

THEODOR W. ADORNO

ESTETISK TEORI

ÖVERSATT AV

ARILD LINNEBERG



GYLDENNDAL

blir mektig ved å være sluttet, blir evident med sitt «slik-og-ikke-annerledes», virker som om det simpelthen *må* eksistere, at det ikke kan tenkes bort. Den væren an sich, som kunstverkene etterstreber, er ikke imitasjon av en virkelig, men en foregripelse av en væren an sich, som ennå ikke er – en ukjent, som bestemmes av subjektet. Kunstverkene sier, at noe er an sich, men påstår ingenting om det. Den åndelig-gjøring som kunsten har utviklet de to siste århundrene, og som har gjort den myndig, har faktisk ikke gjort den fremmed for naturen, slik den tingliggjorte bevissthet vil ha det til, tvert imot har kunsten nærmet seg det naturskjønne i sin egen gestalt. En kunstteori som ganske enkelt gjør kunstens tendens til subjektivering identisk med vitenskapens utvikling i tråd med subjektiv fornuft, forsømmer gehalten i kunstens bevegelse til fordel for noe plausibelt. Kunsten vil med menneskelige midler realisere det ikke-menneskelige tale. Kunstverkene rene uttrykk, befridd for det forstyrrende tinglige, også såkalt naturstoff, konvergerer med natur, slik Anton Weberns mest autentiske frambringelser reduserer seg til den rene tone i kraft av subjektiv sensibilitet, og slik denne tone igjen slår over i naturlyd; riktignok en talende naturs, dens språk, ikke som et bilde av et stykke av den. I rasjonalitetens situasjon er den subjektive gjennomføringen av kunsten som et ikke-begrepslig språk den eneste figur, der noe slikt som et skapelsens språk gir gjensinn, med gjensinnets paradoksale fordreining. Kunst forsøker å etterligne et uttrykk uten innlagt menneskelig intensjon. Intensjonen er utelukkende uttrykkets vehikkel. Jo mer fullkomment kunstverket er, desto mer bortfaller intensjonene fra det. Middelbar natur, kunstens sannhetsgehalt, danner dens umiddelbare motsetning. Hvis naturens språk er stumt, så forsøker kunsten å få det stumme til å tale, den eksponeres for å mislykkes på grunn av den uoppløselige motsigelsen mellom denne idé, som byr på en fortvilt anstrengelse, og den som det gjelder

å anstrenge seg for, nemlig ideen om noe som rett og slett er uten hensikt.

Det skjønne ved naturen er at den ser ut til å si mer enn den er. Å fravriste det kontingente ved dette som er noe mer, å bli herre over det som det gir skinn av, å bestemme det selv som skinn, men også negere det som uvirkelig: det er kunstens idé. Dette mer som menneskene lager, garanterer ikke an sich kunstens metafysiske gehalt. For selv om denne skulle være helt ubetydelig, kan kunstverkene likevel få dette mer til å vise seg. Det er ved å framstille dette overskytende at kunstverkene blir kunstverk; de produserer sin egen transcendens, de er ikke transcendensens skueplass, og av den grunn skiller de seg i neste omgang igjen fra transcendensen. Kunstverkets transcendens ligger i sammenhengen mellom momentene. Idet de har retning mot en slik sammenheng, som de også tilpasser seg, overskrider de sin egen tilsynkomst, men denne overskridelsen kan være uvirkelig. Det er ved å iverksette denne overskridelsen, og ikke før, og neppe i det hele tatt i kraft av betydningene sine, at kunstverkene er åndelige. Det transcendent er det som gjør dem talende, eller til skrift, men det er en skrift uten betydning, eller, nærmere bestemt, med en avkappet eller tillagt betydning. Selv om den er subjektivt formidlet, manifesterer den seg objektivt, men desto mer ustadig. Kunsten synker ned under sitt eget begrep om den ikke når denne transcendensen, da blir kunsten avkunstet. Imidlertid blir den like forrædersk, der den søker transcendensen som virkningssammenheng. Dette impliserer et vesentlig kriterium for ny kunst. Når komposisjoner bare blir lydkulisser eller en ren opparbeidning av et materiale, eller når bilder forblir i de geometriske rasterne de reduserer seg til, gir de avkall på å være det de er; derfor er det at i alle de figurene som betjener seg av matematiske

former, blir avvikelsene så viktige. Det gysset de skulle få til, duger ikke lenger: det innfinner seg ikke. Ett av kunstverkenes paradokser er at de ikke har lov til å sette det de setter; det er målet for det substansielle i dem.

For å beskrive dette mer ved kunstverkene, er den psykologiske definisjonen av gestalt utiutstrøket, dette at en helhet er mer enn sine deler. For det overskytende er ikke rett og slett sammenhengen mellom delene og helheten, men noe Annet, som blir formidlet av sammenhengen, men like fullt skiller seg fra den. De kunstneriske momentene suggerer i sin sammenheng noe som ikke inngår i den. Hermed støter en imidlertid også på en historifilosofisk antinomi, som Benjamin gjorde oppmerksom på gjennom sin tematisering av auraen. (s. 123) Med begrepet aura nærmet han seg det at et fenomen kan vise ut over seg selv i kraft av å være lukket. Den utviklingen som begynner med Baudelaire tabuerer auraen for eksempel som «atmosfære»;<sup>38</sup> allerede hos Baudelaire blir det transcendentet ved det som kommer til syne i kunsten, både bevirker og negert på en og samme tid. Fra et slikt aspekt lar kunstens avkunjsting seg bestemme, ikke bare som et steg i retning av å likvidere kunsten, men som en tendens i dens egen utvikling. Etter hvert er opprøret mot aura og atmosfære blitt sosialisert, men likevel uten at det helt har sluttet å snakke fra fenomenets 'mer' som taler imot det. En trenger bare å sammenligne noen gode dikt av Brecht med andres dårlige. Brechts forholder seg som om de skulle være protokollsettinger, mens opprøret mot det poetiserende hos de andre slår over i det føresteriske. Det som i Brechts avrollede lyrikk er så fundamentalt forskjellig fra det simpelt sagte, er det som gir den dens eminente rang. Erich Kahler var kanskje den som så det først, diktet om de to tranene er det beste vitnesbyrdet

<sup>38</sup> Jf. Walter Benjamin, *Schriften*, a.a.O. Bd. 1, s. 459 ff.

om det.<sup>39</sup> Estetisk transcendens og det å fjerne fortryllelsen løper unisont sammen i forstrømmingen: i Beckerts oeuvre. Det at det betydningstjerne språket ikke er et språk som taler, utgjør ders affinitet til stumheten. Kanskje står alt uttrykk i nært slektskap med det som transcenderer og er dermed rett på det å tie. I stor ny musikk er det nettopp ikke noe som har så mye uttrykk som det som urviskes, den tonen som trer naken ut av den tette gestalten og som kunsten i kraft av sin egen bevegelse munnur ut i som sitt naturlige moment.

Uttrykkets øyeblikk i kunstverkene er likevel ikke der de blir redusert til sitt umiddelbare materiale, men noe helt og holdent formidlet. Først når aksenten ligger på det virkelige ved verkenes egen virkelighet, er det at de i pregnant forstand framviser noe som tilhører noe Annet. Om de aldri så mye vil realisere seg som varige via sine materialer, har de en innmanent karakter av akt som gir dem preg av noe momentant, plutselig. Den følelsen en får av å bli overfalt av et betydelig verk, er en registrering av dette. Det er herfra alle kunstverk, i likhet med det naturskjønne, får den likheten med musikk, som navnet muse engang var en påminnelse om. (s. 124) Av en tålmodig kontemplasjon settes kunstverkene i bevegelse. I tingliggjøringens tidsalder gir de for så vidt et sant gjenskin etter det som før i verden var gysset; det skrekkelige i skinn etter det som før i verden var gysset; det gjort til gjendert gjentar seg framfor de objektene som nå er gjort til gjenskin. Jo dypere skillet går mellom de enkelte tingene, som med sine konturer er atskilt fra hverandre og det avblekede vesenet, desto mer huløyd stirrer kunstverkene på oss, som den eneste anamnesen for det som engang hadde sin plass hinsides skillet. Fordi gysset er fortidig, men likevel overlever, blir det objektivert i kunstverkene som det de gir gjenskin

<sup>39</sup> Jf. Berrolt Brecht, *Gedichte II*, Frankfurt a.M. 1960, s. 210 («Die Liebenden»).

av. For selv om menneskene i sin avmakt overfor naturen engang kan ha fryktet det gyselige som noe virkelig, har de hatt like stor og ikke mindre begrunnet angst for at gysset skulle forsvinne. All opplysning blir ledsaget av redselen for at det som den har satt i gang og som trues med å bli slynget vekk av den, skal forsvinne, sannheten. Når den blir henvisst til seg selv, fjerner den seg fra dette ikke-bedragerisk objektive som den ville fram til; i sitt eget behov for sannhet beholder den derfor trangen til å fastholde det som fordømmes i sannhetens navn. En slik Mnemosyne er det kunsten er. Tilsynelatet øyeblikk i verkene er imidlertid den paradoksale enheten eller likevekt mellom det som forsvinner og det som blir bevart. Kunstverk er både stillestående og dynamisk; kunstarter innenfor den etablerte kulturen, som tablåer i sirkusscener og revyer – kanskje allerede av det mekaniske slaget i det sytende århundrets vannkunster – er innforstått med det som de autentiske kunstverkene gjennommer på sitt hemmelige apriori. De forblir likevel opplyste, fordi de ved å erindre gysset vil gjøre det kommensurabelt for menneskene som var inkommensurabelt i den førhistoriske magiske verden. Hegel var inne på dette med sin formulering om at kunsten var et forsøk på å fjerne det fremmede.<sup>40</sup> I artefakten blir det gyselige betrudd fra det mytiske betraget at det skulle være noe an sich, men uten at det av den grunn blir nivellert til subjektiv ånd. (s. 125) Når kunstverkene blir selvstendig gjort ved at menneskene objektiverer dem, holder de gruen fram for dem som noe ikke mildnet og noe de ikke før har sett. Den fremmedgjørende akten i den objektivering som ethvert kunstverk gjennomfører, er korrigerende. Kunstverk er nøytraliserte epifanier, som dermed er kvalitativt forand-

<sup>40</sup> Jf. Hegel, a.a.O., del 1, s. 41 «Mennesket gjør dette (dvs. å forandre de ytre tingene som det påtrykker segler for sitt indre) for å fjerne fremmedheten også fra den ytre verden som et fritt subjekt, og i tingenes skikkelse bare nyte seg selv som en ytre realitet.»

ret. Skulle de antikke guddommene på sine kultsteder virke flyktige eller i det minste gi inntrykk av å være fra forhistorisk tid, så er denne tilsynelatet blitt til loven for kunstverkens varighet på bekostning av livaktigheten i det som kommer til syne. Det som kommer kunstverket nærmest som tilsynelatet, er apparisjonen, den himmelske åpenbaring. Med den kommer kunstverkene overens, slik de kommer til menneskene – hinsides deres intensjoner og hinsides tingverdenen. Der sporene etter apparisjonen er visket vekk fra kunstverkene, er de bare hylstre; de duger ikke til noe og er slettene enn den blotte væren. Ikke i noe minner kunstverk så mye om mana som i det å være dens ekstreme morsening, i og med at den subjektivt satte konstruksjonen blir utfrikelig. Det øyeblikket kunstverkene er, ble i de tradisjonelle i det minste skjært sammen der hvor de ble til en totalitet av sine partikulære momenter. Det fruktbare momentet i kunstverkens objektivasjon, er det som lar dem bli konsentrert om det de viser, altså på ingen måte bare de karakterene av uttrykk som er spredt rundt i dem. De overgår tingverdenen med sin egen tinglighet, sin artfisielle objektivering. Det som gjør dem talende, er tenningen mellom tingen og det som kommer til syne. De er ting, og til disse tingene ligger det å komme til syne. Den immanente prosessen i dem trer ut i det ytre som deres egen handling, ikke som noe mennesker har gjort med dem og som bare er for menneskene.

Prototypisk for kunstverkene er fenomenet fyrverkeri, som på grunn av sin flyktighet og som tom underholding knapt nok er blitt verdig et teoretisk blikk; bare Valéry har fulgt tankegangen som i det minste fører i en slik retning. Fyrverkeriet er apparisjon par excellence: noe som kommer empirisk til syne uten å være tynget av den empiriske lasten å skulle være varig – det er på samme tid himmelske tegn og noe som er frambrakt, mene tekel, en skrift som blusser opp og forgår, uten å etterlate seg en betydning som kan leses. Det

estetiske områdets avsondring til noe helt igjennom flyktig og fullstendig formålsfjernt, forblir ikke den formale bestemmelsen av det. (s. 126) Det er ikke ved å være mer fullkomne at kunstverkene skiller seg fra det feilbarlige værende, men ved å ligne fyrverkeriet i det at de aktualiserer seg ved å stråle ut det synet de uttrykker. De er ikke bare empiriens Andre: alt i dem blir det Andre. Det er dette den førkunstneriske bevissheten ved kunstverkene tydeligst reagerer på. Den faller for den fristelsen, som for øvrig er den som først forfører en til kunsten, til å formidle mellom kunsten og empirien. Samtidig som det førkunstneriske sjiktet forgiftes av utnyttelsen, helt til kunstverkene utrensker det, overlever det i dem, subliment. Det er ikke først og fremst idealitet de har, som det at de i kraft av sin åndeliggjøring gir løfter om en sanselighet som er blokkert eller mistet. Denne kvaliteten blir håndgripelig i de fenomenene som den estetiske erfaringen har frigjort seg fra, i reliktenes etter en kunst som til og med er kunstfjern og som med rette og urette blir kalt lav, som for eksempel sirkuset, som de kubistiske malerne og deres teoretikere vendte seg til i Frankrike, slik Wedekind gjorde det i Tyskland. Det som med Wedekinds ord var en kroppslig kunst, er ikke uten videre tilbakeliggende i forhold til den beåndede, og heller ikke bare komplementet til den: ved å være intensjonsløs er den også forbildet for den. Ved rett og slett å finnes, som det fremmede kunstverkets fremmedgjorthet, er ethvert kunstverk en besvergelse av sirkuset, selv om det er fortapt i samme øyeblikk som det begynner å følge ivrig etter det. Det er ikke gjennom umiddelbar apparisjon, men utelukkende gjennom tendensen til det motsatte, at kunsten blir bilde. Kunstens førkunstneriske sjikt er samtidig et memento for det antikulturne trekket i den, dens mistenksomhet mot det å være en antitese til den empiriske verden som dermed ikke kaster lys over den. Betydelige kunstverk trakter likevel etter å innforlive dette kunstfiendtlige sjiktet i seg. Der

det, på grunn av mistanken om infantilitet, mangler: når den spirituelle kammermusiker har mistet sporene etter den siste gatemusikant, når det illusjonsløse drama mangler kulissenes magi, der har kunsten kapitulert. Også foran Becketts sluttspill går teppet løfterikt opp; teaterstykker og regipraksiser som fjerner dette, hopper med et hjelpeløst trick bukk over sin egen skygge. Det øyeblikket da teppet går opp, er imidlertid forventningen om en åpenbaring. Hvis Becketts stykker utdriver sirkusets yrende liv ved å være grå som etter at solen har gått ned og verden under, så er de likevel trofaste mot sirkuset ved at det utspilles på scenen, og en vet i hvilken grad disse stykkenes antihelter er inspirert av klovner og filmgrotesker. (s. 127) Med all sin dysterhet gir de da heller ikke på noen måte avkall på kostymer og kulisser: tjeneren Clov, som forgieves vil bryte opp, bærer det komisk foreldede preget av en reisende engelskmann, Happy Days sandhauger ligner formasjonene i det amerikanske Westen; i det hele tatt må en spørre seg om ikke også de mest abstrakte figurene i maleriet via sitt materiale og sin visuelle organisering av det, fører med seg rester av en gjenstandsmessighet som får dem ut av kurs. Selv kunstverk som er ubestikkelige, som forbyr seg selv å være festlige eller trøstende, mister ikke glansen, tvert imot blir de mer glansfulle jo mer vellykkede de er. I dag har glansen nettopp gått over på de trøstesløse. De er formålsfremmede på en måte som sympatiserer – til tross for avgrunnen i tid – med den overflødigste vaganten som nekter å føye seg etter fast eiendom og bofast sivilisasjon. Blant de vanskelighetene som kunsten har i dag, er ikke den minste at den skammer seg over apparisjonen, uten at den av den grunn kan kaste den fra seg; den gjennomskuer seg selv helt inn til det skinnets som konstituerer den, og som virker usant på den ved å være gjennomsiktig, og slik nages den av sin egen mulighet – den er ikke lenger substansiell, for å si det med Hegel. En tåpelig soldatvits fra wilhelminertiden beret-

ter om offisersvalpen som på en fin søndag blir sendt til den zoologiske hagen av sin overordnede. Opphisset kommer han tilbake og sier: herr løytnant, slike dyr finnes ikke. Hans måte å reagere på er noe den esterske erfaringen trenger, like mye som den er fremmed for begrepet kunst. Med den ungdommelige undringen elimineres også kunstverken; Klees Angelus Novus framkaller den på samme måte som de dyrelignende skikkelsene i indisk myrologi. I ethvert genuint kunstverk er det noe som viser seg, men som ikke finnes. Det er ikke en fantasi kunstverkene skaper av spredte elementer fra det værende. Det de gjør, er å lage konstellasjoner av dem, som blir til chiffre, men uten at det som er chiffert blir vist fram som noe synlig, som en fantasi, som umiddelbart eksisterer (s. 128) Det som er chiffert i kunstverken, den ene siden av kunstverkens apparisjon, skiller seg dermed fra det naturskjønne ved at det riktignok på samme måte som dette motsetter seg en entrydig dom, samtidig som de i sin egen gestalt, i sitt hvordan, får en bestemtighet som de vender mot det som vi ikke har tilgang til. Slik ivrer de etter å ligne syntese i den signifikative tenkning, som er deres uforsonlige fiende.

Det at noe ikke-værende kommer opp, som om det skulle være, er anstøtsstøten for spørsmålet om kunstens sannhet. Rett og slett ut fra sin form, lover den noe som ikke finnes, objektivt – og om det aldri så mye blir brutt – sier den at den krever at det som viser seg, også må være mulig. Den unnlige lengselen etter det skjønne, som Platon med den første gangs friskhet fant ord for, er lengselen etter at dette løftet skal innfris. Det er dommen over den idealistiske kunstfilosofien, at den ikke kunne innhente formelen for promesse du bonheur. Ved at den i teorien lot kunstverket avlegge ed til det det symboliserte, forsyndet den seg mot ånden i kunstverket selv. Det ånden lover og ikke det som behager betrakteren er stedet for kunstens sanselige moment. – Romantikken ville

sette likhetstegn mellom det kunstneriske som sådant og det som apparisjonen får til å gå opp. Dermed grep den noe vesentlig, men reduserte det samtidig til noe partikulært, til en loyprisning av en særskilt måte for kunsten å forholde seg på og som i seg selv var uendelig, ut fra den formodning at den ved å reflektere og tematisere kunne få fatt på hva som er kunstens etes, som er uimotståelig nettopp av den grunn at den ikke lar seg fastmagle, ettersom det verken er noe værende eller et allment begrep. Det er noe som hefter ved det som er særskilt, representerer det som ikke lar seg subsumere, det er altså noe som utfordrer det prinsippet som er herskende i realiteten, at alt er utbyrthbart. Det som viser seg i kunsten er ikke utbyrthbart, for det forblir verken noe som er strumpt enkeltstående, som kan erstattes av noe annet, eller noe som er allment, men tomt, som ved å være et felles kjennetegn setter likhetstegn mellom alt det spesifikke det rommer. Om alt i realiteten er blitt fungibelt, så holder kunsten mot dette utbyrthbare fram bilder av det – slik det kunne vært som seg selv, frigjort fra de pålagte skjemaene for identifikasjon. Men kunsten slår over i ideologi, når den ved å være imago av det som ikke er byrthbart, suggererer at alt i verden liksom ikke skulle ha blitt det. For det ikke byrthbares skyld, må kunsten gjennom sin gestalt forholde det byrthbare til den kritiske selvbevissheten. Kunstverken har sin telos i et språk, der ordene er ukjent med det spekteret som ikke er fanger inn i det allmenne prestabiliserte. (s. 129) En betydelig spenningsroman av Leo Perutz handler om fargen trompetrød; mindre kunstneriske genrer som science fiction etteraper slikt ved å tro på stoffet og derfor forsvies.<sup>41</sup> Det ikke-værende kan nok plutselig komme opp i kunstverk, men de bemektinger seg det ikke ved å gjøre det lys levende med et

<sup>41</sup> Jf. Leo Perutz, *Der Meister des jüngsten Tages*, Roman, München 1924, s. 199.

trylleslag. Det ikke-værende er formidlet i dem gjennom de bruddstykker av det værende som de samler til apparisjon. Det er ikke opp til kunsten å avgjøre gjennom sin eksistens om det ikke-værende som vises virkelig eksisterer ved å bli vist, eller om det holder seg i skinnet. Kunstverkenes autoritet ligger i det at de tvinger fram refleksjonen, om hvordan de som er figurer for det værende og ute av stand til å stevne det ikke-værende i det herværende, kunne bli til et overveldende bilde av det ikke-værende, som likevel ikke ville kunne være det ikke-værende an sich. Nettopp den platonske ontologien, som er mer forsonlig mot positivismen enn dialektikken er, har ergret seg over kunstens karakter av å gi skinn av noe, som om kunstens løfte sådde tvil om det positive allestedsnærværet av væren og idé, som Platon håpet å sikre seg i og med begrepet. Hvis ideene hans virkelig var det værende an sich, så ville kunsten være unødvendig; de antikke ontologene mistrode kunsten, de ville kontrollere den pragmatisk, fordi de innerst inne visste at det allmenbegrepet de hypostaserte ikke er det som det skjønne gir løfte om. Når Platons kritikk av kunsten imidlertid ikke er stringent, er det fordi kunsten i sin egen stofflige gehalt nettopp negerer den bokstavelige virkeligheten, som Platon kritiserte den for å lyve om. Når begrepet blir gjort himmelsk ved å gjøres til idé, allierer det seg med den kunstfiendtlige blindheten for formen som et sentralt moment i kunsten. Riktignok kan en ikke av denne grunn fjerne den flekken av løgn som sitter på kunsten; det er ingenting som garanterer at den kan holde sine objektive løfter. Derfor må enhver kunstteori samtidig være en kritikk av kunsten. Selv radikal kunst lyver, i samme grad som den unnlater å framstille det mulige som den framstiller som skinn. Kunstverket har kreditt hos en praksis, som ennå ikke har begynt, og der ingen ville kunne si hvorvidt de kunne innløse vekselen. (s. 130)

Når kunstverkene er bilder, er det som apparisjon, som til-

synekomst og ikke som avbildning. Har bevisstheten befridd seg fra den gamle gru ved at verdens fortryllelse er blitt brutt, så blir den stadig reproduisert i den historiske antagonismen mellom subjekt og objekt. Det eneste som har vært like inkommensurabelt for erfaringen, så fremmed, så urovekkende, er det som mana var. Dette farger bildekarakteren. Den gir en slik fremmedhet tilkjenne, samtidig som den i og med det forsøker å gjøre det mulig å erfare det som er blitt fremmedgjort ved å være tingliggjort. Det påligger kunstverkenes å klarlegge det allmenne i det særskilte, det som dikterer sammenhengen i det værende og som det værende tilslører; altså ikke å tuske vekk det allmenne i den forvaltede verden ved å være særskilte. Totalitet er manas forvrengte etterfølger. Kunstverkenes bildekarakter gikk over til totaliteten, som virker mer tro enkeltvis enn i syntesene av enkelthetene. Gjennom sitt forhold til det som ikke uten videre er tilgjengelig for den diskursive begrepsdannelse og som like fullt er objektivt ved den forfatning virkeligheten er i, er kunsten trofast mot opplysningen i den opplyste tidsalder som den er en provokasjon mot. Det er ikke lenger ideal og harmoni som viser seg i den; det forløsende ved den ligger nå ene og alene i det motsigelsesfulle og dissonante. Opplysning er alltid også bevissthet om at det som den gjerne skulle kunne avsløre og gripe, også forsvinner; idet den trenger gjennom det som forsvinner, det gruvekkende, er den ikke bare kritikk av det, men også en redning av det, målt ut fra det som fortsatt vekker gru ved realiteten. Dette paradokset er det kunstverkene vier seg. Det er sant at den subjektive mål-middelrasjonaliteten trenger slette, irrasjonelle enklaver, ettersom den selv er partikulær og dypest sett irrasjonell, og det er som en slik den innretter kunsten, men denne er like fullt sannheten om samfunnet, i samme grad som det framgår av kunstens autentiske produkter at den rasjonelle verdensorden er irrasjonell. Angiveri og foregripelse er synkopert i kunsten.

Om apparisjon er en lysning, en berøring, så er bildet det paradoksale forsøket på å trollbinde dette aller flyktigste. I kunstverk er det noe momentant som transcenderer; objekivering gjør kunstverket til et øyeblikk. Det er nærliggende å tenke på Benjamins formulering om en dialektikk i stillstand, som han gjorde utkast til med konsepsjonen av bildets dialektikk som kontekst. (s. 131) Om kunstverkene som bilder er det forgjengeliges varighet, så konsentrerer de seg som tilsynekomst til noe momentant. Å erfare kunst skulle bety så mye som å bli klar over den immanente prosessen i den i det øyeblikk denne liksom står stille; kanskje er det herfra det henter sin næring, det sentrale begrepet i Lessings estetikk om øyeblikkets fruktbarhet.

Kunstverkene tilbereder ikke bare noe imaginert som varig. Når de blir til kunstverk, er det like mye ved å ødelegge sitt eget imagerie; derfor er dette dypt beslektet med eksplosjonen. I Wedekinds Frühlings Erwachen skyter Moritz Stiefel seg med vannpistolen. I det øyeblikket teppet går ned, så vendes dette «Nå går jeg ikke hjem mer» utover, og blir til et uttrykk for den usigelige sorgen ved elvelandskapet utenfor byen i kveldsskumringen.<sup>42</sup> Kunstverkene er ikke bare allegorier, de er også allegoriens katastrofiske oppfyllelse. De sjokkene som de yngste kunstverkene sprer ut, er eksplosjoner av det de framviser. Før var oppløsning et selvsagt apriori, men nå løser de seg opp med en katastrofe som for første gang fullstendig frilegger skinnets vesen; det er kanskje ikke noe sted så umiskjennelig til stede som i von Wols bilder. Til og med det at den estetiske transcendensen fordamper, blir østetisk; så mytisk er kunstverkene lenket til sin antitese. Når de lar visningen gå opp i røyk, støter de grelt av fra empirien, som motinstansen til det som lever der; i dag kan

<sup>42</sup> Frank Wedekind, Gesammelte Werke, bd. 2, München & Leipzig 1912, s. 142.

kunst ikke tenkes som noe annet enn den reaksjonsmåten som foregriper apokalypsen. Ved nærmere ettersyn er også figurasjoner med en beroligende gestikk utladninger, ikke så mye av de opplagrede emosjonene til opphavsmannen som av de kjempende kreftene i figurene selv. Resultantene deres, som er likevektige, er forent i umuligheten av å skape balanse mellom dem; i den uforsonte verden kan ikke disse antinomiene slettes, like lite som erkjennelsen. Øyeblikket de blir til bilde, da deres innvendige blir til deres ytre, sprenger det ytre hylsteret om det indre; apparisjonen som gjør dem til bilde, ødelegger på samme tid også alltid deres billedlige vesen. (s. 132) Den fabelen av Baudelaire som Benjamin<sup>43</sup> interpreterte, om mannen som har mistet sin glorie, beskriver ikke først og fremst slutten for auraen, men auraen selv; om det stråler fra kunstverk, så er det de selv som får sin egen objektivasjon til å gå under. Ved å være bestemt til å vise, er kunsten teleologisk nedsunket i sin egen negasjon; det som plutselig kommer opp i det som viser seg, dementerer det estetiske skinneret. Men det at noe åpenbares og eksploderer når det blir åpenbart i kunstverket, er vesentlig historisk. Det er ikke slik som historismen liker å tro, at kunstverket i kraft av sin stilling i realhistorien har en væren hevet over vorden, tvert imot er kunstverket i vorden ved å være. Det som viser seg i verket, er den indre tiden i det, og når det eksploderer sprenges verkets kontinuitet i tid. Til realhistorien blir det formidlet gjennom verkets monadologiske kjerne. En kan kalle gehalten i kunstverkene for historie. Å analysere kunstverk innebærer ikke minst å komme til klarhet over den immanente historien som de er spekket med.

erkenes bildekarakter, i det minste i den tradisjonen, en funksjon av det fruktbare øyeblikket; vise i den Beethovenske symfonikk, og i det

in, Schriften, a.a.O., bd. 1., s. 465 ff.



geisen for verkens gåtefullhet er i mindre grad deres funksjonalitet enn rasjonaliteten deres; jo bedre planleggningen dem er styrt, jo mer settes gåtekaraktæren i relieff. Gjennom formen blir de språklige, ser i hvert av sine momenter ut til å ursi ene og alene det som så unnslipper.

Alle kunstverk, og kunst i det hele tatt, er en gåte; det har fra gammelt av irritert kunstteorien. Det at kunstverkenes noe i samme åndedrag som de skjuler det, er betegnet for gåtekaraktærens språklige aspekt. Der etteraper klovnskarakterer en inne i kunstverken, er en med på å fullføre dem, så blir gåtekaraktæren usynlig; trer man ut, bryter man av alle med den immanente sammenhengen i dem, så vender den tilbake som et spøkelse. (s. 183) Også av den grunn ville det amussiske menneske være et studium verdt: kunstens gåtefulle karakterer ville da åpenbare seg ved å bli totalt benektet; noe som ubevisst er den mest ekstreme kritikken av den og som defekt atferd, støtter det dens sannhet. Til amussiske mennesker er det umulig å forklare hva kunst er; det er en innelukknuell innsikt de ikke ville gjøre til sin egen levende erfaring. Til det er realitetsprinsippet der så overvundet at det rett og slett gjør det til tabu å forholde seg estetisk; opphisset av kulturens kunstflegnelse går amussiskalisk holdning ofte over i aggresjon, og ikke minst dette er i dag en foranledning for den allmenne bevisstheten til å avkunste kunst. Den som er såkalt umussiskalisk kan forsikre seg om kunstens elementære gåtefullhet, den som ikke forstår «muskens språk», som bare fornemmer galematias og undrer seg over hva disse lydene tjener til; differensen mellom det vedkommende hører og det som er initiert, angir gåtens karakter. Men gåtens vesen gjelder på ingen måte bare musikken som gjør det nesten overtrydelig ved å ikke være begrepslig. Den som ikke liksom underlegger seg verkers egen disiplin, avtegner det, blir møtt med de samme tomme øyne hos en bilde eller et dikt som musikken møter den amussiske mied-

og nettopp det tomme og spørrende blikket er det erfaringen og rekkingen av verkene må ta opp, hvis den ikke skal gi mening; å ikke være vår avgrunnen, gir dårlig vern mot den; handlet på hvilken måte bevisstheten vil vokte seg mot å gå vill, er nettopp det dens potensielle skjebne. På spørsmål som: Hvorfor etterligner det ingenting? eller: Hvorfor blir det fortalt noe som virker virkelig, men som ikke er det og dermed bare river opp virkeligheten: På slike spørsmål finnes det ikke noe svar som kan overbevise den som spør. Framfor det er det overfor spørsmålet om hva som nå er viten med den, anklagen om virkelig nyteløshet, at kunstverken blir hindreløst tause. Om en for eksempel ville hevde at den fiktre fortellingen sier mer om samfunnets vesen enn den mest nøyaktige protokoll, kunne det bare repliseres at det nettopp er teorens sak og ikke noe som gjør fiksjonen nødvendig. Når gåtefullheten manifesterer seg som rådløshet i forhold til mange-falske prinsippsspørsmål, ordner den seg riktignok inn under et omfattende sakskompleks: likeså bløffer spørsmålet om den såkallede meningen med livet. 56 (s. 184) Den forlegner slike spørsmål stiller en i, kan lett forveksles med det at det skulle være umotståelig; abstraksjonsnivået står så fjernt fra det som lar seg motstandsøst subsumere under det, at det ikke det spørres etter, unnslipper. Kunstens gåtefulle karakterer er ikke det samme som det en får tak i ved å forstå det formede, ved å liksom frambringe figurene på nytt, objektivi, innenfra i sin erfaring, slik den musikalske terminologien anviser, når den gjør det å interpretere et stryke til det å spille det på en meningsfull måte. Forståelse er selv en problematisk kategori i forhold til gåtefullheten. Den som forstår kunstverk ut fra det at de har en immanent bevissthet, forstår dem heller slett ikke, og jo mer forståelsen vokser, jo større blir også følelsen

56. Jf. Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, 2. utg., Frankfurt am Main 1967, s. 352 ff.

av at den er utilstrekkelig, blind i den kunstens tryllekreus som står i motsetning til kunstens egen sannhetsgehalt. Den som trer ut av kunstverket eller som slett ikke har vært inne i det, og som registrerer gåtekaraktæren med fiendtlighet, får det på bedragersk vis til å virke som om den er forsvunnet fra kunsterfaringen. Jo bedre en forstår et kunstverk, jo mer løses gåten ved det i én dimensjon, men desto mindre kasten en like fullt lys over dets konstitutive gåtefullhet. Også det blir først eklatant i den mest inntrengende kunsterfaringen. Om et verk lukker seg helt opp, når en fram til spørsmålets gestalt i det, noe som framtvinger refleksjon; men da fjerner det seg igjen, bare for å komme tilbake på ny og overfalle den som føler seg sikker på det med sitt 'hva er dette'. Det er imidlertid lettere å erkjenne at den gåtefulle karakteren er konstituerende, nettopp der den mangler; kunstverk som går restløst opp i en betraktning eller tanke, er ikke kunstverk. Gåte er forresten heller ikke noen allemannskludsjé slik ordet problem oftest er, for estetisk skulle en strengt tatt bare bruke det om den oppgaven vekenes immanente sammenheng har gått seg selv. Men det er i like strikt forstand at kunstverkene er gåter. Potensielt inneholder de løsningen, men den er ikke objektivt gitt. Ethvert kunstverk er et fikserbilde, men bare i den forstand at det forblir i fikseringen, i betrakterns forutsigelige nederlag. (s. 185) Fikserbildet gjentar forspøk der som kunstverkenes utøver på alvor. Spesifikt ligner de på dem i det at det som skjuler seg i dem, slik som i Poes brev, viser seg ved å skjule seg i det som vises. Språket, slik det førfilosofisk beskriver den estetiske erfaringen, sier med all grunn at en kan forstå seg på kunst, ikke forstå kunst. Det å være kunstskjenner er å ha adekvat forstand på saken og samtidig bornert uforstand på det gåtefulle, være nøytral inntil det tilsjulte. Den som bare beveger seg forståelsesfullt ut i kunsten, gjør den til noe selvsagt, og det er den minst av alt. Vil en gå dit regnbuen slutter, forsvinner den. Mer enn

de andre kunstene er musikken prototypisk for dette, held og holdent gåte og fullstendig evident på samme tid. Den kan ikke løses, en kan bare dechiffre dens gestalt, og nettopp det er det som påligger kunstfilosofien. Bare den ville forstå musikken, som kunne høre på den like fremmed for den som en umusikalsk og like fortløig med den som fuglenes språk er for Siegfried. Forståelsen fjerner likevel ikke gåtekaraktæren. Selv det verket som er blitt vellykket interpretert, ønsker å bli enda bedre forstått, som om det ventet på det forløsende ordet som kunne få dets konstitutive fordunkling til å forgå. Kunstverkenes imaginasjon er det mest fullkomne og bedrageriske surrogatet for forståelsen, men visstnok også et steg i retning av den. Den som forestiller seg musikk adekvat uten å ha hørt den klinge, har den følelsen for den som danner klima for å forstå den. Den høyeste forståelsen, å løse gåten uten å gi slipp på den, avhenger av kunstens åndliggjøring og av en kunsterfaring som har imaginasjonen som sitt første medium. Men kunstens åndliggjøring nærmer seg ikke sin karakter av gåte umiddelbart gjennom den begrepelige forklaringen, derimot ved å konkretisere sin gåtekarakter. Å løse gåten vil si så mye som å innse grunnen til at den er uløselig: det blikket kunstverket stirrer på betraktern med. Når kunstverkenes krever å bli forstått, slik at gehalten deres gripes, så henger det sammen med deres spesifikke erfaring, men kan bare oppfylles gjennom den teorien som reflekterer erfaringen. Det kunstverkenes gåtefulle karakter viser til, kan en bare tenke seg i formidlet form. Innvendingen mot kunstens fenomenologi, for eksempel mot den som tror seg å kjenne dens vesen, er i mindre grad at den skulle være anti-empirisk, enn at den, motsatt, understiller den tenkende erfaringen. (s. 186)

De hermetiske kunstverkenes utskjulte uforståelighet bekjenner seg til gåtekaraktæren i all kunst. Når slike verk vekker raseri, skyldes det nok til dels også at de rokker ved

forståelsen av de tradisjonelle kunstverkene. Det gjelder allment at det som tradisjonen og den offentlige mening har tilegnet seg som forstrått, trekker seg tilbake, inn i sitt galvaniserte sjikt og blir fullstendig uforståelig; de manifeste uforståelige, som understreker sin gåtefullhet, er de som likevel er potensielt mest forståelige. Kunst er uten begrep også der den strengt tatt anvender begrepene og adapterer en forståelig fasade. Ikke noe begrep går inn i kunstverket som det der er; det blir så forvandlet at det får sitt omfang forandret og kan få omfunksjonert sin betydning. Ordet sonate i Trakls dikt får en betydning som det bare har her, med sin klang og med de assosiasjonene diktet legger opp til; forestilte en seg en bestemt sonate under de diffuse klangerne som blir suggerert, ville en ta feil av det som ordet vil i diktet, slik en besvergelser av en slik sonates imago ikke ville passe for sonateformen som sådan. Samtidig er ordet legitimt, for det etableres av bruddstrykker, biter av sonater, og selve benevnelsen minner om den tilsiktede klangen som verket vil vekke. Termen sonate går på høyt artikulerte, motivisk-tematisk utarbeidede figurer som er dynamiske i seg selv, og som har en enhet med en klart forskjelligartet mangfoldighet, med gjennomføring og reprise. I linjene «Det er rom, fylt av akkorder og sonater» ligger det ikke så mye av dette,<sup>57</sup> men de har desto mer av den barnslige følelsen av å nevne ved navn; de har mer med den falske tittelen Måneskinnssonate å gjøre enn med komposisjonen, uten å bli tilfeldige av den grunn; uten de sonatene søstrene spilte, ville de utskilte lydene ikke eksistert, der dikteren søker tilflukt for sitt tungsinn. Noe av det samme har de enkleste ordene i diktet, som låner det fra den kommunikative talen; derfor sikter Brechts kritikk av autonom kunst til side for målet, ved å påstå av den bare skulle gjenta

<sup>57</sup> Georg Trakl, Die Dichtungen, utg. av W. Schneditz, 7. oppl., Salzburg o.J., s. 61 («Salme»).

det saken allerede var. Også dette kopula «er» som finnes overalt hos Trakl, fremmedgjør i kunstverket sin begrepslige mening: det uttrykker ikke noen eksistensiell dom, men den avblekede etterklangen av denne som er så kvalitativt forandret at den nærmest er en negasjon av den; det at noe er, er hermed mer og mindre, fører med seg, at det ikke er. Der Brecht eller Carlos Williams saboterer det poetiske i diktet og nærmer det beretningen om det rent empiriske, blir det på ingen måte til noe slikt: ved polemisk å forsmå den opphøyde lyrikkens tone, antar de empiriske semningene en annen karakter ved å danne kontrasten til den estetiske monaden de transporterer inn i. Den sangfendtlige tonen og fremmedgjøringen av de utbyttede faktene er to sider av samme sakforhold. Også dommen forvandles i kunstverket. For dommen er kunstverkene analoge med syntesen: men dommen i dem dømmer ikke, man kan ikke si om noen av dem hva de skulle dømme om, for ingen av dem er et såkalt budskap. Dermed blir det rvisomt om kunstverk i det hele tatt kan være engasjerte, uansett om de selv framhever sitt engasjement. Det som får dem til å knytte seg sammen, det som gir dem enhet, utgjør ingen dom, heller ikke de dommene som de selv fellt i ord og setninger. Det fins en liten musefelle-regle av Mörike. Nøyde en seg med det diskursive innholdet i den, kom det neppe mer ut av den en den sadistiske identifikasjonen med det som den siviliserte sklikt og bruk gjør mot de dyr som foraktes som parasitter:

*Musefelle-regle*

Barnet går tre ganger rundt fella og sier:

Små gjester, lice hus.  
Kjære museum, eller fader mus,  
Kom bare kjekt inn  
i dag, i natt i måneskinn!

Men lukk døra bak deg,  
sier jeg!  
Og pass på svansen!  
Etter maten synger vi  
Etter maten springer vi  
Og trår dansen:  
pippi!  
Danser sikkert også den gamle katta mi!

*(Mausfalle-Sprüchelein*

Das Kind geht dreimal um die Falle und spricht:

Kleine Gäste, kleines Haus.  
Liebe Mäusin, liebe Maus,  
Stell dich nur kecklich ein  
Heut nacht bei Mondenschein!  
Mach aber die Tür fein hinter dir zu,  
Hörst du?  
Dabei hüte dein Schwänzen!  
Nach Tische singen wir  
Nach Tische springen wir  
Und machen ein Tänzchen:  
Witt witt!  
Meine alte Katze tanzt wahrscheinlich mit!<sup>58</sup>

«Min gamle katt danser antagelig med» er barnets hån, hvis det i det hele tatt er noen hån og ikke det ufrivillig vennlige bildet av en ringdans mellom barn, katt og mus, med begge dyrene på bakbena, men det som diktet engang var tilegnet, blir ikke det ordet diktet får beholde som sitt siste. Å la diktet avslutte med hån, forfeiler både det som gjør det til et dikt og det samfunnsmessige innholdet i det. Som en refleks i et språk uten dom av et avskyelig, sosialt innøvd rituale, går det ut over dette ved å tilpasse seg til det. Den gestus som peker i retning av dette, som om noe annet ikke skulle være mulig, blir til en anklage mot tingenes tilstand ved å

<sup>58</sup> Eduard Mörike, Sämtliche Werke, utg. av J. Perfahl. u. a., bd. 1, München 1968, s. 855.

gjøre den selvfølgelig, ved å lukke seg rundt seg selv holder ritualet rettergang over seg selv. Bare ved å avholde seg fra å dømme, dømmer kunsten; det er forsvaret for stor naturalisme. Den formen som versene følger som et ekko av et mytisk ordspråk, opphever den innstilling det viser. Ekkoet forsoner. Slike forløp i kunstverkene indre gjør dem i sannhet til noe som rommer sin egen uendelighet. Det som skiller dem fra det signifikative språket, er ikke det at de er uten betydning, men at dette reduseres til noe aksidensielt ved å bli forandret når det blir absorbert. De bevegelsene som får dette til å skje, er konkret foregripet av enhver estetisk figur.

Med gåtene deler kunstverkene det bestemtes og ubestemtes tvekjønnet. De er spørsmålstejn, som ingen syntese kan gjøre entydige. Likevel har de en så nøyaktig figur, at den foreskriver overgangen dit hvor kunstverket bryter av. Som i en gåte blir svaret fortiet, og tvinges fram av strukturen. Den immanente logikken, det lovmessige i et verk, har dette til hensikt, og det er formålsbegrepets teodicé i kunsten. Kunstverkets formål er det ubestemtes bestemthet. Verkene er formålsrettet i seg, uten noe positivt formål hinsides sin sammensatthet; deres formålsrettethet legitimerer seg imidlertid som figur for svaret på gåten. (s. 189) Gjennom sin organisering blir verkene mer enn de er. I nyere debatter, ikke minst om bildekunsten, er begrepet écriture blitt relevant, sikkert inspirert av Klees blad, de som nærmet seg en skriblende skrift. Som en moderne kategori blir écriture en lyskaster som opplyser alt det forgangne; ethvert kunstverk er skrift, ikke bare de som opptrer som det, og de er visstnok nærmest hieroglyffer, der koden har gått tapt, og der det at den mangler ikke minst bidrar til å gi dem sin gehalt. Bare som skrift er kunstverkene språk. Men om ingen av dem er en dom, så skjuler de i seg momenter som stammer fra dommer, over rett og galt, sant og usant. Kunstverkene fortiede og bestemte svar åpenbarer seg imidlertid ikke i interpre-

tasjonen, med et slag, som en ny umiddelbarhet, men først etter å ha vært igjennom alle formidlingene, både verkernes og tankens disiplin, filosofiens. Karakteren av gåte overlever den interpretasjon som forlanger svar. Det gåtefulle i kunstverkene lokaliseres i den erfaringen en gjør med dem, i den estetiske forståelsen; hvis den derimot først springer ut av distanse, så blir den erfaringen som senker seg ned i kunstverkene og belønnes med det evidente, selv gåtfull: det at noe så mangetydig innviklet likevel kan bli entrydig og dermed forstått. For kunstverkernes immanente erfaring, hvor den nå enn begynner, er faktisk, slik Kant beskrev den, nødvendig, gjennomiktig helt inn i sine mest subline forgreninger. Den musiker som forstår sin notetekst, følger de minimale svingningene uten at han likevel, i en viss forstand, vet hva han spiller; det er ikke annerledes for skuespilleren, og nettopp i det manifesterer den mimetiske evnen seg mest drastisk i den kunstneriske framstillingens praksis, som etterligning av det framstilles bevegelseskurve; den er innbegrepet av den forståelsen som er dennesidig i forhold til gåtens karakter. Men så snart kunstverkernes erfaring blir det minstre slappere, presenterer de sin gåte med en grimase. Erfaringen av kunstverkene trues stadig av gåtefullheten. Er den helt forsvunnet i erfaringen, mener den å ha blitt seg saken helt bevisst, så slår gåten brått øynene opp igjen; kunstverkene opprettholder sitt alvor i dette, som stirrer ut av den arkaiske bildeverden og som den tradisjonelle kunsten tildeler med sitt tilvante språk, for så å bli forsterket til den totale fremmedgjøring. (s. 190)

Om kunstverkernes immanente prosess konstruerer en mening som overstiger enkelmomentene, så er det gåten, som den samme prosessen samtidig avværper så snart den persiperes, slik at den frambringes på ny i sin egen objektive kon-situsjon og ikke som noe fiksert, som en forgiæves forsøker å tyde. I oppføringer som ikke gjør dette, som ikke interpre-

terer, blir verkernes an sich, det som foregir å tjene til en slik sakse, et offer for sin egen stumhet; enhver framføring som ikke interpreterer, er meningsløs. Noen typer kunst forlanger at en spiller den, og interpreterer den for å gjøre den til det den er, som dramaet og, inntil en viss grense, musikken – det er en norm ingen kan se vekk fra som er hjemme; i teateret eller på podiet og som kjenner den kvalitative differansen mellom det som kreves der og tekst og partitur – men dette legger bare for dagen det som er ethvert kunstverks måte å oppføre seg på, også det som ikke vil bli oppført: sin egen gjentagelse. Befridde fra identitetsvangen er kunstverkene seg-selv-lik. Den peripatetiske setning, at bare det like som kan erkjenne det like, og som rasjonalitetens utvikling nesten har likvidert til en grenseverdi, skiller den erkjennelse kuns-ten er, fra den begrepslige: det som er vesentlig mimetisk, forventer mimetisk afterd. Hvis kunstverkene ikke etterlig-ner noe annet enn seg selv, kan de ikke bli forstått av noen annen enn den som etterligner dem. Bare slik, og ikke som innbegrepet av anvisninger for de som skal spille dem, skal en betrakte dramatiske eller musikalske tekster: som verkernes størknede etterligning, der de er seg selv lik og i den utstrekning konstituert, selv om de riktignok alltid er spekket med signifikative elementer. Hvorvidt de blir oppført, er egentlig likegyldig for dem; men ikke at erfaringen av dem, ideelt sett stum og innvendig, etterligner dem. Denne etterligningen leser kunstverkernes meningssammenheng ut av deres signa og følger den ved å bevege seg etter de kurvene kunstver-ker viser seg i. Som lover for verkernes etterligning er det de divergente mediene finner sin enhet, som er kunstens enhet. Om den diskursive erkjennelsen hos Kant skal gi avkall på tingenes indre, så er kunstverkene objekter med en sannhet en ikke kan forestille seg som noe annet enn den de har i sitt indre. Etterligning er den banen som fører inn i dette indre. (s. 191)

Verkene taler som feene i eventyret: du vil det ubetingede, du skal få det som du ønsker, men ukjennelig. I den diskursive erkjennelsen er det sanne utilslørt, men uten at den har det av den grunn; den erkjennelsen som kunsten er, har det, men som noe inkommensurabelt med den. I kunstverkene er subjektet fritt, derfor er kunstverkene mindre subjektive enn den diskursive erkjennelsen. Med pålitelig kompass har Kant underlagt den det teleologibegrepet som han ikke tillot forstanden å gjøre positiv bruk av. Den blokken som etter den kantianske doktrine sperrer menneskenes tilgang til det som er an sich, preger det imidlertid i kunstverkene; det er verkenes eget rike, der det ikke lenger skal finnes noen differens mellom det som er an sich og det som er for oss, noe som blir verkenes gåtefulle figurer: det er nettopp ved å være blokkerte at kunstverkene er bilder på væren an sich. Gjennom sin gåtefulle karakter er det kunsten skarpest motsetter seg den utvilsomme væren aksjonsobjektene har, dermed lever væren an sich i kunsten videre som gåte. Kunst blir til gåte, fordi den gir inntrykk av å ha løst tilværelsens egen, mens gåten er blitt glemt av det blott værende gjennom dettes egen, overveldende forherdelse. Jo tettere menneskene har vevet kategoriens nett over det som er annet enn subjektiv ånd, desto grundigere har de vernet seg av med undringen over dette Andre, med stigende fortrolighet har de bedratt seg selv med hensyn til det fremmede. Svakt, med en geberde som liksom blir fort trett, søker kunsten å gjøre dette godt igjen. A priori får den menneskene til å undre seg; slik Platon engang i tiden forlangte at filosofien skulle gjøre, men den bestemte seg for det motsatte.

Det gåtefulle med kunstverkene er at de er avbrutte. Om transcendensten var til stede i dem, ville de vært mysterier, ikke gåter; når de er gåter, er det fordi de bryter av, og dementerer det de likevel vil være. Først i nyere fortid ble dette tematisk i kunsten med Kafkas skadde parabler. Retro-

spektivt ligner alle kunstverk på disse fattigslige allegoriene på kirkegårdene, de avbrutte livssøylene. Ethvert kunstverk er avkappet, uansett hvor fullført det geberder seg; at det de betyr ikke er det essensielle i dem, tar seg ut ved dem som om betydningen deres skulle være blokkert. (s. 192) Analogien til den astrologiske overtro beror på en angivelig sammenheng som samtidig er ugjennomsiktig, og den er for ettertrykkelig til at den behendig lar seg avfeie: kunstens lyte er dens tverrforbindelse med overtroen. Altfor gjerne omvurderer den dette irrasjonalistisk til sin fordel. Den yndede mangfoldighet er det falske positive navnet på gåtefullheten. I kunsten har imidlertid denne mangfoldigheten dette antiestetiske aspektet som Kafka uopprettelig risset opp. Ved å stille seg bankerott framfor sitt eget moment av rasjonalitet, truer kunstverkene med å styrte ned i den mytos som de så prekært viklet seg ut av. Men formidlet til ånd, dette rasjonalitetens moment, er kunsten mimetisk ved at den framstiller sin gåte mimetisk – slik ånden pønser ut – bare uten at den er i stand til å løse den; i gåtekarakteren, ikke i intensjonene, er ånden på ferde i verket. Enhver betydelig kunstners praksis har faktisk affinitet til gåten; at komponister gjennom århundrene har gledet seg over gåtens kanon, taler for det. Kunstens gåtefulle bilde er konfigurasjonen av mimesis og rasjonalitet. Gåtekarakteren er noe som engang har sprunget ut. Kunsten blir til overs etter å ha mistet det den engang hadde av magiske, og i neste omgang kultiske; funksjoner. Kunstens 'hvorfor?' – paradoksalt sagt: dens arkaiske rasjonalitet – mister den og modifierer det til et moment ved sitt an sich. Dermed blir den gåtefull; hvis den ikke lenger er der for å fylle det formålet som infiltrerer den med mening, hva skal den da selv være? Dens gåtekarakter sporer den til å artikulere seg immanent på den måten at den gjennom gestaltningen vinner sin emfatisk meningsløse mening. I den forstand er verkenes gåtefulle karakter ikke det de til syvende

og sist er, men ethvert autentisk verk foreslår også løsningen på sin uløselige gåte.

I siste instans er kunstverkene ikke gåtefulle ikraft av sin komposisjon, men ut fra sin sannhetsgehalt. Det spørsmålet som enhver sitter igjen med etter å ha gått igjennom et kunstverk og sluppet ut igjen, er: hva er vitsen med det hele? Rastløst vender det stadig tilbake, og det går over i et annet: er da dette sant? Det er spørsmålet etter det absolutte som ethvert kunstverk reagerer på ved å slå fra seg den diskursive formen for svar. Den diskursive tenkningens siste utvei er og blir å gjøre svaret tabubelagt. Ved å gå imot tabu som kjerringa mot strømmen vil kunsten gi svaret, noe den likevel ikke gjør, fordi den ikke feller dommer; på den måten blir den like gåtefull som den førhistoriske verdens grunn, som bare forandrer seg, ikke forsvinner; all kunst er og blir selvmogrammet for denne. Nøkkelen mangler til kunstens gåte slik den mangler til skriften for forsvunne folkeslag som har gått under i historien. Det lengste en kan gå for å tenke seg gestalten for gåtens karakter, er hvorvidt det overhodet kan finnes mening eller ikke. For det finnes ikke noe kunstverk uten den sammenhengen som står i motsetning til det uansett på hvilke måter den kan variere. Men gjennom figurens objektivitet setter denne sammenhengen også objektivitetens krav på mening. Det er imidlertid et krav som ikke kan innfris, og det motsies også av erfaringen selv. Gåtekarakteren stirrer ut av alle kunstverk, med vekslende blikk, men like fullt som om svaret alltid, i likhet med sfinxens, skulle være det samme, bare det at det hver gang lå i forskjellen og ikke i den enheten som gåten, kanskje bedragersk, gir løfte om. Hvorvidt løftet er en innbilning, det er selve gåten.

Kunstverkene sannhetsgehalt er den objektive løsningen av gåten i hvert enkelt av dem. Ved å forlange å bli løst, viser

den til sannhetsgehalten. Den kan en bare komme fram til gjennom filosofisk refleksjon. Det og bare det, er det som refererdiggjør estetikk. Ikke noe kunstverk går opp i rasjonalistiske bestemmelser lik dem de selv fordømmer: hver for seg vender de seg likevel til en fornuft som kan tyde dem, det gjør gåtekarakteren krav på. Det er vel ikke mulig å presse noen påstand ut av Hamlet, men det gjør ikke Hamlets sannhetsgehalt mindre. Store kunstnere, eventyrenes Goethe i samme grad som Beckett, fraber seg fortolkninger, men det framhever bare – og med den kraft som ligger i forfatterens egen selvbevissthet – differensen mellom sannhetsgehalten og forfatterens bevissthet og vilje. Verkene, framfor alt de med høyest verdighet, venter på sine interpretasjoner. Var det ikke noe å interpretere ved dem, var de ganske enkelt der, ville kunstens demarkasjonslinje bli utradert. Til sist vil vel til og med tepper, ornamenten, alt som ikke er figurlig, lengselsfullt insistere på bli dechiffret. (s. 194) Kritikken postulerer at den kan begripe sannhetsgehalten. Ingenting begripes, om ikke det som blir begrepet er sant eller usant, og det å begripe dette er kritikkenes ærend. Det er en vekselvirkning mellom verkene historiske utfoldelse gjennom kritikken og den filosofiske utfoldelsen av sannhetsgehalten deres. Kunstteorien må ikke stå hinsides denne vekselvirkningen, men overlate seg til de lovene den beveger seg etter, selv om kunstverkene tetter seg hermetisk igjen mot bevisstheten om dette. Kunstverkene blir enigmatiske ved at deres fysiognomikk er den objektive åndens, og den er aldri gjennomsiktig i det øyeblikket den viser seg. Det absurdes kategori, som stritten sterkest imot å bli interpretert, ligger i den ånd en må tolke den ut av. Samtidig er det behovet verkene har for en interpretasjon, som får fram sannhetsgehalten, stigma for den utilstrekkeligheten som er konstituerende for dem. Det som er objektivi villet i dem, når de ikke. Ubestemthetssonen mellom det døppnåelige og det realiserte utgjør gåten deres. De har sin