

Isak Winkel Holm

Intermitterende dialektik - Filosofi og fantasi hos Adorno og Kierkegaard¹

Det billede, som tegnes af Søren Kierkegaard i Theodor W. Adornos forfatterskab, er i overvejende grad et fjendebillede. I aforismen 'Guldprøve' fra *Minima Moralia* beskrives Kierkegaards filosofi som en brutal filosofi: 'Hele inderlighedens filosofi er med sit krav om verdensforagt den sidste sublimering af den barbariske brutalitet, at den, der var der først, har fortrinsret' (Adorno 1973, 262). I den tyve år tidligere habilitationsafhandling – *Kierkegaard. Konstruktion af det æstetiske*, der udkom samme dag som Hitlers magtovertagelse i 1933 – finder den meget unge Adorno den samme barbariske brutalitet i Kierkegaards måde at filosofere på. Kierkegaards filosofiske ånd opfører sig som en skabergud – den har 'usurperet oprindelsens magt' og 'introniserer sig som skaber' (Adorno 1996, 104 og 180) – og i denne guddommelige selvherlighed bilder den sig ind at den var der først og derfor er oprindelse til al mening i verden. Dette problem ytrer sig ikke mindst i forholdet mellem filosofi og fantasi, mellem begreb og billede. For Adorno er Kierkegaards brutale ånd en billedfjendsk, monologisk ånd der afviser anskuelsen af tingene som fristelse (Adorno 1996, 65).

Ser man nærmere efter, opfatter Adorno imidlertid ikke bare Kierkegaard som fjendebillede, men også som forbillede. I Kierkegaards forfatterskab finder Adorno ganske vist en monologisk ratio, der brutalt underlægger sig resten af verden. Men han finder også noget man kunne kalde en ikke-brutal fornuft, dvs. en form for tænkning der bevæger sig fremad i dialogisk vekselvirkning med fantasiens og anskuelighedens heteronome materiale. Og denne billedbrugende filosofiske fremgangsmåde bliver vel at mærke en vigtig inspiration for Adornos egen filosofiske stil.

Det er dog en filosofisk stil, som endnu ikke har fundet sig selv i debutbogen. Betragtet som akademisk håndværk er Kierkegaard-bogen en katastrofe.

Bogen vrimler med ungdommelige uklarheder, forcerede tolkninger og regulære misforståelser, hvilket har gjort det nemt for Kierkegaard-forskningen at gå i en stor bue uden om bogen. Men dermed er Kierkegaard-forskningen også gået glip af bogens banebrydende indsigter: Adorno er ikke bare den første, men også den, der mest radikalt og perspektivrigt stiller spørgsmålet om forholdet mellem begreb og billede, mellem filosofi og fantasi i Kierkegaards filosofi.

'Det æstetiske'

Når Adorno er ambivalent over for Kierkegaard, skyldes det at Kierkegaard selv er ambivalent over for fantasiens billeder. På den ene side er Kierkegaard meget kategorisk i sin afvisning af al billedlighed, ligesom han kategorisk afviser alle udvortes ritualer inden for kristendommen. På den anden side er han påfaldende afhængig af billedligheden. Som få andre værker inden for filosofien vrimler hans bøger med tekstlig anskuelighed: figurer fra de græske tragedier, situationer fra det københavnske gadeliv, psykologiske 'Experimenter', osv. Adorno vælger at tolke denne dobbelthed af billedstorm og billedbrug som en historie om hybris og nemesis: Kierkegaards ånd

... introniserer sig som skaber og styrter desto dybere ned i natur, jo højere den tror sig hævet over den. I den idealistiske ånds sidste frembringelser bryder det mytiske indhold blottet ud af det systematisk udfoldede begrebs celler, som filosofisk kritik forviser det til, og tager de gamle billeder i besiddelse (Adorno 1996, 104).

Inspirationen fra Freud er iøjnefaldende: Kierkegaards selvherlige ratio har fordrevet alt mytisk og billedligt, men de fortrængte billeder vender tilbage og tager kontrollen over hans tekst. Det er disse tilbagevendende mytiske billeder, som Adorno kalder 'den æstetiske sfære'. Begrebet 'det æstetiske' bruges meget egensindigt i Kierkegaard-bogen og er derfor nemt at misforstå. Når Adorno i bogens undertitel beskriver sit projekt som en 'konstruktion af det æstetiske', så er det hverken stadielærens æstetiske stadium eller Kierkegaards formulerede æstetikteori, der skal konstrueres. Det er derimod den dunkle sfære af genstridig anskuelighed, der udgør 'cellerne' i hans systematiske begreber.

Den bærende tese i Adornos Kierkegaard-bog er nu, at disse dunkle gådebilleder 'som urbilleder danner fundament for de begrebslige prægninger' (Adorno 1996, 115). Det er altså den fortrængte fantasibilleder, der udgør 'den dunkle baggrund' for hans filosofi (Adorno 1996, 50), og som fungerer

som 'modellerne for alle hans begreber' (Adorno 1996, 87). Adornos interesse for at afdække den anskuelige *mythos* under filosofiens begrebslige *logos* placerer ham i en teoriehistorisk traditionslinje, der – i meget store træk – strækker sig fra Giambattista Vico til de kognitive semantikere. Hvis man skal nøjes med et par prominente navne, så interesserer Nietzsche sig for de oprindelige 'anskuelsesmetaforer', der gemmer sig bag filosofiens afblegede og afkølede begreber (Nietzsche 1988, 1,882). Nogenlunde samtidig med Adorno skriver Gaston Bachelard om det 'uformelige magma' af metaforer, som ligger til grund for den begrebslige tanke (Bachelard 1949,58). Og efter Adorno beskriver Hans Blumenberg sit metaforologiske projekt som et forsøg på at nærme sig 'tænkningens substruktur, undergrunden, næringsvæsken for de systematiske krystalliseringer' (Blumenberg 1998, 13).

Det er en tilsvarende substruktur under de systematiske krystalliseringer, som Adorno forsøger at konstruere hos Kierkegaard. Og ifølge Adorno forestiller det vigtigste billede i dette dunkle 'Bilderreich' et offer (Adorno 1996, 211). Det er offerets mytiske billede 'der udgør hans tænkningens inderste celle' (Adorno 1996, 185). Offerets figur viser sig blandt andet i den sene Kierkegaards næsten masochistiske interesse for martyriet og i hans fremstilling af den kristne tro som Kristi efterfølgelse. Den vigtigste tilsynekomst af offerbilledet finder Adorno imidlertid i Kierkegaards centrale begreb om paradokset. I *Philosophiske Smuler* hedder det, at det er 'Tænkningens højeste Paradox, at ville opdage Noget, den ikke selv kan tænke' (Kierkegaard 1968, 6, 389). Tænkningen længes åbenbart lidenskabeligt efter at ofre sig selv. Den selvherlige ånd gør sig til herre over hele den omgivende verden – men ender til sidst med at tilintetgøre sig selv i paradoksets 'ofring af ånden' (Adorno 1996, 181).

Ofringen af intellektet

Tyve år senere gentager Adorno den samme idé om, at den billedfjendske fornuft ender i et selvoffer. I *Minima Moralia*s aforisme 79 hedder ligefrem 'Intellectus sacrificium intellectus'. Eller mere udfoldet i selve aforismen: 'At man egentlig ikke mere må se, betyder en ofring af intellektet' (Adorno 2003, 210). Baggrunden for dette udsagn er endnu en gang en teori om den 'æstetiske' undergrund under fornuftens begreber. Adorno er ganske vist i mellemtiden gået bort fra at kalde denne undergrund æstetisk, men teorien er stadig, at tankens ikke-begrebslige Andet fungerer som mulighedsbetingelse for den begrebslige tænkning. Det, der i Kierkegaard-bogen hed 'det æstetiske', hedder i *Minima Moralia* det ikke-begrebslige 'element [...], som antitetisk konstituerer tænkningen som tænkning' (Adorno 2003, 327). Ifølge aforisme 79 består dette ikke-begrebslige element af to forskellige ting, både af drifterne og af fan-

tasiens, både af kroppen og af øjet. For det første bruger Adorno Nietzsches fysiologiske tænkning til at argumentere for, at affekter som kærlighed, angst, begær spiller en afgørende rolle for tænkningen:

Eftersom selv tænkningens fjerneste objektiveringer næres af drifterne, ødelægger den med dem sine egne betingelser. Er hukommelsen ikke uadskillelig fra kærligheden, der vil bevare det, som dog forgår? [...] Ja, er selv den mest elementære sansning ikke forment af angsten for sin genstand eller af begæret efter den?

For det andet bruger Adorno Kants erkendelsesteori til at argumentere for, at den produktive indbildningskrafts anskuelige figurer udgør underlaget for enhver domsakt:

Fantasiens, som i dag er tildelt det ubevidstes ressort og i erkendelsen bandlyses som et barnligt, kritikløst rudiment, kan alene knytte den forbindelse mellem objekterne, som enhver dom ubetinget udspringer af: hvis den uddrives, så bortmanes samtidig dommen, den egentlige erkendelsesakt.

Den fornuft, som Adorno kritiserer, er ikke Kierkegaards denne gang, men den der fremelskes i det moderne videnskabelige forskningsapparat, i 'das Wissenschaftsbetrieb'. Det er formentlig i første række den positivistiske sociologi Adorno tænker på, og måske også filosofiske retninger som den logiske positivisme. Problemet med videnskabsbranchen er, at den forsøger at gøre sig selv til 'den helt rene fornuft' ved at distancere sig fra sit dobbelte underlag af affekt og fantasi. Denne disciplinering af den oplyste tanke tolker Adorno som et udslag af den samfundsmæssige arbejdsdeling, der slår tilbage på mennesket. Hos det enkelte menneske ytrer arbejdsdelingen sig som en 'sjælens arbejdsdeling' (Adorno 2003, 326). Menneskets tænkeevne består af forskellige erkendevner som fx fornuft, fantasi og følelse. Når arbejdsdelingen isolerer disse evner fra hinanden, giver det problemer: 'Erkendevnerne, der selv er udviklet gennem vekselvirkning, skrumper ind, når de bliver løsrevet fra hinanden' (o.æ.).

Resultatet af denne departementalisering af ånden er 'planetarisk dumhed'. Og det er denne sofistikerede åndløshed i videnskabsbranchen, som Adorno beskriver som en ofring af intellektet. Videnskabens *bright boys* ender i den totale formørkelse. Det siges endnu mere tydeligt i en af bogens andre aforismer om videnskabsbranchen:

Forskningsteknikernes kollektive dumhed er ikke ganske simpelt et fravær eller en degenerering af intellektuelle evner, men en hastig formering af selve tænkeevnen, som gør, at den æder sig selv op ved egen kraft (Adorno 2003, 213, o.æ.).

Ødipus

I aforisme 79 er intellektets selvoffer et dobbelt offer, fordi det ikke-begrebslige underlag under begreberne er dobbelt. Videnskabsbranchen er ikke bare en tanke, som ikke mere må se, den har også været udsat for en 'kastration af perceptionen'. Den helt rene fornuft er en fornuft, der både er kastreret og blændet. Aforismen er tydeligvis ikke bare en filosofisk tekst om billedernes rolle i filosofien; det er også en billedmættet tekst om billederne. Billederne er næsten alle hentet fra religiøse ritualer: tanken bliver kastreret og blændet, og tankens ikke-begrebslige oprindelse bliver ofret og tabueret, bandlyst, udvist og bortmanet. Det vigtigste anskuelige billede bliver imidlertid kun nævnt indirekte: 'den tanke, der dræber sin far, ønsket, bliver indhentet af dumhedens hævn' (o.æ.). Som bekendt kommer Ødipus til at slå sin far ihjel da de to tilfældigt mødes 'hvor tre veje mødes' uden for Theben. På samme måde dræber den moderne videnskabsbranche den affekt og den fantasi, som den er barn af. Hvis vi skal genbruge Kierkegaard-bogens terminologi, kan man sige, at myten om Ødipus danner et dunkelt æstetisk fundament for aforismens begrebslige prægninger. I denne tekst er Ødipusfiguren den billedlige 'celle' under begrebet om intellektets selvoffer. Det er vel at mærke ikke bare fadermordet, der forbinder historien om Ødipus og historien om videnskabsbranchen, men en mangfoldighed af forskellige fælles egenskaber.

Begge historier handler om et offer. I en vis forstand er alle græske tragedier kalkeret over en rituel ofring, men Ødipus er den eneste tragediehelt, der ofrer sig selv: I slutningen af tragedien stikker han sine øjne ud med sine egne hænder. Ifølge Adorno er det et tilsvarende selvoffer, der udføres af den moderne videnskab. Begge historier handler om blindhed. Inde bag formuleringen om, at den moderne videnskab 'egentlig ikke mere må se', gemmer der sig ikke bare Ødipus' forblindelse, mens han søger efter sandheden, men også det uhyggelige billede af den blændede Ødipus. Begge historier handler om fornuftens hybris. Ødipus er den suveræne gædeløser der har løst sfinxens gåde, og undervejs i tragedien insisterer han flere gange på at lade fornuftens klare lys falde over alting ('alt vil jeg hente frem i lyset', v. 132). På samme måde har den helt rene tanke løst alle gåder og fjernet al dunkelhed, så den står tilbage med sine egne glasklare tautologier. Begge historier kredser om oprindelsens spørgsmål. 'Kender du dine forældre?' spørger Teiresias Ødipus (V. 415). I aforismen spiller Adorno rollen som Teiresias og stiller et tilsvarende spørgsmål til den moderne videnskab. Begge historier handler om kastratio-

nen. Det er tydeligt, at Adorno ikke bare støtter sig til Sofokles' tragedie, men også til Freuds berømte læsning af den. Aforismens begrebsligt uforklarede dobbelte offer – at videnskabsbranchen både bliver blændet og kastreret – har sit forbillede i Freuds teori om Ødipus-komplekset, hvor Freud som bekendt tolker det at få stukket øjnene ud som et symbol for kastrationen. Og endelig kan man sige at begge historier handler om en smertefuld opdragelsesproces, i hvert fald hvis man holder sig til Freuds teori om Ødipus-komplekset. Faderens disciplinering af drengebarnets begær er den metaforiske model for den 'kontrollinstans', der disciplinerer den videnskabelige tanke og – som den strenge far – siger at tanken ikke længere kan få lov til at se.

Det er givetvis muligt at finde flere forbindelser mellem Ødipus og videnskabsbranchen, og det er helt sikkert muligt at uddybe de forbindelser, som jeg allerede har oplistet. I denne sammenhæng skal jeg blot nøjes med at konstatere, at aforismens Ødipus-metafor ikke bare kan forstås som en stilistisk udsmykning af Adornos prosa. Metaforens billedled og sagsled er flettet sammen i et så kompliceret fletværk, at det er vanskeligt at isolere aforismens begreber fra det konkrete billede af Ødipus. Eller sagt på en anden måde: uden de metaforiske forbindelser til Sofokles' tragedie (og til Freuds læsning af den) giver aforismens begreber ikke rigtig mening.

Bogstavelige metaforer

Med Kierkegaard-bogens terminologi er aforismens Ødipus-metafor en 'bogstavelig metafor' (Adorno 1996, 33). Den unge Adorno sonderer mellem to typer metaforer i Kierkegaards forfatterskab. På den ene side de 'rene' eller 'abstrakte' metaforer, som udelukkende illustrerer det, som Kierkegaards monologiske fornuft vil have dem til at illustrere. Her er den metaforiske anskuelighed med andre ord kun et let 'anskuelsens hylster' uden om det bagvedliggende begreb (Adorno 1996, 25). På den anden side de 'bogstavelige metaforer' som også kaldes 'objektive billeder' (Adorno 1996, 34). Disse metaforer har et betydningsoverskud i forhold til Kierkegaards intentioner med dem: det konkrete billedled 'rækker længere end den metaforiske hensigt' (Adorno 1996, 82).

Adornos vigtigste eksempel på en bogstavelig metafor er biedermeiertidens interieur. Som Adorno rigtigt bemærker, vælger Kierkegaard typisk at anskueliggøre sit subjektbegreb 'i boligindretningens metaforik' (Adorno 1996, 78, o.æ.). Pointen er nu, at disse interieurer rummer mere betydning end Kierkegaard selv ved af. Om en beskrivelse af Cordelias dagligstue skriver Adorno fx:

Med beskrivelsen [af dagligstuen] støder Kierkegaards filosofiske intention, uden at han gør noget for det, ind i objektivt-historiske sagsforhold i interieurets egne sagsforhold. 'Illustrationen' begynder sit eget liv, som antændes ved hans tankers tekst for med sine figurer at fortære denne (Adorno 1996, 82).

Ikke bare forfatterskabets mange interiuerbilleder, men hele dets æstetiske sfære består af den slags bogstavelige metaforer, der har frigjort sig fra Kierkegaards begrebslige kontrol og er begyndt at leve deres 'eget liv' som frisatte anskuelige figurer.

Den vigtigste inspiration for Adornos teori om Kierkegaards bogstavelige metaforer er formentlig Hegels beskrivelse af 'den symbolske kunst' i *Vorlesungen über die Ästhetik*. De bogstavelige metaforer er ifølge Adorno de metaforer hvor sagsled og billedled, 'indhold og udsagn er mest gennemgribende sammenflettet' (Adorno 1996, 33). Hegel definerer symbolet helt parallelt som en 'mangetydig sammensætning [...], som fletter betydning og gestalt ind i hinanden' (Hegel 1970, 13,464). Hegels begreb om symbolet skal ikke forveksles med Goethes berømte symbolbegreb. Hos Hegel er symbolet på ingen måde karakteriseret ved et harmonisk og organisk sammenfald mellem indhold og udtryk; det er tværtimod præget af dissonans og gådefuldhed. Problemet med symbolet er nemlig at billedets 'konkrete eksistens [har] flere bestemmelser i sig, hvis symboler det kan være' (Hegel 1970, 13, 396). Med Hegels eksempel kan en tyr bruges som symbol på styrke, fordi tyre er stærke, men en tyr kan også symbolisere mange andre ting. Tyre er for eksempel også olme og kan skæres ud i bøffer, og disse supplerende egenskaber har et helt tilfældigt forhold til begrebet om styrke. Problemet er altså at 'billedet altid forestiller noget andet end blot den betydning, som den lægger billede til' (Hegel 1970, 13,401). Oversat til mere moderne metaforteoretiske begreber vil symbolets billedled altid rumme et overskud af egenskaber i forhold til sagsledet, og det er dette felt af tilfældige og ustyrlige metaforiseringsmuligheder, der giver symbolet dets diffuse betydningsoverskud.

I Hegels æstetikteori er den symbolske kunst knyttet til Ægypten, og sfinxen – 'det gådegivende uhyre' – er dermed 'ligesom symbolet på det symbolske selv' (Hegel 1970, 13, 466). Sfinxfigurens groteske sammensætning af menneskelig overkrop og dyrisk underkrop anskueliggør nemlig, hvordan den abstrakte ånd på dette historiske trin endnu er flettet sammen med en grumset anskuelighed. Om Ægyptens sfinxallér skriver Hegel:

Det er liggende dyrelegemer, hvorfra som overdel den menneskelige krop kæmper sig ud, nu og da et vædderhoved, men ellers for det meste et kvindeligt ho-

ved. Ud af det dyriskes dumpe styrke og kraft vil den menneskelige ånd trænge sig frem, uden at nå frem til en fuldkommen fremstilling af sin egen frihed og bevægede gestalt, da ånden endnu må forblive blandet og beslægtet med sit Andet.

Det anskuelige materiale, som Adorno i Kierkegaard-bogen kalder den æstetiske sfære, er altså med hegelske begreber et symbolsk materiale, hvorfra den menneskelige ånd endnu ikke har trængt sig frem og endnu ikke har opnået en fuldkommen fremstilling af sin egen frihed. Kierkegaards filosofiske ånd er, mener Adorno, stadig 'blandet og beslægtet' med de æstetiske billeder, ligesom sfinxens menneskekrop hænger fast i den gådefulde dyrekrop.

For Hegel befinder Ødipus sig på overgangen fra ægypternes symbolske til grækernes klassiske kunstform. At Ødipus løser sfinxens gåde ved at udtale ordet 'mennesket', tolker Hegel som et billede på den vægnende selvbevidsthed. Med denne gådeløsning genkender menneskeånden omsider sig selv som al menings oprindelse – hvorefter symbolets 'gådegivende uhyre' styrter besejret ned fra klippen (Hegel 1970, 13,466). Ifølge Adorno fortsætter denne hegelske idealisme i Kierkegaards subjektive idealisme og i den moderne videnskab. Og det er netop den, han kritiserer i aforisme 79: Kierkegaard og videnskabsfolkene fører selvbevidst al mening tilbage til 'mennesket', men derved overvinder de ikke bare det uhyre, der henter sine ofre blandt de thebanske borgere. De overtager også selv uhyrets rolle og begynder at ofre mennesker.

Egentlighed og enkelthed

Ifølge Adorno er det de bogstavelige metaforers 'hemmelige og konkrete kerne', der viser 'vejen til ægte indsigt' i Kierkegaards filosofi (Adorno 1996, 32). Derfor er det kun logisk, at Adornos strategi er at læse Kierkegaard bogstaveligt. Det er ingen grund til at beskæftige sig med Kierkegaards filosofiske intention med hans metaforer, for det afgørende er de bogstavelige, billeders ukontrollable betydningsoverskud. Det er imidlertid netop i bogens centrale begreb om bogstavelighed, at Adornos ambivalens over for Kierkegaard kommer til syne. Begrebet bogstavelighed bruges nemlig i to meget forskellige betydninger i Kierkegaard-bogen, henholdsvis som et retorisk og et kompositionelt begreb. Og disse to betydninger hænger igen sammen med to forskellige udlægninger af Kierkegaards forhold til sin sfinxagtigt æstetiske underkrop.

Det er det retoriske begreb om 'bogstavelighed', der er det mest iøjnefaldende. Det er retorisk bogstavelighed, man taler om, når man i metafor-teorien modstiller bogstavelig og figurativ betydning, egentlig og uegentlig betydning. Det er sådan Adorno bruger begrebet, når han i metodeafsnittet formulerer sit

program ved at sige, at det gælder om at defigurere Kierkegaards metaforer: de 'må kaldes tilbage fra metaforikken til deres egentlighed' (Adorno 1996, 34). At kalde en metafor tilbage fra dens figurative til dens egentlige betydning vil i praksis sige at rette opmærksomheden mod det bogstavelige billedleds diffuse betydningsoverskud. Hvis konstruktionen af metaforisk mening består i at udvælge de metaforisk relevante egenskaber i billedledet og fravalge andre egenskaber, så insisterer den bogstavelige læsning altså på at holde blikket rettet mod de fravalgte egenskaber. Eller i hvert fald på nogle af de fravalgte egenskaber, nemlig dem som vidner om 'objektivt-historiske sagsforhold' – som det hed i citatet om Cordelias interieur ovenfor. Når fx Kierkegaard bruger biedermeiertidens københavnske intereurer som metafor for subjektet, er han ikke opmærksom på at disse borgerlige stuer har egenskaberne tomhed, uvirkelighed, beklumrethed og afsondrethed. Men Adorno er opmærksom på det, og det er den slags oversete, konkrete egenskaber som - 'på tværs af Kierkegaards hensigter' (Adorno 1996, 80) – giver et signalement af det borgerlige subjekt som en virkelighedsfjern, 'objektløs inderlighed'.

Det er denne retoriske betydning af begrebet bogstavelighed som Adornos Kierkegaardbog er blevet kendt for, men der er også tale om en temmelig problematisk læsestrategi. Der er noget selvmodsigende i at sige, at der findes et gådefuldt meningsoverskud i Kierkegaards billeder samtidig med, at man selv insisterer på lynhurtigt at kunne løse sfinxens gåde og føre den metaforiske flertydighed tilbage til en entydig sociologisk og historisk mening. Så kan gådefuldheden ikke være så gådefuld igen.

Ved siden af det retoriske begreb findes der imidlertid også et kompositorisk begreb om bogstavelighed. Her skal bogstavet ikke forstås som en modsætning til metaforens figurative mening, men derimod som en modsætning til sætningens hele mening. Hos Adorno betyder bogstavelighed med andre ord ikke bare egentlighed, men også enkelthed. Det er bogstaveligheden som enkelthed, Adorno tænker på, når han kalder de bogstavelige metaforer for 'disparate billeder der har selvstændiggjort sig fra deres plads i Kierkegaards filosofiske arkitektur' (Adorno 1996, 220). At læse bogstaveligt – i denne betydning af ordet – er altså at bryde Kierkegaards billeder fri af deres oprindelige meningssammenhæng og 'fastholde dem singulært' (Adorno 1996, 35).

Det er indlysende, at bogstaveligheden som *egentlighed* hører sammen med Adornos fjendebillede af Kierkegaard som en selvherlig subjektiv idealist. At kalde metaforerne tilbage til deres egentlighed er at skære tværs igennem deres gådefulde betydningsoverskud og fremgrave en entydig historisk mening, der så kan bruges som bevismateriale mod Kierkegaards absolutte og ekstrahistoriske subjektbegreb. Adorno polemiserer ikke blot mod Kierkegaard, men i høj grad også mod den Kierkegaard-inspirerede Martin Heidegger og hele

egentlighedens jargon. Den retoriske egentlighed skal føres i marken mod den eksistensfilosofiske egentlighed.

Når bogstaveligheden forstås som *enkeltbed*, er opgaven derimod ikke at opløse den enkelte metafors gådefuldhed i entydig og polemisk brugbar mening, men snarere at undersøge, hvilke konsekvenser denne singulære gådefuldhed har for den overordnede sammenhæng i Kierkegaards værker. Med en berømt formulering fra *Ästhetische Theorie* kunne man sige, at opgaven 'ikke blot [er] at bortforklare det uforståeligheds moment [...], men derimod at forstå selve uforståeligheden' (Adorno 1973, 7, 516).

Når bogstaveligheden forstås på den måde, er Kierkegaard ikke en forgænger til Heideggers eksistentialontologi, men snarere til Franz Kafka og den autentiske moderne kunst. I essyet 'Aufzeichnungen zu Kafka', der udkom to år efter *Minima Moralia*, bruger Adorno dette begreb om bogstavelighed til at beskrive Kafkas prosa: 'indimellem river ordene, navnlig metaforerne, sig løs og opnår egen eksistens' (Adorno 1973, 10.1, 257), skriver Adorno – tydeligvis med et genbrug af sætningen om Kierkegaards illustrationer, der begynder at leve deres 'eget liv'. Det, der river sig løs hos Kafka, er altså billedlige elementer som fx personernes gådefulde gestus eller deres kropslige detaljer. Det er den slags blind og gådefuld tekstlig anskuelighed, som den bogstavelige tolkning må have øje for:

Men sådan som Kafka forholder sig til drømmen, skal læseren forholde sig til Kafka. Nemlig ved at blive stående ved de inkommensurable, uigennemsigtige detaljer, de blinde steder. At Lenis fingre er forbundet af svømmehud eller at bødlerne ser ud som tenorer, er vigtigere end ekskurserne om loven. Dette gælder også fremstillingsmåden og sproget. Ofte giver gestussene kontrapunktet til ordene (Adorno 1973, 10.1, 258).

Formuleret med Hegel siger Adorno, at Kafkas værker hører til under den symbolske kunstform. Når Ødipus har gættet sfinxens gåde og menneskeånden har kæmpet sig fri af sfinxens dunkle dyreskikkelse, opstår den skønne græske skulptur, hvor materiale ikke længere rummer et symbolsk betydningsoverskud, men følger sig lydigt efter de kunstneriske intentioner. Med en bemærkelsesværdig metafor kan Hegel beskrive den harmoniske græske skulptur som krop af øjne. Det anskuelige materiale er nemlig blevet gennemsigtigt for ånden: den græske kunst har forvandlet 'alle punkter på den synlige overflade til øje, hvilket er sjælens sæde og bringer ånden til fremtrædelse' (Hegel 1970, 13, 203). Ifølge Adorno er Kafkas anskuelige billeder ingen krop af øjne; det er snarere en blind, uigennemsigtig krop. Her har ånden ikke været i stand til at hæve materialets 'blinde steder' op i værkets hele mening. I stedet er den nødt

til at lade de blinde pletter blivende stående og selv forsøge at udlægge deres gådefulde betydningsoverskud. Den tekstlige anskuelighed i Kafkas forfatterskab er således en 'parabolik, hvortil nøglen er blevet væk' (Adorno 1973, 10.1,255), og Kafkas opgave som forfatter er netop at forsøge at udlægge denne gådefulde anskuelighed.

Det er denne eksegetiske måde at tænke på som Adorno finder foregrebet hos Kierkegaard: 'Den konstante teksts konstante mening er hos Kierkegaard uforståelig: for Skabningen er den guddommelige sandheds fylde ukendelig. Han taler om den i parabler, som først en langt senere elev af Kierkegaard, digteren Kafka' (Adorno 1996, 54). Hvor den ældre Adorno taler om Kafkas 'beskadigede parabler' (Adorno 1970, 7,191), taler den unge Adorno altså om Kierkegaards 'bogstavelige metaforer'. Kierkegaard er åbenbart ikke bare en idealistisk identitetsfilosof, der spiritualistisk fortrænger sin billedlige undergrund. Han er også 'eksegetikeren Kierkegaard', der bevæger sig fremad gennem en møjsommelig udlægning af det dunkle *Bilderreich*. (Adorno 1996, 33). Eller som det hedder et andet sted i Kierkegaard-bogen: Kierkegaard skaber ikke selv meningen ud af sin autonome subjektivitet, men læser den ud af de gådefulde billeder (Adorno 1996, 208).

I aforisme 79 fra *Minima Moralia* skitseres et modbillede til den moderne videnskabsbranches blændede og kastrede tanke. Det er en form for tanke, der ophæver sit ikke-begrebslige Andet i sig: 'hvis drifterne ikke samtidig er opbevaret [aufgehoben] i den tanke, der har frigjort sig fra deres herredømme, kommer det overhovedet ikke til nogen erkendelse.' Kierkegaard opbevarer og ophæver den æstetiske anskuelighed i sine værker ved at lade den stå som blinde gådebilleder, der kræver udlægning af den filosofiske fornuft. Noget tilsvarende gør Adorno i aforismen om intellektets offer – som jeg i det ovenstående har foreslået at tolke som en eksegetisk udlægning af Ødipus-figures sfinxagtige betydningsoverskud.

Et af Adornos vigtige forbilleder for en ikke-brutal tanke er med andre ord den form for tænkning, der i Kierkegaard-bogen bærer det utopiske navn 'intermitterende dialektik'. Intermitterende er fornuften, når den afbrydes af den bogstavelige metafor, for gådebilledet sprænger subjektets tale som en 'fornuftstridig cæsur' (Adorno 1996, 221). Det er altså – blandt andet – de metaforiske billeders diffuse betydningsoverskud, der skaber utopiske huller i subjektets monologiske tekst. Eller for at formulere det med en af de billedceller, der udgør grundlaget for Adornos forfatterskab, klaustrofobien: takket være den bogstavelige metaforers cæsur formår bevidstheden 'at 'trække vejret' i og med at luften omkring den genstandsløse inderlighed gennembrydes' (Adorno 1996, 173).

Litteratur

- Adorno, Theodor W. (1973) *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main.
- Adorno, Theodor W.: (1996 [1933]) *Kierkegaard. Konstruktion af det æstetiske*, på dansk ved Rolf Reitan, revideret og med forord af Jørgen Dehs, København.
- Adorno, Theodor W.: (2003 [1951]) *Minima Moralia*, på dansk ved Nina Lautrup-Larsen og Arno Victor Nielsen, København.
- Bachelard, Gaston: (1949) *Le Rationalisme appliqué*, Paris.
- Blumenberg, Hans: (1998) *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main.
- Hegel, G.W.F. (1970) *Vorlesungen über die Ästhetik*, i: *Werke in zwanzig Bänden*, udg. af Eva Moldenhauer og Markus Michel, Frankfurt am Main.
- Kierkegaard, Søren: (1968) *Philosophiske Smuler*, i: *Samlede værker*, København.
- Nietzsche, Friedrich: (1988) 'Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne', i: *Kritische Studienausgabe*, udg. af Giorgio Colli og Mazzino Montinari, Berlin/New York.

Noter

- ¹ Nærværende artikel bygger på et bidrag til seminaret 'Minima Moralia Revisited', Goethe-Institutet i København, april 2003. Begge dele, både artikel og seminarbidrag, bygger igen delvis på mine overvejelser over forholdet mellem filosofi og litteratur hos Kierkegaard: *Tanken i billedet. Søren Kierkegaards poetik*, Gyldendal 1998.