

# **Sannhet i fremskrittets tid**

-en undersøkelse av Theodor W. Adornos estetiske- og etiske filosofi

Av Erle Marie Sørheim

Masteroppgave i filosofi

Veileder: Professor Kjell Eyvind Johansen

Institutt for filosofi

Vår/Høst 2008

## **Innhold:**

Sammendrag	side 3
Takksigelser	side 4
<b>Del 1 Grunnleggende undersøkelser</b>	
Innledende kommentar	side 4
Essayet som form	side 5
Adornos Negativisme	side 9
Dialektikk ingen ren metode	side 12
Viktigheten av bevissthet om det ikke-identiske	side 14
Negativiteten i den negative dialektikk	side 17
Subjekt og objekt og Adornos forsoningsutopi	side 19
Objektets forrang	side 22
Forsoning som den utopiske idealsituasjon	side 23
Schein	side 24
Adornos erfaringsbegrep	side 26
<b>Del 2 Sannhet, kunst og etikk</b>	
Adornos syn på sannhet	side 38
Erfaring og sannhet	side 40
Kunsten som formidler av etiske sannheter	side 42
Kunstverkenes gåtekarakter	side 46
Åndens plass i kunstverket	side 48
Kunstverkenes særegne språk	side 50
Ånden og språkkarakteren	side 52
Kunstsannheten	side 54
Utlegging av sammenhengen mellom lyrikk og samfunn	side 57
Kunsten og samfunnet	side 61
Adornos historisitet, avsluttende kommentar	side 66
Litteraturliste	side 69

## **Sammendrag**

Denne oppgavens hovedanliggende har vært å utforske spørsmålet:

Mener Theodor W. Adorno at kunsten kan uttrykke sannheter som har samfunnsmessig og etisk relevans, og i så fall, hvorfor mener han dette er mulig og hvordan forestiller han seg at de kan erfares av oss?

Kunst og samfunnsfilosofi/etikk er de to mest fremtredende temaene i Adornos filosofi. Siden han har et så sterkt filosofisk engasjement for to så tilsynelatende autonome og ulike områder vekker det interesse å undersøke hvorfor Adorno fokuserer på akkurat disse to områdene, kan det være de har mer til felles enn man ved første øyekast antar? For å oppnå en innsikt i dette komplekse samspillet blir det nødvendig å først gå mer generelt inn på Adornos kritiske filosofi og klargjøre en del grunnbegreper hos Adorno, spesielt på det samfunnsfilosofiske området. Del 1 vil avslutte med en undersøkelse av Adornos erfaringsbegrep. Adorno hevder erfaringer i dagens samfunn er i krise, hvorfor er de det og kan denne krisen overvinnes?

Del 2 vil så gå inn på estetikkens område og søke mulige svar på spørsmålene stilt i første del der. Adorno skriver i *Ästhetische Theorie* at den moderne kunsten er samfunnskritisk, hvordan kan den være det hvis den samtidig er autonom?

Sannhet og erfaring viser seg å bli de to mest sentrale ideene i dette problemkomplekset, og de brukes begge av Adorno både på etiske, og estetiske fagområder. Deres betydning og rolle i Adornos filosofi vil derfor bli behørig undersøkt. Hvordan kunst så kan uttrykke sannhet, hvordan estetisk sannhet kan erfares og forstås og hva den vil kunne ut i blir så temaet mot slutten av oppgaven. Adornos filosofi er grunnleggende kritikk, ikke systembygging, å forstå hans tankegang har derfor lite med å falsifisere hans teser. (Som jo i hovedsak ikke eksisterer annet enn som negering av andres teser.) Denne oppgaven søker derfor ikke å komme med et alternativt eller kritiserende syn på Adornos filosofi, men snarere å klargjøre hans posisjon som ikke er like lett å gripe ved første lesning. Men noen kritiske synspunkter vil dog forekomme. Siden Adorno i så stor grad fremhever refleksjonen og selvrefleksjonen som premiss for en ikke-voldelig og sann utvikling vil jeg i avslutningen selv reflektere over hva jeg mener Adornos filosofi har å si i dag. Er hans ideer fortsatt relevante, eller er de størknede fossiler fra en svunnen tid?

## **Takksigelser**

Jeg vil gjerne takke DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst) for det ti-månedlige stipendiet de tildelte meg og som har muliggjort at denne oppgaven kunne leses opp mot tyskspråklig filosofi, Adornos, så vel som andre relevante sekundærkilder.

Jeg vil også takke Prof. Dr. Christoph Menke ved Potsdam Universität for den veiledning han ga meg samt professor Kjell Eyvind Johansen ved Universitetet i Oslo for det samme.

## **Innledende kommentar**

Da jeg startet på denne oppgaven for et år siden satte jeg meg godt til rette med Ästhetische Theorie foran meg. En uke etterpå hadde jeg lest 150 sider og gjort en halv side notater. Teksten var rett og slett så vanskelig for meg å dechiffre, vokabularet var nytt, ideene likeså, språket ofte glitrende, men meningen med det hele var vanskelig å gripe. Jeg byttet derfor taktikk, leste alle sekundærkilder jeg kunne komme over, for så, et halvt år etterpå å gå tilbake til hovedboka. Denne gangen gikk det bedre. Ikke det at jeg på noen måte er utlært, jeg ser fortsatt en mengde problematiske områder i teksten og en rekke av mine egne spørsmålsteget har fortsatt ikke fått noen svar, men sammenlignet med for et år siden har jeg i hvert fall oppnådd en bedre forståelse for hans teori, og mine hovedspørsmål;

Hvordan kan kunst formidle etiske sannheter, og hvordan ser Adorno på erfaringens og sannhetens funksjon og betydning i denne prosessen? Har, om ikke fått entydige og klare svar så i hvert fall gitt meg en større innsikt i problematikken og en bedre forståelse av både etikken og estetikkens særegne og komplekse rolle hos Adorno. Oppgaven bærer preg av den prosessen det har vært for meg å studere Adorno, den er fokusert på forståelse og en adekvat utlegging av Adornos filosofi og jeg har også lagt stor vekt på å lese han på originalspråket, tysk, fordi jeg mener man i en hver oversettelse nødvendigvis vil miste små nyanser som av og til kan vise seg å være store i betydning. Noen eksempler på dette viser jeg også til i denne oppgaven. Jeg har benyttet meg av Adornos samlede verker, fra Suhrkamp Verlag, "Gesammelte Schriften in 20 Bänden" og forholdt meg til deres benevning, det vil si at jeg etter

første fotnote benevner tittelen som GS, nummer og så sidetall. En full oversikt over de bindene jeg bruker og hvilke tekster de inneholder finnes i litteraturlisten bak. I den har jeg også oppført et par sekundærkilder som ikke er direkte nevnt i oppgaven. Dette er fordi jeg leste de i den første fasen, og, selv om jeg ikke har tatt direkte inspirasjon eller informasjon fra de er jeg overbevist om at de vil ha hatt en innvirkning på min måte å lese Adorno på, og derfor har jeg inkludert de i listen.

### **Essayet som form**

Jeg velger å starte denne oppgaven med en framlegging av Adornos artikkel, eller, det er vel riktigere å kalle det et essay, kalt "Essayet som form".

Det er kanskje ikke det beste sted å starte pedagogisk sett, men det blir til det som jeg i skoleårene lærte som et "in medias res", altså "rett inn i midten", rett inn i hendelsesforløpet. Det som fascinerer meg med dette essayet, er at det så til de grader tar tak i den problemstillingen jeg det siste året har jobbet med. Her bruker han en bevisst stil på å uttrykke noe både om sannhet og erfaring, men likeså mye er essayet en filosofi- og vitenskapskritikk, ja nærmest en kritikk av det moderne. Jeg skal presentere dette nærmere.

Adorno starter med å fremlegge den akademiske kritikken av essayet som form. Essayet blir gjennom sin veltalenhet ikke annet enn kunstnerisk spekulasjon, det er et urent medium, hverken kunst eller vitenskap. Adorno konstaterer tørt; "Noch heute reicht das Lob des écrivain hin, den, dem man es spendet, akademisch draußen zu halten."<sup>1</sup> Å skrive godt blir et argument mot at man kan være vitenskapelig. Selv om tenkere som Lucaks, Benjamin og Simmel i større eller mindre grad brukte essayet som filosofisk innfallsvinkel har det i aller størst grad blitt holdt utenfor academia. Årsaken, mener Adorno, er at essayet gir det spesifikke den primære oppmerksomhet. Det underlegger seg ingen kategorier og forsøker ikke å generalisere eller almenngjøre prinsipper. At den etablerte vitenskapen derfor ikke vil være kjent ved det kan man forstå, vi er alle skolert i den definisjons, deduksjons- og argumentasjonsbaserte vitenskapelige form. Men Adorno ønsker i dette essayet å vise at våre oppfatninger kanskje ikke er så ufeilbarlige. Han søker å vise at essayet griper noe generaliserende uttalelser ikke kan nå; Det ikke-identiske det særegne, det

---

<sup>1</sup> GS 11 s 9

erferingene våre bygges opp av. Essayet begynner ikke hos Adam og Eva kommenterer Adorno lakonisk, essayet begynner, slik vi begynner denne oppgaven, midt i sakene. Det tar ingen grunnbegreper som sikkert fundament, hvis begrepene i det hele tatt blir ”sikret” er det igjennom sitt forhold til hverandre:

“Präzisiert werden sie [die Begriffe] erst durch ihr Verhältnis zueinander.”<sup>2</sup>

Å definere innebærer nemlig ikke å gi betydning til på forhånd tomme begreper, det er snarere, å avgrense, mener Adorno. Sakene begrepene prøver å nå eksisterer jo allerede fra før, og ved å definere dem reduseres de samtidig. Denne tanken som her viser seg om sakene/fenomenenes ikke-identitet med begrepene vil vi se blir en av Adornos nøkkeltanker, både på det etiske og estetiske felt. Essayet, som unngår denne definisjonstrangen blir dermed en for Adorno svært attraktiv form å formulere sine tanker i. Han beskriver essayets fremgangsmåte billedlig som en person som lærer seg et fremmedspråk uten ordbok. Gjennom iakttaging av bruk vil han til slutt danne seg en forståelse for ordet:

”Hat er das gleiche Wort, in stets wechselndem Zusammenhang, dreißigmal erblickt, so hat er seines Sinnes besser sich versichert, als wenn er die aufgezählten Bedeutungen nachgeschlagen hätte, die meist zu eng sind gegenüber dem Wechsel je nach dem Kontext, und zu vag gegenüber den unverwechselbaren Nuancen, die der Kontext in jedem einzelnen Fall stiftet.”<sup>3</sup>

Denne metoden er ikke filfri, og essayet er heller ikke feilfritt, påpeker Adorno, men den unngår å redusere komplekse begreper og sannheter til urokkelige definisjoner som ikke tar hensyn til det ikke-identiske. Essayets meningskapng blir altså en holistisk en, hvor delene må frembringes slik at de alle bærer hverandre

”Als Konfiguration aber kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung. Jene ist ein Kraftfeld, so wie unterm Blick des Essays jedes geistige Gebilde in ein Kraftfeld sich verwandeln muß.”<sup>4</sup>

”Hver åndelige form” hva legger egentlig Adorno i dette begrepet, vi kommer til å behandle åndeligheten nærmere i del 2 som mer konkret tar for seg Adornos estetikk, men ved å gå til passasjen før får vi et innblikk i de åndelige former, og at de blant annet viser seg i erfaringene. Essayet forsøker ikke å låse erfaringene eller sannhetene fast i en spesiell tolkning. Adorno snakker mye både på essayets, og også kunstens område om ”Kraftfeld”, ”Konstellationen” Bewegung”. Dette ser jeg på som bilder på

---

<sup>2</sup> GS 11, side 20 (Der Essay als Form)

<sup>3</sup> GS 11, side 21

<sup>4</sup> GS 11, side 22

hvordan meningen skapes i de forskjellige elementenes forhold til hverandre, at de da settes i tolkningsmessig bevegelse, også med hensyn til det erfarende subjektet som mottar dem. Erfaringene står i fokus i essayet, de ulike erfaringer søkes å forklares, begripes ved å settes i et fruktbart samspill, i stedet for, som i den tradisjonelle tenkning hvor erfaringene forlattes og blir fremmede, erindringen om de opprinnelige erfaringene blir der glemt.

Det er nemlig ikke mulig å skape vitenskapelige erkjennelser ut av ikke-vitenskapelige erkjennelser om samfunnet og menneskene. Og dette gjør ikke disse erkjennelsene mindre sanne, vitenskapelig genrealisering er *ikke* et sannheskrav fremholder Adorno, selv om man ved å studere fort vil komme til å tro det.

Erkjennelsene fra et modent menneskes erfaringer er altså noe viktig for Adorno, noe uerstattelig som krever gyldighet. Ved å ikke kunne innlemme genuine erfaringer i sitt system mister altså vitenskapene en kilde til kunnskap,

”Als Geisteswissenschaft versagt sie, was sie dem Geist verspricht: dessen Gebilde von innen aufzuschließen.”<sup>5</sup> Essayet går til rette mot denne utelatelsen ”Im Verhältnis zur wissenschaftlichen Prozedur und ihrer philosophischen Grundlegung als Methode zieht der Essay, der Idee nach, die volle Konsequenz aus der Kritik am System.”<sup>6</sup> I essayet gis erfaringene plass, de reflekteres over og samordnes, den tradisjonelle oppfatningen om hva sannhet er oppgis, essayets mål blir ikke å abstrahere og føre saken tilbake til andre, mer grunnleggende elementer, den søker heller forståelse ved å trenge så langt som mulig inn i saken. Essayet tolker, det identifiserer ikke. Dets sannhet blir altså en annen enn den tradisjonelle vitenskaps, å begripe denne sannhetsforståelsen blir et av denne oppgavens viktigste oppgaver. Et hint av den får vi i det Adorno påpeker at essayets sannhet beveger seg:

”durch seine Unwahrheit, [sie ist] nicht im bloßen Gegensatz zu seinem Unehrliehen und Verfemten aufzusuchen sondern in diesem selber, seiner Mobilität, seinem Mangel an jenem Soliden, dessen Forderung die Wissenschaft von Eigentumsverhältnissen auf den Geist transferierte.”<sup>7</sup>

Det kan se ut som om Adornos sannhetskonsepsjon er en mer prosessbasert, erfaringsbasert, anti-materialistisk størrelse, sannheten er kanskje ikke noe håndfast og evig, men noe vi må jobbe oss frem til og dyrke for å beholde? ”[...]die vom Spiel

---

<sup>5</sup> GS 11, side 16

<sup>6</sup> GS 11, side 17

<sup>7</sup> GS 11, side 29

verlassene Wahrheit wäre nur noch Tautologie.”<sup>8</sup> Sannheter som går ut over den rene identifikasjon vil altså i sin natur være bevegelige, utforskende og lekende i sin sannhetssøken. Adorno opponerer mot det syn som hevder at sannhet og historie står som motsetninger. ”Hat Wahrheit in der Tat einen Zeitkern, so wird der volle geschichtliche Gehalt zu ihrem integralen Moment; [...]”<sup>9</sup> Og dette integrerte moment av tid i sannheten bærer også med seg erfaringene. Essayet gir plass til erfaringene, og i det at bevisstheten tar tak i sine personlige erfaringer griper den også tak i den historiske menneskehets omfattende erfaringer.

Erfaring, historie og sannhetsoppnåelse står altså i en tett sammenheng mener Adorno, og det er essayet som best egner seg til å frembringe denne sammenhengen og resultatene av den. Adorno bruker derfor selv essayet som form i sine arbeider og unngår bevisst selv å definere eller reise store filosofiske byggverk. Hans filosofi blir derfor ansett for vanskelig å fremlegge, da den unndrar seg alle definisjons og systemkonstruksjoner, for å i stedet mane frem sannheter ut i fra den historie- og erfaringsammenhengen de står i. Å skulle skrive en systematisk oppgave om Adorno på tradisjonell filosofisk form er derfor i utgangspunktet en selvmotsigelse. Hvordan kan jeg uttrykke noe om sannhet og erfaring når Adorno selv hevder at hans konsepsjon ikke lar seg fange av den vitenskapelige, reduserende stil? Jeg kunne selvfølgelig ha prøvd å svare på hans fordring og selv skrive essayistisk, mange Adorno-fortolkere har gjort det. Men jeg er redd, på mitt nivå, at utfallet hadde blitt heller svakt og forvirrende. Jeg velger derfor ikke å følge Adorno i stilen, men jeg håper å komme så nær tankene hans som mulig ved å prøve å vise hvordan hans nøkkelbegreper gjensidig presiseres gjennom det forholdet de står til hverandre i. Denne fremleggelsen blir derfor ikke som å legge stein på stein, men snarere som å legge elementene frem ved siden av hverandre på en vippestang og så forsøke å få de i blånase.

---

<sup>8</sup> GS 11, side 30

<sup>9</sup> GS 11. side 18



## **Adornos negativisme, en klargjøring**

Theodor W. Adornos filosofi er en utpreget kritisk en og stod alltid, som jeg vil komme tilbake til nedenfor, i et tett forhold til sin samtid. Men som en hver betydelig filosof var han også meget belest og bevisst på fortidens tankegods, og bevisstheten om vår historisitet så vi også i forrige avsnitt var en viktig del av Adornos filosofi. Hans ide om den negative dialektikk bygger på et filosofisk begrep som ble lansert allerede av grekerne og man kan vanskelig forstå dets betydning hvis man ikke også ser på den historiske genesen ideen har hatt før Adorno skapte sin eksegese av det. Denne historisk betingete sammenhengen påpeker Adorno allerede i første setning av sin "Negative Dialektik":

"Die Formulierung Negative Dialektik verstößt gegen die Überlieferung. Dialektik will bereits bei Platon, daß durchs Denkmittel der Negation ein Positives sich herstelle; die Figur einer Negation der Negation benannte das später prägnant. Das Buch möchte Dialektik von derlei affirmativem Wesen befreien, ohne an Bestimmtheit etwas nachzulassen. Die Entfaltung seines paradoxen Titels ist eine seiner Absichten." (Første setn. i Neg. Di)

Samtidig viser dette sitatet at hans nye begrep, "Negative Dialektik" bevisst søker å kritisere den tidligere idéen, selvmotsigelsen i begrepet er derfor et bevisst grep og gir bud om hvilken sentral rolle paradokser spiller i Adornos filosofi. I "Essayet som form" så vi hvordan Adorno stadfestet en sammenheng mellom historie, erfaring og sannhet, de personlige erfaringer står i en tett sammenheng med menneskehetens erfaringer:

"die bloß individuelle Erfahrung, mit welcher das Bewußtsein als mit dem ihr nächsten anhebt, ist selber vermittelt durch die übergreifende der historischen Menschheit"<sup>10</sup> Våre erfaringer er altså ikke umiddelbare og selvstendige, de krever noe av en for å oppnås og tar del i menneskehetens felles erfaringsstrøm. Adorno fortsetter: "daß stattdessen diese [menneskehetens erfaringer] mittelbar und das je Eigene das Unmittelbare sei, [ist] bloße Selbsttäuschung der individualistischen Gesellschaft und Ideologie."<sup>11</sup> Adornos stikk mot det individualistisk-ideologiske samfunn er ikke bare en sosialists gretne oppgulg, men som vi skal se begrunnet i

---

<sup>10</sup> GS 11, side 18-19

<sup>11</sup> GS 11, side 18-19

hans syn på menneskets historisitet og enkeltmenneskets, subjektets, sterke sammenvevdhet med samfunnet det er en del av.

For å forstå grunnideen i Adornos negative dialektikk vil det, på grunn av begrepets historisitet, være hjelpende å raskt se på dialektikkens historiske tilblivelse.

”Dialektikk” ble først metodisk brukt av Platon, som innførte det som en motvekt mot sofistenes eristik<sup>12</sup>. ”Dialektikk” betydde ”samtalekunst” på gammelgresk (dialektike (tekhne)<sup>13</sup> og ble av Platon kjennetegnet som metoden for å erkjenne virkeligheten (altså idéene) gjennom å overvinne meningsforskjeller ved hjelp av en dialog tuftet på en bevegelse mellom spørsmål og svar.<sup>14</sup> Aristoteles videreførte dette begrepet i ”Organons” femte bok, ”Topik” hvor han redegjorde for dialektikken som en type deduksjon som skilte seg fra vitenskapelig deduksjon kun ved at dens premisser ikke var vitenskapelige sannheter, men meninger, såkalte ”endoxa”.<sup>15</sup>

Den neste betydningen av begrepet som har relevans i denne sammenhengen er Immanuel Kants skille mellom analytikk og dialektikk i ”Kritik der reinen Vernunft” fra 1781. Kant definerte dialektikken som en ”skinnlogikk”, hvis tema er forklarbare, men uløselige (selv)motsigelser.<sup>16</sup> Motsigelsene er forklarbare i det de viser den rene fornufts tendens til å formulere spørsmål ved hjelp av de transcendentale kategorier som overskrider menneskets mulige erfaring. Slik blir problemer som:

”Hva skjer etter døden?” avslørt som ”skinnproblemer”. Både tesen og antitesen kan bevises hvis man overskrider fornuftens grenser. Disse antinomiene (se nedenfor) blir det da den transcendentale dialektikkens oppgave å avsløre.

Men en syntese, en ”Versöhnung” (forsoning) mellom disse motsigende standpunktene avviser Kant at det er mulig å oppnå. Fornuften må kjenne sine grenser og avvise det som går ut over disse.<sup>17</sup>

Hegel var enig med Kant i at dialektisk tenkning springer ut fra fornuften, men avviste at problemene den avdekker havarerer i uløselige antinomier. Hegel hevdet

---

<sup>12</sup> Eristik kjennetegnes ved å være en debattmetode hvis mål er å vinne debatten, ikke å nå en sannhet eller komme til en felles enighet.

<sup>13</sup> <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>, oppslagsord ”dialektikk”

<sup>14</sup> Philosophielexikon, Hügli, Anton og Poul Lübcke, (utg.), Rowohlt Taschenbuch Verlag, 5. opplag, 2003, oppslagsord ”dialektik”

<sup>15</sup> Aristoteles innførte begrepet ”endoxa” i sin ”Organon” som en betegnelse for allment antatte antagelser, aller helst legitimert av ”de vise”, de ledende og styrende skikkelsene i bystaten.

<sup>16</sup> Hügli, Anton og Poul Lübcke, (utg.), ”Philosophielexikon” Rowohlt Taschenbuch Verlag, 5. opplag, 2003, oppslagsord ”dialektik”

<sup>17</sup> ibid. oppsøgsord ”dialektik”

derimot at disse antinomiene lot seg løse, at deres tilsynelatende selvmotsigelse bare var et skinn ("schein") og at de viste til større, mer underliggende sammenhenger, og strukturer. Kant behandlet disse motsigelsene etter Hegels syn alt for abstrakt når han lot være å undersøke om de kunne være del av en større sammenheng hvor muligheten for en formidling ("Vermittlung") og opphevelse av dem var til stede.<sup>18</sup> En underliggende tanke i Hegels filosofi er at "menneskeheten er ett, identisk, med guddommelig ånd."<sup>19</sup> Menneskehetens historie er etter hans syn en dialektisk reise på vei til en større bevissthet om oss selv, hvor (menneske)ånden til slutt oppnår full selvforståelse ved å kritisk reflektere over seg selv og sin bevegelse. Dette skjer gjennom at bevisstheten, den enkelte bevissthet, kalt skikkelse hos Hegel,<sup>20</sup> gjennom selvrefleksjon kommer frem til sin egen selvmotsigelse. Den nye skikkelsen som da oppstår vil ha skikkelse 1 som negert objekt. Skikkelse 2 blir dermed en bestemt negasjon, en "refleksjon over den refleksjonen over seg selv som S1 utgjorde."<sup>21</sup> Slik blir gangen gjennom de ulike skikkelser en nødvendig og fullstendig rute på veien til den absolutte viten. Disse dialektikkens (selv)motsigelser oppheves til slutt i den spekulative tenkning, hevder Hegel videre. Her er det viktig å være klar over hva Hegel legger i sitt begrep om "spekulativitet", Dag Østerberg definerer spekulativ tenkning hos Hegel som:

"<sup>22</sup>Tenkning eller innsikt som gjennom dialektisk refleksjon er nådd frem til helhetlig forståelse." Gjennom slik spekulativ formidling ("Vermittlung") eller forsoning ("Versöhnung") blir til slutt alle motsetninger oppøst og helheten vil tre frem som det sanne.:

"Das Wahre ist das Ganze. Das Wahre aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen"<sup>23</sup>

Denne forståelsen av helheten som det som realiserer seg til slutt etter at dialektikken er blitt reflektert og løst opp, eller syntetisert, opponerer Adorno imot. Selv om han på mange områder følger Hegel, noe jeg vil påvise med Bernstein nedenfor, og fortsetter

---

<sup>18</sup> ibid. oppsøagsord "dialektik"

<sup>19</sup> Ibid, s. 7

<sup>20</sup> Denne utlegningen drar klare veksler på Thomas Kroghs utlegning i etterordet av *Åndens Fenomenologi*, s. 408

<sup>21</sup> ibid. s. 408

<sup>22</sup> Hegel, G.W.F.: "Åndens fenomenologi" Pax Forlag A/S, Oslo, 1999, i forordet, s. 12

<sup>23</sup> Hegel, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*, s.24

å benytte mange av hans begreper, som "Versöhnung" "Vermittlung" osv, er det også en omfattende Hegel-kritikk i hans arbeider. Slik uttrykker Espen Hammer det:

"The Hegelian dialectic [...] since it construes the Absolute as the totality of categorial mediations within a field of immanence, is a philosophy of totality."<sup>24</sup>

Og i en samtid preget av totalitarisme er det nettopp dette ikke Adorno vil ha, fortsetter Hammer.

Adorno er her mer i tråd med den Marxistiske tenkning og ser på helheten, og da forstått først og fremst som den samfunnsmessige, som et resultat av lidelsesfulle, samfunnsskapte antagonismer. Derfor stiller Adorno sin kritiske mottese i *Minima Moralia*: "Det hele er det usanne,"<sup>25</sup> man må altså gå til de enkelte erfaringene og fenomenene for å oppnå forståelse og innsikt.

### **Dialektikk ingen ren metode**

Adornos forhold til Hegel er viktig, fordi han i så stor grad refererer til Hegel, både positivt og kritisk, i sine verker. Selv om jeg her d bare får gått overflatisk inn på det, ønsker jeg derfor allikevel å risse opp noen av de viktigste lærdommene Adorno har tatt med seg fra Hegels filosofi. Filosofen J.M. Bernstein, samtykker i at Adorno er en sterk kritiker av Hegles tanker, men han legger også vekt på de likheter og den inspirasjon Adorno har tilegnet seg fra Hegel:

"That Adorno entitled his major work of theoretical philosophy *Negative Dialectics* is enough, all by it self, to indicate the pervasive nature of the presence of Hegel in his thought<sup>26</sup>." Den negative dialektikken må man nok derfor hevde er sterkere knyttet til den betydning Hegel, og også Kant la til begrepet, enn den originale, greske. Det er mot disse to landsmennene Adorno retter hovedvekten av sin kritikk i "Negative Dialektik", samtidig bryter han ikke med alle deres idéer, han snarere kritiserer dem for å videreføre dem, noe vi skal se skjer på mange ulike områder i Adornos teori.

J. M. Bernstein mener Adorno aksepterer de grunnleggende idéene i Hegels idealisme. At han skulle være en "hegelianer" eller en "objektiv idealist" innebærer først og fremst at han fastholder ideen om at det ikke finnes noe "første", det er ikke mulig å ha et forhåndsgitt utgangspunkt for filosofi, verken teologisk, teleologisk eller kategorisk. Dette samsvarer godt med Adornos uttalelser fra "Essayet som form" om

---

<sup>24</sup> Hammer, Espen: *Adorno & the politics*, Routledge 2006, s.100

<sup>25</sup> Adorno, Theodor W., : *Minima Moralia*, Pax Forlag A7S, Oslo, 2006, s. 72

<sup>26</sup> Huhn, Tom (ed).*Cambridge Companion to Adorno Bernstein*, s. 19,

at begrepene får sin mening igjennom det forholdet de står til hverandre i, ikke via definisjoner. Hegel mente det var umulig å ha et nullpunkt hvor man kunne komme med kriterier til hva sann kunnskap er. Utgangspunktet må være det av faktiske kunnskaper og krav til kunnskaper vi har rundt oss til en hver tid.<sup>27</sup> Dette er altså Adorno bifallende til. Samtidig viderefører Adorno Hegels dialektikk, men på en ganske annen, kritisk måte, ved å føre den inn i en negativ retning. Dette kommer vi tilbake til nedenfor.

Det er nærliggende å se på Adornos videreføring av dialektikken som en videreføring av Hegels ”metode” Men som Gerhard Schweppenhüser påpeker i ”Theodor W. Adorno” er det ikke uproblematisk å snakke om ”Hegels metode”, så lenge Hegel selv nektet å dra et skille mellom innhold og metode. Alle metodiske drøftelser skulle skje igjennom det aktuelle innholdet, eller gjenstanden, ikke isolert fra det.

Dette påpeker også Adorno i Negative Dialektik:

”Kritiker der Kantischen Trennung von Form und Inhalt, wollte Hegel Philosophie ohne ablösbare Form, ohne unabhängig von der Sache zu handhabende Methode, und verfuhr doch methodisch. Tatsächlich ist Dialektik weder Methode allein noch ein Reales im naiven Verstande. Keine Methode: denn die unversöhnte Sache, der genau jene Identität mangelt, die der Gedanke surrogiert, ist widerspruchsvoll und sperrt sich gegen jeglichen Versuch ihrer einstimmigen Deutung. Sie, nicht der Organisationsdrang des Gedankens veranlaßt zur Dialektik.<sup>28</sup>”

Jeg mener at for Adorno kan slike overveielser ha vært en motivasjonsfaktor for å benytte den essayistiske form hvor nettopp innhold og metode går sammen i én enhet. Adorno mente jo også at essayet dro den ”volle Konsequenz aus der Kritik am System”<sup>29</sup>. Adorno fortsetter overnevnte passasje med å klargjøre sin egen form for dialektikk:

”Dialektik als Verfahren heißt, um des einmal an der Sache erfahrenen Widerspruchs willen und gegen ihn in Widersprüchen zu denken.”<sup>30</sup> Dette kan essayet gjøre, i det det ikke i sin form er tvunget til å komme frem til én konklusjon. Og det er verdt å merke seg at det er de *erfarte* motsetninger dialektikken skal ta opp i seg. Erfaringen vil altså måtte ha en sentral funksjon som bidragsyter til den dialektiske prosessen. At erfaringer har denne posisjonen synes jeg bidrar til å forklare hvorfor dialektikk ikke

---

<sup>27</sup> Hegel, G.W.F: ”Åndens fenomenologi” etterordet, s. 400

<sup>28</sup> GS 6 (Negative Dialektik) s. 148

<sup>29</sup> GS 11, side 17

<sup>30</sup> GS 6, s. 148

kan være ren metode. Hvis erfaringer er et av dialektikkens råstoff kan ikke disse standardiseres og settes inn i et allerede eksisterende, metodisk skjema, erfaringenes subjektive, men almenngyldige natur og mangfoldighet krever at de tas på alvor som enkelt stående refleksjoner. Erfaringenes viktighet og kompleksitet skal vi komme grundigere tilbake til nedenfor. Det synes for meg også viktig å gripe fatt i motsigelsene, og selvmotsigelsene Adorno i sitatet legger vekt på. Det er tydelig at Adorno ikke ser fruktbarheten av å alltid å søke mot en (reducerende) syntese, men mener at den kritiske, negative tankegangen som reflekterer rundt motsigelsene slik de står, allikevel kan skape innsikt og forståelse. Utveisløse aporier blir altså ikke filosofiske blindveier for Adorno, selv om de er utveisløse.

### **Viktigheten av bevissthet om det ikke-identiske**

Det er altså erfaringen av motsetninger, og ikke synteser som hos Hegel, som står i sentrum for Adornos dialektikk. Adorno fokuserer på forskjellen mellom objektene, som vi erfarer, og konseptene, som tankene skaper. Et objekt kan aldri bli fullstendig innebefattet i et konsept, hevder han, det vil alltid forbli noe ikke-identisk, uidentifisert igjen etter at fornuften har prøvd å fange og identifisere det erfaringen har gitt den.

Adornos negative dialektikk og begrep om ikke-identitet er en kritikk av Hegels filosofi, men han benytter seg fortsatt av Hegels tanker omkring subjekt, objekt og formidling, om enn på en svært annerledes og negativ måte.

Disses konseptene blir ikke brukt hos Adorno bare for å kunne bukes til å kritisere Hegels (og også Kants) filosofi.

Adorno har tydelig sett hvordan ideene rundt subjekt og objekt, forskjellen mellom konsept og innhold, når de kritiske endringene er gjort, kan brukes til å skape en metafysikk som kan gjøre rettferdighet til lidelsene forårsaket av Auschwitz.

Som han uttrykker det i Negative Dialektik:

”[...] Auschwitz [hat] das Mißlingen der Kultur unwiderleglich bewiesen. Daß es geschehen konnte inmitten aller Tradition der Philosophie, der Kunst und der aufklärenden Wissenschaften, sagt mehr als nur, daß diese, der Geist, es nicht vermochte, die Menschen zu ergreifen und zu verändern. In jenen Sparten selber, im emphatischen Anspruch ihrer Autarkie, haust die Unwahrheit.”<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> GS 6, s 359

At kulturkritikk er den sentrale aksene Adornos filosofi dreier seg rundt får her en tydelig forklaring. Mange mener Adornos negativitet og kritikk gjør hans filosofi for bakoverskuende og lite fremtidsrettet, at han dveler for mye over gamle synder i stedet for å prøve å bygge en ny fremtid. Men som vi vil se mener Adorno at menneskehetens historiske erfaringer er en grunnleggende komponent i den refleksive prosessen man må igjennom for å kunne komme videre med de riktige lærdommene fra det. Ånden, som vi skal komme tilbake til som begrep, og som Adorno ser på som en grunnleggende "god" sannhetsformidlende "kraft" i samfunnet klarte altså ikke å gripe menneskene, i stor grad fordi det fremskridende og fremskrittrettede opplysningssamfunnet er bygget på usanne premisser, tolker jeg Adorno til å mene. Fra en filosof som ofte kan være svært vanskelig å forstå er utlegningene om Auschwitz og dets følger i Negative Dialektik sterke og entydige. Hans ansats til andre del av "Meditationen zur Metaphysik" lyder klokkeklart :

"Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe." <sup>32</sup>

Det er dette, ene kategoriske imperativet Adorno i hele sin filosofi vil holde seg tro til. Kants kategoriske imperativer er ikke lenger gyldige, men det er tydelig at Adorno mener ideen om kategoriske imperativ fortsatt er gyldig, i og med at han bruker formen selv. Men Adornos kategoriske imperativ er både mer og mindre omfattende enn Kants. Mindre omfattende fordi de bare tar opp i seg én hendelse og sier at den eller lignende aldri skal skje igjen, mer omfattende fordi Adornos imperativ går langt ut over hva enkeltmennesket kan styre. Det interessante er at han legger ansvaret på det kollektive onde på alle, imens Kant tegnet opp noen generelle leveregler som hvis alle fulgte dem ville gjøre samfunnet bedre går Adorno andre vei og sier implisitt at samfunnet er oss alle, det som skjer er vi alle direkte ansvarlige for. Dette kan ses på som et paradoks så lenge Adorno holder fast på at det moderne mennesket er ufritt, men Adorno er jo en Marxist og marxistisk materialist og jeg mener derfor, at selv om han postulerer materialistisk ufrihet for mennesket, vi er fanget av produksjonsforholdene, har vi åndelig frihet, og dermed altså en fri vilje.

---

<sup>32</sup> Adorno, Theodor W. : GS 6, side 358

Adorno kritikk av Hegel går ut i fra en analyse om at Hegels identitetstenkning, hans fremhevelse av det homogene på bekostning av det heterogene, forenkler og reduserer objektene til rene ting, eller varer i en mer materialistisk terminologi. Adorno hevder, i følge Espen Hammer, at Hegels dialektikk ”can be viewed as a figuration of late capitalism itself, whose logic privileges exchange-value over use –value, and which has congealed into an apparently reconciled totality.”<sup>33</sup> Samtidig er Hegels syn på totaliteten som rasjonell, en måte å muliggjøre og rasjonalisere det tyvende århundrets industrialiserte masse mord.

Adorno medgir dog i innledningen til ”Negative Dialektik” at ”Denken heißt identifizieren.”<sup>34</sup> Når Adorno så kritiserer denne identifiseringstankegangen betyr det at han må skape en filosofi hvor tanken presses til å ”tenke mot sin egen tankegang”, altså, som vi så, ”an der Sache erfahrenen Widerspruchs willen und gegen ihn in Widersprüchen zu denken.”<sup>35</sup> Det er dette Adorno ønsker å oppnå med sin *negative* dialektikk. Slik formulerer han det selv:

”Erheischt negative Dialektik die Selbstreflexion des Denkens, so impliziert das handgreiflich, Denken müsse, um wahr zu sein, heute jedenfalls, auch gegen sich selbst denken. Mißt es sich nicht an dem Äußersten, das dem Begriff entflieht, so ist es vorweg vom Schlag der Begleitmusik, mit welcher die SS die Schreie ihrer Opfer zu übertönen liebte.”<sup>36</sup>

Fordi vår tankegang tar sitt innhold fra de ”gale tilstander”, må altså tanken, for å i det hele tatt kunne kalles selvrefleksiv og sannhetssøkende, tenke mot seg selv og sine egne standpunkter og dermed også ta hensyn til det som tankenes begreper selv ikke når. Adornos negative dialektikk er ikke annet enn den bestemte negasjonen av idealistisk dialektikk, sier Gerhard Schweppenhüser i ”Theodor W. Adorno”.<sup>37</sup> Den gir forrang til objektet og jobber i mot fornuftens tendens til identifiseringstenkning. Idealismens filosofer så ikke hvordan ”enhetsforbildet” presset tanken til å trekke vekk det i objektet som ikke passet inn under prinsippet om enhet. Mot dette jobber den negative dialektikk for å fri objektene og la motsigelsene bli synlige og ikke innpakket i enhetssøkende, reduserende samlebegreper. At Adorno avviser Hegels ideer om formidling, system og syntese er derfor en selvfølge. Adorno velger å stoppe den dialektiske prosessen der hvor de ulike

---

<sup>33</sup> Hammer, Espen: Adorno & Politics, s.100

<sup>34</sup> GS 6, s.17

<sup>35</sup> GS 6, s. 148

<sup>36</sup> GS 6, s. 358

<sup>37</sup> Schweppenhäuser, Gerhard: Theodor W. Adorno, s.54



elementenes ufrenlighet blir klar og med viser han også hvordan slike syntetiserende teorier må utelater nettopp det som gjør ting unike og ikke-identiske for at deres syntese skal kunne frembringes. Adorno nekter å fjerne eller overse antagonismene. ”Dialectics at a standstill” benevner J.M.Bernstein Adornos negative dialektikk, det kan være et godt bilde på den uforenede helheten Adorno fremhever som realiteten, men samtidig er det viktig å ikke tro at Adornos dialektikk er en parkert dialektikk, de ulike, uforsonede elementene i helheten vil hele tiden skape mening igjennom sine konstellasjoner og bevegelser seg i mellom.

### **Negativiteten i den negative dialektikk**

Adornos negative dialektikk er negativ på en rekke forskjellige måter og jeg synes derfor det er viktig å klargjøre på hvilke måter den er negativ.

Den er negativ fordi den starter i kontradiksjonen, i det negative moment, og fordi den oppstår ut i fra ”de gale tilstander.” Adorno kaller sin negative dialektikk en:

“[...]Ontologie des falschen Zustandes.”<sup>38</sup>

Den er dermed bundet til vår ”falske samtid”. Hadde verden og subjektene vært befridd fra det rasjonaliserte samfunnets totaliserende og identifiserende dominans ville det heller ikke lenger vært noen negativ dialektikk. Innebærer dette dermed en relativisering av Adornos teori? Jeg mener det i hvert fall ikke er noe man kan falsifisere hans teori på all den tid Adorno fremhever hvordan alt avhenger av historien og sin historiske samtid, og siden han samtidig postulerer en forsoningstilstand som ikke kan uttrykkes positivt fordi vi er fanget i de gale tilstander. Det er åpenbart for Adorno at det ikke vil trengs noen negativ dialektikk i en forsonet tilstand, men så lenge den er en utopi, er det at den negative dialektikken kan, i sin negativitet, hinte om den, mer sannferdig enn teorier som mener å kunne kjøre ned den ”filosofiske motorveien” mot sannhet på tross av de gale samfunnstilstandene. (Denne tematikken vil jeg bearbeide mer utførlig nedenfor.)

Den negative dialektikk søker altså ikke å komme frem til et positivt mål, bortsett fra som en utopi, den søker å vise identitetstankegangens usannhet, uten å erstatte den med noe annet og nytt, uten å lansere ”nye” sannheter. Siden den bygger på de falske tilstander kan man ikke skape et positivt mål ut i fra den, er Adornos tankegang.

Den negative erfaringen av lidelse er også en viktig komponent i Adornos dialektikk.

---

<sup>38</sup> Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik: s. 23

Å ta inn over seg, og uttrykke lidelsen er en betingelse for all sannhet, hevder Adorno: ”Das Bedürfnis, Leiden beredt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit. Denn Leiden ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet; was es als sein Subjektivstes erfährt, sein Ausdruck, ist objektiv vermittelt.”<sup>39</sup>

Det er vår tenknings naturlige hang til å klassifisere og redusere som er opphavet til den voldelige og lidelsesfulle mekanismen våre kategoriseringer og delelinjer forårsaker når de utelater det i objektene som ikke passer inn i systemet.

En negativ dialektikk former derfor grunnlaget for en ”motstandsetikk” påpeker Hammer.<sup>40</sup> Den negative dialektikken motsetter seg at alle skal være like, at ting skal være enkle, klare og enhetlige og at motsetninger skal unngås eller overvinnnes. Denne motstandstankegangen tenker jeg meg man i samfunnet kan se i form som anti-rasisme, et engasjement for religionsfrihet, valgdeltagelse osv, dermed ikke sagt at de som engasjerer seg i slikt må kunne Adornos teorier på rams.

Dette etiske momentet i Adornos negative dialektikk er klart helt fra kravet om at etterkrigstidens filosofi nå må ha som kategorisk imperativ å sikre at ”Auschwitz aldri skal kunne skje igjen”.

Men med et slikt etisk mål, kombinert med en sterk skepsis til begrepsbruk, er det vanskelig å se hvordan filosofien alene skal kunne nå en slik godt tuftet motstandsetisk posisjon. Lambert Zuidervaart karakteriserer i sin ”Social Philosophy after Adorno” Adornos negative dialektikk som et filosofisk forsøk på å konseptualisere det ikke-konseptuelle uten å innordne det i et system av konsepter. For å kunne få til dette må Adornos filosofi støtte seg på erfaringer som gir tilgang til det ikke-konseptuelle. Zuidervaart kaller disse erfaringene som muligjær, eller gir autensitet til sannheten i den negative dialektikk for ”emphatic experience”, etter J.M Bernsteins utlegging i ”Disenchantment and Ethics”<sup>41</sup>, dette kan dermed bli en viktig nøkkel for oss i å forstå sammenhengen mellom sannhet og erfaring og jeg vil derfor behandle dette mer inngående nedenfor.

Min teori er at Adorno beveger seg over i kunsten for å finne en type erkjennelse som kan ta opp i seg det tyvende århundrets lidelser. Hvis erkjennelsen der kan få erfare sannhet vil den kanskje kunne oversette disse erfaringene tilbake til den begrepsrike,

---

<sup>39</sup> Adorno, Theodor W. Negative Dialektik, s. 29

<sup>40</sup> Hammer, Espen, Adorno & Politics, s. 102

<sup>41</sup> Zuidervaart, Lambert.: ”Social Philosophy after Adorno, Cambridge University Press, 2007, side 96

men erfaringsfattige filosofien. Å vise hvordan dette skal kunne gå for seg blir det viktigste i andre del av oppgven, jeg mener nemlig en slik tranfer mellom den estetiske og etiske/filosofiske sfære er mulig, og at den er noe Adorno forespeiler. Men først er det noen flere begreper og standpunkter i Adornos filosofi vi må klargjøre for å kunne se hvordan han skaper en mulighet for et etisk-estetisk erkjennelsessamarbeid.

### **Subjekt, objekt og Adornos forsoningsutopi**

I en oppgave som skal ta for seg Adornos estetikk blir det avgjørende å klare opp i hva Adorno legger i begrepene subjekt og objekt. Tradisjonelt er jo kunstverkene objekter og mottakerne subjekter. Hvis kunst kan formidle sannheter, hvordan skal man da tenke seg at objektene formidler dette til subjektene? Hvordan kan subjektene erfare objektets sannhet?

I dette avsnittet vil jeg presentere Adornos objekt- og subjektsyn slik jeg tolker det gjennom lesning av hans essay "Subjekt und Objekt", hans utlegninger i "Negative Dialektik" og med støtte av presentasjonen Jan Weyand gir i sin doktoravhandling "Adornos kritische Theorie des Subjekts."<sup>42</sup>

Dette vil også føre oss til en drøftelse av Adornos utopiske ide, "Versöhnung", (forsonelse) som også er en viktig komponent i hans ideer om kunstens muligheter. Det vil vise seg at Adornos fleksible subjekt- og objektsbegreper kan bli en nøkkel til å forstå hvordan sanselige erfaringer kan interagere med begrepslige overveielser. Adorno starter sin artikkel "Subjekt und Objekt" ved å fremheve disse begrepenes uopløselige tvertydighet:

"Mit Erwägungen über Subjekt und Objekt einzusetzen, bereitet die Schwierigkeit anzugeben, worüber eigentlich geredet werden soll. Offenkundig sind die Termini äquivok."<sup>43</sup>

Som eksempel på en slik tvetydighet trekker Adorno frem to ulike forståelser av "subjekt" som er forskjellige, men samtidig gjensidig avhengige av hverandre. På den ene siden har vi "subjekt" som den enkelte person, individet (individuum), på den andre siden har vi det selverkjennende subjekt forstått som den generelle, eller allmenne, bevissthet ("Bewusstsein überhaupt"<sup>44</sup>).

---

<sup>42</sup> Weyand, Jan: Adornos kritische Theorie des Subjekts, zu Klampen Verlag, 2001

<sup>43</sup> GS 10, 2, 741 (Sticworte, Kritische Modelle 2, Zu Subjekt und Objekt)

<sup>44</sup> GS 10, 2, 741

At disse to betydningene ikke kan forenes, men heller ikke tenkes hver for seg, blir tydelig ved at det individet erkjenner også har en allmenngyldig side, og at det generelle konseptet om det erkjennende subjekt ikke kan eksistere uten faktiske erkjennende individer.

Ved hjelp av denne dobbeltheten/tvetydigheten (Äquivokation) i begrepet, unngår Adorno å bli offer for kritikken om at hans teori er nominalistisk, slik Marx kritiserte Hegels subjekt-begrep, påpeker Weyand.<sup>45</sup> Marx mente ”det allmenne” bare var en godt uttenkt abstraksjon, en innbilning uten reel eksistens.

Ved å la det allmenne og det individuelle stå i et slikt avhengighetsforhold til hverandre unngår altså Adorno at hans begreper blir rammet av denne kritikken. Det han også oppnår ved å koble det allmenne og det individuelle sammen på denne måten er å skape et erfaringsbegrep som tar opp i seg den individuelle erfaring og samtidig gir den allmenn gyldighet. Slik uttaler han det i Negative Dialektik:

”Sie [individuelle Erfahrung] hätte keine Kontinuität ohne die Begriffe. Durch ihre Teilhabe am diskursiven Medium ist sie der eigenen Bestimmung nach immer zugleich mehr als nur individuell. Zum Subjekt wird das Individuum, insofern es kraft seines individuellen Bewußtseins sich objektiviert, in der Einheit seiner selbst wie in der seiner Erfahrungen: Tieren dürfte beides versagt sein. Weil sie in sich allgemein ist, und soweit sie es ist, reicht individuelle Erfahrung auch ans Allgemeine heran.”<sup>46</sup>

Den personlige erfaring kunne ikke ha hatt noen legitimitet, jeg’et kunne ikke ha hatt noen identitet hvis ikke det hadde vært bevisst den sammenhengen det har med samfunnet, eller hvis det ikke hadde brukt allmenne gyldige begreper som formidler og rekker ut over ens egne personlige erfaringer. Denne argumentasjonen minner meg en del om Wittgensteins argument mot et privat språk, ordene, begrepene, kan ikke ha mening hvis de bare blir brukt av én, det kan se ut som om Adorno er inspirert av Wittgensteins tankgang her. Men Adorno nevner ikke Wittgenstein med navn så dette vil forbli spekulasjon fra min side.

Den intrikate sammenhengen mellom subjekt, objekt og erfaring vil jeg komme nærmere inn på i delen som omhandler den estetiske erfaringen, men nå først skal vi se mer konkret på hvordan Adorno gjør sitt subjektbegrep samfunnskritisk, det gjør han blant annet ved å vise hvordan samfunnet og det står i en interdepent

---

<sup>45</sup> Weyand, Jan: s. 27

<sup>46</sup> GS 6, s. 56

sammenheng. "[...]Gesellschaft ist der Erfahrung immanent, kein ἄλλο γένος.<sup>47</sup>  
skriver Adorno i "Zu Subjekt und Objekt" og avslutter avsnittet ved å hevde:

"Kritik an der Gesellschaft ist Erkenntniskritik und umgekehrt."<sup>48</sup>

Dette kan han altså hevde fordi det bare er gjennom samfunnet at individet får formidlet sine erfaringer. Individet er på alle måter avhengig av det samfunnet det lever i for å gjøre seg erfaringer og for å formidle de videre. Dett er et godt eksempel på språkets formative innvirkning på mennesket, kulturen og mennesket er uadkillelig størrelser.

Denne forståelsen blir dermed et tredje subjektbegrep, det er en forståelse av subjektet som motsatsen/ kontrasten til naturen, og subjektet blir kjennetegnet ved dets selvoppretholdelsesdrift. Men, påpeker Weyand,<sup>49</sup> det er den menneskelige slekt som er dette subjektet, ikke det enkelte individ, for det er kun i samfunnet at individet kan få garantert sin selvoppretholdelse.

Dette kommer til uttrykk når vi opplever uforskyldt lidelse. Vår erkjennelse erfarer at det ikke er slik det burde være. Samfunnet står som garanten for individet, det er skapt for å beskytte oss fra den forsvarsløse posisjonen vi var i i naturtilstanden og det blir derfor dets oppgave å avskaffe lidelsen, slik uttaler Adorno det i Negative Dialektik:

"Die Abschaffung des Leidens, oder dessen Milderung hin bis zu einem Grad, der theoretisch nicht vorwegzunehmen, dem keine Grenze anzubefehlen ist, steht nicht bei dem Einzelnen, der das Leid empfindet, sondern allein bei der Gattung, der er dort noch zugehört wo er subjektiv von ihr sich lossagt und objektiv in die absolute Einsamkeit des hilflosen Objekts gedrängt wird."<sup>50</sup>

Å erkjenne lidelsen har vi allerede sett at for Adorno er et krav til all sannhet. Dette begrunner han blant annet med at "lidelse er objektivitet som laster på subjektet"<sup>51</sup> den subjektive lidelsen er objektivt formidlet. Dette sitatet viser også hvordan Adornos konsepsjon av objekt og subjekt er tett sammenflettet, et subjekt kan bli et objekt, og vice versa, samtidig er det når subjektet blir ansett og/eller føler seg som et objekt at dets ensomhet og hjelpeløshet blir prekær, det er da lidelsen river i det. At Adorno, også hevder, spesielt uttalt i forordet til Minima Moralia, at subjektet, etter konsentrasjonsleirene, er ødelagt, det har mistet sin autonomi og at dermed:

---

<sup>47</sup> "allo genos" min oversettelse: annerledes bestanddel

<sup>48</sup> GS 10, 2, 748

<sup>49</sup> Weyand, Jan, s.28

<sup>50</sup> GS 6, 203

<sup>51</sup> GS 6, s. 29

””[...] betraktninger som går ut fra subjektet, [vedblir] å være falske i samme grad som livet er blitt skinn”<sup>52</sup> bidrar til at han kan hevde at det er objektet som må ha forrang.

### **Objektets forrang**

I Negative Dialektik postulerer Adorno ”der Vorrang des Objekts”<sup>53</sup>, objektet skal ha forrang i forhold til subjektet. Adorno tar til motmæle mot de som ville hevde at objektene ikke kan ha forrang fordi det trengs subjekter for å erkjenne dem:

”Wird dagegen argumentiert, es gäbe keine Erkenntnis über das Objekt ohne erkennendes Subjekt, so folgt daraus kein ontologisches Vorrecht des Bewußtseins. Jegliche Behauptung, daß Subjektivität irgend ›sei‹, schließt bereits eine Objektivität ein, die das Subjekt vermöge seines absoluten Seins erst zu begründen vorgibt. Nur weil das Subjekt seinerseits vermittelt, also nicht das radikal Andere des Objekts ist, das dieses erst legitimiert, vermag es Objektivität überhaupt zu fassen.”<sup>54</sup>

Dette viser ikke bare at Adorno går i mot Kants erkjennelsesteori som er tuftet på subjektets forrang, det viser også at Adorno går over til en mer materialistisk tankegang. Adorno utdyper:

”<sup>55</sup>Durch den Übergang zum Vorrang des Objekts wird Dialektik materialistisch.”

At objektet skal ha forrang er begrunnet i momentene vi allerede har behandlet. Objektene kan ikke bli fullstendig identifisert igjennom identitetstenkning, det vil alltid være en ikke-identisk rest igjen i dem etter at subjektene har satt sine merkelapper på dem. ”Subjektene sluker objektene”, hevder Adorno i ”Zu Subjekt und Objekt”, ”i det de glemmer hvor mye de selv er objekter.”<sup>56</sup>

Subjektene er også konstituert av samfunnet, derfor har de selv en objektiv side. Samtidig har også objektene en subjektiv side ved at de er erkjent gjennom bevisstheten.

Skillet mellom subjekt og objekt er både ”real und Schein”<sup>57</sup> De er to ulike gestalter, men blir formidlet gjennom, og av, hverandre. Objektet skal allikevel ha forrang, for det er slik vi kan erkjenne lidelse, det ikke-identiske og unngår å ta utgangspunkt i et

---

<sup>52</sup> Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, Pax Forlag 2006, s. 34

<sup>53</sup> GS 6, 186

<sup>54</sup> GS 6, 186

<sup>55</sup> GS 6, 193

<sup>56</sup> GS 10, 2, 743

<sup>57</sup> GS 10, 2, 743

subjektbegrep hvis rolle er skadet. Samfunnsteoretisk, påpeker Weyand, kan "Vorrang des Objekts" også forstås slik at samfunnet skal ha forrang foran individet, fordi individene kun er individer basert på deres tilhørighet til samfunnet.<sup>58</sup>

Kun dialektisk tenkning kan være tro mot ideen om objektets forrang, hevder Adorno, fordi den er bevisst ikke-identiteten mellom tanke og objekt og derfor ikke reduserer objektet til et konsept.

### **Forsonelse som den utopiske idealsituasjon**

Adornos subjektbegrep slik vi nå har definert det er negativt. Det er mer definert ut i fra hva det ikke er, hva det er forskjellig fra, enn hva det er. Adorno definerer det slik fordi det virkelige, positive subjektbegrepet først vil materialisere seg i et

"herskerfritt" ("herrschaftsfrei") samfunn hvor ikke individene er underlagt tvang og begrensninger. For å vise at de undertrykkende mekanismene i samfunnet ikke er nødvendige eller uunngåelige postulerer Adorno en idealsituasjon hvor subjektbegrepet kan defineres positivt, uten tvang og begrensninger.

Denne samfunnsmessige idealsituasjonen kaller Adorno for "forsoning" ("Versöhnung") Forsoningen er moral-filosofisk grunnet, påpeker Weyand, ved at subjektene i den ikke lenger er midler til bruk for produksjon av mer varer, av et merprodukt, , men snarere omvendt, at den økonomiske produksjonen er et mål for å sikre samfunnsdeltagerne.<sup>59</sup>

Den forsonede situasjonen vil også yte refferd mot det ikke-identiske:

Diese [die Versöhnung] gäbe das Nichtidentische frei, entledigte es noch des vergeistigten Zwanges, eröffnete erst die Vielheit des Verschiedenen, über die Dialektik keine Macht mehr hätte. Versöhnung wäre das Eingedenken des nicht länger feindseligen Vielen, wie es subjektiver Vernunft anathema ist. Der Versöhnung dient Dialektik.<sup>60</sup>

Den forsonede tilstanden er ikke ennå mulig å nå, den blir derfor en regulativ idé.

Adorno bruker den som et "Fluchtpunkt"<sup>61</sup>, et punkt i horisonten som han kan henvise til som målestokk for samfunnet, et bilde på hvordan idealtilstanden skulle ha vært og et mål som vi må bestrebe oss etter å nå. Den blir aldri utførlig beskrevet, nettopp fordi det ikke kan være mulig å beskrive det riktige ut i fra de gale tilstandene, derfor

---

<sup>58</sup> Weyand, Jan s. 28

<sup>59</sup> Weyand, Jan s. 22

<sup>60</sup> Adorno, Theodor, GS 6. s.18

<sup>61</sup> Weyand, Jan s. 57

kan den bare antydes. Men Adorno, skal vi se under, ser på kunsten som et område som kan gi oss et hint om hvor den kunne føre oss.

Dette skiller Adorno kraftig fra for eksempel positivistene. I Adornos øyne er deres metode simpel og ukritisk<sup>62</sup>. Ved å bare registrere hva som *er* har man redusert sin egen rolle til å være en ren katalogføring av fakta. Samfunnsteori og samfunnskritikk er hos Adorno uløselig knyttet til hverandre, "[Adornos] Gesellschaftstheorie ist unabdingbar kritisch" skriver Weyand og beskriver videre hans metode som det å konfrontere det virkelige med det mulige.<sup>63</sup> Dette er et interessant poeng, i all Adornos negativitet er fortsatt ideen om at noe bedre kan oppnås uhyre viktig, hvis ikke ville jo hans utførlige kritikker vært ganske formålsløse. Og selvom ikke "forsoningsideen" illustreres i stor grad, viser Adorno oss hvordan kritisk tenkning og en bevissthet om at noe bedre er mulig vil hjelpe oss til å forsøke å søke den forsonede idealsituasjonen. Ved at samfunnet skal innrettes slik at mennesker ikke bare blir middel, får Adornos "forsoningside" interessant nok et Kantsk' preg, på tross av Adornos kritiske stillingstaken til Kants erkjennelsesteoretiske utgangspunkt.

### **Schein**

Vi har nå sett hvordan Adorno knytter samfunnsteori og etikk sammen i sin forsoningsidé, men denne ideen hadde vært av lite relevans for vår problemstilling hvis begrepet ikke også hadde hatt en estetisk side, uten det ville jo ikke kunsten ha hatt noen relevans for prosessen for å få til et bedre, herredømmefritt samfunn. Å vise hvordan kunsten får relevans for den forsonede idalsituasjon fordrer at vi går grundigere inn på Adornos begrep "Schein", altså "skinn" eller "skjær" på norsk. I "Die Idee der Naturgeschichte" viser nemlig Adorno hvordan forsoning og skinn er tett sammenflettet:

" Ich meine das Moment der Versöhnung, das überall da ist, wo die Welt am scheinhaftesten sich darstellt; daß da das Versprechen der Versöhnung am vollkommensten gegeben ist, wo zugleich die Welt von allem »Sinn« am dichtesten vermauert ist." <sup>64</sup>

Skinn er for Adorno noe ikke-eksisterende, som allikevel kan formidles, i Ästhetische Theorie utdyper han der for naturen og kunstens område:

---

<sup>62</sup> Spesielt i "Negative Dialektik" s. 172

<sup>63</sup> Weyand, Jan, s. 61, fotonote 295

<sup>64</sup> Adorno, Theodor: GS1, side 365



”Natur hat ihre Schönheit daran, daß sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. Dies Mehr seiner Kontingenz zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst.”<sup>65</sup>

Kunsten, slik jeg leser Adorno, er altså et sted hvor leken med illusjoner, med fortryllelse, med forventninger om at den er noe mer, bevisst brukes fra kunstens side for å skape transcendens, for å overskride de rammene som er satt rundt den. Dette skinnet av at den er noe mer, enn det den er, gjør også at skinnet på mange måter er løgn. I Ästhetische Theorie bruker Adorno mye plass på å beskrive hvordan kunsten forsøker å kvitte seg med sin skinn-karakter, å bli virkelig og løsrevet fra den opprinnelsen som fortsatt skinner igjennom den. Skinn hos Adorno får dermed både en negativ og en positiv betydning slik jeg forstår Adorno, og de to betydningene kan virke motstridende. Først har man skinn som det utopiske, som kan vise utover det som finnes, og som kan vise oss ideen om den utopiske forsoningen. Deretter har man skinn som det misledende, som det som lar noe utgi seg fra å være noe annet. Det er dette kunsten gjerne vil fri seg fra men, samtidig er skinnet det som konstituerer kunst til kunst:

Die Differenz der Kunstwerke von der Empirie, ihr Scheincharakter, konstituiert sich an jener und in der Tendenz gegen sie. Wollten Kunstwerke um des eigenen Begriffs willen jene Rückbeziehung absolut tilgen, so tilgten sie ihre eigene Voraussetzung.<sup>66</sup>

Kunsten har i sin natur en skinnkarakter som skiller den fra empiri og kan ikke fri seg fra det, selv om det forsøker, ved å prøve å skille seg fra det å bli virkelig undereliminere den seg selv, hevder Adorno. Den kan ikke flykte fra sin egen uvirkelighet, sin skinnkarakter. Hvis den hadde klart det ville den ikke vært kunst lenger, og ved å forsøke forringe den sin egenkvalitet. Kunstens dobbelt-karakter, at den er noe kunstig som vil si noe sant impliserer at det må et resonnerende subjekt til for å få ut av kunsten hva dets skinn kan hinte om. Det er nemlig i kunstverkene den forsonede tilstanden foregripes:

”Die antizipierende Darstellung der versöhnten Zustands gelinge in Kunstwerke.”

hevder Weyand, og han fortsetter: ”Der Bereich der Kunst wird von Adorno wesentlich nicht nach der Seite der Subjektiven Wirkung aufgefaßt, sondern nach der ihres objektiven Gehalts.”<sup>67</sup> Dette vil jeg utdype i andre del av oppgaven, viktig er det

---

<sup>65</sup> Adorno, Theodor: GS7, s. 122

<sup>66</sup> Adorno, theodor: GS7. s. 158

<sup>67</sup> Weyand, Jan, s. 177

å være klar over at Adorno dermed knytter kunstverket opp mot et filosofisk sannhetsinnhold, ved at det er dets objektive gyldighet og ikke subjektive virkning som er kunstverkenes hovedanliggende. Forsoningen kunstverkene i sitt skinn kan hinte om må bli erkjent av det enkelte subjekt, men det som erkjennes vil altså være allmenngyldig. ”Aus den Kunstwerken, auch den sogenannten individuellen, [spricht] ein Wir und kein Ich”<sup>68</sup>

Adorno skriver i denne passasjen at selvom kunstverket blir skapt av en person, er dette mer et tegn på den generelle arbeidsfordelingen i samfunnet, ikke et tegn på at det kunstverket formidler er strengt subjektivt eller privat. Det er kollektive erfaringer som kommer til uttrykk<sup>69</sup>. Det synes for meg lettere å akseptere det almenne og objektive i det personlige uttrykk/ kunstverk etter at vi behandlet Adornos subjekt og objekt begrep. Den mangefasettertheten og gjensidige avhengigheten disse begrepene da ble påvist å ha til hverandre viser at det hos Adorno nærmest er umulig å tenke det ene uten det andre. Men hvordan man skal komme i kontakt med denne forsonede idelasituasjonen som kunstverkene vitner om, kan jeg vanskelig se at er mulig uten den personlige erfaring. Det er tross alt når vi lytter, ser, hører og reflekterer at vi kan ta opp i oss kunstens budskap. Det blir derfor viktig å gå dypere inn på Adornos begrep om erfaring for å se hvordan han tenker seg denne prosessen.

### **Adornos erfaringsbegrep**

Erfaring er i dagens samfunn<sup>70</sup> i krise, hevder Adorno. Igjennom hans samfunnskritikk kan man se på dette som et tegn på at mennesket har blitt fremmedgjort fra genuine erfaringer. Kan kunsten gjenopprette den brutte forbindelsen mellom menneske og natur?

Et hint får man allerede tidlig i Ästhetische Theorie:

”Modern ist Kunst, die nach ihrer Erfahrungsweise, und als Ausdruck der Krise von Erfahrung, absorbiert, was die Industrialisierung unter den herrschenden

---

<sup>68</sup> Adorno, Theodor W, GS 7, s 250

<sup>69</sup> Adorno, Thoedor W, GS 7, s 251

<sup>70</sup> Adornos samtid er, åpenbart ikke identisk med vår samtid, men den store diskusjonen om hvorvidt hans anskuelser vedrørende erfaringsbegrepet også er gyldige i vår tid vil jeg ikke, pga oppgavens begrensethet gå inn på her. Jeg vil behandle hans tanker ut i fra hans ståsted og la leseren selv bestemme om de er tidsmessig utdaterte. Men det vil nok skinne igjennom at jeg er av den oppfatning av at de fortsatt har, om enn noe begrenset, gyldighet.

Produktionsverhållnisen gezeitigt hat”<sup>71</sup> Kunsten kan altså uttrykke hva de herskende produksjonsforholdene har ført til, den kan uttrykke den krisen erfaringen opplever som følge av industrialiseringen ser Adorno ut til å mene. Men kan den mer enn å kritisere og påvise bruddet, kan den formidle noe sant og substansielt? Hvordan og hvorfor står i så fall ennå ikke klart, og jeg ser det som avgjørende å gå grundigere inn i Adorno erfaringsbegrep og se hvorfor og hvordan den har en så sentral plass i hans filosofi.

Ved å lese Adorno blir det raskt klart at Adornos erfaringsbegrep ikke er en entydig størrelse. Martin Jay påpeker det i sitt essay: ”Is experience still in crisis?”<sup>72</sup>

”Adorno himself, [---], never fully sorted out the welter of denotations and connotations that cling to the numinous word ”experience””<sup>73</sup>. Adorno snakker for eksempel om estetisk erfaring, metafysisk erfaring absolutt erfaring, genuin erfaring osv, her, som i resten av Adornos filosofi vil det å hamre inn en spesifikk tolkning være å redusere hans filosofi. Jeg vil derfor se på ulike måter å behandle Adornos erfaringsbegrep på for så å se hvordan disse, ikke helt kompatible synene, kan bidra til en forståelse av erfaringsbegrepets sentrale, og viktige plass i Adornos teori og hvordan det kan fungere på etikkens og estetikkens område. Det estetiske erfaringsbegrepet vil jeg deretter gå enda mer spesifikt inn på i andre del av oppgaven.

Adornos refleksjoner over erfaring er inspirert av to svært forskjellige tenkere, Walter Benjamin og Georg W. F. Hegel.

Adorno trekker inspirasjon fra Walter Benjamins tanker om destruksjonen av aura og erfaring og går ut på at vi i den moderne tid i stor grad har mistet genuine erfaringer (Erfahrung) og at disse i stedet for har blitt erstattet med opplevelser. (Erlebnis). Selv om Adorno referer og problematiserer Hegel og Benjamins tanker, tilfører han også begrepet mye eget og setter det inn i nye problemstillinger, jeg vil fokusere mer på dette nye mot slutten av avsnittet. Den Benjaminske inspirasjonen kan klart ses hos Adorno når han uttrykker at vi har mistet tilgang til erfaringer og at vi nå snarere blir ”informert”:

---

<sup>71</sup> Adorno, Theodor W: GS 6, s. 58

<sup>72</sup> Jay, Martin: Is experience still in crisis? i Adorno Cambridge Companion, ed. Thom Huhn, s. 129-147

<sup>73</sup> Jay, Martin: ibid, s.144

”Er [der Konsument] sieht auf Information sich verwiesen, wo seine Erfahrung nicht hinreicht, und der Apparat trainiert ihn dazu, bei der Strafe von Prestigeverlust als informiert sich hervorzutun und der umständlichen Erfahrung sich zu entschlagen.”<sup>74</sup>

Det er vanskelig å ikke se på dette tapet av genuine erfaringer, spesielt hos Adorno, som en følge av kapitalismen og konsumkulturen, det ser vi også i et noe senere sitat fra samme tekst: ”Die Haltung des Informierten ist aus der des Einkaufenden, des auf dem Markt sich Auskennenden entstanden.”<sup>75</sup> Man gjenkjenner og identifiserer ting under allerede kjente kategorier, man oppdager og opplever dem ikke. Dette unike og egne ved opplevelser og erfaringer kalte Benjamin for aura. Det synes for meg tydelig at Adornos tanker om det ikke-identiske er inspirert av denne tanken. Auraen er det unike ved objektene, og dette kommer til oss gjennom vår erfaring av dem. Erfaring forstår dermed Benjamin som den kognitive kapasiteten vi har til å oppleve denne unikheten/ auraen i tingene og fenomenene.

I ”The Storyteller” utdyper Benjamin dette erfaringsbegrepet, den erfaring mennesket tilegner seg gjennom egne, men også andres, genuine opplevelser, er det fortelleren kan kunsten å viderefremde. Slik vil de som hører, eller leser ham, ha mulighet til å tilegne seg kunnskap fra disse erfaringene. I moderniteten er derimot denne ”forteller”-tradisjonen i ferd med å dø ut og vi blir derfor fratatt en viktig kilde til erfaring og erkjennelse, tingene mister sin aura. Det betyr selvfølgelig ikke at det at folk ikke sitter så mye rundt bålet lenger og forteller historier er årsaken til et tap av genuine opplevelser, ”fortelleren” må ses på som en metafor for hvordan vi har mistet kontakt med den direkte kilden, og altså, som Adorno hevder, snarere blir informert, enn fordret til å trekke egne slutninger. Et interessant poeng synes jeg Benjamin uttrykker når han skriver at:

”More and more often there is embarrassment all around when the wish to hear a story is expressed. It is as if something that seemed inalienable to us, the securest among our possessions, were taken from us: the ability to exchange experiences.”<sup>76</sup>

Fortellerens oppgave er altså å viderefremde personlige erfaringer, og vi kan alle være den. Men erfaringer har falt i verdi, i status, hevder Benjamin, også de moralske, og de erstattes med større, mektige, strukturer som forteller oss hvordan ting er eller hva man bør gjøre. Å trekke visdom ut fra personlige erfaringer har ikke

---

<sup>74</sup> Adorno, Theodor W: GS 3 Das Schema der Massenkultur, s. 320

<sup>75</sup> Adorno, Theodor W: GS 3 Das Schema der Massenkultur, s. 323

<sup>76</sup> Benjamin, Walter: Illuminations, Schocken Books, New York, 1988, s. 83

autoritet lenger. Og som Benjamin påpeker i essayet, mange blir gjerne beklemte av å være i en situasjon hvor man må høre på, eller selv fortelle om personlige erfaringer. Intimiteten ”skremmer” oss. Kanskje kan det skyldes at vi er blitt vant til å ha en formidler mellom oss og det hendte, det være seg en avis, tv el. Ting blir på mange måter ikke ansett som gyldige hvis de ikke har gått igjennom mediernes trommel. Den samfunns- og maktkritikken Benjamin uttrykker synes jeg man raskt kan se at Adorno har ønsket å videreføre. I ”Dialektik der Aufklärung” viser, og kritiserer, han og Horkheimer hvordan ”den forvaltede verden”, i opplysningens tidsalder har latt den vitenskapelige metode bli et ideal på alle områder og hvordan det forringer intellektet til å bli en ren organisering og systematisering av informasjon. Igjen er det identifiseringstankegangen som er Adornos ankepunkt: ”die Resignation des Denkens zur Herstellung von Einstimmigkeit, bedeutet Verarmung des Denkens so gut wie der Erfahrung”.<sup>77</sup> Vitenskapen søker det faste, sikre, en teori som kan forutsi og forklare alt. Erfaringer betyr derimot å gjennomgå en forandring, ”having an experience involves both a transformation of the individual and the emergence of a new object domain for consciousness” påpeker Bernstein, og viser et syn på erfaring sterkt preget av Hegel. At både Benjamin, Adorno og Horkheimer karakteriserer det som en forringelse og et tap av erfaring, vitner om at de mener det en gang var en bedre, mer genuin form for erfaring, hvor man kom i kontakt med det absolutte, med det sanne, og hvor ting ikke ble redusert for å passe inn i allerede eksisterende systemer. Når denne erfaringen falt, og om den kan gjenoppnås, er ikke skrevet i klartekst i Adornos verker, som så lite annet, men Martin Jay viser at for Adorno blir den estetiske erfaringen et sted hvor man kan gjenfinne noe av det tapte .

Et annet begrep som Adorno har videreført fra Benjamin, og som vi vil se nedenfor også har betydning for erfaringsbegrepet hans, er ideen om mimesis.

Den opprinnelige greske betydningen av ”mimesis” er representasjon eller imitasjon. Men hos Adorno er det viktig å skille hans begrep om ”Mimesis” fra ”Mimikry” fremhever Robert Schurz i sin doktoravhandling ”Ethik nach Adorno”.<sup>78</sup> ”Mimikry” ville til norsk kunne oversettes med ”parodi” eller ”imitasjon”.

I ”Dialektik der Aufklärung” benytter Horkheimer og Adorno begrepet ”Mimikry” for å vise hvordan Odyssevs, i Homers ”Odysseen” etterligner kyklopen Polyfemos

---

<sup>77</sup> GS 3, s. 53 (Dialektikk der Aufklärung)

<sup>78</sup> Schurz, Robert: Ethik nach Adorno, Stromfeld/ Roter Stern, Frankfurt am Main, 1985

Wo Menschliches werden will wie Natur, verhärtet es sich zugleich gegen sie. Schutz als Schrecken ist eine Form der Mimikry. Jene Erstarrungsreaktionen am Menschen sind archaische Schemata der Selbsterhaltung: das Leben zahlt den Zoll für seinen Fortbestand durch Angleichung ans Tote<sup>79</sup>

Mimesis er altså ikke det samme som en slik ren etterligning. Benjamin forklarer det i "On the mimetic Faculty" som menneskets evne til å se likheter og sammenhenger, til å gjenskape og "oversette" sanseopplevelser til ikke-sanselige. Språket blir dermed det Benjamin anser som det "ur-mimetiske" konseptet ved at det satte begreper, ikke-sanselige størrelser, på sanselige fenomener for deretter å heve seg over og løsrive seg fra de opprinnelige fenomenene.

Adornos bruk av mimesis er ikke like mye fokusert på menneskets mimetiske evne som Benjamins, jeg merker meg også at mange fortolkere til og med har hevdet at Adornos mimesis-begrep ligger nærmere Benjamins "aura"-begrep uten at jeg vil ta opp denne diskusjonen i særlig grad her. Adorno fokuserer i hvert fall, som Benjamin også gjør med sitt aura-begrep på estetikken og kunsten når han benytter seg av mimesis begrepet. Men han fastholder også språkets viktige mimetiske karakter, et trekk språket hadde før det ble kommunikativt. Adorno opererer slik sett med to språk-begreper, ett mimetisk/kunstnerisk og ett kommunikativt/identifiserende, dette kommer jeg tilbake til senere når jeg behandler kunsten spesielt. "Kunsten er tilfluktsstedet for den mimetiske atferd"<sup>80</sup> skriver Adorno, et annet sted hevder han: "Mimesis bindet Kunst an die einzelmenschliche Erfahrung, und sie ist allein noch die des Fürsichseienden."<sup>81</sup> Senere skriver han også: "Die Mimesis der Kunstwerke ist Ähnlichkeit mit sich selbst."<sup>82</sup> Kunsten er altså mimetisk ved at den bare etterligner seg selv, ikke kunstnerens intensjon eller følelser, men samtidig binder det mimetiske element i kunsten kunsten sammen med enkeltmenneskets erfaringer. Er dette en selvmotsigelse eller en bevisst apori? Jeg tror Adorno mener at kunsten gjenspeiler det ensomme menneskets erfaringer fordi det ikke forsøker å etterape noe annet enn seg selv, det blir genuint på samme måte som egen-oppnådde erfaringer blir det ved at de skapes av oss selv og ikke forsøker å gå utover sin egen betydning og grense. "Durch den Ausdruck sperrt sich Kunst dem Füranderessein,

---

<sup>79</sup> GS 3, s. 205 (Dialektikk der Aufklärung)

<sup>80</sup> Adorno, Theodor W: Estetisk Teori s. 101, oversatt av Arild Linneberg

<sup>81</sup> GS 7 side 52

<sup>82</sup> GS 7 side 159

das ihn so begierig verschlingt, und spricht an sich: das ist ihr mimetischer Vollzug.”<sup>83</sup> Siden mimetiske kunstverk altså ikke har andre mål enn sitt eget uttrykks fullkommenhet, og ikke innehar andre hensikter enn å uttrykke seg selv, selv ikke kunstnerens hensikter kan få plass i et fullendt kunstverk, vil det å oppleve dem være å oppleve noe genuint og særegent som bevisstheten kan reflektere over og gjøre til varige erfaringer, i et samfunn hvor det meste har en vare-karakter, en ”Füranderessein” er det kanskje ikke så mange andre steder individene kan få gjøre seg genuine erfaringer?

Grunnen til at Adorno i så stor grad vender seg til de estetiske erfaringer reflekterer også J.M. Bernstein over i ”Disenchantment and ethics”. Bernstein hevder der at det ikke er på grunnlag av en fascinasjon for kunsten i seg selv at Adorno tyr til den, men fordi, som vi har sett, den gir så god mulighet til å gjøre seg erfaringer. Bernstein fremhever da først og fremst at det å gjøre seg en erfaring betyr å gjøre seg en erfaring av *noe*, det blir derfor et tett bånd mellom subjektet og objektet i erfaringsprosessen. Erfaringer av noe har som oftest en estetisk karakter, om enn så enkelt som at en eller flere av sansene benyttes og må gjøre seg opp en mening om noe nytt de ikke har mottatt før. Jeg synes Bernstein har et godt poeng ved å påpeke den sansemessige, estetiske komponenten erfaringer må ta sitt stoff fra, og som kommer så tydelig frem i estetiske erfaringer, men jeg stiller meg tvilende til Bernsteins påstand om at Adornos store fokus på estetikk og kunst er en ren følge av hans viktige og sentrale erfaringsbegrep. Hadde ikke Adorno hatt en usedvanlig stor kompetanse på musikk, og kunst generelt ville han nok ikke ha gått så langt inn på estetikkens område, selv om det hadde passet med hans generelle filosofiske teorier. For selv om kunsten må sies å ha en sterk forse i at man blir presentert for nye, substansielle objekter som man må ta stilling til vil man kunne tenke seg også andre områder som mulige leverandører av genuine erfaringer, for eksempel naturstudier eller også kanskje, utøvelse av idrett. Det er jo ikke bare intellektet, men også kroppen vår som er blitt frarøvet erfaringer etter industrialiseringens inntog med sine maskiner og automatikk. Men uten tvil har estetikken mulighet til å gi oss erfaringer som mer intellektuelt og kvalitativt givende speiler samfunnet. Men et sannhetsinnholdet som er gått tapt og som estetisk erfaring kan vitne om, kan det ikke selv uttrykke hevder Jay:

---

<sup>83</sup> GS 7, s. 171

”It’s [den estetiske erfarings] truth content, Adorno always emphasized, thus had to be brought out by an accompanying philosophical cum social theoretical analysis that provided the critical discursive tools that art inevitably lacked.”<sup>84</sup>

Hvordan kunsten inneholder sannhet, hvorfor Adorno hevder kunsten trenger filosofien og hvordan filosofien skal kunne formidle kunstens sannhetsinnhold blir et hovedanliggende i andre del av oppgaven, men for nå vil jeg gå videre med Adornos grunnleggende syn på erfaring. Der Adorno skiller seg fra Benjamin er i hans sympati for Hegels tanker rundt erfaring mener Martin Jay, og både Hammer og Bernstein fremhever Hegels betydning for Adornos tanker rundt erfaring. Jeg mener derfor det er en viktig kilde å ta opp.

I ”Drei Studien zu Hegel” lar Adorno erfaring få et eget kapittel, ”Erfahrungsgehalt” som jeg vil her vil fremlegge og forsøke å tolke. Adornos tekst går sterkt til rette mot Heideggers interpretasjon av Hegels erfaringsbegrep i førstnevnte ”Holzwege” fra 1950.<sup>85</sup> Jeg vil hevde at Adornos fremlegging av Hegels erfaringsbegrep, slik han tolker det her, kan anses som et syn Adorno selv også innehar, om enn med de forbehold og motforestillinger han også her nevner.

Det er interessant at Adorno allerede i første setning av kapittelet konstanterer at erfaringsbegrepet for Hegel er knyttet til sannhet:

”Von einigen Modellen geistiger Erfahrung soll gehandelt werden, wie sie sachlich [...] die Hegelsche Philosophie motiviert und ihren Wahrheitsgehalt ausmacht.”<sup>86</sup> Slik anser jo Adorno også selv at erfaringer må nå en form for sannhet for å kunne være genuine og gyldige. Hegel forstår erfaringer som bevissthetens dialektiske bevegelser, de er ikke blott værende eller blotte hendelser, fremhever Adorno, ikke ren empiri. Snarere er erfaringer det bevisstheten oppnår ved å ta stilling til det objektivt gitte. Denne vekselvirkningen mellom subjekt og objekt, og mellom empiri og tanke synes å være viktig for Adorno, hos Hegel, men også i hva han tar med seg fra Hegel til sin egen filosofi. For Hegel er ikke erfaringer umiddelbare, men formidlede, fortsetter Adorno. Hegel går dermed til rette mot det klassiske, empiriske erfaringsbegrepet som hevder objektene vi erfarer er direkte gitte, uten at noe sjelelig eller åndelig har øvet innflytelse på de. I forordet til ”Åndens Fenomenologi” utdyper Dag Østerberg

---

<sup>84</sup> Jay, Martin, *ibid.* s 139

<sup>85</sup> Jeg vil ikke i særlig grad gå inn på Adornos Heidegger kritikk her, det ville vært for omfangsrikt.

<sup>86</sup> GS 5, s. 295



Hegels skille mellom formidlet og umiddelbar som bevissthetens stadige bevegelse og prosesskarakter, og at det som viser seg for bevisstheten som umiddelbart sant ikke er det, fordi det umiddelbare alltid må gjennom en bevissthetsprosess og ses i lys av andre tilfeller, settes i en større sammenheng. Adorno forklarer det på denne måten:

Ihm zufolge [Hegel] gibt es zwischen Himmel und Erde nichts, was nicht »vermittelt« wäre, was also nicht in seiner Bestimmung als das, was bloß da ist, die Reflexion seines bloßen Daseins enthielte, ein geistiges Moment: »die Unmittelbarkeit ist wesentlich selbst vermittelt.«<sup>7</sup>

Å gå igjennom denne refleksjonsprosessen blir altså et krav for å oppnå sannhet, dette gir også resonans til hvordan Adorno tenkte seg at erfaringer skal kunne gi oss sanne innsikter. I ”Thesen über Kunstsoziologie” kommer Adorno tilbake til dette begrepet som han har videreført fra Hegel og påpeker der at gjennom kunstverkenes formidlethet blir ikke det viktige spørsmålet: ”wie die Kunst in der Gesellschaft steht, wie sie in ihr wirkt, sondern [...] wie Gesellschaft in den Kunstwerken sich objektiviert.”<sup>87</sup> Det formidlede i kunsten er altså, slik jeg ser det, det som allerede er i den selv av sosialt innhold og innsikt, begrepet betyr ikke kommunikasjon, fremhever Adorno, det formidlede er i tingene selv og trenger ikke en ekstra ytre kommunikativ kilde, kunstverkene har selv ”reflektert” og tatt opp i seg de sammenhengene den trenger for å bli til sann kunnskap/ bevissthet. Slik blir også de to begrepene, det umiddelbare og det formidlede interdependerende, det rent værende og det åndelige er ikke rene motsetninger, men inngår i en diskurs med hverandre. Dette minner meg litt om Adornos syn på den gjensidige avhengigheten mellom subjekt og objekt, det er ikke rene motsetninger det er snakk om, kanskje snarere et spenningsforhold innenfor en ide. Skulle erfaringer vært umiddelbare ville de jo heller ikke vært noe annet enn sanseinntrykk, noe kanskje det fattigere uttrykket ”Erlebnis”, opplevelser, som Adorno bruker ville kunne beskrive. Skal erfaringer være noe mer enn dette, skal i det hele tatt Hegels ide om bevissthetens rolle i dem ha et nedslag må erfaringer være en prosess mellom subjektet og objektet. Hvordan denne prosessen kan fungere på estetikkens område viser Adorno i en rekke tekster og jeg vil presentere noen av de i siste del. Litt senere i artikkelen fremsetter Adorno et annet interessant poeng, at begrep og sak ikke kan være identiske, at det alltid vil være en ikke-identitet mellom saken og begrepet. Bevisstheten om begrepens ”fattigdom” eller betydningsulikhet med selve saken, ”der gleichwohl unvermeidlichen Differenz

---

<sup>87</sup> GS 10 1, 374

des Begriffs von dem, was er ausdrücken soll.»<sup>88</sup> var noe Hegel var sterkt opptatt av, og Adorno tar denne læren med seg inn i sin egen filosofi. Den kan være en årsak til hvorfor han mener at det sanne så godt kan komme til uttrykk i kunsten, fordi det der ikke blir oversatt til begreper, men snarere bare blir vist.

Kanskje enda mer radikalt synes det for meg at denne innsikten hos Adorno bidrar til at han konsekvent unndrar seg å definere eller strukturere, han nøyer seg med å beskrive og kritisere det han leser eller har erfart, spesielt på kunstens område. Ikke-identiteten mellom begreper, filosofien, og den sannheten den vil prøve å nå virker for meg som en grunnleggende erkjennelse i Adorno, som han på mange måter har videreført fra Hegel og som bidrar til hans sterke aversjon mot systembygging, og som også fører til at han går så sterkt inn på kunstens område for å finne et sted hvor sannhet fortsatt kan bli uttrykt.

Hegels filosofi belager seg hele tiden på en immanent kritikk som en vei til erkjennelse og erfaring og lar ikke, som Benjamin, samfunnet som et hele inngå i kritikken. Hegel holder seg hele tiden innenfor den gitte diskurs, konseptene må erfares og kritiseres ut ifra begrepene og betingelsene som de selv konstituerer, og slik skape nye bevissthetsrom.

At Adorno har latt sitt sentrale erfarings-begrep bli inspirert av to så ulike kilder, kan kanskje virke merkelig. Men selv om de to synene på erfaring ikke er direkte kompatible, det ene, Benjamins, peker mot en generell samfunnskritikk, mens Hegels er en dialektisk prosess i bevisstheten uten hensyn til samfunnsvilkårene, dveler ikke Adorno ved denne uforenligheten. Det ser ut som om Adorno heller ser på kontradiksjonen mellom en transcendent, negativ kritikk av erfaringen og en immanent positiv som en mulighet til å skape dialektisk bevegelse i en ellers statisk struktur.

Adorno velger å innta både deltagerens, og den utenforståendes blick etter tur uten at det ene vektes som bedre, eller mer formåltjenelig enn det andre.

Hva Adorno selv tilfører sitt erfaringsbegrep av nye ideer er kanskje aller mest hans utvikling av sammenhengen og den gjensidige avhengigheten mellom estetiske og etiske erfaringer. Og det er denne sammenhengen jeg har valgt som hovedtema for min oppgave, nettopp fordi jeg synes den sammenhengen, men også produktet han trekker ut av disse to autonome feltene er interessant. Selv om jeg ikke vil følge

---

<sup>88</sup> GS 5, 310

Claudia Rademachers utlegging av Adornos forhold til estetikk og etikk til punkt og prikke her vil jeg henwise til hennes essay ”Schön und gut!” som var med på å gjøre meg bevisst på denne viktige særegenheten i Adornos filosofi. Etikk og estetikk, moral og kunst er autonome refleksjons- og erfaringsformer for Adorno, men de påvirker og øver samtidig gjensidig innflytelse på hverandre. Hvordan kunsten kan gjøre dette på etikkens område skal jeg komme grundigere tilbake til senere, men her vil jeg skissere opp grunnrisset av det. Begge erkjennelsesformene, estetikk og etikk, er hos Adorno konstituert av et samspill mellom sanselige erfaringer og refleksjon, mellom Mimesis og Ratio. Dette er tilsynelatende motsetninger, men som med de fleste andre begrepsspar, subjekt og objekt, natur og kultur, definerer ikke Adorno de som motsatser. Det virker for meg som han stadig er mer interessert i begrepenes interdependens og samspill enn forskjeller. Det kan synes som han mener at det ikke finnes noe rasjonelt som ikke har snev av noe irrasjonelt, noe mimetisk som ikke også er rasjonelt osv. ”Ratio ohne Mimesis negiert sich selbst,”<sup>89</sup> skriver han i *Ästhetische Theorie*. Hvorfor? Fordi følelse og forstand, selv etter århundrer med menneskets forsøk på å skille de ut i to selvstendige deler ikke kan separeres; ”Nur sind Gefühl und Verstand in der menschlichen Anlage kein absolut Verschiedenes und bleiben noch in ihrer Trennung von einander abhängig.”<sup>90</sup> Både på det etiske og estetiske område dreier det seg altså om et samspill mellom disse to komponentene, mimesis og ratio.

Adorno, skriver, blant annet i ”Negative Dialektik”<sup>91</sup>, om ”die volle, unreduzierten Erfahrung”. Denne ureduserte erfaringen forstår jeg, spesielt ut i fra hvordan Adorno fremlegger det i innledningen til ”Negative Dialektik”, som den ikke-kategoriserte erfaring som ikke er blitt ”offer” for trangen til å identifiseres og tilpasses et konsept eller en teori. En erfaring uten ideologiske, eller forutinntatte føringer. Rademacher hevder derimot at den ureduserte erfaring går mer konkret på skillet mellom etikk og estetikk: ”Moralische und ästhetische Erfahrung sind für Adorno komplementäre Dimensionen der einen, unreduzierten Erfahrung.”<sup>92</sup> I passasjen hvor Adorno bruker dette begrepet er det ikke snakk om verken moral eller kunst og jeg synes derfor det er upresist av Rademacher å bruke dette begrepet i sin tese. Men at etiske og estetiske

---

<sup>89</sup> GS 7, s. 489

<sup>90</sup> GS 7, s. 489

<sup>91</sup> GS 6, s 25

<sup>92</sup> Rademacher, Claudia,: Schön und gut” s. 58

erfaringer kan ha mange felles-, og overlappende punkter synes jeg Adorno klart bifaller. Men at disse to erfaringsområdene ikke er ”hele” i seg selv og må forenes for å gi en større mening, tror jeg ikke var slik Adorno tenkte seg det. Det er uten tvil et viktig samspill mellom dem, men å snakke om at de går opp i et ”felles hele” slik Rademacher gjør synes jeg er en tvilsom tese, spesielt all den tid Adorno var en så sterk forkjemper for det partikluære og ikke-identiske. Rademacher betoner allikevel at dialektikken mellom de to delene av den ureduserte erfaring aldri vil gå opp i en (falsk) syntese. Like lite som Adorno lar dialektikken mellom etikk og estetikk bevege seg for mye til en av de respektive polene lar han den heller ikke gå opp i en harmonisk enhet. Dialektikken dem imellom skal være konstitutiv for å oppnå et fruktbar samspill mellom estetisk og moralsk refleksjon, men det er ingen harmonisk symfoni man skal få høre, snarere en vekselssang. At det er snakk om én uredusert erfaring med to, ulike, likeverdige kilder som aldri går opp i en enhet, men balanserer og vekter de to impulsene står godt i samsvar med Adornos negative dialektikk, men jeg kan ikke se hvordan Rademacher får støtte for sitt ”ureduserte erfaringsbegrep” i denne dialektikken, det er jo nettopp snakk om to ulike erfaringsområder og ikke ett felles. Felles for estetiske og etiske erfaringer er at de i sin bearbeiding av inntrykk, prosessen hvor erfaringen blir nettopp til erfaring og ikke bare en ren opplevelse, begge benytter seg av fysiske så vel som refleksive momenter, altså fra Mimesis så vel som Ratio. Hvis estetisk erfaring kan ses på som en enhet av sanselighet og refleksjon, er etisk erfaring en sammenføring av somatiske, altså kroppslige, og refleksive bestanddeler. Det er nemlig et somatisk moment igjen i vår erkjennelseskapasitet: ”Irreduzibel ist das somatische Moment als das nicht rein cognitive an der Erkenntnis.”<sup>93</sup>. Dette momentet setter oss i stand til å , ikke bare rasjonalisere over det vi erfarer, men også være medfølende og etiske: ”Das leibhafte [altså det somatiske] Moment meldet der Erkenntnis an, daß Leiden nicht sein, daß es anders werden sollte.”<sup>94</sup> Dette gjelder altså både for estetikken og moralfilosofien og gir dermed mulighet for at vi kan etterkomme Adornos kategoriske imperativ om å aldri la Holocaust kunne få skje igjen. Dette imperativet impliserer dermed et sterkt ansvar på en hver erfaring man gjør seg, eller skaper for andre. Rademacher hevder videre at sammenføringen av disse to erfaringsområdene har den utopiske forsoningen (Versöhnung) som sin utopi. Jeg tror ikke det er snakk om en

---

<sup>93</sup> GS 6 s 194

<sup>94</sup> GS 6 s 203

ren sammenføring, slik som Rademacher forespeiler, men det er tydelig at Adorno mener etiske og estetiske erfaringer fører til refleksjon, og selvrefleksjon som vil vise utover den nåværende tilstand og vil "hinte" om noe bedre, mer optimalt.

Denne forsoningen er, som vi har sett ovenfor, ikke mulig å påkalle positivt, fordi utopien, i følge Adornos negative dialektikk, under det moderne samfunns herskende føringer, ikke kan nås. Men den må, for at endring skal kunne være mulig, allikevel tenkes, om enn bare negativt eller utopisk. Utopien om en forsoning kan derfor bare uttrykkes i en apori, altså som et dilemma.

Men selv om utopien er utveisløs, betyr ikke det at erfaringen av den ikke kan være fruktbar. Og denne erfaringen av vår håpløse, men allikevel håpefulle situasjon er for Adorno, etter kunsten, best uttrykt i den essayistiske filosofi.

Filosofi for Adorno er nemlig en tredje kategori ved siden av kunst og vitenskap som har affinitet til de begge, men som ikke går opp i noen av dem. Som en bevissthetsform søker filosofien å overvinne atskillelsen mellom mimesis og ratio, mellom vitenskap og kunst. I dette ligger det også en kritikk av de sterkt dominerende induktive og deduktive systemer, Adornos kritikk av disse var også noe vi så i gjennomgangen av "Der Essay als Form". Essayet trekker "die volle Konsequenz aus der Kritik am System" uttaler Adorno der. Adornos motstand mot systemtenkning og klassifikatorisk kritikk så vi årsakene til da vi behandlet det ikke-identiske og Adornos motstand mot ideologi. Han velger altså selv å gå til rette mot dette ved å velge den teseløse essayformen som uttrykksform, og ved hjelp av denne filosofiske essayistiske metoden, ønsker han å sammenføre estetiske og etiske erfaringer til konvergenspunktet, forsoningsutopien. ("Utopie der Versöhnung")

Essayets analogi til kunst ligger i Adornos syn i dets måte å fremstille et saksforhold på, det søker å minimere de begreplige herskerformer ved å gå ut i fra det erfarende moment, begreper blir hele tiden sett i forhold til åndelige erfaringer. I sine essays makter Adorno å føre sammen begrepslig fremstilling og mimesis, og uttrykk og stringens, mener Rademacher. Som vi også har sett ovenfor fører ikke "samspillet" mellom etiske og estetiske erfaringer til en syntese. Det er snarere et konstant spenningsforhold hvor refleksjon står i sentrum og hvor det, paradokalt, forsøkes å nærme seg "det riktige liv" gjennom en negasjon av det falske. Det filosofiske essayets plass blir plassen for forsoningens utopi, men dens sannhet kan filosofien selvfølgelig kun uttrykke negativ-utopisk.

Spørsmålet om vi kan lære noe moralsk ut fra estetiske erfaringer, et spørsmål som er et av de mest sentrale for denne oppgaven, kommer hos Adorno til kort, mener Rademacher. For siden estetisk erfaring og moralsk impuls hos Adorno alltid er to sider av den samme, uavkortede erfaringen, hvis telos er overvinnelsen av lidelse som objektetivt laster mennesket grunnet det uforsonede forholdet mellom ånd og natur, vil de alltid ha del i hverandre, å gjøre seg sanseerfaringer og å gjøre seg opp moralske meninger kan altså bare bli fullendte erfaringer i det at de kommuniserer, relfekterer og deler med hverandre. Selv uten en så radikal tese som Rademachers kan man se at etiske og estetiske erfaringer griper inn i hverandre ved at de begge er både mimtiske og rasjonelle, somatiske og refleksive. Uten å hevde at de er "uferdige" deler av den ene hele erfaringen kan man si at de har til det felles at de kan føre utover det rent gitte og videre til det mer ideelle, og at de deler den grunnleggende innsikten i ikke-identiteten mellom det værende (Seiendem) og det "burde-værende" (Seinsollendem) i Adornos terminologi. Dette, at de ser ut over det rent gitte, gjør at de kan forespeile en forsoningsutopi, men om kunsten kan vise oss, eller i det minste hinte om en slik tilstand, er det ikke mulig for filosofien, som vi så, å beskrive den positivt, i filosofien vil tilstanden fobli negativt uttrykt, men ved hjelp av etikken og kunsten får den i det minste et uttrykk.

## **Del 2, Adornos syn på sannhet**

For å kunne avgjøre om Adorno hevder at kunst kan utsi etiske sannheter er det avgjørende å ha et godt innblikk i hvordan Adorno karakteriserer sannhet.

Det er derfor nødvendig å begynne med hans generelle sannhetsforståelse for deretter å gå over til den spesifikke estetiske sannheten. Professor i filosofi, J. M Bernstein, gir i sin "Disenchantment and ethics" en generell utlegning av Adornos sannhetssyn, som etter min mening griper Adornos grunnleggende innsikter, spesielt ved at de tar inn over seg viktigheten av Adornos historiesyn på sannhetens område.

Jeg vil derfor her først presentere dette synet slik jeg leser det, før jeg vender meg til den mer konkrete, mulige sannheten i kunstverk.

I kapitlet "Toward an ethic of nonidentity" lister Bernstein opp Adornos sannhetssyn ved hjelp av fire teser. Jeg velger her å gjengi de først for deretter å kommentere dem hver for en og så se på hva de fører til.

Tese 1: Sannhet og falskhet (error) er internt knyttet til hverandre. Falskhet er ikke bare et negerende fravær av sannhet.

Tese 2: Sannheten er knyttet til bevegelsen med å overkomme illusjon.

Tese 3: Hvis bevegelsen med å overkomme illusjon er en del av innholdet i sannheten så er tilblivelsen (the genesis) av sannhet essensiell til dens gyldighet.

Tese 4: Hvis tilblivelsen av sannheten er en del av dens innhold så er forståelsen av sannhet også en slags hukommelse.

Det er for mange naturlig å tenke på sannhet som en motpol, en negering av falskhet. Ved å vise at de er bundet til hverandre gjør Adorno oss oppmerksomme på hvordan man for å oppnå sannhet bevisst må ha kommet frem til den gjennom en læringsprosess. Denne prosessen, å overkomme våre illusjoner, binder dermed tilblivelsen av sannheten sammen med dens gyldighet. Dette er jo et typisk Adorno'sk trekk som vi allerede har sett på subjekt og objekt og mimesis og ratio område, ting kan ikke bare defineres, eller defineres i det hele tatt, som motparter, tilsynelatende motparter blir hos Adorno sett mer på som to ulike sider av samme dielektiske prosess, eller to ulike uttrykk for den samme innsikten.

Det finnes ingen a priori etiske sannheter, hevder Adorno med klar brodd mot Kant. Man vil alltid kunne finne på moteksempler mot slike kategoriske sannheter og de slår derfor bena vekk under seg selv.

Mennesker innehar heller ingen forhåndgitte rettigheter. Slike etiske sannheter og rettigheter som vi tar for gitt er kommet etter en læreprosess fylt av falskhet og lidelse.

Vi ville ikke ha hevdet at alle mennesker har rett til å være frie hvis det ikke hadde kommet ut i fra en erfaring av det motsatte. Bernstein bruke slaveriet som eksempel: "The moderen force of ideals and values which makes slavery wrong have been shaped by the awfulness that slavery was (is)."<sup>95</sup> At slaveri er galt er dermed en induktiv etisk sannhet hevder Adorno, det er en allmenn slutning trukket fra en rekke enkelt stående innsikter.

---

<sup>95</sup> Bernstein, J.M. Disenchantment and ethics s. 341

Adorno definerer sannhet i tråd med sin negative dialektikk som ”feil-reduserende” og altså ikke som a prioriske gitte gyldigheter.

Det er altså ikke hva sannhet er, men hva det ikke er og hvordan vi kommer frem til den som Adorno fokuserer på. Adorno vil ikke binde sannheten fast i en bestemt konsepsjon, dette ville være å låse begrepet, og som vi har sett før, ville det være et overtramp mot det ikke-identiske i begrepet.

Bernstein forklarer dette ved å vise til at gyldigheten av en konsepsjon B, vil være bestemt av dens framskritt i forhold til konsepsjon A.<sup>96</sup>

Disse fremskrittene vil for eksempel kunne bestå i at den forklarer feilene ved å inneha den forrige posisjonen, at den er en bedre tolkning av den værende situasjonen, eller at den gir mer realistiske håp eller forutsigelser.

Denne utlegningen innebærer at forståelse av sannhet også er en type hukommelse i det sannheten inneholder sin genese, læreprosessen som har ført en til den.

Dette momentet gir Adorno en mulighet til å legge inn en etisk fordring på sannheten. Ved å ikke løsrive den fra sin genese vil den falske konsepsjonen og veien til den mer sannhetsbevarende posisjonen være en del av vår kunnskap om sannheten. Slik burde vi lettere kunne unngå å gjøre de samme feil om igjen eller tro på de samme løgnene. Dette gjøres også klart ”slave-eksempelet” ovenfor.

Bernstein forklarer også (ibid. 339) hvordan en sannhetskonsepsjon frigjort fra sin genese ville være en instrumentell utnyttelse av fortiden som et rent middel for å oppnå noe i fremtiden. Dette innebærer også en degradering av menneskene som opplevde denne fortiden, lidelsen blir glemt til fordel for fremskrittene.

”Historien gjentar seg” er jo et kjent munnhell, det faller meg inn at det er denne evige gjentakelsen av gamle tiders feil Adorno med sin sannhetskonsepsjon vil overvinne. Å begå de samme feil om igjen, er jo noe Adorno med sin filosofi og det kategoriske imperativ om at man må tenke og handle slik at Auschwitz aldri kan skje igjen, selvfølgelig vil unngå.

### **Erfaring og sannhet**

Hva sier egentlig denne konsepsjonen om sannhet oss? Hvis sannhet ikke er a priori gitte, hvis de er betinget av den prosessen man har gått igjennom for å nå dem, da betyr jo det at sannhet hos Adorno avhenger av erfaring. Dette kan først virke banalt,

---

<sup>96</sup> Bernstein, J.M.: Disenchantment and ethics s. 339



selvfølgelig må vi erfare noe for å vite noe, men Adornos erfaringsbegrep er som vi har sett ikke et enkelt opplevelses-basert et. Refleksjonen må være med for at vi kan oppnå genuine erfaringer. Og dermed avhenger også sannhets-oppnåelse av at vi reflekterer og erfarer. Men vil dette synet bety at sannhet er relativt, altså at Adorno holder et slags anti-realistisk syn på sannhet? Jeg skal ikke gå veldig langt inn på debatten om realisme/ anti-realisme om sannhet og etiske sannheter her, men jeg vil vurdere noen punkter av det i forhold til Adorno. Adorno sier at sannhet er avhengig av historien, av læringsprosessen, hvordan man kommer fram til den, altså av hvordan vi erfarer og tilegner oss den. Dette ser klart ut som et anti-realistisk, pragmatisk syn på sannhet. Men samtidig hevder Adorno i *Ästhetische Theorie* at:

”Der Wahrheitsgehalt kann kein Gemachtes sein.”<sup>97</sup> Det store spørsmålet blir hvordan noe skapt, altså kunsten, kan formidle noe som ikke er skapt, hevder Adorno:

”Die Frage nach der Wahrheit eines Gemachten ist aber keine andere als die nach dem Schein und nach seiner Errettung als des Scheins von Wahrem. Der Wahrheitsgehalt kann kein Gemachtes sein. Alles Machen der Kunst ist eine einzige Anstrengung zu sagen, was nicht das Gemachte selbst wäre und was sie nicht weiß: eben das ist ihr Geist.”

Vi har tidligere sett hva Adorno tenkte om kunstens skinn, at det, paradoksalt nok, var dette kunstige ved kunsten som kunne hinte om det virkelig sanne. Vi ser her at Adorno også snakker om kunstens ånd som det som bidrar til å formidle sannhet, vi kommer grundigere tilbake til det senere. ”Es gibt kein richtiges Leben im Falschen” er et kjent Adorno sitat fra *Minima Moralia*, sannheten kan derfor ikke sies ut i klartekst i vårt gale samfunn, men at den eksisterer levner Adorno ingen tvil om. Behøver det dermed å være en selvmotsigelse at kunsten, som er noe kunstig, kan vitne om noe sant? Kanskje det nettopp er derfor Adorno fokuserer så sterkt på sannhetsgehalten i kunsten, når sannheten ikke kan uttales direkte i vår ”ødelagte verden”, vil det at den går igjennom noe skapt, et slags filter, kanskje få oss til å kunne erfare den allikevel. At der er igjennom erfaringer, og da gjerne den estetiske, at vi kan nå det sanne, og at disse erfaringene og sannhetene for Adorno ikke kan løsrives fra historien, impliserer altså ikke, mener jeg, at Adorno er en forkjemper for et anti-realistisk sannhetssyn. Ved å sette sitt refleksive erfaringsbegrep i så tett sammenheng med sannhetsoppnåelse, fokuserer Adorno i sterk grad på hvordan mennesket kan få erfare og lære det sanne å kjenne, og ikke hva sannhet er i seg selv,

---

<sup>97</sup> GS 7, s 198

uavhengig av menneskene. Adornos teori er en utpreget samfunnsbevisst en, og spørsmålet om sannhet fristilt fra mennesket tror jeg rett og slett ikke interesserte han, det er hvordan mennesket kan komme i kontakt med sannheten som er i fokus, og da må mennesket erfare den selv, i den historiske og samfunnsmessige kontekst det står i. Derfor kan han si at sannhet er historisk betinget uten dermed å gå inn for et relativistisk forhold til sannhet. Mennesket og dets erfaringer er historisk betinget og hvis mennesket avhenger av sine erfaringer for å nærme seg sannhet vil altså oppnåelsen av sannhet endres i takt med tiden, men det impliserer ikke at sannheten i seg selv endres. Men etiske sannheter kan her kanskje virke som om de blir offer for historisiteten, en gang ble det jo ikke ansett for galt å henrette mordere, nå blir det det (i Vest-Europa ihvertfall). Kan etiske sannheter for Adorno dermed bli, om han ville det eller ikke, ansett som relative? Allerede i avsnittet om den negative dialektikk fremhevet jeg at lidelse for Adorno er en nødvendig komponent av sannhet. (”Das Bedürfnis, Leiden berecht werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit.”<sup>98</sup>) Sannhet må vitne om lidelsen som finnes, dette vil jeg hevde motvirker at hans etiske sannheter blir relative. Lidelse er en konstant størrelse for mennesket og når Adorno fletter begrepet om lidelse så tett inn på sin sannhetskonsepsjon har han gjort sannhetsbegrepet i seg selv etisk. Adorno forhindrer at sannheter skal kunne ”sminke bort” det onde og vonde, for å forstå noe som sant må man være moralsk klar over de gale tilstandene i verden. Slik blir etikk en integrert del av Adornos sannhetsbegrep.

### **Kunsten som formidler av etiske sannheter**

I denne delen av oppgaven som bevisst søker å forstå, problematisere og kritisere Adornos syn på kunsten, dens forhold til etikk og sannhet velger jeg å starte med en innføring i Adornos estetiske teori, med et klart fokus på sammenhengen mellom kunstverk og sannhet og hvordan disse blir formidlet gjennom den estetiske erfaringen. Hovedvekten vil ligge på en lesning av *Ästhetische Theorie*, men andre av Adornos litterære, musikalske og filosofiske skrifter vil vise seg også å bli viktige kilde for å oppnå et så helhetlig og korrekt bilde som mulig av Adornos konsepsjon.

---

<sup>98</sup> GS 6, side 29

Å lese "Ästhetische Theorie" innebærer ikke bare å lese om estetisk teori, det er kanskje like så mye å lese om filosofiens tilkortkommenhet i opplysningens tidsalder. Adorno tar nemlig sine kritiske synspunkter fra "Dialektik der Aufklärung" og "Negative Dialektik" med seg over på estetikens område. Det preger klart hans syn på kunstens misjon, muligheter og forhold til samfunn og filosofi. Mye av hans filosofikritikk er riktig nok direkte rettet mot Hegel og Kant, han uttaler i sitt tidlige forord at: "Estetikken skulle i dag være over kontroversen mellom Kant og Hegel, uten at den er glattet over med en syntese."<sup>99</sup> Modaliteten i setningen antyder derimot at dette ikke er oppnådd og/eller at Adorno i sin teori vil gjøre et forsøk på å utvikle en estetikk som har tatt lære av de begge uten å dermed måtte harmonisere dem. Men jeg vil hevde at den mest tungtveiende filosofikritikken, den som former hans estetiske syn, er av mer selvkritisk, reflekterende karakter og viderefører spørsmålet om filosofien i det hele tatt har en misjon i vår tid, og i så fall, hvordan kan man oppnå en fruktbar kunstfilosofi som ikke blir dogmatisk? I og med at Adorno trekker med seg sine samfunnsmessige synspunkter over til kunstens område blir det klart at han vil se på kunsten med samme tykke hornbriller som han analyserte samfunnet med, men hvordan er kunsten relatert til samfunnet og hvorfor er den så viktig og relevant at Adorno velger å gi den en så framskutt plass i sin filosofi som hang gjør? Det kan virke som om Adorno mener at kunsten er mer samfunnsmessig relevant, mer sannhetstro og bedre rustet til å problematisere og kritisere enn filosofien, at den har en kontakt med det sanne som filosofien mangler.

Sitater fra "Ästhetische Theorie" av typen som: s.382

Von Philosophie, überhaupt vom theoretischen Gedanken kann gesagt werden, sie leide insofern an einer idealistischen Vorentscheidung, als sie nur Begriffe zur Verfügung hat; einzig durch sie handelt sie von dem, worauf sie gehen, hat es nie selbst. Ihre Sisyphusarbeit ist es, die Unwahrheit und Schuld, die sie damit auf sich lädt, zu reflektieren und dadurch womöglich zu berichtigen. Sie kann nicht ihr ontisches Substrat in die Texte kleben; indem sie davon spricht, macht sie es bereits zu dem, wovon sie es abheben will<sup>100</sup>

kan vitne om det. Filosofien er fanget i sine begreper og mangler en egen, substansiell mening, tolker jeg Adornos utsagn ovenfor til å mene. Begrepene identifiserer og reduserer det de prøver å fange og mister det dermed i det de forsøker å gripe det.

---

<sup>99</sup> Estetisk Teori side 614

<sup>100</sup> GS 7, s. 382

Det er interessant å merke seg at Adorno sier at begrepene fører med seg skyld og usannhet ved at de reduserer, identifiserer og dermed ”forhåndsdommer” det de skal betegne. Men, er det viktig å se, Adorno avskriver ikke dermed all begrepslig filosofi, han bedyrer i stedet viktigheten av at filosofien reflekterer over dette, altså blir selvreflekterende, for å korrigere den usannhet den selv produserer. Refleksjon står altså i sentrum, og da spesielt kritisk selvrefleksjon. Kan kunsten hjelpe filosofien i dette arbeidet? Det er i hvert fall tydelig at bevegelsen skal gå fra kunstens gehalt til filosofiens refleksjon og ikke omvendt, Adorno fremhever nemlig sterkt at en estetikk aldri kan diktere hva slags ånd (vi kommer tilbake til dette viktige begrepet) kunsten skal ha, eller klebe på den bestemte meninger. Dette er fordi begrepene aldri kan nå kunstens gehalt, kunsten lar seg ikke uttømmes av filosofien.<sup>101</sup> På musikkens område kommenterer Adorno forsøket på store, samlende teorier ved å si at forsøk på å si noe om all musikk blir ”karrige.”<sup>102</sup> Skal man si noe allment om all kunst ender man opp med å si ingenting av relevanse, mener Adorno. Adorno unnlater derfor, i *Ästhetische Theorie* å skrive en konvensjonell estetikk. Kanskje tittelen er ment å hinte om dette, verket heter ikke ”Ästhetik”, snarere ”Estetisk teori,” det vil dermed snarere si en teori inspirert av kunsten enn en teori om kunst. Og måten han skriver på vitner tydelig om litterær inspirasjon i formuleringene, samtidig som hele oppbyggingen, ingen kapitler, gjentakingen av tematikker osv kan minne om et musikalsk verk, hvor ideer og temaer glir inn i hverandre. Men Adorno sier ufravikelig nok utallige ting om kunst og kunstverk i *Ästhetische Theorie*, han må derfor mene at filosofi og kunst står i et viktig forhold til hverandre. Hvorfor vil vi se ved å gå nærmere inn på Adornos syn på kunstens sannhet:

”Kunst geht auf Wahrheit, ist sie nicht unmittelbar; insofern ist Wahrheit ihr Gehalt. Erkenntnis ist sie durch ihr Verhältnis zur Wahrheit; Kunst selbst erkennt sie, indem sie an ihr hervortritt. Weder jedoch ist sie als Erkenntnis diskursiv noch ihre Wahrheit die Widerspiegelung eines Objekts.”<sup>103</sup>

Dette sitatet fra *Ästhetische Theorie*, viser hvordan Adorno tenker seg at kunsten er forbundet med sannhet. Adorno påpeker at kunsten ikke er ”umiddelbar sannhet”, den har den som sitt gehalt. Denne gehalten må forstås som hva kunstverket betyr<sup>104</sup>,

---

<sup>101</sup> GS 7, s. 137

<sup>102</sup> Adorno, Theodor W: Musikkfilosofi, Pax Forlag 2003, s. 118

<sup>103</sup> GS 7, s. 419

<sup>104</sup> jmf. Rudolf Eisler Wörterbuch der philosophischen Begriffe, <http://www.textlog.de/4137.html>

ikke bare dets umiddelbare innhold. Og for å forstå hva noe betyr må man jo tolke det, da holder ikke ren persepsjon eller erfaring, man må gå videre med denne erfaringen.

”Die Forderung der Kunstwerke, verstanden zu werden dadurch, daß ihr Gehalt ergriffen wird, ist gebunden an ihre spezifische Erfahrung, aber zu erfüllen erst durch die Theorie hindurch, welche die Erfahrung reflektiert.”<sup>105</sup>”

Derfor trenger altså kunsten filosofien, den trenger den for at dets gehalt, altså dets sannhetsinnhold skal kunne bli klart. Men denne tolkningen må springe ut i fra erfaringen av kunstverket. Hva impliserer egentlig dette? Jo, at for å kunne nå kunstens sannhetsgehalt må man gå ut i fra den erfaringen det enkelte kunstverk gir en. Dermed forespeiler Adorno en svært nominalistisk kunstfilosofi hvor hvert verk må erfares og tolkes, ingen ting kan sies om kunstens sannhet på generelt grunnlag, dets betydning ligger som en gåte inni hvert verk. Og for å bli klar over denne gåten må verket tolkes. Men det Adorno sier på generelt grunnlag, er hvordan denne tolkningsprosessen fungerer. Det er viktig å merke seg at det er en tolknings- og forståelses*prosess* det er snakk om, Adorno fremhever at et kunstverk nødvendigvis inneholder antagonismer, det kan ikke analyseres som en statisk, homogen enhet.

“Analyse reicht darum erst dann ans Kunstwerk heran, wenn sie die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual begreift, nicht durch Zerlegung es auf vermeintliche Urelemente reduziert. Daß Kunstwerke kein Sein sondern ein Werden seien, ist technologisch faßbar.”<sup>106</sup>

Jeg forstår Adornos vektlegging av det prosessuelle, blivende, bevegelige ved kunstverkene som en måte å sikre seg mot autoritære tolkninger som hevder enerett på svaret på, på bekostning av den estetiske erfaringen og som en måte å la det historiske få gyldighet på. Om det i det hele tatt finnes konkrete svar er heller ikke Adornos hovedfokus. Kunstens gåtekarakter, og erfaringen av den er for Adorno mye viktigere enn det eventuelle svaret på gåten, hvorfor skal vi under gå nærmere inn på. Det er det første punktet jeg vil ta for meg i den prosessen Adorno i Ästhetische Theorie forespeiler som den adekvate måten å forstå og reflektere over kunsten på. Hele prosessen avhenger av den enkeltes estetiske erfaring, det er den man må gå ut fra, men: ”Erfahrung allein ist [...] keine zureichende ästhetische Rechtsquelle”<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> GS 7, s. 185

<sup>106</sup> GS 7, s. 262-263

<sup>107</sup> GS 7, s. 518

påpeker Adorno, støtter man seg for sterkt på sin erfaring vender man over i rent føleri og mister det historiske og samfunnsmessige perspektivet mener han, man må ta med erfaringen inn i en teoretisk refleksjon, først slik kan man nå den særegne kunstsannheten. Hva den er, eller kan være, kommer vi tilbake til etter vi har sett på hvordan Adorno tenker seg den forståelsesprosessen han postulerer.

### **Kunstverkernes gåtekarakter**

Det er kanskje ikke rart at Adorno, som mente at filosofien måtte gå bort fra sin identifiserende og dermed reduserende praksis, så at kunsten kunne gi filosofien tilbake noe av den mening den selv hadde mistet gjennom vitenskapeliggjøringens identifiserende lov. Men som vi har sett er det ikke bare filosofien som i opplysningens tidsalder, og spesielt etter Auschwitz er i krise, hele vårt samfunn, og kulturindustrien med den tappes for mening i prosessen hvor målet blir profitt og menneskene midler. Hva gjør at kunsten ikke blir utsatt for en lignende utarming? Kanskje er det kunstens selvstendighet og ærlighet som gjør dette mulig. Kunstverkene svarer ikke til noen andre enn seg selv, de er ingen midler for noe annet, fremhever Adorno, og ”Große Kunstwerke können nicht lügen.”<sup>108</sup>. Adorno viser dermed hvor tett sannhet og kunstnerisk kvalitet er knyttet sammen i hans teori. Men kunstens meningsinnhold blir bevart på en skjult og indirekte måte og hvordan og hvorfor den blir det skal vi undersøke i denne delen av oppgaven.

Die Werke sprechen wie Feen in Märchen: du willst das Unbedingte, es soll dir werden, doch unkenntlich. Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.<sup>109</sup>

Kunstens sannhet kan ikke “oversettes” eller sammenlignes med noen annen sannhet, kanskje først og fremst fordi kunsten ikke er begrepslig. (Selv ikke litterær kunst er det, den kunstneriske måten den bruker ordene på er ikke direkte oversettbart til vårt konvensjonelle språk.) For at menneskene skal få ta del i kunstens innsikter må vi derfor nærme oss den gjennom filosofisk refleksjon og begreper, men denne

---

<sup>108</sup> GS 7, s. 197

<sup>109</sup> GS 7, s.191

transporten av mening mellom kunstens erkjennelse og filosofisk erkjennelse er ingen enkel transportetappe, nettopp fordi de to “språkene” som benyttes er så forskjellige. Verkenes gåte-karakter viser seg å være et meget viktig stikkord i Adornos estetiske filosofi og en nøkkel til hvordan kunsten og filosofien kan kommunisere med hverandre og oss. Jeg velger derfor her å fokusere spesielt på en passasje i *Ästhetische Theorie*, (s. 183-200) som spesielt legger ut om kunstverkenes gåtekarakter og hvordan denne har innflytelse på, og er viktig for, kunsterfaringen og kunstfilosofien. På sitt typiske, negative vis, forklarer Adorno blant annet kunstens gåte-karakter med å vise til der den mangler:

”Als konstitutiv aber ist der Rätselcharakter dort zu erkennen, wo er fehlt:

Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.”<sup>110</sup>

Slik skråsikker, programmatisk kunst feiler, og blir kitsch eller propaganda, ikke kunst fordi det ikke blir noe rom igjen for undring eller refleksjon, og dermed vil den viktige kunsterfaringen for Adorno bli borte.

Både kommunistisk baserte hylninger så vel som antisemittistisk baserte uttrykk kan derfor aldri bli kunst. Adorno refererer blant annet til Jean Paul Sartre i en fotnote i *Ästhetische Theorie* hvor han siterer Sartres utsagn om at det fra et antisemittisk standpunkt ikke vil være mulig å skrive en god roman.

Gåtekarakteren er altså det som gjør kunst til kunst ved at den unndrar verket en fullstendig, og uttømmende forklaring. ”Vil en gå dit regnbuen slutter, forsvinner den”<sup>111</sup> uttaler Adorno, som et bilde på umuligheten av å løse et kunstverk fullstendig opp i utsagn og teser. Samtidig krever kunstverkene å bli tolket, å bli erfart av et subjekt, og denne tolkningen er også konstitutiv for at det skal være kunst. ”Daß es an ihnen nichts zu interpretieren gäbe, daß sie einfach da wären, radierte die Demarkationslinie der Kunst aus.”<sup>112</sup>

Men selv ikke den skarpeste interpretasjon kan fjerne gåtekarakteren, det kan virke som om denne undringen som ligger implisitt i Adornos gåte-begrep for Adorno er en av de mest signifikante delene av kunsterfaringen.

” Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben”<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> GS 7, s. 185

<sup>111</sup> Estetisk Teori, side 216 Oversatt av A. Linneberg

<sup>112</sup> GS 7, s. 194

<sup>113</sup> GS 7, s. 185-186

For den høyeste forståelsen vil avhenge av en rikt imaginær kunstnerisk erfaring og en åndeliggjøring av kunsten som like mye som den vil løse gåten heller ikke gir slipp på den, hevder Adorno. Jeg tror undringen her altså er viktig, det at vi undrer oss over noe, eller blir overrasket, gjør at vi kan se ut over det gitte og ane at det kan være andre muligheter utover realitetene, det vi tar for gitt. Dette kommer jeg tilbake til, først må vi se på hva Adorno mener med de noe eksotisk klingende begrepene om en ”åndeliggjøring av kunsten”, og en åndelig kunst.

### Åndens plass i kunstverket

I et tidligere avsnitt i *Ästhetische Theorie*<sup>114</sup> utdyper Adorno åndens plass i kunstverket. Og igjen, på karakteristisk negativt vis er det hva den *ikke* er som blir mest vektlagt. Ånden er forbundet med sannhetsgehalten, men er ikke identisk med den. Ånden er objektiv, den er kunstverkets egen gehalt, den er ikke det samme som kunstnerens ånd, ei heller kunstverkets intensjon eller verkets fremtredelse som helhet. Ånden, på tross av sin nærhet til sannhetsgehalten kan også være usann, for den er, i motsetning til en hver sannhet, ikke basert på en virkelig substans. ”Wodurch die Kunstwerke, indem sie Erscheinung werden, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist”<sup>115</sup> uttaler Adorno. Ånden kan altså være nøkkelen til hvordan kunsten kan transcendere sitt eget formspråk og si noe sant utover seg selv. Adorno skriver senere<sup>116</sup> at det er i kunstens gåtekarakter, og ikke i dets intensjon ånden virker. Vil dette si at det er ånden som formidler det gåtefulle i kunsten til oss?

“Als Spannung zwischen den Elementen des Kunstwerks, anstelle eines einfachen Daseins sui generis, ist dessen Geist Prozeß und damit das Kunstwerk. Es erkennen, heißt jenes Prozesses habhaft werden. Der Geist der Kunstwerke ist nicht Begriff, aber durch ihn werden sie dem Begriff kommensurabel.”

Det kan virke som om Adorno forestiller seg ånden som en nøkkel til å gripe det sentrale ved kunstverket, til å forstå hvordan kunstverket er prosessuralt, ikke fiksert og derfor trenger interpretasjonen for å sette sin mening i bevegelse og slik bli erfart. Denne gåtekarakteren ender i et spørsmål om sant og falskt, og nettopp her tror jeg det er åndeligheten kan få kunsten til å konfigurere med filosofien. Sant og falskt er jo

---

<sup>114</sup> GS 7, s. 135-139

<sup>115</sup> GS 7, s. 134

<sup>116</sup> GS 7, s. 192



to ubestridelige faste størrelser og betyr det samme på både kunstens og filosofiens område. Dette tror jeg det er Adorno mener med sitatet ovenfor, at kunstens ånd ikke er et begrep, men at gjennom den blir kunsten kommensurabel med begrepet.

Slik viser kunstkritikken videre til sannheten hinsides den estetiske konfigurasjonen, sannhetsgehalten trer frem. Gjennom denne prosessen setter kunstkritikken det estetiske verket inn i en større sammenheng, en sammenheng hvor filosofiske begreper, for eksempel rundt sant og falskt, kan nå det. Det er derfor kunstkritikken er nødvendig for kunsten, mener Adorno: "Sie erkennt am Geist der Werke ihren Wahrheitsgehalt oder scheidet ihn davon. In diesem Akt allein, durch keine Philosophie der Kunst, welche dieser diktierte, was ihr Geist zu sein habe, konvergieren Kunst und Philosophie"<sup>117</sup>

Kunstens åndelige karakter kan altså, hvis man uttrykker det litt røft, ses på som kunstverkets kontaktpunkt med filosofien, det er i dets åndelighet det kan møte filosofien og kommunisere med dens teoretiske begreper. "Geist ist ihr [kunstens] äther, das, was durch sie spricht, oder, strenger wohl, zur Schrift sie macht."<sup>118</sup>

At åndeligheten gjør kunst til "skrift" er en interessant bemerkning som bør utforskes nærmere, vi skal derfor straks gå videre til det spesielle spørålet Adorno tenker seg kunsten uttrykker seg i.

Men først finner jeg det også interessant å bemerke seg at selv om ikke Adorno deler Hegels hierarkiske syn på de, i Hegels vokabular, åndelige former, hvor filosofien rager over kunsten og religionen som sannhets- og fornuftsholder, ser han at den moderne kunstens utvikling har gitt Hegel rett, om enn på en noe annen måte, i at kunsten nå trenger filosofien for å utfolde sin egen gehalt.<sup>119</sup>

For den åndelige kunsten nærmer seg ikke gåten direkte gjennom begreper, men snarere ved å konkretisere gåte-karakteren, det er altså et tolkningsarbeide igjen for filosofien selv etter at det åndelige i kunsten har "snakket" til oss.

Men hvordan kan det være mulig å uttrykke denne, fortsatt, mystiske sannhetsgehalten med ord, hvis den ikke kan nås som annet enn en åndeliggjort gåte? Jeg tror et blikk på Adornos spesielle språkkonsepsjon kan kaste lys over problemet.

---

<sup>117</sup> GS 7, s.137

<sup>118</sup> GS 7, s. 135

<sup>119</sup> GS 7, s.141

## Kunstverkenes særegne språk

I den tidlige innledningen til *Ästhetische Theorie* formulerer Adorno det, i Arild Linnebergs norske oversettelse, at ”det at den [estetikken] vender seg til sannhetsgehalten, driver, estetikken, som filosofi, ut over verkene”.<sup>120</sup> Å vende seg til gehalten i verkene, deres innerste gåte, vil altså samtidig innebære å bevege seg utover dem.

Og tidligere i avsnittet uttrykkes det at:

“Zu hüten jedoch hat Ästhetik sich vor dem Glauben, sie gewinne ihre Affinität zur Kunst, indem sie wie mit einem Zauberschlag, unter Aussparung begrifflicher Umwege, ausspreche, was Kunst sei. Dabei ist die Vermitteltheit des Denkens von der der Kunstwerke qualitativ verschieden. Das in der Kunst Vermittelte, das wodurch die Gebilde ein Anderes sind als ihr bloßes Diesda, muß von der Reflexion ein zweites Mal vermittelt werden: durchs Medium des Begriffs. Das glückt jedoch nicht durch die Entfernung des Begriffs vom künstlerischen Detail, sondern durch seine Zuwendung zu ihm”<sup>121</sup>

Man må ”gå omveien om begrepet” som Linneberg uttrykker det i sin norske oversettelse av dette tekststedet. Den estetisk-filosofiske refleksjonen kan ikke direkte trekke frem kunstens sannhetsgehalt slik kunsten formidler den, men ved å bruke sine egne begreper vil den kunne videreformidle det den har erfart refleksivt gjennom sin egen diskurs, vel å merke ved å være ytterst konsentrert om den kunstneriske detalj. Her tror jeg den kunstneriske detaljen i sterk grad også innebærer en forståelse av det spesifikke verkets struktur og oppbygging, Adorno fremhever flere steder at å forstå et kunstverk betyr å forstå dets struktur, selv om en slik forståelse av kunstverket som prosess og oppbygging ikke vil fjerne det gåtefulle ved verket for betrakteren.<sup>122</sup>

Men for å kunne få uttrykt denne gåtefulle forståelsen kunstverket innehar holder det ikke å føle og forstå, man må også få konvertert sin kunstforståelse til en filosofisk begrepslig en:

“Die Bedingung der Möglichkeit der Konvergenz von Philosophie und Kunst ist aufzusuchen in dem Moment von Allgemeinheit, das sie in ihrer Spezifikation – als Sprache sui generis besitzt”.<sup>123</sup> Det språket som kunsten altså innehar sui generis, (latin: ”på sitt eget vis”) blir dermed det almenne element som kan knytte kunsten til andre disipliner.

---

<sup>120</sup> Estetisk teori, s. 619

<sup>121</sup> GS 7 s 531

<sup>122</sup> GS 7, s.189-191

<sup>123</sup> GS 7 s. 198

Men hvordan kan kunsten inneha et språk sui generis? Adorno opererer, som vi så i første del, med to forskjellige begreper om språk. Først har man det konseptuelle identifiserende, bedømmende språket, deretter har man kunstens særegne, ”språkløse språk”. Kunstens språk er mimetisk og Adorno anser det som en eldre uttrykksform som går foran delingen mellom subjekt og objekt. Dette er en ide vi så Adorno hadde videreført fra Walter Benjamin. Det mimetiske språket er ikke et språk i vår konvensjonelle forstand, jeg tror det kan være riktig å kalle det mer en *nevning* av fenomener, eller kanskje også en visning av de, Slik kan kunsten i sitt ubegreplige språk vise det det vil uttrykke. Benjamin opererte også med et uttrykk om at mennesker uttrykker seg, ikke *igjennom*, men *snarere i*, mange ulike typer språk, som maling, skulptur, diktning, etc, dette kan være med på å forklare min konsepsjon. I ”Fragment über Musik und Sprache” går Adorno dypere inn på hvordan dette sui generis-språket fungerer på musikkens område. Noe er meget musikk-spesifikt, slikt som at musikk ligner språk i at det er tidsmessig artikulering av lyder, men andre av hans betraktninger også kan overføres til de andre kunstneriske uttrykkene. For eksempel at musikkstykkene: ”[Sie] sagen etwas, oft ein Menschliches.”<sup>124</sup> At musikken ”sier”/ uttrykker noe gjerne menneskelig, vil jo implisere at den kan meddele mennesket noe som er relevant for det. Dette mener jeg Adorno også overfører til andre kunstneriske uttrykk, de uttaler noe, sier oss noe, selv om ”språket” de benytter seg av ikke er ordmessig, er det noe genuint menneskelig som uttrykkes og som vi kan forstå. Kunstens struktur og logikk er kanskje det som først og fremst gjør at vi kan forstå kunstuttrykkene som meningsbærende, de har en indre sammenheng, en immanent logikk og en struktur de må følge for å gi sin fullkomne mening, slik ligner de språkene som også må følge sin gitte grammatikk og syntaks for å kunne gi ordene mening. Slik ordene ikke har én konkret, eller i hvert fall ikke entydig mening, stående alene, har heller ikke tonene det, hevder Adorno, og vil jeg hevde å kunne tilføye, ikke fargene eller formene heller. Denne ”språkligheten”, mener Adorno også knytter kunsten til riktig og galt:

”Die Folge der Laute ist der Logik verwandt: es gibt Richtig und Falsch. Aber das Gesagte läßt von der Musik nicht sich ablösen. Sie bildet kein System aus Zeichen.”<sup>125</sup> Dermed kommer han frem til kunstspråkets kompleks, det ”sagte” kan ikke løsrives fra formen, kunsten uttrykker noe, men det kan ikke direkte overføres til

---

<sup>124</sup> GS 16, s. 251

<sup>125</sup> GS 16, s 251

begrepspråket, eller uttales uavhengig av den kunstformen, det verket det er en del av.

At det begreplige, identifiserende språket og det begrepløse språket ikke kommuniserer automatisk eller friksjonsløst blir da ingen stor overraskelse. Hvordan mening skal formidles fra det ene språket til det andre blir et viktig spørsmål.

”Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist kein unmittelbar zu Identifizierendes. Wie er einzig vermittelt erkannt wird, ist er vermittelt in sich selbst.”<sup>126</sup> Kunsten er i seg selv formidlet, slik vi så Adorno, med inspirasjon fra Hegel, hevdet dette ovenfor, den kommuniserer ikke sitt sannhetsinnhold utover det den viser i seg selv. Dermed kan ikke sannhetsinnholdet gripe ut over det at kunstverket viser det i seg selv.

Adorno anser formidlingen hos Hegel, og følgelig hos seg selv som følgende:

”Vermittlung ist ihm zufolge die in der Sache selbst, nicht eine zwischen der Sache und denen, an welche sie herangebracht wird. Das letztere allein jedoch wird unter Kommunikation verstanden.”<sup>127</sup>

Det er altså en svært komplisert prosess Adorno forespeiler som hele tiden setter kunsten i et spenningsforhold med sin sannhetsgehalt. ”Zu ihrem Wahrheitsgehalt stehen die Kunstwerke in äußerster Spannung. Während er, begriffslos, nicht anders als im Gemachten erscheint, negiert er das Gemachte.”<sup>128</sup>

Kunsten unndrar seg altså en direkte begreplig uttrykking av dets sannhetsgehalt, og denne sannhetsgehalten, som viser seg igjennom noe skapt er selv noe ikke-laget, noe opprinnelig og viser derfor til noe ekte langt utover kunstverkenes kunstighet.

Kanskje det er når filosofiens språk tar tak i denne sannhetsgehalten og setter den i en større, mer allmenn sammenheng enn den rent verkspesifikke at de to språkene, det begreplige og det sui-generis kan bli kommensurable, de har samme, allmenne sannhetsgehalt og kan, slik jeg leser Adorno, derfor ” snakke sammen”

### **Ånden og språk karakteren**

Adorno hevdet altså at det allmenne språket sui generis som kunsten innehar er en betingelse for at kunst og filosofi kan konvergere. Men hadde ikke ånden også denne oppgaven? Motsier Adorno seg selv i det han sier at det er kunstens særegne språk som muliggjør kommensurabiliteten, samtidig som han sier det er åndeligheten i det

---

<sup>126</sup> GS 7 s. 195

<sup>127</sup> GS 10, side 1374 (Thesen zur Kunstsoziologie)

<sup>128</sup> GS 7 s. 199

som gjør det? Jeg tror en mulig tolkning og løsning vil være å se at ånden og kunstens språk sui generis, ikke står i kontradiksjon til hverandre men snarere for Adorno begge står i relasjon til den samme sannhetsgehalten. Adorno fremhever en rekke steder at ånden ikke er noe som blir påtrengt kunstverket utenifra, men at det oppstår immanen ut i fra kunstverkets egen struktur. “Geist in den Kunstwerken ist kein Hinzutretendes, sondern von ihrer Struktur gesetzt.”<sup>129</sup>

Og hva annet enn dette språket sui generis former verkets struktur? Det er jo i det begrepløse språket kunstverket former, og uttrykker seg. Vi så ovenfor hvordan Adorno fremhevet kunstspråket som logisk og avhengig av sin struktur for å skape mening.

Et annet sted påpeker Adorno, og dette vil jeg hevde er en nøkkel til forholdet mellom ånden og kunstspråket sui generis i kunsten at:

“Kunst wird nicht mit dem Geist infiltriert, er folgt ihren Gebilden dorthin, wohin sie wollen, entbindet ihre immanente Sprache.”<sup>130</sup> Her vil jeg kommentere Arild

Linnebergs oversettelse som jeg ikke er helt enig i på dette spesielle tekststedet.

Linneberg har oversatt denne setningen som:

”Kunsten infiltreres ikke av ånd- ånden følger de figurene dit de selv vil, får den til å utvikle sitt eget immanente språk.”<sup>131</sup> Jeg leser derimot ikke “Gebilden” som figurer, snarere som “former” og viktigere, “entfalten” som “utfolde” eller “frigi”, snarere enn som “utvikle”. Det utgjør en stor forskjell, jeg mener at ånden får kunstverkets immanente språk i tale, får det til å utfolde seg for det subjektet som erfarer det, og ikke at ånden er med på å utvikle dette språket. Jeg leser Adorno dit hen at dette språket allerede eksisterer, men at ånden altså “frigir” det, gjør det mulig å forstå for mottakeren, altså bygger broen mellom kunstens språk og den filosofiske refleksjonen. Det er interessant å merke seg at i et annet viktig tekststed i denne sammenhengen, hvor Adorno snakker om hvordan kunst og filosofi konvergerer; ”Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs.”<sup>132</sup> har Linneberg oversatt ”entfalten” med ”utfolde” og ikke som ”utvikle”. Åndens rolle, slik jeg forstår den, blir dermed den å frigi kunstens sannhetsgehalt og

---

<sup>129</sup> GS 7 s.274

<sup>130</sup> GS s.142

<sup>131</sup> Estetisk teori, s. 167

<sup>132</sup> GS 7 s.197

gåtekarakter, som den får fra kunstens språk sui generis, og gjøre den begrepslig, til stoff for den filosofiske refleksjon. Adorno motsier altså ikke seg selv i sin utlegging av viktigheten om kunstens språk og dets åndelighet, men han postulerer snarere en prosess hvor begge komponentene, språket og ånden, er nødvendige for at en konvergeringen mellom kunst og filosofi skal være mulig.

### **Kunstsannheten**

Verkene ”henvender” seg altså til en fornuft gjennom sin åndelighet for å bli tolket. Adorno har tydelig et svært tolkningsbasert syn på kunst, hvor kunstverket ikke egentlig ”er” kunst før det blir filosofisk reflektert og interpretert av en mottaker. Dette er nok preget av Adornos fokus på kunstens sannhetsgehalt, som ikke kan frigjøres uten en reflekterende mottaker:

”Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik.”<sup>133</sup>

At store kunstnere gjerne sier at deres verk ikke skal bli tolket, motsier ikke dette, mener Adorno, snarere øker det behovet for tolkning. Og selv om ikke kunstverkene hevder spesielle synspunkter er de ikke mindre sanne eller betydningsfulle:

”Keine Aussage wäre aus dem Hamlet herauszupressen; dessen Wahrheitsgehalt ist darum nicht geringer.”<sup>134</sup> Kunstsannheten kan derfor umulig være en på påstandsnivå, det må være snakke om en mer grunnleggende sannhetskonsepsjon tror jeg.

Dette kan også ses i sammenheng med Adornos negative syn på ideologi, kunst som *vil* påføre mottakeren et synspunkt feiler som oftest i å bli kunst. Dette har også sammenheng med at kunstnerens intensjon ikke er det samme som verkets sannhetsgehalt, intensjonen kan gjerne feile eller være ukjent, hva kunstverket *selv* sier gjennom sin struktur er det som avgjør dets sannhetsgehalt. Men hva er dette sannhetsgehaltet? La oss først, på sedvanlig negativt vis, se hvordan Adorno definerer det falske i kunstverk. Det falske er det som som er inkonsistent, ubestemmelig, diffust og ubegrunnet. I *Ästhetische Theorie* skriver han:

---

<sup>133</sup> GS 7 s. 193-194

<sup>134</sup> GS 7 s. 194

”Was gesellschaftlich unwahr, brüchig, ideologisch ist, teilt sich dem Bau der Kunstwerke als Brüchiges, Unbestimmtes, Insuffizientes mit. Denn die Reaktionsweise der Kunstwerke selbst, ihre objektive ›Stellung zur Objektivität‹, bleibt eine zur Wirklichkeit.”<sup>135</sup>

Det feilede, ufullendte kunstverk vil altså også ligne de falske, ufullendte samfunnsforhold. Det estetiske vellykkede vil dermed samtidig være det filosofisk-samfunnsmessige sanne. Denne vellykketheten viser seg i et verks indre logikk, gode teknikk og konsistens. ”Gilt die Anstrengung der Kunstwerke einem objektiv Wahren, so ist es ihnen vermittelt durch die Erfüllung ihrer eigenen Gesetzlichkeit.”<sup>136</sup> Adorno mener nok ikke med dette at gode, sanne kunstverk må være harmoniske og uprovoserende, noe han med sin sterke bifalling av eksperimentell, tolvtoneskala musikk også tydelig selv viser, men at verkene derimot må overenstemme med sin originale intensjon, og dette er altså vel å merke ikke kunstnerens egne, private, men det kunstverket selv bærer bud om å oppfylle.

Som med åndeliggjøringen, avkrefter Adorno at denne sannheten er ett med intensjonen, idéen eller med ånden selv. Den kan ikke umiddelbart identifiseres. Sannhetsgehalten er derimot det i verket som gjennom å bli formidlet av filosofien, kan avgjøre om det er sant eller falskt.: ”genuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht.”<sup>137</sup>

Filosofien kan altså gjennom sin erfaring av kunstverket, dets ånd, gåte og videre dets sannhetsgehalt avgjøre om et verk er genuint sant eller ikke, i følge Adorno. Men om et kunstverk kan dømmes av filosofien som enten sant eller falskt har liten relevans for vår problemstilling hvis ikke denne sannhetsgehalten også hadde hatt en samfunnsmessig komponent. At den har dette viser seg å være avgjørende for Adornos teori.

Kunstens sannhetsgehalt innehar et samfunnsmessig element, hevder Adorno fordi: ”an den ästhetischen Bildern ist gerade, was dem Ich sich entzieht, ihr Kollektives: damit wohnt Gesellschaft dem Wahrheitsgehalt inne.”<sup>138</sup> Dette kan minne oss på forholdet mellom objekt og subjekt hos Adorno, det er to forskjellige størrelser, men samtidig sterkt sammenflettet.

“Kraft ihres subjektiv mimetischen, ausdruckschaften Moments münden die

---

<sup>135</sup> GS 7 s. 420

<sup>136</sup> GS 7, s. 420

<sup>137</sup> GS 7 s. 198

<sup>138</sup> GS 7 s. 198

Kunstwerke in ihre Objektivität; weder sind sie die pure Regung noch deren Form sondern der geronnene Prozeß zwischen beiden, und er ist gesellschaftlich.”

Det subjektivt, mimetiske uttrykksfulle momentet forstår jeg her som det Adorno anser som kunstens språk, og den prosessen er samfunnsmessig betinget.

Men sannhet er, i motsetning til kunsten, ikke noe skapt. En sannhet er noe rent eksisterende, noe værende som derfor uavlatelig vil være knyttet til den eksisterende verden og samfunnet. Hvordan noe menneskelig skapt, kan uttrykke noe evig og sant fremhever derfor Adorno som et av moderne kunstmetafysikkens fremste spørsmål.

Denne oppgaven har ikke tatt mål av seg til å behandle dette spørsmålet utførlig, men jeg tenker at kunstens åndelighet kanskje kan være et stikkord i denne problemstillingen for Adorno, gjennom kunstverkets ånd blir jo verket kommensurabelt med filosofien og dermed også med de begreper filosofien anser som betegnende på det sanne. Kunstens skinnkarakter er også en aktuell forklaringsnøkkel, skinnnet fremholdt jo Adorno at i kunsten var det som ga uttrykk for ”noe mer” enn det gitte, det var et slags bedrag implisert i denne skinn-karakteren, vi husker det som et flertydig begrep, men samtidig, hvis kunsten kan bedra og vise til noe mer utenfor seg selv, hvorfor da ikke vise til en sannhet utenfor seg selv? Et annet element i denne problematikken er at menneskene, som skaper kunsten, jo ikke er kunstig skapt, men snarere et værende fenomen, at de derfor, i sine beste øyeblikk kan produsere noe genuint sant er kanskje ikke så mystisk som det først høres ut som? Jeg lar denne diskusjonen stoppe her med disse ansatsene, hvis ikke hadde jeg blitt nødt til å skrive en masteroppgave til, men det er uansett interessante spørsmål og ta med seg videre i spørsmålet om hva slags sannhet kunsten inneholder, og hvordan den inneholder den.

Diskusjonen om forholdet mellom det begrepslige språket, kunstens språk og samfunnsmessige sannheter og hvordan disse står i forhold til hverandre, er som jeg også har prøvd å vise, mangfoldig, komplisert og lite konkluderende i *Ästhetische Theorie*; Adorno kommer ikke med så mange konkrete eksempler på hvordan kunstverk sier noe samfunnsmessig relevant. Jeg velger derfor å bruke essayet ”Rede über Lyrik und Gesellschaft” for å illustrere hvordan Adorno tenker seg en forbindelse mellom en kunstgren og det samfunnet det er en del av.



## Utlekking av sammenhengen mellom lyrikk og samfunn

I ”Rede über Lyrik und Gesellschaft” er sammenhengen mellom kunst og samfunn hovedfokus, Adorno søker å forklare skeptiske tilhørere hvordan denne sammenhengen ikke truer kunstens egenverdi, men snarere er en betingelse for den. Adorno fremhever tidlig i essayet at et dikts gehalt ikke blott er de individuelle erfaringene og følelsene som kommer til uttrykk i det, men at disse overhodet ”erst dann künstlerisch [werden], wenn sie, gerade vermöge der Spezifikation ihres ästhetischen Geformtseins, Anteil am Allgemeinen gewinnen.”<sup>139</sup> Videre hevder han at denne allmenne gehalten i vesentlig del er samfunnsmessig. Denne samfunnsmessige gehalten er tosidig formet, først gjennom at diktets ensomme ord er skapt ut i fra det individualistiske samfunn, og ved at diktets sterke individualisering nettopp er det som gjør det allment gyldig. Å reflektere over diktets samfunnsmessige gehalt er ikke en kunstfremmed handling, påpeker Adorno, snarere et krav for at verkets mening skal uttømmes. Dette kan vi se er en annen måte å uttrykke det kravet Adorno satte til filosofien/refleksjonen for at den estetiske erfaringen skulle kunne nå verkenes sannhetsgehalt. Adorno påpeker igjen her i starten hvordan verkets gehalt ikke sammenfaller med kunstnerens intensjon eller samfunnsmessige interesser:

”Dieser Gedanke aber, die gesellschaftliche Deutung von Lyrik, wie übrigens von allen Kunstwerken, darf danach nicht unvermittelt auf den sogenannten gesellschaftlichen Standort oder die gesellschaftliche Interessenlage der Werke oder gar ihrer Autoren zielen.”<sup>140</sup>

Adorno påpeker her at dette også er noe som gjelder for *alle kunstverk*, hans utlegning her om lyrikkens samfunnsgehalt tolker jeg derfor dit hen at i grunnprinsipp gjelder for alle kunstretninger, noe også synspunktene i *Ästhetische Theorie* nærer opp under. Men det er den immanente verktolkningen Adorno taler for, ikke generaliserende påstander, samfunnsmessige kategorier kan ikke tres over verkene utenifra, nei, den samfunnsmessige gehalten må hentes ut fra verkene selv:

[...]nichts, was nicht in den Werken, ihrer eigenen Gestalt ist, legitimiert die Entscheidung darüber, was ihr Gehalt, das Gedichtete selber, gesellschaftlich vorstellt<sup>141</sup>.

Hvordan Adorno, gjennom nærlesning av verk holder seg til sin egen doktrine blir klart i for eksempel ”Versuch Endspiel zu verstehen” og i hans Wagner-kritikker. Det

---

<sup>139</sup> GS 11 s. 50 (Rede über Lyrik und Gesellschaft)

<sup>140</sup> GS 11 s. 51

<sup>141</sup> GS 11 s. 51

er alltid verkets komposisjon og innhold som er utgangspunkt for de samfunnsmessige parallellene som trekkes og analysene som gjøres. Adornos betraktninger er også, som han fremhever selv, rettet mot den moderne kunst (i dette kunstbegrepet er litteratur og musikk inkludert). Denne kunsten vil alltid ha et moment av brudd i seg, det moderne jeg'et er nemlig distansert fra den naturen den en gang var identisk med, i diktet trakter det lyriske jeg'et etter å besjele og gjenfinne naturen det er fremmedgjort fra. Slik vitner det lyriske, tilsynelatende harmoniske og "ubrudte" jeg'et om lidelsen fremmedgjortheten har påført oss, men paradoksalt også den kjærligheten vi føler til vår eksistens slik den er.

»<sup>142</sup>Noch das »Warte nur, balde / ruhest du auch« hat die Gebärde des Trostes: seine abgründige Schönheit ist nicht zu trennen von dem, was sie verschweigt, der Vorstellung einer Welt, die den Frieden verweigert .»

At litteraturen skal være samfunnsmessig relatert i det den ikke omhandler samfunnet, bare jeg'et, og samfunnskritisk i sin fortelling av samfunnsproblemer kan virke som en søkt og vanskelig posisjon å forsvare.

Men Adorno går til rette mot denne kritikken, i det han påpeker at:

»Lyrik soll nicht aus der Gesellschaft deduziert werden; ihr gesellschaftlicher Gehalt ist gerade das Spontane, das nicht schon folgt aus jeweils bestehenden Verhältnissen.»<sup>143</sup> Adorno trekker frem læretesen fra Hegels filosofi for å styrke sin påstand:

» [...] das Individuelle sei durchs Allgemeine vermittelt und umgekehrt.»<sup>144</sup> Jeg'ets opposisjon og motstand mot samfunnet er derfor ikke en blott selvstendig holdning. De samfunnskritiske, visjonære, og annerledestenkende- ideer som peker ut over den undertrykkende samfunnstilstanden er også samfunnsmessig betingede, de har ikke oppstått hos isolerte individ alene. Adorno har et godt poeng når han fremhever dette ved å vise til at et dikt ville vært uforståelig, eller bare vært irrelevant enetale fra en dikter, om ikke det subjektive i det, og den gehalten denne subjektiviteten uttrykker, hadde vært en del av en objektiv strømning. Å fjerne seg fra samfunnet er også en samfunnsmessig motivert holdning, om ikke bevisst fra forfatterens ståsted, påpeker Adorno.

---

<sup>142</sup> GS 11 s. 54

<sup>143</sup> GS 11 s. 56

<sup>144</sup> GS 11 s. 56

Spesielt for den lyriske kunsten, som bruker språket som uttrykksmiddel, blir språkets dobbelte funksjon, som vi behandlet ovenfor, avgjørende. Ved å både være et allment begrepsapparat og et subjektivt instrument for kunstneriske utfoldelser vil språket, på sitt høyeste dikteriske nivå, formidle lyrikk og samfunn. Denne kombinasjonen skaper ingen undertrykkelse, hvor subjektet bare blir en objektiv realitet, men en forsoning, hvor subjektet glemmer seg selv i språket og språket taler med dets stemme. Adornos syn på ideelle vekselvirkningen mellom individ og samfunn er beslektet med den vi behandlet mellom subjekt og objekt, det er ikke snakk om to isolerte poler, men en prosess hvor impulser stadig går fra den ene til den andre og tilbake igjen.

”Nicht bloß ist der Einzelne in sich gesellschaftlich vermittelt, nicht bloß sind seine Inhalte immer zugleich auch gesellschaftlich. Sondern umgekehrt bildet sich und lebt die Gesellschaft auch nur vermöge der Individuen, deren Inbegriff sie ist.”<sup>145</sup>

Dette synet fører Adorno til noen interessante betraktninger rundt hvem som ved sin diktning tar del i den kollektive understrøm og står på individenes, og sannhetens side, og hvem som snarere koketterer og etteraper fenomener og folkemunne for å få en allmenn gyldighet, som den, hvis den hadde holdt seg tro mot sin kunstform, ville ha hatt i seg selv. Adorno bruker Baudelaire som eksempel på dette:

”Ich nenne Baudelaire, dessen Lyrik nicht bloß dem juste milieu, sondern auch jedem bürgerlichen sozialen Mitgefühl ins Gesicht schlägt und der doch, in Gedichten wie den ›Petites vieilles‹ oder dem von der Dienerin mit großem Herzen aus den ›Tableaux Parisiens‹, den Massen, denen er seine tragisch-hochmütige Maske entgegenkehrte, treuer war als alle Armeleutepoesie.”<sup>146</sup>

Dette synes jeg man fortsatt kan se eksempler på i dag, hvor mange forfattere fortsatt ikler seg et påtatt folkelig språk og ”snobber ned” mens de som søker en mer avansert lyrisk form gjerne blir sett på som vanskelige og/eller hovne til tross for at deres bøker kanskje er mer samvittighetsfulle og respektfulle mot den ”vanlige mann” og samfunnets svake enn de fra den første kategorien.

Men for å vise hvordan slike dikt tar del i den kollektive understrømmen holder det ikke med formelle overveielser for Adorno, han vil la sin tese få prøve seg på enkeltstående dikt. I analysen er det dikter-jeg’ets (som alltid står i forbindelse med et mer allment, kollektivt subjekt) antitetiske forhold til den samfunnsmessige realitet som skal konkretiseres. Antitetisk (ty: ”antithetisch”) er et viktig begrep for Adorno

---

<sup>145</sup> GS 11 s. 57

<sup>146</sup> GS 11 s. 59

her, og generelt i hans filosofi hvor det brukes for å uttrykke det motsatte, det negative speilbilde som selv om det ikke vises, allikevel, ved sin negativitet, blir en del av det uttrykte. Antitetikk er et lyrisk begrep som stammer fra barokken hvor det ble brukt som betegnelse for de da ofte forekommende motsetningene i diktene, som lys og mørke, skinn og væren etc. Men i filosofien ble det også brukt av Kant som en betegnelse på skinnet av motsigelse mellom fornuftens ulike dogmatiske erkjennelser. Kant mente som kjent at disse, gjennom transcendental filosofi ville løse seg opp, men hos Adorno forblir antitetiske begreper, som vi har sett motstridende, uten å gå opp i noen syntese.

På grunn av denne antitetiske realitet som diktene da også inneholder, kan ikke analysen av de kun fokusere på det formale, det stofflige vil også alltid være en uunngåelig del av diktet og må derfor tas hensyn til. Med det stofflige mener altså Adorno det materielle, reelle, historiske, det som, med sin gjensidige gjennomtrenging av det formale holder diktet med ”geschichtlichen Stundenschlag fest.”<sup>147</sup> Lyrikkens relasjon til sin stofflighet er altså det som muliggjør at diktet kan være et ”geschichtphilosophische Sonnenuhr”<sup>148</sup>, at man ut i fra en analyse av det kan si noe (sant) om dets samtid. I Adornos utlegging av dette mener jeg hans syn på den samfunnsmessige sannheten, og måten den kan frambringes fra alle kunstdisiplinene kommer til syne. Selv om den lyriske analysen vil være svært spesifisert i mange henseender ligger prinsippet, om at all kunst, gjennom filosofisk analyse, kan si noe sant om den samtid de er skapt ut i fra her fast.

Sanne, vellykkede dikt, og, vil jeg hevde Adorno mener, andre vellykkede kunstformer med det, innehar et historisk erfaringsnivå, ”geschichtlichen Erfahrungsstand” som gjennom tolkning lar seg tre frem og bli synlig. Adornos ene eksempel er ”Auf einer Wanderung” av Eduard Mörike. Her viser han hvordan Mörike kombinerer erfaringene fra både den klassiske stil og den romantiske miniatyr og igjennom dem blir klar over deres begrensninger som han gjensidig utligner.

”Wie auf einem schmalen Grat findet sich in ihm, was eben noch vom hohen Stil, verhallend, als Erinnerung nachlebt, zusammen mit den Zeichen eines unmittelbaren Lebens, die Gewährung verhiessen, als sie selber von der historischen Tendenz eigentlich schon gerichtet waren, und beides grüßt den Dichter, auf einer Wanderung, nur noch im Entschwinden.”<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> GS 11 s. 60

<sup>148</sup> GS 11 s. 61

<sup>149</sup> GS 11 s. 64

Det synes for meg som Adorno mener de dikt som er flertydige, som ikke går opp i én entydig fortolkning er de som kan uttrykke sannhet. Når man tar Adornos samfunnsteori med i bildet er jo heller ikke dette veldig overraskende. Han anser jo samfunnet som fylt med antinomier og motsetninger som ikke går opp i hverandre, de dikt, og kunstverk som, med kunstferdighet, klarer å uttrykke dette vil derfor være de mest tro og sanne. Han nevner det i "Rede.." og også i Ästhetische Theorie, at store kunstverk aldri helt går opp i sin konstruksjon, de har et par ekstra noter eller ord, som umiddelbart kanskje kan virke overflødige, men som, i det at de strekker seg ut over den fastsatte formen, tydelig gjør, og overskrider den, og dermed også gjør kunstverkene "større enn seg selv". Kan dette innebære at kunsten, tross sin kunstighet, kan formidle noe sant, noe som ikke er en del av det, men som det kan vise til i sin konstruksjon? At kunstverkene, hvis de blir erfart, kan overskride det kunstige og vise det ekte, det som egentlig er deres motsatt? Og hvordan kan i så fall denne sannheten være samfunnsrelevant? Dette blir spørsmålene jeg vil ta opp i siste kapittel.

### **Kunsten og samfunnet**

Kunstverkens vesen er ikke-ideologisk, mener Adorno, hvorfor er den det? Jeg leser Adorno dit hen at kunsten ikke kan ha noen formål utenfor seg selv, det er autonomt, for sann kunst følger sine egne, indre lover, og ingen andre. Det var slik vi så kunstverkene skapte mening og kommunikasjon, ved å skape en logisk sammenheng, et mønster ånden kunne videreføre til vår begrepsavhengige refleksjon. For Adorno, som vi har sett, er også ideologi et entydig negativt begrep, det er forenklinggjøring av saksforhold for andre, gjerne egoistiske formåls nytte, og ideologi blir dermed en motsetning til sannhet. Men kunsten står jo ikke helt utenfor samfunnet, og hvis den sannhet den kan formidle skal ha noen som helst samfunnsmessig relevans må den jo også kunne speile samfunnets gale, usanne og ideologiske sider. Her vil jeg avslutte oppgavens søken på en etisk/samfunnsrelevant sannhet i kunsten med en behandling av Adornos tanker rundt ideologi og sannhet, et igjen, meget komplekst forhold, som jeg mener, for Adornos estetiske teori er av avgjørende betydning.

Kunstens posisjon som unyttig, uten bruksområder utenfor seg selv er også det som gjør den til en absolutt vare, en vare uten det ideologiske skinn av å være nyttig.

”Solcher Umschlag von Ideologie in Wahrheit freilich ist einer des ästhetischen Gehalts, keiner der Stellung der Kunst zur Gesellschaft unmittelbar.”<sup>150</sup> Bak dette ligger Adornos kritikk av materialismens kjøp-og-salg-kultur hvor alle varer blir fremstilt som uunnværlige, slik at mennesket, som blir ansett som konsument, føler seg forpliktet til å kjøpe det inn. Denne ideologien er det kunsten, slik jeg forstår det, ved sin rene estetiske væren, blottstiller, ved å vise at *den* er den virkelige, fullkomne vare, alle de andre varene som er innpakket som ”designvaskebørster” eller ”vitamintilsatt godteri” er verken uunnværlige eller spesielt nyttige. Hvis du kjøper et maleri, kan du kanskje ha en god idé om hvor du skal henge det opp, men et genuint sant kunstverk vil ikke kunne oppfylle det basale ønsket om å ha noe ”pent på veggen”. Det vil kreve oppmerksomhet i seg selv og vil ikke slå seg til ro med å være ”veggpyrd”, jeg tror Adorno med å si at kunstverk krever å bli tolket impliserer en slik tankegang, kunstverk vil ikke la betrakteren bare få hvile øynene sine på det, det har noe å meddele, det krever at mottakeren skal tenke, ikke bare nyte. Men at kunst blir kjøpt og solgt på markedet er, på grunn av deres absolutte varekarakter, ikke misbruk av dem, mener Adorno, men snarere en konsekvens av deres deltakelse i produksjonsforholdene. Hvis kunsten kan vri ideologi til sannhet, slik sitatet ovenfor hevder, må det innebære at den kan blottstille usannheter i samfunnet, men hvordan?

Kunsten er på mange måter negasjonen av kroppsarbeid, den fremhever det åndelige arbeid i stedet for det fysiske. Men samtidig, påpeker Adorno, er kunsten praksis. Ikke bare fordi den som alle andre artefakter blir skapt, men også fordi kunstverkene selv ikke står i ro, men ved å danne bevissthet, også selv er en praksis.<sup>151</sup>

”Mehr aber als Praxis ist Kunst, weil sie durch ihre Abkehr von jener zugleich die bornierte Unwahrheit am praktischen Wesen denunziert.” Kunstverkene avslører altså det praktiske vesenets usannhet. Hva slags usannhet er dette? Adorno fremhever praksisens herredømme, og at vold er immanent i den. Jeg tror dette må ses i sammenheng med Adornos samfunnskritikk, fremskrittstankegangen som praksisen er en del av ruller fremover uten andre hensyn enn hensynet til fremskrittet. Kunsten, derimot, fremhever Adorno, står for ikke-vold. Man kan tydelig forstå at de gjør dette siden de er åndelige. Kunsten står altså i et dialektisk forhold til praksis og Adorno hevder at dens samfunnsmessige virkning ligger i denne dialektikken. ”Das

---

<sup>150</sup> GS 7, s. 351

<sup>151</sup> GS 7, s. 361

dialektische Verhältnis der Kunst zur Praxis ist das ihrer gesellschaftlichen Wirkung.”<sup>152</sup> Kunsten er bevisst sitt aporetiske forhold til praksis og samfunn, mener Adorno og søker å ”sone straffen” for den medskyldighet det har i samfunnets onder. Kunsten blir dermed samfunnskritisk i det de søker “å skrifte”. “Der kritische Begriff von Gesellschaft, der den authentischen Kunstwerken ohne ihr Zutun inhäriert, ist unvereinbar mit dem, was die Gesellschaft sich selbst dünken muß, um so fortzufahren, wie sie ist”<sup>153</sup> Kunstens samfunnskritiske potensial mener Adorno er mye av grunnen til at reaksjonære krefter som oftest sabler ned samtidskunsten. De reaksjonæres motstand mot det nye og anarkistiske i kunsten kommer nettopp av en motstand mot endring, også av samfunnet, som kunsten impliserer. Dette gjør at tilsynelatende selv små estetiske kontroverser har samfunnsmessig relevans, påpeker Adorno. Dette vil jeg si er en måte for Adorno å binde etikk og estetikk sammen på. Ved å fremheve kunstens iboende kritiske kraft gjør han den relevant langt ut over sine egne fagrammer.

Kunsten står dermed i et anspent, aporetisk forhold til samfunnet, noe vi også tidligere så Adorno fremheve som et sentralt karaktertrekk ved kunsten.

”Auch gesellschaftlich ist darum die Situation von Kunst heute aporetisch. Läßt sie von ihrer Autonomie nach, so verschreibt sie sich dem Betrieb der bestehenden Gesellschaft; bleibt sie strikt für sich, so läßt sie als harmlose Sparte unter anderen nicht minder gut sich integrieren.”<sup>154</sup>

Kunstverkene kan ikke løsrive seg fullstendig og gå helt opp i sin autonomi, da blir de ubetydelige, men de inngår heller ikke som en fugefri, harmonisk del av samfunnet.

Denne aporetiske situasjonen kunstverkene står i, mellom autonomi og samfunnsmessig deltagelse er kanskje det som gjør at de kan speile og vise samfunnet, men samtidig gi uttrykk for noe mer, noe utopisk, en idealsituasjon, en forsonet tilstand som viser utover de regjerende samfunnsmessige forholdene?

Hva består så kunstens samfunnsmessige virkning av? Politisk kan kunsten bare ha en perifer virkning, innrømmer Adorno, og å bevisst søke en slik virkning underminerer muligheten for den. Kunstens virkning er snarere av en mye mer subtil og indirekte karakter, slik formulerer Adorno det:

”Ihre wahre gesellschaftliche Wirkung ist höchst mittelbar, Teilhabe an dem

---

<sup>152</sup> GS 7, s. 359

<sup>153</sup> GS 7, s. 350

<sup>154</sup> GS 7, s. 353

Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt und in Kunstwerken sich konzentriert; solche Teilhabe gewinnen diese allein durch ihre Objektivation. Die Wirkung der Kunstwerke ist die der Erinnerung, die sie durch ihre Existenz zitieren, kaum die, daß auf ihre latente Praxis eine manifeste anspricht; von deren Unmittelbarkeit hat ihre Autonomie allzuweit sich wegbewegt. Weist die geschichtliche Genese der Kunstwerke auf Wirkungszusammenhänge zurück, so verschwinden diese nicht spurlos in ihnen; der Prozeß, den ein jedes Kunstwerk in sich vollzieht, wirkt als Modell möglicher Praxis, in der etwas wie ein Gesamtsubjekt sich konstituiert, in die Gesellschaft zurück.”<sup>155</sup>

Kunstens autonome stilling og bortvendelse fra den samfunnsmessige praksis gjør at kunsten kan vise til andre, mulige modeller for praksis. Men ved å være autonom og alternativ mister den også muligheten til å direkte kunne gripe inn og endre gjeldende praksis. At den ikke er helt løsrevet fra samfunnet, som vi har sett er dets autonomi betinget av samfunnet, så vel dets rene varekarakter og alternative praksis, gjør at den allikevel kan utøve innflytelse, men altså da gjennom erindring, som en tilbakevirkende kraft, eller kan vi si gjennom den refleksive erfaringen? Det ser for meg ut som om Adorno i dette sitatet like godt kunne brukt erfaringsbegrepet. Kunstverkets virkning er heller ikke styrt av kunstverket alene, fortsetter Adorno, den samtid det utføres i vil være avgjørende for dets resepsjon. Dette er kanskje ikke så oppsiktsvekkende, men det sier en del om hvor langt en kunstner vil være fra å alene kunne sette dagsorden eller skape endring. Det er kanskje også en grunn til at Adorno legger så liten vekt på kunstnerens intensjon, hverken i forhold til verkets sannhetsgehalt, eller dets samfunnsmessige stilling er dette relevant. Kunstneren er, overfor sitt ferdigstilte verk, avmektig. Adorno bruker Brecht som et eksempel på dette. Brechts verker var bestemt intendert på å virke forandrende, på å bevisstgjøre folk og stimulere dem til handling, men de var samfunnsmessig avmektige, Adorno formulerer det, noe sarkastisk, mot Brecht: ”[Die Werke war] wahrscheinlich gesellschaftlich ohnmächtig, und der Kluge [Brecht] hat darüber schwerlich sich getäuscht.”<sup>156</sup>

Det er på grunn av deres autoritære karakter Brechts stykker feiler, mener Adorno, ja, hans intensjon om å få tilskuerne til å ta et standpunkt i forhold til hva de ser, er god, men Brecht feiler ved å ikke la tanken få det refleksjonsrom som den behøver. Hans intoleranse ovenfor flertydigheten i uttrykket, hans påtvinging av den intenderte

---

<sup>155</sup> GS 7, s. 359

<sup>156</sup> GS 7, s. 360



mening, hans ideologi, faller ikke hos Adorno i god smak. Med tanke på sistnevntes store vekt på refleksjon i møte med kunstverk er ikke det overraskende. Men Adorno overrasker faktisk litt ved å gi Brecht honnør for, ved sin fokus på kunstens praktiske politiske bevisstgjøring, å også ha gjort kunsten mer selvbevisst, mer klar over sine egne muligheter, og at dette dermed motvirker den ideologiske forblendingen.

I Brechts kunst kan ikke praktisiteten elimineres fra sannhetsgehalten, den er blitt til en estetisk del av dem og vil derfor ha en plass i virkningssammenhengen.

Men kunstens samfunnsmessige virkning, vil, måtte være en indirekte en, styrt gjennom en endring av folks bevissthet.

”Dem objektiven Bedürfnis nach einer Veränderung des Bewußtseins, die in Veränderung der Realität übergehen könnte, entsprechen die Kunstwerke durch den Affront der herrschenden Bedürfnisse, die Umbelichtung des Vertrauten, zu der sie von sich aus tendieren.”<sup>157</sup>

Kunsten får altså sin virkning igjennom å vise til noe annet og være kritisk ovenfor gjeldende praksis. Men da denne virkningen er så subtil og indirekte lider kunstverkene under faren for å bli fristet til å tilpasse seg de gjeldende behov, og ved å gå samfunnet i møte mister de også sin potensielle virkning på veien. Adornos kunstteori er derfor en som i svært sterk grad legger dens mening og mål i hendene på mottakerne, dens virkning avhenger av både folk, samfunn og historiske posisjon. Ved å plassere viktigheten av kunstverket ikke hos kunstnerens intensjon, men hos mottakerens erfaring av dens gåtefullhet og refleksjonen rundt dette befri Adorno kunstverkene fra sitt kunstneriske opphav, men kanskje blir de da enda mer avhengige av sin samtid, sin historiet.

”Was einmal in einem Kunstwerk wahr gewesen ist und durch den Gang der Geschichte dementiert ward, vermag erst dann wieder sich zu öffnen, wenn die Bedingungen verändert sind, um derentwillen jene Wahrheit kassiert werden mußte: so tief sind ästhetisch Wahrheitsgehalt und Geschichte ineinander.”<sup>158</sup>

Impliserer Adorno i dette sitatet egentlig en sannhetsrelativisme? Hvis noe har vært sant, for deretter å bli dementert og så kan blir sant igjen betyr jo det at sannheten er prisgitt det samfunnet og samtiden det meddeles i. Men dette blir å lese Adorno mot hans tankegang, det er nemlig ikke sannheten som skifter, men de historiske

---

<sup>157</sup> GS 7, s. 361

<sup>158</sup> GS 7, s. 67

forholdene for å erfare og forstå den. ”Store verk venter<sup>159</sup>” skriver Adorno. Hva venter de på? På å igjen kunne bli tolket og erfart. ”Etwas von ihrem Wahrheitsgehalt zergeht nicht mit dem metaphysischen Sinn, so wenig es sich festnageln läßt; es ist das, wodurch sie beredt bleiben.”<sup>160</sup> De er altså fortsatt veltalende, på tross av de har mistet sin originale kontekst. Det er allikevel en sannhetsgehalt igjen i de, som deres gåtefulle språk igjennom det åndelige lar oss få erfare.

“Die versöhnte Realität und die wiederhergestellte Wahrheit am Vergangenen dürften miteinander konvergieren. Was an vergangener Kunst noch erfahrbar ist und von Interpretation zu erreichen, ist wie eine Anweisung auf einen solchen Zustand”<sup>161</sup>.

Den forsonede tilstanden er en utopi, det er ingen garanti for at den vil oppnås, men gjennom kunsterfaringen, av gammel, så vel som ny kunst, kan vi ane konturene av den, og denne målestokken kan vi altså benytte til å stadfeste, gjennom vår refleksive erfaring, estetiske så vel som etiske sannheter. Så blir jobben å forsøke å realisere disse, og det blir en helt annen oppgave.

### **Adornos historisitet og aktualitet, en avsluttende kommentar**

Mens jeg leste Adorno var historisiteten en problemstilling jeg lenge ikke var sikker på hvordan Adorno forholdt seg til. Ved å i så stor grad fokusere på sin egen samtidskultur og linke samtiden opp til de kulturelle uttrykk i den impliserte han jo også at man ikke ville kunne forstå uttrykkene på riktige adekvate måte på et senere tidspunkt. Hans uttalelser om sannheten i kunstverkene og hvordan den kan ”vente” til samfunnet igjen er modent for å erfare den overbeviste meg derimot om at det sanne som formidles vil forbli sant selv i en annen tidsperiode. Det falske og usanne, som vi så Adorno også inkorporerte i sitt sannhetssyn ved å se på sannhet som en overkommelse av usannhet/falskhhet vil dermed også, men med negativt fortegn, være en del av vår nyvinnede kunnskap.

Selv om Adorno i alle sine verker tydelig fokuserer på å ikke skape et hierarki i de kunstneriske formene, utelater han mange mer folkelige kunstarter og former fullstendig fra sitt syn. Er disse ikke gode nok, intellektuelle nok, eller sanne nok?

---

<sup>159</sup> Estetisk Teori, s. 79

<sup>160</sup> GS 7, s. 67

<sup>161</sup> GS 7, s. 68

Når Adorno, i så stor grad som han gjør, fokuserer på vår refleksive erfaring som stedet hvor vi forstår den sannhetsgehalten kunsten innehar, kan han da egentlig avskrive at andre kunstformer, som danse-jazz, film etc ikke innehar denne sannhetsgehalten? Han har jo tydeligvis hørt jazz og sett filmer, men har han forstått det slik som tilhengerne forstår det? Og, hvis ikke, hvordan kan han vite at deres erfaring av disse uttrykkene ikke kan være i nærhet av å komme i kontakt med kunstens sannhetsgehalt? Mener dermed Adorno at det finnes kunstuttrykk som ikke kan formidle sannhet? En ting er å kritisere kunstnere innenfor samme sjanger, da kommer kriteriene man selv bruker klart frem, slik det gjør når Adorno i "Philosophie der neuen Musik" "slakter" Strawinsky og lovpriser Schönberg. Men kan man egentlig avskrive uttrykks sannhetsgehalt når man selv åpenbart ikke har erfart de på samme måte som tilhengerne? Det er jo en umulig oppgave å endre sin smak. Selv kan jeg ikke se hva som hever opera særlig over nivået til en tåelig god såpeopera (kanskje ikke dette navnet er tilfeldig!) men jeg anerkjenner samtidig at dette er min smak, og at de som har mer interesse for, og kunnskap om opera antageligvis erfarer samme sannhet i det som jeg erfarer ved å gå på en Mark Rothko-utstilling. Det virker som om Adorno var mer sikker i sin avskrivning av jazz og film og antageligvis ikke regnet det som en smakssak, men en feil i selve uttrykkene. At avantgard-jazzen gikk han hus forbi og at han tydeligvis aldri så en film som grep ham vitner allikevel om at han kanskje ikke hadde like stor kunnskap på disse områdene som han burde ha hatt for å kritisere de så sterkt. Dette blir spekulering, men hadde Adorno noensinne sett filmkunst ala Luis Bunuels "Den Andalusiske hund"? Hvis han hadde det har jeg vanskelig for å forstå hans kategoriske negativitet til film som kunstnerisk uttrykksmiddel. Disse overveingene viser at Adorno også, som nok de fleste, ble preget av sin tid og smak. At man i ettertidens klarnende lys kan peke på feil og forhastede slutninger impliserer derimot ikke en falsifisering av hele hans teori, man kan kanskje heller ta den lærdommen av det at det man ikke liker har man som oftest ikke stor og god nok kunnskap om heller til å uttale seg skråsikkert om det. Adornos "elitistiske" kunstsyn vekker også et annet spørsmål, vil det bare være de dannede, med god sans som dermed kan erfare den uten tvil viktige sannhetsgehalten i kunsten? Og blir dette da et demokratisk problem, alle burde jo ha tilgang til viktig innsikt?

Jeg tror dette blir å vri på problematikken og en parallell til det å hevde at filosofi ikke kan være viktig fordi det er mange som ikke forstår, eller har muligheten til å

forstå noe av den. Adorno, kommenterer også selv denne kritikken ved å påpeke at ingen uten spesialkompetanse regner med å forstå de siste nyvinninger på fysikkens område, men når det kommer til kunst krever man umiddelbar forståelse, hvis ikke er det dårlig. Jeg er enig i hans syn her, kunstfeltene er også fagområder og synet på at det skal være lett-tilgjengelig for å være bra er etter min mening forfeilet og en reduisering av faget. Et annet poeng i forlengelsen er hvordan Adorno insisterer på kvalitativ forskjell mellom kunst. Det finnes god og dårlig, sann og falsk kunst. Dette høres selvsagt ut, men det er sterke krefter i samfunnet som hevder det motsatte, at alle kan skape kunst og at hobbymalere er like gode som profesjonelle. Dette vitner om en kunstforakt som kanskje kan virke harmløs, men hvis man har Adornos ide om kunstens sannhetsformidlende potensiale i mente blir det fort en mer omfattende recessiv hodning.

Adorno, ved å så grundig utdype kunstens autonomi, men samtidig hevde dens samfunnsrelevans gir ikke dermed bare et viktig bidrag til estetikken, men skaper samtidig en samfunnskonsepsjon som er ikke-autoritær og åpen for annerledes uttrykk. På tross av Adornos negativitet og negative holdning til den for han, feilslåtte moderniteten, gir han dermed, slik jeg ser det, allikevel et positivt bidrag, både på estetikken og samfunnsfilosofiens område.

### **Litteraturliste:**

**Adorno, Theodor:** Gesammelte Schriften in 20 Bänden, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003

de bindene jeg refererer til som GS.. er som følger:

Bind 3 (GS 3): Dialektik der Aufklärung

Bind 4 (GS 4): Minima Moralia

Bind 5 (GS 5): Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, Drei Studien zu Hegel

Bind 6 (GS 6): Negative Dialektik

Bind 7 (GS 7): Ästhetische Theorie

Bind 10 (GS 10, 1): Prismen/ Ohne Leitbild

Bind 10 (GS 10, 2): Eingriffe -Neun kritische Modelle

Bind 11 (GS 11): Noten zur Literatur

### **Norske utgaver:**

**Adorno, Theodor W. :** Adorno Essays i utvalg, Oversatt av Kjell Eyvind Johansen, Kjell Madsen og Nils Johan Ringdal, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1992

**Adorno, Theodor W:** Estetisk Teori, oversatt av Arild Linneberg, Gyldendal Norsk Forlag, 2004

**Adorno, Theodor W:** Minima Moralia, oversatt av Arild Linneberg, Pax Forlag A/S, Oslo 2006

**Adorno, Theodor W:** Musikkfilosofi, oversatt av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik, Pax Forlag, Oslo, 2004

**Adorno, Theodor W:** Notar til litteraturen, Det Norske Samlaget, Oslo 1992

---

**Benjamin, Walter:** Sprache und Geschichte, Reclam, Stuttgart, 2005

**Benjamin, Walter:** Illuminations, translated by Harry Zohn, Schocken Books, New York, 1988,

**Benjamin Walter:** Kunstverket i reproduksjonsalderen, oversatt av Torodd Karlsten, Gyldendal Norsk Forlag, 1991

**Hegel, G.W.F:** Åndens Fenomenologi, oversatt av Dag Østerberg, Thomas Krogh, Thor Inge Rørvik m.fl. Pax Forlag A/S, Oslo, 1999

**Sekundærlitteratur:**

**Bernstein, J.M.:** Adorno, Disenchantment and Ethics, Cambridge University Press, 2001

**von Friedeburg, Ludwig og Jürgen Habermas (Hg.):**

Adorno-Konferenz 1983, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999

**Huhn, Tom (Ed.):** The Cambridge Companion to Adorno, Cambridge University Press, 2004

**Hammer, Espen:** Adorno and the Political, Routledge, Oxon, 2006

**Hohendahl, Peter Uwe:** Prismatic Thought, University of Nebraska Press, 1997

**Honneth, Axel (Hg.):** Dialektikk der Freiheit, Frankfurter Adorno-Konferenz 2003, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005

**Liessmann; Konrad Paul:** Philosophie der modernen Kunst, Facultas Verlag, Wien, 1999

**Nicholsen, Shierry Weber:** Exact imagination, late work on Adorno's aesthetics, MIT Press, Massachusetts, 1999

**Schurz, Robert:** Ethik nach Adorno, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main, 1985

**Schweppenhäuser, Gerhard og Mirko Wischke (Hg.)** Impuls und Negativität, Ethik und Ästhetik bei Adorno, Argument Verlag, Hamburg, 1995

**Schweppenhäuser, Gerhard:** Theodor W. Adorno, Junius Verlag, Hamburg, 4. ergänzte Auflage, 2005

**Wellmer, Albrecht:** Zur Dialektik vom Moderne und Postmoderne – Vernunftskritik nach Adorno, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001

**Weyand, Jan:** Adornos kritische Theorie des Subjekt, zu Klampen Verlag, Lüneburg, 2001

**Zuidervaart, Lambert:** Social Philosophy after Adorno, Cambridge University Press, New York, 2007