

Musik og virkelighed

En revurdering af musikkens sandhed og spørgsmålet om
musikalsk erkendelse på baggrund af et musikerorienteret opgør
med den abstrakte musikforståelse i den moderne dialektik
mellem Don Juan og Faust

Speciale ved Idehistorie, Aarhus Universitet, indleveret sommeren 2013

Af

Christian Verdoner Larsen

INDHOLDSFORTEGNELSE

Indledning	3
<i>Om afhandlingens metode og teoretiske sigte</i>	4
 KAPITEL 1: DON JUANS DØD	
Musik eller tonekunst	6
<i>Musikkens tvetydige autonomi</i>	7
Kierkegaards Don Juan og musikkens død	10
Tonekunstens vilkår i den postmusikalske verden	13
<i>Musikken bliver omverdensløs</i>	14
<i>Den betydningsløse tonekunst</i>	17
 KAPITEL 2: FAUSTI NEDERLAG	
Kritik af den idealistiske autonomi	19
<i>Opgør med musikkens skin og spil</i>	21
Faust som den nye musikalske eksistens	24
<i>Den moderne apori</i>	25
<i>Den ulykkelige Faust</i>	26
<i>Musikkens sejr eller nederlag</i>	28
Sandhedens afmagt	30
 KAPITEL 3: GENTAGELSE AF MUSIKKENS SANDHED	
Musik og transcendens	32
<i>Musikken har skikkelse</i>	34
<i>Musikalsk erkendelse</i>	35
<i>Virkelighedens musik</i>	37
Skift til musikerens synsvinkel	38
<i>Værk og virke</i>	39
<i>Gentagelsens problem</i>	41
<i>Opgør med lytterpositionen</i>	42
<i>Ind i musikken</i>	44
Afsluttende	47
<i>Opgør med teleologiens fortæring af det skønne</i>	48
 LITTERATUR	50
 ENGLISH ABSTRACT	53

Indledning

Nærværende afhandling vil revurdere musikkens sandhed og spørgsmålet om musikalsk erkendelse. Udgangspunktet er den moderne indsnævring af musikbegrebet til at være lig tonekunst, hvilket hænger sammen med ideen om musikkens autonomi. Denne ide har på den ene side muliggjort en musikteori, der ser helt bort fra spørgsmålet om musikkens sandhed, ligesom den på den anden side har resulteret i en fortvivlet kamp hos komponisterne i forhold til at fastholde denne sandhed. Ifølge T. W. Adorno er det denne kamp, der driver musikhistorien, og som i det tyvende århundrede resulterer i Arnold Schönbergs tolvtonemusik. Ifølge Adorno udspiller musikkens sandhed sig dialektisk i denne historie, hvorved musikken i kraft af nederlaget i ideen om den totale autonomi på ny vinder en historisk-kontekstuel omverden.

Ifølge konsekvensen i Adornos musikfilosofi bliver sandheden om langt den meste musik dog, at den er usand. Hans tænkning resulterer i nogle ubærligt hårde domme over ikke blot jazz og populær musik, men også stort set alle andre komponister end dem, der tilhører Schönbergs atonale skole. Dette skyldes ikke kun en nærmest ontologisk pessimisme, ifølge hvilken den sande musik altid må stå magtesløs og isoleret i forhold til en umenneskelig samfundsorden, men også at han overvejende holder fast i en lytterorienteret musikforståelse. Som vist af Heinrich Bessler og Andrew Bowie hører denne musikforståelse historisk til i netop det moderne samfund, Adorno kritiserer.

I kapitel 1 vil jeg vise, hvordan den problematiske ide om musikkens autonomi hænger sammen med en moderne musikforståelse, der ulig den antikke og kristne tradition identificerer musik med menneskelig frembragt tonekunst. Herunder forstås musikken som væsentlig abstrakt og ideel, hvilket i den moderne epistemologi betyder, at den er uvirkelig, omverdensløs og betydningsløs. De to hovedværker i kapitel 1 er Søren Kierkegaards pseudonyme musikafhandling om Mozart og Don Juan i *Enten-eller* (1843) og Eduard Hanslicks musikvidenskabelige klassiker *Vom Musikalisch-Schönen* (1854). For at få begreb om de kunstneriske problemer, der følger med det moderne musikbegreb tager kapitel 2 udgangspunkt i Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949), der ses på baggrund af "Ekskurs II" i *Oplysningens dialektik* (1947), og hvis ideer bliver rekontekstualiseret af Thomas Mann i romanen *Doktor Faustus* (1947), som i øvrigt er inspireret af Kierkegaards musiktekst.

Kapitel 3 vil gøre op med den moderne musiktænkning, der kan siges at være præget af en dialektik mellem *Don Juan* og *Faust*. Her inddrages værker af Adorno, K. E. Løgstrup, Bowie, Bessler og Peter Bastian. Sidstnævnte skal underbygge erfaringen af, at der findes en eksakt musikalsk erkendelse. Bastians beretning giver således fylde til en ny og forpligtende, Løgstrup-inspireret ide om virkelighedens egen musik som et spørgsmål om tidens rummelighed¹.

Der perspektiveres løbende til Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), og i øvrigt vil afhandlingen gennemgående støtte sig til de relevante artikler i Jørgen I. Jensen-antologien *Mødepunkter: teologi –*

¹ Arbejdet med at udlægge musikaltiteten i Løgstrups metafysik er allerede påbegyndt af P. A. Sørensen (2005).

kultur – musik (2004). For så vidt der foreligger danske oversættelser af de tyske og engelske tekster, citerer jeg fra dem.

Om afhandlingens metode og teoretiske sigte

Værkerne lever. De er beåndede af den tid, de er skrevet i, den tid de forholder sig til, og den tid, de bliver læst (eller spillet) ind i. Denne afhandling vil tage udgangspunkt i en række nøje udvalgte litterære værker, som har klassikerstatus, fordi de stadig er levende. I kraft af disse værker bliver det muligt at forholde sig til et meget stort og vidtforgrenet genstandsområde – nemlig intet mindre end historien om, hvordan musikken fra at være et træk ved virkeligheden blev isoleret i tonekunsten; hvordan dette gav fortvivlet-produktive problemer for tonekunsten, og hvordan man ved at indtage *musikerens* synsvinkel i forhold til disse problemer på baggrund af den nyere metafysik kan genetablere et begreb om virkelighedens musik og en ekstakt musikalsk erkendelse.

Denne metodiske værkopfattelse for afhandlingen kan støtte sig til Adorno, ifølge hvem kunstværkerne i koncentreret, fortættet form indeholder et aftryk af den totale historiske proces som de selv er en del af. Det kan måske lyde af lige vel meget, men for så vidt en tekst både står i et forhold til den tid, den retter sig imod, den tid, den er skrevet i, og den tid, den læses i, så løber det hurtigt op. En central tekst i min afhandling er fx Kierkegaards pseudonyme afhandling "De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalske-Erotiske". Teksten er skrevet i 1843 som en kommentar til den romantiske musikforståelse og eksistensform, ligesom den indtager en placering i Kierkegaards overordnede projekt, som handler om kristendom og modernitet – ikke mindst i polemik med Hegel. Teksten koncentrerer sig om Mozarts opera *Don Giovanni* fra 1787, som i Mozarts samtid er tænkt som en kritik af oplysningens tanker om frihed, og Don Juan-myten spores tilbage til middelalderen og sammenlignes med Faust-myten, ligesom der refereres til Homer og den gamle græske harmonisk-musikalske verdensforståelse. Hele denne enorme konstellation knyttes sammen i karakteren A's personlige beretning, som litterært-umiddelbart samler trådene i et helhedsindtryk. På den måde kan man indirekte forholde sig til stof fra hele Vestens idehistorie udelukkende ved at beskæftige sig med én tekst, og ultimativt bliver hele denne historie bragt i spil i forhold til den læsendes egen faktiske nutid.

Adorno kalder på tværs af sit forfatterskab igen og igen kunstværket for en "monade", hvilket meget godt beskriver hans ide om kunstens forhold til verden. I G. W. Leibniz' metafysik er en monade en grundsubstans af virkeligheden, der som absolut bestemt ved sig selv ikke står i noget kausalforhold til sin omverden. Den har så at sige ikke nogen "vinduer" (Leibniz 2000:§7), men indeholder alligevel i kraft af sin absolutte bestemthed sit eget perspektivs kode for virkelighedens totalitet (ibid.§56-57). Man kan så at sige starte hvor som helst i verden – hvis man fordyber sig længe nok i en enkelt ting, vil man med tiden stå med det hele. Hvert enkelt hjørne af verden indeholder i sin totale bestemthed information om hele virkeligheden. Ingen mennesker i verden kan dog nogensinde få greb om så megen information, og derfor lagde A. G. Baumgarten i sin grundlæggelse af den filosofiske æstetik i værket *Aesthetica* (1750/1758), med

udgangspunkt i Leibniz' analytisk orienterede metafysik, fornyet vægt på en umiddelbar og ikke-teoretisk erkendelse, dvs. en *æstetisk* erkendelse, som han forestillede sig gik forud for den teoretiske, og som i sit umiddelbare perspektiv på helheden gav en mere direkte adgang til denne totalitet (Mirbach 2007). Vi er således fremme ved, at Kierkegaards tekst kan give et *umiddelbart* indtryk af en totalitet (hvor perspektivet selvfølgelig er betinget af, at noget står mindre *klart* end andet) – hvorimod en analytisk udgravning af fakta om hele denne helhed ville være et uendeligt projekt, som uden den umiddelbare forståelse ville blive en ren ophobning af information.

Historisk set har en sådan ide om en umiddelbar erkendelse dog haft svært ved at kvalificere sig – uanset den kontinentale tænknings litterære kvaliteter. Baumgarten forestillede sig, at *kunsten* skulle være den æstetiske erkendelses medium, men receptionshistorisk er forholdet mellem kunst og æstetik blevet vendt om, sådan at "æstetikken" finder sin genstand i kunsten – hvorved den muterer til kunstteori – i stedet for at det var kunsten, som formidlede en æstetisk-umiddelbar erkendelse (Jørgensen 2008). I overensstemmelse med Hegel ser Kierkegaard det æstetisk-umiddelbare som noget aldeles abstrakt, hvorfor det æstetiske må overvindes få at nå frem til det sande og det gode. Denne æstetikopfattelse undsiger dog Baumgartens udgangspunkt, hvor æstetikken – hvilket er af yderste væsentlighed for modernitetens problemer – tværtimod udmærker sig i forhold til den teoretiske erkendelse ved at tage udgangspunkt i noget på forhånd konkret, som er bestemt ved sig selv – til forskel fra at være bestemt i kraft af en afgrænsende, teoretisk-almen definition (Baumgarten 2007:§752).

En genvindelse af det ved sig selv konkrete og virkelige er i Kierkegaards univers – og for så vidt også for Adorno – kun muligt *i kraft af det absurde*, ikke mindst fordi det absolut konkrete indebærer et sammenbrud i sproget. I værket *Gjentagelsen* refererer Kierkegaards fortæller til Leibniz' metafysik i forhold til de moderne præmisser for at genvinde – eller "gentage" – den konkrete virkelighed (SV 5: 115). *Øjeblikket* hos Kierkegaard kan følgende forstås i analogi til Leibniz' monade, hvilket svarer til, at Adorno, som kalder kunstværket en monade, også siger, at "Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick" (Adorno 2003:17). I forhold til at erkende dette øjeblik mangler begge så at sige at tage højde for Baumgartens videreudvikling af monadelæren. Her kunne man måske omvendt sige: Hvert øjeblik er et kunstværk?

Hos Kant er erfaringen af det naturskønne en erfaringen af indfældethed i en uoverskuelig sammenhæng, der i kraft af denne sammenhæng ligesom har værkkarakter (Kant 2007). I den udøvende musikers tilfælde er værkerfaringen forbundet med øjeblikkets forpligtende møde mellem værkide og den momentane praksis, og øjeblikkets møde mellem tid og evighed har tilsvarende for Kierkegaard forpligtende konsekvenser. Min afhandling skal i forlængelse heraf fremstille ideen om, at en praktisk-musikalsk erkendelse kan træde til der, hvor Kierkegaard og Adorno ydmygt trækker sig tilbage og efterlader en tom, negativ transcendens.

Der vil undervejs blive åbnet flere perspektiver, som ikke nødvendigvis bliver lukket ned igen. Dette følger af afhandlingens reflekterende metode, som ikke ønsker at afsondre sin genstand i et nærmere defineret emneområde, men derimod æstetisk søger et perspektiv på det hele.

1. Don Juans død

Fortryllende drøm
om evigheds-perlen i tidernes strøm!
Du gækker de arme, der søger omsonst,
hvad hjertet begærer, i billed og kunst,
så varigst de kalder, hvad sikkert forgår
som timer og år.²

Musik eller tonekunst

Fra de gamle grækere, op gennem middelalderen og frem til for få hundrede år siden var den musikalske videnskab og den klingende tonekunst to adskilte områder. Dette kunne lade sig gøre, fordi den musikalske videnskab ikke beskæftigede sig med tonekunst, men med eksempelvis universets musikalske indretning. "Musik" blev ikke først og fremmest forstået som et menneskeligt produkt, dvs. en kunst, men som et træk ved virkeligheden. Gradvist op igennem middelalderen har de to områder nærmet sig hinanden – det hedder hos Jørgen I. Jensen, at "man begynder at udvikle en flerstemmig musik – en helt enestående begivenhed i verdenshistorien som er baggrunden for hele den vestlige musikkultur. Den forudsætter en overskridelse af den grænse mellem musikalsk teori og praktisk musikudøvelse, som havde gjort sig gældende tilbage fra antikken" (Jensen 2004:16). Den klassiske, vestlige musikhistorie kan altså beskrives som en storslået syntese af musikalsk teori og praksis. Samtidig er der imidlertid sket en forskydning af musikvidenskabens genstandsområde. Man kan måske forestille sig, at intensiteten i den vestlige tonekunsts syntese mellem teori og praksis på en eller anden måde har stjålet dagsordenen, sådan at musikvidenskabens genstand i tonekunsten. Ved musik forstår vi i hvert fald i dag udelukkende et menneskeligt produkt, og tonekunsten har så at sige mistet sin klangbund i en musikalitet i virkeligheden selv.

Ifølge Jensen har den vestlige musikkultur ikke desto mindre udviklet sig på baggrund af ideer om en *anden* ikke-menneskefrembragt musik, som tonekunsten har relateret sig til:

Helt afgørende har det været, at den klingende musik frem til gennembruddet af den moderne musikkultur for et par århundreder siden aldrig helt har været opfattet som den eneste musik. I den ældre tradition har det altid været underforstået, at foruden den musik vi hører, findes der en *anden musik*, som den klingende musik spejler eller på anden måde bringer menneskene i kontakt med (ibid.52).

Jensen identificerer herpå to ideer om en "anden musik", som har gjort sig gældende i Vestens idehistorie, nemlig den pythagoræiske og den bibelske. Svarende til den gængse idehistorieskrivning, der ser den

² N. F. S. Grundtvig: *Jeg kender et land* (1824)

vestlige kultur som en syntese mellem græsk og jødisk-kristen kultur, ser Jensen den vestlige musikkultur som et produkt af sammenstødet mellem den pythagoræiske harmonisk-matematiske verdensforståelse, ifølge hvilken det proportionelt velordnede univers kommer til udtryk som musik, og den bibelske ide om englenes sang i den himmelske gudstjeneste, som er beskrevet i Johannes Åbenbaring. Han finder kort sagt forudsætningen for "rationaliseringen, det metodiske og teoretiske arbejde med tonerne" i den græske antikke musikteori – og dette moment fik så, i kraft af sammenstødet med den bibelske symbolverden, et dynamisk og dramatisk moment, sådan at der med tiden kom en ny musikalsk orientering hen imod den praktisk-klingende musik. Englenes himmelske lovsang, der var forbundet med det apokalyptiske løfte om en ny himmel og en ny jord, kunne således efterlignes i den menneskelige korsang (Jensen 2004:56). Ideen om en overjordisk skøn sang medførte på den måde paradoksalt nok en mere erfaringsnær musikforståelse, idet musik kirkeligt set var noget, der skulle *udføres* og som skulle lyde godt.

Således betragtet var det altså den kraftfulde blanding af læren om musikkens objektive love og et øre for sandheden i den klingende musiks skønhed, der muliggjorde den særlige, vestlige musikhistorie. Samtidig har musikken imidlertid emanciperet sig fra både sin filosofiske og sin religiøse kontekst og forstås i dag som en autonom kunstart.

Musikkens tvetydige autonomi

Ideen om, at der ikke findes nogen anden musik end den, mennesker frembringer, hører til i den moderne tidsalder. Ifølge musikartiklen i *Historisches Wörterbuch der Philosophie* sker det afgørende skift i musikforståelsen i løbet af oplysningstiden og romantikken, hvor musik fra det 18. årh. systematisk defineres som tilhørende "de skønne kunster" og herunder blev forstået som tonekunst. Man tænkte sig hermed, at billedkunsten udtrykte den ydre natur, og at musikken udtrykte den indre menneskelige. Det hedder:

Aus der Musik, die in langer Tradition ihren Grund in Gott und in der Weltharmonie hatte, wurde so in der Aufklärung das Ausdrucksorgan der Subjektivität. Diese aber versteht in der Romantik ihr Gefühl als Ahnung und Gegenwart des Absoluten; denn ins Gefühl floh vor dem aufgeklärten Verstand die Religion. Dadurch erhöht Musik bis an die Schwelle des 20. Jh. ihre hohe und zugleich problematische Stellung: Musik wird Ausdruck eines quasireligiösen Gemütes, ja zur Offenbarung des Absoluten. (...) Musik tendiert dazu, die Funktion von Religion und Metaphysik selbst zu übernehmen (Scholtz 1984:250).

Musik som tonekunst bliver altså i moderne tid bragt i en lidt speciel position, idet der udvikler sig en mærkværdig modsætning derimellem, at musikken på den ene side erstatter metafysikken og religionen i den borgerlige kultur – samtidig med at den fra og med oplysningstiden anses som subjektets autonome udtryk. De fleste teoretikere ser på grund af denne indre spænding en nødvendig sammenhæng mellem den romantiske ide om musik og dens sammenbrud, som falder sammen med opkomsten af den atonale

musik. Allerede fra midten af 1800-tallet falder kritikken af den romantiske metafysik sammen med en kritik af musikken, der betragtes som den mest romantiske kunstart. Scholtz opsummerer:

In dieser Freiheit der Subjektivität, losgelöst von allem substantiellen Inhalt, droht sie aber auch leer und bedeutungslos zu werden (ibid.251).

Fra midten af 1800-tallet har ideen om tonekunstens autonomi således afstedkommet en højspændt diskussion af musikkens væsen, som så at sige har penduleret frem og tilbage imellem at lade musikken betyde alt eller intet.

Problemet kommer i 1854 til udtryk i Eduard Hanslicks gådefulde sætning om, at musikkens indhold er "Musikalische Ideen" i værket *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Hanslick 1891:73). Det ligger allerede i titlen, at musik er lig tonekunst, og at det musikalsk-skønne skal findes eksklusivt i den menneskelige tonekunst (og altså ikke i verdensharmonien eller englenes sang). Ikke desto mindre er Hanslicks musikteori receptionshistorisk blevet udlagt både som rigid formalisme og formmetafysisk nyplatonisme (Scholtz 1984:252), ligesom den har givet anledning til både analytisk musikpsykologi (ibid.253) og neoromantisk musikfilosofi³. Denne tvetydighed, der giver mulighed for snart det ene, snart det andet, forudsætter således en grundlæggende abstrakthed i musikforståelsen – en abstrakthed, som af flere tænkere er blevet udlagt som lige netop musikkens æstetiske væsen.

På baggrund af Hanslicks musikteori kan man sige, at musikkens tvetydige status i moderniteten hænger sammen med en idealisering af musikken og kunstværket. Dialektikken mellem det pythagoræiske og det bibelske lever så at sige videre – nu blot i værkimmanent form, sådan at der opstår en sær modsætning derimellem, at man på den ene side begynder at koncentrere sig om de musikalske kunstværker i og for sig som idealiserede objekter – fx *Mozarts 40. symfoni* eller *Beethovens femte klaverkoncert* – samtidig med, at musik forstås som en klingende tonekunst, der udspiller sig i tiden. Det samlende i denne dialektik er imidlertid, at musikken ses som et udslag af ren menneskelig kreativitet. Forståelsen af musik som en menneskeligt konstrueret, klingende ide er genkendelig i artiklen om musik i den toneangivende 1961-udgave af *Musik in Geschichte und Gegenwart*⁴ (MGG), hvor det hedder:

Musik er den kunstdisciplin, hvis materiale består af toner. Af det tonemateriale der forekommer i naturen, finder kun en forholdsvis lille del anvendelse i musikken. Det endelige antal musikalske toner, der er udvalgt blandt det uendelige antal naturtoner, bliver gennem bestemte rationaliseringsprocesser sammenkædet til bestemte tonesystemer. Men musikken fuldbyrder og udtømmer på ingen måde sit væsen i tonerne alene. Den er snarere i sit væsens inderste kerne et åndeligt princip, en idé, som finder sin form i toner. For så vidt som musikken

³ Den norske musikfilosof Peter Kjerschow integrerer og tager udgangspunkt i Hanslick i sin romantisk inspirerede og videnskabskritiske musikfilosofi (fx Kjerschow 2001).

⁴ Ifølge Germer har denne udgivelse og arbejdet med den været standardsættende og medvirkende til en international musikvidenskabelig diskurs. Den spillede "nothing less than a formative role in shaping the humanistic and sociological disciplines of music study as they are conceived and taught today" (Germer 1995:39).

har sin dybeste og endelige forankring i den åndelige verden, er dens historie åndshistorie (Hüschen 1975:11).⁵

Musik er altså en "kunstdisciplin", som *udvælger* egnede toner blandt de naturligt givne, for ved "bestemte rationaliseringsprocesser" at sammenkæde dem systematisk – hvorved der gives udtryk til "et åndeligt princip, en idé". Det er tydeligt, at selvom den vestlige syntese mellem den rationelle musikteori og den praktisk-klingende musik er genkendelig i denne definition af musikken i vor tid, så er der alligevel sket en væsentlig forskydning i musikforståelsen. Fra at have sit forlæg i en musik, der havde virkelighed allerede inden nogen mennesker har sunget eller spillet en tone, er musik nu udelukkende et menneskeligt produkt. Det er en kunstdisciplin, som består i at konstruere værker ved at ordne et naturgivent tonemateriale, som ikke på forhånd har nogen musikalitet. Det spørgsmål, der bliver stående, er imidlertid, hvad i alverden man skal lægge i, at musik "i sit væsens inderste kerne" er "et åndeligt princip, en idé" – efter at tonekunsten har emanciperet sig fra religion og filosofi?

Musikkens moderne tvetydighed – tillige med sammenbruddet i den klassiske musikforståelse, som i realiteten går forud for muligheden af Hanslicks musikteori – kommer til udtryk i Søren Kierkegaards pseudonyme, ekstatisk-ironiske afhandling om Mozarts musik set i lyset af hans opera om Don Juan (dvs. operaen *Don Giovanni* fra 1787), som indgår som en del af værket *Enten-eller* fra 1843⁶. Her fremstår forholdet til musik som en ulykkelig kærlighedshistorie – som en sand *Don Juan* stjæler musikken vores hjerter – for derefter at klinge ud og efterlade os tomhændede og alene. Man kan sige, at der er tale om en gennemspilning af den proces i Hegels kunstfilosofi, der som følge af musikkens abstrakthed lader den negere sig selv som en sand kunstart – nu blot fortalt i første person.

Hegel så musik som kristendommens typiske kunstart, og Kierkegaards behandling af musikken kan derfor ses som en del af hans overordnede forsøg på at redde kristendommen ud af Hegels negationsproces. Idet han går med på Hegels musikkritik argumenterer han på den anden side for, at musikken er antikristelig, dvs. *dæmonisk*, hvorved kristendommen ikke går ned med musikken. *Don Juan*-figuren sættes i scene som selve inkarnationen af musikkens væsen, som er den sanselige umiddelbarhed, som til sidst må dø og dømmes til helvede – sammen med musikkens sandhed og den ureflekterede lykke. Kierkegaard giver dermed et bud på musikkens "ide", samtidig med, at han lader den indgå i en slags åndshistorie, som handler om musikkens endegyldige tab af sandhed.

⁵ Dansk oversættelse af et uddrag af musikartiklen i *Musik in Geschichte und Gegenwart*, bind 9, 1961.

⁶ Jensen fremhæver, hvordan Kierkegaards tekst er udtryk for musikkens problemer i moderniteten, som handler om "musikkens mening og plads i kulturen" – problemer som stadig "langt fra er afklarede" (Jensen 2004: 51).

Kierkegaards Don Juan og musikkens død

Afhandlingen "De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalske-Erotiske" indledes med en overstadig lovprisning af Mozarts musik, hvis smertelige ironi allerede skinner igennem derved, at forfatteren, kaldet A, kalder det en "INTETSIGENDE INDLEDNING" (SV 2:47). Her undersøges det musikalske kunstværk i lyset af en hegeliensk kunstfilosofi, hvor det gælder for det *klassiske* værk, at der skal være absolut sammenfald mellem dets stof og dets form, eller dets ide og dets medium. A forbinder det glædelige ved en sådan harmoni med den græske kosmostanke:

Fra det Øjeblik min Sjæl første Gang forbausedes og ydmygt bøiede sig i Beundring af Mozarts Musik, har det ofte været mig en kjær og vederqvægende Beskjeftigelse at overveie, hvorledes hiin glædelige græske Betragtning af Verden, der derfor kalder denne *κοσμος*, fordi den viser sig som et velordnet Hele, som en smagfuld gjennemsigtig Prydelse for den Aand, der virker og gennemvirker den, hvorledes hiin glædelige Betragtning lader sig gjentage i en høiere Tingenes Orden, i Idealernes Verden, hvorledes der atter her er en styrende Viisdom, beundringsværdig fornemmelig i at sammenknytte, hvad der hører sammen, Axel med Valborg, Homer med den trojanske Krig, Raphael med Katholicismen, Mozart med Don Juan (ibid.47).

Mozart sættes altså i forbindelse med kosmos-erfaringen, en erfaring der kan reproducere i den skønne, klassiske kunst, der således spejler "en høiere Tingenes Orden", hvor det hele nødvendigvis må gå op i en højere, harmonisk enhed. Verden må i bund og grund 'gå op' – beviset herfor er at finde i det klassiske kunstværks skønhed. I den klassiske kunst findes den sammensmeltning mellem stof og form, som viser virkelighedens fornuftige natur, og den skønne kunst er dermed en kilde til erkendelse.

I Hegels kunstfilosofi står musikken lavt på kunstens systematiske rangstige på grund af dens abstrakte karakter, og den underordnes poesien, der i kraft af sproget kan give udtryk for en æstetisk set rigere erkendelse. Poesien var allerede i Baumgartens æstetik det primære organ for æstetisk erkendelse, idet denne erkendelse kvalificerede sig i kraft af sin sans for det historisk-konkrete (Baumgarten 1968). I forlængelse heraf anser A musikken som abstrakt og ahistorisk på grund af dens ikke-semantiske karakter, hvilket æstetisk set gør musikken til et fattigt medie i modsætning til sproget, som er rigt derved, at det kan fremstille en konkret ide, der er "gennemtrængt af det Historiske" (SV 2:54).

Som den mest abstrakte kunstform har musikken erkendelsesmæssigt set kun én mulig genstand, nemlig selve det abstrakte som abstrakt, og denne genstand er ifølge A lig *Don Juans* eksistens. Don Juan er nemlig "Incarnationen" af "den sandselige Genialitet", som er den "abstrakteste Idee, der lader sig tænke" (ibid.55,62). Denne ide lader sig af alle abstrakte kunstformer kun udtrykke i musik. Musikkens ide er en slags abstrakt, udefineret størrelse, som ikke kan indfanges i et billede eller en fast form, fordi den er snart det ene, snart det andet. Derfor kommer den til udtryk i tidens succesionsform, men på en abstrakt, dvs. ikke-indholdsmæssig og ahistorisk måde (ibid.56). Grunden til, at musikkens absolutte genstand er den

sanselige *genialitet* er, at der hermed menes den umiddelbare sanselighed i dens umiddelbarhed. Dvs. ikke som i Hegels *Phenomenologie des Geistes*, hvor den sanselige umiddelbarhed fremstilles i en systematisk sammenhæng (Hegel 2007, kap I). Ved musikken gestaltes denne umiddelbarhed så at sige indefra – i form af Don Juan gestaltes den som *individ*, som en eksistens i umiddelbar virkelighed, dvs. æstetisk set i form af geniet, som netop formår at legemliggøre idealiteten. Derfor er *Don Juan* som selve det erotiske geni musikkens absolutte genstand. For så vidt et værk kan fremstille denne ide, så har musikken ifølge A udspillet sin rolle:

Jo abstraktere og altsaa jo fattigere Ideen er, jo abstraktere og altsaa jo fattigere Mediet er, desto større Sandsynlighed for, at ingen Gjentakelse lader sig tænke, desto større sandsynlighed for, at naar Ideen har faaet sit Udtryk, den da har faaet dette én gang for alle. Jo concretere og altsaa jo rigere Ideen, og ligesaa med Mediet, desto større Sandsynlighed for en Gjentakelse (SV 2:54).

Der er således betragtet uendeligt meget stof for litteraturen, fordi der i kraft af historien hele tiden bliver et nyt og egenartet stof til. For musikken er der derimod ifølge A kun én mulighed for et absolut klassisk værk, og det er allerede virkeliggjort i Mozarts *Don Juan*.

Det er her, at teksten begynder at blive dobbeltbundet. Idet "ingen Gjentakelse lader sig tænke" skal *Don Juan*-værkets éngangskarakter underbygge Mozarts udødelighed, men samtidig betyder denne kunstneriske fuldbyrdelse på den anden side, at musikken som sandt medie én gang for alle udspillet sin rolle: "Det der er Musikkens egentlige Potents, er udtømt i *Mozarts* musik" (ibid.71). Don Juans død i slutningen af operaen, hvor han dømmes til helvede af repræsentanten for det etiske princip – genfærdet af den kommandant, han har dræbt i operaens begyndelse – er samtidig musikkens død (ibid.86). Idet musikken har udtømt sit væsen, ophæver den sig selv og dømmes nu under etikkens sproglige bestemmelser som *uetisk* – og i et kristeligt perspektiv som *dæmonisk* (ibid.63). Musikken står i kraft af sin usproglighed uden for det etiske og står tillige som abstrakt og sanselig i modsætning til kristendommen.

Sat som en legemlig virkelighed bliver musikken noget, man kan gå til og fra, og ikke længere noget, man på forhold er indfældet i som et træk ved virkeligheden. "Musikken eksisterer ikke uden i det Øieblik, den foredrages" (ibid.66), hedder det; dvs., der er ikke nogen *anden musik*, som eksisterer forud for tonekunsten. Ligesom Don Juans charme har musikken som abstrakt kunstart ikke nogen betydning, der rækker ud over sin egen øjeblikkelighed. I bevidstheden om, at musikken må forstumme – eller at Don Juan altid er os utro – mister musikken sin sandhed.

A beskriver tonekunstens usandhed ved at henvise til Mozarts opera "Tryllefløjten", hvis idé beskrives som aldeles umusikalsk. Her hedder det om operaens helt, Tamino, og den tryllefløjte, som i operaen kan forvandle sorg til glæde:

Tamino er netop komme saavidt, at det Musikalske hører op, derfor bliver hans Fløitespil kun Tidsspilde, til at fordrive Tanker. Fordrive Tanker kan Musikken nemlig ypperlig, endog onde Tanker (...) Imidlertid ligger der en stor Skuffelse heri; thi den gjør det kun ved at føre

Bevidstheden tilbage i Umiddelbarheden og dysser den deri. Individet kan derfor vel føle sig lykkeligt i Rusens Øieblik, men bliver desto kun ulykkeligere (ibid.79).

I den post-musikalske verden er tonekunsten altså ikke længere andet end en midlertidig distraktion, et "Tidsspilde", som dysser i en ureflekteret rus, og må på længere sigt skuffe, idet musikken klinger ud, og man vågner op igen til den virkelige verden. Tryllefløjten's magi er overfladisk. Som en sand Don Juan lover musikken alt, men holder intet.

Ved Don Juans død har den umiddelbare sanselighed således én gang for alle mistet sin uskyld, og musikken har mistet sin sandhed. Herved kommer entusiasmen og hegelianismen i As "intetsigende indledning" til at stå i et nyt lys. Her blev det glædelige ved Mozarts musik som sagt sat i forbindelse med "hiin glædelige græske Betragtning af Verden, der derfor kalder denne *κοσμος*, fordi den viser sig som et velordnet Hele". Men pointen er nu, at så snart Don Juan er død, musikken ophævet og refleksionen sat ind, så ophæves også dette verdensbillede. Retrospektivt bliver musikken derfor en forældet løgn, som skærmer over en ikke-harmonisk virkelighed. Skønheden findes nu udelukkende i kunsten:

Ja, dersom han [Mozart] toges bort, dersom hans Navn udslettedes, da omstødtes den eneste Pille, der hidtil forhindrede, at Alt for mig styrtede sammen i et grændseløs Chaos, i et rædsomt Intet (ibid.48).

Uden for Mozarts tonekunst regerer kun et "rædsomt Intet", og musikkens tab af sandhed hænger således sammen med det antikke harmoniske verdensbilledes undergang. Den overdrevne begejstring for Mozarts musik dækker over en dyb melankoli, som kommer til udtryk, når A fortæller om sit forhold til Mozart som en ulykkelig forelskelse:

Udødelige Mozart! Dig hvem jeg skylder Alt, hvem jeg skylder at jeg tabte min Forstand, at min Sjæl forbausedes, at jeg forfærdedes i mit inderste Væsen, Dig hvem jeg skylder, at jeg ikke gik Livet igjennem uden at Noget var istand til at ryste mig, Dig hvem jeg takker for, at jeg ikke døde uden at have elsket, om min Kærlighed end var ulykkelig (ibid.48-49).

Musikken forbindes altså ikke kun med det skønt-harmoniske, men også med det sublime og sjælerystende, som for A hænger sammen med det intet, der viser sig hinsides musikken, og som han – i Kierkegaards univers – som æstetiker ikke kan forholde sig til som andet end et intet⁷.

Tekstens fortæller befinder sig således allerede på den anden side af musikkens død, og han forholder sig til musikken som til en tabt kærlighed, der viste sig ikke at holde stik. Efter Don Juan er væk bliver musikken et minde, en genstand for erindringen og den melankolske bevidsthed, der siger, at "først Erindringens Kjærlighed er lykkelig" som det andetsteds i *Enten-eller* hedder på en af A's papirlapper (ibid.42). Dermed

⁷ Hos Hanslick hedder det tilsvarende: "Die *ästhetische* Betrachtung kann sich auf keine Umstände Stützen, die außerhalb des Kunstwerks selbst liegen" (Hanslick 1891:124).

benytter Kierkegaard sig også af en slags umiddelbar formidlingsform, idet han med karakteren A umiddelbart giver udtryk for en postmusikalsk-romantisk, bittersød melankoli – en livsform som imidlertid i kraft af sin fremstilling afslører sig som ”intetsigende”.

Som sagt kan musikkens sandhed som totalt abstrakt ikke *gentages* – man kan så at sige ikke komme med variationer over det rene intet. ”Gjentagelsen” fungerer i Kierkegaards forfatterskab som den æstetiske variant af hans udlægning af det kristne motiv om individuel (dvs. ikke-mytisk) død og genopstandelse, hvor tilværelsen i en ”dobbelbevægelse” går til grunde og bliver til på ny. I et kristeligt perspektiv er musikkens inkarnation i Don Juan på den måde en mislykket legemliggørelse af sandheden, fordi musikkens sandhed dør uden mulighed for genopstandelse⁸.

Tonekunstens vilkår i den postmusikalske verden

Idet musikkens skønhed kun har virkelighed inden for kunstværket, som svæver i et intet, er vi fremme ved MGG-artiklens identifikation mellem musik og tonekunst, ligesom den omtalte idealisering af tonekunstværket allerede i Kierkegaards tekst optræder som en konsekvens af bortdømmelsen af den umiddelbare musikalitet:

I Musik lader der sig vel tænke mange flere classiske Værker, men der bliver dog kun eet Værk, om hvilket man kan sige, at Ideen dertil er absolut musikalsk, saaledes at Musikken ikke træder til som Accompagnement, men idet den aabenbarer Ideen, aabenbarer sit eget inderste Væsen. Derfor staaer Mozart ved sin Don Juan øverst blandt hine Udødelige (ibid.56-57).

På den ene side stiller A således begejstret Mozart øverst på sin liste af udødelige kunstnere – samtidig med at han underskriver musikkens dødsdom. Musikken er ”evig Forsvinden” (ibid.97), men komponisten og værket lever. Samtidig er ikke blot den musikalske verden tabt, men ligeledes forsvinder muligheden for igen at bedrive et ”classisk” musikværk, og den klassiske evighed er på romantisk vis en erindret og tabt evighed. Allerede i kraft af Mozart er musikken ifølge Kierkegaards tekst blevet enten et museumsstykke eller et forførende tidsfordriv. Dette svarer til tendensen i den moderne musikvidenskab, som ikke motiveres af en begejstring over musikkens sandhed, men hvor interessen netop samler sig om komponisterne og deres værker, som tilsyneladende bevarer deres identitet og står som stabile objekter midt i tidens strøm – ligesom det tager pulsen på de vanskeligheder, der allerede i Kierkegaards samtid viste sig i forhold til at videreføre den klassiske musik, forstået som en sand kunstart.

⁸ I Kierkegaards *Gjentagelsen* (1843) udbygges kritikken af den romantisk-melankolske kærlighed, der grunder i et abstrakt forhold til virkeligheden.

Musikken bliver omverdensløs

Uanset om Kierkegaards behandling af musikken indgår som en strategisk brik i forhold til at fremstille tesen om, at moderniteten er kristeligt bestemt, så rammer *Don Juan*-teksten ikke desto mindre lige ned i tidens musikalske problemer, hvor musikken skulle genopfinde sig selv i en amusikalsk virkelighed. Som sagt kørte musikdiskussionen på højtryk i Kierkegaards samtid, og man kan sige, at Kierkegaards tekst slår hovedet på sømmet i forhold til præmisserne for denne diskussion. Hvad enten man som Wagner argumenterede for, at musikken måtte finde sit stof uden for sig selv, eller om man som Hanslick argumenterede for, at musikken var ren form, så var udgangspunktet, at der ikke i forvejen fandtes et stof, som var musikalsk. På den måde fik Kierkegaard ret i, at musikken efter Mozart har udtømt sit eget stof, eller at musikkens egentlige genstand er det abstrakte som abstrakt. Denne situation er udgangspunktet for både Wagner og Hanslick. Idet der ikke findes en *anden musik*, men tonekunsten så at sige svæver i intet, bliver musik som udelukkende tonekunst også en konstruktion. Der findes ikke længere en musikalsk substans, men kun et musikalsk subjekt, og det er komponisten. Det musikalske objekt er kunstværket, som er et produkt af komponistens skabende fantasi. Fra at være forpligtet på en musikalsk sandhed står det den nu frit for at konstruere sine værker ud af et stof, der ikke på forhånd har nogen musikalitet.

Jensen viser overgangen til den konstruktionsbetingede ide om musik (som fortsat gør sig gældende i den citerede *MGG*-artikel) ved at sammenligne nogle udsagn af Mozart og Wagner fra henholdsvis 1781 og 1851, hvorefter han konkluderer:

Forskellen på Wagner og Mozarts tænkemåde er tydelig: For Wagner er musikken et materiale, han kan bruge, for Mozart udgår der et krav fra materialet selv, – musikken skal under alle forhold vedblive med at være musik -, og dette krav knyttes af Mozart til øret, men er samtidig en del af hans musikalske omverden, for så vidt det eksisterer forud for den klingende musik. Dét der binder Wagner er digterens ord, det musikalske følelsesudtryk, dét der binder Mozart er både følelsesudtryk og musik. Og den binding, som Mozart har til musikken, kaldes af Wagner en vilkårlig skabelse. Mozart taler om musikken, Wagner om musikeren, komponisten. (...) I den senromantiske musikalske holdning er der da således ingen anden musik, end den komponisten lader blive til her og nu” (Jensen 2004:222).

For Wagner har musikken altså ikke nogen virkelighed forud for den kompositoriske skabelse, og der udgår på den måde ikke noget krav fra det musikalske materiale selv, hvorfor komponisten kan sætte tonerne sammen, alt efter de subjektive følelser, der nu skal udtrykkes. Ifølge Jensen så blev tonaliteten, den højtudviklede funktionsharmoniske teknik, i moderniteten nu noget, man kunne *benytte* sig af, til forskel fra før, hvor man var ”omgivet af den fra alle sider” (ibid. 218). Efter at tonekunsten har udtømt sit stof står den nu som en isoleret instans og blev i moderne tid ”mere og mere omverdensløs” (ibid.224). Idet der ikke udgår noget musikalsk krav fra stoffet selv, bliver tonekunsten ren konstruktion, der tager omverdenen i sin tjeneste. Selv 1800-tallets dyrkelse af *programmusikken*, der angiveligt skal skildre naturlige scenarier, er ifølge Jensen ikke kendetegnet ved en fornemmelse for stoffets egen musikalitet, men *bruger* i stedet disse scenarier til at understøtte et musikalsk udtryk. Musikken er kort sagt ikke programmets akkompagnement;

det er snarere omvendt (ibid.). I kraft af tabet af den "anden musik" kaster den i sig selv indholdsløse tonekunst sig altså over alt fra følelser, poesi, natur osv., for at holde sig selv kunstnerisk i live. Men ligesom *Faust*, som jeg vil komme ind på i kapitel 2, så må komponisten erfare, at dette stof for musikken smuldrer mellem hænderne på ham, fordi det som forskelsløst og uden konsistens i sidste ende ikke reflekterer andet end den vilkårlige musikalske form, som den bliver presset ind i. Ligesom musikken som kunst har emanciperet sig fra filosofi og religion gælder det også siden hen, at alt det stof, den måtte kaste sig over, i sidste ende bliver en villig tjenestepige for musikkens abstrakte udtryk. Man kan således forestille sig, at musikken som væsentlig abstrakt ligesom opsluger sit materiale i denne abstraktion, sådan at Mahler kunne sige, at han havde "bortkomponeret" bjerglandskabet (ibid.).

Hanslicks musikæstetik er heroverfor tænkt som et opgør med en wagnersk subjektiv musikforståelse, overfor hvilken han vil forsvare den fornemmelse for det i og for sig musikalsk-skønne, som han også relaterer til Mozarts musikforståelse (Hanslick 1891:63). Men heller ikke for Hanslick er der nogen forudgivet forpligtende musikalitet i det naturgivne stof for musikken:

Das komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material. So reichhaltig wir dies musikalische Material befunden haben, so elastisch und durchdringbar erweist es sich für die künstlerische Phantasie (ibid. 81).

Tonekunstens materiale stiller altså ikke i sig selv nogen krav, men følger sig forskelsløst og villigt i forhold til komponistens skabende ånd. Den musikalske skønhed er derfor en konstruktion og har ikke længere den metafysiske betydning, som den havde i den klassiske kunstfilosofi. Musikkens indhold er ikke andet end selve tonernes fantasifulde og skønt-ordnede sammensætning, som fantasien "genießt in bewußter Sinnlichkeit" (ibid.77). Musik som "tönend bewegten Formen", består således af et afvekslende spil, ligesom ornamenter eller et kaleidoskop (ibid.74-75). Musik har intet forbillede i naturen og intet begrebsligt indhold; den er ikke af denne verden (ibid.77).

I overensstemmelse med den hegelsk-kierkegaardske ide om musik anser Hanslick musikkens væsen for at være abstrakt og ahistorisk. Musikken kan ikke udtrykke følelser, fordi følelser er historisk-kontekstuelte bestemte, og det musikalsk-skønne skal derfor søges i kunstværkernes ideelle uforanderlighed (ibid.27 ff). Det er hverken musikkens formål eller dens væsen at udtrykke følelser, og for Hanslick er alternativet til den videnskabeligt-æstetiske holdning til musikken blot at betragte som sværmeriske "opiumdrømme" (ibid.VII). Musikken kan ganske vist virke berusende:

...und all die süßen wie schmerzlichen Stimmungen, in die sie uns halbträumende einlullt: wir möchten sie nicht durchaus unterschätzen (ibid.17).

– men pointen er, at dette objektivt set ikke har noget at gøre med selve musikken:

Mag nun die Wirkung eines Tonstückes jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der *Inhalt* desselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen (ibid.207).

Dette skyldes, at vores følelser i Hanslicks forståelse i grunden kun siger noget om vores eget sindelag og ikke indebærer en erkendelse: "...das Lieben und Zürnen aber trägt nur unser eigenes Herz in sie hinein" (ibid, 26). Løsrivelsen fra den subjektive virkning af musikken er for Hanslick forbundet med en sober, videnskabelig behandling af tonekunsten, hvor den analytisk betragtes i og for sig. Æstetikken skal ifølge Hanslick

sich der naturwissenschaftlichen Methode wenigstens so weit nähern, daß sie versucht, den Dingen selbst an den Leib zu rücken, und zu forschen, was in diesen, losgelöst von den tausendfältig wechselnden Eindrücken, das Bleibende, Objektive sei (ibid.2).

Tonekunsten skal altså betragtes isoleret fra sin omverden, og befrielsen af tonekunsten fra enhver kontekst er Hanslicks erklærede hensigt. I Hanslicks musikteori forbinder en abstrakt idealisme sig således med en streng analytisk objektivitet, sådan at musikken ideelt set ikke har nogen kontekst, men er sit eget klingende fænomen, der som sådan kan analyseres videnskabeligt. I Hanslicks fremlæggelse bliver musikvidenskabens objekter de musikalske værker, som foreligger fra komponistens hånd, som kan analyseres med henblik på deres musikalske virkemidler og funktionsharmoniske opbygning.

Hanslick tager for så vidt de teoretiske konsekvenser af den musikforståelse, ifølge hvilken musikken ikke har noget musikalsk stof. Ifølge Hanslick refererer tonekunsten i sit væsen udelukkende til sig selv, og siger altså ikke noget om noget andet end sig selv: "den die Musik spricht nicht bloß *durch* Töne, sie spricht auch *nur* Töne" (ibid.207). Som autonom kunstart er musikken ren form og har ikke noget andet indhold end selve denne form. De "musikalske ideer" bliver med musikvidenskabelige begreber identificeret som harmoni, melodi, rytme, tremolo, op- og nedgående kurver osv. (ibid.85-86, 93). Men hvor begreber som "harmonie" og "rytme" for henholdsvis grækerne og romantikerne havde kosmologisk betydning⁹ er de nu æstetisk betragtet udelukkende at finde i det musikalske kunstværk.

Ifølge Hanslick er opførelsen af et musikalsk værk blot et eksempel på det principielt uforanderlige værk, som har sin reelle eksistens uafhængigt af den historiske opførelse. I opførelsen får musikken sjæl og betydning, fordi det indgår i en kontekst – men dette moment træffer ifølge Hanslick ikke musikkens æstetiske væsen (ibid.126 ff.). Hanslick foregriber således den aktuelle objektive musikforståelse, der gør det muligt at identificere musik med let distribuerbare lydfiler. Musik er en ting, og det samme værk kan afspilles igen og igen, men forbliver det samme værk. Samme værkforståelse er forudsætningen for den musikteoretiske værkanalyse, og ligeledes er det virkeliggørelsen af ideen om musikkens ideelle kontekstløshed, som synes at være sigtepunktet i den moderne koncertsalskultur, hvor man i koncertsalens anonymiserede forhold forsøger at isolere det ideelle værk fra de historisk kontingente musikere og

⁹ Sundberg 2000: 26; Bowie 2007: 151

tilhørere. Endnu tydeligere er ideen om musikkens kontekstløshed realiseret, når man fx går gennem Bruuns Galleri sent om aftenen – her spiller musikken i det tomme center fortsat, uden hverken afsender eller modtager.

Den betydningsløse tonekunst

Hanslick forestiller sig et slags nøgternt æstetisk forhold til musikken i form af den intellektuelle lytter, som erkender musikken ved en forfinet, apatisk nydelse. For at skue musikkens væsen, må man abstrahere fra situationsbetingede følelser og bestemte begreber. Skønhedens organ er *fantasien*, "als die Tätigkeit des reinen Schauens" (ibid.9), og denne giver Hanslick en særlig placering mellem forstand og følelse:

In reiner Anschauung genieß der Hörer das erklingende Tonstück, jedes stoffliche Interesse muß ihm fern liegen. Ein solches ist aber die Tendenz Affekte i sich erregen zu lassen. Ausschließliche Bestätigung des *Verstandes* durch das Schöne verhält sich *logisch* anstatt ästhetisch, eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist noch bedenklicher, nämlich gerade *pathologisch* (ibid.10).

Denne placering af æstetikken – som altså har at gøre med en form for ikke-følelsesmæssigt engageret *nydelse* – minder om Kants placering af det æstetiske ikke-begrebslige, uinteresserede velbehag mellem forstandens og fornuftens interesseområder i *Kritik der Urteilkraft* fra 1790 (dvs. tre år efter uropførelsen af Mozarts *Don Giovanni*). Både ifølge Kant og Hanslick har det skønne ikke noget formål uden for sig selv, og den æstetiske betragtning finder sted i en slags ren, interesseløs anskuelse – og begge bruger endvidere *ornamentet* som eksempel på dette rene, æstetiske spil (Kant 2007:§14). Men i grunden har Hanslick i sin ambition om en videnskabelig æstetik et helt andet udgangspunkt end Kant, som netop definerede det æstetiske som "Dét i forestillingen om et objekt, der er rent subjektivt" (ibid.§ VII), og frem for alt er der i forhold til Kant den væsentlige forskel i Hanslicks æstetik, at den først og fremmest retter sig mod kunsten. Særligt musikken står slet ikke i et forhold til naturen: "*Es gibt kein Naturschönes für die Musik*" (Hanslick 1891:194), og de øvrige kunster forholder sig til det naturskønne som til et byggemateriale (ibid.195). I Kants filosofi har æstetikken derimod sin primære betydning i forhold til det naturskønne, sådan at erfaringen af det skønne i naturen havde en altafgørende betydning i forhold til muligheden af at erkende denne natur systematisk (op.cit.§23). Hos Hanslick har skønheden som sagt ikke nogen metafysisk betydning, og det formålsløse spil med former bliver i Hanslicks æstetik blot en slags betydningsløs nydelse i sig selv. Hvor æstetikken hos Kant i et større perspektiv var et bindeled mellem erkendelse og moral, bliver den hos Hanslick udelukkende et spørgsmål om kunst, og kunsten bliver så at sige æstetikken objekt i stedet for dens udtryk.

Selvom Hanslick i sin egen selvforståelse blot er videnskabelig og nøgtern, så ligger der alligevel en normativitet og en musikforståelse i hans fremstilling, som har konsekvenser for kunstens betydning (dvs.

det forhold til kunsten, som han kun kan se som "opiumdrømme"), hvilket også rent kunstnerisk set har nogle konsekvenser. I Hanslicks postmusikalske verden bliver den harmoniske tonalitet et instrument for det skabende subjekt i stedet for en på forhånd given, forpligtende virkelighed, og han forestiller sig, at musikhistorien består af stadig nye og fantasifulde sammensætninger af de naturgivne toner ifølge den musikalsk-skønne orden. Men han havde ikke forudset, at det øjeblik, den harmoniske tonalitet ikke længere betragtes som en naturlov, men som et menneskeligt konstrukt styret af ørets trang til nydelse og velklang, så holdt denne orden også op med at være kunstnerisk forpligtende. Det er denne situation, hvor musikken har mistet sin forbindelse til en naturlig orden og dermed er blevet omverdensløs, som små hundrede år senere er udgangspunktet for Adornos musikfilosofi og Thomas Manns udlægning af denne i romanen *Doktor Faustus*, som i øvrigt er inspireret af Kierkegaards tekst om Mozart og Don Juan. Hanslicks måde at tænke på har nok har været inspirerende for musikteoretikerne, men på den anden side overser den de kunstneriske problemer, der følger med musikkens emancipation. Når "kunstværket alene har kunsten som genstand", og som "absolut kunstværk" i en *blind tautologi* ene og alene henviser til sig selv, så "udhuler" det ifølge Adorno sig selv (Adorno 1983:47). Det skulle således vise sig, at kunsten ikke ville leve med at være "Tidsspilde" frem for sandhed og erkendelse.

2. Fausti nederlag

Dir, der Unberührbaren
Ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren¹⁰
Traulich zu dir kommen.

Kritik af den idealistiske autonomi

I *Philosophie der neuen Musik* fra 1949 undersøger Adorno de problemer det medfører for den traditionelle musik, at den som konsekvens af sin irreversible emancipation mister sin alvorlige og forpligtende baggrund i det virkelige liv. Kunstværkets eneste formål bliver kunsten selv, hvorved den mister sin mening, og den ellers så revolutionære Beethoven bliver med Adornos ord "konsumvare, stuepynt" (Adorno 1983: 17). Ifølge Adorno dækker den borgerlige kunstnydelse ikke kun over en uegentlig livsførelse, men virker bagom ryggen på sig selv også selvbekræftende på en uretfærdig samfundsorden. *Philosophie der neuen Musik* fungerer som en slags ekskurs til *Dialektik der Aufklärung* (1947), som han skrev sammen med Max Horkheimer (ibid.10), og Adornos tænkning kredser i det hele taget om en kritik af oplysningens ide om autonomi, hvis problem er, at den i sin rent formelle karakter slår om i en ny, abstrakt ufrihed. Ideen om dette rent formelle er genkendelig hos Hanslick:

Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck, denn es ist bloße *Form*, welche zwar nach dem *Inhalt* mit dem sie erfüllt wird, zu den verschiedensten Zweck verwandt werden kann, aber selbst keinen andern hat, als sich selbst (Hanslick 1891:6).

Skønheden er formålsløs og har intet indhold; den er ren form og kan derfor anvendes til hvilket som helst materielt formål – hvilket dog er en sfære, der ligger uden for det musikalsk-skønne. Figuren svarer fuldstændig til den, som kritiseres hos Horkheimer og Adorno:

Efter at utopien, som indgav den franske revolution dens håb, på én gang mægtig og afmægtig var indgået i den tyske musik og filosofi, har den etablerede borgerlige orden funktionaliseret fornuften totalt. *Den er blevet til en formålsløs formålsbestemthed, som netop derfor lader sig spænde for alle formål* (Adorno/Horkheimer 2004:140; min fremhævelse).

Der er altså tale om en tom ideologisk autonomi, som kan bruges til hvad som helst – og bliver det. Det gælder således, at den tyske musik og filosofi uskadeliggør det idealistiske håb for menneskeheden i stedet for at virkeliggøre den. Dvs. den koncentrerede æstetiske betragtning, der ser bort fra enhver "stofilg

¹⁰ Fra Goethes Faust, slutscenen.

interesse", bliver uforvarende et instrument i forhold til samfundets umenneskeliggørelse. Mens borgeren sidder og søber hen i den musikalske melankoli giver han frit spil til at det moderne samfund kan reproducere de fortvivlede forhold, som han tror, er et ontologisk vilkår. For Kant var netop den franske revolution et håbefuldt "historisk tegn" på "menneskehedens moralske tendens" (Bøgeskov 2004:26), ligesom hans æstetik bl.a. handlede om mulighederne for, at den æstetisk set ophøjede morallov kunne have empirisk effekt i verden – altså at det gode lod sig realisere i virkeligheden (Kant 2007:§IX,§42). Ifølge Adorno/Horkheimer er ideen om det æstetisk-moralsk-frigørende imidlertid blevet kastreret i den tyske borgerlige musik og filosofi, hvor den helt i overensstemmelse med Hanslicks ideal er blevet reduceret til en betydningsløs nydelse. I det lys bliver skønheden et symbol på fornuftens tomme autonomi, som muliggør den apatisk-sadistiske livsførsel, der opridses hos Adorno/Horkheimer i afsnittet "Ekskurs II: Juliette eller oplysning og moral", der inddrager Kant, Nietzsche og Marquis de Sade, i stedet for – som hos Kant – at være symbol på det gode (ibid.§59). I stedet for at være en formidler mellem etik og erkendelse bliver æstetikken et slags vakuum, der abstraherer sig selv ud i en skæbnesvanger illusion om den kontekstløse "æstetiske" nydelse. Hanslick giver således i 1854 et teoretisk signalement af den intellektuelle nydende æstetiker, som allerede Kierkegaard beskrev i *Forførerens Dagbog*, og som i dag i yderligere perverteret form er gået hen og er blevet en arketype, eksempelvis i form af den kunstelskende nazist eller i Hollywoods myteverden, der fx byder på kannibalen Dr. Hannibal Lektor, som med udpræget "æstetisk" sans myrder og tilbereder sine ofre til tonerne af klassisk musik.

Adorno og Horkheimer knytter deres kritik af den indholdsløse og rent formelle autonomi til Kants filosofi. Med henvisning til Kants kategoriske imperativ, ifølge hvilket moralen dikteres af den rene praktiske fornuft uden indblanding af følelser, eksemplificeres det, hvordan denne rent formelle morallov ligeså vel kan stå i forbrydelsens tjeneste. Hos Kant hedder det, at dyden forpligter menneskene til "at bringe alle evner og tilbøjeligheder und sin (fornuftens) kontrol", hvilket sættes i forbindelse med en *pligt til apati*. Men netop en sådan stoisk apati sætter også personerne i de Sades univers i stand til – i en slags intellektuel glæde ved ondskaben ("*amor intellectualis diaboli*") at begå koldblodige forbrydelser uden samvittighedskvaler (Adorno/Horkheimer 2004:148-149).

Denne inddragelse af 1700-tallets libertinermiljø som eksempel på oplysningens fordærvede moral virker perspektiverende på Kierkegaards brug af Don Juan-myten. Ifølge Nils Holger Petersen har denne historie fra starten spillet en oplysningskritisk rolle, og han sandsynliggør, at også Mozart har forstået den sådan. Petersen argumenterer for, at

historically, *Don Giovanni* should be read as a serious Christian commentary on the Enlightenment problem of freedom versus responsibility (Petersen 2008:18).

Historien om Don Juan handler for så vidt om det farlige ved oplysningens tanker om frihed, og dens oprør mod autoriteter. Don Juan forstås som det frie individ, som kun følger sin egen autoritet og som nægter at underkaste sig samfundets eller religionens normer. Resultatet er, at han er en rastløs jæger efter nydelse,

som myrder og lyver sig fra den ene erotiske situation til den næste. Autoriteternes fald og den ultimative frihed medfører altså for Don Juan en hektisk hedonisme, der er blottet for moral. Konklusionen er, at når alt det, der normalt gav mening er blevet fjernet, så er der kun den momentane, sanselige nydelse tilbage som formål i sig selv. Det der skulle være frihed og autonomi slår således om i nyt abstrakt diktatur, som under dække af frihed og lykke hylder det barbariske og umenneskelige. Netop denne figur er som sagt omdrejningspunktet i Adornos oplysningskritik og ligesom Kierkegaard lader Adorno musikken indtage en central rolle. Kierkegaard forstod også Don Juan-historiens moralske pointe, men lod den stå i modsætning til musikken. Modsæt A anser Adorno dog ikke musikkens forførende skin og spil som dens væsen – eller, for så vidt det er musikkens væsen, så må musik nødvendigvis blive til noget andet, idet kunsten for enhver pris skal være sand.

Opgør med musikkens skin og spil

Ifølge Adorno må tonekunsten så at sige tage konsekvensen af Don Juans død. Den traditionelle klassiske musik kan i det moderne samfund ikke længere udfolde sin sandhed:

[D]en humanitet, der engang lå til grund for det i dag tilgængelige musikalske forråd, tillader kun den uforpligtende gentagelse af humanitetens idé i koncertens tomme ceremoniel, mens den store musiks filosofiske arv kun tilfalder det, der forsmår arven (ibid.17).

Dvs., der er ikke tale om en *egentlig* "Gjentagelse" af musikkens sandhed, men om en "uforpligtende" repetition, en afglans. Den overvirkelige skønhed, som i middelalderens ide om englenes sang havde en revolutionerende kraft, bliver i modernitetens koncertsale tæmmet som en abstrakt og uforpligtende kunstnydelse, der tjener den inhumane orden. Den store musik har historisk mistet sin potens¹¹; musikken må derfor afkaste sig sit velbehagelige skin, som har gjort den til en konsumvare, hvis den vil videreføre den "filosofiske arv" – dvs., hvis den stadig har højere ambitioner end at være et adspredende tidsfordriv. Musikkens overensstemmelse med subjektets behov har vist sig at være er en konstruktion – ikke et metafysisk vink om virkelighedens harmoni eller et vidnesbyrd om Guds nåde. I dag siger overensstemmelsen i stedet mere om en effektiv musikindustri, der kan specialdesigne musikken, så den passer til konsumenternes forventninger. Det tonale system afspejler ikke længere en naturlig-universel orden, men er "skin, udsprunget af historien", hvis harmoniske funktioner stemmer nøje overens med byttesamfundets effektivitet (Adorno 1983:18), ligesom Hollywoods kulturindustri for Adorno/Horkheimer

¹¹ Når Kierkegaard skriver, at "Det der er Musikkens egentlige potens er udtømt i *Mozarts* musik", så kunne det næsten opfattes bogstaveligt, når man tager i betragtning, at Don Juan, som skulle være rent begær og livskraft, rent faktisk i Mozarts opera ikke får lejlighed til at gennemføre en eneste forførelse, men altid bliver afbrudt af sine hævngherrige forfølgere. Allerede i Don Juans eksistens har lidenskaben altså ikke tid til lidenskab – og idet Don Juan i enhver kvinde søger "det Almindelige, det hun har tilfældes med enhver Kvinde" (SV 2:92), så inkarnerer han som æstetisk eksistens måske netop Kants "uinteresserede lyst", som Adorno kaldte en "kastret hedonisme" (Adorno 2003: 25).

står som den mareridtsagtige opfyldelse af Kants skematisme, hvor erkendelsens genstande på forhånd er tilpasset vores forventninger til dem (Adorno/Horkheimer 2004:134-135).

Allerede i Kierkegaards tekst truer A's begejstring for musikken med at tilsløre dens mørke bagside, der kommer til udtryk i Don Juan-historiens moralske pointe. I A's ører følger det af musikkens væsen, at den stjæler dagsordenen fra det alvorlige og moralske/umusikalske budskab, og selv hænger han også i højere grad fast i den fortvivlet-æstetiske forgudelse af Mozart, end at han tager de moralske konsekvenser af musikkens død. Ifølge A er der et modsætningsforhold mellem kunstens udtryk og dens oprindelse, sådan digterens lidelse bliver skjult i den skønne form – til tilhørernes tilfredshed: "thi Skriget vilde blot ængste os, men Musikken den er liflig" (SV 2:23). Tilsvarende gælder det for Adorno, at kunstens skønne form skærmer for og undertrykker sit indhold i stedet for at forløse det (til forskel fra hos den unge Nietzsche i *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), hvor den lidelsesfulde tilværelse i den skønne form fandt en *æstetisk retfærdiggørelse*); kunstens form underkaster lidenskaberne en "censur, rationaliserer dem og transponerer dem til billeder" (Adorno 1983:41). Kunsten må derfor aflægge sin karakter af skin og spil og "fingerede lidenskaber". Den overflødige pynt og musikkens kunstfærdige ornamentter må skrælles bort, og kunsten må blive til virkelighed i stedet for at være – kunst.

Musikværkets problemer ligger på den måde i det selv. Forsøget på at udsige noget konkret undergraves af værkformen, som virker ophævende og almengørende. Det enkelte motiv opløser sig i en musikalsk sammenhæng og mister således sin selvstændige betydning:

Jo mere forbeholdent dette motiv indordner sig under forløbet, desto mere villigt renoncerer det på at blive taget for pålydende: det sedimenterer sig som udtryksbærer, gentagelsen tager brodden af det (ibid.35).

Når det hedder, at "gentagelsen tager brodden af det", svarer det til Kierkegaards ide om musikkens uigentagelighed. Retrospektivt er musikken blot et fortryllende, uforpligtende spil og ikke udtryk for en konkret virkelighed. Derfor må musikken i moderniteten hele tiden genopfinde sig selv for ikke på forhånd at være en traumatisk gentagelse af Don Juans død. Ifølge Adorno må den aflægge sig alle konventioner. Konventionerne, de normale regler for musik, satte fortidens mestre i stand til at øse af en uendelig kilde af ny musik – det var så at sige bare at gentage de samme spilleregler på en ny måde. Konventionerne giver en frihed til variation og giver ligesom musikken det rum, der kan gøre den til et frit spil. Men netop dette spil har jo vist sig blot at være tidsfordriv. For at blive konkret må musikken aflægge sig det frie spil, hvor man kan gøre snart det ene, snart det andet, og som virker som en distraktion. En sådan ufri musik finder Adorno i tolvtonemusikken, fordi der her er tale om en musik, hvor hver enkel tone er determineret og nødvendigvis må være hvor den er ifølge den forudbestemte toneserie (Adorno 1983:42-43).

Den fremmedartede tolvtonemusik følger af ekspressionismens nederlag. Ekspressionismen søger at gøre op med det spil i musikken, der anskueliggør lidenskaberne i en skøn indpakning – svarende til Mozarts musikforståelse – og i stedet afstedkomme det virkelige chok og den reelle angst. Aldrig så snart har man

dog hørt værket én gang, og så fortager chokvirkningen sig. Det hedder således om Alban Bergs opera *Wozzek*:

Formens sikkerhed viser sig som et medium for absorbering af chok. Den afmægtige soldats lidelse i urettens maskineri falder til ro som stil. Lidelsen bliver omfavnet og dysset ned (ibid.35).

Effekten ved hidtil uhørte tonekombinationer fortager sig efterhånden som det falder på plads i værksammenhængen og bliver en del af et værk, eller "i sig selv hvilende frembringelser, som til hver en tid kan betragtes i opera- og koncertmuseerne" (ibid.36) I den betragtning bliver "koncertmuseet" et slags lighus for afdød musik, som har mistet sin æstetiske friskhed. Ifølge Adorno er Bergs *Wozzek* et mesterværk – og det er ikke ment som en ros (ibid.35).

Med lynets fart bliver de grænsesprængende nye måder at tænke musik på trukket tilbage i klichéen og konventionen; musikken bliver opslugt af spillet og det i sig selv hvilende værk. Denne proces svarer meget godt til Jensens beskrivelse af, hvordan det musikalske stof bliver opslugt og fortæret af musikkens abstrakte væsen. Idet problemet allerede ligger i musikkens spillende form, kan man sige, at det på den måde er musikkens flugt fra sit eget abstrakte væsen, der udgør musikhistoriens motor.

For Adorno betyder det, at musikkens kunstnerisk-mulige materiale er historisk og ændrer sig historisk og altså ikke bare er de naturgivne toners fysik (ibid.36). Den historisk indfældede komponist befinder sig altid inden for en betinget "teknisk horisont", der i kraft af en voksende bunke af forbud i forhold til virkemidler, der er stivnet til konventioner, determinerer kunstnerens virke. Den formindskede septimakkord, som i Beethovens tekniske horisont havde så stor en effekt, er i dag slidt ned – den er en "afdød akkord" (ibid.39). Adorno drager således i forhold til Hanslick de modsatte konsekvenser af musikkens skiftende historiske reception. Også Hanslick havde blik for, at Mozart lyder anderledes efter Beethoven, men han brugte kendsgerningen til at argumentere for, at man må abstrahere fra det subjektive indtryk for at få blik for det "æstetisk" blivende i værkerne. Omvendt gælder det for Adorno, at værkerne faktisk ændrer sig bagudrettet i historien – sådan at deres sandhed ikke er fikseret til værkobjektet, men er historisk betinget af et møde mellem værket og tiden.

På baggrund af det, Adorno kalder en "kanon af forbud", og som kan beskrives som et våbenkapløb mod klichéens magt, bliver det imidlertid stadig sværere at skrive ny musik. Man kan sige, det er som om at ideen hos Kierkegaard om, at den sande musik ikke kan "gjentages", er gået hen og blevet et traume for komponisterne. Således kan komponisten Karl Aage Rasmussen berette om jagten på originalitet i den moderne musik:

Fik f. eks. György Ligeti den idé at slukke for orglet mens det spillede, ville ingen komponist med selvrespekt drømme om at bruge tricket igen (Rasmussen 2000:40).

Man må sige, at denne hektiske jagt på musikalsk-kunstnerisk fornyelse stadig synes at lide under det idealiserede værkbegreb, hvor man forbinder musikkens væsen med dens ide og ikke dens virkelighed. De seriøse komponister sigter for så vidt efter at skrive værker, som bringer dem ind i den selvophævede kanon af komponister, der som Mozart er udødelige i kraft af deres afdøde værkers ugentagelighed. Ligesom hos Johannes Forføreren, som i *Enten-eller* er den intellektuelle pendant til Don Juan, opsluges stoffet i poesien og bliver i sig selv uinteressant og ugentageligt. Når han således én gang har forført Cordelia, er hun brugt op, og han kunne ikke drømme om at genoptage forholdet.

Faust som den nye musikalske eksistens

Som "evig forsvinden" i tiden ophæves hos Kierkegaard musikkens sandhed i det øjeblik, den toner ud. Ifølge Adorno ligger musikkens potentielle sandhed imidlertid netop i dens selvophævede karakter, sådan at den som kunst kan pege på den virkelighed, den ikke selv er. Dette har dog nogle konsekvenser i tonekunsten, som kan aflæses i dens historiske udvikling, som er determineret af musikkens egen indre modsætning – nemlig at den som kunst kun kan sige sandheden ved ikke at sige den:

Der bliver ikke andet tilbage for den avancerede musik end at insistere på sin forhærdelse, uden indrømmelse til det menneskelige, den gennemskuer som umenneskelighedens maske, dér hvor det endnu lokkende driver sit spil. Dens sandhed synes snarere ophævet deri, at den gennem organiseret meningstomhed dementerer meningen i det organiserede samfund, som den ikke vil vide af, end ved at den af sig selv magter en positiv meningsfuldhed. Under de nuværende betingelser er den bundet til den bestemte negation (ibid.25-26).

Efter tabet af den harmoniske verdensforståelse er det ikke længere muligt at udtale sig positivt om det, der transcenderer det kunstige – der findes ikke længere en naturlig orden, som en sand musik kunne støtte sig til, og derfor er sand musik i dag kun mulig som en immanent kritik, som en bestemt negation af den musik, der tror at abonnere på sådan en orden – eller som slet ikke bekymrer sig om at skulle være sand. Tolvtonemusikken tillader sig således at minde os om, at vores himmel ikke længere "genlyder af englenes sang" (ibid.16), og at der ikke findes nogen forhåndenværende orden, som kan legitimere et musikalsk forløb.

Det er disse problemer i musikken, som er motivet i Thomas Manns musikroman *Doktor Faustus* (1947), som er skrevet samtidig med, at han var korrespondance med Adorno, der var i gang med sit filosofiske værk om den nye musik. Handlingen i romanen drejer sig om den fiktive komponist Adrian Leverkühn, der har gevaldige personlige og kunstneriske vanskeligheder som følge af musikkens moderne situation og tabet af den musikalsk-naturlige orden. Ligesom hos Adorno vokser tolvtonemusikken ud af disse problemer, og Mann lader således Leverkühn opfinde den atonale musik i Schönbergs sted.

I et afgørende kapitel midtvejs i bogen (kap. 25) får Leverkühn besøg af djævelen, og de får sig en lang samtale om den sande musiks mulighedsbetingelser i det tyvende århundrede (jf. Petersen 2008:114). Dette afsnit rummer en mængde udsagn, som er næsten direkte afskrift af passager fra Adornos værk. Mann er loyal overfor Adornos beskrivelse af musikkens dialektiske problemer, men samtidig inddrager han under indflydelse af Kierkegaard et teologisk perspektiv, inden for hvilket Adornos tænkning lægges i munden på djævelen selv – i skikkelse af en ”bebrillet musikintellektuel” (Mann 2003:271). Der lægges på den måde et ekstra perspektiv ind over Adornos musiktænkning – et perspektiv, der henter sin inspiration fra Kierkegaards musiktænkning, hvor musikken beskrives som dæmonisk, og hvor *Faust*-figuren optræder som den fortvivlede eksistens efter musikkens død.

Den moderne apori

Ifølge Kierkegaards *A* hænger tabet af det umiddelbare-musikalske sammen med, at kristendommen introducerer en strid mellem ånd og sanselighed, som ikke var til stede i den græske verden, hvor ånd og sanselighed var forenet i en sjælelig harmoni (SV 2:60-61). I kristendommen bliver den umiddelbare sanselighed *åndeligt* bestemt til forskel fra i den antikke verden, hvor den var *sjæleligt* bestemt (ibid.60). Under en *sjælelig* bestemmelse var sanseligheden ”ikke Modsætning, Udelukkelse, men Harmoni og Samklang.” (ibid.60-61). Boethius kaldte harmonien mellem sjæl og legeme for ”den menneskelige musik” (Olsen 1975:13), men denne tankegang er hos Kierkegaard antik. Kristendommen bestemmer nemlig sanseligheden som åndens modsætning, hvorved sanseligheden – til forskel fra i antikken – bliver sat som selvstændigt princip og får virkelighed som netop det, den kristne ånd udelukker. Bevægelsen svarer til musikkens skæbne, hvor den i kunstens virkeliggørelse på én gang udfolder sit væsens fylde for fuldt blus – samtidig med at den udtømmer sin sandhed og bliver en løgn.

Efter musikkens død indtræder en fortvivlet tilstand, som repræsenteres ved *Fausts* eksistens. Faust er en isoleret eksistens, som efter tabet af den musikalsk-harmoniske verden svæver i ingenting og ikke kan finde noget holdepunkt; ”idet Reflexionen træder til... da er *Don Juan* dræbt, da forstummer Musikken, da seer man kun den fortvivlede Trods, der afmægtig stemmer imod, men som ingen Consistents kan finde, end ikke i Toner” (SV 2:86). Efter musikkens død forsøger Faust trodsigt og fortvivlet at skabe sin egen verden og sin egen lykke – et forsøg, der imidlertid bliver undergravet af, at det som følge af tabet af den umiddelbare sanselighed må ske i et dræbende vakuum. Som dæmonisk figur spiller Faust en komplementær rolle til Don Juan:

Don Juan er... Udtrykket for det Dæmoniske bestemt som det Sandselige, *Faust* er udtrykket for det Dæmoniske bestemt som det Aandelige, den christne Aand udelukker (ibid. 86).

Det samlende ved Don Juan og Fausts eksistensmuligheder som *dæmoniske* er, at de er abstrakte og kontekstløse, sådan at de står i et uegentligt forhold til deres konkrete og virkelige eksistens. Hvor Don Juans eksistens er abstrakt på en sanselig måde, så er Fausts eksistens abstrakt på en intellektuel måde.

Fausts eksistens inkarnerer en ide om en apori i moderniteten. I Kierkegaards *Frygt og Bæven* siger Johannes de silentio om Faust, at han som inkarneret tvivler ved,

at det er Aanden, der bærer Tilværelsen, men han veed ogsaa, at den Tryghed og Glæde, i hvilken Menneskene leve, ikke er grundet i Aandens magt, men let forklarlig som en ureflekteret Lyksalighed (SV 5:98).

Lyksaligheden ligger altså i det ureflekterede (musikalske), men denne umiddelbarhed har tabt sin uskyld og har vist sig som en dæmonisk dragende magt, der dækker over en uholdbar livsførelse. Faust er på den måde stillet i en åndeligt set udsultet situation, hvor han i den konsekvente forsagelse af den umiddelbare musikalitet ikke kan få øje på noget andet, han kan støtte sig til. Den umiddelbare skønhed er blevet mistænkeliggjort – den er et skøn skin, der dækker over en ubehagelig sandhed.

”Sand lidenskab findes der kun i det ambiguøse og som ironi”, siger Manns djævel med henvisning til Kierkegaards *Don Juan*-tekst (Mann 2003:270), ligesom han kalder sig selv ”begejstringens sande herre” (Mann 2003:265). Mann lader således djævelen tage patent på begejstringen, hvilket står i tydelig kontrast til den græske ide om *enthusiasmos* som et *guddommeligt* inspireret vanvid, hvor digterens ”poesi er skøn takket være den guddommelige oprindelse” (Jørgensen 2003:19). Ifølge Kierkegaards og Manns djævel har begejstringen og den ureflekterede og inspirerede lyksalighed altså i modsætning til den antikke tradition et dæmonisk ophav, og Mann lader for så vidt djævelen fremstille modernitetens tveæggede sværd, hvor den sanselige nydelse på en gang fratages sin mening, samtidig med at der ikke tilbydes noget alternativ. Kierkegaards fremstilling af musikkens dæmoni bliver så at sige i Manns behandling i sandhed dæmonisk, idet djævelen ikke alene giver ham ret, men tilføjer, at han har ret, fordi tilværelsen er lidelsesfuld og meningsløs – hvorfor der for det sandhedssøgende menneske kun består to muligheder: at kaste sig grams og hektisk beruse sig i den skønne løgn om mening (som Don Juan), eller at leve i kold og kærlighedsløs ensomhed, i en storslået omfavelse af sandheden om tilværelsens absurditet (som Faust).

Den ulykkelige Faust

Med inspiration fra både Kierkegaard og Adorno (og i øvrigt Nietzsche mfl.) introducerer Thomas Mann i *Doktor Faustus* Faust-figuren som den nye musikalske eksistens efter Don Juans død. Ligesom tonekunsten taber sin omverden og bliver isoleret beskrives også Adrian Leverkühn som en ensom og isoleret eksistens, som altid holder sig på kold, ironisk afstand, og som i djævelpagten stadfæster forbuddet mod at elske andre mennesker. I forhold til Kierkegaard udvider Mann ideen om det musikalske til ikke kun at gælde en abstrakt sanselighed, men i lige så høj grad en abstrakt, fortænkt inderlighed og isolation – ikke mindst med forbillede i den pythagoræisk-intellektuelle musiktanke, hvor musikkens væsen ikke er dens sanselige

fremtrædelse (Mann 2003:75). Derfor kan han betragte Faust som en musikalsk eksistens, samtidig med at han gør hele den dæmoniske splittelse mellem abstrakt ånd og rå sanselighed, eller mellem Faust og Don Juan, til en "musikalsk" bevægelse. Hermed fuldendes så at sige Kierkegaards inspiration fra Hegel, som placerede musikken på overgangen mellem en "abstrakt sanselighed" og en "abstrakt åndelighed" (Hegel 1998:43).

Adorno forbandt i *Philosophie der Neuen Musik* musikkens moderne situation med det, der hos Hegel hed den "ulykkelige bevidsthed" (Adorno 1983:25). I kraft af tabet at det i sig selv musikalske stof – svarende til A's beskrivelse af Faust, "der afmægtig stemmer imod, men som ingen Consistents kan finde" – taber tonekunsten sin mening og bliver en tom konstruktion. Svarende til den bevægelse, som Adorno med forlæg i Hegel forestiller sig for musikkens ulykkelige bevidsthed, vinder musikken dog en kontekst og et indhold, idet den giver afkald på det (i kraft af "den bestemte negation") – en bevægelse der i øvrigt minder om troens dobbeltbevægelse ifølge Johannes de silentio, hvor den troende via den uendelige resignation vinder tilværelsen igen i kraft af det absurde (SV 5:35ff.).

Den eneste vej ud af den faustiske pine består ifølge Johannes de silentio deri, at Faust må "gøre sin tvivl til Skyld" (ibid.100), hvorved han er bemyndiget til at tie om tilværelsens paradoks. Ved at give afkald på al retfærdighed overfor den almægtige Gud, overfor hvem han altid har uret, kan han således heller ikke få ret i sin tvivl. Dermed findes der ifølge Kierkegaard i form af *troen* en sand lidenskab. Men umiddelbart ligner denne tavse lydighed og lidenskab, som Johannes de silentio finder i Abraham-figuren, ikke en redning af kunstens problemer. Abraham er mundlam, fordi han "i Kraft af det Absurde" sætter sin lid til Gud, og man må spørge om ikke denne troens eksistensmulighed dermed umuliggør al kunst såvel som forkyndelse? I det lys kan kun Faust som ikke-troende give udtryk for absurditeten, hvilket i så fald må ske i form af et modevangeliem om tilværelsens meningsløshed.

I *Doktor Faustus* bliver den dæmoniske udvej netop den eneste mulighed for den skabende kunstner Adrian Leverkühn. Ifølge djævesamtalen i *Doktor Faustus* er resultatet af musikkens emancipation, at den med historisk nødvendighed må slå om i en "fortvivlelsens modkult" til kristendommen, en kult der dyrker "benægtelsen af sammenhæng og mening i tilværelsen" (Petersen 1978:75). Man kan sige, at kristendommens "glædelige budskab" – som nok i Kierkegaards univers virker uforståeligt, men ikke desto mindre står ved magt – bliver forkastet til fordel for en kunstnerisk-storladet og dæmonisk-ekstatisk hengivelse til fortvivlelsen og håbløsheden. Det hedder således, at Leverkühns store kantate, "Dr. Fausti Weheklag" er en "hymne til sorgen", og således et dementi af Beethovens "Hymne til glæden" i den 9. symfoni (Mann 2003:528).

Petersen ser i denne modkult et "gennembrud" for den sande kunstens mulighed, idet Leverkühn i selve lidelsen finder et autentisk udtryk, som virker forløsende og på den måde også ophæver det dæmoniske (Petersen 1978:75; 2004:12-14). I Manns roman er det fortælleren, den borgerlige humanist Serenus Zeitblom, som fornemmer dette håb i slutningen af Adrians kantate, men i overensstemmelse med Adornos kritik så findes denne forløsning også her kun inden for kunsten – sat på spidsen af, at Leverkühns kunstneriske succes falder sammen med hans personlige deroute og udbruddet af Anden Verdenskrig.

Dermed vrister musikken sig altså ikke fri af den borgerlige fantasiverden som kritiseres hos Kierkegaard og Adorno.

Adrian Leverkühns Faust-eksistens kommer så at sige til udtryk ved, at han i djævelpagten forføres ind i det absurde (i stedet for ind i skønheden) – hvorved den musikalske omvending fra Don Juan til Faust er komplet.

Musikkens sejr eller nederlag

I overensstemmelse med Adornos ide om, at kunstens problemer er et koncentrat af problemerne i samfundet sættes Adrian Leverkühns tragiske skæbne i Manns roman i en slags hemmelighedsfuld forbindelse med Tysklands udvortes forfald. I talen "Tyskland og tyskerne", som Mann holdt i 1945, dvs. samtidig med at han var ved at skrive *Doktor Faustus*, sammenknytter han Faust-myten med musikken i Kierkegaards forståelse og den tyske nazismes katastrofale opkomst ud af den tyske folkesjæl. Idet det musikalske identificeres som "abstrakt og mystisk" får tyskernes inderlige musikalitet og "dybde" skylden for det nazistiske vanvid og Anden Verdenskrigs katastrofe:

Men hvori består denne dybde? Netop i den tyske sjæls musikalitet, det, man kalder dens "inderlighed", det vil sige: den konstitution, hvor det spekulative og det socialt-politiske er faldet fra hinanden, og det første dominerer over det andet. (...) Samtidig har Vesterlandet mærket og mærker det i dag stærkere end nogen sinde, at en sådan sjælens musikalitet betales dyrt i en anden sfære – i den politiske, det menneskelige samlivs sfære (Mann 1965: 117-118).

I forhold til kritikken af "inderligheden" i den tyske folkesjæl er Mann uden tvivl inspireret af Nietzsche, som i *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (kap IV) kritiserede den moderne kultur, hvor psyken falder fra hinanden i en abstrakt inderlighed, der ikke kan finde en form (og som i sin u håndgribelighed må mistænkes for at dække over det rene ingenting), og et søvngængeragtigt ydre, der mister sin "virkelighedssans" og sin "fornemmelse for barbariet" (Nietzsche 1962: 43). Denne splittelse hænger ifølge Nietzsche sammen med en overdreven historiebevidsthed, som står i vejen for den umiddelbare kreativitet og stiller den som en uautentisk epigon i forhold til fortidens giganter. Samfundet lider således under en modsætning "mellem form og indhold, mellem inderlighed og konvention" (ibid.47) – svarende til Adornos beskrivelse af musikkens moderne problemer, og de problemer, der kommer til udtryk i Adrian Leverkühns kunstneriske krise. I overensstemmelse med Nietzsches beskrivelse af det moderne menneske lider Adrian af ironi og kynisme og kan næsten ikke skrive musik uden at skamme sig, idet han gennemskuer den som en simpel leg med klichéer.

Manns musikkritik svarer til Adornos – bortset fra at også den atonale musik i kraft Leverkühns virke sættes i forbindelse med det dæmoniske. Også hos Adorno gælder det selv den nye musik, at den "drives ind i

usandheden og kommer til at tjene det bestående" (Adorno 1983:22) – og hos Mann bliver den nye objektivitet i tolvtonemusikken tilsvarende sat i umiddelbar forbindelse med den totalitære samfundsorden – dvs. den orden, som den ifølge Adorno skulle negere. På den måde virker Manns iscenesættelse af Adornos musikfilosofi uvilkårligt som en kritik. Spørgsmålet er, om ikke også Adorno taber til sin egen oplysningsdialektik, sådan at musikhistorien, som han tænker den, slår om i en tragisk myte, hvor musikkens mening bliver dens evige nederlag til det abstraktes herredømme?

Jensen sammenligner den foragt for den almindelige tonale musik, som kendetegner det modernistiske musikmiljø, med middelalderens kirkefædres foragt for tonekunsten til fordel for den kosmiske musik (Jensen 2004:231). Betragtningen underbygger Manns udlægning af Kierkegaards dæmoniske splittelse, hvor den middelalderkristne og faustiske adskillelse af ånd og sanselighed (som bevirker at sanseligheden kan slå sig helt løs og slippe alle tøjler i et tumultarisk vanvid) gør det muligt at gendigte den musikalske eksistens i Fausts skikkelse. Schönberg og det tyvende århundredes atonale musik ligner i det lys en faustisk negation af den klassiske musik, hvor musikken som følge af Don Juans død ikke længere skal være umiddelbart og sanseligt iørefaldende, men i stedet følge en streng, ikke-iørefaldende og intellektuelt konstrueret form, hvilket resulterer i en musik, som – har det vist sig – lever et fuldstændig isoleret liv i musikkulturen, sådan at der så at sige er frit spil til at den sanselige, ureflekterede og kommercielle musik kan danse på bordene.

Selvom Adornos tekst uden tvivl også selv skal forstås som en "bestemt negation", som så at sige i kraft af det absurde skal sejre i sit eget uundgåelige nederlag, så gives der – i overensstemmelse med den langfredagsteologiske tendens i Kierkegaards tænkning – ikke det mindste retningsgivende fingerpeg henimod forløsningens mulighed, og teksten hælder derfor kraftigt mod at gå op i den tragisk-dæmoniske myte om det evige, herorisk- smertefulde nederlag – sådan som den bliver iscenesat af Mann.

Adorno er udmærket klar over, at den moderne musik i sit væsen stræber mod sit eget nederlag; den "fortoner sig uden at være blevet hørt, uden ekko" og den er anlagt på "total glemsel". Når det hedder om den ny musik, at "Al verdens mørke og skyld har den taget på sig" (Adorno 1983:121-122), så ligner disse heroisk-kummerlige forhold motivet i den bibelske Kristusmyte (jf. Petersen 2004:10). Kierkegaards A siger om Mozart, at han ved sin Don Juan træder "ind i Rækken af hine Udødelige, af hine synlige Forklarede, som ingen Sky tager bort fra Menneskenes Øine" (SV 2:51), hvorved han kontrasterer ham til Jesus, som i sin himmelfart bliver skjult bag en sky¹². I afkaldet på "den store musik" lader Adorno så at sige musikken følge Kristi eksempel – men han har ikke noget begreb om dens genkomst.

¹² Jf. udgiverens note

Sandhedens afmagt

Man kan opsummere følgerne af tonekunstens moderne situation sådan, at der i kølvandet på, at den taber sit stof (og der altså hvad angår musikken ikke længere findes en "Stoffets egen Form"; SV 2:45), hvorved den bliver henvist til det rent subjektive udtryk, opstår en udmattelse i forhold til denne uhåndgribelige subjektivitet. Dette medfører forskellige bud på en ny objektivitet i musikken – hos Wagner er det i form af myten, i Hanslicks musikteori en ideel isolering af det tidløse kunstværk og hos Schönberg i kraft af tolvtoneordenen. Ifølge Adorno er det kun tolvtonemusikken som er konsekvent overfor tonekunstens moderne vilkår, idet den i stivnet og fremmed form træder frem som en absolut konstrueret "organiseret meningstomhed" (Adorno 1983:25). Tolvtonemusikken gennemlyser nådesløst det moderne rodløse samfund og peger i kraft af sin egen bestemte negation af denne orden på et utopisk alternativ, der dog ikke er til at tage og føle på.

Man kan dog beskyldte Adorno for, at han i sin opsæthed på at være konsekvent og desillusioneret, hvad angår fremstillingen af oplysningens dialektik, i højere grad reproducerer netop denne dialektik, snarere end at ophæve den¹³. Dialektikken bygger som sagt på et virkelighedstab og et sammenbrud i erkendelsen, hvor det frigjorte subjekt på faustisk vis smeder sine egne ensomhedslænker. Det kan ikke få begreb om en i sig selv forpligtende virkelighed og kan kun få øje på sine egne forestillinger, som i en absolut fremmedgørelse træder det i møde som et objektivt, abstrakt herredømme. Oplysningsdialektikken bygger for så vidt på, at virkeligheden ikke har sin egen konsistens, men derimod lader sig forme frit af det emanciperede subjekt.

Spørgsmålet er, om Adorno i sin metodiske pessimisme ikke reproducerer dette syn på virkeligheden. Tendensen kan aflæses i Adorno/Horkheimers behandling af Kant i *Dialektik der Aufklärung*, hvor Kants skematisme ses som kerneeksemplet på en epistemologi præget af oplysningens ånd, idet den "ikke kender nogen andre funktioner end genstandens præparering til blot og bart sansemateriale til materiale for underkuelse" (Adorno/Horkheimer 2004:134). Uden en sådan skematisme "ville intet indtryk passe til begrebet, ingen kategori til eksemplaret, der ville end ikke herske den enhed i tænkningen, endsige da i systemet, som alt dog ellers tager sigte på" (ibid.132). Den konstitutive og forudbestemte, automatiske begrebsskematisme får altså æren for tænkningens enhed. Hermed overser eller underprioriterer Adorno/Horkheimer dog Kants skelnen mellem den konstitutive forstand og den reflektive fornuft. Ifølge Kant er systemet og den mulige enhed i en tænkning, der ikke kredser om sig selv, nemlig ikke skematisk forudbestemt. Når Adorno/Horkheimer således citerer fra indledningen til *Kritik der Urteilskraft*, at "naturens samstemmighed med vor erkendelsesevne" af dømmekraften bliver forudsat a priori, så glemmer de at nævne, at dette a priori, når det gælder den reflektive dømmekraft, ikke har konstitutiv effekt. Der er kort sagt mulighed for, at forventningen til naturens erkendbarhed bliver skuffet – og det ikke-kategoriske i dømmekraftens a priori forklarer således det æstetiske velbehag, som er forbundet med

¹³ Ifølge Bowie lider de to behandlede Adorno-værker af den samme skematiske tendens i tænkningen, som de kritiserer i samfundet (Bowie 2007:309).

en tænkbare natur (Kant 2007:§V-VI). Den glædelige erfaring af det naturskønne er således også en erfaring af en sammenhængende naturerkendelses ikke-selvindlysende mulighed. Det afgøres altså først *a posteriori* om den erfarede natur kan passe ind i en systematisk tænkning.

I forlængelse heraf kan man sige, at forestillingen om, at naturen i sig selv er fuldstændig formløs, og på den måde kan passes ind i en hvilken som helst tænkning, alt efter hvad man finder for godt, bygger på en æstetisk dom, som ikke er kategorisk. Den oplysningsånd, som ifølge Adorno/Horkheimer skelner mellem en indholdsløs fornuft og en arbitrær sanselighed, grunder for så vidt i en mangel på filosofisk æstetik. Den filosofiske æstetik, som ikke først og fremmest handler om kunst, beskæftiger sig netop med muligheden for at forholde sig til erfaringsverdenen på andre måder end gennem den tænkning, som støtter sig til definitioner og begrebsfunktioner, ligesom den umiddelbare og aposterioriske æstetiske erfaring betinger netop disse begrebsfunktioners sandhed. Derfor er det heller ikke underligt, at når Adorno senere i *Ästhetische Theorie* (1970) tillader sig at operere med et positivt begreb for forløsningens mulighed og den sande kunsts grundlag uden for sig selv, så sker det i kraft af begrebet om *det naturskønne*. Dog har dette naturskønne fortsat ifølge Adorno kummerlige betingelser, og når det hedder, at "Ordet 'hvor smukt' i et landskab øver vold mod dets stumme sprog og gør det mindre smukt" (Adorno 1995:60), så er det spørgsmålet, om han i denne overdrevne bekymring for det naturskønnes mulighed ikke atter reproducerer dets afmagt. Hvis naturens skønhed virkelig er så følsom, at et enkelt ord kan ødelægge den, så er den jo i sandhed fuldstændig forsvarsløs overfor den voldelige oplysnings ånd, og Adorno underbygger for så vidt den faustiske/oplysningsdialektiske forestilling om materiens modstandsløshed.

Med begrebet om det naturskønne har den senere Adorno ikke desto mindre angivet en positiv platform for kunstens sandhed, som ellers kun kunne tangeres negativt i den historisk-immanente kritik. Det skønne kommer til syne for os i naturen, men kun som et billede af noget utilgængeligt og tillukket, som rækker ud over den umiddelbare erkendelse. Den ligefremme afbildning af denne skønhed isolerer den fra sin transcenderende betydning og bliver i stedet en afdød kliché. Musikken som ikke-afbildende kunstart bringer den derfor i en særlig position, i det den kan imitere ikke naturen eller naturens skønhed, men selve det naturskønnes væsen i dets utilgængelighed (ibid.64).

I det følgende kapitel vil jeg på baggrund af denne ide om en lighed mellem tonekunsten og sandhedens væsen, som altså kan tænkes af være musikalsk, vende botten og udfordre den musikforståelse, som ligger til grund for hele den dialektiske udvikling fra Kierkegaard til Adorno, og som ligger til grund for både musikvidenskaben i Hanslicks tradition og ideen om, at kun 'absurd' kunst kan være sand. Ledetråden bliver et opgør med den abstrakte musikforståelse, som er betinget af et udefrakommende forhold til musik.

3. Gentagelse af musikkens sandhed

I hate music!
But I like to sing¹⁴

Musik og transcendens

I artiklen "Seduction or Truth in Music? Mozart's Don Giovanni and Søren Kierkegaard's Either/or" konkluderer Nils Holger Petersen:

It is obviously not possible to give a scholarly answer to the question of whether music provides passageways between the transcendent and the human world or merely seduces its listeners (Petersen 2008:127).

Artiklen opridser, hvordan Kierkegaards tolkning af Mozart ikke stemmer overens med Mozarts egen intention og i øvrigt bryder med den antikke musikforståelse på en måde, der gør, at Mann kan forbinde Kierkegaards musiksyn med de vanskeligheder, Adorno beskriver i forhold til "the possibilities of true music writing in the 20th century" (ibid.114). Petersen bliver stående ved, at den historiske differens i musikforståelsen åbner muligheden for, at man også kan forstå musik på en anden måde end Kierkegaard, men at man altså ikke akademisk kan tale enten for den ene eller den anden forståelse.

Jeg har allerede vist, hvordan den moderne musikforståelse er kendetegnet ved at identificere musik med tonekunst, hvormed den klipper forbindelsen til tonekunstens klangbund i virkeligheden. Dette hænger sammen med ideen om musik som noget væsentligt abstrakt og ahistorisk, hvilket i en moderne epistemologi betyder, at den er uvirkelig; i moderniteten tilkendes ideernes verden ikke længere metafysisk sandhed, men anses i stedet som en abstraherende mystifikation, som er moralsk mistænkelig. I det lys virker ideen om musikken som en "passageway between the transcendent and the human world" ganske vist hjerteskrænkende antik.

På den anden side må man sige, at hvis tonekunsten virkelig formår noget så paradoksalt som at formidle det umiddelbare, sådan som Kierkegaard tænkte det, så ligger transcendensen i dens væsen; den må som medium nødvendigvis pege ude over sig selv. Spørgsmålet er så, om denne umiddelbarhed har nogen virkelighed, eller om den er en ideologisk konstruktion. Vi så hos Kierkegaard, hvordan musikken mister sin sandhed samtidig med at det umiddelbare underkendes som abstrakt – hvilket på den anden side medfører et tab af virkelighed, som fører til en faustisk isolation. Tabet af det umiddelbare er forbundet med et virkelighedstab, og også Adornos tænkning tager udgangspunkt i denne åndshistoriske situation, hvor det moderne subjekt er fanget i sit eget solipsistiske fængsel.

¹⁴ Bernstein (1943)

Bortdømmelsen af den umiddelbare sanselighed som abstrakt i kraft af mødet med sprogets refleksion – det moment, som Kierkegaards *A* forbinder med musikkens død – er beskrevet i første kapitel af Hegels *Phänomenologie des Geistes*. På baggrund af umuligheden af at formidle det umiddelbare løber sproget af med sejren:

Det er også om noget alment, vi *udtaler* det sanselige. Hvad vi siger er: *dette*, dvs. *det almene* dette. Eller: *det er*, hvilket vil sige: *væren* overhovedet. Dermed forestiller vi os naturligvis ikke det almene *dette* eller *væren* overhovedet, men vi *udtaler* det almene; eller vi taler i denne sanselige vished ikke, som vi *mener*. Imidlertid er det, som vi skal se, sproget, der sidder inde med sandheden: i sproget *modsiger* vi selv umiddelbart, hvad vi *mener*. Og eftersom det almene er sandheden om den sanselige vished, og eftersom sproget blot udtrykker denne sandhed, er det overhovedet ikke muligt, at vi nogensinde kan fremsige en sanselig væren, som vi *mener* (Hegel 2007:70).

I forhold til den sanselige umiddelbarhed er der altså en diskrepans mellem det vi *siger*, og det vi *mener*. Når vi siger: *dette*, så mener vi noget umiddelbart konkret, men på den anden side kan dette ord siges om ethvert *dette*, og derfor siger vi i grunden noget meget ukonkret. Ifølge Hegel må sproget på denne baggrund løbe af med sejren, sådan at det umiddelbare bestemmes som abstrakt – selvom vi egentlig *mente* noget andet. Det umiddelbare må forstås som noget, der bare er til uden konsekvens og kontinuitet i et isoleret *nu og her*, eller som den rene forskelsløse væren. Ifølge *A* kan denne umiddelbarhed fremsiges musikalsk, men dermed vinder den ikke i betydning, selv om musikken giver skin af det.

Man kan dog undre sig over, hvorfor dog sproget "sidder inde med sandheden", selvom det siger det modsatte af det, vi *mener*. Dette moment tages for gode varer hos Adorno, som i *Philosophie der neuen Musik* tager kritisk udgangspunkt i dette tab af umiddelbarhed; "al umiddelbarhed allerede er noget i sig selv formidlet. Med andre ord: noget, der selv er et produkt af herredømme", hedder det med henvisning til Hegel (Adorno 1983:21). Den eneste mulige udvej ser Adorno som sagt i den modernistiske musik, som så at sige kan pege på en bestemt og ikke-forførende abstraktion. I *Ästhetische Theorie* finder han den forsonende transcendens i *det naturskønne*, som af væsen er *ubestemt*: "Som ubestemt, som antitetisk til bestemmelser, er det naturskønne ubestemmeligt; deri er det beslægtet med musikken" (Adorno 1995:64). For Adorno er det altså netop musikmediets abstrakte karakter, som gør det i stand til at forholde sig til det naturskønnes egenartede ubestemmelighed.

I det følgende vil jeg ved hjælp af K. E. Løgstrups metafysik og musiktænkning i *Skabelse og tilintetgørelse* (1978) uddybe den musikalske erkendelses betydning for den umiddelbare sanselighed. Spørgsmålet er, om ikke netop en musikalsk erkendelse – til forskel fra blot at stemme overens med stoffets egen abstrakthed – kan give en indgang til dette stofs egen bestemthed; dvs. det, hvorved det er bestemt ved sig selv, og ikke ved en subjektiv formgivning – i overensstemmelse med Baumgartens oprindelige ide om en æstetisk erkendelse. For så vidt der findes en sådan musikalsk erkendelse, som dertil i *musikerens* eksempel kan

tænkes at have praktisk og forpligtende karakter, så kan musikkens sandhed genvindes også på moderne præmisser.

Musikken har skikkelse

Ifølge Kierkegaards musikafhandling er musikken ren bortdøen i tiden – den forsvinder samtidig med at den bliver til. Derfor kan den æstetiske livsform, som han kritiserer, beskrives som musikalsk. I Assessor Wilhelms brev til æstetikerens i *Enten-eller* ønsker Wilhelm for A, at hans umiddelbare sans for skønhed og mening, måtte "vinde Skikkelse" i ham, i stedet for at han forspilder sin evne ved at lade den svømme hen i de kontekstløse øjeblikke, den momentane nydelse:

Dit liv opløser sig i lutter saadanne interessante Enkeltheder. Og dersom man turde haabe, at den Energi, der i slige Øieblikke gennemgløder Dig, kunde vinde Skikkelse i Dig, kunde udbrede sig sammenhængende over dit Liv, ja da vilde der visselig blive noget stort af Dig; thi du er i slige Øieblikke forklaret (SV 3:16).

I stedet for at lade sit livs indhold glide ud i tiden skulle han i stedet lade sin energi "vinde Skikkelse" og på den måde vinde en kontinuitet i sit liv. Det sanselige er "det momentane", som "søger den øieblikkelige Tilfredsstillelse" (ibid.26); heroverfor handler det så at sige om at tage skønhedserfaringen alvorligt og lade den få forpligtende konsekvenser. Hos Kierkegaard bliver musikken forbundet med denne konturløse øjeblikkelighed, som hverken opbyder skikkelse eller kontinuitet – men ifølge Løgstrup *har* musikken rent faktisk skikkelse og kontinuitet – og det samme gælder den umiddelbare sanselighed. Musikken er ikke kun forsvinden, men er også en opstand mod tidens tilintetgørelse – fordi musikværket har *skikkelse*:

Ikke engang i musikken kender vi til tiden uden i en opstand imod den, simpelthen fordi værket har form og skikkelse. Skikkelsen, fordi dens dele er fiktivt samtidige, sætter sig op imod tiden, uanset delene udgør en strøm i tiden. Opstand imod tiden gør vi med formens fiktive rum (Løgstrup 1978:44).

Det fiktive rum, der åbnes i musikkens værkkarakter svarer til *forståelsens* rum, hvor man som tænkende stiller sig i et frit forhold til sine omgivelser. Uden dette rum er man det hørte aldeles prisgivet, sådan at man må følge med, forføres eller uden videre adlyde; man mister sin mulighed for den afstand, der både hører til forståelse og kritik (ibid.119-120). Løgstrups musikalske erkendelse befinder sig for så vidt efter Don Juans død, idet det forståelsesrum, der er på tale, netop sætter subjektet fri fra musikkens uvilkårlige forførelse. Men på den anden side er åbningen af forståelsens rum og den historiske horisont hos Løgstrup ikke forbundet med et tab af den umiddelbare sanselighed. Umiddelbarheden har kort sagt ifølge Løgstrup en egenmagt og en konkretion, som gør, at den ikke bare forskelsløst kan gestaltes efter for godt befindende. Dette hænger sammen med, at den sanselige umiddelbarhed ligesom musikken ifølge

Løgstrup er ikke er ren forsvinden, men har skikkelse. Dette viser Løgstrup ved hjælp af musikfænomenet, men han gør det på en måde, der også har konsekvenser for musikforståelsen. Som jeg vil vise, kan man således med udgangspunkt i Løgstrups metafysik underbygge, at den musikalske erkendelse har rod i en musikalitet i virkeligheden selv.

Musikalsk erkendelse

Ideen om forståelsen frie rum som en opstand mod den rindende tid findes også hos Hegel i hans *Ästhetik*, ligeledes i forbindelse med en analyse af musikken. Her er musikkens frie rum "ein Abbrechen" i tidens forskelsløse strøm, hvilket dog ifølge Hegel kommer i stand takket være subjektet som "das Beisichselbstseiende, dessen Sammlung in sich die bestimmtheitslose Reihenfolge der Zeitpunkte unterbricht, in die abstrakte Kontinuität Einschnitte macht" (Hegel: *Ästhetik II*, s. 283-284). Det er altså subjektets egen-beståen, som producerer det frigørende mellemrum i tidens ubestemte og abstrakte strøm (ibid.). Et lignende produktivt-negerende forhold til tiden gør sig gældende hos Kant, hvor erkendelsens transcendens af tiden er garanteret af forstandens skematisme, som negerer tidsforskellen mellem forskellige anskuelser, hvorved der konstitueres et stabilt subjekt og objekt for erkendelsen. I lyset af Hegels musikanalyse kunne man kalde denne erkendelsesmæssige opbremsning af tiden for musikalsk, og i værket *Music, Meaning, and Modernity* (2007) argumenterer Andrew Bowie netop for, at Kants skematiske bestemmelse af tiden egentlig har en musikalsk grund, idet han sammenligner bevægelsen med romantikernes ide om erkendelsens musikalitet og rytme (Bowie 2007:82-88). Hos Schelling er det musikalsk-rytmiske således det, der giver mening til en ellers meningsløs rækkefølge i tid (ibid.82). Ideen om erkendelsens musikalske væsen knytter Bowie yderligere til Adornos sammenknytning af musik og logik i dennes bog om Beethoven (ibid.87) – en bog, som dog netop er kritisk overfor den idealistiske konstruktion af sammenhæng, som afskaffer det enkelte moment, idet Adorno ser Hegels filosofi virkeliggjort i Beethovens musik (Adorno 1993). Også Løgstrups ide om musikkens fiktive rum stemmer så vidt fint overens med det, Adorno kritiserer i den traditionelle musik – nemlig at den så at sige skaber et fiktivt rum frem for at vise tilbage på virkeligheden. Adorno forestillede sig, at dette rum måtte snøres sammen, sådan at tonekunsten kan pege ud over sig selv, frem for at skabe sin egen abstraherende verden (man kan sige, at det er denne kortslutning af det frie spil, der gør, at Mann kan forbinde tolvtonemusikkens orden med det totalitære samfund). Kontinuiteten og det meningsfulde forløb i den traditionelle musik er ifølge Adorno en konstruktion, som ikke afspejler en virkelig sammenhæng. Men ifølge Løgstrup, så er der tale om en kontinuitet, som ikke grunder i kunstværkets konstruktion, men i tiden selv:

For at kunne høre en melodi må hver tone i den være bevaret i dens egen tid, ellers ville tonerne ikke kunne komme i den ufravigelige relation til hinanden, der skal til for at de kan

udgøre en melodi. Hvad der sker må af tiden få dets egen ufravigelige tid, ellers ville hvad der sker ikke kunne opfattes som forløb (Løgstrup 1978:28).

Den musikalske erkendelses mulighed afhænger altså af, at hvert øjeblik *af tiden selv* får dets egen identitet, og at dette unikke øjeblik kan erkendes umiddelbart. Den form, der muliggør et melodisk forløb, ligger i tiden selv, og altså ikke i den teknisk-harmoniske konstruktion. Man kan på den måde sige, at når en modernistisk musik, der ellers nægter at give mening, alligevel kan opfattes i et meningsfuldt forløb, så skyldes det altså ikke den menneskelige forstands standardisering og klichégørelse af de musikalske momenter – men at musikken ved at give afkald på selv at forme et meningsfuldt forløb derved peger ud over sig selv og anskueliggør en vilje til form i tidens eget forløb. Den tidens individualisering, som fra Kants til Schopenhauer skyldes forstandens skematisme, grunder altså snarere i et træk ved tiden selv, som menneskene ikke er herrer over:

Men hvad er det ved tiden, som giver hvad som helst der sker dets egen og ufravigelige tid? (...) Når nuet ikke bliver til et andet nu af at blive et forgangent nu, men bevarer dets identitet i dets forgangenhed og bliver ved med det, lige meget i hvor fjern en forgangenhed det synker væk, så skyldes det for det første tidens irreversibilitet (ibid.28).

Når der i forståelsens fiktive rum er tale om en opstand mod tiden, så hører det således med, at den subjektive erkendelse får modstand af en objektivitet, som den ikke er herre over: nemlig at tiden rinder ud og ikke kommer tilbage:

Irreversibiliteten gør tidsmomenterne til de samme. De samme bliver de af, at tiden aldrig vender tilbage (ibid.29).

Vi er således fremme ved den førskematiske bestemthed i øjeblikket selv, som søges hos Kierkegaard og Adorno. Men det, der er værd at hæfte sig ved hos Løgstrup er, at dette absolut konkrete øjeblik ikke er uanskueligt i sin transcendens af det almene, men kan erkendes musikalsk. For at vi overhovedet kan forstå et stykke musik kræver det som sagt, at vi kan identificere hvert øjeblik som netop dette øjeblik – også efter det har været der, og før det skal komme.

Ideen om den menneskelige kultur som en opstand mod tilintetgørelsen stemmer så vidt overens med Hegel, men Løgstrups ærinde er nu at gennemspille denne opstands nederlag, som ikke var til stede hos Hegel (her sejrer tværtimod fornuften), og som hos Adorno ikke har nogen udgang. For den unge Nietzsche, i sit historieskrift, var opstanden mod tilintetgørelsen og historiesygens tomrum betinget af glemsel og illusion (Nietzsche 1962:kap.I), men Løgstrup går videre og siger, at når man ser i øjnene, at enhver forestilling om menneskets sejr over tilintetgørelsen er en illusion, så betyder det også, at det, at der overhovedet kan være en opstand til – at tiden overhovedet kan have en varen og øjeblikket en udstrækning – heller ikke skyldes bevidsthedens ydelse. Idet vi er magtesløse overfor tidens tilintetgørelse

er det heller ikke takket være vores egen magt, at vi trods alt er til på disse vilkår. Vores opstand mod tilintetgørelsen, som åbner et fiktivt forståelsesrum, får derimod *bistand* af det *faktiske* rums egen opstand mod tiden (ibid.34 ff.) – foranderligheden får modspil af uforanderligheden, og ”Rummets sejr over tiden er universets varen” (ibid.37). Kampen mellem tid og rum afstedkommer noget helt tredje, noget ”splinternyt” (ibid.36) – kunne vi måske kalde det ”musik”?

Virkelighedens musik

Værket *Skabelse og tilintetgørelse* er en del af Løgstrups overordnede opgør med transcendentalfilosofien, hvor han også gør op med den forestilling, som Adorno tager kritisk udgangspunkt i, nemlig at der ikke findes en erkendelse, som ikke er produkt af den menneskelige rationalitets herredømme. Løgstrup fremhæver ikke mindst *sansningen*, ”der spiller sammen med vor forståelse uden at lade sig forarbejde det bitterste af den” (Løgstrup 1978:9; jf. ibid.kap 2.2). Den konfrontation mellem den umiddelbare vished og tænkningen, som hos Hegel resulterer i, at tænkningen løber af med sejren, holdes altså levende hos Løgstrup, sådan at den umiddelbare sanselighed bliver ved med at bevare sin egen bestemthed, uanset konfrontationen med tænkningen. Den transcendens af den historiske bevidsthed, som den unge Nietzsche forgæves søgte i kunsten og religionen, og som hos Adorno har så kummerlige betingelser, finder Løgstrup altså uden videre i sansningen. Løgstrup gør op med Kants transcendentale æstetik idet han fremhæver, at sansningen ikke er betinget af transcendentale mulighedsbetingelser, men derimod er ubetinget (ibid.113), og han går så vidt som til at sige, at vores historiske forståelseshorisont ikke er mulig uden den helt konkrete synlige horisont, som vi ser med vores øjne (ibid.114-116).

Løgstrups opgør med transcendentalfilosofien, som Bowies trods sin ide til en ny musikalsk metafysik ikke rigtig vrister sig fri af, har i lyset af udgangspunktet for nærværende afhandling konsekvenser for musikforståelsen. Bowie underbygger erkendelsens musikalske væsen, men når ikke til et klart begreb om musik som mere og andet end tonekunst, hvorfor hans analyser ligesom Adornos langt hen ad vejen koncentrerer sig om værker og komponister. Når Løgstrup selv kun forbinder musikken med et kulturelt, fiktivt rum i tiden, så skyldes det uden videre også, at han er under indflydelse af den moderne identifikation mellem musik og tonekunst. Men for så vidt som tonekunstens fiktive rum afhænger af værens faktiske rum i tiden, ligesom den musikalske erkendelse afhænger af tidens egen individuation i spændet mellem tilblivelse og tilintetgørelse, så ligger det lige for at sige, at tonekunstens fiktive rum grunder i en musik i virkeligheden selv, forstået som virkelighedens *faktiske* rum i tiden.

Ud fra bevidsthedsfilosofiens forestilling om, at subjektet producerer sig selv og sit objekt ved at konstruere en identitet på tværs af tidens rene forsvinden er det naturligt også at tillægge musikkens rummelighed komponistens konstruktion. Men i kraft af begrebet om tidens egen rummelighed, som får sin bestemthed i striden mellem tid og rum, så grunder musikkens væsen ikke i kunsten, men i virkeligheden. *Virkelighedens musik* er således den form i tiden selv, som giver hvert øjeblik sin egen unikke identitet og på den måde åbner et ”faktisk rum” i tiden.

Ifølge Løgstrup viser denne form i tiden selv sig som sagt i den musikalske erkendelse – svarende til en sådan førskematisk og musikalsk erkendelse, som ifølge Bowie er blevet tematiseret siden den tidlige romantik. Hegel og Kierkegaard kritiserer romantikerne for frugtesløst sværmeri, og for Adorno medfører erkendelsens musikalitet, at der i kølvandet på erkendelseskritikken også følger en kritik af tonekunsten. Bowie peger imidlertid på musikerens praksis som et bevis på, at den musikalske erkendelse ikke løber ud i det abstrakte som "mere indeterminacy or mysticism" (Bowie 2007:404-405). Han udfolder dog ikke denne mulighed for en indgang til en positiv musikmetafysik, men reaktualiserer i stedet en tradition, der går fra den tidlige tyske romantik og frem til Adorno, for at lade musikken kritisere og inspirere filosofien. Også i forhold til den praktiske musikudøvelse støtter han sig til Adorno, som imidlertid udsætter den for sin allestedsnærværende negative dialektik – hvor den perfekte udførelse er principielt uopnåelig, men dog kan erkendes negativt i kraft af det ufuldstændige forsøg. Bowie finder i Adornos tanker om performancens "necessary failure"¹⁵ en ide om sandhed, som ikke er gammelmetafysisk-dogmatisk, men som dog eksisterer som ideen om den perfekte udførelse (ibid.321). Man kan sige: værkets ide viser sig kraft af det, der *burde* have været – heri ligger der i musikerens kunstneriske forpligtelse en etik, der virker korigerende i forhold til Hanslicks kontekstløse idealisme. For Bowie muliggør musikerens evige forsøg på at ramme *det rigtige* en slags svag, regulativ metafysik, som han sammenligner med Habermas' refleksive og procesorienterede sandhedsbegreb (ibid.ff.) Dermed overser han (og Adorno) dog den alvor, som er på spil i *koncertsituationen*, hvor der ikke er tid til at evaluere spillet, men hvor man tvært imod må tage konsekvensen, af det der sker.

For at udfolde ideen om en virkelighedens egen musik, som kan erkendes i den musikalske praksis, er det derfor nu på tide at gøre op med det lytterorienterede perspektiv på musikken.

Skift til musikerens synsvinkel

Præmissen for musikkens tab af sandhed i moderniteten er, at musik væsentlig er noget abstrakt, og at man ikke kan beskæftige sig med den indefra uden det betyder, at de *tilhørere*, som også i ovenstående citat af Petersen er musikkens subjekt, bliver opslugt i en ureflekteret, drømmeagtig tilstand¹⁶. Ud fra forudsætningen om, at musikken er abstrakt og derfor ikke kan forklare sig selv, men kun kan være, placerer både Kierkegaard og Mann deres fortællere som tilskuere til musikken. Hos Kierkegaard er det A, som selv bedyrer, at han er "læg" i forhold til musikken (SV 2:63), og hos Mann farves historien af, at den bliver fortalt af idealisten Serenus Zeitblom, der som amatør holder af musik, men i øvrigt deler Manns

¹⁵ "Die Interpretation mißt sich an der Höhe ihres Mißlingens" (Adorno 2001:120).

¹⁶ Karakteristisk for Augustins musikalske overvejelser, som Petersen henviser til, er derimod, at han tager udgangspunkt i det at *synge* en sang – ikke bare at det høre den (1988:11. bog, § 28)

mistænksomhed overfor det musikalske (Mann 2003:19)¹⁷. Adorno søger heroverfor et immanent perspektiv i form af komponistens forhold til musikkens historisk betingede materiale – men der er imidlertid også noget abstrakt over Adornos åndshistoriske makroperspektiv, hvor musikalske virkemidler slider sig selv op, fordi *man* nu engang har hørt dem før. Ifølge Jensen har Adornos ide om en ”kanon af forbud” som determinerende for musikhistorien ingen praktisk gyldighed, men repræsenterer i stedet et ”forkrampet traditionssyn”, der understøtter borgerens ambivalente begreb om kunst (Jensen 2004:436). Den kanoniske liste over udødelige komponister, hvis værker har tabt til klichéen, som også Adorno arbejder ud fra, er i det lys en borgerlig konstruktion, der ikke ser kunsten indefra. Som et muligt alternativ til denne tankegang tænker Jensen sig et fokus på en sådan ”praktisk-musikalsk virkelighed... som vores musikkultur står og falder med – en musicerende virkelighed” (ibid.437). I kraft af det musicerende findes der således et alternativ til musikkens bestandige undergang i det, jeg har kaldt en traumatisk gentagelse af Don Juans død, nemlig en ”tredje mulighed” mellem musik som flygtigt intet og evig stivnet-forbigangen, hvilket Jensen forestiller sig som et begreb om musik som ”overgang, bevægelse” (ibid.).

Netop *bevægelsen* er udgangspunktet i Kierkegaards *Gjentagelsen*, som starter der, hvor *Frygt og Bæven* slutter, nemlig i dialektikken mellem en heraklitisk og en eleatisk virkelighedsopfattelse, hvor eleaterne i konsekvens af det heraklitiske ”alting flyder” kom frem til at ”intet bevæger sig” – svarende til forholdet mellem Don Juan og Faust. I det lys bliver spørgsmålet derfor, om nu virkelig musikkens sandhed ikke kan gentages – forudsat, at vi indtager musikerens eller ”det musicerende” perspektiv på musikken? Via en kritik af det kontekstløse værkbegreb søges i det følgende et musikerbetinget begreb om musikalsk erkendelse, som skal godtgøre den musikalske transcendens’ konkrethed – hvilket for så vidt kan redde ideen om tonekunsten sandhed.

Værk og virke

Den dialektik i musikbegrebet, som tidligere fungerede i et spil mellem den pythagoræiske og den bibelske musikforståelse, men som i moderniteten er blevet til en splittelse mellem Don Juan og Faust, kan genfindes i to forskellige ideer om musikværkets væsen. Forholdet mellem disse tilgange til musik er på spil i artiklen ”Performativity and the Musical Work of Art” (2011) af Tobias Janz. Janz skelner mellem den værkanalytiske tilgang, der er ”associated with the stability of its object – an object independent from the contingency of singular performances”, og så den performative musikforståelse, hvor musikken ”is bound to the peculiar moment of the event” (Janz 2011:3). Ifølge den performative musikforståelse kan en performance tage udgangspunkt i et nedskrevet værk, men dette forlæg har i sidste ende ingen relevans i forhold til det, der sker på scenen nu og her. Janz refererer til den tyske fortaler for æstetisk performativitet, Erika Fischer-Lichte, ifølge hvem

¹⁷ Jensen ser Zeitblom som en spejling af djævelen (2004:423ff., 428), og Zeitblom er adorno-sk betragtet måske historiens egentlige dæmoniske subjekt, der i sin fascination og iscenesættelse af Leverkühns værk og ulykkelige liv gør ham til offer for kulturindustrien.

...a performance may use the text of a work as an instrument or as a starting point... but the performance itself belongs to a different ontological category: it is an event which can only be experienced in its temporal and spatial presence. Whether the performance is a performance of a work, i. e., a performance referring to a work, or an autonomous performance without work basis, makes no real difference in view of an aesthetic of performativity (ibid.4.)

Denne performativitet er således i sin ekstrem en afvisning af værkbegrebets gyldighed, idet den udelukkende vil koncentrere sig om den unikke, momentane begivenhed – løsrevet fra eksterne referencer. Man kan således sammenfatte det fælles ved værkidealismen og performatismen sådan, at de begge opfatter kunsten som noget kontekstløst – dvs. den eksisterer enten 'i og for sig' eller udelukkende 'nu og her'. Janz' ærinde er herpå – på baggrund af spændingen mellem performativismen og værkidealismen – at redegøre for en syntese i form af det moderne værkbegreb, man eksempelvis finder hos Adorno, hvor det musikalske værk ikke er en fikseret entitet, men ændrer sig i historiens løb. Janz henviser til Adornos *Ästhetische Theorie*, hvor kunstværket har sit eget liv i historien. Så længe der er tale om et kunstværk, har værket ikke udtømt sin mening, men det udfolder i stedet sin mening over tid. Dette er, ifølge Janz, det, der ligger i det, når Adorno taler om værkets "Rätselcharakter". Værkets mening kan aldrig subsummeres endeligt i et begreb, og forbliver således 'uforståeligt' – men viser sig ikke desto mindre i skiftende skikkelser.

"Das Werk „an sich“ ist eine Abstraktion", hedder det også hos Adorno (2001:14). Værkernes væsen ændrer sig med tilbagevirkende kraft i musikhistorien, hvilket har konsekvenser for deres udførelse (*die Reproduktion*):

Was... Hoffmann an Beethoven wahrgenommen ist nicht mehr darin¹⁸. ... Das läßt sich auch so ausdrücken: daß jedes spätere kommensurable Werk jedes frühere objektiv verändert. Die Reproduktion registriert diese Veränderungen und bewirkt sie zugleich. Zwischen ihr und dem Werk herrscht ein dialektisches Verhältnis (ibid.).

Den historiske proces har altså ikke kun konsekvenser for, hvordan værket høres, men også hvordan det (skal) spilles, og der er således et vekselforhold mellem værk og virke. I det lys kan man i æstetisk forstand ikke behandle kunstværket som et objekt, for værkets væsen ligger i dialektikken mellem ide og historisk virkelighed – dvs. en virkelighed, som man altid er indfældet i og ikke kan stille sig uden for. Musikeren står som den, der kan tage højde for denne dialektik, ligesom han har til opgave at holde spillet mellem enkeltmoment og helhed i live:

¹⁸ Jf. E. T. A. Hoffmanns berømte romantisk-ekstatiske tekst om Beethovens instrumentalmusik (1813)

Und das stets wieder erscheinende Problem der Interpretation ist die Herstellung einer Dialektik von Ganzem und Teil, die weder das Ganze ans Detail verliert noch das Detail durchs Ganze annulliert (ibid.9).

Man kan således forestille sig, at musikeren, også selvom han spillede Beethoven, kunne tænkes at være i stand til at redde enkeltmomentet fra værkformens abstraktion.

Gentagelsens problem

Problemet med både Don Juan og Faust er, at de fægter i den tomme luft og ikke kan komme i et egentligt forhold til sig selv og virkeligheden. For at tilværelsen ikke skal falde fra hinanden i abstrakt idealisme eller abstrakt umiddelbarhed må disse sfærer indgå i et samspil, hvorved der vindes en kontekst. Gentagelsens problem hos Kierkegaard er, at hvis man med Heraklit ikke kan gå i den samme flod to gange, så er alt kaos, og der er ingen ide i virkeligheden, som bare er en forskelsløs strøm. Men når Constantin Constantius i *Gjentagelsen* forsøger at gentage et besøg til Berlin, så mislykkes eksperiment uundgåeligt, fordi tiden går fremad, og intet længere er det samme som sidst. Derfor står og falder den moderne tilværelse med gentagelsens mulighed – dvs. at alt kan være nyt og så alligevel det samme. Hverken i det rent ideelle eller i det rent dennesidige er den egentlige gentagelse mulig – i så fald går den i abstraktionens tomgang. Gentagelsen må derimod være en gentagelse af ideen i materialiteten – hvorved de begge vinder deres konkrete virkelighed. Constantius spiller sit begreb om "Gjentagelse" ud mod grækernes begreb om erindring:

Gjentagelse og Erindring er den samme Bevægelse, kun i modsat Retning; thi hvad der erindres, har været, gjentages baglænds; hvorimod den egentlige Gjentagelse erindres forlænds (SV 5:115).

Forskellen på den græske og den moderne virkelighedsforståelse ligger således i, at erkendelse for grækerne er *erindring*, hvorimod det for det moderne menneske derimod handler om at "erindre forlænds". Den egentlige gentagelse er således tilegnelsen af den absolut konkrete og individuelle eksistens, hvor det enkelte menneske hverken fortaber sig i den melankolske erindring eller i "Haabets lette Planer" (ibid.116). For Kierkegaard bliver det moderne problem så at sige at leve mens man gør det, hvilket fremtænkes som en troshandling, idet det nødvendigvis må foregå i en absolut transcendens af erkendelsen, som – i overensstemmelse med Hegels billede om "Minervas Ugle" – kun fungerer retrospektivt.

På baggrund af kritikken af det kontekstløse værkbegreb kan man sige, at den heraklitiske position svarer til 'performativismen', ifølge hvilken man ikke kan spille det samme værk to gange, og den eleatiske svarer til den kritisk-værkanalytiske, ifølge hvilken man på grund af værkets ideale væsen end ikke kan spille det én gang. For så vidt løsningen på dette paradoks kan findes i en filosofiske tilgang til musikerens virke – musikeren som jo i sin reproduktion af musikværkerne ifølge Adorno må tage højde for samspillet mellem

værkets ide og den historiske kontekst for opførelsen – så svarer denne løsning til det, Kierkegaard i skikkelse af Constantius efterspørger i form af "Gjentagelsens" mulighed. Kierkegaard kalder også det at gentage for at "reduplicere", hvilket ligeledes står for et "refleksionsforhold, hvori noget abstrakt bliver gentaget el. virkeliggjort i en konkret, eksistentiel praksis" (Cappelørn 2006:111) – man kunne sige: svarende til Adornos ide om *reproduktion*, som er hans betegnelse for musikudøvelsen.

Opgør med lytterpositionen

Den dæmoniske opfattelse af musikken grunder for så vidt i et amatøragtigt forhold til musik. For musikeren er musik ikke noget, som man forholder sig passivt-iagttagende overfor, men noget han selv på en strengt forpligtende måde er en del af. Også ifølge A's egen tankegang er hans etiske dom over musikken umusikalsk. Det tab af sandhed i musikken, som Adorno identificerer som dens degeneration til at være et kulturprodukt, en borgerlig nydelse og en vare i kulturindustrien, skyldes ikke nødvendigvis et problem, der ligger i musikken selv, som Mann tænkte det, som ifølge Adorno nødvendiggjorde en afmægtig og isoleret tonekunst. Problemet er selve den betragtningsindstilling til musik, som glemmer, at musik ikke kun er noget, vi lytter til, men også er noget, vi spiller.

Ifølge Adorno er den "forpligtende lytten" i det moderne samfund blevet umuliggjort (Adorno 1983:17) – men netop ved at indtage lytterpositionen i forhold til musikken gør Adorno sig til en del af den modernitet, han kritiserer. Ifølge Bowie er ideen om musik som først og fremmest et lytteobjekt et moderne musikteoretisk fænomen, der opstået i en samtidighed mellem Descartes bevidsthedsfilosofiske musikteori (i *Compendium Musicae*, 1618) og tidens begyndende institutionalisering af musik som en koncertbegivenhed, et "spectacle" i stedet for eksempelvis den deltagerbetingede musikpraksis i rituel brug (Bowie 2007:52). Bowie støtter sig til den tyske musikforsker Heinrich Bessler, som viste hvordan den teoretiske samt passivt-nydende tilgang til den spillede musik hænger sammen med den moderne koncertkultur og ikke træffer den hverdagslige og deltagerbetingede omgang med musik i form af for eksempel dansemusik eller fælles salmesang.

„Dem Konzert eigentümlich ist... das *Publikum* als unbegrenzte und ungegliederte Masse. Seiner ursprünglichen, Beethovenschen Idee gemäß Vertreter der Menschheit, ist etwa für die Generation von Brahms bis R. Strauss auf die bürgerliche Gebildetenschicht eingeengt, ohne daß dadurch seine innere Organisation fester geworden wäre. Im Gegenteil hat sich die schon von Anfang an sehr dünnblütige Gemeinschaftsidee immer mehr verflüchtigt, bis schließlich eine völlig atomisierte, zusammenhanglose Masse, bestenfalls ein Abonnentenverein, übrigblieb. Dieses Publikum läßt die Musik in völliger *Passivität* an sich herankommen“ (Bessler 1978:30-31).

Denne kritik af sammenbruddet i den beethovenske idealisme minder tydeligvis om Adornos, og ligesom Adorno kritiserer den "radiodresserede lytter" (Adorno 1983: 16), så hedder det hos Bessler:

Mit dem Rundfunk ist das Publikum wirklich zur unbegrenzten, völlig atomisierten Masse erweitert. Das Grammophon hebt auch noch die gemeinsame zeitliche Bindung auf (Besseler 1978:32).

I højere grad end Adorno fremhæver Besseler imidlertid "den Gegensatz von Ausführenden und Hörern", og efterlyser et mere deltagerbetinget musikbegreb. Han forestiller sig således, at der ligger en "zeitliche Bindung", eller en tidslig forpligtelse i musikken, som forsvinder i det abstrakte begreb om musikken, som fuldbyrdes når musik til sidst ikke er andet en glitrende strøm, der kommer ud af en højttaler.

Det er i Besselers kritik nemt at genkende Kierkegaards æstetiker som ham, der gemmer sig bagerst i teatrets mørke – der sidder han sammen med Adorno som den intellektuelle kritiker, der på forhånd har afskåret sig fra at lade musikken sige sig noget af personlig værdi, men i stedet ser den som et stykke historie. "Hør, hør, hør Mozarts *Don Juan*" hedder det hos Kierkegaard. Og på samme måde indtager både den moderne musikteori og den musikudlægning, der tematiserer musikken som en abstrakt og flygtig størrelse, som det mest selvfølgelige i verden en lytterposition i forhold til musikken. Denne position findes også i den nyere litteratur; som eksempel kan blot nævnes professor Finn Egeland Hansens monografi *Layers of Musical Meaning* (2006), som fokuserer på musikerfaringen "*in audiendo*" – hvilket for Hansen ikke mindst betyder at lytte til en indspilning. Idet han afviser, at musik væsentlig har at gøre med tid, hedder det afslørende:

My simple point of departure is that time passes. Just as it takes three minutes to boil an egg (...), it takes ten minutes and ten seconds for John Lill to play the first movement of Beethoven's *Waldstein Sonata* and exactly the same time for me to listen to it. In this respect there is no difference between musical time and 'ordinary' time (Hansen 2006:243).

Alting tager tid – også musik – og derfor har musik ikke noget privilegeret forhold til tid. Hansen har i overensstemmelse med musikkens emancipation afgrænset musikfænomenet som et objektivt fænomen ved siden af så mange andre fænomener – men når han nævner den præcise tidsangivelse for, hvor længe det tager at høre eller spille en sats af Beethoven, afsløres det, at denne differentiering er betinget af, at musik for ham er noget, der kommer, når man trykker på *play*. Jeg tør godt påstå, at det næppe ville tage John Lill præcis den samme tid at spille satsen hver gang, hvis det ikke var fordi, der var tale om en indspilning, som kan sættes på *repeat*. Musik er altså for så vidt noget, der *afspilles*, ikke noget der spilles – og fra musikerens synspunkt er det selvfølgelig en uhyrlighed at sammenligne det at spille et stykke af Beethoven med at koge et æg. Man kan sige, at selve det at vente på, at ægget er kogt, også åbner et tidsrum, og så kan man stå der og lade tankerne flyve. Men hvis æggekogningen er 'musikken', er 'musikeren' så æggekogeren? Og hvad med ægget?

Musikteoriens fremmede forhold til musikerens perspektiv på musikken findes allerede hos Hanslick, der som argumentation for musikkens ideale væsen fremfører, at eksempelvis melodien til Orfeus' arie om sin

mistede Euridice i Glucks opera fra 1762, som i sin tid skabte en meget stærk følelsesmæssig reaktion hos publikum, lige så vel kunne passe til en lykkelig tekst, sådan at "Jeg har mistet min Euridice" kunne erstattes med "Jeg har fundet min Euridice". Pointen er således, at 'den samme' musik ligeså vel kan udtrykke glæde som sorg, hvorved musikken i og for sig altså ikke har at gøre med de situationsbetingede følelser Hanslick (1891: 46-48). Bortset fra at Hanslick her overser den dobbelttydighed i musikkens væsen, som kommer til udtryk hos Kierkegaard, hvor konklusionen omvendt kunne være, at musikken afslører en hemmelig forbindelse mellem glæde og sorg, så forudsætter dette argument også et kontekstløst værkbegreb, hvor han forestiller sig at Glucks arie eksisterer uafhængigt af den historisk-konkrete opførelse. Derfor er der musikalsk set tale om 'det samme' værk – uanset teksten. Musikforståelsen er væsensforskellig fra en musikers tilgang til musik. For den sanger, der i givet fald skulle synge arien, ville der ikke uden videre være tale om 'den samme' musik, idet tekstændringen uden tvivl ville få konsekvenser for den måde, sangeren ville synge sangen på – helt ned i den musikalske frasering. Ifølge et kontekstbetinget værkbegreb ville konsekvensen omvendt være, at den ændrede omgivelse for værkets toner ændrer værket i dets væsen, så det bliver et andet værk.

For at forfine ideen om den praktisk-musikalske erkendelse, vil jeg i det følgende inddrage Peter Bastians musikalske erfaring i *Ind i musikken* (1987) og til dels *Mesterlære* (2011). Dette bidrager med et perspektiv, der mangler hos både Bowie og Bessler, selv om de peger hen imod den deltagerbetingede omgang med musikken. Hverken Bowie eller Bessler går nærmere ind på musikerens tekniske problemer, og dermed suppleres kritikken af den passive musikæstetik ikke med et alternativ, der kan forholde sig den filosofiske kritik af det umiddelbare. Bessler støtter sig i sin ide om "dagligdagsheden" til Heideggers tænkning (Bessler 1978: 110), men mangler så at sige i det lys at formulere en musikforståelse, der ikke hjemfalder til det uegentlige "man" (jf. Heidegger 1972:§38).

Ind i musikken

Bastians beretning fra 1987 er skrevet med udgangspunkt i en erfaring af musikkens grænsesprængende karakter i forhold til den teoretiske analyse og det eksakte sprog, der svarer til den ide om musikken, som Bowie har kortlagt fra den tidlige romantik til den moderne filosofi. Det musikalske for Bastian ligger i fornemmelsen for helhed, sådan at den musikalske erkendelse er en erkendelse af "den totale situation" (ibid.26), eller af en helhed, man selv er en del af. Bastian identificerer den musikalske evne som "*evnen til at opfatte mangfoldigheden som enhed*" (ibid.52), og musikalsk forståelse handler eksempelvis om at kunne opfatte længere og længere tidsforløb som en konsekvent sammenhæng, hvor delen afspejler helheden og helheden afspejler delen. For så vidt aktualiserer Bastian Schellings ide om erkendelsens musikalitet. Bastian forstår umiddelbart musikfænomenet i lyset af en helhedsforståelse af verden og tilværelsen, idet han eksempelvis sammenligner evnen til at høre en længere klassisk komposition som en sammenhæng med indre konsekvens med i det hele taget at kunne opfatte alle øjeblikke og begivenheder i

livet som en del af en helhed, hvor det hele gælder med og har betydning (Bastian 1995:53-54). Den tidlige erkendelse transcenderer således sig selv, når man i hvert moment ser det hele.

Den totale tilegnelse af musikstykket [/tilværelsen] forudsætter en ubrudt koncentration, hvor vi umiddelbart "forstår" hver enkelt details plads i helheden, hvor vi umiddelbart erkender helheden. 'Først og sidst er her og nu', hvilket er en formulering af paradokset: 'Evigheden står vertikalt på tidsaksen' (ibid.53).

Denne formulering placerer tydeligvis det kierkegaardske øjeblik som den musikalske erkendelses genstand, hvor helheden er til stede i det enkelte og omvendt. Ligesom Kierkegaard forstår Bastian *angst* som symptomet på det, der forhindrer os i at se vores øjeblikkelige tilværelse som det den virkelig er (ibid.54, jf. SV 6:136). For Bastian kræver denne erkendelse dog musikalitet, idet det kræver, at man er "resonant overfor øjeblikket" (Bastian 1995:54). I lighed med Kierkegaard medfører øjeblikket for Bastian et krav om handling, og musikerens eksempel viser, at man kan dygtiggøre sig i forhold til at blive lydhør overfor "øjeblikkets krav" (ibid.14). Det handler om at opnå en "fuldstændig forståelse af vores situation", hvilket er forståelse, der transcenderer sprogets rækkevidde (ibid.24). Musikererfaringen får således Bastian til at tale om en sanselig erkendelse, der ikke kan begribes sprogligt, "hvor vi på den ene side forstår uden at forstå, på den anden side *ved*, fordi vi direkte oplever" (ibid.35). Der er dog her ikke tale om en passiv, sanselig beruselse, men i lige så høj grad en klar bevidsthed om den konkrete, situationsbundne helhed, som har konsekvenser for, hvordan man selv skal gebærde sig som musiker – en disciplin, han i øvrigt forbinder med moral (ibid.46). Bastian forbinder koncertsituationens betingelser med en sandhed om tilværelsen i det hele taget, hvor det gælder, at "der findes ikke et neutralt område, hvor vores handlinger ikke tæller" (Bastian 2011:230). Det Kierkegaard lokaliserede som musikkens "dæmoni" opløses for så vidt, når man lader de krav, der gælder til en optrædende musiker, gælde i hele tilværelsen, sådan at man med Bastians ord aldrig går "ned fra scenen" (ibid.230).

Koncertsituationen er for Bastian paradigmet på den alvor og udsathed, der er på spil for den musikalske bevidsthed. For at forløse musikken musikalsk må man fornemme, hvordan man kan formidle den ind i den nærværende situation, som altid er forskellig. Man må spille sammen med de givne betingelser – helt banalt bliver man fx nødt til at spille langsommere i en kirke pga. akustikken (Bastian 1995:92) ligesom man må spille sammen med den stemning som det aktuelle publikum medbringer (ibid.14-15). "*I musikken findes der ingen gentagelser*", hedder det hos Peter Bastian – hvilket omtrent betyder det modsatte af A's ide om musikkens uigentagelighed. Ifølge Bastian findes der i musikken ingen gentagelser, fordi man ikke kan spille noget for første gang to gange. Hvis man spiller det samme igen, er det jo ikke længere det samme, idet man jo allerede har hørt det før, hvorfor det anden gang bliver til noget andet. Dette må musikeren tage højde for i sit spil; som det hedder hos Adorno, så har et musikalsk tema, når det dukker igen "*einen ganz anderen Sinn*", hvorfor det "*anders interpretiert werden muß als beim ersten auftreten*" (Adorno 2001:9). Man kan udvide denne indsigt til at gælde også gentagelsen af et helt stykke musik – man

må spille det på ny hver gang og kan ikke falde tilbage på en bevidstløs rutine uden at det musikalske forsvinder ud af musikken. Man kan så at sige kun spille det samme værk ved at spille det på den tidlige situations altid nye betingelser. Det Kierkegaard kalder at "erindre forlæns" kunne således svare det, Bastian kalder at "lytte til det uskrevne" (ibid.76).

Det konkrete øjeblik, som er så svært at håndtere filosofisk, er i musikken en kendsgerning, sådan at eksempelvis den umålelige præcision der skal til, for at en samba swinger, kan opnås i musikalsk indlevelse og dygtiggørelse (ibid.84). Der er tale om et 'lige-præcis-der-og-kun-der-skal-slaget-falde'¹⁹, som kun kan forløses ved konkret indlevelse og en dygtiggjort fornemmelse for musikkens krav. Bastians musikererfaring modsiger således Hegels påstand om, at den konkrete og sanselige umiddelbarhed, der åbner sig i et *her og nu* og et *dette*, nødvendigvis må negeres af sprogets almenhed. Spørgsmålet er, om det ikke kun er i en umusikalsk verden, at det almene sprog må få "ret" overfor den konkrete, bevidste umiddelbarhed, som det ikke magter at forholde sig til. Musikererfaring siger således, at der findes en *bestemt umiddelbarhed*, som imidlertid ikke er bestemt ved et begreb, men derimod i kraft af sin indlejrethed i en musikalsk-tidslig helhed. Det musikalske øjeblik er således for musikeren aldeles ikke abstrakt, men derimod absolut konkret²⁰.

Enhver musiker kender den nervøsitet, der kan udarte til angst, men som også kan kultiveres til inspiration, som kommer af koncertsituationen – det er lige nu, det gælder. Denne angst ligner den kierkegaardske angst, fordi det er en angst ved friheden, ved det at alt er muligt, og at man ligesom det gælder Kierkegaards kristne bevidsthed så at sige hvert øjeblik balancerer på en hårfin linje mellem frelse og fortabelse, fordi et øjebliks mangel på koncentration eller andre omstændigheder kan resultere i at musikken går i stykker, og alt det man har øvet så intenst alligevel løber ud i sandet, når det gælder. Samtidig er der det konstruktive moment i koncertsituationen, at selvom det er musikalsk utilgiveligt at begå fejl, så ophører fejlen med at være relevant i det øjeblik, den er begået – her gælder det musikalsk set udelukkende om at komme videre og på rette spor igen så elegant som muligt.

Man kan sige, at Adornos negative dialektik heroverfor minder om øveprocessen. Her er det ifølge Bastian kun muligt at operere med en masse nej'er: nej ikke sådan, heller ikke sådan, nej heller ikke sådan. Det positive og vellykkede kan kun opstå af sig selv og kan ikke planlægges. Det må vise sig som noget der bryder frem i forlængelse af den stædige og koncentrerede, negative dialektik i dygtiggørelsen (Bastian 2011:255). Men i koncertsituationen er det helt anderledes. Her er det ikke længere muligt at sige nej, for nu kører toget, og man kan ikke spole tilbage og tage noget forfra. Situationen ligner improvisationen, hvor man må tage imod det, der kommer. Enhver skuespiller ved, at det ikke er tilladt at sige nej i en improvisation, for så undergraves det frie spil. Som pianist kender man den uvilkårlige uvilje mod det klaver, man tilfældigvis har til rådighed til koncerten, som slet ikke opfører sig som det, man havde øvet på

¹⁹ Denne umiddelbart bestemte *dér-væren* (*Dasein*) er i øvrigt udgangspunktet for Heideggers ontologi, og Heidegger kunne med fordel have taget udgangspunkt i musikken frem for sproget.

²⁰ Som Mendelssohn udtrykte det, så er musikken ikke for uklar til at blive oversat til ord, men derimod for klar (Olsen 1975: 16).

hjemmefra. Men den eneste vej frem er at acceptere sit materiale og sine muligheder og den lyd, der nu engang kommer ud. Man kan ikke tage noget om, men er tvunget til at få det til at give mening, som nu engang sker. Den kritiske og evaluerende bevidsthed er bagudrettet, og hvis man begynder at evaluere sit spil, mens man spiller, har man allerede tabt koncentrationen i forhold til det, man netop er i gang med at spille. Derfor hedder koncertsituationens betingelser ja, ja, ja, hvor øvesituationen styres af et nej, nej, nej. Adornos musikfilosofi levner ikke mulighed for koncertsituationens positivitet, og derfor er det ikke underligt, at hans æstetik forbliver magtesløs og reproducerer sin egen magtesløshed. Det der mangler er et begreb om en umiddelbarhed i anden potens, som ikke er den barnlige og ideologiske umiddelbarhed, men som er en tilegnet, bevidst umiddelbarhed. Musikeren står således overfor Don Juan og Faust som den, der i forhold til musikken hverken går op i en ureflekteret, drømmeagtig rus eller holder sig spekulerende på afstand. Den vidtløftige abstraktion er for musikeren et koncentrationstab, som ødelægger hans spil – og kun den udenforstående amatør forveksler den tilsyneladende ubesværet med bevidstløshed.

I stedet for den tavse og utilgængelige Abraham i *Frygt og Bæven* kunne man derfor også tænke sig musikeren som svaret på den moderne erkendelseskrise. Musikeren virke er jo ikke kendetegnet ved at foregå med bind for øjnene – musikeren skal tvært imod på en meget konkret måde dygtiggøre sig i at "erindre forlænds". Musikeren eksistens kortsluttes ikke i et paradoks, men virkeliggøres i den spillede musik.

Abraham er på sin side kendetegnet ved, at han *gør* noget i stedet for at tale. Det samme gælder musikeren forhold til musikken. Han hverken nøjes med at analysere den eller svømme hen i den – han spiller den.

Afsluttende

Sandt at sige, så findes der i populærkulturen i dag megen musik, som i meget højere grad end Mozart dyrker den sanselige øjeblikkelighed, hvor musikken i takt med den dunkende bas siger: nu, nu, nu. Hos Mozart og i den klassiske musik er der jo netop et forløb og en kontinuitet, som for nutidens koncentrationsløse publikum slet ikke er så nemt tilgængelig endda. Som sagt ligger ideen om, at nye musikalske ideer kun kan bruges én gang, under for det idealiserede værkbegreb. Man glemmer således, at det samme stof lyder forskelligt i nye historiske kontekster. Tiden er altid ny – og når et værk ikke lyder af det samme anden gang, betyder det ikke nødvendigvis, at det ikke anden gang måske kan vinde i betydning og sandhed. I et opgør med Adornos "kanon af forbud" bruger Karl Aage Rasmussen denne viden i sin collageteknik, hvor han rekonstruerer gamle værker ind i en ny kontekst og på den måde skaber ny musik ud af gammelt materiale (Rasmussen 2008:43). Men den samme sandhed gælder for den klassiske pianist, når han skal spille Brahms' intermezzo i A-dur for Gud ved hvilken gang i musikhistorien – alene det, at han spiller det her og nu, der hvor han gør det med det publikum og den stemning, der i forvejen er i rummet

og tidsånden, gør, at musikken ikke er den samme. Den kan lyde som en forkølet mumie, som har mistet sin aktualitet – men musikerens kunstneriske opgave er selvsagt at gentage musikkens sandhed, hvilket afhænger af, at han kan gøre den til nutid. En dygtig musiker kan spille et velkendt værk sådan, at man ligesom hører det for første gang.

Det skal siges, at den historiesyge træthed ved musikken også findes hos musikerne, når de tænker, at de da ikke endnu engang kan være bekendt at spille Schuberts *Winterreise*. Når nu så mange andre har gjort det før og meget bedre. Men disse andre er jo ikke til stede og kan spille for de levende mennesker, som den udøvende nu engang har foran sig. Tilsvarende kan en organist med tiden finde det monotont at spille til den ene begravelse efter den anden – og oven i købet gerne de samme sange. Men han glemmer, at det hver gang er nogle nye mennesker, som ikke befinder sig i en banal rutinepræget situation. Dermed kan der opstå en underlig afstand mellem musikeren og de tilhørendes virkelighed, hvor musikeren er på rutinearbejde og muligvis ikke har begreb om den betydningstunge rolle, som hans musik, hvis den er vel udført, kan spille for tilhørerne. Som sagt er de anonymiserede forhold ligefrem tilstræbt i nutidens koncertsale, og man skal derfor ikke undre sig over, hvis den finkulturelle musik i dag kan synes kedelig; det er nemlig slet ikke os, de spiller for, men verdensånden. Man glemmer, at ånden ikke er en tilhører, men en virkende, en udøvende.

Opgør med teleologiens fortæring af det skønne

Problemet med den traditionelle musik for Adornos erfarne ører er, at den er alt for let at begribe som en samling historiske konventioner, hvis harmoni tjener kulturindustriens uforpligtende og passiviserende nydelse. Ifølge Kant kan det skønne ikke defineres, men dette skyldes også, at det skønne siger noget om det, som vi står midt i og ikke har overblik over. Vi kan ikke sammenfatte hele naturens empiriske totalitet i en objektivt sammenhæng – i så fald skulle vi indtage perspektiv fra oven, som ikke er menneskeligt muligt. Det skønne ligger netop i det begrebsløse spil i erkendelseskræfterne, eller den æstetiske *refleksion*, som hos Kant ikke står i modsætning til det umiddelbare, men som tvært imod består i en uformidlet, begrebsløs refleks mellem tænkning og erfaring. For så vidt bevidstheden skulle komme til et objektivt begreb om sin genstand, så ville den ophøre med at være en genstand for æstetikken og i stedet være en genstand for *teleologien*, som i Kants måske lidt forældede ide om naturvidenskab er området for den empirisk-systematiske naturerkendelse. Begrebets aflivning af det skønne kan genkendes i den bevidste lytters nærmest aggressive ærgrelse over at gennemskue musikken – enten som en bunke let musikvidenskabeligt-kategoriserbare funktioner, eller som et led i et kulturindustrielt design, der har til formål at tjene penge. Det er denne proces, som ifølge Adorno historisk tvinger tonekunsten frem i stadig nye og uhørte kompositionstekniske metoder. Den må så at sige af al kraft forsøge at undgå den teleologiske subsumtion – ultimativt ved at lukke sig fuldstændig til, så den bliver ret op ubrugelig for kulturindustrien, fordi der ikke er nogen, der har lyst til at høre den. Hermed lader han dog kunsten reproducere den afmagt, han allerede tilkender det naturskønne, når det som sagt hedder, at "Ordet, 'hvor

smukt'... gør naturen mindre smuk". Alternativet til den ensidige satsning på den utilgængelige tonekunst kunne derfor være at gå *ind i musikken*, hvilket for Bastian er uadskilleligt fra det at spille den selv. Man kan sige, at perspektivet stemmer overens med æstetikken immanente position hos Kant. Erfaringen af det naturskønne er hos Kant erfaringen af at være indlemmet i en større sammenhæng, som har værkkarakter, og muligheden for at få en ide om, hvordan vi forholder os engageret i forhold til forpligtelsen i dette "værk", ligger på den måde i musikerens forhold til musikken, som ikke er udefrakommende og betragtede, idet musik for musikerens er noget han fuldt bevidst står lige midt i, idet han spiller den. Igen kan begrebet om den musikalske erkendelse, musikkens sandhed og virkelighedens musik således reddes ved at indtage musikerens perspektiv; musikerens for hvem musikken hverken er et uforpligtende lytteobjekt eller en kulturindustriel konsumvare, men derimod et virke, der udspiller sig i en levende dialektik mellem værkets ide og den absolut konkrete situation. For at redde musikken fra dæmonien og dens teleologiske subsumption i videnskaben og kulturindustrien behøver vi kort sagt bare at begynde at spille den selv. Fra dette perspektiv kan den musikalske erkendelse af virkelighedens egen musik endvidere få konkret og forpligtende indhold.

LITTERATUR

Adorno, Theodor W. (1983): *Den ny musiks filosofi*, Tiderne skifter, København.

Adorno, Theodor W (1995): „Det naturskønne“ [dansk oversættelse af afsnittet om det naturskønne i *Ästhetische Theorie* (Adorno 2003: s. 97-122)], s. 51-71 i *Æstetiske teorier: en antologi ved Jørgen Dehs*, Odense Universitetsforlag, Odense

Adorno, Theodor W (1993): *Beethoven: Philosophie der Musik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W. (2001): *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Suhrkamp, Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W. (2003): *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max (2004): *Oplysningens dialektik: Filosofiske fragmenter*, Gyldendal, København

Augustinus, Aurelius (1988): *Augustins Bekendelser*, Sankt Ansgars Forlag, København

Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007): *Ästhetik: Lateinisch-deutsch*, Felix Meiner Verlag, Hamburg

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1968): *Filosofiske betragtninger over digtet*, Eccers Forlag, København

Bastian, Peter (1995): *Ind i musikken*, Gyldendal/PubliMus, Hasle

Bastian, Peter (2011): *Mesterlære: En livsfortælling*, Gyldendal, København

Bernstein, Leonard (1943): *I Hate Music!*, cycle of “5 kid songs” for soprano & piano

Bessler, Heinrich (1978): *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Reclam, Leipzig

Bowie, Andrew (2008): *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge

Bøgeskov, Tom (2004): ”Indledning”, s 7-27 i Kant 2004: *Grundlæggelse af sædernes metafysik*, Hans Reitzels Forlag, København

Cappelørn, Niels Jørgen (2006): *Kommentarbind til [Søren Kierkegaards Skrifter bind 11]*, Gads Forlag, København

Germer, Mark (1995): “The New “Musik in Geschichte und Gegenwart”: First impressions”, s. 39-44 i *Quarterly Journal of Music Library Association* 52,1, Music Library Association, Philadelphia

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*, Droemersch Verlagsanstalt, München

Grundtvig, N. F. S. (2006): ”Jeg kender et land”, nr. 52 i *Højskolesangbogen*, FFDs Forlag, København

Hansen, Finn Egeland (2006): *Layers of Musical Meaning*, Museum Tusculanum Press, København

Hanslick, Eduard (1891): *Vom Musikalisch-Schönen*, Johan Ambrosius Barth, Leipzig

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (?): *Ästhetik Band II*, Europäische Verlagsanstalt GmbH, Frankfurt am Main

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1998): *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Felix Meiner Verlag, Hamburg

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2007): *Åndens Fænomenologi*, Gyldendals bogklubber

Heidegger, Martin (1972): *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen

Hüschen, Heinrich (1975): "Musik", s. 11 i *Fra Platon til Stockhausen* (red. Bent Olsen), Munksgaard, København

Janz, Tobias (2011): "Performativity and the Musical Work of Art", s. 1-15 i *Word & Music Studies 2011, Vol. 12*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam

Jensen, Jørgen I. (2004): *Mødepunkter: Teologi – Kultur – Musik*, Anis, København:

s. 15-26: "Svimlende forenkling"

s. 51-59: "Den anden musik"

s. 217-232: "Omkring ophævelsen af den musikalske tyngdelov"

s. 405-438: "Dæmoniens spejl. En studie i Thomas Manns *Doktor Faustus*"

Jørgensen, Dorthe (2003): *Skønhedens metamorfose: De æstetiske idéers historie*, Odense Universitetsforlag, Odense

Jørgensen, Dorthe (2006): *Historien som værk: Værkets historie*, Aarhus Universitetsforlag

Jørgensen, Dorthe (2008): "Hvad skal vi med filosofisk æstetik?", s. 307-327 i *Aglaias Dans: På vej mod en æstetisk tænkning*, Århus Universitetsforlag, Århus

Kant, Immanuel (2002): *Kritik af den rene fornuft*, DET lille FORLAG, Frederiksberg

Kant, Immanuel (2007): *Kritik af dømmekraften*, DET lille FORLAG, Frederiksberg

Kierkegaard, Søren (1995): [SV] *Samlede Værker bind 2,3,5,6 [bind 2 og 3: Enten-Eller; bind 5: "Frygt og Bæven", "Gjentagelsen; bind 6: "Philosophiske smuler", "Begrebet Angest"]*, Gyldendal, København

Kjerschow, Peder Christian (2001): *Før Språket: Musikkfilosofiske essays*, Vidarforlaget AS, Oslo

Leibniz, Gottfried Wilhelm (2000) "Monadologien" s. 210-227 i *De store tænkere: Leibniz*, Rosinante, København

Løgstrup, K. E. (1978): *Skabelse og tilintetgørelse: Religionsfilosofiske betragtninger Metafysik IV*, Gyldendal, København

Mann, Thomas (1965): *Mellem kultur og politik: Taler og Essays 1926-53*, Gyldendal, København

Mann, Thomas (2003): *Doktor Faustus: den tyske komponist Adrian Leverkühns liv, fortalt af en ven*, Gyldendal, København

Mirbach, Dagmar (2007): „Einführung: Zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica*“, s I-LXV i *Ästhetik* (Baumgarten 2007)

Nietzsche, Friedrich (1962): *Historiens nytte*, Gyldendal, København

Nietzsche, Friedrich (2007): *Tragediens fødsel*, Gyldendal, København

Olsen, Bent (red.) (1975): *Fra Platon til Stockhausen*, Munksgaard, København

Petersen, Nils Holger (1978): "Den tvetydige sækularisering – musikken i det tyvende århundrede – belyst ved hjælp af Thomas Manns roman Doktor Faustus", s. 64-79 i *Kredsen*, 45. årgang, nr. 2-3, Århus

Petersen, Nils Holger (2004): "Introduction", s. 1-23 i *Transformation of Christian Traditions and their Representation in Arts, 1000-2000*, Rodopi, Amsterdam, New York

Petersen, Nils Holger (2008): "Seduction or Truth in Music? Mozart's Don Giovanni and Søren Kierkegaard's Either/or", s. 109-128 i *Kierkegaard Studies Yearbook 2008*, Walter de Gruyter, Berlin, New York

Rasmussen, Karl Aage (2008): *Musik og virkelighed*, Gyldendal, København

Scholtz, G. (1984): "Musik", s. 242-257 i *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 6*, Schwabe & Co. AG, Basel

Schopenhauer, Arthur (2009): *Verden som vilje og forestilling*, Gyldendal, København

Sundberg, Ove Kr. (2000): *Musikktænkningens historie*, Solum Forlag, Oslo

Sørensen, Peter Aaboe (2005): "Tonen i tanken – K. E. Løgstrups musikalske fordring" i *Slagmark* nr. 42: K.E. Løgstrup, Slagmark, Aarhus

ENGLISH ABSTRACT

Music and Reality: A Reassessment of the Truth of Music and the Question of a Musical Cognition via a Performer-oriented Critique of the Abstract Understanding of Music in the Modern Dialectic between Don Juan and Faust

Starting out in a historical account of how music went from being a feature of reality to being solely defined as 'soundart', the idea of the abstractness of music and the musical is localized as the defining moment in modern understanding of music. This thesis criticizes this understanding of music for depending on a listener's perspective towards music, forgetting the performer's active and engaged relationship to music. On the basis of the Danish philosopher K.E. Løgstrup's metaphysics of perception, this thesis seeks to reinstall a concept of the musicality of reality; by taking the musician's point of view, it argues in favor of the existence of an exact musical cognition of binding consequence.

In his pseudonymous text on Mozart and *Don Juan*, Kierkegaard defined the essence of music as being the abstract as abstract, which implies that there is no readymade musical obligation in the musical material itself. This is the common ground in the dispute over the future of music between the Hanslick- and the Wagner-wing in mid- 19th century. The question of musical truth being of no issue in Hanslick's modern musicology, the very same modern situation conditions the artistic problems of music as investigated by Adorno in *Philosophie der neuen Musik* – according to whom the history of music is determined by the desperate imperative of artistic truth. With inspiration from Kierkegaard, Thomas Mann recontextualized Adornos thinking in his novel *Doktor Faustus*, where the demonic *Faust*-character is interpreted as the new musical existence (after the death of Don Juan in Kierkegaard). To save the concept of musical truth, this thesis argues that instead of following Adorno's clinging to the absurdity of the culturally weak modernistic music as the only possibility of musical truth, a perspective towards music which is different from the dreaming fantasy world of the passive bourgeois consumer can be obtained by taking leave of the listener's perspective in favor of the musician's relationship to music. This turn in perspective has been hinted at by Andrew Bowie and Heinrich Bessler, but neither of them investigates the technical awareness of the musician. This thesis utilizes the testimony of the Danish author and musician Peter Bastian to exemplify a determinate cognition of a conscious immediacy – that which Hegel, Kierkegaard, and Adorno thought impossible.