

Lars Mjöset

Forlösningens antinomier

Utkast om forholdet mellom Benjamin og Adorno

I

Sier man at Walter Benjamins verk er mangsidig i tilsynelatende disparat og inkonsistent forstand, må man samtidig si at det gjennomsyres av en helhetlig tenkemåte. I denne forstand er Benjamin en *konsekvent* tenker: Han bærer på grunnleggende tanker helt fra sine tidligste skrifter og der han støter på momenter som tilsynelatende bryter med disse, innarbeides de likevel i helheten, uaktet de aporier dette fører med seg. Han er inkonsekvent konsekvent, eller omvendt. Særlig når det gjelder Benjamins forhold til marxismen er det avgjørende viktig å ha dette klart for seg. Bare da kan man unngå de håpløst vulgær-marxistiske forsøkene på å redde Benjamin som en slags konsekvent marxistisk »kultur-teoretiker«. Disse forsøk går som regel sammen med en Adorno-kritikk som ikke kan bli annet enn forfeilet¹. Følgende overlegninger forsøker å unngå begge bakevjer for derved å bidra til å danne et mer avklart syn på de estetiske teorier man kan finne hos Benjamin og Adorno. Dette kan øyensynlig bare gjøres gjennom en problematisering.

Særlig de konsekvenser Benjamin trekker av sin teori om *auraens forfall* har man uproblematisk forsøkt å gjøre til en bestanddel av marxistisk teori. Begrepet om auraens forfall skal dekke visse forandringer i sansepersepsjonens (*Sinneswahrnehmung*) medium. Kunstverkets aura persiperes i forbindelse med dets unike engangskarakter (*Einmaligkeit*), dets her og nå; det framter som en original, preget av ekthet. Det står i en tradisjonssammenheng og har derfor en spesiell autoritet. I en slik situasjon har kunstverket *kultverdi*, det er et integrert ledd i en høyere logikk. En av Benjamins definisjoner på auraen karakteriserer den som »en unik framtrødelse av en fjernhet (*Ferne*), så nær den enn kan være«². Det auratiske kunstverk er helt knyttet til ritualets unærmelige fjernhet. Men Benjamin sikter ikke bare til mystiske eller religiøse sammenhenger, aurabegrepet dekker også den skjønnhetskult man kan finne omkring tidlig borgerlig kunst. Denne er for Benjamin ikke annet enn et »sekularisert ritual«³, men i motsetning til den typisk ikke-autonome rituelle kunsten var disse verkene blant de første såkalte »autonome« kunstverk. Isteden for kultverdi preges de av et krav til autensitet, men det er ikke dette skillet som er avgjørende for Benjamin.⁴ Felles for begge de nevnte typer kunst er verkenes engangskarakter. Benjamins skille setter inn idet den *tekniske reproduksjon* stiller selve kunstverkens originalitet i tvil, »kunstverkets tekniske reproduserbarhet innebærer at dette for første gang i verdenshistorien emansiperes fra sin tilværelse som parasitt på ritualet.«⁵ Fjernheten ved den ene originalen erstattes av allestedsnærværende kopier, verket blir

alment utbredt og tilgjengelig, kultverdien avløses af *utstillingsverdien*. Dette positive trekk kan ikke skilles fra de destruktive virkninger av reproduksjonsteknikken, auraens forfall er uvegerlig en likvidasjon av tradisjonsverdien i kulturarven.⁶ Men herved er kunstverket ubundet og har muligheten til å engasjere seg:

Men i det öyeblikk da ekthets-målestokken svikter som kriterium på kunstproduksjonen, er også kunstens hele sosiale funksjon blitt omveltet. Istedet for dens forankring i ritualet trer dens forankring i en annen praksis: nemlig dens forankring i politikk.⁷

Dette er en sentral, men forhastet slutning hos Benjamin. Riktignok fører løsrivelsen fra den rituelle sammenheng til en dyptgående krise i kunsten⁸, men kunstens eksplisitte politisering er ikke den eneste vei ut av denne krisen. Benjamin gjør mulighet til nødvendighet. Derfor blir det så problematisk å ta hans teser som en almen teori om kunstens utvikling under kapitalismen. Til tross for at det var dette Benjamin ønsket⁹, bærer tesene forståelig nok i sterk grad preg av den »kampverdi« han ønsket å tillegge dem i bekjempelsen av fascismen. Dette gjelder allerede for selve begreps-apparatet, begrepene skulle skille seg fra de vanlige ved å være fullstendig ubrukelige for fascistiske formål.¹⁰ I hovedsak forsøker Benjamin ved en analyse av de daværende kulturelle produksjonsbetingelser å vise at kunstens politisering er en nødvendighet. Dette kan han bare klare gjennom en del uholdbare slutninger som tvinger ham til å anlegge et faretruende mekanisk-materialistisk syn på film-teknikkens betydning. Necessiteten er bare en mulighet, og Benjamins teser må bli tendensielt dogmatiske og normative.

Forbilledlig for teorien om auraens forfall er fotografiet og filmen. Med disse teknikkenes framvekst blir spørsmålet om originalitet og autensitet meningsløst. Fotografiet er fra første stund en *kopi*. Virkeligheten formidles her alltid gjennom et apparat. Benjamin behandler filmen i kontrast til teaterscenen. I teateret eksisterer ennå muligheten til å gi hendingene et skinn av virkelighet, skuespilleren kan tilpasse spillet til sitt publikum, som igjen kan henfalle til kontemplativ innlevelse. I film-studio er man imidlertid overlevert til et apparat, skuespilleren er ikke bare henvist til et uforutsigbart publikum, men hans handlinger klippes som regel ut av sin sammenheng og monteres i andre relasjoner før filmen er ferdig. Herved mener Benjamin at handlingenes illusjons-karakter blir så åpenlys at det er umulig å tildekke den: »Dens illusjonære natur er en natur av annen grad; den er et resultat av klippingen.«¹¹ Mens fagfolk på teateret bare sørger for at handlingen går glatt, griper filmens fagfolk inn i handlingen og eksperimenterer med den, tester den. Filmene kan sammenliknes med det prøvende naturvitenskapelige eksperiment, og fungerer som sådan belærende. Benjamin mener at også publikum herved inntar en kritisk, fagmanns-rettet holdning overfor hendingene på filmen.

Den vesentlige del av argumentasjonen i reproduksjonssessayet dreier seg om subjekt-siden, om persepsjonen. Istedet for å gjennomføre en konsekvent hen-

föring av reproduksjonsteknikken til kapitalens generelle utviklingstendenser, forklarer Benjamin den i stor grad ut fra et vagt begrep om »massenes krav«. Således skulle filmen tilsvare massenes krav om å bli filmet,¹² derved ble den produsert og ved denne fremmedgjøring (»*Verfremdung*«) kunne den komme til selvbevissthet. Reproduksjonsteknikken muliggjør en slik selvbevissthet, Benjamin ser tilogmed tendenser til dette i den tekniske reproduksjon av fascistiske masseopptog, her »ser massen seg selv i ansiktet«.¹³ Denne mekaniske materialisme er imidlertid ikke konsekvent gjennomført, Benjamin nevner at det kapitalistiske samfunn stikker kjepper i hjulene for den fornuftige anvendelse av de tilgjengelige produksjonsmidler. Dermed forkvakles »massenes opprinnelige og berettigede interesse ved filmen - en interesse av selv- og følgelig også klasse-erkjennelse -«. ¹⁴ Benjamin legger altså særlig vekt på filmens potensialer i forbindelse med problemet om klassebevisstheten. Filmen på det samfunnsmessige plan tilsvare psykoanalysen på det individuelle plan. Den framviser det »optisk-ubeviste«¹⁵: Alt blir synlig, analyserbart, alt kan repeteres, granskes, isoleres eller sammenstilles. Samfunnet selv stilles under vitenskapens mikroskop:

Det kommer til å bli en av filmens revolusjonære funksjoner å få den kunstneriske og den vitenskapelige verdsettelse av fotografiet, som før for det meste falt fra hverandre, til å framtre som identiske.¹⁶

Men dette er en oppgave, uheldigvis ingen nødvendighet. Benjamins vidreføring av analogien til psykoanalysen medfører til dels ganske vågale påstander. Filmen kunne fungere som en slags kollektiv psykoanalyse, persepsjonen skulle da endres slik at kollektivets samfunnsmessige drømmer framvises. De »farlige spenninger« og »psykotiske karakterer«¹⁷ som kapitalismen framtvinger kunne forvandles til selvbevissthet for massen. Benjamin har overhodet ikke syn for hvor tosidige disse tendensene er, like lite som Adorno, hans unyanserte antitese i dette tilfelle. Hos Horkheimer og Adorno representerer kultur-industrien et viktig forsonende, harmoniserende og således repressivt moment innen kapitalismen. Man behøver ikke gjette hvordan Adorno reagerte på Benjamins påstand om at amerikanske groteskfilmer, Disneys Mickey Mouse og liknende »bevirker en terapeutisk sprengning av det underbeviste«.¹⁸

En viktig forutsetning for Adornos innvendinger mot Benjamins reproduksjonssessay er påstanden om at proletariatet er fortapt i kapitalismens tingliggjøring.¹⁹ Til en viss grad har Benjamin forsøkt å svare på slike innvendinger iogmed sin polemikk mot Georges Duhamel. Anklagen om at publikum bare søker adspredelse (*Zerstreuung*) i filmen tolker Benjamin positivt: Underholdning fordrer en kritisk avstand i motsetning til tidligere tiders »forsenking i verket«. I et forsøk på å underbygge dette foretar Benjamin en noe presset sammenlikning med arkitekturen: Byggekunsten er en evig nødvendighet for menneskene, men anvendelsen av denne kunst begrenser seg aldri til kontemplativ innlevelse (»optisk tilegnelse«), den krever en »taktil tilegnelse«, menneskene må *bruke* bygningene. Den taktile tilegnelse får i visse perioder kanonisk verdi:

De oppgaver som det menneskelige persepsjonsapparat stilles overfor i historiske brytningstider er helt enkelt ikke løsbare gjennom den rene optikk, altså gjennom kontemplasjon. De mestres etterhånden gjennom den taktile tilegnelsens anvisning, gjennom tilvennelse.²⁰

Å antyde at publikums rene tilvennelse til film-teknikken skulle befordre aktiv klassebevissthet, er intet annet enn mekanisk materialisme. Selv om Benjamins teori i stor grad er en vidreföring av Brechts tanker om det episke teater, kan man her antakelig avgrense de to fra hverandre. Brecht henfalt ikke i den grad til å undervurdere de kapitalistiske produksjonsforholdenes innflytelse på filmen. I foredraget *Forfatteren som produsent* - antakelig det av hans arbeider som mest konsekvent følger Brecht - formulerer Benjamin på en korrekt måte Brechts standpunkt: Det må skje en *omfunksjonering* ut fra »det gjennomgripende krav om at de intellektuelle ikke skal yte bidrag til produksjonsapparatene uten samtidig så langt som mulig å forandre disse i sosialistisk retning.«²¹ Her dreier det seg om et *krav*, ingen nødvendighet som ligger i film-teknikken selv.²² Brecht var seg mer konsekvent bevisst at alle kapitaliserte produksjonsmidler fungerer i forvrengt form som midler til verdiökning. Hans egne erfaringer med film var i alt vesentlig negative, den eneste vellykkede var *Kuhle Wamphe*, som nettopp ble finansiert og produsert i samarbeid med den kommunistiske idrettsbevegelsen i Weimar-republikken. At man utvikler de kunstneriske produksjonsapparater i sosialistisk retning krever at man i så stor grad som mulig isolerer seg fra alle kapitalistiske interesser og samarbeider nært med den proletariske offentlighet. Generelt sett er film og radio områder det er vanskelig å frigjøre i sosialistisk retning innen et kapitalistisk samfunn, fordi de krever store investeringer. Brecht fant andre kulturelle former, særlig teateret, enklere å omfunksjonere. Det gjaldt å anvende alle tekniske nyvinninger på en effektiv måte innen teateret, og erfaringene fra filmen var her særlig viktige: Mange av verfremdungs-effektene er rene bevisstgjöringer av trekk innen filmen. Men Brecht mente knapt at slike trekk umiddelbart fungerer radikalt politisk i filmen som sådan.²³

Det ville antakelig heller ikke Benjamin mene. Iogmed filmen kunne massene kontrollere skuespillerne, sier han, men understreker at man ikke må glemme »at den politiske utnyttelse av disse kontroller vil la seg vente på inntil filmen har blitt befridd fra sin kapitalistiske utbyttings lenker.«²⁴ Filmkapitalen gjør det som kunne vært revolusjonært til kontrarevolusjonært.²⁵ Den svarer på auraens forfall ved å mobilisere en »Starkultus« som konserverer personlighetens »trolldom«.²⁶ Men dette skjer nettopp *utenfor* produksjonssfæren, »utenfor atelieret«²⁷ og dermed også utenfor selve filmen. At film-industrien kan *produsere* reaksjonære filmer blir en gåte og således har Benjamin egentlig gjort sine reservasjoner om filmens kapitalistiske form til tomme påstander. Benjamins kategorier kan nettopp ikke fatte et slikt fenomen som kulturindustri, de er utarbeidet med den stilltiende forutsetning at *all kunst* med nødvendighet *må* engasjere seg i kampen mot fascismen. Selv om man avgrenser seg fra både kulturindustri-teorien og fascisme-tolkningen til Hork-

heimer og Adorno²⁸, må man si seg enig i Adornos generelle kritikk av Benjamins teori:

Mangelen ved Benjamins så stort konsiperte reproduksjonsteori blir at dens bipolare kategorier ikke evner å skille mellom konsepsjonen av en inn i sitt grunnsjikt av-ideologisert kunst og den estetiske rasjonalitets misbruk til masseutbytting og massebeherskelse; alternativene blir knapt streifet.²⁹

Når Benjamin tendensielt påstår at kapitalismen forsyner sine teknisk reproduerte kulturvarer med en slags ny kultverdi, er dette et første tegn på hvordan begrepene i hans teori har en tendens til å flyte ut. Benjamins idé er at også innen overbygningen skaper kapitalismen betingelsene for sin egen undergang. Men det er knapt produksjonen han legger vekt på i denne forbindelse, til tross for usikre antydninger i den retning.³⁰ Filmen inntar en så sentral plass i Benjamins teori fordi han mener den viser auraens forfall i sin reneste form. Det dreier seg om menneskets persepsjon, historiske forandringer på dette området gjør at Benjamins syn på selve produksjonen blir så uproblematiserende. Benjamins hovedpoeng er forsøket på å vise at filmen »tilsvarer dyptgripende forandringer i appersepsjons-apparatet.«³¹

Debatten om hvorvidt fotografiet var en kunstart, ser Benjamin som uttrykk for en »verdeshistorisk omveltning«.³² Det innså ikke de som deltok i debatten, fotografiets forsvarere forsøkte stadig å tillegge filmen kultiske elementer og hang derved fast i et foreldet kunstbegrep. Filmens viktigste funksjon under kapitalismen er for Benjamin at den befordre en »revolusjonær kritikk«³³ av foreldede forestillinger om kunst. Han spør »om ikke kunstens karakter som helhet har endret seg gjennom oppfinnelsen av fotografiet«.³⁴ Den tekniske reproduksjon endrer selve persepsjonsformen og virker derigjennom tilbake på all kunst. Massenes forhold til kunsten er endret, rettene sagt kommer massen først nå i kontakt med kunsten. Benjamin mener at den »glede ved å se og oppleve«³⁵ som vises overfor de reproduerte verker, står i en indre og umiddelbar forbindelse med etableringen av en fagmanns-holdning hos tilskuerne. Dette er et tegn på at kunstens samfunnsmessige betydning er økende, bare i slike tilfelle overvinnes den tradisjonelle adskillelse av kritisk og nytende holdning. »I kinoen faller den kritiske og den nytende holdning hos publikum sammen.« Det skapes en »simultan kollektivtilegnelse«.³⁶ Benjamin mener at filmens hurtige tidsfølge hindrer innlevelse i handlingene. Auraens rolige varighet avløses av filmens »sjokk-virkning«³⁷ som krever en konsentrert oppmerksomhet.

Denne vekt på tilegnelsen, på den bevisste persepsjon gjør at Benjamin stadig tenderer til å overse filmens bundethet til den kapitalistiske økonomi. Hans teori konvergerer i generell persepsjonsteori som forsøker å uttrykke det faktum at menneskene ikke sanser som tidligere. Innen det tidsrom Benjamin særlig konsentrerte seg om, og som han selv delvis levet opp i - antydningssvis 1840-1940 - må denne overgang ha vært særlig merkbar. I dag er det imidlertid vanskeligere å tenke seg hvilken omveltning *bildet* førte med seg når

det gjelder sansningen. Benjamin mener at persepsjonen innen det utviklede kapitalistiske samfunn tar form av flyktig glimtende sjokk. Det betenkelige er at han tenderer til å betegne en slik persepsjons-struktur som revolusjonær nærmest i seg selv. Dersom Benjamin har rett lever vi i dag i en verden der sjokk-erfaring er den normale persepsjonsmåte, men ut av et slikt faktum kunne man like gjerne komme fram til Adornos slutning om erfaringens umulighet. Det viser seg da også at Benjamin i arbeidene om Baudelaire får fundamentale problemer med sin erfaringsteori.³⁸

Det er imidlertid ikke nødvendig å stille seg på Adornos standpunkt for å vise at, *de* radikale elementer som Benjamin finner i filmen faktisk dukker opp igjen i forvrengt form innen dagens kulturindustri.³⁹ Anelsen om at revolusjonære elementer blir kontrarevolusjonære, en anelse Benjamin har men ikke tar hensyn til, oppfylles fullstendig. Det er eksempelvis hevdet at såkalte markedsundersøkelser godt kan sees på som en vitenskapeliggjøring av kulturen, og at reklame uvegerlig er en litterarisering av omverdenen. Kanskje er det riktig at en slik kritikk også treffer en del av Brechts uttalelser,⁴⁰ men Brecht var generelt sett seg alltid bevisst at ver fremdungs-effekter ikke var nok i seg selv, men bare kunne virke fullt ut i forbindelse med det proletariske kollektiv. En noe enkel marxistisk formel sier at produksjonsforholdene blir en hemsko for produktivkreftenes utvikling. Innen isolerte sammenhenger er det imidlertid mulig å utnytte produktivkreftenes potensialer i mer fornuftige retninger. »Idet den tekniske reproduserbarhets tidsalder løser kunsten fra dens kultiske fundament, forsvant for alltid dens skinn av autonomi«⁴¹, sier Benjamin, men en slik påstand er bare holdbar dersom man spiller på dens tveetydighet. At skinnet av autonomi forsvinner kan også bety at kunsten virkelig blir autonom. Og det er nettopp hva den blir etterhvert som kapitalismen gjennomsyrrer samfunnet. Kunsten taper sin kultiske tilknytning og kastes ut i markedets kapitalistiske frikonkurranse. Men dermed taper den sitt tidligere legitimasjonsgrunnlag. Det er dette Benjamin treffer med teorien om kunstens krise. Som alle andre deler av det kapitalistiske samfunn tildeles kunsten en viss abstrakt frihet i relasjon til markedet. Samtidig er kunsten av de deler som ikke gjennom sin frihet igjen lenkes til kapital-produksjonen, den forblir uproduktiv i så henseende. Dermed kan den tilogmed i stor grad ta et sosialistisk standpunkt uten å rammes av makthaverne: den kapitalistiske makt er som kjent *formidlet*,⁴² den opptrer under en overflate av frihet og likhet. Slike forhold er en forutsetning for at Brecht i sine teater-kollektiver kunne anvende den forhåndenværende teknikk i propagandistiske sammenhenger, altså anvende produktivkreftene tendensielt sosialistisk.

En slik anvendelse er mulig å større eller mindre grad. Selve de kapitalistiske produksjonsforhold vil alltid virke begrensende. Benjamin skiller filmen fra andre kunstarter ved å peke på at dens tekniske reproduserbarhet umiddelbart er begrunnet i selve teknikken ved dens produksjon. Det må produseres mange kopier av en film, hvis ikke blir den for dyr.⁴³ Filmen er et eksempel på en kunstart som springer direkte ut av den tekniske reproduksjon, andre kunstarter mener Benjamin »fattes restlöst« av denne reproduksjon.⁴⁴ Dette er en

forhastet slutning. Benjamin innrømmer selv at innen maleriet er det selv-sagt ennå ikke meningsløst å tale om originalen.⁴⁵ Den konsekvens han ikke trekker av dette er at de forskjellige kunstarter influeres av den kapitaliserte teknikk i *varierende grad*. Å produsere en radikal film som skal nå fram til et større publikum krever både finansielt og teknisk en mye større kapasitet enn å lage radikale dikt eller malerier. Dette er intet argument mot berettigelsen av å stille *krav* om at proletariatets intellektuelle skal være på høyde med tidens produksjonsmidler, men det hentyder til at Benjamin overser trekk som er viktige i analysen av kunstens betingelser under kapitalismen.

For i virkeligheten er det ikke bare en, men flere måter å handle opp med kunstens krise på. Istedet for å forankre seg radikalt politisk, kan kunstverket holde fast ved sin tilknytning til originalen, det kan forsone seg med kulturindustrien, eller prøve andre utveier. Benjamins generelle karakteristikkk av slike verker som reaksjonære - hans noe pregnante forkastelse av Picasso til fordel for Chaplin - kan nok være treffende. Men dersom man i en *analyse* av kunsten under kapitalismen også er interessert i å få med de verkene som tilfeldigvis ikke tar radikalt politisk standpunkt, kan man ikke nøye seg med en konspirasjonsteori av denne typen. I denne forbindelse kan Adornos analyser av den autonome kunst undersøkes som et alternativ.

At kunstverkene forsøker å holde fast ved sin originalitet og autensitet hentyder til at de ikke kommer ut av sin krise. Det har mistet sin mystiske eller religiøse beskyttelse, de blir nødt til å spørre etter sin egen mening. At de ikke løser sin krise må bety at disse verkene representerer en *konstant krise*. Resultatet er en kunst som forsøker å forsone seg med det å være meningsløs, *modernismen*. Den rent faktiske eksistens av en slik autonom kunst, fra absurd teater til moderne maleri, er et empirisk utgangspunkt for Adornos estetiske teori.

II

1700-tallets industrielle revolusjon brakte de avgjørende omveltninger i kapitalismens økonomiske grunnlag, mens endringene på kulturens område først kunne gjøre seg gjeldende senere.

Fotografiets teknikk utvikles på midten av 1800-tallet, men var ikke derfor *årsak* til denne tidens kulturelle omveltninger. At Benjamin ikke kunne se at reproduksjonsteknikkens framvekst var en *konsekvens* av en mer almen utvikling, viser hvor overflatisk hans tilegnelse av marxismen egentlig var. Framveksten av teknikker til mangfoldiggjørelse av elementer som tidligere var beholdt kunstens unike doméne, må sees som et uttrykk for at kapitalismens krav til verdiøkning også hadde infisert overbygningen. En slik tendens til å legge under seg alle områder av samfunnet ligger i selve kapitalens logikk, men fordi overbygningen er relativt tilbakeliggende i den samfunnsmessige utvikling, er den en av de siste sfærer som rammes. Og når den rammes, skjer det slett ikke »restløst«: kunsten forblir med få unntak knyttet til

den individuelle, håndverksmessige ydelse. I tidligere samfunn preget av håndverk var kunsten produksjon på linje med produktivkreftenes almene nivå, under kapitalismen blir den en tilbakeliggende sfære: den er stadig *truet* nettopp på grunn av sin ubrytelige tilknytning til håndverket. Uaktet kunstproduksjonens ikke-kapitalistiske karakter rammes imidlertid kunstneren som alle andre av kapitalismens almene tendens til atomisering. Samspillet av slike momenter representerer »kunstens krise«, og den kunst som ikke finner veien ut av en slik krise, reagerer ureflektert ved å trekke seg sammen som formål i seg selv, som »kunst for kunstens egen skyld«.

I Adornos tenkning representerer bytteverdiens totale forrang en manifestasjon av kulturens »mislykkelse« (*Misslingen*).⁴⁶ Rent alment kan argumentasjonen på mange punkter belyses gjennom generell materialistisk historieoppfatning: Mennesket behersker naturen og utvinner mer enn det som tilfredsstiller de umiddelbare behov. Dette er forutsetningen for ethvert samfunn. Det merprodukt som ikke går med til oppbygningen av samfunnsmessige institusjoner ligger åpent for bytte. Byttet skjer først mellom de forskjellige stammesamfunn, etterhvert formidlet gjennom handelsfolk. Det avgjørende er at byttet gjennom denne utbredelse virker tilbake på selve samfunnets produksjon, hvorved byttet også tiltar *innenfor* samfunnets grenser og arbeidsdelingen følgende utvikles kraftig. Marx' analyse av kapitalismen viser hvordan bytteverdien - opprinnelig bare et forhold mellom to byttende - etterhvert selvstendiggjør seg »bak ryggen på individene«: Verdi, penger og i siste instans kapital blir herskende forhold, stadig større deler av samfunnet undertvinges det universelle krav om verdiøkning.

I og med denne utviklede kapitalismen mener Adorno at samfunnet har *stivnet* fullstendig. Allerede i sine første selvstendige arbeider taler han om det »lukkede«, »homogene«, »atomiserte, forfallte samfunn«.⁴⁷ Tingliggjøringen er *absolutt*, alle forhold mellom mennesker eksisterer bare som ting, som penger. Adorno bygger her på Marx' analyse av den *enkle sirkulasjon*. Dette er et stadium innen Marx' immanente utvikling av den kapitalistiske økonomis bevegelseslover. Menneskene er her »pengenes individuasjon«: »De trår i virkeligheten overfor hverandre som subjektiverte bytteverdier, dvs. levende ekvivalenter, like-gjeldende«.⁴⁸ Dette er Adornos kapitalistiske univers, slik det er stedet for avledningen av omtrent all borgerlig sosialfilosofi i nyere tid: Frihetens og likhetens idealer har sitt grunnlag i denne logiske struktur. Akkurat som pengene er menneskene like-gyldige, like-verdige. I det logiske system som kapitalismen selv framviser og som Marx framstiller, er denne struktur samtidig både et enkelt, alment stadium og en overflatestruktur. Marx sier at den viser seg som »rent skinn« idet man »fra overflaten mer stiger ned i dens dybde«.⁴⁹

Dette representerer den enkle sirkulasjons tilbakegang i »grunnen« (*der Grund*),⁵⁰ som hos Marx er selve den kapitaliserte produksjonsprosess der arbeiderne som løsrevne subjekter trekkes inn til kontakt med kapitalens verdifulle arbeidsbetingelser. Først i dette kapital-forholdet kan man tale om verdiproduksjon i reell forstand, herved formes selve det levende arbeid etter ka-

pitalens abstrakt-almene krav. Gjennom kapitalens reelle subsumpsjon av arbeidet blir arbeideren et rent vedheng til maskineriet. Denne teknikkens makt har Adorno god sans for, men viktigere er det å se hva kapitalen her må gjøre. Kapitalen er opprinnelig penger, men som kapital må den være penger som opprettholder seg selv i enhver gestalt, både i produksjonsmidler og råstoffer, altså i *varer* generelt. Kapitalen må således tre i forbindelse med den faktor som kan opprettholde den, og denne opprettholdelse må tillike bli en forøkning siden de pengene som skal opprettholdes framtrer som ren kvantitet. At kapitalen *må* gripe til en slik faktor hentyder allerede til at den ikke kan opprettholde seg selv. Den må altså gripe til noe som *ikke* er infisert av dens egen formbestemmelse bytteverdien. Dette kan bare være en bruksverdi, og denne blir umiddelbart det økonomiske systems *bruksverdi som sådan*. Den må jo nettopp være *ikke-kapital*,⁵¹ og i forholdet til kapitalen skal dens eneste funksjon være å forøke verdien. Selve *bruken* av denne vare må være produksjon. Nærmere bestemt må dens forbruk, konsumpsjon, selv være produksjon. En slik vare er bare den levende arbeidskraft, subjektivert og fridd fra enhver forbindelse med egne arbeidsmidler og råstoffer.⁵²

Men det å bruke en vare er atskilt fra det å bytte den til seg. Det er avgjørende viktig å skille mellom *to akter*⁵³ i byttet mellom arbeid og kapital. Den første er den enkle sirkulasjon som helt *reelt er* en sfære av frihet og likhet. I denne sfære byttes virkelig ekvivalenter, i likhet med alle andre varer opptrer varen arbeidskraft her *bare* i sin funksjon av bytteverdi. Det felles mål er den samfunnsmessig nødvendige arbeidstid som er nedlagt i varene. Den andre akt, som gjør byttet mellom arbeid og kapital til en helt spesiell form for bytte, faller imidlertid utenfor den enkle sirkulasjon, den angår nemlig *bruken* av den kjøpte vare: Kapitalen konsumerer i produksjonsprosessen arbeidskraften ved å la den virke på de kapitaliserte produksjonsbetingelser, og herved produserer den mer enn hva som kreves til dens egen opprettholdelse. Dette merproduktet tilegner kapitalen seg uten ekvivalent og realiserer det som *merverdi*. Marx har derved framvist den reelle ulikhet og ufrihet, og det på en slik måte at skinnet av frihet og likhet ikke ødelegges.

Det spørres nå om det er dette Adorno kaller et bedrageri når han sier at »et bytte renses for bedrageri ville ikke være bytte lenger«.⁵⁴ Hans uttalelser er så generaliserende at poenget om den særegne form for bytte mellom arbeid og kapital trer i bakgrunnen. Istedet framheves det at »idealet om det frie og rettferdige bytte« hittil ikke kan ha vært annet enn et påskudd for å dekke over ulikt bytte.⁵⁵ Det kunne synes som om Adorno her er farlig nær ved å bli rammet av Marx' kritikk av venstrehegelianeren Proudhon, en kritikk hvis hovedpunkt selvfølgelig er at den enkle sirkulasjon allerede *er* denne frihet og likhet; »de motsigelser som framtrer ved dypere utvikling er immanente motsigelser, forviklinger av selve denne eiendom, frihet og likhet, som leilighetsvis slår over i sin motsetning«.⁵⁶ Adorno er selvsagt klar over dette poenget,⁵⁷ men samtidig er han inntil det mistenkelige tilbakeholdende med å legge vekt på det. Dette kan ha sammenheng med hans ideologikritiske metode, en metode der det han kaller den *bestemte negasjon* (immanent kritikk) spiller en avgjørende rolle:

Fruktbar er bare den kritiske tanke, som forløser den kraft som er utspent i dens egen gjenstand; samtidig for den, idet den bringer den til seg selv, og mot den, forsåvidt som den minner den på at den ennå, slett ikke er seg selv.⁵⁸

Denne metode må vise at gjenstandens pretensjoner (*Anspruch*) ikke er realisert. Mens Marx kan se den enkle sirkulasjon som den realiserste identitet, må Adorno forsøke å hove inn en ikke-identitet innen selve denne sfære. Denne forskjell kan vise seg å være avgjørende. Marx' metode er forsåvidt en genuin form for immanent kritikk, samtidig som den er en kritikk av en feilslått generalisering denne ofte faller som offer for. På kapitalens egne premisser viser den hvordan pretensjonen om verdiøkning bare kan realiseres gjennom stadig nye »forviklinger«. Allerede kapitalen *realiserer* en struktur av frihet og likhet, men den må samtidig forvikle seg med sitt absolutte annet - det levende arbeid, og herved reiser den seg på et grunnlag av ulikhet og ufrihet. Marx understreker at denne »andre akt« i byttet mellom arbeid og kapital »nur by misuse« kan kalles »bytte«,⁵⁹ og med en noe ublid tolkning kunne man si at kapitalen på denne måte gir Adorno rett når han sier at »rettferdig bytte« ikke lenger var bytte. Dette *ut-bytte* gir seg nemlig av en helt annen sfære: selve produksjonsprosessen. En hovedinnvending mot Adorno må være at han fatter denne utelukkende gjennom den enkle sirkulasjons kategorier, han gjør ikke Marx' skille mellom de to sfærer. Intet viser dette tydeligere enn hans tese om at »under monopolkapitalismen nytes i stor grad bytteverdien, ikke lenger bruksverdien«. ⁶⁰ Dette har avgjørende betydning for Adornos analyse av proletariatet. Innen den enkle sirkulasjon fungerer nemlig *alle* som vareeiere, enten de nå har kapitalvarer eller bare arbeidskraft å selge. Adorno avviser ikke muligheten for at proletariatet objektivt avgrenses ved sitt forhold til produksjonsmidlene.⁶¹ En slik innsikt får bare ingen betydning, for Adornos tese om at bytteverdien nytes skal uttrykke at selve behovsstrukturen er så ødelagt at proletariatet aldri mer kan være annet enn borgerliggjort. Det er bytteverdien som for alvor setter identitetsprinsippet igjennom, og når denne hersker så absolutt skulle det egentlig ikke være plass igjen for noen ikke-identitet i det hele tatt. Dette inntrykk befestes av Adornos generelle vokabular til beskrivelse av det forvaltede samfunn.⁶² Bruksverdien er fullstendig forsvunnet overfor bytteverdien, likevel tvinges Adorno til en fortvilet søken etter ikke-identiteten innen den enkle sirkulasjons logiske strukturer. Dette er en generell apori som får store konsekvenser i hans filosofi. Likesom de klassiske borgerlige økonomer har Adorno vanskelig for å se de steder der *bruksverdien selv* spiller inn i det økonomiske system.

Hos Marx dukker ikke-identiteten opp på en spesiell måte innen byttet mellom arbeid og kapital. Innen produksjonssfæren tilegnes merarbeidet uten ekvivalent. Kapitalen springer ut av det abstrakte, verdi-settende arbeid, men bare ved at dette griper tilbake til sin motsetning, ikke-kapitalen, det konkrete arbeid. Befrielsen fra denne forankring i noe naturlig og begrenset kan bare bli kapitalens regulative idé, dens verdiøkning er avhengig av dette tilbake-

grep og presser således selve det konkrete arbeid til det ytterste. Slik sett er det faktisk en type ikke-identitet som er konstituerende for kapitalen. Ikke-identiteten er kanskje ikke så forsvinnende som Adorno vil ha det til under kapitalismen. Men dette er bare noe som kan erkjennes fra proletariatets standpunkt. Enhver vare inkarnerer dette forhold, men av forholdets momenter er det bare det *levende* arbeid som har muligheter for å bli seg det bevisst. Selv om denne bevissthet ikke ennå er realisert er proletariatet - med Lukacs' uttrykk - varens selvbevissthet,⁶³ og Marx' vitenskap blir umiddelbart vitenskapelig sosialisme. Adorno derimot har fraskrevet seg et slikt holdepunkt, likevel gjør arbeidsbegrepet seg gjeldende på avgjørende punkter i hans tenkning.

Det er vanlig å understreke at en av Adornos store fortjenester var innsikten i arbeidsbegrepets avgjørende betydning innen konstitusjonsteorien, og at Marx' verditeori i så henseende danner et fundament for hele hans tenkning.⁶⁴ Men påstander om dette følges alltid opp med understrekninger av at Adorno ikke selv reflekterte dette sitt teoretiske grunnlag godt nok. Adornos begrep om arbeid viser seg da også som både identisk og ikke identisk med Marx'. Adorno følger Marx i den noe vage og ubestemte fikseringen han gjør av arbeidet i de forskjellige førstekapitlene av *Das Kapital*, der det abstrakte arbeid beskrives i termer som »Verausgabung menschlicher Arbeitskraft überhaupt«. Adorno tar imidlertid ikke hensyn til det faktum at dette begrepet først er fullt ut bestemt ved den enkle sirkulasjonens tilbakegang i sin grunn: produksjonsprosessen. Abstrakt arbeid er bare det som står isolert *overfor kapitalen*.⁶⁵

Denne dialektikken mellom konkret og abstrakt arbeid faller bort i Adornos begrep om arbeidet. At mennesket er henvist til naturbeherskelsen er den grunnleggende »ulykke« (*Unheil*).⁶⁶ Selve det konkrete arbeid er en identitetsstiftende vold overfor tingene, den identifiserende tanke har her sitt »urbilde«.⁶⁷ Arbeid impliserer også en *angst* for det ved tingene som fortrenses, og denne angst projiseres også over på andre mennesker. Naturbeherskelsen impliserer altså fra første stund herredømme over naturen.⁶⁸ Ethvert samfunn blir *annen natur* (*zweite Natur*), stivnede maktforhold. Med begrepet »naturhistorie« vil Adorno oppheve den gjengse dikotomi mellom natur og historie, hans innsikt er at »Ethvert forsøk på å bryte naturens tvang ved å bryte naturen, beveger seg bare ennå lenger inn i naturens tvang.«⁶⁹ Kapitalismen sees som en konsekvent fortsettelse av denne elendighet, Adorno mener at dens myter er de samme eldgamle i potensert versjon. Det identitetsprinsipp byttet fører med seg er for ham ikke vesensforskjellig fra det de første konkrete arbeidshandlinger inkarnerte. Dermed blir det vanskelig å innse hvilken spesifikk form for naturbeherskelse kapitalismen utgjør. Mens Marx understreker hvor genuint den kapitalistiske makt formidles gjennom sfæren av frihet og likhet, er den enkle sirkulasjon for Adorno en versjon av det samme gamle herredømme som allerede arbeidet impliserte.

I det enkle byttet er det abstrakte arbeid bare »i seg«, den siste felleshet ved liksetting av produktene. Adorno ignorerer den logiske vidrebestemmelse av

begrepet som er en forutsetning hos Marx. Under kapitalismen er det nok slik at arbeidets »Verwirklichungsprozess« samtidig er dets »Entwirklichungsprozess«, ⁷⁰ men Adorno projisjerer denne negative arbeidsbestemmelse på all historie. Hans utopi blir da også en abstrakt negasjon av dette, den fred »som man vinner med naturen når man ikke ser den som aksjonsobjekt«. ⁷¹ Først en slik passiv innlevelse går ut over naturhistorien.

Det er fristende å se Adornos begrep om »lidelse«, hvis fysiske aspekter han understreker, ⁷² som en slags vag versjon av hans arbeidsbegrep. Lidelsen er det ikke-identiske som unndrar seg begrepsmessig fiksering, og er således mest nærværende i kunsten som derved opponerer mot kulturens »identifikasjonsulykke« ⁷³. At arbeidet rent alment opponerer mot arbeidet kan synes som en motsigelse - en slik motsigelse er det nemlig bare meningsfullt å tale om under henvisning til kapitalismen der det levende arbeid befinner seg i stadig konfrontasjon (*Aus-einander-setzung*) med det døde arbeid, produksjonsbetingelsene. Man tvinges snarere til å gjøre en distinksjon som kan vise seg å ha paradoksalt betydning for Adornos tenkning: Selv om man betegner det konkrete arbeid som identifiserende, betyr ikke det at dette *selv* er »identitet«. ⁷⁴ Snarere har det en tendens til å vise seg som selve innbegrepet av »ikke-identitet«.

Men dette blir først klart ut fra en betraktning av den særegne posisjon kapitalen setter det levende arbeid inn i, og denne unndrar seg Adornos oppmerksomhet. Bestemmelsen av det konkrete arbeid i posisjon av abstrakt arbeid overlages av overflate-bestemmelser, av strukturer fra den enkle sirkulasjon. Proletariatets revolusjonære potensialer mener Adorno forsvant omlag samtidig med den estetiske modernismens oppståelse. Det dreier seg om midten av 1800-tallet, den tid da Europa fant seg hjemsokt av det velkjente kommunismens spøkelse. Det spesielle ved denne perioden var ifølge Adorno at produktivkreftene var utviklet i så stor grad at de kunne befordre menneskets livsoppretholdelse uten makt-bruk. Tidligere tiders herredømme var tross alt nødvendig for å sikre livsoppretholdelsen. Først kapitalismen öker naturbeherskelsen i ekstrem grad, men til tross for at herredømmet derved blir en unödvendighet, opprettholder den undertrykkelsen. I tråd med Marx' venstre-hegelianske uttalelser mener Adorno at menneskeheten i 1848 hadde muligheten til å gjennomføre »fullbyrdelsen av fortidens tanker«. ⁷⁵ At dette mislyktes var samtidig kulturens »mislykkelse«, man klarte ikke å stanse bytteverdiens utbredelse på et tidspunkt da dette ennå var mulig. Adorno legger stor vekt på kulturens innflytelse omkring 1848, den utopiske sosialisme var en ideologi som gikk ut over virkeligheten. Når realiseringen slo feil fortsatte kapitalismens utvikling, og snart var også kulturen fullstendig formet etter bytteverdiens logikk, den ble til *kulturindustri*. Dette begrepet er altså av generell viktighet for Adorno, det viser til en form for ideologi som overhodet ikke har noen differens i forhold til virkeligheten, den er ren fordobling. Den medfører en ekstrem jeg-svekkelse, menneskeheten har ingen drömmen igjen som duger til å virkeliggjøres. ⁷⁶

Men denne argumentasjonen skjer på et annet plan enn i Marx' kritikk av den

politiske økonomi. Adorno argumenterer her rent historisk og empirisk ut fra sin erfaring med fascismen og etterkrigstiden. Det intellektuelle krigssjokk er et - høyst forståelig - trekk han deler med hele den eldre generasjon innen Frankfurterskolen. Men proletariatets *logiske* posisjon innen den marxistiske kritikk har han på ingen måte tilbakevist. Når Adorno tilslutter seg kategoriene i kritikken av den politiske økonomi synes det derfor som om han anvender begreper hvis fulle implikasjoner han ikke tar hensyn til. Dette viser nettopp den kritiske teoris utilstrekkelige refleksjon av sitt verditeoretiske grunnlag. Det vil vise seg hvordan denne manglende konsekvens slår tilbake innen teorien selv.

Den enkle sirkulasjon uttrykker at vareeierne er fullstendig isolert fra hverandre, men i denne atomistiske individualitet er de likevel bærere av den rene form for almenhet: *Vareverdien*. Det gamle monade-begrepet egner seg utmerket til beskrivelsen av denne type subjekt: »Monade er det i den strenge forstand at det forestiller helheten med sine motsigelser uten noensinne derved å være bevisst helheten.«⁷⁷ Dersom denne erkjennelse kunne objektiviseres uten at den ble forkvaklet av samfunnets tvangs-sammenheng, ville man ha framvist helhetens motsigelsesfullhet og usannhet. Det eneste Adorno i dag kan finne i tilstrekkelig isolert posisjon er det *autonome kunstverk*: Dette ubevisste, uforståelige, hermetiske kunstverk er det eneste som kan redde erkjennelsen og dermed sannheten.⁷⁸ I den grad Adornos samfunnsteori tilstreber sannhet konvergerer den i estetikk, det autonome kunstverk er dens eneste virkelige gjenstand.

Det monadiske subjekt kan betraktes i økende pregnans opp gjennom filosofihistorien. Nytidens subjektivitetsfilosofi utvikler seg fra Descartes' »cogito« og når sitt høydepunkt med den tyske idealisme. Hegels absolutte metode er den frie subjektivitet som skaper all objektivitet ut av seg. Adorno har selv levert treffende analyser av denne utvikling, der han anvender arbeidsbegrepet på en måte som ikke umiddelbart bryter med Marx. Adornos poeng i forbindelse med det absolutte subjekt er at dette på tross av sin streben etter fri allmakt umulig kan fri seg fra fellestrekkene ved den empiriske subjektivitet.

Prinsippet om det samfunnsmessige arbeids ekvivalens gjør samfunnet i nytidig borgerlig forstand til det abstrakte og det allervirkeligste, akkurat som Hegel lærer om det enfatiske begrepsbegrep. (...) Det abstrakte samfunnsmessige arbeids seg selv ubevisste erfaring forhekser (til) seg det subjekt som reflekterer over den. Arbeid blir til dets refleksjonsform, til åndens rene handling, til dets produktive enhet. For intet skal være utenfor det. Men dette factum brutum, som forsvinner i det totale Åndsbegrep, vender tilbake i det som logisk tvang.⁷⁹

Denne sammenhengen mellom det abstrakte arbeidsbegrep og den rene idealistiske logikk er avgjørende. Det Adorno opponerer mot hos Hegel er lukningen av dette subjektets bevegelser til et totalt system der det særegne og individuelle uten rest subsumeres under det almene. Herved blir ifølge Adorno He-

gels filosofi affirmativ, historien er brakt til ende, ethvert ikke-identisk ansatspunkt er tilsynelatende utradert. Kants filosofi derimot forstår Adorno som opprettholdelsen av en fundamental *tohet* på alle felter, en objektivitet er ennå tilstede som affiserende sanselighet. Mens den spontane subjektivitet (den transcendentale appersepsjon) hos Kant bare kan framtre i tom og ubestemmelig gestalt, lar Hegel denne bli til den aktive midtterm, midlet, som trekker begge ekstremer opp i seg. Nettopp ut fra sammenhengen mellom idealismens subjektbegrep om begrepet om abstrakt arbeid, blir dette mer enn en analogi til verdiens infisering av de kapitalistiske produksjonsmidler.⁸⁰ At verdiøkningen blir det altomfattende formål med produksjonen fører til en veldig utvikling av produksjonsmidlene, og Marx legger vekt på at denne utviklingsforvrenkte verdi-form ikke kan forhindre at produksjonsmidler alltid også er bruksverdier og som sådan danner en forutsetning for sosialismen. Det hegelske system kan nettopp sees på som en ideologisk versjon av kapitalens logikk, og Adornos sammenlikning i denne forbindelse, »slik frihet bare kan bli real gjennom den sivilisatoriske tvang, ikke som retour à la nature«⁸¹, er forsåvidt helt treffende. Men det er farlig å anlegge et skjematisk syn på dette. Marx' innsikt i forbindelse med den enkle sirkulasjons tilbakegang i grunnen var at kapitalismen tillike måtte absoluttere det konkrete arbeid, bruksverdi-produksjonen. Proletariatet som revolusjonær mulighet er riktignok utenkelig uten »the great civilizing influence of capital«, men en omveltning består ikke i at proletariatet *innfrir* kapitalismens pretensjoner på ideologikritisk vis. Friheten må vinnes ved at produksjonsmidlene avrives sin verdi-form, virkeliggjøringen av en eventuell utopi i Hegels system⁸² ville derimot være verdiens fullstendige realisering, innlösningen av kapitalens drøm om å bli selvprosesserende verdi. En slik forestilling kan bare være resultat av en unyansert absoluttering av den ideologikritiske metode, et fortvilet forsøk på å mane fram den enkle sirkulasjons selv-opphøvelse gjennom den sivilisatoriske tvang. I virkeligheten eksisterer proletariatet også i et annet domene, selve produksjonsprosessen. Og det viser seg faktisk at også Adorno tvinges over i et fast holdepunkt, i all sin ambivalens: Det autonome kunstverk.

En kunst som tok hensyn til kapitalismens sivilisatoriske innflytelse i forbindelse med proletariatets særegne situasjon ville komme nær Brecht og Benjamins teori om forfatteren som produsent. For Adorno er en slik kunst på forhånd falsk, hans proletariat er fullstendig underlagt den enkle sirkulasjons logikk. Det eneste som kan unndra seg samfunnets tvang er det autonome kunstverk. Adorno understreker at den estetiske autonomi har et søsterskap med »frihets-ideen«.⁸³ Men det er ingen bevisst allmakt etter hegelsk mønster. Det er *ubevisst* det forvaltede samfunns totalitet, det har en karakter av ubestemthet som gjør det til en ektefødt arving særlig av Kants forskjellige versjoner av den transcendentale appersepsjon. Adornos idé om det autonome kunstverk kan sies å representere den siste fortvilede versjon av den tyske idealismens subjektbegrep.⁸⁴

Også visse terminologiske likheter gjør en sammenlikning med Kants etikk nærliggende. (Følgende bemerkninger er ikke avgjørende for den vidre argu-

mentasjon, men kan lett tenkes om man forestiller seg to fullstendig atskilte helheter i et subjekt-objekt-forhold.) Viljen, den rene praktiske fornuft er for Kant et *formål i seg selv*. Denne moralfilosofiens versjon av den transcendentale appersepsjon - altså subjekt-siden - *må* ifølge Kant tenkes som fri og derfor autonom; »da den kan virke uavhengig av noen *bestemmelse* ved fremmede årsaker«. ⁸⁵ Viljen virker bare på seg selv og er slik en *god* vilje. Den er god i seg selv, *autonom* i forhold til ethvert formål i den utvendige heterogenitet. ⁸⁶ Formålet i seg selv kan imidlertid for Kant aldri bestemmes reelt, da måtte viljen ut i den heteronome materie og der er ethvert formål *middel* til andre formål. Kant ender i en uendelig regress der realiseringen av friheten, riket av formål i seg selv, bare opptrer som »regulativ idé«.

Adornos hermetiske kunstverk er nettopp preget av en kantiansk autonomi: ⁸⁷ Modernismen sees som en objektiv tvang til å fjerne kunsten fra den »truende heteronomi«. ⁸⁸ Samfunnet er for det autonome kunstverk like fremmed som materien er for den gode vilje. Det hermetiske kunstverk har nok med seg selv, det nekter å gi seg ut på noen som helst regress, nekter å bli middel til (politiske) formål. For Adorno er nemlig samfunnet stivnet i den grad at absolutt *alle* aksjoner kan absorberes av kapitalen. Går man ut i samfunnet handler man på tvangens premisser, ens handlinger blir bare midler til kapitalismens formål (verdiøkning). ⁸⁹

Kunstverket har en forbindelse til sannheten. Kunne denne bestemmes fullt ut ville det bety at man var hinsides all tvangssammenheng. Det autonome kunstverk bærer følgelig på en utopi. Det er i denne retning Adorno omformulerer Benjamins aura-begrep:

Den fjernt-rykkethet (*Ferngerücktsein*), som Benjamin verdsetter så høyt i aurbegrepet, er rudimentær modell av distanseringen fra naturgjenstandene som potensielle midler til praktiske formål. ⁹⁰

Her taler Adorno med Kant. Og siden man nå engang ikke *er* hinsides tvangssammenhengen, kommer Adornos antydninger »til interpretasjon av det transcendentale« også til å gjelde for det autonome kunstverk: »Dets fortvilede selvopphøyelse er reaksjon på den erfaring av avmakt som forhindrer selvbesinnelse, den absolutte bevissthet bevisstlös.« ⁹¹

Det autonome kunstverk uttrykker den krise auraforfallet medfører. Det forsøker å holde fast ved auraen, det søker fortvilet en mening. Men Adorno har allerede i sin samfunnsanalyse implisert at kunstverket umulig kan ha noen kommunikativ mening; ⁹² all objektivitet impliserer bytteverdiens meningsforvrengning, all subjektivitet er tingliggjort og atomisert. Den eneste meningsstiftning som blir tilbake er den det er umulig å abstrahere fra: Den siste bevisstløse felleshet ved alle empiriske subjekter: »Som arbeid, ikke som meddelelse finner subjektet i kunsten sitt (sted)«. ⁹³ Selve kunst-produksjonen blir auraens siste tilfluktssted:

Ikke bare kunstverkets her og nå er ifølge Benjamins tese dets aura, men også det ved det som alltid viser ut over dets gitthet, dets gehalt; man kan ikke avskaffe den og (samtidig) ønske kunsten. ⁹⁴

I et av de uinnføyde fragmentene tar Adorno opp det samme og kaller auraen for kunstverkets »atmosfære«, den »kunstens konstituens« som eksistensial-ontologene (i sin for Adorno alltid forvrengte og tendensielt fascistiske tenkning) har kalt for »stemthet«. Dette som alltid unndrar seg fiksering er det avgjørende å forstå »i gestalt av kunstnerisk teknikk«.⁹⁵ Det er faktisk så avgjørende at det vil vise seg at selv ikke Adorno makter å hevde en slik forståelse konsekvent. Av dette kan man trekke visse slutninger om hans høyst særegne posisjon. Å tale om kunstens »mer« som det alltid irrasjonelle og uforståelige ville være en rent borgerlig flukt fra sakens kjerne. Idet Adorno vil *forstå* denne uforståeligheten er han tendensielt ut over det borgerlige. Tilsvarende kan man si at all borgerlig tekning faller for den enkle sirkulasjons aporier, det gjør nok Adorno også, men det særegne er at han tenderer mot å *forstå* det. Han uttrykker nok en borgerlig forfallsbevissthet - lever gode dager i Grand Hotel Abgrund som gamle Lukacs sier - men i den eksepsjonelle forstand at han nærmest er seg dette *bevisst*. Et slikt dilemma er det han gjennomreflekterer.

Adorno nevner også at Hegel på sin tid overhodet ikke hadde forutsetninger for å tenke sammen begrepene »gehalt« og »teknikk«, noe som peker hen på den alltid implisitte historiefilosofi om den mislykkede kultur. Kulturen mislyktes med bytteverdiens totalisering. Herved ble kunstverket formål i seg selv. Det eneste man vet om det er at det er sin egen immanente teleologi, en arbeidsprosess. Det eneste som blir igjen av *gehalt* i kunstverket er dets *teknikk*. »Kunst og samfunn konvergerer i gehalten, ikke i noe som er kunstverket ytterlig.«⁹⁶ Adornos tolkning er *produksjonsetetisk*.⁹⁷

Gehalt-begrepet synes å gli sammen med Adornos Geist-begrep: Det som gjør kunstverkene til noe *mer* enn bare en framtreldelse,⁹⁸ deres immanente formidling. I det hele tatt finnes det i *Ästhetische Theorie* en overflod av begreper som skal uttrykke dette »mer«. Det paradoksale, men avgjørende viktige, er at dette »mer« i utgangspunktet er knyttet til noe så håndfast som selve kunst-produksjonen. »I kunstverkene er Ånden (*der Geist*) blitt til deres konstruksjonsprinsipp.«⁹⁹ Modernismens kunstverker er *gjennomartikulerte* i en helt annen grad enn andre epokers. Og denne »Vergeistigung« er intet annet enn »radikal naturbeherskelse«.¹⁰⁰ Men dette betyr ikke at kunstverket produseres i den kapitalistiske produksjonsprosess, snarere det antitetiske. Adornos estetikk inneholder noe man kunne kalle hans transformasjon av Benjamins krav om at kunstneren skal utnytte de realt eksisterende kulturelle produksjonsmidler i radikalt øyemed. Hos Adorno kan dette bare skje gjennom den ytterste autonomi. Brechts teater, særlig lærestykkene, skulle være en lösrevet enklave som kunne nytte seg av en tendensielt sosialistisk utnyttelse av produktivkreftene, og det samme gjelder forsåvidt for Adornos autonome kunstverk. Adorno mener bare at Brecht med sin kommuniserende holdning og (gode) vilje til å engasjere seg i den »utvendige heteronomi« likevel blir fanget av kapitalismen.¹⁰¹ I forsøket på å unngå å bli fanget av forblendings-sammenhengen må kunstverket istedet isolere seg fullstendig, det innskrenker seg til det absolutte minimum som kreves for i det hele tatt å eksis-

stere: Det eneste som står tilbake er dets karakter av livsoppretholdelse, naturbeherskelse, og i det ferdige verk eksisterer dette tilogmed bare som ubevisst bilde. For Adorno »konvergerer i dag engasjement og hermetikk«,¹⁰² om den moderne kunstner heter det:

Han legemliggjør de samfunnsmessige produktivkrefter uten derved å være nødvendig bundet til de sensurer som dikteres av de produksjonsforhold, som han gjennom håndverkets konsekvens også alltid kritiserer.¹⁰³

Slik autonom kunst blir nærmest »ren tankehandling« og som sådan mener Adorno at den viser hvilken fornuftig utnyttelse som er mulig med de nåværende produktivkrefter.

Men kunstverket er selvfølgelig ikke *ren* aktivitet. Noe slikt er en idealistisk innbildning. Adorno taler alltid om den kunstneriske virksomhet som en formidling mellom subjekt og objekt, som »Innervation«, »Durchbildung«, »Verfahrensweise«, »Faktur« eller liknende. Generelt synes det som om alle de forskjellige begrepene Adorno bruker i denne forbindelse uttrykker hans meget spesielle transformasjon av arbeidsbegrepet.

Vekselforholdet av stoff og arbeid, slik Hegel utfoldet det i dialektikken mellom herre og knekt, reproducerer seg pregnant i kunsten. Alluderer dette kapittel i Fenomenologien historisk til feudalismens fase, så hefter det ved kunsten selv, ved dens blotte eksistens, noe arkaisk.¹⁰⁴

Arbeidet er alltid henvist til et *materiale*, og et slike begrep inntar en viktig posisjon i Adornos estetikk. Dette materialet er intet naturgitt, men fullstendig historisk bestemt, »komponistens konfrontasjon (*Auseinandersetzung*) med materialet er en konfrontasjon med samfunnet«.¹⁰⁵ I *Ästhetische Theorie* gjør Adorno dette begrepet gyldig for kunsten generelt,¹⁰⁶ noe som uttrykkelig viser i hvilken grad denne estetikken er en form for musikalsk imperialisme.¹⁰⁷ »Kanskje lar det strenge og rene begrep om kunst seg overhodet bare trekke ut av musikken«¹⁰⁸ - Adorno er i virkeligheten ikke i tvil. Bare musikken har autonomi i den grad at den unndrar seg enhver referanse til noe annet tinglig og stofflig. Moderne kunstverker får »musikklikhet«,¹⁰⁹ til tross for at de objektiviseres som et varig fenomen har de noe av det momentane og plutselige ved seg.

Musikkens samfunnsmessige formidling er det bare mulig å få grep om ved å se på de rent tekniske og formelle elementer. Materialet definerer Adorno derfor som det »hvormed kunstneren skalter«.¹¹⁰ Den *autentiske* kunst skapes ifølge dette av dem som i opposisjon mot den vedtatte stil finner teknikker som ligger i tråd med materialets historisk tvingende tendens. I enhver historisk epoke gies det klanger som ikke kan tenkes ut av verden. For Adorno blir *dissonansen* like paradigmatiske som fotografiet ble det for Benjamin. Tidspunktet er det samme: Dissonansen er »tegnet på all modernitet«, en type »invariant« for »den nye kunst siden Baudelaire og Tristan«.¹¹¹ Mens Beethoven utgjør fullendelsen av den borgerlige subjektivitets enhet i mangfoldet innen musikken, viser Wagner på 1850-tallet (blandt annet med operaen *Tris-*

tan og Isolde) for første gang dette jeg-prinsippets svakheter.¹¹² Schönbergs musikk er den endelige gjennomskuelse og sprengning av dette tonalitäts- og subjektivitets-prinsipp, påvisningen av den fullstendige avmakt, men nettopp derved ennå *negativt* knyttet til tradisjonen i forpliktende grad. At Adorno leser Hegels system som om det var et kunstverk, nærmere bestemt et partitur, er ingen overraskelse. Å si at Adorno vil forholde seg til Hegel som Schönberg til Beethoven er neppe å etablere en tilfeldig analogi.

Materialet inneholder for Adorno en samfunnsmessig konstellasjon. Desto større differensen mellom produktivkreftenes muligheter og produksjonsforholdenes virkelighet blir og desto mer fasttømret det unødvendige herredømme som skal holde dem sammen blir, desto sterkere blir materialets tvang til atonalitet og dissonans. Derved formidles produksjonsforholdene inn i kunstproduksjonen: kunstnerens mulighet til å utnytte de forhåndenværende produktivkrefter fullt ut kolliderer med produksjonsforholdenes tvang: således er det intet annet enn samfunnsmessige motsigelser som går igjen i de *rent tekniske problemer* kunstneren sliter med i kunstproduksjonen. De autentiske kunstverk viser produksjonsforholdenes differens til produktivkreftenes muligheter - dette er den sannhet som har en tidskjerne. Begge momenter gjentar seg som »ren form (...) atskilt fra sin faktisitet (...) fordi kunstnerisk arbeid er samfunnsmessig arbeid.«¹¹³

Omkring 1848 kunne ideologien generelt holde på differensen mellom produktivkrefter og produksjonsforhold. Men ettersom tvangssammenhengen økes, for Adorno i retning av en fullstendig lukket enkel sirkulasjon, tvinges denne differensen opp i kunstverkene. Bare disse kan redde dens erkjennbarhet, og for å klare det må de tendere i retning av musikalsk autonomi. Det autonome kunstverk er altså ikke bare den eneste virkelige gjenstand for Adornos samfunnsanalyse, men også det eneste sted der han kan la revolusjonsteorien leve videre. Hos Marx har proletariatet denne posisjon som garantist for erkjennelsen av den avgjørende differens. Proletariatet lar seg ikke forvise så lett - Adorno møter dets samfunnsmessige logikk igjen i det autonome kunstverk. Ser man det slik er det selvsagt riktig at »kunstens redning« er »eminent politisk«.¹¹⁴ Det er pekt på at Adornos kunstverk har en sterk affinitet til Lukacs begrep om »varens selvbevissthet.«¹¹⁵

Kunstverket artikuleres da også som »absolutt vare«,¹¹⁶ fetisjering utgjør dets »Lebensnerv«.¹¹⁷ Dette hentyder til kunstens fundamentale dobbeltkarakter, den er *autonom* og *fait social*.¹¹⁸ Adorno tenker dette i tråd med en slags uforsonet motsigelseslogikk av det slag som først dukker opp i den enkle sirkulasjon.¹¹⁹ Kunstverket vil være en monade, helt forskjellig og autonomt i forhold til virkeligheten. Men en slik isolasjon kan ikke bli annet enn fullstendig likhet: »Opposisjon lykkes det utelukkende gjennom identifikasjon med det den gjør opprør mot«.¹²⁰ Kunsten er nok diamentralt motsatt samfunnet, men det er nettopp »samfunnsmessig antitese til samfunnet«.¹²¹ Objektsiden er totalt stivnet, subjektsiden er fullstendig tingliggjort, og mellom disse to poler utspennes kunstverket som en aporetisk »passiv aktivitet«.¹²²

Dets logiske struktur er å være teknisk artikulering *samtidig* som det er fullstendig trukket ut fra samfunnet. Egentlig burde det være helt løsrevet, tesen om kunstens død gjør ære på dens »sannhetspretensjoner«, ¹²³ sannheten eller utopien *er* jo nettopp fullstendig utilgjengelig i den enkle sirkulasjon.

Av alle kunstens paradoksier er vel den innerste at den utelukkende gjennom forming (*Machen*), istandsettelse av særegne, i seg gjennom-dannede verker, aldri gjennom umiddelbart blikk på det, treffer det som ikke er formet (*nicht Gemachte*), sannheten. ¹²⁴

Adorno tenker kunstverket som konkret arbeid i ikke-identisk bevegelse. Men samtidig kan han ikke unnlate å tenke dette sammen med det faktum at arbeidet har et »lidelsesfullt« identisk *resultat*. Derfor skal det »produserte« henvise til det »mer« som ikke er produsert, men bevegelse. Adorno ønsker til dels å skille »gehalt« og »teknik«, ¹²⁵ men ender like fullt opp med å si at kunsten som håndverk (*das Metier*) primært framstiller sig »som et pust (*Hauch*), en bildets (*Gebilde*) aura«. ¹²⁶ Auraen var selve utopien som hos Adorno ikke kan bli annet enn en ambivalent svingning mellom arbeid og ikke-arbeid, i følgende tilfelle en type vag aktivitet:

Det auratiske moment, som, paradokst tilsynelatende, forbinder seg med håndverket (*Metier*), er minnet om hånden som fór sart, kjælent (*liebko-send*) nesten over bildets konturer og også mildnet det, idet den artikulerte det. ¹²⁷

Dette får konsekvenser for sannhets-begrepets posisjon. Poenget om at sannheten har en tidskjerne henviste til den avgjørende differens mellom produktivkrefter og produksjonsforhold. Denne tidskjerne tenderer imidlertid til å forsvinne, sannheten får tendensielt en rent nyplatonsk status: »Sannhet har kunst som det skinnløses skinn.« ¹²⁸ Og Adorno har allerede før dette i forbindelse med kunsten slått fast: »Det er intet lys på mennesker og ting hvori transcendens ikke gjenskiner.« ¹²⁹

Den enkle sirkulasjon tenderer til å lukke sannheten ut fullstendig. Det dreier seg om selve den sentrale antinomi innen Adornos tenkning:

Det som föler seg som utopi, forblir noe negativt mot det bestående, og tilhørende det. Sentral blant samtidens antinomier er, at kunst må og vil være utopi og det desto mer resolutt jo mer den reale funksjonssammenheng forbyr utopien; at den imidlertid for ikke å forråde utopien gjennom skinn og tröst, ikke får være utopi. Var kunstens utopi fyllt, så ville det være dens tids-messige ende. (...) Like lite som teorien makter kunsten å konkretisere utopien; ikke engang negativt. Det nye som kryptogram er undergangens bilde; bare gjennom dettes absolutte negativitet utsier kunsten det uutsigelige, utopien. ¹³⁰

Logmed denne kunstens dobbelthet mellom falsk skinn og sannhet har Adorno gitt en aporetisk struktur som man kan utdype i en uendelighet av para-

dokser. Dette er da også et typisk trekk ved Adornos stil, og preger i særlig grad *Ästhetische Theorie*, både når det gjelder formulering og omfang. Det lå nærmest i verkets karakter at det skulle forbli ufullendt...

Det dreier seg ikke bare om noen enkel tosidighet, snarere om en slags dobbelt ambivalens. Adornos tenkning må derfor spore opp elementer som til forskjell fra den bestemte negasjon, filosofiens metode, forholder seg som »fysiognomiske negasjoner«¹³¹ overfor gjenstandene. I dagens »totalt forvaltede verden« kan bare det autonome modernistiske kunstverk inneha denne privilegerte plass. Det er nærmere bestemt *både* immanent kritikk: det fullender fetisjeringen, og fysiognomisk negasjon: det redder de fliker av (for-)historie som ennå er unndratt den sivilisatoriske tvang. Kunstverkets dobbelt-ambivalens gir seg av forsøket på en holdbar forening av disse to momenter: Det skal vise seg at en nært beslektet problemstilling dukker opp hos Walter Benjamin.

I dikotomien mellom sannhet og falskhet representerer altså kunstverket den flik der sannheten ennå skinner fram. Filosofien derimot er fortapt i falskheten og er i siste instans utelukkende henvist til immanent kritikk, den må gjennom falskhetens totalisering: »Bare begrep kan fullbringe hva begrep forhindrer.«¹³² Men denne metode, som tilstreber sannhetens genese gjennom det falske skinn,¹³³ støter på problemer. Adorno finner det uttrykkelig nødvendig å nevne at »Immanent kritikk har sin grense ved den immanente logikks fetisjerte prinsipp«.¹³⁴ Det ligger nær å tolke dette i den retning at Adornos store skrekk er at disse identitetsfilosofiske systemer virkelig skal vise seg relevante, med andre ord at samfunnet skal ha stivnet i den grad at slik tenkning er den eneste mulige. Tendensielt er det slik sannheten *truer* med å bli absolutt hinsides og transcendent. At den »truer« med det henviser til Adornos generelle antinomi: Det *må* likevel finnes noe *Annet* enn identitetens forblending. Adorno må finne et *spor* av dette Annet og først dette kan skaffe ham en legitimering og et holdepunkt for sitt *aksiom*¹³⁵ om at »Helheten er det usanne«.¹³⁶ Og først gjennom dette har den negative dialektikk det *anstøt* den trenger for å gå inn i den begrepsmessige immanens og sprengning innenfra.

Og Adorno finner da også det autonome kunstverk, det spor¹³⁷ han behøver. Men det dreier seg bare om en *henvisning* til sannheten, dette følger av den sentrale antinomi, kunstverket var ingen fylt utopi. Kunstens fundamentale gåte (*Rätsel*) blir derfor hvorvidt kunstverket virkelig henviser til noe eller bare er bedrageri.¹³⁸ For å avgjøre dette kreves filosofi¹³⁹ i form av estetikk.

Dens gjenstand bestemmer seg som ubestembar, negativ. Derfor behøver kunst filosofien, som interpreterer den for å si hva den ikke kan si, mens det allikevel bare kan bli sagt av kunsten idet den ikke sier det.¹⁴⁰

Adornos estetikk blir en uendelig regress av forsøk på å bestemme den sannhet som overhodet ikke lar seg bestemme, men som *må* bestemmes ikke minst fordi bare dette kan legitimere Adornos fundamentale utsagn om helheten:

At den er usann, inneholder urealiserte potensialer og således behøver kritikk.¹⁴¹ En slett sirkel ligger nær idet estetikken jo tross alt *er* en begrepsmessig filosofisk disiplin og således selv kunne trenge en legitimering for sin framferd.¹⁴²

Adornos estetikk prøver i den grad fortvilet å utmane en bestemmelse av sannheten gjennom kunsten at den selv gjennom lange strekninger konvergerer mot kunst. Hvis man kan tale om noen »overgripende midtterm« hos Adorno er det nettopp kunstverket.¹⁴³ Dette gestalter produktivkreftenes undertrykte muligheter, men hvor mye det enn forsøker å være levende arbeid er det alltid objektivt og tinglig, det kan ikke selv oppnå bevissthet. Det står i samme posisjon som proletariatet hos Marx, men i motsetning til den »estetiske produktivkraft« er proletariatet ikke bare et sluknende glimt, men konkret *levende*, det er den av produktivkreftene som kan oppnå bevissthet om sin posisjon og rive produksjonsmidlene ut av sin forvrengte verdi-form. Denne mulighet har Adorno avskrevet, kanskje er det derfor »Praxis« er »utsatt på uoverskuelig tid«.¹⁴⁴ Likevel: Proletariatet dukker nærmest opp som »logisk tvang«. Det hermetiske, autonome kunstverk: Adornos sublimerte proletariat.

Selve grunnlaget for denne logiske tvang gir Marx idet han viser hvordan den enkle sirkulasjon rent logisk går tilbake i sin grunn. Adornos implisitte historiefilosofi underslår dette logiske poeng og påstår istedet at den enkle sirkulasjon siden midt på 1800-tallet har vært absolutt overherskende. Derfor preges hans filosofi av en gjennomløpende antinomi om det umuliges mulighet. Dersom det er riktig at en slik historiefilosofi impliserer i hver eneste av hans setninger,¹⁴⁵ er det innlysende at et forsøk på å sitere belegg for dette ville bli et like regress-aktig foretak som det Adornos filosofi allerede er.

III

Allerede i sine tidligste verker hadde Walter Benjamin formulert den antinomi som løper lik en rød tråd gjennom Adornos verk. I hans berømte aforisme »Håpet er kun gitt oss for de håpløses skyld«¹⁴⁶ finner da også Adorno igjen sitt »paradoks om det umuliges mulighet«.¹⁴⁷

Det var nettopp kjennskapet til Benjamins tenkning som brakte Adorno ut over sin tids skolefilosofi.¹⁴⁸ I sentrum for denne påvirkning sto særlig Benjamins arbeider *Goethes Wahlverwandtschaften* og *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.¹⁴⁹ Det ligger nær å anta at Adorno fant mange av Benjamins tanker særlig treffende på det musikkfilosofiske felt, et felt som nettopp er forbilledlig for hans filosofi. For Benjamins egen del sprang hans tidligste tanker ut av en fundamentalt teologisk holdning, musikken hadde aldri noen avgjørende betydning for ham.¹⁵⁰ Dermed oppsto en merkelig situasjon, for idet Benjamin dreiet i marxistisk retning fikk han selv store vansker med sitt tidligere tankegods, mens Adorno derimot ble stående som den konsekvente forvalter av dette. Det framgår uvegerlig av deres brevveksling at mens Ben-

jamin strever med en vaklende og tvetydig marxisme, framtrer Adorno - overfor Benjamin - både som den mest »konsekvente marxist« og som den mest »konsekvente Benjamin«.

Adornos ofte siterte ord om musikkens språk representerer hans mest konsekvente tilslutning til Benjamins tenkning:

Overfor det menende språk er musikk av en helt annen (språk-)type. Deri ligger dens teologiske aspekt. Hva den sier er bestemt som framtreddende og skjult samtidig. Dens idé er det gudelige Navns gestalt. Den er avmytologisert bönn, befridd fra innvirkningens magi; det om enn alltid forgjeves menneskelige forsök på å nevne Navnet selv, ikke meddele betydninger.¹⁵¹

Benjamins språkfilosofi springer ut av tradisjoner innen jødisk religion, særlig *kabbalismen*, en mystisistisk retning fra middelalderens tid. Guds Navn regnes her som den høyeste form for åpenbaring:

For Gud har skapt tingene, det skapende Ord i dem er det erkjennende Navns kime, slik Gud også til slutt benevnte hver ting etter at den var skapt.¹⁵²

Denne identifiseringen av Ord og Navn er særegen for kabbalistisk språkfilosofi: Idet Gud skaper (gjennom Ordet) meddeler han utelukkende seg selv (sitt Navn). En slik identifikasjon finnes ikke i Bibelen,¹⁵³ og selv om Benjamin også taler om at det er mennesket, Adam, som gir tingene Navn,¹⁵⁴ er akkurat denne identifikasjonen et tegn på hvordan Benjamin her knytter an til kabbalismen. I alle tilfelle dreier det seg om den paradisiske tilstand: »Menneskenes paradisiske språk må ha vært det fullkomment erkjennende«.¹⁵⁵ Dette språk var rent uttrykk, Ordet var Navn, uten henvisningsfunksjon; Benjamin dekker dette med begrepet *Symbol*, uaktet dette ordets etterhvert vage karakter i språkbruk generellt. Nå drives imidlertid mennesket ut av paradiset fordi den djevelske slange forfører kvinnen til å spise frukten på det forbudte tre. Den forsikrer at »I skal bli likesom Gud og kjenne godt og ondt«.¹⁵⁶ Men disse ord er dømmende, og egentlig var det bare Gud som skulle dømme over menneskene. I sin hybris har mennesket gjort seg *skyldig* i en »uskapende etterapning av det skapende Ord«.¹⁵⁷ Disse menneskelige ord er følgelig ikke lenger Navn, de skal betegne eller meddele noe *annet* enn seg selv, de er *dømmende* og derved oppstår den menneskelige rett. I dommen (*Urteil*) ligger også kimen til all abstraksjon, det abstrakte tegn betyr flere særegne ting. »I selve syndefallet utspringer foran »erkjennelsens« tre enheten av skyld og betydning som abstraksjon«.¹⁵⁸

Mennesket vinner herved erkjennelse, men denne abstrakte erkjennelse står i strikt motsetning til enhver *saklig* erkjennelse.¹⁵⁹ Bare i sistnevnte kunne Gud åpenbare seg, men paradiset er tapt. Allerede Benjamin ser dette tap som den menneskelige subjektivitets triumf.¹⁶⁰ Det er derfor ingen særlig omfattende transformasjon som skal til når Adorno og Horkheimer innarbeider dette i den historiefilosofi de lanserer i *Dialektik der Aufklärung*.¹⁶¹ Menneskelig arbeid henger uadskillbart sammen med erkjennelse, hvilket igjen side-

stilles med makt og herredømme over både naturen og andre mennesker. Naturbeherskelsen er nærmest selve syndefallet. Adorno karakteriserer da også hyppig den forvaltede verden som en »skyldsammenheng«. Allerede tidlig er det klart for ham at ettersom denne stadig fortettes kan bare det musikkaktig autonome kunstverk henvise til den paradisiske enhet av Navn og Sak. I og med syndefallet forfaller språket til å bli en samling av arbitrære tegn. Det blir et rent middel og således oppstår de mange forskjellige menneskelige språk. Disse lar tingene tilbake i stumhet: »Overbenedning som den dypeste språklige grunn for all sorgfullhet og (sett fra tingens side) all forstummelse«. ¹⁶² Et hovedpunkt i Benjamins undersøkelse av det barokke sorgespill er at dets sorg uttrykkes gjennom *allegorien*. Benjamin foretar en rehabilitering av allegori-begrepet i tråd med sin språkfilosofi. Han imøtegår den tradisjonelle oppfatning (tradisjonen fra Coleridge og Goethe) av allegorien som et tilfeldig bilde på et abstrakt innhold ved å understreke dens karakter av *uttrykk*. ¹⁶³ Allegorien hentyder til språkets opprinnelige karakter, men at arvesynden nå engang har trådt inn i verden gir den karakteren av en *antimoni*, for den er også *ting*; stivnet og død betydning: »Allegori er begge dele, konvensjon og uttrykk og begge er fra starten av motstridende«. ¹⁶⁴ Den samme antinomi har til fulle vist seg i Adornos autonome kunstverk, som følgelig innehar sentrale allegoriske karakteristika. I allegorien er de to plan i språket fullstendig sammensmeltet. Mens de døde betydninger er avhengig av å kombineres til setninger er allegorien et ord som nærmest opprinnelig og ut fra seg selv »betyr«. Forlösningens momenter gjemmer seg blant de døde betydninger. Derfor er det avgjørende å finne de punkter som gir en nøkkel til den skjulte strukturen. Allegorien viser seg som gåte, hieroglyfikk, billedskrift, amorf bruddstykke, skrift, ruin, rune, rester (*Trümmer*). ¹⁶⁵ Slik taler også Adorno om de autonome kunstverk, og han understreker at disse verkenes »ikke satte (*gesetzte*) sannhetsgehalt torde hete deres Navn«. ¹⁶⁶ Adorno følger tradisjonen fra barokkboka når han påpeker at det er derfor de behøver den filosofiske kritikk.

Det er den filosofiske kritikks gjenstand å vise at en kunstforms funksjon er nettopp denne: å gjøre historiske saksgehalter, slik de ligger til grunn for alle betydelige verk, til filosofiske sannhetsgehalter. ¹⁶⁷

Det dreier seg om å slå ned på den viten som ligger »avdød« (*abgestorben*) i verkene, kritikken eller interpretasjonen er verkenes mortifikasjon. ¹⁶⁸ Slik kan skjønnet *reddes* over i sannhet. Benjamins Idé-begrep - delvis inspirert av Platon og Goethe - står for en slik redning. Den filosofiske avhandlingsoppgave er en *framstilling* av sannheten. Sannheten ligger hinsides alt betegnende språk, og et hovedpoeng i barokkbokas »Erkjennelseskritiske fortale« er kritikken av enhver form for begrepsmessig, klassifiserende, induktiv eller deduktiv metode. Sannheten er bare som en framstilling av Idéer. Disse er fenomenenes »objektive virtuelle anordning, (...) deres objektive interpretasjon«. ¹⁶⁹ De må ikke så mye tenkes som en væren som de må tenkes som

språklige vesenheter. Benjamin tilslutter seg en Platontolkning er Idéene sees som »gudelig-gjorte ord og ordbegrep«. ¹⁷⁰ De er evige konstellasjoner, konfigurasjoner av elementer fra fenomenes ekstremer. ¹⁷¹ Slike elementer finnes nemlig i det mest forskrudde og singulære, i de mest avmektige og ubehjelpelige forsøk, ¹⁷² Adorno hylder selvfølgelig dette som det ikke-identiske. Fenomenenes sannhetsgehalt lar seg bare fatte ved den »nøyaktigste forsenkning i et saksforholds enkeltheter«. ¹⁷³ Dette er Benjamins interpretasjonsideal, en »forbrenning av verket der dets form når til høydepunktet av sin lyskraft«. ¹⁷⁴ Idéen kommer nettopp til »selvforståelse« i »ordenes symbolske karakter«, i ordenes opprinnelige gestalt som uttrykk hinsides enhver meddelelse: »Den være som er rykket vekk fra alt fenomen-messig (...) er den til Navnet. Den bestemmer ideenes gitthet«. ¹⁷⁵ Idéene hentyder til den paradisiske tilstand, derav Benjamins mange formuleringer av sannheten som »intensjonens død«, »en intensjonsløs være bygget av ideer«. ¹⁷⁶

Men denne sannhet er for alltid tapt for menneskene etter syndefallet. For jødene hersker et *billedforbud*, den paradisiske tilstand som Messias en dag vil gjeninnsette er det forbudt å si noe om. Riktignok betegner Idé-begrepet hos Benjamin et intensivt forsøk på å bryte med dette forbudet, ¹⁷⁷ et forsøk som like fullt er forgjeves, det drives stadig tilbake av den *Mythos* som behersker menneskene. Mythos kan sees som den abstrakte natursammenheng mennesket har gitt seg hen til iogmed naturbeherskelsen og bruken av arbitrære tegn. Sammenvevningen av menneske og natur blir stadig mer omsegripende, historie hittil har alltid vært *naturhistorie*. Dette begrep, som Benjamin også fikserer med ordene »betydningens eller intensjonens urhistorie«, ¹⁷⁸ taes opp av Adorno. I det moderne samfunn er mennesket riktignok ikke umiddelbart henvist til naturen, men desto verre: selve samfunnet framtrer naturgrodd som »zweite Natur«. ¹⁷⁹ En slik degradering av en fristende gjenstandsverden uttrykker en teologisk intensjon, og denne opprettholdes selv om både Benjamin og Adorno senere lar forblendingssammenhengene representere undertrykkelsen av de muligheter produktivkreftene gestalter i stadig større grad. Mythos kjemper en stadig kamp for å undertrykke disse mulighetene, men nettopp i dette kan man ane at den hjemsøkes av et *forfall*. Både i Benjamins tidlige teologiske og hans senere materialistiske konsepsjon gjelder hans utsagn om at skjönheten har med Mythos' forfall å gjøre:

Skjönnhetens egentlige tid er bestemt av Mythos' forfall inntil dens sprengning. (...) Mythos er för forfallet som etter sin sprengning fremmed for skjönheten. Skjönnet har Mythos' latente virking som forutsetning. En diktnings skjönhet hevder seg *tross* en påvisning av mytiske elementer. Men 'skjön' var den ikke uten slike elementer. ¹⁸⁰

Dette gir en innfallsvinkel til Benjamins »Ursprungs«-kategori. Idéenes konfrontasjon (*Auseinandersetzung*) »med den historiske verden« ¹⁸¹ skjer ved Idéenes utspring av den døende Mythos. Derved reddes skjönheten over i sannhet, den kritiske interpretasjons oppgave er å gripe dette ut-spring. Dette er den *redning* Benjamin legger slik vekt på i fortalen til barokkboka, den

representerer nettopp forsøket på å gripe en sammenheng mellom den historiske verden og den messianske verden.¹⁸² Tanken er sentral og gjennomløpende både hos Benjamin og Adorno. Den passer nemlig like godt enten det er i teologisk eller verdslig sammenheng. De allegoriske rester, alt det Mythos later tilbake som ruiner gjennom sin barbariske framferd skal reddes over i ideer gjennom et glimtende utspring og dette er *skjønt*. Senere fattes det *dialektiske bilde* i en slik kontekst. Da representerer de etterlatte ruiner menneskenes håp og forsøk på å finne *lykke*, forsøk som i sin mislykkethet alltid har ført til *sorg og lidelse*.

Denne allegoriens sammenheng med sorgfulle tider dukker opp i barokkboka; at streben etter lykke ender i lidelse konstituerer jo nettopp »tragedien« (*Trauerspiel*). Disse tider er forfallstider og har sin tragiske skjønnhet nettopp i det. Barokken er for Benjamin en slik tid, senere la han hovedvekten på 1850-årene. Med Adorno kunne man antyde at på denne Baudelaires tid henger forfallet sammen med en krise i naturbeherskelsen, herredømmet blir tendensielt unødvendig. Slike tider preges av at forløsningen er nærværende i alle fenomener, senere, mener Adorno, kan den avgjørende differens etterhvert bare erkjennes i de mest autonome kunstverk. Men samtidig er paradoksalt nok sannheten herved nærmere enn noensinne. Mythos må stadig bruke mer makt og herredømme for å holde den nede, må stadig tildekke den i større grad. Bare kunstverket kan aporetisk holde fast ved den riktige forståelse av den epoke der »utopiens reale mulighet - at verden i tråd med produktivkreftenes stand, nå, her, umiddelbart kunne være paradiset - på en ytterste spiss« forer seg »med den totale katastrofes mulighet.«¹⁸³

Derfor konvergerer Adornos filosofi i estetikk. Benjamin var imidlertid mer optimistisk når det gjeldt muligheten av å mane fram differensen mellom produktivkrefter og produksjonsforhold. »I virkeligheten finnes det ikke et øyeblikk som ikke førte med seg *sin* revolusjonære sjanse«.¹⁸⁴ Hans tenkning konvergerer i historiefilosofi - slik Adorno døde fra sin estetikk, døde Benjamin fra sine historiefilosofiske teser. Til tross for at de store moderne kunstverk alltid hadde en spesiell plass i hans tenkning, gjelder det for Benjamin tendensielt at enhver gjenstand under det melankolske blick blir allegorisk.¹⁸⁵ Den moderne tid var for Benjamin et ekstremt tilfelle av Mythos' forfall og frambrakte således melankolske blick overalt. »Hver epoke drømmer den neste« står som motto for et avsnitt i det korte Exposé av Passageverket han skrev i 1935. Menneskenes anseelse om verdens uforløste muligheter fører til drømmer om en bedre tid. Men siden tilstandene ennå er uforsonede kan menneskene i sine drømmer ikke annet enn å gripe tilbake til den urhistoriske erfaring av det klasseløse samfunn. Dette er bakgrunnen for en hovedtanke i Passageverket, »nettopp moderniteten griper stadig tilbake i urhistorie«:

Tvetydigheten er dialektikkens billedlige åpenbarelsesform, prinsippet for dialektikken i stillstand. Denne stillstand er utopisk og det dialektiske bilde med andre ord et drømmebilde. Varen i største almenhet utgjør et slikt bilde: som fetisj.¹⁸⁶

For Benjamin blir det dialektiske bilde et generelt trekk ved moderniteten, ifølge Adornos estetikk står det i dag bare igjen i det autonome kunstverk.¹⁸⁷ Men for Adorno tilslutter seg Benjamin på dette punkt har han kritisert de psykologiserende overtoner i Exposéet. I et brev til Benjamin understreker han at teorien om det dialektiske bildet på grunn av disse overtonene truer med å falle tilbake i borgerlig psykologi etter mønster av Jungs arketyper. Kritikken er til dels korrekt marxistisk, varens fetisjkarakter er »ingen kjennsgjerning i bevisstheten, men dialektisk i den eminente forstand at den produserer bevissthet«.¹⁸⁸ I det drømmende kollektivs bevissthet er det ingen plass for klassene, mot dette setter Adorno en forståelse av bildene som »objektive konstellasjoner«.¹⁸⁹ Vidre holder Adorno mer konsekvent fast på billedforbudet, moderniteten er ikke udelt en utopi, det som drømmes i konfrontasjon mellom Mythos og det moderne er ikke det klasseløse samfunn, men katastrofen. Det nye griper ikke tilbake i det gamle, men er »som skinn og fantasmagori, selv det gamle«.¹⁹⁰

Det ser ut til at Benjamin tar konsekvensen av en slik innvending.¹⁹¹ Men at dette er et svært aporetisk punkt viser det faktum at Adorno senere kommer til å betone utopi-aspektet ved den autonome kunst sterkere inntil det antinomske. Adorno og hans etterfølgere holder dessuten sterkt på en påstand om at Benjamin etterhvert også foretok en objektiv fundering av det dialektiske bilde.¹⁹² Her er de imøtegått,¹⁹³ noe som har resultert i en debatt som vel kan fortsette å svirre en tid. Det kan den fordi Benjamins begrep om det dialektiske bilde i likhet med de fleste andre av hans begreper er fundamentalt tvetydig, i dette tilfellet er det sågar helt bevisst. Ut fra Adorno kunne man tilogmed si at denne tvetydighet ligger i saken selv, for også hos ham får det dialektiske bilde uvegerlig et preg av - riktignok individuell og ikke kollektiv - subjekt-tilknytning. Dette bilde er det autonome kunstverk, som nettopp står som den eneste ambivalente »Mitte« i formidling mellom de to fetisjerte poler, subjekt og objekt i den forvaltede verden.

Adornos krav om at bildet skal være en objektiv konstellasjon minner om Benjamins karakteristikk av Idéen i barokkboka.¹⁹⁴ Dette har sammenheng med den paradokse nominalisme¹⁹⁵ man finner i denne boka, et kabbalistisk trekk: Når Guds skapende Ord samtidig var hans Navn så er verden på et vis allerede Gud selv. Strukturen er pregnant allegorisk: »Det Andres elementer er forsamlet i realiteten, de måtte bare, forflyttet bitte lite grann, tre i nye konstellasjoner, for å finne sitt rette sted«¹⁹⁶. De språklige elementer framstilt i korrekte konstellasjoner er nettopp Idéene, de går ut over den vulgære betydning og er tendensielt Navn. Hver Idé er ifølge Benjamin en monade, et bilde på verden.¹⁹⁷ Monade er også Adornos kunstverk, men det er ubevisst og uerkjent og således mer allegori enn egentlig Idé. For Adorno er det den filosofiske estetikk som har til oppgave å bringe denne sannhet fram til erkjennelse. Men all filosofi er som nevnt hjelpeløst henvist til begreper, disses usannhet er allerede en effektiv håndhevelse av billedforbudet. En slik forbannelse har ikke Benjamin reflektert så sterkt som Adorno, og enkelte ganger er han adskillig mer hybrisk enn Adorno når det gjelder troen på at selve teorien kan fik-

sere sannheten. Men fra hver sin kant nærmer de to seg hverandre: Adornos estetikk lengter aporetisk etter å bli kunstverk, og Benjamins historiefilosofi faller stadig tilbake til selv å bli kunstfull prosa og allegori.¹⁹⁸

Idéen forsøkte å bryte billedforbudet. Som monade var den et bilde på verden i lys av de objektive muligheter.¹⁹⁹ Denne tilknytning til verden gjør at Benjamin allerede i barokkboka må gi Idéen historisk karakter. Dette forblir imidlertid ikke annet enn en abstrakt påstand. Som sannhet forblir Idéene forutsatte og ahistorisk absolutte, rent ut konstituerende. Det er et hovedpoeng i Tiedemanns interpretasjon at Benjamins tidlige erkjennelsesteori transformeres over i historieteori: »Passagearbeidets dialektiske bilde er barokkbokas Idé kommet til seg selv.«²⁰⁰ Men da var framstilling av dialektiske bilder en framstilling av sannheten og Benjamin var ut over Adornos antinomier. Siden imidlertid Benjamin faller tilbake i disse, er det antakelig riktigere å si at det dialektiske bilde svinger mellom de to tidligere kategoriene Idé og Allegori. Benjamins vending til historiefilosofi har iallefall sammenheng med en ny forståelse av sannhetsbegrepet:

Det er avgjort på plass å vende bort fra begreper om 'tidlös sannhet'. Dog er sannhet ikke - som marxismen hevdet det - bare en tids-bestemt funksjon av erkjennelsen, men bundet til en tidskjerne som stikker i erkjent og erkjennende samtidig. Det er så sant, at det evige iallefall heller er en folde i kledningen enn en idé.²⁰¹

Innsikten spiller en avgjørende rolle hos Adorno: Derfor er de autonome kunstverk ingen evig allegori, men eksplosjon, fyrverkeri, »Apparition«, »oppblinkende og forgående skrift«.²⁰² Også Benjamin sier at sannheten blinker opp i det dialektiske bilde. Men dette er også »dialektikk i stillstand«, og slik går det over i historien som ennå ikke var annet enn Mythos' tomme framskritt. Etter kunstverkets korte karriere som sannhet faller det tilbake og er dermed bærer av en *sannhetsgehalt*, av bildet på en fortidig konstellasjon mellom produktivkrefter og produksjonforhold. Ut fra tidens krav er de forsåvidt usanne.²⁰³ De kan således bare avføde en sannhet gjennom kritikk. Adorno mener eksplisitt at midten av 1800-tallet var en tid der den nevnte konstellasjon var særlig fordelaktig og som således har mye å gi. Det samme må gjelde for Benjamin ut fra den vekt han legger på denne tiden, og særlig dens revolusjonære sentrum, Paris.

Avhandlingen om *Goethes Wahlverwandtschaften* er et av de steder der Benjamin for første gang tematiserer begrepet *Wahrheitsgehalt*. Det kontrasteres med *Sachgehalt*-begrepet, verket bærer på begge aspekter, det første krever kritikk, det andre kommentar.²⁰⁴ I barokkboka kalles *Sachgehalt* for historisk. Et kriterium på vellykkede verk er at sannhetsgehalten er særlig sammenfiltret med saksgehalten. I disse avhandlingene opererer Benjamin imidlertid med et tidløst sannhetsbegrep, og man skulle tro at skillet mellom de to typer gehalt ville oppheves idet sannheten selv historiseres. Hos Adorno har imidlertid selve den tidsbestemte sannhet en tendens til å bli transcendent, siden hans skrekk er at enhver gehalt overhodet skal ha forsvunnet.

Dette hentyder til at forholdet mellom »Spätwerk« og Benjamins »Frühwerk« ikke er så stor verken for Adorno eller Benjamin selv, om enn på forskjellig vis. I barokkboka ville Benjamin *redde* et kunstverks *Idé*, i Passageverket forholder han seg til virkeligheten selv. Men, som Tiedemann understreker, Benjamin vil redde momenter fra det 19. århundredes virkelighet ved å lese denne »som en tekst«, Passageverket slår opp i »hendingenes *bok*«. ²⁰⁵ Dette betyr at Benjamin holder fast ved sin tidlige kabbalistiske oppfatning av at »Språkets tilstedeværelse (...) strekker seg over rettogslett alt«. ²⁰⁶ Gud, eller ihvertfall forløsningen, skjuler seg i verden, det gjelder bare å lese ut hva som alltid var til stede. Sannheten har en tidskjerne og de dialektiske bilder har en »historisk indeks« som sier

ikke bare at de tilhører en bestemt tid, den sier framfor alt at de først når til lesbarhet på en bestemt tid. Og visstnok er denne oppnåelse av lesbarhet et bestemt kritisk punkt i deres indre. Hver samtid (*Gegenwart*) er bestemt gjennom de bilder som er synkronistisk med den: hver *Jetzt* er en bestemt erkjennbarhets *Jetzt*. I den er sannheten ladet med tid inntil eksplosjon. ²⁰⁷

Benjamins historiefilosofiske kategori *Jetztzeit* (»Nåtid«) senteres her som en parallell til det dialektiske bilde. Mythos' naturhistoriske bevegelse det tomme kontinuum som gjør at all streben etter lykke ender i stadig større lidelse. *Jetztzeit* er tidligere tiders dialektiske bilder, forspilte muligheter, og må således tenkes parallelt med begrepet sannhetsgehalt. I jödedommen er det Messias som skal lege disse overgrep. Historien har alltid vært tynget av slike *Jetztzeit*-monader, derfor er i naturhistorien »hvert sekund den lille port Messias kunne tre inn gjennom.« ²⁰⁸ Benjamins prosjekt er et forsøk på å *konstruere* historien - ordne de tilgjengelige elementer - slik at sannheten glimter fram i dialektiske bilder og til slutt sprenger det tomme framskritt. ²⁰⁹ Prisen han må betale for å unngå en uendelig regress av samme type som Adornos estetikk, er en opprettholdelse av sin fundamentalt teologiske tilknytning.

I den grad det dialektiske bilde er *Idé* er det brudd på billedforbudet. I sitt siste verk - de historiefilosofiske tesene - holder imidlertid Benjamin konsekvent fast ved dette forbud. Det dialektiske bilde blir således vaklende gåtefullt som Adornos kunstverk. Det blir allegori, et »sprang under åpen himmel«, som kan lykkes eller ikke. Syndefallet utesluttet mennesket fra Gud, fra hans Navn, fra sannheten. Når sannheten har en slik posisjon blir den absolutt, hvor tidsbestemt den enn er. Man er tilbake i det kabbalistiske gudsbegrep, som kobler Bibelens skapende Gud med det nyplatonske absolutt transcendent Ene slik det finnes hos Plotin. ²¹⁰ Noe bilde av Gud, den forsonte, messianistiske tilstand er det umulig å gi, jødene ser seg overbevist om at ethvert slikt forsøk ville være en hån og en profanering av Guds uutsigelige potensialer. Men idet jødene opprettholder dette ekstreme skillet mellom Gud og verden blir begge dele like tomme. Alt det i verden som kunne framstå som godt og guddommelig degraderes og fraskrives enhver sammenheng med Gud. I denne sammenheng kan man forstå Benjamins ofte gjentatte ord om at »ekstremene berører hverandre«. Desto mer tom og meningsløs verden er, desto

mer present er Gud,²¹¹ *fordi* han derved er så mye fjernere fra forblendingen. Mer verdslig sagt: Desto hardere Mythos' undertrykkelse blir, desto sterkere blir lidelsen, og når lidelsen er ödeleggelse av menneskets lykke-streben, så hentyder dette til at menneskets streben etter lykke er sterkere enn noen sinne.

Dette er også en ansporing til den immanente kritikks metode. Forlösningen kommer stadig nærmere ettersom tingliggjöring og fetisjering mer og mer forkvakler verden. Adorno blir aldri lei av å understreke hvor typisk Benjamins metodiske interesse for selve den stivnede tingliggjöring er. Nettopp denne vil han gjøre uendelig fruktbar.²¹² Men samtidig blir det stadig mer tilfeldig hvor forlösningen er å finne. De forspilte muligheter er bare å finne på de mest oversette, forströdde og frafalte steder. Strategien blir en tilfeldig jakt på dialektiske bilder som kan la sannheten blusse opp. Historien skal tilfalle menneskene, bokstavelig talt, ved et rent tilfelle (*Zu-fall*). Det skal bare et tilfeldig kast til og kledningen ligger i de rette folder: evigheten, sannheten. Både Benjamin og Adorno understreker den uendelig lille differens som skiller verden fra forsoningen. Benjamin siterer anerkjennende Baudelaire: »Disse ting som er så helt falske, er nettopp derfor uendelig mye nærmere sannheten.«²¹³ Forlösningen bringer egentlig ikke noe nytt, den lar bare de tidligere tiders *Jetztzeit* komme til sin rett: »Den forsonte realitet og den gjenopprettede sannhet ved det forgangne torde konvergere med hverandre.«²¹⁴

At dette opprinnelig er religiöse erfaringer skal ikke overskygge det faktum at det både hos Benjamin og Adorno dreier seg om en programmatisk *sekularisering* av slike erfaringer. Til tross for Adornos innforstående tale om »vår teologi«,²¹⁵ fungerer særlig hos ham elementene av religiös terminologi rent metaforisk. Det samme kan ikke alltid sies om den sene Benjamin. I sine te- ser siterer han Hegels ord om at Guds rike skal tilfalle den som streber etter »mat og klær«.²¹⁶ Den spontane og tilfeldige klassekamp blir Benjamins holdepunkt *idet han opprettholder* håpet om at Messias skal komme.²¹⁷ De store masser rammes hardest av tidens uforsonte muligheter, Messias er fölgelig nærmest dem. Mythos' forfall er Mythos' styrkning; desto mer undertrykkende den blir, desto større potensialer hemmes; desto mer rettlinjert dens framskritt blir, desto flere forströdde elementer faller vekk og kan reddes. Det behöves en Messias til å fange opp resultatet av denne prekære balanse.

Adorno derimot er tross alt konsekvent ateist og finner seg derved henvist til kunstverket som et siste surrogat for både Messias og det proletariat han forlengst har avskrevet som borgerliggjort i falsk forsoning med tvangssammenhengen.

Da Benjamin öyensynlig har en tro på at denne spontanistisk tilfeldig red- dende revolusjonsteori har noe med marxisme å gjøre, er det ikke rart at han ikke kan finne noen motsetning mellom marxisme og teologi. Det må förövrig sies at også kabbalismens særegne nominalisme letter denne identifikasjo- nen. Derfor er det for både Benjamin og Adorno så lett å gripe til teologise- rende terminologi, eller omvendt: Noen ganger kaller Benjamin konstruksjo- nens glimt for »profan illuminasjon« (*Erleuchtung*). Man kan forsåvidt si

at Benjamin har klart å presentere en struktur der man fritt kunne tenke inn en teologisk gehalt eller la det være. Han har på en elegant måte overlatt sitt dilemma til de ivrige fortolkere. I den første historiefilosofiske tese skal den historiske materialisme ta den heslige og pukkelryggede dvergen teologi i *sin* tjeneste, men på den annen side er det denne dvergen som er *levende*, den historiske materialisme er bare en dukke hvis hånd styres av dvergens tråder. De historiefilosofiske tesene *kan* tolkes rent billedlig like så godt som de kan tolkes teologisk. Kringelen om hvorvidt Benjamin er ateist eller ei er dermed forsåvidt uinteressant. Spørsmålet fra marxistisk side burde heller være hvorvidt den historiske materialisme har noen interesse av å overta en teori som i så utstrakt grad som det her er vist, bygger på *teologiske* strukturer, enten de nå er sekularisert eller ikke. Den aller seneste debatt om Benjamins verk har forøvrig såvidt tangert dette tema i forbindelse med spørsmålet om hvorvidt man kan tolke teorien om redning som en slags hermeneutikk.

Forløsningen ville være en gjenopprettelse av enheten mellom ord og Navn. Adorno forstår dette som en forsoning med naturen, en auratisk og mimetisk innlevelse der mennesket overhodet ikke arbeider på naturen og følgelig ikke risikerer å henfalle til bruk av almenbegreper. Dette mimesis-begrepet dukker opp idet Benjamin utvikler sin språkteori fra halssløse teologiseringer til en »Lehre vom Ähnlichen«.²¹⁸ I naturen og særlig i mennesket finnes en evne til å produsere likheter. Kamelonens mimikry og barnets fantasifulle lek er eksempler på slike »naturlige korrespondanser.«²¹⁹ Paradis-abstraksjonen erstattes av en sfære der de mimetiske krefter og objekter har fritt spillerom. Denne gjelder både ontogenetisk og fylogenetisk. Tidligere tiders magi var forsøk på å se altomfattende korrespondanser, det gjaldt for eksempel astrologenes relasjoner mellom mennesket og stjernehimmelen. Språkets egentlige gestalt springer ut av denne situasjon, det var opprinnelig mimetisk, onomatopoetisk, »ikke et avtalt system av tegn«,²²⁰ slik det i dag er. Men ennå slår det mimetiske igjennom, i motsetning til det man kaller kommunikativ mening (*Sinn*), finnes »unsinnliche Ähnlichkeiten«²²¹ som hentyder til spenningene mellom ord og skrift, altså mellom den lesning som skjer og det man *kunne* lese. Ordet skrift har fortsatt mystiske undertoner av noe gudelig. Begrepet lesning er både profant og magisk. Tidligere leste mennesket likheter ut av hele kosmos, i dag er dette forhold konsentrert i språk og skrift, og menneskene »har i disse skaffet seg det mest fullkomne arkiv av unsinnlicher Ähnlichkeiten«.²²²

Men disse likheter korrumpes av språkets tegn-karakter, som for Adorno er et hovedtrekk ved det forvaltede samfunn. Benjamin takler dette på et vis som minner om reproduksjonssessayets framgangsmåte, og utkastene til læren om likhet stammer da også fra den tid da Benjamin konsiperte sin reproduksjonsteori.²²³ Det er sikkert mulig å antyde en gjensidig påvirkning mellom denne og læren om likhet. Det kunne ved første blick se ut til, sier Benjamin, at den moderne tid kjennetegnes av »denne mimetiske evnes voksende falleferdighet«. Faktum er imidlertid at den har gjennomgått en historisk forvandling, »de tilfelle der de (menneskene) til hverdags bevisst persiperer lik-

heter, er (bare) et örlite utsnitt av de tallöse (tilfelle) da likhet bestemmer dem ubevisst.«²²⁴ Egentlig er hele samfunnet blitt til en tekst - et fetisjert tegnsystem - gjenopprettelsen av den mimetiske verden er bare et spørsmål om bevisst lesning og konstruksjon, eller faktisk ennå mer automatisk: et spørsmål om bevisst *persepsjon*.

En sikker mulighet for slik lesning synes Benjamin å ha sett i filmen og fotografiet, derfor reproduksjonssessayets overdrevne optimisme. Etterhvert som krigen ble stadig mer overhengende begynte antakelig Benjamin å tvile på sine teser. Adorno kan ha rett dersom det er en forholdsvis sen samtale han refererer: »Forövrig hadde Benjamin, i en samtale, vegret seg for å forkaste maleriet i dag, til tross for sitt desperate forsvar for den mekaniske reproduksjon; maleriets tradisjon skulle fastholdes for å bli oppbevart til andre enn de mørke tider.«²²⁵ Av det man i dag kjenner fra Benjamins seneste produksjon synes særlig Baudelaire-studiene, som sprang ut av arbeidet med Passageverket, å lide under denne ambivalens. Intet viser dette klarere enn problemene omkring aura-begrepet:

Den sjelelige lengsels vers 'keine Ferne macht dich schwierig, kommst geflogen wie gebannt' - beskriver auraens erfaring. Fjernheten (...) er drømmen om den bedre natur. Auraens forfall er ett med den forkröpling av fantasiforestillingene om en bedre natur, som er betinget av den defensive posisjon i klassekampen.²²⁶

I reproduksjonssessayet er tanken at auraens forfall er restløst. I den andre Baudelaire-studien (*Über einige Motive bei Baudelaire*) heter det at mens fotografiet har del i auraens forfall gir Prousts »memoire involontaire« (ufrivillige minne) fullt ut »auraens erfaring«: »Det som blir sett på eller tror seg sett på slår blikket opp«.²²⁷ Aura-begrepet utlegges her som genuint naturhistorisk, det representerer overdragelsen av en samfunnsmessig reaksjonsform på forholdet mellom menneske og natur.²²⁸ Når denne reaksjonsform i siste instans gir seg av det mest moderne samfunn kan man fristes til å betegne aura-begrepet som en ren projeksjon av kapitalistisk naturerfaring. Om Baudelairens omfunksjonering av allegorien sier Benjamin: »Det var Baudelairens foretagende å bringe den eiendommelige aura ved varen til framtredelese.« »Varen søker å se seg selv i ansiktet.«²²⁹ Kunstverk av denne typen er nettopp dialektiske bilder, de inneholder tendensielt kapitalismens selvkritikk og må således *reddes*.²³⁰ At Benjamin taler om aura i denne forbindelse representerer imidlertid begrepets endelige usurpering.²³¹ Det utsier i siste instans alt og ingenting. Auraen forfaller eller opprettholdes etter forgodtbefinnende, også hos Adorno: Mens han på en side tolker auraen som selve utopien, betegner han fritt vekk for eksempel Schönberg, Baudelaire og Celan²³² som kunstnere hvis verk mangler aura. Selvfølgelig er det den altomfattende antinomi som dukker opp igjen, den som alltid ligger i saken selv, den moderne kunst. Utopien er umulig, likevel må kunstverket framtvinge en rudimentær modell av det hele.

Problematiske formidlingsbegrep har i all filosofi en tendens til å bli vage, ut-

flytende og altomfattende. Som regel har de affinitet til begrepet om arbeid. I forbindelse med Benjamins definisjon av den auratiske erfaring som det å forlene (*belehnen*) en framtrødelse med evnen til å slå blikket opp, spør Adorno om ikke dette er det samme som å bli klar over de glemte spor av menneskelig arbeid i tingene.²³³ Hvis Adorno her er konsekvent materialist så er Benjamins svar avslørende teologisk; »Tre og busk som forlenes er ikke laget av menneskene. Det må altså ved tingene være noe menneskelig som ikke stiftes gjennom arbeidet.«²³⁴ Det ligger nær å tro at Benjamin her tenker på den »svake messianske kraft«²³⁵ som er gitt enhver menneskehet. Den tanke som ligger under er fortsatt at Guds Navn ennå må finnes i verdens tekst. Gud skapte en verden av mimetiske korrespondanser for menneskene, der hver skapt ting impliserte hans Navn. Genesis-myten kunne tolkes i den retning at menneskets synd var det abstraksjons-stiftende arbeid. Dermed forstummet naturen som en manifestasjon av Guds Navn, »naturen sørger fordi den er stum«.²³⁶ Den blir »zweite Natur«, menneskets skyldsammenheng. At tingene under den auratiske erfaring slår öynene opp, betyr at deres alltid undertrykte gudelige potensialer dukker fram, »Selve navnet er skriket av naken lyst«.²³⁷ Navnet kjenner ingen annen motstander enn skjebnen, sier Benjamin, denne er selve *Mythos*, den *vold* som går igjen i ethvert menneskelig retts-system.²³⁸

Spørsmålet er da om *Mythos*' forfall er det samme som auraens forfall. Habermas' Benjamin-interpretasjon synes å bygge på denne forutsetning. Problemet for jødedommen og kabbalismen spesielt var at dersom natursammenhengen ble fraskrevet ethvert forhold til Gud så ble Gud tom. Menneskets messianistiske forgjettelse består derfor i å likvidere avhengigheten av *Mythos* »uten at mimesis' krefter og strømningene av semantiske energier uttørres«.²³⁹ Habermas synes - med interesse i utviklingen av sine egne teorier - å ville redde Benjamins erfaringsteori ved å tolke »Navnet« utelukken- de som et tegn på menneskets realiserende lykke, og legger derfor altfor liten vekt på de teologiske aspektene ved denne teorien.²⁴⁰ Benjamin selv er tvetydig når det gjelder spørsmålet om de mimetiske impulser eksisterer paradisk för *Mythos* eller om de er en opprinnelig del av den, slik det muligens er hos Horkheimer og Adorno. Men det er riktig som Habermas sier at de mimetiske krefter må brytes ut, reddes, når de først eksisterer i naturhistorisk sammenfletning med *Mythos*. Tidligere tiders rituelle erfaringer, innsiktene i kultens hemmeligheter var et forsök på dette. Habermas mener at kjernen i Benjamins teori er hans forståelse av hvordan tidligere esoteriske erfaringer i auraforfallets tid profaneres. Disse erfaringene av-privatiseres og blir tilgjengelig for massen. Habermas mener at Benjamins reddende kritikk av de store kunstverk sprenger *Mythos*' mimetiske impulser »messiansk, dvs. frisatt for emansipasjonens bruk«.²⁴¹ Om man leser Benjamins generelle filosofi inn i reproduksjonssessayet kommer man til et slikt resultat, men da drar man også med seg alle de uholdbarheter som dette essayet skjuler.

Habermas kommer derfor til å overse den vaklende dobbelthet som preger Benjamins erfaringsteori. I anelse om at den rituelle erfarings profanering li-

kevel ikke gripes av massene plusser Benjamin nemlig på en ny teori ut fra Baudelaire's begrep om »Correspondances«. En slik erfaring forsøker å etablere seg kriesesikkert: »I det skjønne framtrer kultverdien som kunstens verdi«. ²⁴² Benjamin knytter dette klart til læren om likhet, han bestemmer det skjønne som en »erfaringsgjenstand i stand til likhets-væren (*Ähnlichseins*)«, definisjonen knyttes til Valéry og angår »det rent ut hermetiske aspekt ved kunsten«. ²⁴³ Adorno fant her full bekreftelse på sine tanker om det autonome kunstverk som redningens eneste mulighet. Han var så begeistret over Benjamins vending at han tydeligvis unngikk å legge merke til hvordan selvmotsigelsene her florerer. Nå utelukker ikke selvmotsigelser at noe interessant blir sagt. Hos Baudelaire ligger noe av grunnlaget for enhver modernisme, hva Adorno merket seg var hvordan Benjamin med sine studier tangerte sentrale punkter i all nyere kunst, og dermed også i kunsten overhodet: I *Ästhetische Theorie* skulle det bli et hovedpoeng at modernismen kaster lys over all kunst. ²⁴⁴

»Correspondances« er en auratisk erfaring er således *rolig*. I tråd med et av avsnittene i *Les Fleurs du Mal* er de »Idéal«. Dette motsvares av »Spleen« - nettopp en »Trauer« - som representerer auraforfallets ødeleggelse av erfaringen, tilbake står bare »sjokk-opplevelse«. Tidligere i essayet har imidlertid Benjamin beskjeftiget seg med å understreke at denne »sjokk-opplevelse« er en persepsjonsform som preger den moderne masse. ²⁴⁵ Og dette er tydeligvis intet erfaringstap som sådan, snarere synes det å være en ny type erfaring: »Baudelaire har altså satt sjokk-erfaringen som kjernepunkt i sitt artistiske arbeid«, en »auraens øde-leggelse (*Zertrümmerung*) i sjokk-opplevelser« er »loven for hans poesi«. ²⁴⁶ Benjamin forsøker å underbygge dette ved å ta opp visse begreper fra Freuds *Jenseits des Lustprinzips*.

Det sistnevnte ville være mer i tråd med reproduksjonsessayet og dessuten tilsvare den opprinnelige lære om likhet der persepsjonen av korrespondanser faktisk beskrives i sjokkerfaringens termer: »Deres persepsjon er i ethvert fall bundet til en oppglimtning«. ²⁴⁷ Det er tydelig at denne lære om likhet for Benjamin har vært en variabel avhengig av konjunktorene i 30-åras klassekamp. Disse konjunktorene har tydeligvis svingt kraftig mens det andre Baudelaire-essayet ble skrevet, for her påstås det nærmest *både* at sjokk-opplevelsen er en genuin form for revolusjonær erfaring, og at den er all erfarings tilintetgjørelse og derfor må erstattes av den hermetiske kunstens auratiske erfaring. ²⁴⁸ Bare der, og nå uten sjokk, kan likhetene gripes.

I Benjamins forsøk på å forene teologiske motiver med marxismen faller de to momenter her utvilsomt fra hverandre. Det marxistiske syn på historien legger vekt på at kapitalismen er det eneste samfunn som selv skaper forutsetningene for sin opphevelse. I forhold til dette blir tidligere samfunnsformer »naturbundne« og umiddelbare, de kan aldri erkjenne seg selv adekvat. Benjamin er enig i dette syn på kapitalens sivilisatoriske innflytelse, men legger også vekt på et annet aspekt ved den. For Marx er det unødvendig å redde elementer fra forgangne epoker, det som er tilbakelagt har bare vist seg historisk udugelig. Men nettopp dette som *ikke har fungert* og ergo fallt vekk i

framskrittets tomme kontinuum vil Benjamin redde. Et viktig diktum hos ham er at et kunstverk, eller et fenomen generelt, ikke kan bestemmes uavhengig av »omstendighetene og bærerne av dets overlevering«.²⁴⁹ Det er framskrittet selv som overleverer »tradisjonen« gjennom sin representant historismen. Den kulturarv som historistene hylder er for Benjamin alltid også barbari. I tråd med sin allegoriserende teori ser han derimot alle muligheter i avfallet fra dette triumftog: de forstrødde forsøk på lykke som bare kunne bli drømmebilder på forløsningen. I Baudelaires gåtefulle diktning ser Benjamin tydeligvis mye slikt avfall. Hans historiefilosofi er et eneste opprør mot framskrittet, mot Mythos som er den vind som hindrer historiens engel («Angelus Novus», modernitetens engel altså, slik Benjamin hadde den på et stikk av Klee) i å plukke opp og sette sammen ruinene og ødeleggelsene det legger i hauger etter seg. Denne vind blåser selvfølgelig vekk fra paradiset.²⁵⁰

Nå er ikke Marx historist, men ei heller lar tanker som de nevnte seg umiddelbart kombinere med de marxistiske tanker om kapitalismens sivilisatoriske innflytelse. Dette viser seg ikke minst i Benjamins kunst-teori: Brechts teater er uttrykk for kunstens maksimale utnyttelse av det sivilisatoriske framskritt for sosialistiske formål, både i Brecht-studiene og reproduksjons-essayet er denne synsmåte dominerende. På den annen side gjemmer for eksempel Kafkas og Baudelaires verk nettopp de etterlatte monader av lidelsespregede korrespondanser som skal reddes. Forsøkene på å forene disse to aspekter fører Benjamin opp i omfattende aporier, og disse er temmelig parallelle til vaklingen mellom bestemt (sivilisatorisk) negasjon og fysiognomisk negasjon i Adornos betraktning av det autonome kunstverk.²⁵¹ Det har lenge vært klart at det ikke-identiske som Adorno alltid taler om har sitt viktigste for-bilde i framskrittets avfall hos Benjamin.

Baudelaire-studienes vidreutvikling av teorien om auraen fører Benjamins kunst-teori tilbake i en antinomisk struktur som er parallell med den det moderne kunstverk frister i Adornos estetikk. Differensene i Benjamins teorier synes i stor grad å kunne føres tilbake til forskjellen i vektforholdet mellom antinomiens to sider, hans tenkning er blitt betegnet som vandring på en knivsegg, konservativ-revolusjonerende. Hans forsøk på å lage en konsistent integrasjon av auraforfall og auraopprettholdelse, av marxisme og teologi, av sivilisatorisk overskridelse og redning, får mange paradoksale konsekvenser, hvorav noen i det følgende nevnes.

Benjamin bestemmer Baudelaire som »en agent for sin classes hemmelige utilfredshet med sitt eget herredømme«,²⁵² altså som en person hvis rette herkomst er »småborgerklassen«.²⁵³ Baudelaire er en representant for et sjikt som svinger rotløst mellom samfunnets to store poler arbeid og kapital. Vaklende knytter småborgerskapet an til den pol som til enhver tid gir de beste betingelser. Desto mer uheldig er Benjamins forsøk på å påstå at Baudelaires posisjon var analog med proletarens,²⁵⁴ for selv om han hadde verken bøker eller bibliotek, så var han dog aldri subjektivt arbeidskraft i samme forstand som proletaren som må selge sin egen arbeidskraft. Baudelaire hadde tvertom alltid i siste instans en »poetisk vare« som han kunne selge uten å

være nødt til å prisgi selve sin arbeidskraft til kapitalen. De eneste som i denne bransjen sto i en slik situasjon var de »Literaturproletarier«²⁵⁵ som både Benjamin og Marx nevner. Dumas fungerte eksempelvis som kapitalist overfor det »hele kompani av arme litterater«²⁵⁶ han ansatte for å skrive sine bøker - hans samlede verk utgjør da også 286 bind.

Samme problem dukker opp i forbindelse med erfarings-teorien: I de avsnitt der Benjamin er overbevist om at sjokk-opplevelsen impliserer en revolusjonær erfaring, forsøker han å redde en tese om den felles erfaringsstruktur hos Baudelaire og proletarene ved å trekke opp en analogi mellom hasard-spill og arbeid ved storindustrielt maskineri!²⁵⁷ Det som stikker under her angår både Adorno og Benjamin: Bare ved å underslå det faktum at kunstnerisk aktivitet i alt vesentlig er like begrenset som vanlig håndverksarbeid,²⁵⁸ og således aldri kan subsumeres under kapitalen, kan teorien om at kunstverket framviser produktivkreftenes mulige utvikling opprettholdes. At Adorno er klar over at det hefter noe arkaisk ved kunstproduksjonen får liten betydning når han har opphevet enhver kvalitativ differens mellom det enkle konkrete arbeidsbegrep og den utviklede kapitalismens abstrakt verdiproduserende arbeidsbegrep, de to kan etter forgodtbefinnende reduseres til hverandre. En konsekvens av dette er at den avgjørende metodebegrensning som ligger i Marx' begrep om merverdiproduksjonen går tapt,²⁵⁹ Marx understreker at den dialektiske undersøkelse må framvise sine grenser, hans oppgave er ikke å hente fram historiens mest forstrødde elementer, men å gi et riss av det kapitalistiske samfunns anatomi. Denne refleksjon ligger i alle hans begreper. Noe av det mest ureflekterte hos både Benjamin og Adorno er trangen til å anvende de marxistiske kategorier på de mest avsidesliggende områder samtidig som de i teologiserende vendinger taler om kapitalismens totale (apokalyptiske) bevegelse. Muligens kan man betegne varen som en allegori,²⁶⁰ men det som skjuler seg i denne elementarform er kapitalismens bevegelseslover, og disse er bare utopi i kraft av produktivkreftenes utvikling. Nøkkelen til denne allegori ligger i alle fall bare i proletariatets standpunkt. Benjamins omgang med allegorien synes derimot å grunne i at denne struktur rammer en anstrengt forsoning av siviliserende framskritt og teologiserende redning. Allerede begrepets historiske affiniteter hentyder til denne dobbelthet: I form av »liknelse« var allegorien et viktig ledd i feudalismens didaktiske forsvar for sine religiøse og dermed også politiske posisjoner, like fullt dukker den opp som en sentral struktur i modernitetens kunst.²⁶¹ En slik skjebne synes å være typisk for de fleste av Benjamins begrep.

En annen konsekvens er at det ikke blir så stor forskjell mellom Adornos begrep om det borgerskap som etterhvert nærmest innebefatter proletariatet og Benjamins begrep om massen.²⁶² Logisk sett springer de begge ut av den enkle sirkulasjon. Det er svært uheldig at Benjamin lar dette vage massebegrepet være avgjørende for mye av sin argumentasjon. Dette skjer særlig i reproduksjonsteorien, men denne er da også et fortvilet forsøk på å hypostasere de få elementer i kunsten som peker ut over den rent håndverksmessige karakter. Så mye Benjamin enn vil unngå det har han med sitt massebegrep

likevel ikke fiksert annet enn den type borgerlig individuum som flanerer rundt i den enkle sirkulasjon, den farende mengde av atomiserte varebesittere slik man finner dem i storby-jungelen, rene funksjoner av bytteverdien. At også proletarer forekommer i denne pulserende mengde er intet paradoks, i den enkle sirkulasjon fungerer de jo bare som bytteverdier, som ekvivalenter.

Den kunstneriske framstilling av denne posisjon resulterer i en slags rotløs og ureflektert opposisjon mot det borgerlige samfunn, en »utilfredshet« som gjerne munner ut i anarkistiske tendenser. Paris på Baudelaires tid var nettopp full av individer som på tydeligste vis illustrerte dette fenomen, og disse gestalter innehar en hovedrolle i Benjamins studier: Flanører, horer, filleproletarer, forbrytere og ganske spesielt de profesjonelle konspiratører hvis eneste gesjeft var forsøket på å styrte det bestående. Marx og Engels betegnet disse hånlige som »revolusjonens alkymister«,²⁶³ men Benjamin har tydeligvis stor sympati for denne klanen som sto under ledelse av den kjente franske revolusjonære *Blanqui*. Disses manglende tilknytning til produksjonsprosessen gjorde at deres revolusjonsteori aldri kom ut over det naivt konspiratoriske plan der »kupp«-tanken er den sentrale idé. En sosialisme i tilknytning til dette kan bare bli utopisk. Noe fast tilknytningspunkt gies ikke ut fra den enkle sirkulasjons logikk. I tråd med dette kunne man kalle Adornos oppglimtende autonome kunstverk den siste håpløse versjon av Blanquis revolusjonære kupp. Hos Benjamin får man det hele i historiefilosofisk versjon; ethvert øyeblikk i historiens tomme framskritt kunne glimte opp og være forløsningen, denne kabbalistiske struktur har treffende paralleller med utveisløsheten i den enkle sirkulasjon, revolusjonsteorien henfaller til den antinomiske vakling mellom slette uendeligheter av håpløs venting og tilfeldige kupp.²⁶⁴

Benjamins analyser viser seg rent generelt å treffe en helt spesiell kunstnerisk eksistensmåte, og dette har avgjort stor betydning, siden radikale kunstners evindelige problem er og alltid har vært deres henvisthet til »håndverksproduksjonens« svært småborgerlige sfære. Feilen er bare, både hos Benjamin og de nevnte kulturpersonligheter, at dette politisk-økonomiske faktum ikke reflekteres i tilstrekkelig grad. Både Benjamin og Adorno har i sine estetiske overlegninger gitt ansatser til en detaljforståelse av modernitetens kunst, til tross for dette viser det seg at de selv faller for nettopp denne modernitetens aporier. De ender selv i antinomiske allegorier der den enkle sirkulasjon tvinger fram sitt antitetiske motstykke, enten det nå er en handlingsløs utopi eller Messias selv.

Noter

1. Et typisk eksempel til skrekk og advarsel: Lienhard Wawrzyn, *Walter Benjamins Kunsttheorie*, Darmstadt und Neuwied, 1973.
2. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), i *Gesammelte Schriften*, bd. I, hrsg. von R. Tiedemann & Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, IV, S. 480, note 7. I denne utgaven offentliggjøres for første gang en »1. fassung« av dette essayet. Ved den parallelle sidehenvisninger står henvisninger til denne etter skråstrek.
3. *Das Kunstwerk*, IV, S. 480/S.442
4. *Ibid*, IV, S. 481, note 8. For en kritikk av Benjamins periodisering, se Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, S. 36 f.
5. *Das Kunstwerk*, IV, S. 481/S. 442.
6. *Ibid*, II, S. 478/S. 439.
7. *Ibid*, IV, S. 482/S. 442 (Benjamins uthevelse er sløyfet).
8. Jfr. f.eks. *ibid*, IV, S. 481/S. 441, IX, S. 489/S. 451.
9. Jfr. Vorwort, *ibid*, S. 473/S. 435. I et brev til Horkheimer (mai 1936) klager imidlertid Benjamin over den manglende respons hans teori fikk i Sovjet, »der, hvor den/de (sie) er kompetente«. Jfr. Walter Benjamin, *Briefe*, hrsg. von G. Scholem & Th. W. Adorno, bd. 2, Frankfurt a.M. 1966, S. 710.
10. *Das Kunstwerk*, Vorwort, *ibid*.
11. *Ibid*, XI, S. 495/S. 458.
12. *Ibid*, X, S. 493.
13. *Ibid*, Nachwort, S. 506, note 32. - På *Benjamins* premisser er det følgelig til en viss grad feilslått å kritisere ham for at hans begreper er anvendelige på Leni Riefenstahls nazistiske propaganda-film »Triumpf des Willens«, slik Olle Sjögren med mange skjellsord gjør det i *Den marxistiska filmteorins utveckling*, Ord & Bild 7, Stockholm 1973, S. 431. - Men bare til en viss grad, for det Benjamins begreper ikke kan fatte er hvordan det kultiske også kan produseres inn i en slik film, den bygger seg jo opp omkring en rigid gjenfödelsesmyte.
14. *Das Kunstwerk*, 1. fassung, S. 456.
15. *Ibid*, XIII, S. 500/Jfr. S. 461.
16. *Ibid*, XIII, S. 499 (Benjamins uthevelse er sløyfet).
17. *Ibid*, 1. fassung, S. 462.
18. *Ibid*. Påstanden finnes ikke i 2. fassung, så det er tydelig at det er 1. fassung Adorno kritiserer i sitt brev til Benjamin, 18.4.1936, jfr. Th. W. Adorno, *Über Walter Benjamin* (heretter ÜWB), hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1970, S. 131.
19. Sentral i all Adornos tekning, jfr. i denne forbindelse brevet *ibid*, ÜWB, S. 129 f.
20. *Das Kunstwerk*, XV, S. 505/Jfr. S. 466. - Teksten er her öyensynlig korrigeret i siste utgave, den tyske utgaven fra 1963 har »taktisk« istedetfor »taktil«. - »Tilegnelse« oversetter »Rezeption«.
21. Walter Benjamin, *Forfatteren som produsent* (1934), i *Essayer om Brecht* (svensk oversettelse av »Versuche über Brecht« ved Carl-Henning Wijkmark), Lund 1971, S. 97 f.
22. Et slikt krav er selvsagt høyst relevant også i dag. Det vrang i reproduksjonssessayet er den tendensielle illusjonen om at en ren *analyse* av film-teknikken automatisk kan vise at dette kravet *må* oppfylles. Forøvrig treffer Benjamins skarpe kritikk av kvasi-radikale litterære retninger av typen »Neue Sachlichkeit« (*Essayer om Brecht*, *ibid*, S. 95 ff.) i stor grad også dagens norske situasjon.
23. Riktignok viser også Brecht slike tendenser, f.eks. ved uttalelsen om at kapitalismen gjennom filmen i visse henseende virker »rett og slett revolusjonerende« (Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M. 1967, bd. 18, S. 171). Imidlertid er det et hovedpoeng, f.eks. i »Radiotheorie« at de muligheter som skisseres bare er gjennomførbare under endrede produksjonsforhold (Jfr. *ibid*, S. 134 & passim). Jfr. også Brechts vurdering av filmmusikken som »en av den internasjonale rusgifthandels blomstrende grener« (*Ibid*, bd. 15, S. 482). Om differensen mellom Brecht og Benjamin se også P. Bürger, op.cit. (note 4), S. 39 og Peter Mayer, *Die Wahrheit ist konkret*, i *Text und Kritik*, Sonderband Bertolt Brecht, I, München 1972, S. 12.

24. Das Kunstwerk, 1. fassung, S. 451. Adskillig vagere i 2. fassung, X.
25. Ibid, 1. fassung, S. 451 f.
26. Ibid, X, S. 492/S. 452.
27. Ibid, X, S. 492. Jfr. kritikken hos Jürgen Fredel, *Kunst als Produktivkraft. Kritik eines Fetischs am Beispiel der Ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, i samleverket *Autonomie der Kunst*, Frankfurt a.M. 1972, S. 242 f.
28. Först formulert i Max Horkheimer & Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947 (heretter DA), i dette henseende fungerer boka nærmest som en kritikk av Benjamins teorier i reproduksjonssessayet.
29. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, (heretter ÄT), hrsg. von G. Adorno & R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1970 (1. utg, Gesammelte Schriften, bd. 7), 1973 (2. rev. utg. med begrepsregister), S. 90. (I de tilfelle der pagineringen er i uoverensstemmelse angies sidetallet i 1. utg. etter skråstrek).
30. Jfr. Das Kunstwerk, X, S. 492.
31. Ibid, XIV, S. 503, note 29.
32. Ibid, VII, S. 486/S. 447.
33. Ibid, X, S. 492.
34. Ibid, VII, S. 486/S. 447 (Benjamins uthevelse er sløyfet).
35. Ibid, XII, S. 497/S. 459.
36. Ibid, XII, S. 497, S. 459 f.
37. Ibid, XIV, S. 503/S. 464.
38. Jfr. del III nedenfor, særlig s. 87.
39. Jfr. Burkhardt Lindner, *Brecht/Benjamin/Adorno - Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter*, Text und Kritik, Sonderband Bertolt Brecht, I, op.cit. (note 23), S. 31 ff, en kritikk i tilslutning til W.F. Haugs *Kritik der Warenästhetik* (1971) som nettopp er formulert i opposisjon til Adornos teori om at det i dag er bytteverdien som konsumeres.
40. Lindner, ibid, mener tydeligvis det.
41. Das Kunstwerk, VIII, S. 486/S. 447.
42. Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1857/58), Berlin 1953, f.eks. S. 216. Jfr. del II nedenfor. - Jfr. forøvrig Peer E. Sørensen, *Elementær Litteratursociologi*, Kongslev 1973, om »relativ autonomi«, S. 112, S. 140.
43. Das Kunstwerk, IV, S. 481 f, note 9/S. 442.
44. Ibid, IX, S. 489/S. 452.
45. Ibid, 1. fassung, S. 448. Jfr. forøvrig ÄT, S. 474 f, sitert ved note 225 nedenfor.
46. Jfr. f.eks. ÄT, S. 33, S. 361.
47. Th. W. Adorno, *Thesen über die Sprache des Philosophen* (ca. 1932), første offentliggjørelse i Gesammelte Schriften, bd. 1, Philosophische Frühschriften, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1973, S. 367.
48. Grundrisse, S. 915, S. 912.
49. Ibid, S. 917.
50. Ibid, S. 166, S. 189.
51. Ibid, S. 185.
52. Argumentasjonen er klarest utført i Grundrisse, ibid, S. 941 ff, S. 161-186.
53. Ibid, S. 185.
54. Th. W. Adorno, *Kriterien der neuen Musik*, i *Klangfiguren*, Musikalische Schriften I, Berlin & Frankfurt a.M. 1959, S. 332, (»der vom Täuschen geheilte Tausch wäre Tausch nicht länger«).
55. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik* (1966), (heretter ND), 2. utg., Frankfurt a.M. 1970, S. 148.
56. Grundrisse, S. 916, jfr. også S. 160.
57. Jfr. Th. W. Adorno, *Philosophische Terminologie*, bd. 2, hrsg. von R. zur Lippe, Frankfurt a.M. 1974; Adornos forelesninger til første semesters innføring i filosofi (1962-63), der han gir en pedagogisk forbilledlig framstilling av merverditeorien, men uten å ta stilling til dens »riktighet eller uriktighet« (S. 262).

58. Th. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt a.M. 1963, S. 96 f.
59. Grundrisse, S. 186.
60. ÄT, S. 39. Tesen ble først hevdet i det essayet Adorno her henviser til: *Über den fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938), i *Dizzonansen*, Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1972, S. 20. Jfr. forøvrig ÜWB, S. 144, S. 154.
61. Th. W. Adorno, *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?* (1968), i *Gesammelte Schriften*, bd. 8, Soziologische Schriften I, hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1972, S. 358. Sammesteds finnes første offentliggjørelse av Adornos *Reflexionen zur Klassentheorie* (1942), som også viser hvordan Adorno nok innser berettigelsen av Marx' Preodhon-kritikk (S. 379), men likevel overlager alle bestemmelser med den enkle sirkulasjons logiske følger (F.eks. S. 381).
62. Det gjelder for de fleste av Adornos betegnelser og begreper at de er »sprengt ut av« andre tankebygninger. I denne forbindelse eksempelvis: Tvangssammenhengen, den »stivnede«, »teknisk rasjonelle« og »forvaltede verden« (Weber), tingliggjøring (Lukacs), fetisjisme og andre begreper fra vareanalysen (Marx). Også betegnelser som »forblendings-« og »skyld-sammenheng« hører hjemme her, bakgrunnen for dem vil bli trukket fram senere hen.
63. Georg Lukács, *Historie og klassebevissthet* (1923), norsk overs. ved S. Rafoss & H. Berntsen, Oslo 1971, S. 163.
64. Jfr. henholdsvis Hans Jürgen Krahel, *Konstitution und Klassenkampf*, Frankfurt a.M. 1971, S. 292 og Hans-Georg Backhaus, *Materialien zur Rekonstruktion der Marxschen Werttheorie*, I, i antologien *Gesellschaft*. Beiträge zur Marxschen Theorie, bd. 1, Frankfurt a.M. 1974, S. 64.
65. Bestemmelsens logiske sted er 2. del av 5. kap i *Kapitalens* I. bind. Jfr. forøvrig de sitatene fra *Theorien über den Mehrwert* som Adorno selv - i en noe annen sammenheng - anfører i *Philosophische Terminologie*, op.cit. (note 57), S. 74 ff.
66. Friedemann Grenz, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, (heretter Grenz), Frankfurt a.M. 1974, S. 49 f.
67. ND, S. 28.
68. Jfr. f.eks. DA, S. 46, S. 19 f. & passim. - Ved siste korrektur (januar 1976) kan det bemerkes at den kritikk som antydes i det følgende har mye til felles med den som gies av Jürgen Fredel, *Kunst und Philosophie*. Bemerkungen zu Adornos Theorie der Ungeschiedenheit, i *Kritische Berichte*, Nr. 4, 3. årg, Giessen 1975, S. 18 ff. (I en parafrase av A. Wellmer påpeker Fredel at Marx' teori om varens fetisjkarakter hos Adorno må omskrives til »Bruksverdiens fetisjkarakter og dens hemmelighet«, S. 23).
69. DA, S. 24. Dette er et hovedpunkt i Adornos og Benjamins sentrale tanker om »naturhistorie« og »Mythos«. Jfr. del III nedenfor.
70. Grundrisse, S. 358.
71. ÄT, S. 409.
72. Jfr. avsnittet »Leid physisch« i ND, S. 200 f.
73. ÄT, S. 35. (»Unheil durch identifikation«).
74. Hovedpoeng hos Marx, jfr. *Das Kapital*, bd. 1, MEW (Marx Engels Werke) 23, Berlin (DDR), 1972, S. 195.
75. Marx' brev til Ruge 1843, MEW I, S. 346.
76. Jfr. ÄT, S. 364. Forholdet kan også uttrykkes i Ernst Blochs kategorier; dersom Adorno har rett er *Vor-Schein* blitt til rent skinn. - Grenz, som framstiller dette grundig, antyder at det ville være en Adorno-kritikk dersom man kunne påvise at denne differensen dukket opp igjen (S. 169).
77. Th. W. Adorno, *Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie*, i GS, bd. 8, op.cit. (note 61), S. 55.
78. Jfr. allerede DA, S. 29, S. 46.
79. *Drei Studien*, op.cit. (note 58), S. 32.
80. Jfr. Jörgen Sandemose, *Kapitalbegrep - Begrepsbegrep*, Oslo 1973, S. 202, S. 207.
81. ND, S. 148.
82. *Drei Studien*, op.cit. (note 58), S. 104.
83. ÄT, S. 34.

84. Overfor Benjamin synes det som om Adorno ønsker å fri seg fra dette faktum, jfr. ÜWB, S. 127. I mindre tilbakeholdende øyeblikk kan det imidlertid hete: »Også det ved musikken som ikke er samfunnsmessig integrert er samfunnsmessig vesen og bekrefter den subjektets myndighet som en gang var den idé som foresvevet den borgerlige emansipasjonsbevegelse« (Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbeck bei Hamburg 1968, S. 236).
85. Immanuel Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785), i *Werke in zwölf Bänden*, bd. VII, hrsg. von W. Weischedel, Frankfurt a.M. 1968, S. 81.
86. Ibid, S. 66.
87. Eksempelvis: For Adorno er »praxis« utsatt på ubestemt tid (ND, S. 13), den skal nemlig tjene opprettelsen av riket av formål i seg selv: »Målet for riktig praxis ville være dens egen avskaffelse« (Th. W. Adorno, *Marginalien zu Theorie und Praxis*, i *Stichworte*. Kritische Modelle 2, Frankfurt a.M. 1969, S. 178). Kunstverkets tendensielt transcendentale status øynes i følgende eksplisitte Kant-parafase: Hvert kunstverk spør »hvordan noe særegent (*Besonderes*) i det hele tatt er mulig under det almenes herredømme« (ÄT, S. 521).
88. ÄT, S. 43. Jfr. heterogenitets-beskrivelsen ÄT, S. 376.
89. Det er ingen overraskelse at man finner denne strukturen i Adornos Brecht-kritikk. I de engasjerte verk finner han nettopp et »verdensvennlig moment« en »hemmelig innforståelse« med den »forblendelse« man skulle fri menneskene fra (Th. W. Adorno, *Engagement* (1962), i *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a.M. 1969, S. 133). Jfr. også det berømte propagandafragmentet (DA, S. 306 f.). Adornos filosofi er da også berømt for sin »Praxislosigkeit«, et trekk som har sammenheng med undervurderingen av proletariatets objektive stilling. Det dreier seg ikke her om den umiddelbare, rent praktisistiske innvending Adorno ble møtt med i studentopprørets dager, innvendinger som Grenz (S. 147 ff.) ikke har særlig store vansker med å tilbakevise ut fra dette opprørs manglende reelle konsekvenser. Det dreier seg om en tilknytning til proletariatet, ikke en eller annen studentbevegelse.
90. ÄT, S. 409. Jfr. ÄT, S. 103 og den siterte definisjonen av auraen (note 2).
91. ND, S. 179. I påfølgende setning hevder da også Adorno at Kants moralfilosofi avlegger et storslagent vitnesbyrd om dette.
92. Jfr. f.eks. ÄT, S. 360. Poenget har forøvrig en klar sammenheng med Benjamins tidlige skrifter, jfr. del III nedenfor.
93. ÄT, S. 249, (»gelangt das Subjekt in der Kunst zu dem Seinen«).
94. ÄT, S. 73.
95. ÄT, S. 408.
96. ÄT, S. 339.
97. Grenz, S. 196 f. Adorno adskiller dette fra det kunstsosiologiske aspekt; ibid, S. 110, S. 104.
98. Jfr. ÄT, S. 134.
99. ÄT, S. 180.
100. ÄT, S. 173.
101. ÄT, S. 360 viser dette svært klart.
102. ÄT, S. 368.
103. ÄT, S. 71. (»Håndverk« oversetter Adornos romanisme »Metier«, jfr. ÄT, S. 509) Poenget er gjennomgående hos Adorno. Jfr. f.eks. ÄT, S. 56 f, S. 200, S. 316, S. 335, S. 337, S. 367, S. 374, S. 385...
104. ÄT, S. 513, jfr. S. 527 om produksjonsetetikkens forrang. - (Her kan man bemerke et generelt dilemma: Den viktige analytiske innsikten om kunsten som håndverks-bundet kan lett komme i uoverensstemmelse med tanken om at de modernistiske kunstverk inkarnerer produktivkreftenes utvikling. At Adorno aldri gjør skikkelige differensieringer her, har vel nær sammenheng med hans nivellering av arbeidsbegrepet.)
105. Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (1949), Frankfurt a.M. - Berlin-Wien 1974, S. 36.
106. Jfr. ÄT, S. 221 ff.
107. Neppe noen tilfældighet at en av de mest holdbare Adornoinnføringar på nordisk språk hit-til dreier seg om hans musikkfilosofi. Jfr. Poul Nielsen, *Musikkens Vinterrejse*, i *Kritik*, Nr. 14, København 1970, S. 88 ff. - Her nevnes også en del innvendinger mot materiale-teorien, utvilsomet et kontroversielt punkt hos Adorno, noe som imidlertid ikke angår overlegninge-

- ne i det følgende. For andre innvendinger, jfr. Lindner, op.cit, (note 39), S. 24 ff og Grenz, S. 287, note 214.
108. Th. W. Adorno, *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben (1951), Frankfurt a.M. 1973, 143, S. 298.
 109. ÄT, S. 124, Jfr. S. 111.
 110. ÄT, S. 222.
 111. ÄT, S. 29.
 112. Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner* (1939/1952), i *Gesammelte Schriften*, bd. 13, Die musikalischen Monographien, hrsg. von G. Adorno & R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1971, S. 41 f. - Baudelaire nevnes også her.
 113. ÄT, S. 350 f.
 114. ÄT, S. 145.
 115. Grenz, S. 76. Grenz sier riktignok dette om »den subjektive erfarings objektivitet«, Adornos begreper »Erfahrung« og »Innervation«, men disse springer nettopp ut av den »estetiske konstellasjon«, det »mer« som framgår ved kunstarbeidets virkning på materialet, (Ibid, S. 65).
 116. ÄT, S. 351. (Jfr. for såvidt Andy Warhols »Soup Cans«, etc.)
 117. ÄT, S. 41, jfr. S. 506.
 118. ÄT, S. 340, S. 368, S. 374, osv. (Sistnevnte betegnelse stammer fra Durkheim).
 119. Sandemose, op.cit. (note 80), S. 119, S. 122 f. Hos Hegel og Marx går imidlertid motsigelsen til grunne i »der Grund«, jfr. ibid, S. 129 ff.
 120. ÄT, S. 201, samme ÄT, S. 53/S. 54.
 121. ÄT, S. 19. Iflg. Grenz, S. 196 (med henvisning til ÄT, S. 345) betegner dette hovedtesen i Adornos estetikk.
 122. Adornos essay om Valéry i *Noten zur Literatur I* (1958) Frankfurt a.M. 1971, S. 195.
 123. ÄT, S. 50.
 124. ÄT, S. 199, (»spezifisch in sich durchgebildeter Werke«).
 125. ÄT, S. 317.
 126. ÄT, S. 318.
 127. Ibid. Jfr. ÄT, S. 207 om kunst som revidering av naturbeherskelsen.
 128. ÄT, S. 199.
 129. ND, S. 394.
 130. ÄT, S. 55/S. 55 f. - *Ästhetische Theorie* er ganske sikkert det verk som best gir »mening« til meningsløsheten (Jfr. ÄT, S. 516), i Beckett-uttalelser (om kunstens muligheter i dag) av typen: »Det uttrykk at det fins ingenting å uttrykke, ingenting å uttrykke med, ingenting å uttrykke fra, ingen evne til å uttrykke, intet ønske om å uttrykke, sammen med nødvendigheten av å uttrykke.« (*Tre dialoger mellom Samuel Beckett og Georges Duthuit*, overs. av Jan Erik Vold, Vinduet 1, 24. årg. Oslo 1970, S. 37.) Adorno hadde da også til hensikt å tillegge sitt verk til Beckett. (Jfr. utgivernes »Editorisches Nachwort« i ÄT, S. 544.)
 131. Grenz formulerer dette skillet (jfr. S. 203). Det kan finnes latent f.eks. i ÄT, S. 382-385, men Adorno kaller også kunstverket for bestemt negasjon, f.eks. ÄT, S. 335, S. 352, (til dette, se Grenz, f.eks. S. 110 f. - som altså heller ikke er udelt klar på dette punkt.).
 132. ND, S. 60, Adorno sammenlikner både med Münchhausen (ÄT, S. 41) og Sisyphos (ÄT, S. 382).
 133. Grenz, S. 57 ff.
 134. Th. W. Adorno, *Einleitung zum 'Positivismusstreit in der deutschen Soziologie'*, i GS, bd. 8, op.cit. (note 61), S. 281. Likeledes, ND, S. 181.
 135. Andras Gedö, *Dialektik der Negation oder Negation der Dialektik*, i antologien *Die Frankfurter Schule im Lichte des Marxismus*, sitert etter Grenz, S. 114.
 136. *Minima Moralia*, op.cit. (note 108), 19, S. 57. Det dreier seg om *Das Ganze*, ikke om helhetens begrep.
 137. ÄT, S. 114. Andre uttrykk som dekker det samme: Chiffre, Bild, jfr. ÄT, begrepsregisteret. Det hele har med allegori-begrepet å gjøre, jfr. del III nedenfor.
 138. Jfr. ÄT, S. 193.
 139. Jfr. ÄT, S. 507.

140. ÄT, S. 113.
141. Jfr. f.eks. ÄT, S. 353, S. 363.
142. Disse poengene finnes hos Thomas Baumeister & Jens Kulenkampff, *Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik*. Zu Adornos 'Ästhetische Theorie', i Neue Hefte für Philosophie, 5, Göttingen 1973, S. 94-96. Disse understreker også henvisnings- (Verweisung)-begrepets sentrale betydning i Adornos filosofi (S. 90-92). - Konklusjonen går ut på at bare dersom den begrepsmessige filosofi, tenkningens selvrefleksjon, den negative dialektikk ut fra seg selv viser seg å gå over i den estetiske erfaring (S. 96), kan Adornos forsøk lykkes. Men det hele slår feil fordi den negative dialektikk selv behøver kunsten som en forutsetning (S. 101). Grenz' overlegninger om utspaltningen av den fysiognomiske negasjon kan muligens sees på som et forsøk på å vise det motsatte. Antakelig dreier det seg om et stridsspørsmål som bare såvidt har sett dagens lys... - Baumeister & Kulenkampff forsøker også å plassere Adornos estetikk i en »uklar« posisjon mellom Hegels og Kants (S. 104). Adornos utopi var en ambivalent formulering av et ikke-voldelig, innlevende forhold til naturen. Kunsten forsøker å være et bilde på dette; »Nachahmung des Naturschönen« (ÄT, S. 111, S. 113), men ufullstendigheten ved det naturskjønne er nettopp at det unndrar seg begrepsmessig bestemmelse, slik sett følger Adorno Hegels påvisning av det naturskjønnes mangel. Han godtar ikke Kants betegnelse av den estetiske erfaring som rasjonell som sådan (S. 94). Kunstverkets antinomi (S. 88) er imidlertid at det ikke kan nå den begrepsmessige fiksering, altså Hegels kunsts skjønne. Det bærer på for mange aspekter som unndrar seg denne fiksering.
143. Adorno vegrer seg da også for å overdra sin epistemologiske idealisme-kritikk om objektets forrang på kunsten: »Objektets forrang som det værendes potensielle frihet (*Freiheit dessen was ist*) fra herredømmet, manifesterer seg i kunsten som dens frihet fra objektene.« (ÄT, S. 384). Det samme forbehold gjør Adorno m.h.p. avsnittet med »Kritik av den positive negasjon« (ND, S. 159 ff.), dersom man skal tro den uautoriserte piratutgaven av Adornos *Vorlesungen zur Ästhetik 1967-68*, Zürich 1973, S. 20 & S. 29 f.
144. ND, S. 13, jfr. note 87 ovenfor.
145. Hovedtese hos Grenz, jfr. hans programmatisk uttalelser, S. 14.
146. Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften* (1921-22), i GS, bd. I, op.cit. (note 2), S. 201. (»Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben«)... Herbert Marcuse anfører symptomatisk nok dette som avsluttende sitat i sitt hovedverk *One-dimensional man* (1964).
147. Th. W. Adorno, *Charakteristik Walter Benjamins* (1950), i ÜWB, S. 29.
148. Jfr. Tiedemanns »Editorische Nachbemerking« i Adorno, GS, bd. I, op.cit. (note 47), S. 383.
149. Sistnevnte, den såkalte *barokkboka*, var et habitulasjonsarbeid som Benjamin ikke fikk godtatt, den eneste større bok han offentliggjorde. Adorno nevner (*Erinnerungen*, i ÜWB, S. 68 f.) dessuten Benjamins innledning til sine Baudelaire-oversettelser, om »oversetterens oppgaver« og sist men ikke minst at Benjamin i 1929 leste opp for ham fra *Passage-arbeidet*, Benjamins store ufullendte livsverk som han arbeidet på like til sin død i 1940. Verket utgies i sin helhet som 5. bind i Benjamins samlede skrifter i 1976 (?), og er foreløpig bare kjent fra de fragmenter Adorno og Tiedemann gjennom sine skrifter har offentliggjort fra det.
150. Til tross for den avgjørende vurderingen av musikken i Goethes *Wahlverwandtschaften*, op.cit. (note 146), S. 191 f.
151. Th. W. Adorno, *Fragment über Musik und Sprache*, i *Quasi una Fantasia*, Musikalische Schriften II, Frankfurt a.M. 1963, S. 11.
152. Walter Benjamin, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, i *Angelus Novus*, Ausgewählte Schriften, bd. 2, Frankfurt a.M. 1966, S. 20. (Utgaven tidfester ikke dette manuskriptet på annen måte enn ved å sette det för en artikkel skrevet i 1918).
153. Til dette jfr. Gerschom Scholem, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala* (1970), i *Judaica III*, Frankfurt a.M. 1973, S. 19 f. Religionsforskeren Scholem var forøvrig en nær venn av Benjamin. I sin artikkel *Walter Benjamin* i antologien *Über Walter Benjamin*, Frankfurt a.M. 1968, S. 154 ff, redegjør han kort for sitt inntrykk av Benjamins forhold til kabbalismen.

154. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1963 (heretter UT). (Sidehenvisningene etter skråstrek henviser til Benjamin, GS, bd. I, op.cit. note 2), S. 19/S. 217, og *Über die Sprache*, op.cit. (note 152), S. 13.
155. *Über die Sprache*, ibid, S. 21.
156. I. Mos, 3,5.
157. *Über die Sprache*, op.cit. (note 152), S. 22.
158. UT, S. 265 f./S. 407. Disse avsnittene viser forøvrig hvordan elementer fra *Über die Sprache* (jfr. op.cit. note 152, S. 22 f.) er tatt opp i barokkboka.
159. I denne forstand skiller Benjamin (den abstrakte) erkjennelse fra sannheten. (UT, S. 10/S. 209).
160. UT, S. 265/S. 407.
161. DA, S. 36 & passim.
162. *Über die Sprache*, op.cit. (note 152), S. 25.
163. UT, S. 178/S. 339.
164. UT, S. 193 f./S. 351. »Konvensjon« hentyder til språket som et system av arbitrære tegn som man er kommet »overens« om som i en slags samfunnspakt - en teori Benjamin kaller den »borgerlige« forestilling om språket, jfr. *Über die Sprache*, op.cit. (note 152), S. 19.
165. Jfr. UT, S. 183/S. 343, S. 194/S. 351 f., S. 197/S. 352 f, og passim. - Hvordan diktanalysen oppsporer allegoriens nøkkel gies det gode eksempler på hos Peter Madsen, *Semiotik & Dialektik*, København 1971, S. 76 og Kittang/Aarseth, *Lyriske strukturer*, (1968), Oslo-Bergen-Tromsø 1973, S. 151. I begge tilfelle dreier det seg om Baudelaire.
166. ÄT, S. 200.
167. UT, S. 203/S. 358. Jfr. ÄT, S. 137.
168. UT, S. 202/S. 357. Denne interpretasjon, som altså er en *framstilling* av Navnet, gir også konteksten for Benjamins oversettelsesteori, slik han trekker den opp i innledningsessayet *Die Aufgabe des Übersetzers* til sine Baudelaire-oversettelser (1923). - Den hittil størst anlagte tolkning av disse tidligste teoriene finnes i Liselotte Wiesenthals *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Frankfurt a.M. 1973, som imidlertid beklageligvis ikke var under- tegnede i hende under utarbeidelsen av de herværende deler av utkastet.
169. UT, S. 15/S. 214.
170. Benjamin siterer Platon-eksegeten H. Güntert; UT, S. 18/S. 216.
171. Jfr. UT, S. 15 f./S. 214 f.
172. UT, S. 31/S. 227.
173. UT, S. 9/S. 208.
174. UT, S. 12/S. 211.
175. UT, S. 18/S. 216.
176. UT, S. 17/S. 216.
177. Jfr. Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* (1965), 2. rev. utg. Frankfurt a.M. 1973 (heretter Tiedemann, Studien), S. 59 ff.
178. UT, S. 182/S. 342.
179. Adorno slutter seg til den unge Lukács pregning av Hegels begrep, i *Theorie des Romans* (1916). Integrasjonen av Benjamin og Lukács skjer første gang i foredraget *Die Idee einer Naturgeschichte* (1932), i GS, bd. I, op.cit. (note 47), S. 365 & passim, et foredrag Adorno henviser til i *Negative Dialektik*; ND, S. 349.
180. Benjamins *Zu einer Arbeit über die Idee der Schönheit*, ikke offentliggjort. Sitert etter Tiedemann, Studien, S. 76 f, som ikke gir noen tidfestelse; antakelig dreier det seg om et tidlig manuskript.
181. UT, S. 30/S. 226.
182. Tiedemann, Studien, S. 86 nevner at Ursprungs-begrepet står i gjeld til Goethe, det er et genuint naturhistorisk begrep fordi det overdrar et begrep fra fargelæren på historien.
183. ÄT, S. 55 f./S. 56. Tilsvarende i ÄT, S. 124: Kunstverket blir »einzigste Anamnese« (gjenerindring), jfr. UT, S. 18/S. 217. - Barokkboka intenderer selvsagt ikke en slik marxistisk sammenheng, og parallelen er historisk tvilsom. At Benjamin likevel har sans for den, vises ikke minst idet han antyder et auraforfall også i barokken, jfr. Passageverket sitert hos Tiedemann, Studien, S. 118.

184. Fra forarbeidene til Benjamins historiefilosofiske teser, i GS, bd. I, op.cit. (note 2), del 3: Apparateil, S. 1231.
185. UT, S. 204/S. 359. Om kunsten og særlig litteraturens betydning, jfr. Benjamins utsagn om at Passageverkets oppgave er »å gjøre det nittende århundrets diktning til medium for dens kritiske erkjennelse.« I antologien *Zur Aktualität Walter Benjamins*, hrsg. von S. Unseld, Frankfurt a.M. 1972, S. 55, jfr. også Habermas samme sted, s. 188 og Tiedemann, Studien, S. 120.
186. Walter Benjamin, *Paris, 1800-tallets hovedstad* (1935), etter den svenske oversettelsen ved Carl-Henning Wijkmark, i Benjamin, *Bild och Dialektik*, Uddevalla 1969, S. 108 og S. 99, S. 112. Det dreier seg forøvrig om allegori i tråd med barokkboka, jfr. UT, S. 182 f./S. 343.
187. Jfr. ÄT, S. 130 f.
188. Brev av 2.8.1935, i ÜWB, S. 113.
189. Ibid, S. 115 og S. 119.
190. Ibid, S. 119. Jfr. S. 114.
191. Jfr. Passageverket sitert hos Tiedemann, Studien, S. 151.
192. ÜWB, S. 24, S. 42, etc, Tiedemann, Studien, S. 158 ff, og Grenz, S. 104 ff.
193. Jürgen Habermas, *Bewusstmachende oder rettende Kritik - die Aktualität Walter Benjamins* (1972), i *Zur Aktualität*, op.cit. (note 185), S. 208 ff. Tidlige innvendinger mot Adorno i samme forbindelse er Helmut Heissenbüttel, *Zu Walter Benjamins Spätwerk*, i Merkur 1/2, XXII Jahrg., Stuttgart 1968, S. 182 ff. og Hildegard Brenner, *Die Lesbarkeit der Bilder*, Skizzen zum Passageentwurf, i Alternative 59/60, Berlin 1968, S. 55 ff.
194. I forbindelse med en kritikk - på mange punkter svært relevant - av det første Baudelaire-arbeidet, der Benjamin bl.a. kommer med visse bombastiske antydninger om en ureflektert sammenheng mellom Baudelaire's diktning og økningen i vin-skattene, understreker Adorno at Benjamins anvendelse av materialistiske kategorier virker påtatt og krampaktig. Det har han nok rett i, men fortsettelsen lyder: »Wahlverwandtschaften und Barockbuch sind besserer Marxismus als die Weinststeuer und die Deduktion der Phantasmagorie aus den behaviours der Feuilletonisten«. Brev av 10.11. 1938, i UWB, S. 142.
195. »Program for Benjamins filosofi er siden barokkboka en ikke-idealistisk konstruksjon av den intelligible sfære.«, Tiedemann, Studien, S. 38. - Det dreier seg antakelig også om den viktigste bakgrunn for forståelse av det konfuse nominalisme-begrepet i Adornos filosofi.
196. ÄT, S. 199, jfr. S. 16.
197. UT, S. 31 f./S. 227 f.
198. Hans Heinz Holz, *Prismatisches Denken*, i antologien über Walter Benjamin, op.cit.note 153, S. 83. Benjamin-interpretasjoner har en tendens til å overse dette, hvor viktig det imidlertid er å lese Benjamins bilder nøyaktig til minste detalj viser Gerhard Kaisers tolkning *Walter Benjamins 'Geschichtsphilosophische Thesen'* Zur Kontroverse der Benjamin-interpretation, i *Benjamin. Adorno. Zwei Studien*, Frankfurt a.M. 1974, S. 1 ff.
199. Holz, op.cit. (note 175), S. 98 f. i tilknytning til Ernst Bloch.
200. Tiedemann, Studien, S. 159.
201. Passageverket sitert ibid.
202. ÄT, S. 125, jfr. forøvrig begrepsregisteret. »Apparition« er et Valéry-begrep og betegner (naturhistorisk) en komets flyktige tilsynekomst på stjernehimmelen.
203. Grenz, S. 71.
204. Goethes Wahlverwandtschaften, op.cit. (note 146), S. 125 & passim.
205. Passageverket sitert etter Tiedemann, Studien, S. 159. - Dette er et eksempel på en av de mange men utematiserte forbindelseslinjer mellom Benjamin og visse strukturalistiske retninger. Peter Madsen (op.cit, note 165, S. 159 ff.) har gitt de første antydninger om denne sammenheng. Det følgende er noen flere løse antydninger og kan knapt taes som noe annet enn angivelse av et interessant undersøkelses-felt; muligens vil en eventuell »rasjonell« reformulering av Benjamins teorier komme like nær en type strukturalisme som en type marxisme. Et første argument er at Benjamin i utstrakt grad tenker *språkfilosofisk*, mens marxismen knapt kan sies å ha interessert seg synderlig for slikt. Julia Kristevas skille mellom fenotekst og genotekst, der sistnevnte »faller ned« i fenoteksten, er en struktur som synes

parallell til Benjamins skille mellom tegn-språk og Navn. Kristevas skille har igjen affiniteter til Jaques Lacans psykoanalytiske teorier og når Benjamin trekker inn *Jenseits des Lustprinzips* (se nedenfor) er han innenfor det problemkompleks hos Freud som Lacan har gjort til en av sine hovedbeskjeftigelser. Både Lacan og Benjamin leser Poe (i Baudelaires oversettelse): den »Mannen i mengden« som er en hovedskikkelse i Benjamins Baudelaire-studier er den samme som det atomiserte individ man finner både i spillteori, kommunikasjonsmodeller og enkel sirkulasjon. (En annen relasjon (til Benjamin) viser Poe forøvrig i novellen *The Colloquy of Monos and Una* der han tolker genesis-myten nesten akkurat slik den tidlige Benjamin gjør det). I den radikale strukturalistiske estetikk legges det stor vekt på at kunstverket på en måte frisetter ubevisste strömninger, hvorved den stemmer overens med Benjamins forsøk på å finne emansipatoriske krefter i de mest modernistiske kunstverk. Forøvrig kan det nevnes at også Benjamin var en skarp kritiker av humanismen, historismen og framskrittet. - På et helt annet plan - det biografiske - kan det nevnes at Benjamin under sitt Paris-eksil sto i kontakt med Georges Batailles krets omkring »College de Sociologie«, dessverre finnes det ennå få tekster til belysning av dette forholdet. Bibliotekaren Bataille sto forøvrig for oppbevaringen av store deler av Passageverket til etter krigen.

206. Über die Sprache, op.cit. (note 152), S. 9.
207. Passageverket sitert etter Tiedemann, Studien, S. 159.
208. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (1940) (de såkalte Historiefilosofiske Tesser), Anhang B, i GS, bd. I, op.cit. (note 2), S. 704. - Når Heinz Brüggemann i sin Brecht-bok - *Literarische Technik und soziale Revolution*, Reinbeck 1973, S. 156 - identifiserer »Jetztzeit« med vanlig »hverdags-verden« i motsetning til historie, er dette bare et tegn på en håpløst ukritisk bruk av Benjamins kategorier. Bare forekomsten av det tyske ord »Jetztzeit« i et par Brecht-sitater kan aldri bevise at det er Benjamins begrep det dreier seg om. (Jfr. forøvrig note 227).
209. I sin mest marxistiske formulering finnes Benjamins fundamentale kritikk av framskrittets begrepet (nedstammende fra »historismens bordell«, ibid, S. 702, et begrep som sikkert ville begeistret Althusser og andre) i essayet *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* (1937).
210. Jfr. Gerschom Scholem, *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt a.M. 1970, S. 14, S. 20, S. 51 f.
211. Jfr. Gerschom Scholem, *Kabbala und Mythos*, i *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, (1960), Frankfurt a.M. 1973, S. 119 f.
212. Jfr. f.eks. ÜWB, S. 17, (Charakteristik Walter Benjamins).
213. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (heretter Ch. B.), i GS, bd. I, op.cit. (note 2), S. 650. (Tekstidentisk med enkeltutgaven, Frankfurt a.M. 1974, som imidlertid også inneholder et *Nachwort* av Tiedemann).
214. ÄT, S. 67/S. 68. Jfr. sitatet fra Passageverket hos Tiedemann, Studien, S. 153.
215. Brev til Benjamin av 17.12 1934, i ÜWB, S. 104, Jfr. S. 103.
216. Über den Begriff der Geschichte, IV, op.cit. (note 208), S. 694.
217. Det er antydnet at Benjamin dreide i mer teologisk retning som følge av skuffelsen over Hitler-Stalin-pakten. Jfr. Gerschom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, i *Zur Aktualität*, op.cit. (note 185), S. 129.
218. Walter Benjamin, *Lehre vom Ähnlichen* (1933), i *Zur Aktualität*, ibid, S. 23 ff. Det dreier seg om en noe mer omfattende variant av det korte notat *Über das mimetische Vermögen* i *Angelus Novus*, op.cit. (note 152), S. 96 ff. Mimetisk evne er altså en parallell til persepsjonen av *Ähnlichkeit*, som her lite vellykket vil bli oversatt med »likhet«, man bør da om ikke annet tenke bort eventuelle allusjoner til »identitet« i dette ordet.
219. *Lehre vom Ähnlichen*, ibid, S. 24, Benjamin forteller da også Adorno i et brev (7.5. 1940) om den »Erinnerung aus der Kindheit« som hans erfaringsteori grunner i (Briefe, op.cit. note 9, S. 848) - en uvegerlig parallell til Proust.
220. Ibid, S. 26.
221. Ibid, S. 27.
222. Ibid, S. 29.

223. Benjamins essay *Kleine Geschichte der Photographie* fra 1931.
224. Lehre vom Ähnlichen, op.cit. (note 218), S. 24. LM's innskudd i det siste sitatet.
225. ÄT, S. 474 f. - Adorno traff Benjamin siste gang i januar 1938, jfr. ÜWB, S. 95.
226. Passageverket sitert etter Tiedemann, Studien, S. 118.
227. Ch. B, S. 646. - Det er denne definisjonen Brecht har for öyet når han den 25.7. 1938 nedtegner følgende om Benjamin: »han går ut fra noe som han kaller *aura* og som henger sammen med drømmer (dagdrømmer). Han sier: når man föler et blick rettet mot seg, også i ryggen, besvarer man det (!). Forventningen om at det en ser på, ser på en selv, framskaffer auraen. Denne skal ha vært i forfall den siste tid, sammen med det kultiske. B(enjamin) har oppdaget dette ved analyse av filmen, der auraen forfaller gjennom kunstverkenes reproduserbarhet. Alt mystikk, på tross av (*bei*) en holdning mot mystikk. I slik form adapteres den materialistiske historieoppfatning! Det er temmelig forferdelig.« (Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 1. bd. 1938 bis 1942, hrsg. von W. Hecht, Frankfurt a.M. 1973, S. 16). Er det et Brecht-sitat Tiedemann er glad i så er det dette. Han bruker det (Studien, S. 112 og Benjamin, GS, bd. I, op.cit, note 2, S. 784 og S. 1024 f.) til å harsellere over Brechts »dogmatisme« fordi denne var med i redaksjonen til det Moskva-utgitte tidsskriftet »Das Wort« som nektet å trykke Benjamins reproduksjonssessay. Det underslåes at avvisningen skjedde i 1936 mens uttalelsen falt i 1938, forövrig avviste også Adorno (som medlem av redaksjonen i Zeitschrift für Sozialforschung) arbeider av Benjamin, (det förste Baudelaire-arbeidet, jfr. ÜWB, S. 142 f.). Bortsett fra dette unngår Tiedemann å ta stilling til det saken gjelder, nemlig berettigelsen av Brechts avvisende holdning til aura-begrepet, dette til tross for at sitatet viser at Brecht hadde förstehånds informasjon om definisjonen av begrepet. Det fölgende kan kanskje antyde grunnene til denne taushet fra en representant for Adorno-skolen.
228. Ch. B, S. 646, S. 670.
229. Ibid, S. 671.
230. Av dette fölger neppe at man kan se Baudelaire's forfatterskap som »en litterær pendent til Marx' Kapitalen«, slik Peter Madsen (op.cit, note 165, S. 83) vil ha det til. Med Adorno må man understreke at det autonome kunstverk er *ubevisst*. Som en pinlig konsekvens av Madsens påstand ville Benjamins Baudelaire-analyser framtre som en slags metateori om Marx' Kapitalen, noe man bör betakke seg for.
231. Utallige kommentarer til Benjamin trekker fram aura-begrepets vaghet, jfr. bl.a. bidragene av D. Thierkopf, B. Lindner og L. Wiesenthal i Benjamin-nummeret av Text und Kritik, Heft 31/32, München 1971, S. 15, S. 49, S. 51, S. 63, og Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-1932*, Stuttgart 1970, S. 131. Adorno har for anledningen en diplomatisk formulering; han er overbevist om at »våre beste tanker alltid er de som vi ikke helt kan tenke.« (Brev til Benjamin, 29.2 1940, i ÜWB, S. 160).
231. Jfr. Ibid, S. 131 og ÄT, S. 477.
233. Brev av 29.2. 1940, ÜWB, S. 160.
234. Briefe, bd. 2, op.cit. (note 9), S. 849 (7.5. 1940) - Det kan synes som om Adorno overtar poenget i avsnittene om det naturskjönne i *Ästhetische Theorie*. Den avgjörende forskjell ligger imidlertid i Benjamins adjektiv »menneskelig«, i denne kontekst representerer det en opprettholdelse av det teologiske aspekt, et aspekt som Adorno derimot sekulariserer.
235. Über den Begriff der Geschichte, II, op.cit. (note 208), S. 694. Det nevnte brev (forrige note) er skrevet under utarbeidelsen av disse tesene, som det nevner avslutningsvis.
236. Über die Sprache, op.cit. (note 152), S. 24.
237. Passageverket sitert etter Tiedemann, Studien, S. 59, jfr. S. 55 f. - At det poetiske språket henviser til noe »opprinnelig« er en vanlig påstand, og en antropologisk tolkning av dette er ihvertfall nærværende for dem som henter impulser fra tradisjonen fra Bachofen, Morgan og andre. Derfor fölgende parallell som antakelig like mye angår Horkheimer og Adorno som Benjamin: Innen de teorier visse engelske marxister i 30-åra försökte å utarbeide om poesien og dens kilder, finnes en sentral forestilling om det poetiske språk som noe opprinnelig, mimetisk, og dette har umiskjennelige likheter ned den sekulariserte versjon av teorien om Guds Navn. Det tales om et språk »som i begynnelsen utgjordes av uartikulerte skrik« (George Thomson, *Marxism and Poetry*, London 1945, S. 19), dans, musikk og poesi er ett i de

- primitive samfunns forståelse av sitt *arbeid*, det er dette som ligger bak »navnets virkelige og mektige betydning« i slike samfunn (Alick West, *Crisis and Criticism*, London 1937, S. 100). Samme poeng finnes hos Christopher Caudwell (jfr. *Illusion and Reality*, London 1937). (Henvisningene er hentet fra Preben Kaarsholms informative artikkel *George Thomson og antikken*, Poetik 22, 6. årg, nr. 2, Roskilde 1974, S. 172 f.)
238. I denne forbindelse må Benjamins tidlige arbeider *Zur Kritik der Gewalt og Schicksal und Charakter* forstås.
239. Habermas, op.cit. (note 193), S. 205. - L. Wiesenthal (op.cit, note 168, S. 197) påpeker forøvrig at uttrykket »semantiske energier« ikke lar seg inkorporere i Benjamins språkteori. Habermas' (ibid, S. 202) motivasjon for å bruke det synes å være at han vil redde et uholdbart argument om disse energiens »konstans« for å redde erfaringsteorien.
240. Habermas, ibid, S. 216 ff. - Denne kritikk viser seg forøvrig å stemme overens med en av de innvendinger som reises i den treffende kritikken av Habermas' artikkel hos L. Wiesenthal, ibid, S. 195 ff.
241. Habermas, ibid, S. 201.
242. Ch. B, S. 638.
243. Ch. B., S. 639 (note), jfr. også S. 659.
244. Jfr. ÄT, S. 87, S. 518, S. 533 og G. Kaiser, *Adornos 'Ästhetische Theorie'*, i Kaiser, op.cit. (note 198), S. 134. - Om Adornos begeistring, jfr. ÜWB, S. 157 ff, (brev til Benjamin, 29.2 1940). - (Ut fra L. Wiesenthals (op.cit, note 168) Benjamin-interpretasjon kan man gi følgende generelle formulering: som en kritikk av all begrepsdannelse ut fra »gjennomsnitt« og rene »almenheter«, forholder Benjamin seg til »ekstrem-fenomener« når han danner sine begreper. Denne metodologi er helt avgjørende for Adorno: de enkelte modernistiske verk er slike ekstrem-fenomener, og når han sier at disse kaster lys over all kunst, så er han (ganske sikkert bevisst) i terminologien fra barokk-boka, se f.eks. sitatet ved note 174 ovenfor).
245. Ch. B, S. 632.
246. Ch. B, S. 616, (jfr. S. 614) & S. 653 (jfr. S. 670).
247. Lehre vom Ähnlichen, op.cit. (note 218), S. 25, jfr. forøvrig UT, S. 203/S. 358.
248. Denne sentrale motsigelse understrekes av Oskar Sahlberg, *Die Widersprüche Walter Benjamins*, i Neue Rundschau 3, 85. Jhrg., Frankfurt a.M. 1974, S. 472 f. I likhet med Hans Robert Jauss - *Litteraturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970, S. 58 ff. - peker Sahlberg på mangler ved selve Baudelaire-interpretasjonen hos Benjamin, og begge kommer til at han på avgjørende punkter unnlater å fiksere de »progressive« sider hos dikteren; hans deltakelse i klassekampene i 1848 og hans omveltning av naturbegrepet i forbindelse med produksjonsmidlenes sivilisatoriske innflytelse. Baudelaire's revolusjonære optimisme ble etter 1848 avløst av fortvilelse over kontrarevolusjonen, en tilsvarende vending kan spores hos Benjamin omkring 1938. Den aporetiske dobbelthet man finner både i aura-begrep og erfarings-begrep hos Benjamin, vil Sahlberg gi en rent historisk-biografisk forklaring på. Skal man nå en gang rendyrke dette må det på toppen av det hele nevnes at dette Baudelaire-arbeidet ble nedtegnet under et besøk hos Brecht i Danmarks-eksilet (jfr. note 227 over), en Brecht som inspirerte like mye som Adornos brev, eller omvendt: Når Tiedemann (Nachwort i Ch. B, op.cit, note 213, S. 196) pukker på at Adorno var til så mye bedre hjelp for Benjamin enn Brecht, må man på den annen side framheve Adornos noe usympatiske programerklæring til Benjamin... »at det heller er min oppgave å holde deres arm stiv inntil Brechts sol igjen en gang er dukket under i eksotisk farvann«. (Brev av 18.3 1936, i ÜWB, S. 134, likeledes i de andre brevene, S. 108, S. 116, S. 127 f., S. 132). Heissenbüttel (op.cit, note 193, S. 184) anklaget Adorno for forsøk på å gjennomføre dette program også når det gjaldt utgivelsen av Benjamins etterlatte arbeider (som Adorno forvaltet).
249. GS, bd. I, op.cit. (note 2), del 3; Apparateil, S. 1161 (Den tittel Tiedemann satte på denne forbemerkning til Baudelairestudiene ved første offentliggjørelse (i tidsskriftet Kursbuch, Nr. 20, 1970), »Fragment über Methodenfragen einer marxistischen Literatur-Analyse«, viser om ikke annet til innholdets viktighet for Benjamin).
250. Jfr. Über den Begriff der Geschichte, VII & IX, op.cit (note 208), S. 696-698.
251. Differensieringen av Marx' og Benjamins historiefilosofiske synsmåter er eksemplarisk ut-

- fört i del 1 av Helmut Pfotenhauers artikkel *Die Aktualisierung vergangener ästhetischer Erfahrungen als Aufgabe einer materialistischen Literaturtheorie*. Untersuchungen zur Spätwerk Walter Benjamins, i Heinz Schlaffer (hrsg.), *Erweiterung der materialistischen Literaturtheorie durch Bestimmung ihrer Grenzen* (serien Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 4), Stuttgart 1974, særlig S. 156-160. Pfotenhauer kommer, som man ser av herværende referat, i løpet av sin undersøkelse fram til aporier av samme type som dem Sahlberg (op.cit., note 248) påpekte. Måten han kommer fram til dem på er imidlertid ikke helt overbevisende, da han synes å betrakte erfaringsteorien fra *Über einige Motive bei Baudelaire* som fullstendig konsistent og dessuten forsøker å lede denne immanent over i reproduksjonessayets tanker. Han må derfor følge opp Benjamins tendens til å bevege seg uformidlet mellom begrepene »erfaring«, »persepsjon« og »opplevelse«. (En virkelig oppklaring av hva Benjamins høyst uklare idé om forholdet mellom disse går ut på, måtte antakelig tematisere hans Freudforståelse, jfr. Ch. B, S. 112 f.) Pfotenhauer mener at Benjamin må kritiseres når han forsøker å forene antinomien to poler. Hvorvidt dette overhodet er mulig stiller han åpent som et reelt metodeproblem for en materialistisk litteraturvitenskap (S. 187 f.). Han er da inne på det samme problem-område som Peter Bürger, *Benjamins »Rettende Kritik«*. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik, i Germanisch-Romanische Monatsschrift, (Neue Folge), band 23, Heidelberg 1973. Bürger mener at denne forening er mulig, og at dette er målet for en »kritisk hermeneutikk«: Denne skal oppheve i seg både ideologikritikk og reddende kritikk. I opposisjon mot Habermas, som skiller de to, understreker Bürger at reddende kritikk og ideologikritikk hos Benjamin har en tendens til å gå opp i hverandre. Hvilke aporier dette fører til for Benjamin legger han ingen særlig vekt på, heller ikke problematikkens parallellitet hos Adorno.
252. Fra forarbeidene til første Baudelaire-studie, i GS, bd. I, op.cit. (note 2), del 3: Apparatteil, S. 1161.
 253. Ch. B, S. 561. - Baudelaire var forøvrig en venn av Proudhon.
 254. Ch. B, S. 574 f.
 255. Jfr. Marx' berømte avsnitt om Milton og det produktive arbeid, i *Theorien über den Mehrwert*, bd. 1, MEW 26.1, S. 377.
 256. Ch. B. S. 532.
 257. Ch. B, S. 632 ff. Et prosjekt Adorno på det sterkeste tilslutter seg (brev av 9.2. 1940, ÜWB, S. 157), på tross av hans tidligere kritikk av Benjamins vage analogier (ibid, S. 138).
 258. Se særlig Hannelore Schlaffer, *Kritik eines Klischees: »Das Kunstwerk als Ware«*, i *Erweiterung...*, op.cit, note 251, S. 269. Mhp. Adorno; S. 271, mhp. Benjamin; S. 272 (*kunsttydelser* vurderes alltid i forhold til opphavs-personen, derfor kan heller ikke filmen fri seg fra auseren).
 259. Jfr. ovenfor (S. 107-109). - Pfotenhauer (op.cit, note 251) reflekterer nettopp denne marxistiske metodebegrensning når han skiller Benjamin fra Marx. - Kritikken av det vrang arbeidsbegrepet er forøvrig en vanlig kritikk som treffer omtrent hele Frankfurterskolen, for en oppsummering i idéhistorisk lys, se Lucio Colletti, *Marxismus als Soziologie*, Berlin (vest) 1973, S. 81 f.
 260. Jfr. Ch. B, S. 660, S. 686, nok et argument for at begrepet om dialektisk bilde - for varen var jo et slikt - glir i retning av begrepet om allegori. Også den er »stivnet uro«, jfr. ibid, S. 666., S. 668.
 261. Om allegoriens tilknytning til den feudale reaksjon, se Anker Gemzøe, *Faustus og historien*, i Poetik 22, op.cit. (note 237), S. 33 ff, som også drøfter Benjamin. Hos P. Bürger, op.cit, (note 9) S. 93 ff, finner man derimot en understrekelse av at Benjamins allegori-begrep først får sin fulle utfoldelse i forbindelse med modernismen. Bürger drøfter også betingelsene for en slik funksjons-vandel fra barokk til modernisme, en vandel Benjamin selv såvidt er inne på i fragmentene til tredje Baudelaire-arbeid, *Zentralpark* (Jfr. bl.a. Ch. B. S. 671., S. 684). At Benjamin allerede tidlig var klar over denne parallelliteten kan barokkbokas bemerkninger om ekspresjonismen tyde på (jfr. UT, S. 41 f./S. 235 f. & P. Bürger, ibid, S. 114). Bürger understreker at Lukács (i *Wider den missverstandenen Realismus*, 1958) var den første som gjorde oppmerksom på denne sammenhengen. Poenget gjentaes av Lukács så sent som i hans *Ästhetik*, (utvalg), bd. IV, Neuwied und Darmstadt 1972 (1963), S. 165.

262. Det er - beklageligvis - en mistorståelse når Wawrzyn (op. cit, note 1, S. 61, S. 69, S. 72) identifiserer masse-begrepet med et marxistisk begrep om proletariatet.
263. Sitert i Ch. B, S. 519. (Alkymiens mulighetsbetingelser gies selvsagt av den enkle sirkulasjon, jfr. Grundrisse, S. 136).
264. Jfr. ovenfor, S. 128 f. - I tråd med dette er det ikke så mye Marx som Nietzsche og Sorel Benjamin lar seg inspirere av i denne teorien, (noe som antakelig også kan noteres som et likhetspunkt i forhold til den tidligere nevnte strukturalisme.) For framstilling og kritikk av disse tendensene i Benjamins teori, jfr. Tiedemanns Nachwort i Ch. B., op.cit. (note 213), S. 200 ff.

(Desember 1974)

Anmerkning:

Dette utkast ble til etter et seminar om Adornos estetikk høsten 1974, og er altså ikke skrevet med henblikk på videre publikasjon enn gjennom arbeidspapirene derfra (jfr. stensil-heftet *Adornos estetikk - fire inlegg*, Institutt for Almen Litteraturvitenskap, Oslo 1975). Det har imidlertid bare vært anledning til å foreta mindre omarbeidelser för publikasjonen i *Poetik*. Det er derfor grunn til å understreke arbeidets *uferdige* karakter: det brytes særlig mellom to intensjoner, nemlig å gi en almen framstilling av forholdet mellom Benjamin og Adorno, og å före en kritisk argumentasjon med hensyn på visse av deres hovedteser. Dette förer til at framstillingen blir vel innviklet og kritikken vel spredt og flytende. - Fra *Poetik*-redaksjonens side har det vært bemerket at utkastet er presset for langt i retning av det kritiske, slik at dette overskygger de mange treffende innsikter hos Benjamin og Adorno. Dette henger sammen med at utkastet sprang ut av en situasjon der viktigheten av disse innsikter var forutsetningen. Noen *introduksjon* til de to er det ikke. Men om det ikke kommer klart fram, så skal det her framheves at den kritiske gransking ikke minst må forståes som en antydning av at det hos Benjamin og Adorno er en rekke viktige innsikter å vidreföre.

(L. M., juni 1975.)