anskuelserne (sansindtrykket) under et begreb. For Adorno findes der ingen rene begreber. De har altid en forbindelse til det empiriske, ellers ville de slet ikke være forståelige. Ligeledes har anskuelsernes rene former, tid og rum, en forbindelse til noget begrebsligt. Adorno hævder i stedet, at erfaringen er muliggjort af det ved objektet, som overskrider den begrebslige forståelse. Der er så at sige et overskud ved objektet, som ikke lader sig indfange af den begrebslige erkendelse. Dette overskud kalder Adorno for det "ikke-identiske". (Zuidervaart 2015: 5)

Med begrebet om det ikke-identiske distancerer Adorno sig også fra Hegels idealisme. Både Hegel og Adorno ser identiteten mellem begreb og genstand (og andre dialektisk par også) som spekulativ, altså at begrebet ikke går op i genstanden. Men for Hegel er det gennem den dialektisk metode muligt at nå en positiv identitet, altså en hvor modsætningen mellem dem er ophævet. For Adorno kan en sådan identitet ikke opnås på nogen positiv måde. Hos ham opnås identiteten kun negativt. Det vil sige, at begrebet lægger sig ned over objektet, og dermed negerer og fortrænger de dele af objektet, som er forskelligt fra begrebet – så det ikke-identiske fortrænges. Adorno erstatter Hegels affirmative dialektik med den 'negative dialektik'.

Negativ dialektik er en dialektisk form for tænkning, der forsøger at vise, hvordan begrebet ikke går op i det, den forsøger at begribe. Negativ dialektik er så at sige jagten på eller forsøget på at vise det ikke-identiske, det som fortrænges når der postuleres identitet mellem subjekt og objekt (Zuidervaart 2015: 5)

Adorno er altså kritisk over for både Kant og Hegels idealisme, som han beskriver som identitetstænkning. Identitetstænkning forstår Adorno som enhver filosofi, der bekræfter identiteten mellem subjekt og objekt, og dermed tilskriver det erkendende subjekt

konstituerende forrang, for idealistisk. Identitetstænkningen giver afkald på at erkende objektet fuldstændig, idet den fortrænger det ikke-identiske. Tænkningen egentlige formål – som også er formålet med den negative dialektik – er at erkende objekterne i deres ikke-identitet, dvs. i deres forskellighed fra det som fornuften erklærer, at de er.

Det væsentlige er, at identitetstænkningens postulat om identitet mellem subjekt og objekt, den begrebslige subsumering af genstanden, indebærer en vold overfor objektet. Genstanden underlægges den menneskelige fornuft, og bliver kun noget for så vidt, som det er brugbart, mens dele af objektet fortrænges. Undertrykkelsen af det ikke-identiske forstærkes i den kapitalistiske samfund, fordi bytteprincippet kræver ækvivalens. Omsætningen af vare kræver, at genstande gøres sammenlignelige, og således fortrænges genstandenes grundlæggende forskellighed. I det senkapitalistiske samfund er der tale om en identitetstvang. For i et samfund rettet mod nytte og profit, bliver tænkningen tvunget til at finde identiteter (Zuidervaart 2015: 5).

At Adorno kritisere identitetstænkningens begrebslige identifikation for at være falske betyder imidlertid ikke, at han ikke anser begrebslige identifikationer for nødvendige. Pointen er blot, at vi ikke har direkte adgang til det ikke-identiske. Den eneste måde at få adgang til det ikke-identiske er gennem en begrebslig kritik af de falske identifikationer. En sådan kritik kalder Adorno med et begreb fra Hegel for en 'bestemt negation', hvilket vil sig en udpegelse af modsigelserne i den falske identifikation (der hvor begrebet ikke går op i genstanden). Gennem denne udpegelse opnår det ikke-identiske aspekt af genstanden en indirekte begrebslig artikulation. Således kommer genstanden altså selv i tale.

At tænkningen skal udpege falske identifikation gennem sine egne begrebslige identifikationer, lægger pres på fremstillingsformen. Kritikken kan kun udføres uden for rammerne af den etablerede tænkning. Dvs. den kritiske tænkning må opgive kravet om en stringent og systematisk fremstilling. Den må tage begreberne ud af deres vanlige sammenhænge og skabe nye begrebslige konstellationer. Gennem frigørelse fra den etablerede tæknings krav til fremstillingen, bliver det muligt at frigøre noget af den betydning, som ligger skjult i objektet, betydninger som overskrider den betydning genstanden får, når vi lægger et begreb ned over den. Altså kræver tilsynekomsten af det ikke-identiske et fokus på fremstillingsformen (Zuidervaart 2015: 5)

Dialektik og modsigelsen

Adornos negative dialektik er et forsøg på at give objektet forrang, således at objektet selv kommer i tale så at sige. I stedet for at forsøge at begribe objektet med begrebslige bestemmelser, er den negative dialektik derfor optaget af modsigelserne. For det er i modsigelserne, at den reelle uoverensstemmelse mellem begreb og objekt (mellem tænkning og virkelighed) kommer til udtryk – modsigelserne er det ikke-identiske aspekt ved identiteten.

Selvom dette virker abstrakt og filosofisk er det væsentligt, at Adorno fastholder materialismen i sin tænkning. Al lidelsen i den sociale virkelighed, fx Auschwitz, er netop et udtryk for, at samfundet er fyldt af modsigelser. Modsigelsen tilhører således både tænkningen og virkeligheden. Den negative dialektik tænker i modsigelser, og forsøger derigennem at afsløre det modsætningsfyldte i samfundet og den identitetstænkning, som råder i samfundet. Identitetstænkningen forsøger netop at dække over modsigelserne, og dermed også den faktiske lidelse i verden.

Formålet med den negative dialektiks tænkning i modsigelser er ikke kun negativ. Der ligger nemlig et utopisk sigte i den negative dialektik, en skrøbelig, transformativ horisont. Ved at afsløre modsigelserne i samfundet og den etablerede tænkning peges der også indirekte på, at tingene kunne være anderledes. Utopien er et samfund, som ikke længere er fyldt med modsigelser og dermed heller ikke længere fyldt med lidelse. Altså en samfundsmæssig tilstand uden undertrykkelse og tvang, hvor mennesket er frit og ikke fremmedgjort og tingsliggjort. En forudsætning for den utopi er, at tænkning opnår forsoning mellem menneske og natur, altså at tænkning ophører med at dominere naturen gennem begrebslig identifikation. I stedet kommer naturen selv i tale, og det enkle objekter får lov at blomstre i al deres partikularitet. Den forsoning gælder også mellem mennesket og deres egen natur og mellem de få og de mange (Zuidervaart 2015: 5).

Der er to måder at nå en sådan tilstand (at overkomme identitetstænkningen): enten gennem den negative dialektik eller gennem kunsten. Det betyder ikke, at kunsten og den negative dialektik når sandheden på samme måde. Men den sandhed de søger er langt hen ad vejen den samme. Jeg vil gøre den forskel klar ved at fokusere på essayet. Essayet udfører også den negative dialektiks arbejde – Adorno skriver den er mere 'dialektisk end dialektikken selv' (Adorno 1998: 110). Ved at se på hvordan essayet søger sandheden, og hvilken sandhed det er, håber jeg også på at kunne gøre det tydeligere, hvad der ligger i kunstens sandhed. Det bliver klart, at det er en sandhed, der er tæt knyttet til ideen om det ikke-identiske.

Sandhedsbegrebet og fremstillingsform

I Adornos essay om essay, ”Essayet som form”, bliver det tydeligere hvordan hans sandhedsbegreb skal forstås. Essayet er nemlig, som han skriver, ligesom kunsten en stræben efter sandhed.

Adorno hævder, at essayet nærmer sig den æstetiske autonomi, men at den imidlertid adskiller sig fra kunsten ”[...] både ved sit begrebslige medium og ved sin stræben mod sandhed blottet for enhver æstetisk illusion” (Adorno 1998: 102). Det er hverken videnskabelige kendsgerninger eller den traditionelle filosofis evige og uforanderlige sandheder, den stræber efter. I overensstemmelse med kritikken fra oplysningens dialektik af den positivistiske videnskab og den vestlige filosofi, gør essayet ifølge Adorno op med både videnskaben og den traditionelle filosofis sandhedsbegreb.

Den positivistiske videnskab forstår sandhed som noget, der er blottet for subjektivitet. Den tror, den kan sikre objektive kendsgerninger gennem konventionelle metoder, som sikrer sandheden mod subjektets indblanding (Adorno 1998: 102). Det er heller ikke den traditionelle filosofi, som ser sandheden som det evige og uforanderlige, som forsøger at adskille sandhed og historie. Begge sandheder er for Adorno en illusion, fordi ingen objekter bare er ’givet’, og fordi ingen ide ikke også er knyttet til det faktiske og dermed bundet til det historiske. ”Lige så lidt som der kan tænkes noget faktisk uden begreb, fordi det at tænke er at begribe, lige så lidt kan man tænke selv det reneste begreb uden noget som helst forhold til det faktiske. Selv hvad fantasien frembringer hinsides tid og rum, henviser altid til noget individuelt forekommende, hvorledes det så i øvrigt måtte være afledt heraf.” (Adorno 1998: 105). Med andre ord er sandheden altid formidlet, erkendelse har altid en forbindelse til det faktiske og dermed også det historiske.

Den sandhed, som essayet stræber efter, er sandheden om det ikke-identiske. Essayet forsøger ligesom den negative dialektik at nå frem til det ikke-identiske, til den sandhed som ligger bag ’objektivitetens facade’ (Adorno 1998: 101). Det vil overskride det givne og den etablerede orden, altså de ting vi antager som værende sande, og som videnskaben forbyder os at overskride. Det er denne sandhed, som det totalt forvaltede samfund fortrænger. Idet man peger på denne sandhed, afsløres dette samfund altså som falsk. Dermed bliver vi opmærksomme på, at verden kunne være anderledes, og således når vi det utopiske moment.

Den sandhed er imidlertid både modsætningsfyldt, tvetydig og uklar, fordi der er sandheden om en verden der i sig selv er fyldt med modsætninger.

Essayets jagt på sandheden

Eftersom vi ikke har direkte adgang til det ikke-identiske, er sandheden om det også svær at nå. Det lægger som tidligere beskrevet pres på fremstillingsformen, fordi man gennem formen kan få det ikke-identiske i tale. Det er derfor ”Det [essayet] finder sin sandhed i sin bevægelse ud over sig selv” (Adorno 1998: 107). Essayets sandhed ligger altså ikke i dens bevidst manifesterede indhold, men derimod i dets form. For Adorno er essayet den perfekte form til at nå sandheden om det ikke-identiske. ”Essayet er den kritisk form par excellence” som han skriver.

Men hvorfor er essayet den kritiske form par excellence og i stand til at nå det ikke-identiske?

Det første Adorno peger på i sit essay er, at ”essayet står i vanry som et blandingsprodukt” (Adorno 1998: 101) – det befinder sig mellem videnskaben og kunsten. Netop fordi det er et blandingsprodukt, er det heller ikke henvist til nogen specifik sfære, og behøver derfor ikke at give afkald på den fulde sandhed sådan som videnskab må gøre det (Adorno 1998: 104). For Adorno er det moderne samfund kendetegnet ved en uddifferentiering af samfundet i forskellige domæner. Det er en helt central pointe i Adornos tænkning at differentieringen af samfundet i forskellige sfære er noget vi skal gøre op med. ”Skillet mellom kunst og den såkalte videnskapen er i den sfæren vi beveger oss, fullstendig gjenstandsløst” skulle Adorno have sagt til en forelæsning i 1966, mens han arbejder på *Æstetisk teori* (Linneberg 2021: 13). Men som Adorno også gør klart, så er den differentiering et historisk faktum, som vi må anerkende. Derfor kan vi heller ikke begynde at gøre kunsten videnskabelig eller forvandle filosofi til kunst, det ville være en anakronisme. Essayet muliggør imidlertid et opgør med den differentiering, netop fordi det er et blandingsprodukt og altså ikke tilhører et bestemt domæne. Essayet er frigjort fra de forskellige regler og normer, der gælder for videnskaben eller filosofiens domæner. Essayet overskrider så at sige de rammer, og netop den overskridelse er for Adorno en betingelse for kritikken. Af den grund er Adornos karakteristik af essayet også kendetegnet ved en række afkald, hvori essayet er frigjort fra og gør op med de regler og normer, som eksisterer inden for videnskab og filosofi.

Helt centralt står det fx, at essayet er frigjort fra den identitetstvang, der præger både videnskaben, filosofien og samfundet i det hele taget. Det er centralt fordi ”Frigørelsen fra identitetstvangen forlener undertiden essayet med det som altid undslipper den officielle tænkning” (Adorno 1998: 110).

Fordi der ikke er uoverensstemmelse mellem virkelighed og begreb, og fordi verden er fyldt med modsætninger, så søger essayet heller ikke systematiske og lukkede opbygninger (Adorno 1998: 104). Enhver form for systematik ville skabe en falsk beskrivelse af verden, fordi verden i virkeligheden er modsætningsfyldt. Systematikken forsøger blot at sløre det og undertrykke samtidig det ikke-identiske. Den manglende systematik kan få essayet til at fremstå usammenhængende og tilfældigt. Men en sådan kritik vil samtidig postulere en identitet mellem subjekt/objekt, mellem begreb og genstand, og derved foregive, at helheden er noget man har fuldstændig styr på (Adorno 1998: 106). Essayet er derfor antisystematisk, og til tider usammenhængende. Essayets fremgangsmåde er ´metodisk umetodisk´ (Adorno 1998: 107).

Essayet adlyder heller ikke den organiserede videnskabs regler om, at tingenes orden skal være den samme som ideernes orden. Begreberne er nemlig ´rastløse´ og ikke sammenfaldende med virkeligheden. At begreberne er rastløse betyder, at de hele tiden skifter betydning og mening afhængig af hvilken kontekst og hvilke konstellationer de indgår i. Forsøget på at lade tankens orden følge tingenes orden er derfor falsk. At hævde en sådan orden ville være at postulere en identitet mellem tanke og virkelighed, som ikke er der. Essayet erkender dette og søger derfor ikke nogen lukkede, induktiv eller deduktiv opbygning (Adorno 1998: 105).

Essayet giver afkald på at definere sine begreber. ”Essayet gennemskuer nemlig at kravet om strikte definitioner længe har tjent som påskud for, gennem fastlåsende manipulationer af begrebernes betydninger, at skille sig af med det irriterende og farlige ved tingene som lever i dem” (Adorno 1998:107). I stedet for at definere sine begreber lader essayet sine begreber artikulere sig gennem konfigurationen med de øvrige. Dvs. begreberne får deres betydningen gennem konteksten. Adorno sammenligner det med tilegnelsen af et nyt sprog: man kan lære det enten ved at slå op i en ordbog eller også ved at leve i et land, hvor det bliver talt. Essayet tilegner sig begreber, som den sprogstuderende, der lever i landet (Adorno 1998: 107).

Essayet gør på mange måder op med den diskursive logik, uden der er tale om et direkte modsætningsforhold. Essayet adlyder nemlig også selv logiske kriterier i det omfang, at dets

sætninger også må føje sig til en samstemmende enhed. Ikke desto mindre gør essayet op med den diskursive logik for at fange og give plads til det, som den diskursive logik ikke levner plads til og har mistet. I stedet for de bindende overgange laver essayet krydsforbindelser mellem sine forskellige elementer. Og I stedet for, som det foreskrives af videnskaben, at subordinere sine elementer, så koordinerer essayet dem. Den benytter tvetydigheder, er diskontinueret og forsømmer logiske synteser. I det hele taget udvikler essayet sine tanker anderledes end den diskursive logik. Den udleder ikke principper og drager ikke slutninger af kohærente enkeltiagttagelser (Adorno 1998:112).

Essayet afstår også fra at indtage et bestemt standpunkt. Det indoptager begreber og teorier udefra, men afstår fra at indtage et bestemt standpunkt i forhold til dem. Derimod stræber det efter likvideringen af enhver fast mening, og anerkender ikke noget standpunkt uden for den selv. Måden essayet derfor forholder sig til den teori den indoptager er derfor standpunktsløst, dvs. ved at afvise enhver fast mening og dogmatik, som ligger i de teorier den indoptager. Gennem en sådan ikke-subsumerende, ikke-voldelig brug af teorier på genstanden, lader essayet genstanden selv komme til syne. Og således opnår det også forbindelse til det ikke-identiske (Adorno 1998: 110).

Essayet og det ikke-identiske

Essayets fremgangsmåde og fremstillingsform er altså i stærk kontrast til de gængse videnskabelige normer. Adorno påpeger flere gange i løbet af sit essay, at essayets fremgangsmåde, i modsætning til de videnskabelige metoder, indebærer en emphatisk betoning af fremstillingsformen. Adorno hævder at essayet både er mere lukket og mere åbent end den traditionelle tænkning bryder sig om. Mere åbent fordi den afviser enhver form for systematik og ikke er underlagt videnskabens regler. Det er samtidig mere lukket fordi den sætter større krav til fremstillingsformen og til at tage den mere seriøst. De fremgangsmåder som adskiller genstand og metode er ligeglade med fremstillingsformen, men for essayet, som er bevidst om ikke-identiteten mellem genstand og fremstilling (begreb), sættes der højere krav til fremstillingsformen (Adorno 1998: 110).

I sit forsøg på at nå det ikke-identiske, dvs. i sin stræben efter sandhed, som er modsætningsfyldt og af social og historisk karakter, er essayet antisystematisk, umetodisk, fragmentarisk, uafsluttet, ufuldstændig, ikke konkluderende, diskontinuert og standpunktløst.

Det er essayets emphatiske betoning af formen, som overskrider de konventionelle videnskabelige regler, der gør, at essayet kan nå det ikke identiske.

Det gælder særligt i forhold til den begrebslige organisering. Essayet opgiver den definatoriske fremgangsmåde for i stedet at kræve en vekselvirkning mellem sine forskellige begreber, i den åndelige erfaringsproces. Tanken skrider ikke frem i samme retning, i stedet fletter de forskellige momenter sig sammen som i et tæppe. Essayet begreber bliver ikke defineret, men får deres definition gennem konteksten. Essayet fremstiller sine begreber således, at de bærer hinanden indbyrdes; alle artikulerer sig gennem deres respektive konfiguration med de øvrige. Essayet forsøger at forvandle enhver åndelige erfaring til et kraftfelt. (Adorno 1998: 107).

Essayets fremgangsmåde er også eksperimenterende, et forsøg. Når formen ikke er givet på forhånd, må essayet i stedet prøve sig frem, fordi de betingelser som genstanden kommer til syne under opstår gennem skrivningen. Den eksperimenterende fremgangsmåde er i den forstand en betingelse for kunne kritisere, fordi der må skabes nye betingelser for genstandens tilsynekomst, hvis der skal komme noget nyt til syne (Adorno 1998: 110). Der er en vis vilkårlighed forbundet med den eksperimenterende fremgangsmåde. Men alligevel er det ikke helt vilkårligt. Essayet determineres nemlig af sin genstands enhed, herunder enheden i den teori og erfaring som er aflejret i genstanden. Essayet finder på den måde sin form, sine konturere, gennem sit indhold, og formen er derfor ikke helt vilkårlig, sådan som den giver indtryk af at være (Adorno 1998: 109).

Adorno beskriver også essayets således: ”Helheden er en monade, og er det dog alligevel ikke” (Adorno 1998: 108). Ideen er også vigtigt i forhold til kunsten, som Adorno ligeledes beskriver som en monade. I ideen om monaden ligger der en forestilling om en entitet, noget der er lukket for omverdenen, altså implicerer monadebegrebet autonomi. Essayet er en monade, idet det bearbejder de begreber og teorier det indoptager immanent, men gennem den immanente bearbejdning overskrides genstanden betydningen uden for værket. Den betydning er også skjult for essayet selv, idet det kun ligger i den helhed værket selv konstituerer, og som vi ikke kan begribe. Essayets sandhed ligger derfor også i dets bevægelse ud over sig selv, altså der hvor dets elementer (de begreber og teorier den indoptager ude fra) i kraft af konfigurationen i essayet overskrider deres vanlige betydninger. Så essayet er altså kendetegnet ved en emphatisk betoning af formen, fordi det netop er gennem formen, den når sandheden.

Kunstens afstandtagen til samfundet

En ting står i hvert fald klart i forhold til essayets kritiske potentiale, efter man har læst Adornos essay om essayet. Det er at essayet får sit kritiske potentiale i kraft af sin afstandtagen til samfundet, til den etablerede videnskab og filosofi. Noget tilsvarende gælder for kunsten. Men forholdet til samfundet lidt anderledes, og om muligt endnu mere komplekst. Spørgsmålet om forholdet mellem kunst og samfund er helt central i Adornos kunstteori, det bliver taget op løbende i hans essays, ikke mindst "Tale om lyrik og samfund", og i Æstetisk teori, hvor særligt afsnittet "Samfund" sætter forholdet mellem kunst og samfund i fokus.

Autonom og fait social

Afsnittet "samfund" handler om, Adornos paradoksale dobbeltbestemmelse af kunsten som autonom og 'fait social', altså som noget som adskiller sig fra samfundet, men som samtidig på fundamental vis er samfundsmæssig.

Adorno indleder afsnittet med at pointere, at kunstens rolle og funktion altid er socialt og historisk betinget. Den autonomi kunsten tildeles er et resultat af det borgerlige samfunds uddifferentiering, altså en samfundsstruktur hvori kunsten bliver uddelegeret til sin egen autonome sfære. Der har altid været et vist modsætningsforhold mellem kunsten og samfundet. Det vidner Platons forvisning af kunstnerne fra samfundet i *Staten* om. Men selve ideen om en oppositionel kunst, altså en kunst som er frigjort fra samfundet og udøver modstand mod den, opstår først med det moderne borgerlige samfund (ÆT: 478).

Det paradoksale er imidlertid, at selvom kunsten i den borgerlige æra udskilles fra samfundet, så har den stadig aldrig været en mere integreret del af samfundet, netop fordi dets autonome position er en del af den borgerlige samfundsstruktur. "Er kunsten på den ene side som et produkt av åndens samfundsmæssige arbeid alltid fait social, så blir den det uttrykkelig når den blir borgerlig" (ÆT: 479).

Så kunsten er altså altid social, i og med den et produkt af et samfundsmæssigt arbejde. Men der er flere måder for kunsten at være social på. Kunsten kan også være samfundsmæssig i kraft af det Adorno kalder værkets stofgehalt (sachgehalt), hvilket forstås som værkets indhold i betydning tema, emne, motiver osv. Værket er her samfundsmæssigt ved at på en eller anden måde at imitere samfundet. Men det der for Adorno gør kunsten allermest samfundsmæssig er dets position som modsætning til samfundet, og den position får den først som autonom. Kunsten er primært samfundsmæssig ved at stå i opposition til samfundet: ”Idet den krystalliserer sig som noget i sig selv, i stedet for at føje sig til bestående sociale normer og kvalificere sig som ’samfundsmæssig nyttig’, kritiserer den samfundet ved slet og ret at findes” (ÆT: 479). Så paradoksalt nok er kunsten altså primært samfundsmæssig i kraft af den samfundskritik, den udøver ved at distancere sig fra samfundet. ”der findes ikke noget rent, noget som er gennemført efter sin egen immanente lov, som ikke samtidig udøver en ordløs kritik, som afviser fornødelsen ved den tilstand som bevæger sig i retning af det totale byttesamfund: i et samfund hvor alt er til for noget andet” (ÆT: 479). Ved at distancere sig fra samfundet - ved ikke at imitere samfund, ikke underlægge sig heteronorme krav og ikke at forsøge at kommunikere noget bestemt – så bliver kunsten en bestemt negation af et bestemt samfund, nemlig det vores kapitalistiske samfund som er underlagt formålsrationaliteten. Kunstens samfundsmæssige nytte er dermed dets nytteløshed.

Ved at distancere sig fra den sociale virkelighed, negeres den sociale virkelighed og deri ligger kunstens sociale indhold. Det betyder også at forbindelsen mellem kunsten og samfundet, primært forstås negativ. Kunstens samfundsmæssighed er altid kun indirekte, aldrig direkte gennem det, den bevidst søger at kommunikere. ”det samfundsmæssige i kunsten er den immanente modbevægelse mod samfundet og ikke dens manifesterede stillingtagen” (ÆT: 481). Formen bliver her en central kategori, fordi det netop er gennem den at kunsten formår at distancere sig fra samfundet. Kunsten indoptager elementer fra den sociale virkelighed og bearbejder dem formmæssigt. Empiriske elementer hives ud af deres vanlige sammenhæng og får i kraft af den nye sammenhæng, som de indgår i, i værket, en ny betydning, som adskiller dem fra de betydninger, de har uden for værket. Adorno skriver at ”formen virker som en magnet som ordner elementerne fra empirien på en måde som gør den fremmede for den sammenhæng de står i udenfor sin æstetiske eksistens” (ÆT: 484). I og med de bliver fremmede for samfundet udenfor bliver de også en protest mod det samfund. ”Det samfundsmæssigt afgørende er det indhold i kunstværkerne som taler ud gennem formen” (ÆT: 486). Det er dog stadig væsentligt, at de elementer stammer fra empirien, altså

fra samfundet, fordi det markerer endnu en forbindelse mellem værket og samfundet.

Kunsten rummer altid et sedimenteret indhold.

Den væsentligste forbindelse mellem kunsten og samfundet, altså det som for alvor gør kunsten social, går gennem dets afstandtagen til samfundet. Det er netop den forbindelse som står helt centralt i essayet "Tale om lyrik og samfund" fra 1958. I det essay bliver det tydeligere hvordan kunsten, til trods for sin afstandtagen til samfundet, formår at forbinde sig til det sociale. Det sociale beskrives her som kunstens delagtighed i det almene. For at forstå det er det vigtigt at forstå, som Claus Secher redegør for i sin artikel, at Adorno her spaltes begrebet om det almene i to - i det falske almene og det sande almene. Det falske almene er den falske form for almenhed som det forvaltede samfund producerer. Den almenhed er falsk fordi den er baseret på undertrykkelsen af det partikulære. Det er en almenhed som forsøger at dække over de faktiske modsigelser i samfundet. Det sande almene er derimod den samfundsmæssige tilstand uden modsigelser og uden undertrykkelse (Secher 1972: 149). Måden kunsten bliver delagtiggjort i det sande almene er gennem fordybelse i og arbejde med formen. Adorno skriver: "Fordybelsen i det individuerede løfter digtet op i det almene ved at lade det ikke fordrejede, ikke fattede, endnu ikke indordnede komme frem, så bevidstheden kan foregribe noget af en tilstand, hvori intet almengyldigt, længere holder det Andet, det menneskelige i lænker" (Adorno 1972: 128). Det almene, som digtet løftes op i, er som citatet også vidner om af social art, netop fordi det tager det om som samfundet undertrykker, altså det ikke-identiske, og derigennem lader muligheden af en samfundsmæssig tilstand uden undertrykkelse komme til syne.

Realisme og Repræsentation

Realisme

For Adorno ligger kunstens særstatus og kritiske potentiale altså i dets afstandtagen til den empiriske virkelighed. Derfor er han også kritisk over for realismen, der forsøger at kritisere samfundet ved at efterligne det. For Adorno er den realistiske efterligning af værket bare med til at reproducere et falsk samfund. Realismen postulerer på samme måde som identitetstænkningen en identitet mellem subjekt og objekt. Den foregiver så at sige, at

verden er umiddelbart tilgængelig, at de begreber vi bruger til at beskrive virkeligheden svarer til virkeligheden. I stedet for at kritisere samfundet, ender realismen med at reproducere det falske samfund, idet den i sidste ende er med til at tilslører de modsætninger samfundet i virkeligheden består af. I sit essay om Balzac skriver Adorno ”[...] it is so silly to equate realistic stylistic principles in literature with – as the Eastens bloc cliché would have it – a healthy, non-dekadent relationship to reality” (Notes to literature: 129 (fremover NTL)). Problemet med realismen er, at den ukritisk accepterer en empirisk virkelighed som grundlaget for æstetisk produktion. Men den overser, at muligheden for at erfare den virkelighed, er blevet ødelagt i det moderne samfund, fordi alt bliver underlagt formålsrationaliteten. Så i stedet for at afsløre samfundets modsætninger, tilslører den dem. Ifølge Adorno er den tematiske (stoflige) behandling af samfundet ”[...] den mest overflatiske og bedragerske” (ÆT: 486). Realismen krav om engagement ender som regel med at bliver en bekræftelse af det etablerede. Idet kunsten bliver gjort til en virkende faktor i samfundet underlægges den et formål, og føjer sig således til den herskende ideologi. Kravet om engagement bliver ofte også en prisgivelse af kunsten mulighed for at overskride det etablerede, og dermed af en opgivelse af kunsten utopiske potentiale. Når kunsten bringes til at indtage en politisk position, går det ud over værkets form: ”som oftest sker det [indtagelsen af en politisk position] til forkleinelse for verkernes gennemføring og dermed til syvende og sist også for deres samfundsmæssige sannhedsgehalt” (ÆT: 489). Adorno konkluderer i *Æstetisk teori* ”at slutningen mellem filosofisk materialisme og æstetisk realisme er en fejl” (ÆT: 531). Med filosofisk materialisme mener han her marxismen, som siden Engels har fremhævet realismen som deres fortrukne litterære form, fordi de mente realismen kunne afsløre de skjulte strukturer i samfundet på samme måde som det marxistiske begrebsapparat. Den slutning mellem filosofiske materialisme og realisme mener Adorno er forkert. Fordi for ham ligger det samfundsmæssige i overskridelsen af den sociale realitet, og ikke i imitationen eller afbildningen af den (ÆT: 531).

Adornos kritik af realismen i *Æstetisk Teori* er egentlig en fortsættelse af diskussionerne fra 60'erne om den vestlige modernisme overfor den socialistiske realisme. Diskussioner som Adorno selv deltog i. Overordnet set handler diskussionen om kritikken af modernismen som en forvanskning af virkelighed. De kommunistiske kritikere anså den vestlige modernisme for at forvanske virkeligheden, og så den som et udtryk for den vestlige kunsts dekadence, dvs. som et udtryk for et kulturelt forfald præget af overfladiskhed. Adorno indtager her

rollen som forsvarer for den vestlige kunst og kultur. Det fremgår af citatet fra Balzacesseyet, hvor Adorno netop påpeger, at realismen er et udtryk for et dekadent forhold til virkeligheden.

Diskussioner om den vestlige modernisme over for den marxistiske realisme er rammen for de polemiske essays Adorno skriver i løbet af 50'erne og 60'erne mod blandt andre Georg Lukács, Bertolt Brecht og Jean Paul Sartre, som alle forsvarer realismen. Det er kritikken af Lukács der fylder mest i Adorno essays. Polemikken med Lukács er til stede i flere af Adornos essay eksplicit eller implicit, men den er mest fremtrædende i essayet "Ekstorted reconciliacion", som er en direkte kritik af Lukács' *Realism in our time*. Adorno forsøger i essayet at finde et modsvar til den ortodokse marxistiske realisme teori, som Lukács langt hen ad vejen viderefører. Et modsvar, som tillader ham at forstå moderne litteratur som den legitime forlængelse af 1800-tallets realisme. Det er helt afgørende, at Adorno stadig mener at kunsten skal være engageret i virkeligheden, men for ham kan det engagement ikke være ligesom realismens engagement, fordi realismen forudsætter en forsoning mellem subjekt og verden (Hohendahl 2021: 115).

Ifølge Hohendahl kan Adornos kritik af Lukács opsummeres i fire punkter: (1) Hans manglende evne til at forstå formens vigtighed, (2) hans videreførelse af realismens dogmatiske normer, (3) han misforstår samtidens realiteter i socialistiske lande og (4) hans tab af den dialektiske metode (Hohendahl 2021: 116).

For det første mener Adorno ikke, at Lukács formår at forstå formens centrale betydning. Det er en af årsagerne til, at Lukács, ligesom de andre socialistiske tænkere, fejlagtigt ser den modernistiske kunst som en forvanskning af virkeligheden. Enhver litteraturteoretisk tilgang, der begynder med en ukritisk accept af den empiriske virkelighed og bruger den virkelighed til at evaluere værket, har ifølge Adorno ikke forstået formens vigtighed. Adorno skriver om Lukács: "He willfully misinterprets the formconstitutive moments of modern art as *accidentia*, contingent additions to an inflated subject, instead of recognizing their objective function in the aesthetic stance" (NTL: 218). Som vi har set, er det for Adorno gennem formen, at kunsten formår at forbinde sig til noget alment, dets mulighed for at artikulere sandhedsindholdet. Den funktion ved formen, afviser Lukács, og dermed bliver han også ude af stand til at begribe den moderne kunst. Imod Lukács understreger Adorno i sin egen tilgang, at analysen bør give værket prioritet og begynde med en analyse af værkets konstruktion (dvs. dets formelle side), inden den forholder sig til værkets forhold til verden udenfor.

Den ukritiske accept af den empiriske virkelighed i Lukács tænkning er problematisk for Adorno, idet den vidner om en manglende dialektisk forståelse af forholdet mellem kunst og virkelighed, og dermed om en regression i Lukács tænkning. For Adorno er det netop Lukács ukritiske forhold til virkeligheden, der leder til hans videreførelse af den dogmatiske realisme, og i forlængelse heraf socialrealismen. Ved at acceptere den sociale virkelighed som grundlaget for æstetisk produktion tvinger Lukács sig ind i en teori om imitation eller refleksion, hvor ligheden mellem værkets indhold og virkeligheden bliver kriteriet for værkets succes, og som postulerer forsoning mellem subjekt og verden.

Det tredje aspekt af Adornos kritik af Lukács går på, at Adorno ikke mener, Lukács forstår og tolker den politiske situationen i de socialistiske lande korrekt. Her bevæger Adorno sig fra litterær kritik til social kritik, i og med han argumenterer for, at de sociale revolutioner i østblokken har slået fejl – han mener, de er karakteriseret ved regression frem for progression. Socialrealismen, som Lukács forsvarer, forvansker virkeligheden i de socialistiske lande, fordi de afbilleder de lande som harmoniske og forsonede, hævder Adorno. Så for Adorno misforstår Lukács både den politiske situation, og i forlængelse deraf postulerer socialrealismen en forsoning, som blot dækker over den reelle ufrihed og undertrykkelse (Hohendahl 2013: 116f).

Adornos mere grundlæggende kritik af Lukács, som også er årsagen til de andre kritiske aspekter ved Lukács teori, er tabet af den dialektiske tænkning i Lukács teori. Adorno skriver om Lukács realismetori at "The core of the theory remains dogmatic" (NTL: 219). Ifølge Adorno er det ikke mindst Lukács overgivelse til stalinistiske autoriteter, som har bevirket regressionen i hans tænkning. Adorno anklager Lukács for at se dialektikkens positive forløsning i den historiske udvikling i den socialistiske stat. Heroverfor fremhæver Adorno momentet af falske forsoning i socialistiske stater, altså uoverensstemmelsen mellem de socialistiske ideer og den faktiske økonomiske og åndelige fattigdom (Hohendahl: 117f). Lukács mangel på dialektisk tænkning afspejler sig ifølge Adorno også i fremstillingsformen i hans senere værker, som Adorno mener mangler 'stil'. "Stylistic indifference is almost always a symptom of dogmatic rigidification of the content" (NTL: 219). For Adorno er manglen på stil ikke et udtryk for objektivitet, sådan som positivismen ellers mente, men derimod et udtryk for mangel på selvrefleksivitet, og dermed for en stivnet dogmatisk tænkning.

Adornos kritik af Lukács falder altså i fire forbundene punkter: hans manglende blik for formens betydning, den dogmatiske videreførelse af socialrealismen, hans fejlagtige

forståelse af tilstanden i de socialistiske stater og hans tab af dialektisk tænkning. Adorno er altså overvejende kritisk overfor Lukács. Til tider bliver kritikken også komisk skarp, som fx når Adorno skriver: "It was probably in his "the destruction of reason" that the destruction of lukacs' own reason manifested it self most crassly" (NTL: 217). Men modsætningen mellem dem skal heller ikke overdrives. Man skal huske, at Adorno er åbenlyst inspireret af Lukács. Teorien om tingsliggørelsen som står så central i Adornos tænkning, får Adorno fra den tidlige Lukács' *History and class consciousness*. Det samme gælder forståelsen af romanens udvikling, herunder indsigten i romanens form som historiske betinget, som han får fra *The Theory of the Novel*. Derudover er der også nogle grundlæggende strukturer i deres tænkning, som er fælles for dem begge, hvilket ikke mindst skyldes, at de begge trækker på Hegel og Marx.

Hohendahl gør opmærksom på en central lighed mellem dem. Her er det væsentligt, at anklagen mod modernisme som en forvanskning af virkeligheden, er en anklage Adorno tager på sig og forsøger at modbevise. Det, at han tager anklagen seriøst, vidner nemlig om en objektivisme i hans egen teori, altså en tro på, at der eksisterer en objektiv virkelighed, som værket enten kan være med til at afsløre eller tilsløre. Det betyder nemlig, at for Adorno er kunstværket, ligesom det er for Lukács, bestemt af en grundlæggende dualistisk struktur. At der er noget uden for og noget inden for værket. Den pointe bliver særlig central, når vi begynder at se på repræsentationsbegrebet, eftersom det forskriver en forbindelse mellem værkets fiktive univers og verden udenfor (Hohendahl 2013: 115f). Den objektivisme er også central, idet den markerer en forskel mellem Adorno og poststrukturalistiske teorier som Derridas, der hævder, at der ikke findes noget uden for teksten. Ved at synliggøre den grundlæggende dualistiske struktur, gennem repræsentationsbegrebet, trækkes Adorno også længere over mod den marxistiske tænkning end den poststrukturalistiske. Med andre ord nedtones affiniteten til poststrukturalismen, mens ligheden med marxistiske teorier betones.

Kunst og videnskab

Der er imidlertid flere ligheder mellem Lukács og Adorno end bare troen på en objektiv virkelighed. Hohendahl viser, hvordan de adskiller sig fra hinanden, men også hvordan de faktisk nærmer sig hinanden, gennem et specifikt nedslag i Adornos kritik.

Det nedslag handler om forholdet mellem kunst og videnskab. Lukács opfatter, ligesom

Adorno selv gør det, kunsten som en form for viden, men Lukács misforstår den videns beskaffenhed, idet han sidestiller det med videnskabelig viden.

”Lukács simplifies the dialectical unity of art and science so that it becomes pure identity, as though works of art merely anticipated something perspectivally which the social science then diligently confirmed. What essentially distinguishes the work of art as knowledge *sui generis* from scientific or scholarly knowledge is that nothing empirical remains unaltered, and the contents become objectively meaningful only when fused with subjective intentions. Although Lukács differentiates his realism from naturalism, he fails to take into account that if the distinction is intended seriously, realism will necessarily be amalgamated with subjective intentions he would like to banish from it.” (NTL: 227).

Distinktionen mellem realisme og naturalisme tillader Lukács at skelne mellem en kritisk litterær repræsentation og en simpel mekaniske reproduktion. For Lukács formår realismen nemlig, gennem formelle midler, at fange underliggende strukturer i virkeligheden, som forbliver skjulte i naturalismens simple imitation. Som Hohendahl påpeger, så er Lukács argument for realismen således baseret på en skelnen mellem dybde og overflade, hvor realismen formår at fange dybde, mens naturalismen blot gengiver den på et overfladisk niveau. Den viden, kunstværket producerer, minder for Lukács om socialvidenskabens viden, som også er viden om samfundets underliggende strukturer. Problemet med Lukács forståelse er for det første, at han overser, hvad der gør kunstens viden speciel, nemlig at den bliver objektiv meningsfuld, idet den forbindes med det konkret almene. Men derudover også, at den forudsætter, at kunstneren har forstået virkeligheden korrekt. Det vil sige, at de subjektive intentioner er i overensstemmelse med Lukács’ egne. For Adorno overskrider kunstens viden kunstnerens intentioner med værket, mens den viden for Lukács bliver mere eller mindre på linje med kunstnerens intentioner (Hohendahl: 118).

Som ovenstående citat viser, så bliver den distinktion mellem overflade og dybde hos Adorno til en distinktion mellem en dialektisk og ikke-dialektisk forståelse af æstetiske produktion. Den dialektisk æstetiske produktion er en, hvor de empiriske elementer transformeres ved at bliver fusioneret med de subjektive intentioner. Kunstneren indoptager empiriske elementer, og gennem sin fordybelse i værkets form transformeres de elementer. De empiriske elementer har nu også noget subjektivt i sig, og det er alene gennem det subjektive moment, at empiriske elementer bliver objektiv meningsfulde. Den viden kunstværket producerer overskrider socialvidenskabens viden, som ikke formår at gøre verden objektiv meningsfuld.

Socialvidenskaben er ligesom identitetstænkningen stadig et udtryk for subjektets magt over objektet, idet den lægger begreber, modeller og teorier ned over verden. Den viden socialvidenskaben producerer er derfor en undertrykkelse af det verden er i sig selv. Den viden kunsten producerer er objektiv meningsfuld, fordi det er verden/naturen selv der kommer i tale. Lukács teori om realismen overser denne overskridelse ved kunstens viden (Hohendahl 2013: 119).

Selvom Adorno her kritiserer Lukács, så er de ifølge Hohendahl ikke så langt fra hinanden alligevel. Adorno betoner nemlig, ligesom Lukács, behovet for omformning af de empiriske elementer, for at kunne repræsentere den sociale virkelighed. Hohendahl udleder herfra, at der hos Adorno er en betydelig, men ikke fundamental forskel på den måde realismen og den moderne kunst repræsenterer virkeligheden på. Den moderne kunsts brug af formelle midler til at transformere de empiriske elementer er ganske enkelt mere radikale end realismens brug af formelle midler. Det Adorno kritiserer Lukács for er, at han ikke forstår, at radikaliseringen af de formelle midler skyldes forandringer i den empiriske virkelighed – igen Lukács' mangel på dialektisk tænkning. For Adorno er radikaliseringen af de formelle midler nødvendig på grund af tingsliggørelsens dominans. I og med at tingsliggørelsen bliver mere total og samfundet dermed svære at kritisere, kræver det også mere radikale midler at frigøre sig fra den. Lukács afvisning af modernismens formelle abstrakthed som et udtryk for vestlige dekadence er derfor forkert. Den formelle abstrakthed er et resultat af den samfundsmæssige udvikling, og det er den dialektik mellem kunst og samfund, som Lukács ikke forstår. Den realistiske repræsentationsmåde er for Adorno afgrænset til en bestemt historisk periode, men det er ikke længere det korrekte svar på samtidens udfordringer. Det er modernismens radikale brug af formelle midler i stedet (Hohendahl 2013: 119).

Ifølge Hohendahl handler forskellen mellem den måde Lukács og Adorno forstår repræsentation på dog ikke kun om brugen af formelle midler. Der er også en forskel på, hvorhenne i værket de lokaliserer repræsentationen, altså på hvilken måde de mener værket konvergerer med samfundet. Adorno bruger den Benjaminske distinktion mellem kunstværkets stoflige indhold, som er kunstværkets tematiske indhold, og dets sandhedsindhold. Han hævder, at Lukács teori om realisme forbliver bundet til det tematiske indhold, mens hans egen teori forsøger at indfange kunstværkets sandhedsindhold (Hohendahl 2013: 120)

Repræsentation

Repræsentationsbegrebet angiver, at forholdet mellem kunst og samfund er et forhold, hvor kunstens fiktive univers er sammenligneligt med verden uden for. Men hvis kunstens kritiske potentiale netop ligger i, at værket er adskilt fra verden udenfor, at værkets univers ikke er genkendeligt, er det svært at se, hvordan der kan være plads til repræsentationsbegrebet her. Alligevel bliver det tydeligt, at Adornos teorier hviler på en ide om repræsentation. Det bliver i første omgang tydeligt i hans læsninger af Balzac, Proust og Kafka. Men det spiller også en rolle i *Æstetisk teori*.

Givet Adornos kritik af realismen er det klart, at repræsentation for ham ikke handler om at afbilde virkeligheden på en troværdig måde. Så derfor må Adornos repræsentationsbegreb være frigjort fra realismen, altså ideen om at kunsten imiterer virkeligheden. Ifølge Hohendahl er frigørelsen af repræsentationsbegrebet fra ideen om realismen muliggjort af Adorno påstand om, at kunst og samfund konvergerer i deres sandhedsindhold og ikke i deres tematiske indhold (Hohendahl 2013: 120).

Hohendahl foreslår derefter, at kunstnerens stil også må ses som et element i Adornos repræsentationsbegreb. Konvergens i sandhedsindholdet kræver både et subjektivt og et objektivt moment. Det subjektive moment er kunstneren transformation af de empiriske elementer, men det objektive er synliggørelse af den sociale virkelighed. Eftersom synliggørelsen af den sociale virkelighed sker uden at imitere den, må kunstnerens stil derfor være et element i repræsentationen. Hohendahl fremhæver her et citat fra æstetiske teori som underbygger den påstand. "Kafka's epic style is, in its archaism, mimesis of reification" (Adorno citeret af Hohendahl 2013: 121).

Indtil videre har vi altså set, hvordan Adornos repræsentationsbegreb er frigjort fra ideen om imitation, hvordan det klart er adskilt fra realismen, samt hvordan forfatterens stil er et element i repræsentationen. Analysen af Adornos repræsentationsbegreb kan imidlertid gå endnu dybere. Hohendahl vil vise, hvordan Adornos definition af kunstværket som en monade også er afhængig af ideen om repræsentation. Det cementerer ikke alene repræsentationsbegrebets centralitet for Adorno kunstbegreb, det fremhæver også den dualistiske struktur i det kunstbegreb, netop at der både er noget inden for og uden for værket. Monadebegrebet synes i først omgang af udelukke ideen om repræsentation, idet det angiver, at kunstværket er en lukket enhed afskåret fra verden uden for. Men ifølge Hohendahl så tillader monadebegrebet ikke alene repræsentation, den er en essentiel del af monaden, så

længe repræsentation ikke forstås som en imitation eller afspejling af de empiriske fænomener. Hohendahl laver den pointe ved i første omgang at henvise til et citat fra den tidlige indledning til *Æstetisk Teori*: ”In the problem nexus of each and every artwork, what is external to the monad, and what whereby it is constituted, is sedimented in it” (Adorno citeret af Hohendahl 2013: 122). Denne sætning er, indrømmer Hohendahl, en smule bizar, men den giver mening, når man ser på konteksten, som er Adornos forsøg på at definere det enkle kunstværks funktion i forhold til kunstværkernes genre og klasse. Nexusproblemet (Problemzusammenhang) som er en del af ethvert kunstværk, henviser til det, at ethvert kunstværk indgår i en relation til andre kunstværker, og dermed også til den sociale virkelighed uden for, som den gennem sin form har negeret som sin ’anden’. Nexusproblemet beskriver derfor ifølge Hohendahl: ”[...] Its [kunstværkets] ability to take in history and thereby transcend its particularity” (Hohendahl 2013: 123). Det betyder ifølge Hohendahl, at repræsentation er en essentiel del af monadebegrebet, eftersom det nexusproblem, der er en del af enhver æstetisk monade, netop angiver at kunsten indgår i en større historisk kontekst (Hohendahl 2013: 122f).

Det bliver tydeligere, hvis vi ser på, hvordan Adorno definerer den æstetiske monade i afsnittet ”Om kunstverkets teori”. Adorno skriver her ” Kunstverk er lukket overfor hverandre, blinde og i all sin lukkethed framstiller de det som er utenfor” (*ÆT*: 406). Oversættelsen her bruger ordet ’framstiller’, men en mere korrekt oversættelse ville nok være ’forestiller’, eftersom det er en oversættelse af det tyske begreb ’vorstellen’. Forestiller er også det begreb, der bruges i bogens første afsnit, hvor Adorno også taler om kunstens monadiske karakter: ”Det at kunstverkene som monader uten vindue <<forestiller>> det de selv ikke er” (*ÆT*: 124). Hohendahl pointerer, at Adorno helt åbenlyst undgår at bruge begreber som ”imiterer” og ”afbilder”. Han bruger heller ikke begrebet ”repræsenterer”, men det at kunstværket forestiller, markerer at der er tale om forholdet mellem noget indenfor og udenfor monade, og altså at der er tale om repræsentation. Forstået således, at værket i sin lukkethed stadig repræsenterer noget uden for værket (Hohendahl 2013: 123).

Hohendahl hævder betydningen af den definition først bliver synlig i senere i afsnittet ”Om kunstverkets teori”, hvor Adorno taler om dialektikken mellem det individuelle og det universelle. Omdrejningspunktet er her spørgsmålet om, hvordan kunstværket, som er hensat til sin egen autonome sfære, kan tage del i en sfære med universelle ideer, altså blive almengyldig. Vi så i ”Tale om lyrik og samfund” hvordan den bevægelse fra det individuelle

til det almene gik gennem kunstnerens fordybelse i det individuelle. Det er stort set samme pointe, han har i Æstetisk teori, men her kobles det til ideen om kunstværket som monade. Adorno skriver at "[...] kunstverkerne er monader som leder til det allmenne gennem princippet om det særskilte" (ÆT: 408). Princippet om det særskilte skal her forstås som fordybelsen i det individuelle.

Eftersom monadebegrebet hviler på ideen om repræsentation, at værket i sig selv repræsenterer noget udenfor, og at den monade leder til noget alment, som er kunstens sandhedsindhold, konkluderer Hohendahl også at "the truth content of the artwork cannot be separated from the notion of representation" (Hohendahl 2013: 123).

Ideen om monade, som noget afskåret fra verden udenfor, synes i første omgang at udelukke repræsentationsbegrebet, men som gennemgangen ovenfor har vist, så fungerer repræsentation bare på et mere abstrakt niveau. Monadebegrebet kræver nemlig både noget indenfor og noget udenfor værket, selvom den forbindelse kun er negativt etableret.

Kunstværket formår gennem sin fordybelse i det individuelle, i sin form, at repræsentere verden udenfor som sin 'anden'. Repræsentationen fungerer således her gennem den bestemte negation – ved at negere samfundet repræsenteres samfundet i kunstværket som værkets anden.

Adorno repræsentationsbegreb fungerer altså på en yderst abstrakt måde gennem den bestemte negation. Men som vi skal se i Adornos læsninger af Balzac, Proust og Kafka er det ikke den eneste måde repræsentation fungerer på hos Adorno.

Repræsentation hos Balzac

Adorno indleder sit essay "Reading Balzac" med en karakteristik af det 19. århundredes franske samfund frem for en karakteristik af Balzacs litterære stil. Det er dermed den sociale virkelighed, der bliver afsættet for Adornos analyse af Balzac, og som vi skal se, er den kobling Adorno laver mellem samfundet og Balzacs romaner i første omgang også mere optaget af indholdet end formen.

Eftersom den sociale virkelighed er udgangspunktet for analysen, lægges der også op til, at Adorno forklarer, hvordan Balzac formår at synliggøre den sociale virkelighed. Det er her væsentligt, at Adorno allerede har bestemt den sociale virkelighed som kendetegnet ved

tingsliggørelse. Mere præcist handler analysen derfor om, hvordan Balzac formår at synliggøre den tingsliggørelse. Adorno skriver:

“With a thunderbolt of citation Balzac brought society as totality, something classical political economy and Hegelian philosophy had formulated in theoretical terms, down from the airy realm of ideas to the sphere of sensory evidence” (NTL: 122).

Ifølge Adorno give Balzac altså de sanselige beviser for den tingsliggørelse, som ellers kun har været teoretisk bestemt. Spørgsmålet er så, hvordan Balzac formår at gøre det. Her begynder Adornos analyse at fokusere på de mere formelle aspekter. Han hævder, at Balzac formår at sanseliggøre tingsliggørelsen gennem sin særlige narrative stil, som ikke fordyber sig i karakterens indre liv og giver raffinerede psykologiske portrætter. I stedet fremtræder Balzac´ karakterer som dukker, frem for autonome individer med hver deres særskilte bevidsthedsliv. Derved formår Balzac at synliggøre samfundets tingsliggørende magt, hvor mennesket som han skriver ”behave like the marionettes in the mechanical model in the Castle of Hellbrunn” (NTL: 123).

Selvom Adorno ikke selv bruger begrebet, er det, som Hohendahl påpeger, svært at overse, at hans analyse af Balzac hviler på ideen om repræsentation. I og med Adorno indleder essayet med en karakteristisk af det franske samfund, lægger han også op til en sammenligning mellem den sociale virkelighed og værkets fiktive univers, hvor kriteriet for vellykket æstetisk produktion ligger i værkets evne til at repræsenterer den sociale virkelighed. For så vidt virker Adornos tilgang til Balzac til at være i overensstemmelse med en Lukács teori om realisme, som betoner værkets troværdige afbildning af virkeligheden (Hohendahl 2013: 106). Men Adornos tilgang er i grundlæggende i modstrid med en realismeteoretisk tilgang. For Adorno ligger repræsentationsmomentet nemlig ikke i den præcise gengivelse af virkelighedens fænomener. Adorno mener slet ikke, at en sådan gengivelse af virkelighedens fænomener kan være sand længere, fordi de fænomener allerede er en del af den tingsliggjorte samfundsstruktur. Den realistiske gengivelse af disse fænomener vil derfor heller ikke være i stand til at synliggøre samfundets tingsliggørelse. Adorno skriver at ”literary realism became obsolete because, as a representation of reality, it did not capture reality” (NTL: 129). I stedet kræver synliggørelse af det tingsliggjorte samfund en overskridelse af den konventionelle realisme. I sit essay om den moderne roman, “The Position of the Narrator in the Contemporary Novel” skriver Adorno mere præcist at: ”If the novel wants to remain true to its realistic heritage and tell how things really are, it must

abandon a realism that only aids the façade in its work of camouflage by reproducing it” (NTL: 32).

Hvad Adorno forstår som Balzacs evne til at repræsentere virkeligheden har derfor ikke noget med hans realisme at gøre, tværtimod er det de ikke-realistiske elementer i Balzac, altså de elementer som overskrider den traditionelle realisme, som Adorno betoner. Det er de underlige elementer i Balzac repræsentation, som overskrider den almindelige forståelse af virkeligheden, som for Adorno bliver æstetisk og historisk sande. Hohendahl beskriver det således: ”for Adorno Balzac’ method accomplishes the disclosure of the social reality by making the deformation visible” (Hohendahl 2013 : 107). Det er de irrationelle konsekvenser ved den ellers tilsyneladende rationelle stræben efter industrialisering og markedskapitalisme, som Balzac synliggør.

Her ser vi også, hvordan Lukács og Adorno adskiller sig. Hvor Lukács læser Balzac, i forlængelse af Engels, som realismens triumf, så ligger Balzac storhed, for Adorno, i stedet i hans evne til at overskride realismen. Det er imidlertid værd at gøre opmærksom på, at de er fælles om at lave en skelnen mellem den sociale virkelighed og værkets fiktive virkelighed. Det betyder nemlig, at de også deler ideen om det litterære værk som en repræsentation af den sociale virkelighed. Pointen er imidlertid den, at for Adorno ligger repræsentationsmomentet ikke i værkernes realistiske karakter, hvilket er centralt i Lukács udlægning af Balzac. Ifølge Hohendahl ligger repræsentationsmomentet for Adorno derimod i de utopiske elementer i Balzacs værker (Hohendahl 2013: 106). Disse utopiske elementer mener Adorno kommer til udtryk i værkernes lighed med den klassiske musik. ”Balzac novel’s, [...], are musical in their flowing quality, in the way they spawn figures and swallow them back up again, in setting up and transforming characters who move along as in a dream sequence” (NTL: 124). Det er denne lighed med musikken, som netop ikke handler om værkernes realistiske karakter, men derimod Balzacs særlige fortællestil, som gør at Balzacs sider ”[...] embodies an amount of utopia equal to the amount of enlightenment the Germans, [...] repressed” (NTL: 125). Balzac formår altså at repræsentere den utopi, som er undertrykt i det tyske samfund.

Selvom momentet af repræsentation er forskudt i Adornos læsning, fra gengivelsen af den sociale virkeligheds fænomener til de utopiske elementer, så viser Hohendahl, hvordan Adorno også gør plads til en anden legitim form for repræsentation i sin læsning af Balzac. Det drejer sig om Adornos analyse af en kort passage i Balzacs *Lost illusions*, hvor en af

bogens hovedkarakterer, forfatteren Lucien, anmelder et teaterstykke. Denne anmeldelse er mere optaget af at rose skuespillerinden end af at beskrive stykkets litterære kvalitet. For Adorno bliver det et udtryk for, hvordan den litterære kritik sælger ud og korrumpes i det moderne samfund. Således er det altså Balzacs evne til at repræsentere en specifik del af samfundet, nemlig journaliststanden, som Adorno her fremhæver. For så vidt er det han roser Balzac for ikke noget formmæssigt men derimod noget indholdsmæssigt. Hvilket betyder, at han i en vis grad godtager en repræsentationsform, der er baseret på det fiktive univers umiddelbare lighed med den empiriske virkelighed (Hohendahl 2013: 109).

Repræsentation hos Proust

Som det fremgår af Balzacanalysen, skelner Adorno altså tydeligvis mellem realisme og repræsentation. Man kan sige, at realismen for Adorno er knyttet til et bestemt historisk tidspunkt, mens repræsentation er en mere overordnet kategori. Det er væsentligt, at repræsentation for ham er noget andet end realismens troværdige gengivelser, fordi det betyder, at vi også kan se på repræsentation i modernistiske værker. Og som vi skal se, er repræsentationsbegrebet også vigtigt i Adornos læsning af Proust, for at forstå meningen og sandheden i hans værker.

I sit essay "Short Commentaries on Proust" om Proust spiller den hegelianske dialektik mellem det partikulære og universelle en central rolle. Det er i vis forstand ideen om at nå det almene gennem fordybelse i det individuelle, som Adorno giver udtryk for i "Tale om lyrik og samfund", som bliver det styrende princip. Essayet er inddelt i korte afsnit, der hver er dedikeret til nogle få sider i *På sporet af den tabte tid*. For så vidt forsøger Adorno altså at efterleve sin egen fordring om fordybelse i det individuelle. Han erklærer "I Hope through the immersion in fragments to illuminate something of the works [*På sporet af den tabte tid*] substance," (NTL: 175) Adorno gør det, fordi han mener, det er hvad Proust også selv gør: "In Proust, however, the relationship of the whole to the detail is not that of an overall architectonic plan to the specifics that fill it in: it is against precisely that, against the brutal untruth of the subsuming form forced on from above, that Proust revolted" (NTL: 174). De enkelte dele og detaljer i Prousts værk går ikke op i en helhed, som kan afdækkes teoretisk (abstrakt). I stedet følger hans værker den hegelianske dialektik, hvor de enkelte dele og helheden er gensidigt formidlet af hinanden, således at helheden udkrystalliseres af de

sammenfiltrede enkeltdele, mens hver enkelt del i sig selv indeholder noget af helheden i sig. Den helhed kommer dog ikke til syne på nogen positiv måde, i stedet konstrueres den negativt. Netop fordi Prousts fordybelse i detaljerne gør modstand mod at blive subsumeret under en eller anden overgribende ide om værket. Meningen eller sandheden i Prousts værk er derfor også svært tilgængelig. Adorno hævder, den er lige så skjult for os som ornamenter i en katedral, hvor de gejstlige har skjult dem så godt, at de kun er synlige for en guddommelig iagttagere. Adorno forslår derfor at: "Proust should be read with the idea of those cathedrals in mind, dwelling on the concrete without grasping prematurely at something that yields itself not directly but only through its thousand facets" (NTL: 175).

Det står klart, at Adornos fokus i sin læsning af Proust i første omgang er på det formelle aspekt frem for det indholdsmæssige. Han er optaget af Prousts evne til at opbygge fortællingen gennem detaljerede beskrivelser af personer og genstande. I modsætning til læsningen af Balzac, som han indledte med en beskrivelse af det franske samfund i 1800-tallet, så er det tematiske i Proust læsningen altså trængt lidt i baggrunden. Det betyder imidlertid ikke, at spørgsmålet om repræsentation forsvinder. En del af Adornos læsning går netop ud på at vise, hvordan Proust evner at analysere og kritisere det franske samfund, til trods for Proust ikke havde nogen intention om at gøre det. Adorno kalder Proust en social kritiker, selvom Proust ikke var uenig med det samfund, han skildrede. Pointen for Adorno er selvfølgelig, at Prousts samfundskritik opstår gennem værkets form, dvs. gennem de detaljerede beskrivelser af genstande og personer. Adorno skriver: "As a novelist, however, he suspended its system of categories and thereby pierced its claim to self-evidence, the illusion that it is part of nature" (NTL: 176). For Adorno er det moderne samfund netop kendetegnet ved, at alt er rationelt ordnet, men at denne ordening er falsk og undertrykkende. Gennem sin narrative metode, gennem sine detaljerede beskrivelser af konkrete objekter og personer, afsløres falskheden i denne ordening. Genstande og personer reduceres ikke til en funktion, som i sidste ende skal tjene noget andet, og derved afsløres det samfund, der netop reducerer alting og gør alt ens, som falsk.

Den sociale kritik i Proust værker er altså immanente i deres form. Men som Hohendahl gør opmærksom på, så forudsætter den immanente kritik stadig at der er en sociale virkelighed som kan blive repræsenteret. Det handler ikke om at værket gengiver den sociale virkelighed på nogen rigid måde. I stedet er det gennem formen, narrative strukturer og detaljerigdom, at værket formår at repræsentere tingsliggørelsen i den sociale virkelighed (Hohendahl 2013: 110f).

Adornos tilgang til Balzac og Proust er meget ens. I begge tilfælde fastholder Adorno at de gennem værkernes form formår at synliggøre samfundets tingsliggørelse. Det kan umiddelbart virke underligt, at to forskellige litterære metoder begge formår at være sandfærdige. Forklaringen er, at for Adorno afspejler litterære former den sociale og historiske udvikling. Så mens Balzacs bourgeois-realisme er den passende måde at repræsentere den blomstrende markeds kapitalisme i 1800-tallets Frankrig, så er den bourgeois-realisme ikke passende i det 20. århundrede, hvor repræsentationen er blevet et problem og tingsliggørelsen mere total. Således kræver den socialhistoriske overgang fra det liberale bourgeois-samfund til senkapitalismen en anderledes litterær strategi for at forblive sandfærdige. Men det betyder som sagt ikke at repræsentationsmomentet forsvinder. Det betyder blot, at repræsentationen må tage en anden form, at den må tage andre midler i brug for at åbne det samme, nemlig at bidrage til sandhedsindholdet (Hohendahl 2013: 111)

Repræsentation hos Kafka

Således har vi altså to forskellige repræsentationsmåder hos Balzac og Proust. Fælles er dog at repræsentation står centralt i forhold til værkets sandhedsindhold. I Adornos Kafka læsning optræder endnu en repræsentationsmåde.

Ligesom Balzac og Proust er der i Adornos Kafka læsning nogle gængse læsninger som må afvises. I Kafkaessayet, "Notes on Kafka", skriver Adorno indledningvist: "Of that which has been written on him, little counts" (Adorno 1967: 245). Det er særligt de eksistentiale læsninger, som forsøger at tilskrive værkerne en metafysisk mening, som han er kritisk overfor. For Adorno er der væsentlige dele af Kafkas værk, som ikke lader sig assimilere i en metafysisk mening. Hans værker kan ikke oversættes til simple filosofiske påstande som fx "That man had lost the possibility of salvation or that the way to the absolute is barred, that man's life is dark, confused," (Adorno 1967: 245). Kafkas værker kan ikke reduceres til den slags tolkninger, men indeholder en mening, der overskrider dem. Den overskrider også, hvad Kafka selv kunne have ment med værkerne: "Kafka's works protected themselves against the deadly aesthetic error of equating the philosophy that the author pumps into a work with its metaphysical substance" (Adorno 1967: 247). Kafkas værker skal hverken assimileres til en bestemt filosofisk retning eller forstås ud fra Kafkas egne filosofiske overbevisninger.

For Adorno er den rigtige tilgang til Kafka, ligesom tilgangen til Proust, en, der fokuserer på de konkrete detaljer og hans meget usædvanlige fortællestrategi. Det slående ved Kafkas fortællestrategi er, at den forbyder kontemplativ distance: "His text are designed not to sustain a constant distance between themselves and their victim but rather to agitate his feelings to a point where he fears that the narrative will shoot towards him like a locomotive in a three-dimensional film" (Adorno 1967: 246). Den kontemplative distance kollapser på grund af teksternes evige krav om at blive fortolket, uden dog at kunne blive fortolket - "Each sentence say 'interpret me', and none will permit it" (Adorno 1967: 246). Fordi værkerne ikke umiddelbart lader sig afkode, gør de krav på læserens gentagende og desperate forsøg for at forstå teksterne. Det opdner, som det fremgår af citat ovenfor, læserens følelser på en måde der nedbryder den æstetiske distance.

Adorno afstår også selv fra at give nogle mere overordnede tolkninger af Kafkas tekster. I stedet er det primært de formelle aspekter som sprog, stil og konfigurationen af karakterer, samt de konkrete detaljer i teksten, som Adorno beskæftiger sig med. Adorno foreskriver også enhver Kafka læser at: "He Should dwell on the incommensurable, opaque details the blind spots" (Adorno 1967: 248).

I og med at Adorno vælger at fokusere mest på de formelle aspekter, træder spørgsmålet om værkernes mening også lidt i baggrunden. Det samme gælder dermed også spørgsmålet om repræsentation – spørgsmålet om, hvad der repræsenteres i værkerne, altså forholdet mellem værkets fiktive univers og verden udenfor, er naturligvis forbundet med spørgsmålet om værkernes mening. Men igen, selvom det glider i baggrunden forsvinder det ikke. Ifølge Hohendahl sker der noget ret interessant med forholdet mellem repræsentation og mening i Adornos læsning af Kafka. Hohendahl hævder nemlig, at forbindelsen mellem mening og repræsentation er anderledes i Adornos læsning af Kafka, end den er i læsningen af Balzac og Proust. Hvor det hos Proust og Balzac er repræsentation af den sociale virkelighed, der generer værkets mening, så er det lige omvendt hos Kafka (Hohendahl 2013: 112).

Det bliver måske mere tydeligt, hvad der ligger i denne ombytning af forholdet mellem mening og repræsentation, hvis vi ser på, hvordan Adorno bruger den. Ifølge Hohendahl tillader denne ombytning nemlig Adorno at forbinde Kafkas fiktive univers med de politiske og økonomiske forhold i 30'erne. Det er naturligvis ikke nogen realistisk gengivelse af 30'erne, som Adorno finder i Kafkas romaner, eftersom de alle sammen er skrevet før 1933. Forbindelsen mellem Kafkas fiktive univers og 30'erne finder Adorno i stedet i de strukturelle ligheder. Disse strukturelle ligheder er ikke umiddelbart synlige, men bliver det

først på et konceptuelt niveau. Derfor bliver Adornos læsning også allegorisk. Han fokuserer på konkrete detaljer i teksterne og tilskriver dem en mening, som de ikke umiddelbart har i teksten. Det er den mening, han tilskriver de konkrete detaljer, der generer repræsentation, dvs. parallellen mellem Kafkas fiktive univers og Tyskland i 30'erne. Adorno skriver fx: "In *The Castle* the officials wear special uniforms , as the SS did – one which any pariah can make himself if need be. In fascism, too, the elites are self-appointed" (Adorno 1967: 259) og "The Party [Nazistpartiet] always allowed its potential victims a dubious, corrupt chance to bargain and negotiate, as do Kafka's inaccessible functionaries" (1967: 259). I Adornos læsning er der altså paralleller mellem den måde nazisterne reorganiserede de sociale og politiske relationer på og så den regression, der præger Kafkas fremmedgjorte univers (Hohendahl 2013: 113).

Ifølge Hohendahl er repræsentation på dette konceptuelle niveau imidlertid ikke helt uproblematisk for Adorno. Forbindelsen mellem 30'erne og Kafkas hermetiske verdener formidles nemlig gennem teorien. Lighederne mellem værket og den historiske virkelighed ville ikke blive synlig uden en teori, som betoner regression og forfaldet i 30'erne, og dermed gør det muligt for læseren at forbinde den med den regression, som præger Kafkas fiktive univers. Adornos læsning af Kafka er et forsøg på at åbne op for en dybere realitet, en som den konventionelle historieskrivning overser eller glemmer (det er altså ikke en beskrivelse af det tredje rige, han finder hos Kafka). Den litterære tekst skal kaste lys over den skjulte og mørke side af historien. Således er hans læsning altså tæt forbundet med ideerne fra *Oplysningens dialektik*. Han læser, ifølge Hohendahl, Kafkas romaner som en repræsentation af den teoretiske model, som han udviklede sammen med Horkheimer. Den allegoriske læsning danner grundlag for denne etablering af repræsentation gennem teori.

Repræsentationen hos Kafka er noget helt andet end realismens repræsentation. I Kafkas værker ligger repræsentationen ikke i ligheden mellem den empiriske virkeligheds fænomener og den fiktive verdens, men derimod i de strukturelle ligheder, som er genereret og artikuleret gennem teorien. Udfordringen for Adornos allegoriske læsning er imidlertid den, at den risikerer at gøre værkets mening til en gentagelse af teorien. Det kan heller ikke helt undgås, i og med ligheder først synliggøres gennem teorien. Det er også klart, at Adornos læsning langt hen ad vejen også ender med at bekræfte noget af teorien fra *Oplysningens dialektik*. Men for Adorno overskrider Kafkas litterære repræsentation også teorien. Kafka skaber ganske vist en repræsentation af teorien, men det er en repræsentation, som er langt mere chokerende end teorien selv - teorien kan for Adorno ikke fange det sensuelle moment.

Pointen er, at i den litterære repræsentation opretholdes det skræmmende element ved det fremmedgjorte univers (Hohendahl 1967: 114f).

Repræsentation på forskellige måder

Det fremgår af Adornos læsninger af de forskellige romaner, at Adorno, uanset om det er realistiske romaner eller modernistiske, baserer sine læsninger på ideen om repræsentation. Adorno kan med andre ord ikke tolke og forklare værkernes mening og sandhed uden, at han henviser til samfundet. Adorno tilskriver kun værker værdi i det omfang, de formår at repræsentere den sociale virkelighed. Hvad end det er korrupsionen af kulturkritikken, tingsliggørelsens deforming af sociale relationer, rationaliseringens reduktion af virkeligheden eller det moderne samfunds fremmedgørelse af subjekt over for samfundet. Hvad end det er, så er Adorno optaget af at finde ligheder mellem værket og den sociale virkelighed. Og kun i kraft de ligheder, bliver værket meningsfuldt og sandt. Dette er, hvad Hohendahl mener med, at Adornos teori om kunsten hviler på ideen om repræsentation. Der er altid en objektiv ydre virkelighed, som på en eller anden måde bliver repræsenteret i værket.

Eftersom værkerne er meget forskellige, er det også klart, at der er forskellige måder at repræsentere den sociale virkelighed på. Det der grundlæggende gælder er, at ligheden ikke skabes ved værkets indhold (altså dets temaer, emne osv.), men derimod primært gennem dets form, dets litterære strategi, stilen og så videre. Og at lighed mellem værkets indenfor og uden for ikke er en fænomenal lighed, men en strukturel lighed.

Ifølge Hohendahl viser Adornos brug af repræsentationsbegrebet at fungere på to forskellige niveau:

For det første bruger Adorno repræsentationsbegrebet i sin læsning af Balzac til at adskille sin læsning fra de gængse marxistiske læsninger. Han gør det ved at frigøre repræsentationsbegrebet fra realismen, dvs. ved at understrege repræsentationen af virkeligheden ikke ligger i imitationen eller den troværdige efterligning af de empiriske fænomener. I stedet er det en lighed på et dybere strukturel plan mellem den sociale virkeligheds underliggende tingsliggørelse, som bliver synlige gennem værkets form, stil, konfiguration af karakterer. Det tillader ham at fokusere på de ikke-realistiske elementer af

Balzac romaner, som ellers ikke betones i andre marxistiske læsninger. Og netop ved at betone de ikke-realistiske elementer baner han også vejen for at forstå den repræsentative karakter i mere modernistiske romaner som Proust og Kafka (Hohendahl 2013: 125).

På det andet niveau fungerer repræsentation på en langt mere abstrakt måde. Her er det vigtigt at Hohendahl har vist hvordan Adornos teori om kunsten som en monade også indeholder repræsentation. Ideen om kunsten som en monade synes ved første øjekast at udelukke ideen om repræsentation, eftersom det angiver at der er tale om en isoleret enhed. Ikke desto mindre viser det sig at repræsentationsbegrebet er centralt her.

Repræsentationsbegrebet funktion er her at synliggøre hvordan en tilsyneladende isoleret enhed, som det autonome kunstværk, formår at bliver delagtiggjort i det almene. Det gør det gennem sin afstandtagen til samfundet, hvorigennem samfundet repræsenteres i værkets som dets 'anden'. Repræsentation opnår her ikke på nogen positiv måde. I stedet fungerer den gennem den bestemte negation – ved at negere samfundet repræsenteres det samfundet i kunstværket som værkets 'anden'. Pointen for Hohendahl med at koble repræsentationsbegrebet til ideen om kunsten som en monade, er at vise at for Adorno er repræsentation altid til stede i kunsten, selv i de værker som har afskåret sig fuldstændig fra den sociale virkelighed, hvor der ikke er noget tilbage af den genkendelige virkelighed. Det betyder nemlig at repræsentationsbegrebet også kan overføres til værker vi almindeligvis ikke forbinder med repræsentationsbegrebet, fx den modernistiske lyrik (Hohendahl 2013: 126).

Hohendahl vender her tilbage til Adornos analyser i "Tale om lyrik og samfund" for at vise hvordan repræsentationen også er til stede i de analyser Adorno laver af henholdsvis den romantiske digter Eduard Mörike (1804-1874) og den noget senere symbolistiske tyske digter Stefan George (1868-1933).

Hohendahl hævder at i Adornos analyse af Mörike har repræsentationen to komplementære aspekter. Det første aspekt af repræsentationen er digtets billede af en fortryllede lille landsby, som det lyriske subjekt sanser. Her forstås repræsentation som en fænomenal lighed, hvor værkets stofflige indhold afspejler verden uden for.

Det andet aspekt af repræsentationen er digtets konstruktion af negation, som i højere grad hviler på værkets formale elementer, den sproglige form. Hohendahl forklarer at negationen består i kontrasten mellem værkets utopiske moment, og så den fremmedgjort sociale virkelighed hvor utopien ikke længere er muligt. Det utopiske moment ligger i værkets evne til at forene lyriske subjekts oplevelse af den moderne verden (erfaringen af den fortryllede landsby) med et klassisk poetiske sprog, som Mörike overtager fra den tidligere generation

(en poetisk stil der nærmer sig de græske metrer). Det utopiske moment er forsoningen mellem det lyriske subjekts private oplevelse i det moderne og det klassiske poetiske sprog. Dette utopiske moment, står i kontrast til et samfund hvor afstanden mellem subjekt og verden hele tiden øges. Således negerer digtet i kraft af sit utopiske moment den fremmedgjorte sociale virkelighed. Den sociale virkelighed repræsenteres derved som digtets 'anden' (Hohendahl 2013: 127).

Ifølge Hohendahl minder Adornos analyse af Georges digt meget om analysen af Mörikes. Den væsentlige forskel er imidlertid, at der i Georges digt ikke er noget stofligt indhold (intet emne), og derfor heller ikke tale om nogen form for afbildning. Analysen er tvunget til udelukkende at fokusere på sproget. Digtet tager kraftigt afstand fra den genkendelige virkelighed, men det betyder ikke, at digtet ikke stadig repræsenterer den sociale virkelighed. Repræsentation foregår her alene gennem den bestemte negation. Hohendahl forklarer at "The mode of representation is a purely negative correspondence, "acetic omission", as Adorno calls it." (Hohendahl 2013: 128).

Adornos aktualitet

Jeg stillede indledningsvist spørgsmålet: hvilken relevans Adornos kunstteori har i dag, i lyset af de enormt høje forhåbninger han har til kunsten?

Der findes næppe noget simpelt svar på det spørgsmål. Ikke mindst fordi Adorno, bl.a. i kraft af sin essayistiske fremstillingsform, sjældent selv giver entydige og klare svar på, hvad kunsten er, og hvilken rolle den varetager i samfundet. Som et resultat af det bliver det også svært at reducere hans tænkning til simple synspunkter og påstande, der uden videre kan oversættes til en nutidig kontekst. Men omvendt tillader den fremstillingsform også en vis fortolkningsfrihed, hvilket muliggør alternative læsninger.

En sådan alternativ læsning laver Hohendahl af Adornos repræsentationsbegreb, og den har jeg forsøgt at fremvise i specialet her. Formålet har været at åbne for en ny måde at forstå Adorno kunstteori på, der også gør, at han kan bidrage til de æstetiske og litteraturkritiske debatter på en ny måde.

Mellem Marxisme og Dekonstruktion

Jeg mener, at repræsentationsbegrebet kaster lys over Adornos forhold til henholdsvis marxismens og poststrukturalismens litteraturforståelser, repræsenteret ved henholdsvis Lukács og Derrida.

Repræsentationsbegrebet bruger Adorno netop til at distancere sig fra en marxistisk læsning. Han frigør repræsentationsbegrebet fra realismens ide om en troværdig gengivelse af virkeligheden, hvilket tillader ham at læse Balzac anderledes end Lukács. Samtidig har jeg også gennem repræsentationsbegrebet forsøgt at vise, at forskellen på Lukács og Adorno ikke er så stor endda. Lukács overser, at i et mere totalt samfund kræver det mere radikale midler fra litteraturen, hvis den vil synliggøre virkeligheden. Det til trods er der stadig nogle grundlæggende strukturer, som er fælles for deres tænkning. Nemlig at det er en objektiv virkelighed, som bliver repræsenteret i værket. Dette er også ment som en understregning af det marxistiske element og materialismen i hans tænkning.

Omvendt mener jeg også, at repræsentationsbegrebet synliggør en væsentlig forskel på Adorno og poststrukturalismen. Ideen om sandhedsindhold markerer i sig selv den forskel. Men det samme gør repræsentationsbegrebet i og med, den forudsætter eksistensen af en objektiv virkelighed, som kan repræsenteres i værket. Modsat dekonstruktionen, der ikke mener, der findes noget uden for teksten, så indebærer Adornos kunstteori altid, at virkeligheden repræsenteres i værket. Selv i de tilfælde, hvor værket ikke indeholder nogle genkendelige elementer af den empiriske virkelighed (andet end sproget), så opgives ideen om en korrelation mellem værkets indenfor og værkets udenfor ikke.

Den modernistiske arv

I artiklen ”Dansk identitet i moderne lyrik” vil litteraturprofessor Peter Stein Larsen undersøge, hvordan danskheden fremstilles i nyere dansk lyrik. I den forbindelse finder han det relevant at se nærmere på forholdet mellem litteratur og samfund. Han inddrager derfor ”Tale om lyrik og samfund” og redegør for Adornos opsigtsvækkende tese om, at kunsten er mere social desto mere afstand, den tager til samfundet. Han slutter redegørelsen af med at konkludere at:

”Adornos ræsonnement kendetegner imidlertid kun en del af tidens lyrik, nemlig den del vi i nordisk sammenhæng kalder centrallyrik, hvor vi har at gøre med en koncentreret, afgrænset form, et poetisk særsprog og en monologisk udsigelse” (Larsen 2017: 8).

Herefter gør Larsen det gældende, at der også findes en anden tendens i dansk lyrik, som han kalder interaktionslyrik, som er kendetegnet ved ”en stilistisk heterogenitet, en åben poetisk form og en flerstemmig udsigelse” (Larsen 2017: 8). Begrebet dækker blandt andet over de langdigtsformer, som den yngre generation af digtere som fx Yayha Hassan, Caspar Eric og Asta Oliva Nordenhof gør brug af. Ifølge Larsen er Adornos teorier om forholdet mellem litteratur og samfund ikke dækkende i forhold til den tendens.

Jeg mener Larsens synspunkt er symptomatisk for, hvordan Adorno bliver læst som dybt forankret i det modernistiske kunstsyn og dermed utidssvarende i forhold til nyere lyriske former. Den udlægning af Adorno er forståelig, særligt hvis man kun læser ”Tale om lyrik og samfund”, hvor lyrikken tilskrives en særlig rolle, netop i kraft af dets evne til at distancere sig fra samfundet gennem dets hermetiske form.

Men som Hohendahl også fremhæver i sin bog, så er det vigtigt at forstå konteksten for essayet. At den er skrevet til en forsamling af akademikere, der alle er skeptiske over for en litteratursociologisk tilgang, fordi de tænker det indebærer, at litteraturen bliver genstand for at bevise nogle sociologiske teser. Adorno vil vise, hvordan litteraturen altid står i forbindelse til dets historiske kontekst. Og netop ved at vælge den lukkede lyrik gør han den opgave så meget sværere, men samtidig også afkastet større. For hvis han kan redegøre for en litteratursociologisk tilgang til den hermetiske lyrik, så kan den også bruges på andre litterære former (Hohendahl 2013: 104). Pointen er, at Adorno aldrig afskriver mere prosariske former, som romanen, dramaet eller for den sags skyld lyrik der benytter et mere prosaagtigt sprog.

Det jeg har forsøgt at vise ved at inddrage Adornos analyser af forskellige romaner og hans underliggende brug af repræsentationsbegrebet, er hvor mange forskellige måder litteraturen kan repræsentere den sociale virkelighed på. Georges hermetiske symbolisme, hvor repræsentationen alene går gennem sprogets distance til hverdagssproget, og hvor repræsentationen derfor kun er negativt bestemt, er blot en måde at repræsentere virkeligheden på. Ser man derimod på hans analyser af Proust, Kafka og Balzac, fremgår der et utal af forskellige repræsentationsmåder, som alle kan være med til sige noget sandt om samfundet. Alt fra chok og allegori hos Kafka, til de detaljerede beskrivelser hos Proust, og

Balzac, der gør karaktererne til dukker, bidrager på hver deres måde til repræsentationen af den sociale virkelighed. Det er derfor også forkert, som Larsen gør, at hævde, at Adornos ræsonnementer kun er dækkende for centrallyrikken, som er kendetegnet ved det poetiske sprog. Interaktionslyrikkens stilistiske heterogenitet og flerstemmige udsigelser ville Adornos teori også kunne dække over.

Det politiskes tilbagekomst

Med det politiske engagements genkomst i dansk lyrik kommer Adornos teori igen til at virke ude af trit med tiden. Med sin komplekse udfoldelse af forholdet mellem kunst og samfund, og sin kritik af engagementet bliver Adorno et korrektiv i diskussionerne om politisk kunst. Hans teori danner grundlag for at kritisere den politisk engagerede kunst, og som en evig påmindelse om, at kunsten kan være politisk i sin afstandtagen til samfundet. Det fremgår eksempelvis af Stefan Kjerkegaards artikel i information "Versets krise, versets politik", hvor han trækker på Adornos "Tale om lyrik og samfund" i sit argument for at "Selv hvis lyrikken nægter at tage del i det sociale mange overfladiske udtryk, så bliver digte og digterne alligevel seismografer for noget dybere og politisk i tiden." (Kjerkegaard 2008). Jeg mener også, Adorno er brugbar i den sammenhæng, hans teori danner grundlag for en anderledes forståelse af forholdet mellem kunst og politik, som muliggør en kritisk stillingtagen til tendensen til at politisere kunsten. Men samtidig bliver det ofte ret unuanceret, hvis han alene bliver brugt til at afvise den politiske kunst. Spørgsmålet er, om han ikke har noget værdifuldt at sige i forhold til læsninger af den politiske kunst. Altså med andre ord, kan vi så acceptere engagementet og stadig fastholde Adornos teori? Vinder vi noget ved at læse og forstå den engagerede kunst inden for Adornos teoretiske rammesætning?

Adorno er åbenlyst kritisk over for engagement. Gentagende gange i sine essays og i *Æstetisk Teori* fastslår han, at kunstens samfundsmæssige væsen ikke ligger i dets direkte stillingtagen til samfundet. I afsnittet 'samfunn' i *Æstetisk teori* skriver han eksempelvis: "kunstnerens samfunnsmessige standpunkter kan nok ha sin funksjon når de bryter seg inn i en konformistisk bevissthet, men i verkenes utfoldelse trer de i bakgrunnen." (ÆT: 490) og "Det er samfunnets immanens i verket som er det vesentlige ved kunstens forhold til samfunnet, ikke kunstens immanens i samfunnet" (ÆT: 490).

Det er ikke bare det, at kunstens politiske virkning ligger et andet sted end i engagementet.

Adorno udtrykker også en bekymring for, at engagementet ender med enten at føje sig til den herskende ideologi eller blive på bekostning af den æstetisk form og dermed på bekostning af sandhedsindholdet, som han forklarer i *Æstetisk Teori*. Adorno er altså i reglen skeptisk over for den engagerede litteratur, og dets tilsigtede politiske virkning ender ofte med at blive en harmløs 'prædiken for de frelste' (ÆT: 506).

Det er imidlertid vigtigt at huske, at for Adorno overskrider værket også kunstnerens intentioner. Adorno skriver i *Æstetisk teori*, også i afsnittet 'Samfunnet': "Sannhetsgehalten kan imidlertid også komme til syn i kunstverk som er spekket med ideologi" (ÆT: 490). Adorno bruger den tyske digter Adalbert Stifter (1805-1868) som eksempel. Stifter var populær i sin samtid, særligt blandt de konservative, pga. af sine idylliske, harmonisøgende tekster. For Adorno er det netop Stifters krampagtige forsøg på at fremstille tilværelsen så idylliske som muligt, og forsøg på at skjærme for al lidelsen i hans samtid, der tilvejebringer sandhedsindholdet. Adorno skriver "Objektiviteten blir en stiv maske, besvergelsen av livet blir en rituel afvisning av det" (ÆT: 491). Gennem den harmoniske overflade kan man, ifølge Adorno, skimte det fremmedgjorte subjekts fortrængte lidelse. Adorno konkluderer derfor, at "Det ideologisk overspente ved verket gir indirekte en ikke-ideologisk sannhetsgehalt [...]" (ÆT: 491).

Pointen er, at de ideologiske intentioner med værket ikke siger noget om værkets sandhedsindhold. Der er ganske vist grund til at være varsom overfor engagementet, men ikke desto mindre er engagementet ikke i sig selv diskvalificerende for Adorno.

Hvad der imidlertid er svært at komme udenom, er Adornos fordring på litterær kvalitet. Skal litteraturen være kritisk og politisk, kræver det en gennembearbejdet form, hvori subjektets private erfaringer transformeres til noget alment. Præmissen for at se det samfundsmæssige i engagerede værker er derfor, at man ikke kan sætte lighedstegn mellem engagement og let-afkodelig, æstetisk fattig litteratur. Det mener Mønster i sin artikel om det politiskes genkomst heller ikke, man kan i den nyere litteratur. I stedet hævder hun, at nyere dansk lyrik "har manifesteret sig som en kunstform, der formår såvel at forholde sig til fælles, nærværende problematikker som at være kunstnerisk interessant, æstetisk og erkendelsesmæssigt befordrende" (Mønster 2019: 148). Hvis Mønsters har ret er der altså heller ikke noget i vejen for at læse politisk engageret værker ud fra Adornos kunstteori.

Der, hvor Adornos teori imidlertid er mere kompromisløs, er i sin understregning af, at læsningen ikke må gøre værkets kommunikation af et bestemt politisk budskab til værkets

succeskriterie. Det ville være at reducere kunsten til en gentagelse af et bestemt politisk synspunkt og dermed også at ødelægge dets muligheder for at overskride de etablerede forståelser af verden, og dermed i sidste ende dets muligheder for at kritisere og synliggøre den sociale virkelighed.

Af samme grund må man ud fra Adorno også afvise Mønster tese om, at kunsten har flere måder at være politisk på. Skal kunsten både være direkte politisk og indirekte gennem sin form, så vil det ikke holde for Adorno. Den politiske læsning vil uundgåeligt blive på bekostning af det formmæssige.

Mønster udtrykker blandt andet sit synspunkt sådan her:

“Lukács’ og Adornos tilgange til litteraturens politiske potentiale optegner en forskel mellem på den ene side en mere ligefrem, indholdsorienteret måde at anskue dette og på den anden side en mere indirekte, formmæssig måde. Det er da også oplagt, at litteraturens politiske karakter manifesterer sig forskelligt, alt efter om man befinder sig inden for henholdsvis realismens eller modernismens domæne. Det ser vi ikke blot i Lukács’ og Adornos egne eksempler, der relaterer til så væsensforskellige forfattere som fx Balzac og Beckett.”
(Mønster 2019: 144)

For Adorno manifesterer kunstens kritiske potentiale sig på samme måde i realismen, som den gør i modernismen, nemlig ved at synliggøre tingsliggørelsen gennem værkets brug af formelle midler.

Problemet med Mønsters tese er, at den opstiller en streng skelnen mellem form og indhold, som Adornos teori ikke vil acceptere. For Adorno formidler formen og indholdet gensidigt hinanden. De erfaringer litteraturen indoptager bliver transformeret af dets form. Og omvendt er den form heller aldrig helt ren, men derimod altid betinget af empiriske elementer. Det fremgår af Adornos analyse af Mörikes digt, hvordan indholdet (beskrivelsen af den lille landsby) bliver forenet med en klassisk stil og dermed skaber digtets utopiske moment, som negerer det fremmedgjorte moderne samfund. Hvis indholdet alene gøres til kunstens politiske udsigelse, overser man, hvordan formen transformerer og omformer det indhold, og i sidste ende, hvordan dialektikken mellem form og indhold tilvejebringer et sandhedsindhold.

Adorno mere generelt

Om den sænkede indsats

Når Adornos tænkning fremhæves som relevant i dag, er der særligt et synspunkt, som fremhæves. Det er parallellen mellem Adornos krigshærgede og kriseramte samtid og den nutidige ophobning af kriser – klimakriser, demokratiske og økonomiske kriser. Per Jepsen gør det fx gældende, i sin kronik i Politiken ”De sorte milepæle, at Adornos tænkning er en måde at forstå regressionen i samfundet, som nutidens kriser vidner om. Og i den forbindelse fremskriver han også nødvendigheden af at fortsætte opgøret med den formålsrationalitet, som til stadighed dominerer samfundet. Jepsen skriver:

“Over for et politisk klima, der bliver mere og mere antiintellektuelt, og hvor der udøves heksejagt på de områder af samfundslivet, der ikke direkte bidrager til at holde hjulene i gang, behøver vi som aldrig før den kritiske tænkning, Adorno repræsenterer. Kun dannelsen af en ny kritisk bevidsthed kan sikre, at samfundet ikke udvikler sig til en maskinhal, men derimod bevarer idealet om fuld menneskelig frihed og myndighed som sin målestok”
(Jepsen 2003)

Den væsentlige ved Adornos tænkning er den måde, han forstår sammenfiltringen af den samfundsmæssige lidelse og regressionen i tænkningen. Altså at de kriser, der opstår i dag, er knyttet til en kulturel regression. Det er derfor Jepsen fremhæver underprioriteringen af samfundets kulturelle domæner.

Jeg vil til Jepsen udsagn tilføje, at den kultur som underprioriteres af samfundet, heller ikke skal sælge sig selv for lavt. Tendensen til at sænke indsatsen er et udtryk for, at man ikke selv tror på, at kunsten indtager en privilegeret position. Med andre ord så afspejler den politiske underprioritering af kulturen sig i det litteraturkritiske felts egne sænkede forhåbninger til kunsten. Hvis man ønsker, at kulturlivet tilskrives mere værdi af samfundet, så må den kultur også tilskrive sig selv større værdi, i stedet for at underlægge sig det samfunds præmisser. En kunstteori, der er optaget af at retfærdiggøre kunstens eksistens ved at formulere kunstens egenskaber i mere praktiske ideer – dvs. forsøger at vise dets nytte – er et udtryk for, at litteraturen underlægger sig samfundets formålsrationalitet, i stedet for at være samfundets kritiske instans. Det er derfor, jeg har forsøgt at betone den særstatus, Adorno tilskriver kunsten, og det er grunden til, at jeg har fundet det vigtigt at koble hans repræsentationsbegreb til ideen om sandhedsindhold, som er den ultimative

værditilsskrivning af kunsten.

Jeg mener Adorno kunstteori, i kraft af sin understregning af kunsten særstatus, er et kritisk indspark i et æstetisk felt, der synes opsat på, at kunsten skal nivelleres og spændes for et formål eller en sag.

Anakronismens aktualitet

Adornos aktualitet er måske den samme som essayets aktualitet, nemlig ´anakronismens aktualitet´. Essayets aktualitet ligger i, at den beskæftiger sig med “den blinde side af sine genstande” (Adorno 1998: 113), og dermed går den imod tidsånden, der pålægger videnskaben og filosofien at beskæftige sig med det nyttige og brugbare. Adorno skriver i forhold til essayet, at “Tiden er det mere ugunstigt stemt end nogen sinde.” (Adorno 1998: 113).

Man kunne hævde, at noget tilsvarende gælder for Adornos kunstteori. Når det æstetiske felt opgiver troen på kunstens særstatus og litteraturen bliver mere og mere direkte politisk engageret, så virker Adornos kunstteori også ude af trit med tiden. Men måske er det netop den anakronisme, som gør Adorno aktuel. Eftersom præmissen for den kritiske praksis er afstandtagen til den etablerede tænkning, ligger der en ekstra kritisk kant i Adornos outsider position.

Dette er en pointe Jameson også har fremhævet i sit forsvar for Adorno tænkning, mod anklagen om, at han er blevet forældet. Hohendahl forklarer at “[...] Frederic Jameson turned the tables around and argued for the relevance of Adorno’s thought precisely because it was “outdated” and therefore still contained a critical edge that later theory lost” (Hohendahl 2013: 75).

I forlængelse af det vil jeg pege på, at den helt store styrke ved Adorno er den måde hans tænkning modsætter sig dogmatiske oversættelser. Ikke alene giver distancen til den etablerede tænkning ham en kritisk kant, det samme gør hans fremstillingsform. Hans essayistiske stil gør modstand mod simple tolkninger, og tvinger i stedet læseren ud i et anstrengende fortolkningsarbejde. Det åbner for muligheder af forskellige læsninger, som gør, at Adorno kan blive en vedvarende kilde til at skabe nye refleksioner over kunsten. Ideen om essayets standpunktløshed er central, idet den også kan siges at gælde for de fleste af hans tekster, inklusiv Æstetisk Teori, som i høj grad efterlever de essayistiske fordringer.

Adorno skal måske læses med det i tankerne, så læsningerne heller ikke hænger fast i lukkede synspunkter. Adornos tænkning er mere end nogen anden den evige påmindelse om ikke at lade tænkning stivne i fastfrosne holdepunkter.

Litteraturliste

Adorno, T. (1967). *Prisms*. The MIT Press.

Adorno, T. (1991). *Notes to literature* (Bd. 1). Columbia University Press.

Adorno, T. (1998). Essayet som form. *Passage - Tidsskrift for Litteratur Og Kritik*, 13(28/29). <https://doi.org/10.7146/pas.v13i28/29.4045>

Adorno, T. (1972). Tale om lyrik og samfund. I: Claus. Clausen (Red.), *Kritiske modeller* (s. 127-147). Rhodos.

Adorno, T. (1972). Kulturkritik og samfund. I: Claus. Clausen (Red.), *Kritiske modeller* (s. 127-147). Rhodos.

Adorno, T. (2021). *Estetisk teori* (4. udg.). Vidarforlaget. (Originalværk udgivet 1970)

Cunningham, D. (2006). After Adorno: The Narrator of the Contemporary European Novel. I: D. Cunningham & N. Mapp (Red.), *Adorno and Literature* (s. 188-200). Continuum International Publishing Group.

Felski, R. (2008). *Uses of literature*. Blackwell Publishing.

Franzén, Carin. (2003). Den kritiska litteraturen. I: Anders. Johansson & Mattias. Martinson (Red.), *Efter Adorno* (s. 117-128). Glänta produktion.

Goldbæk, Henning. (2009). *Bastardernes opstand*. Forlaget Spring.

Hohendahl, P. (2013). *The Fleeting Promise of Art: Adornos Aesthetic Theory Revisited*. Cornell University.

Horkheimer, Max. & Adorno, Theodor. (1993). *Oplysningens dialektik: Filosofiske fragmenter* (2. udg.). Gyldendal. (Originalværk udgivet 1944)

Jameson, F. (1990). *Late marxism: Adorno, or, The persistence of the dialectic*. Verso.

Jarvis, S. (1998). *Adorno: a critical introduction*. Cambridge : Polity Press.

Jay, M. (1984). *Adorno*. Fontana Paperbacks.

Jepsen, Per. (2003, 10. september). De sorte milepæle. *Politiken*.

<https://politiken.dk/debat/kroniken/art4912407/De-sorte-milep%C3%A6le>

Johansson, Anders. & Martinson, Mattias. (2003). *Efter Adorno*. Glänta produktion.

Kittang, A. & Aarseth, A. (1998). *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse* (4. udg.). Oslo Universitetsforlag.

Kjerkegaard, S. (2008). Versets krise, verset politik. *Information*.

<https://www.information.dk/debat/2008/04/versets-krise-versets-politik>

Larsen, P. S. (2017). Dansk identitet i moderne lyrik. *Passage - Tidsskrift for Litteratur Og Kritik*, 31(76). <https://doi.org/10.7146/pas.v31i76.25227>

Larsen, P. S. (2009). *Drømme og dialoger: to poetiske traditioner omkring 2000*. Syddansk Universitet.

Linneberg, Arild. (2021). Det gåtefullt estetisk . I: Theodor. Adorno (Red.), *Estetisk teori* (s. 13-114). Vidarforlaget.

Madsen, P. (1972). Modsigelsens poetik. *Poetik*, 5(18), 174–208.

<https://doi.org/10.7146/poe.v5i18.107936>

Møller, Jørgen. & Skaaning, Svend-Erik. (2018). *Demokrati i en krisetid: Mellemlkrigstidens Europa*. Gyldendal.

Mønster, L. (2019). Det politiskes genkomst i dansk samtidslyrik. *Edda*. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning, 106(2), 142-157. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2019-02-05>

Ngai, S. (2020). *Vores æstetiske kategorier: Det gakkede, det nuttede og det interessante*. INFORMATIONS FORLAG. <https://ereolen.dk/ting/object/870970-basis%3A39161354/read>

O'Connor, B. (2013). *Adorno*. Routledge.

Olsson, Nils. (2003). Det sista och det nya. I: Anders. Johansson & Mattias. Martinson (Red.), *Efter Adorno* (s. 129-144). Glänta produktion.

Rasmussen, René. (2004). *Litteratur og repræsentation*. forlaget politisk revy.

Rockhill, Gabriel. (2014). *Radical history and the politics of art*. Columbia University Press.

Schanz, H. & Thomsen, H. (1985). *Th. W. Adorno - og det æstetisk moderne*. Modtryk.

Secher, C. (1972). Kunsten og den forvaltede verden. *Poetik*, 5(18), 133–173. <https://doi.org/10.7146/poe.v5i18.107923>

Zuidervaart, Lambert, "Theodor W. Adorno", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>