
ANMELDELSER

'computere med intuition' er en velment provokation. For som det netop er pointen bag Gleicks bog, lader det ukendskab, vi i dag har til den menneskelige hjernes sammenhæng med bevidsthedslivet sig ikke reducere til et spørgsmål om vores øjeblikkelige manglende evne til at definere udgangsbetingelserne godt nok: hjernen, intuitionen, følelseslivet er et kaotisk system. Chaos-teoriens pointe må tages i sin fulde konsekvens: der er systemer, der er så komplekse, at det ganske enkelt er meningsløst at tale om begyndelsestilstande. Og det er måske netop i dette skæringspunkt mellem kaotisk indeterminisme og determinisme, at selve begrebet menneskelig bevidsthed nu skal søges.

Niels Hertzum

Modernistisk kritik af det moderne

Theodor W. Adorno: *Wagner - forsøg på en tolkning*, Forlaget Klim, Århus 1988, oprindeligt Frankfurt am Main 1952 (skrevet i London og New York 1937-38) Theodor W. Adorno: *Mahler - en musikalsk fysiognomi*, Forlaget Klim, Århus 1989, oprindeligt Frankfurt am Main 1960.

*

Det moderne, som Adorno forstår det, in-toneres med det 19. århundrede, afviklingen af det moderne som projekt. Som sådan pendulerer det mellem spleen og ideal, med Baudelairens dualisme fra *Les fleurs du mal*. Mellem videns positivitet, der ekspanderer med videnskabeliggørelse og sagliggørelse, og ikke-videns negative uendelighed, som ikke længere udgør noget blivende eller troværdigt sted at opholde sig for erfaringen, erfaringsudtrykket eller tænkningen. Penibel er situationen, fordi viden ekspanderer gevaldigt, men mister forbindelsen til erfaringen og tanken, der på den anden side ikke kan stille sig tilfreds med metafysikken, fordi denne præcist, men grundigt undergraves af vidensekspansionen. Så der er ingen vej uden om Kierkegaard og Nietzsche inden for filosofien, Baudelaire og Rimbaud inden for poesien, Wagner og Mahler inden for musikken. Så Adorno skriver to bøger - én om Wagner

ANMELDELSER

og én om Mahler - som nu til og med foreligger på dansk. På en vis måde er det aldeles dyt i bamsen at udgive bøgerne på dansk, eftersom man dårligt kan forestille sig noget mere esoterisk end netop disse to musikalske biografier fra Adornos hånd. Den filosofiske skoledede, som undertegnede, kan ikke følge med i værkernes musiktekniske fremstilling, der på den anden side ikke kan forstås uden filosofisk skoling. Dvs. uden et intimt kendskab til Hegel, Schopenhauer, Marx og Nietzsche. Imidlertid foreligger der den mulighed, at man kan vælge at læse det hele som velklingende, ja smukt ordsalat af ægte modernistisk proveniens. Hvem siger, at man skal få det hele med, hvad man jo ikke gør, hverken når man ser fodbold i fjernsynet eller hører morgenradio? Så hvorfor ikke udsætte sin fornøft på det bølgeordhav - ofte til og med i storm - som Adornos tekster skaber, og hvoraf man kun vil kunne forstå mellem en tiendedel og en fjerdedel? Alt efter forudsætninger. Ingen forstår alligevel det hele, heller ikke de der er sat til at skrive efterskrifter til de to bøger. Det fremgår tydeligt af samme efterskrifter. Det er med andre ord muligt at præstere gode oversættelser, herunder grundig korrekturlæsning og smuk tilrettelæggelse af teksten, uden at have forstået halvdelen af, hvad man har haft med at gøre. Tankevækkene måske? Hvor meget skal man forstå af en tyrefægtning? Er der i det hele taget noget at forstå? Dyrets afmægtige rasen minder én om sjælens skæbne i det moderne, inkarnationen af voldsom intensitet uden mulighed for gennembrud,

chanceløst udleveret til, hvad Hegel og med ham Adorno kalder for 'verdens gang' ('Weltlauf'). Målt med verdens alen er der ingen grund til rasen, men både Wagner og Mahler raser alligevel, hvad der har Adornos sympati.

Wagner var samtidig med Nietzsche, de kendte hinanden og delte anliggende, de rasede for det samme og endte af samme grund med at blive rasende på hinanden. De sled sig selv og hinanden op i forsøgene på at nærme sig, hvad de måske kaldte for et autentisk liv på modernitetens vilkår. "Der er øjeblikke, hvor jeg i vort tilfælde ikke kan se andet end nødvendighed: således lever menneskene i vor tid, således holder de af hinanden: dårligt". Som Sartre i 1961 lakonisk konstaterer om sit 'venskab' med Merleau-Ponty. De wagnerske tirader, de gigantiske visioner om Gesamtkunstværket, var forsøget på frenetisk at vende den isolerede kunst-udøvelses forbandelse til en velsignelse; ikke bare til noget stort og aldrig før set, men til selve Det Store. Dén satsen, der hos Nietzsche blev til overmennesket, og hos en Flaubert blev til den intenderede sprogbehandling og forfinelsens uendelighed.

Adorno ser, som i samtiden kun Rimbaud så det, umuligheden i dette forehavende, og han aflæser symptomalt, men også deri sympatisk - medfølelse - når Wagner i sine idiosyncrasier aner hele forehavendets vanvid og den truende banalitet. For jo større armsving Gesamtkunstneren ekcellerer i, jo mindre og mere banal truer den tilværelse med at blive, hvorom det hele jo dog trods alt har drejet sig, drejer

ANMELDELSER

sig og må dreje sig. Hvilket som sagt altsammen Wagner selv fornemmer, men som tyren i arenaen hidses han blot yderligere af vinken med røde tørklæder, og naturligvis bliver han rasende på Nietzsche, fordi denne udtaler åbenlyst, hvad han inderst inde godt ved, nemlig at der er noget skabagtigt og opblæst over det hele. Fordi trods alt, og trods Nietzsche, er det jo dog intet mindre end det hele, der er sat på spil, og i bevidstheden herom og i denne bevidstheds patos ligger jo dog netop det - trods alt - store hos Wagner, som da derfor også glimtvis og i mange enkeltmomenter toner frem i hans værker. Adornos sympati ligger i denne tyrens rasen, fordi denne rasen trods sin mangel på udsigt trodsigt bevarer den mimetiske kontakt tilbage til dén naturs satsen, som det hele ellers er sat op for at glemme, nemlig at livets aktivitet og 'rasen' kan indeholde en skønhed på trods af dødens vished.

Med Mahler er det noget andet. Han plagede sig selv med både at være koncertmester og dirigent for så kun at kunne komponere i feriernes sparsomme fritid. Han forbandede det borgerlige udkomme, han var henvist til for at overleve - i visheden om, at det hele burde være anderledes, kunne være det. Denne vished, som måske kun var en anelse, komponerede han så på. Degradet til anelse(ns vished), blev Mahlers kompositoriske princip brudtheden, så selv om han bevarede den symfoniske storform, var denne langt fra Gesamtkunstværkets ide. Den særligt mahlerske symfonik gav udtryk for, at det symfoniske og dets sub-

jektivitet blev reflekteret i sin egen kontingens, og denne fremtrådte netop, når storformen relativiseredes af det tilsyneladende forsvindende og tilfældige, den pludseligt artikulerede anderledeshed.

Ved på denne måde at sætte det tilsyneladende helt tilfældige brud ind overfor den symfoniske subjektivitet, som ellers gerne ville besidde hegemoni, undgikkes den banalitet, som siden Beethovens niende bestandigt har luret på det symfoniske. Overraskelsesmomentet fik hos Mahler en uhørt og uventet renæssance, som hverken neoklassicismen hos Stravinskij eller tolvtoneprincippet hos Schönberg kunne måle sig med.

Strategien, som næppe var bevidst, bestod i den minimaliserende indsats af noget 'folkeligt', noget orientalsk, noget fremmedartet, noget travesterende som kontrast til den subjektivitet, for hvem opblæsthed og hegemoni ganske vist ville kunne gøre sig gældende, men hvis intention herom var håbløst out of time i en tid, hvor kulturindustriens potpourier og ironiske kollager af det storslåede under alle omstændigheder havde ædt sig ind på, ja undergravet klassisk suveræn subjektivitet. Altså storformen symfoni - tilsyneladende - bevaret, men i det stille undergravet af det uendeligt små, om man vil banale. Måske var det ferielykken, som hos Mahler kom til udtryk heri, og samtidig leden ved at skulle vende hjem til rollen som mester, opblæst og hyldet iscenesætter af egne værkers 'storhed'.

På sin vis den omvendte strategi af, når en rockmusiker som David Bowie i dag i sine tekster indfletter allusioner til en klassisk

ANMELDELSER

og siden af litteraturhistorikere kanoniseret modernistisk 'storform' som de store moderne, fra Blixen til Ezra Pound, T.S. Eliot etc. - en manøvre Bowie i øvrigt har taget til sig fra den tidlige Dylans 'storværker' som "Desolation row" o.a., hvorfor denne da også tidligt i halvfjerdserne udsattes for seriøs behandling af en gammel hereticaner som Thorkild Bjørnvig.

Jo, det ordentligt og rigtigt folkelige har i dag, og måske i hele det tyvende århundrede, haft noget at bestille med den ordentlige, seriøse musik. Ganske vist er Adornos bog om Mahler et nærmest ulæseligt vidnesbyrd herom, hvis man ved læselighed forstår gennemarbejdet og såkaldt folkeligt bred forståelighed, men dog et vidnesbyrd. Som måske bekendt ville en sådan læsning af Adornos monografier om Wagner og Mahler i det mindste forbavse ham i hans grav, hvis noget sådant var muligt, for professor af den alvorsfulde kaliber var han jo - og tilmed i det germanske. Kendt er han jo da også for ikke blot, og hér med rette, at lægge kulturindustriens lavprodukter af typen "Mon du elsker mig stadig, Klaus Jørgen" for had, men heller ikke jazzmusikken og dens synkoperende rytmik holdt han sig for god til at sammenligne med kapitalens pulseren. Skammeligt naturligvis, men vel set med nutidens øjne tilgiveligt, ja måske endda forståeligt, hvis man ser sagen med videnskabshistoriske briller.

Dét, som imidlertid slår én som sympatisk både i Wagner- og i Mahlerbogen, er insisteringen på fra Adornos side at gå respektløst løs på 'de store' i

musikhistorien, og det er vel at mærke en respektløshed, som han tydeligvis finder kongruent med en sand kærlighed til disse, mens han ikke giver fem flade øre for den kanonisk-snobbede omgang med den 'store' tradition. I Wagner-bogen vises således veneration for Wagners nedladende og respektløse latterliggørelser af de store i samtiden, ja i fortiden med. I øvrigt bliver strategien, som praktiseres i de musikalske monografier, som her anmeldes, Adorno selv bevidst i det afsluttende, posthumt udgivne hovedværk fra 1970 *Ästhetische Theorie*. Her fremhæves det netop, at den ordentlige kunsthistorie ikke udvikler sig i kontinuitet, men i brud. Forfatterne og komponisterne hader hinanden og vil knapt vide af hinandens værker og i den heseende er de vel en slags autentisk udtryk for, hvad jeg i starten af denne anmeldelse lod Sartre formulere: venskaber og slægtskaber på den herskende modernitets vilkår er vel bare en slags, på sæt og vis ufrivillige udtryk for hvordan "menneskene lever i vores tid, sådan holder de af hinanden: dårligt".

Lidt mere overordnet kan det måske hævdes, at den apori, som Adorno anede at den 'fine' musik var ved at ende i - en apori han vel selv følte i sine forsøg på selv at komponere 'fin' musik -, og så kulturindustriens lavprodukters himmelråbende elendighed og banalitet - at dette dobbelte dilemma for moderne musik, ja kunst, i Adornos øjne fejlagtigt, omend tidshistorisk forståeligt, blev tolket som kulturens mislykkethed overhovedet.

ANMELDELSER

Tiden har efter min formening vist, at denne fortolkning næppe holder stik, og at der var problemer med den, kan symptomalt allerede spores i Adornos ufrivillige, men af sagen selv påtvungne ambivalens til en forfatter og teatermand som Bertolt Brecht.

Tværtimod tror jeg, at modernismens højstemte temaer, hvis de vil lægge selvhøjtideligheden af sig, har mulighed for, ja ofte en selvindbygget og ubevidst inklinasjon for det folkelige. Rifbjerg skrev *Camouflage* omtrent samtidig med *Gris på Gaflen*, Højholt vandt udbredelse med *Gütes monologer* samtidig med at han fortsatte sin esoteriske 'Praksis'-serie, Miles Davis bearbejdede Palle Mikkelborgs *Aura* samtidig med Cyndi Laupers "Time after Time".

Fordi det nok forholder sig sådan, og tiden fremover nok i stigende grad vil gøre det vitterligt, er det kun dyt i bamsen med udgivelsen af de to monografier af Adorno målt med kapitalens pulseren, og den er der ingen grund til at bøje sig for - hvilket derfor også Klims dødsforagtende initiativ og oversættelsernes fortrinlighed bærer heroisk præg af. Man kan så kun håbe, at bibliotekerne vil råde bod på miseren, for over en periode på en ti år skal de to monografier nok finde interesserede læsere blandt filosofiske hoveder og musikalske gemytter.

Hans Jørgen Thomsen

På sporet af den tabte 'egen-tid'

Helga Nowotny: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*. Suhrkamp. 173 sider.

*

Tiden ændrer sig. Dette er naturligvis et banalt statement. Mindre banalt bliver det, hvis dette statement tages helt bogstaveligt og fokus flyttes fra 'tidsånden' og det historiske epokale til selve kategorien 'tid'. Ikke alene ændrer de samfundsmæssige og private relationer karakter gennem historien, men selve mediet for forandringerne: tiden ændrer sig. Tiden er ikke den faste størrelse, de historiske forskydninger umiddelbart kan reflekteres gennem. Som Hans Castorp siger det i Thomas Manns *Trolldomsbjerget* er tiden netop ikke natur.

Helga Nowotny forfølger i sin bog: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls* nogle af de ændringer i tidskategorien, som er affødt af de teknologiske og sociale forandringer efter 2. verdenskrig, og som vi mærker konsekvenserne af i vores hverdag.

Bogens erkendelsesinteresse er, som det hedder i bogens indledning, drevet af et ønske om at kunne etablere en socialvidenskabelig funderet diagnose over den aktuelle forandring af tidsbegrebet, en diagnose over oplevelsen af tid og tidskonflikter og endelig en diagnose som åbner for en erkendelse (*gnosis*) af den