

[marxists.org](https://www.marxists.org)

# Brev till Walter Benjamin

*Theodor Ludwig Wiesengrund*

23–32 minuter

---

## Theodor Adorno

**1936**

---

Originalets titel: "Letter to Benjamin of 18 March, 1936"

Översättning: Lars Bjurman

Digitalisering: Dag Heymar

HTML: [Jonas Holmgren](#)

---

London den 18.3.1936

Käre herr Benjamin,

när jag nu samlar mig till några synpunkter på Ert utomordentliga arbete, så är det minst av allt i förhoppningen att kunna komma med en kritik som är föremålet någorlunda värdig. Den fruktansvärda arbetspress jag lever under – den stora logikboken, avslutningen av mina bidrag till Berg-monografin (färdiga sånär som på två analyser) och jazzessän<sup>[1]</sup> gör varje försök i den vägen utsiktslöst. Inte minst därför att det här rör sig om en produkt, inför vilken jag faktiskt på allvar upplever skriftlig kommunikation som otillräcklig – här finns knappt en enda mening

som jag inte skulle vilja ingående diskutera igenom med Er. Jag hoppas fortfarande att det ska bli möjligt inom kort, men vill å andra sidan ogärna vänta till dess med att svara över huvud taget, hur otillräckligt det än måste bli.

Låt mig därför begränsa mig till en huvudlinje. Jag är starkt intresserad av och ställer mig helt och hållet bakom allt det i Ert nya arbete som jag uppfattar som ett fullföljande – nu inom ramen för en materialistisk dialektik – av Ert ursprungliga syfte: att rekonstruera dialektiken mellan myt och historia, den mytens dialektiska självupplösning som Ni här spårar i avritualiseringen av konsten. Ni vet ju att mina egna estetiska analysförsök sedan många år pekar mot en "likvidering av konsten" och att mitt insisterande på ett teknologins primat, framför allt för musikens vidkommande, ligger helt i linje med detta och med Er "andra teknik".<sup>[2]</sup> Och det skulle inte förvåna mig om vi just här verkligen undra på, menar jag, med tanke på att Ni ju redan i barockboken pekade på den historiska skillnaden mellan allegori och symbol (av vilka den senare väl med Er nya term skulle vara "auratisk") och i *Einbahnstraße* på den mellan konstverk och magisk dokumentation.<sup>[3]</sup> Jag hoppas det inte låter alltför förmätet om jag uppfattar det som en vacker bekräftelse för oss båda att jag i en uppsats (som Ni säkert inte har läst) i festskriften till Arnold Schönberg för två år sen hade några formuleringar om teknologi och dialektik och det nya förhållandet till tekniken som helt och hållet stämmer med Era.

### **[Konstens autonomi]**

Det är i medvetande om denna grundläggande överensstämmelse som jag samtidigt måste peka på några skiljaktigheter oss emellan

– dock utan annan avsikt än att befästa den gemensamma "generallinje" som nu blivit så tydlig. Just därför kan jag åtminstone till en början hålla mig till vår vanliga typ av immanent kritik.

I de av Era tidigare studier som jag tycker att den nya direkt knyter an till skiljer Ni klart mellan medvetet producerade konstverk å ena sidan och å den andra teologiskt skapade symboler och magiska tabuföremål. Därför förefaller det mig betänkligt, och jag kan bara uppfatta det som en mycket sublimerad rest av vissa idéer från Brecht, att Ni nu utan vidare för över begreppet magisk aura på "det autonoma konstverket" och uttryckligen dömer detta till en kontrarevolutionär funktion. Jag behöver inte poängtera för Er att jag är fullt medveten om elementet av magi i borgerliga konstverk (så mycket mindre som jag alltid har arbetat på att avslöja den borgerliga filosofi, där föreställningen om en estetisk autonomi hör hemma, som i ordets egentligaste bemärkelse mytisk). Ändå menar jag faktiskt att kärnan i det autonoma konstverket inte vetter åt det mytiska hållet – ursäkta rumstermerna – utan i sig själv är dialektisk, ja driver magin på flykten med förebud om frihet. Om jag inte minns fel har Ni själv sagt något ditåt om Mallarmé, och jag kan inte uttrycka min upplevelse av essän i dess helhet bättre än genom att säga att jag av och till under läsningen längtar efter en kontrapunkt i form av den Mallarmé-studie Ni enligt min mening är skyldig oss och som skulle komma att bli ett av Era viktigaste bidrag. För hur dialektisk Er framställning än är, så är den det inte i frågan om det autonoma konstverkets princip; här ser ni förbi den elementära och för mig själv på musikens område för var dag allt ofrånkomligare erfarenheten, att just en ytterligt konsekvent underkastelse under den egna teknikens lagar driver den autonoma konsten allt längre bort från tabuering och fetischisering

och allt närmare en nivå av frihet, av medveten framställning, av tillverkning. Jag kan inte föreställa mig något bättre materialistiskt program än Mallarmés sats att diktverk inte är foster av ingivelse, utan tillverkade av ord; och åtminstone de bästa av de politiska reaktionärerna, sådana som Valéry och Borchardt (den senare med sin analys av det latinska *villa* -systemet, som trots en svårsmält mening om arbetarna i sin helhet är fullt förenlig med ett materialistiskt synsätt)[\[4\]](#) har själva detta sprängstoff lagrat i sina celler. När ni försvarar populärfilmen gentemot den s k seriösa kan alltså ingen vara mer ense med Er än jag; men 1'art pour 1'art-konsten ropar i minst lika hög grad på ett försvar, och den enhetsfront som nu vänder sig mot den och vad jag kan se sträcker sig ända från Brecht till Ungdomsrörelsens[\[5\]](#) vore bara den anledning nog.

Ni talar om lek och verklighetssuggestion som konstens båda motsatta element; men jag kan för min del inte inse varför leken i sig skulle vara mer dialektisk än suggestionen – t ex den Ni så övertygande påvisat hos Ottilie, trots att hon i dag står i skuggan av Helena och Mignon.[\[6\]](#) Och här leder mina invändningar osökt över till det politiska. För när ni (alldeles riktigt) ser teknifiering och alienation dialektiskt, men underlåter att anlägga samma perspektiv på den objektiverade subjektivitetens värld, så blir den politiska konsekvensen ju att Ni utan förmedling tilltror proletariatet (som biografpublik) en analys som det enligt Lenins bekanta tes över huvud taget inte förmår genomföra utan hjälp av teorin och de intellektuella, dessa dialektikens subjekt som tillhör konstens av Er bannlysta sfär. Det vare mig fjärran att vilja fridlysa det autonoma konstverket som något slags reservat, och jag tror som Ni att det auratiska hos konstverket håller på att försvinna – för övrigt inte

bara på grund av möjligheterna till teknisk reproduktion, utan framför allt på grund av att konstverket följer sina egna "autonoma" formlagar (den teori om musikalisk produktion som Kolisch<sup>[7]</sup> och jag i årtal pratat om handlar just om det). Men autonomi, dvs tingformen hos konstverket är inte identisk med en magisk karaktär. Lika lite som det förtingligande filmen representerar har varit helt verkningslöst, lika lite kan något sådant sägas om det stora konstverket; och om det är borgerligt reaktionärt att ta avstånd från det ena av omsorg om individen och jaget, så är det snudd på anarkism att döma ut det andra under hänvisning till något slags omedelbart bruksvärde. *Les extrêmes me touchent* <sup>[8]</sup> precis lika mycket som Er; men bara under förutsättning att den högre sfären tillerkänns samma dialektik som den lägre och inte helt enkelt lämnas att förfalla. Båda är märkta av kapitalismen, båda innehåller element till en förändring (som naturligtvis aldrig kan komma att innebära något slags medelväg mellan Schönberg och Hollywood); de utgör de åtskilda hälfterna av den hela frihet som dock inte kan uppnås genom att den ena slås ihop med den andra. Att då i stället ge upp den ena för den andra vore romantiskt: antingen en borgerlig romantik om att försvara personligheten med alla därtill hörande trollkonster, eller en anarkistisk romantik av blind förlitan på proletariats självtillräcklighet i den historiska processen – detta proletariat som ju i sig är en borgerlig produkt. I mina ögon hemfaller Er essä i viss utsträckning åt den senare typen av romantik. Ni röker ut konsten ur dess egna tabuns dunkla gömställen – men sedan verkar det som om Ni ryggar tillbaka inför det barbari som därmed hotar att bryta lös (vem skulle inte göra det?) och garderar Er genom att i ett slags omvänd tabuering göra det som Ni fruktar till föremål för dyrkan. Biopublikens skratt är – som jag har påpekat för Max och

han säkert har fört vidare till Er – långtifrån gott och revolutionärt, utan tvärtom laddat med den värsta sorten av borgerlig sadism; den typ av sakkunskap tidningspojkar kanske kan utveckla i diskussioner om sport framstår för mig som rätt tvivelaktig; och framför allt känner jag mig inte ett dugg övertygad av distraktionsteorin, trots det chockartat förledande i den, om så bara av det enkla skälet att arbetet i ett kommunistiskt samhälle kommer att vara så organiserat att människorna inte längre blir tillräckligt trötta och fördummade för att känna behov av förströelse.

Vidare förefaller mig en del av Era begrepp från den kapitalistiska praktikens område – som t.ex. "testbarhet" – som ontologiskt tänkta och tabuerade till sin funktion; förutom att man väl måste säga att om det finns något sådant som en auratisk karaktär, så är den i högsta och allra betänkligaste grad utmärkande för just filmen. Och att reaktionära åskådare av idel sakkunskap skulle förvandlas till avantgardister inför en Chaplinfilm – för att bara nämna ytterligare en detalj – det uppfattar jag likaså som en ren och skär romantisering. För det första är jag nämligen inte ens efter "Moderna tider" beredd att räkna Kracauers store favorit<sup>[9]</sup> till avantgardet (av skäl som förhoppningsvis kommer att framgå med önskvärd tydlighet av min analys av jazzen), och för det andra tror jag inte att något av det fina i kråksången går hem hos publiken. Man behöver bara ha hört var det skrattas under den här filmen för att inse hur den fungerar.

Kängan åt Werfel beredde mig personligen stor glädje, men tänker man i stället på Musse Pigg<sup>[10]</sup> blir saken väl genast betydligt mer komplicerad? Jag undrar också om reproduktionen av "varje människa" verkligen är det a priori för filmen som Ni säger den

vara – om det inte snarare hör till den "naiva realism" som vi senast i Paris var så ense om att beteckna som borgerlig. Det är väl heller knappast en tillfällighet att den moderna konst Ni kan stämpla som auratisk och hålla upp mot den tekniska är en konst av i sig såpass tvivelaktig kvalitet som Flamincks[11] och Rilkes. Den är naturligtvis ingen match för den lägre sfären; men hade det i stället rört sig om namn som låt oss säga Kafka eller Schönberg, så hade problemet genast gestaltat sig annorlunda. Schönbergs musik är förvisso *inte* auratisk.

### [Teknologi och politik]

Vad jag skulle önska är följaktligen *mer* dialektik. Å ena sidan en genomdialektisering av det "autonoma" konstverket, det som i kraft av sin egen teknologi bryter igenom gränsen till det planerade; å andra sidan en ytterligare dialektisering av brukskonstens negativa sidor, som Ni visserligen inte blundar för men beskriver i ganska abstrakta kategorier av typ "filmkapitalet", dvs utan att närmare undersöka brukskonstens egen inneboende irrationalitet. När jag för två år sen tillbringade en dag i ateljéerna i Neubabelsberg[12], slogs jag framför allt av hur *lite* som verkligen genomförts av montage och de andra framsteg Ni talar om; tvärtom sysslade man överallt med att på ett barnsligt efterbildande sätt *bygga upp* en verklighet som man sedan "filmade". Ni underskattar tekniciteten hos den oberoende konsten och överskattar den hos den beroende: så skulle min huvudinvändning grovt kunna formuleras. Vad jag ser fram mot skulle däremot komma till stånd genom en dialektik mellan de båda ytterligheter Ni isolerar. Och det skulle enligt min mening kräva en fullständig likvidering av det brechtska tankegodset, som i Er essä redan har undergått en mycket

långtgående omvandling, och framför allt av alla spekulationer i någon som helst typ av omedelbart verkningsssammanhang, eller i ett faktiskt medvetande hos de faktiska proletärerna, som ju i verkligheten inte ligger före borgarna i något annat avseende än intresset av revolution och i övrigt uppvisar alla den borgerliga karaktärens deformationer. Detta förhållande pekar tydligt nog på vår möjliga funktion – och att det då inte är något slags aktivistiskt "andens ledarskap"[\[13\]](#) som föresvävar mig är jag alldeles säker på. Men det kan inte heller betyda att vi kan rädda oss från de gamla tabueringarna bara genom att störta oss huvudstupa i nya – genom att så att säga "testa" oss. Revolutionens ändamål är att avskaffa fruktan. Därför behöver vi inte frukta den och inte heller ontologisera vår fruktan. Det är inte borgerlig idealism att solidarisera sig med proletariatet vid fullt medvetande och utan kunskapsförbud, i stället för att falla för den eviga frestelsen att göra vår egen brist till en dygd hos proletariatet – som ju har samma brist och behöver oss som kunskapare på samma sätt som vi behöver proletariatet för revolutionen. En sådan balansräkning över de intellektuellas förhållande till proletariatet ser jag som en av de viktigaste förutsättningarna för en vidareutveckling av den estetiska debatt som Ni på ett så storartat sätt har inlett.

Ni får ha overseende med det osystematiska i de här kommentarerna. Allt det här kan egentligen bara klargöras i de detaljer där den – trots allt inte magiske – gode guden bor[\[14\]](#); det är bara brådskan som kommer mig att ta till de svepande kategorier jag annars lärt av Er att undvika som själva pesten. För att åtminstone öppet visa Er vilka ställen jag hakat upp mig på har jag låtit mina spontana blyertsanteckningar i manuskriptet stå kvar,



trots att en del är till den grad spontana att de egentligen inte tål att vidarebefordras. För den saken ber jag alltså lika mycket om ursäkt som för hela brevets prägel av utkast.

På söndag reser jag till Tyskland. Kanske får jag där tillfälle att avsluta jazzanalysen, vilket jag tyvärr inte har lyckats göra i London. I så fall skickar jag den utan följebrev och ber Er att efter läsningen (det kommer inte att röra sig om mer än 25 trycksidor) skicka den vidare till Max. Säkert är det inte, eftersom jag varken vet om jag får den klar eller framför allt om artikelns karaktär gör det möjligt att utan alltför stora risker skicka den från Tyskland. Att begreppet excentrisk<sup>[15]</sup> intar en central plats i analysen har kanske Max redan talat om. Det skulle glädja mig mycket om den kom i tryck tillsammans med Er essä. Fast den tematiskt inte är lika omfattande bör den på de avgörande punkterna komma att sammanfalla med Er artikel och förhoppningsvis också positivt uttrycka vad jag här formulerat negativt. Den utmynnar i ett totalt avvisande av jazzen, såtillvida att även dess "progressiva" element (illusionen av montage, det kollektiva arbetssättet, reproduktionens primat i förhållande till produktionen) visas vara en täckmantel för något egentligen alltigenom reaktionärt. Jag inbillar mig faktiskt att jag har lyckats dechifrera jazzen och definiera dess samhällsliga funktion. Max verkade helt övertygad, och jag tror nästan att Ni också kommer att bli det. På samma sätt som jag över huvud taget ifråga om den teoretiska klyftan oss emellan har en känsla av att den egentligen är obefintlig och att det är min plikt att hålla Er om ryggen tills Brechts sol sjunkit tillbaka under den främmande horisont där den dök upp. Så och bara så är mina påpekanden avsedda att uppfattas.

Jag kan inte sätta punkt utan att tillägga att de korta raderna om

proletariatets upplösning som "massa" i och genom revolutionen hör till det starkaste och mest djuptänkta som kommit i min väg sen jag läste "Staten och revolutionen".

Gamle vännen

*Teddie Wiesengrund*

Jag skulle också vilja uttrycka mitt särskilda gillande av Er teori om dadaismen. Den sitter lika fint i den här essän som avsnittet om "svulst" och "skräck" i barockboken.

### Vidare läsning:

[Konstverket i reproduktionsåldern \(1936\)](#).

---

### Noter:

[1] "den stora logikboken": *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, som inte kom ut förrän 1956 (enligt förordet till *Negative Dialektik* 1966 hade Adorno dock kunnat visa Benjamin en färdigskriven del redan 1937).– Adornos bidrag till en kollektiv monografi över tonsättaren Alban Berg (1937) återfinns nu i hans egen Berg-monografi från 1968, och jazzanalysen är *Über Jazz*, som publicerades i *Zeitschrift für Sozialforschung* 2/1936 (under pseudonymen Hektor Rottweiler) och finns omtryckt i *Moments musicaux* (1964).

[2] Syftar på ett senare struket avsnitt i de tidigare versioner av reproduktionsessän, där Benjamin jämför den primitiva "rituella" tekniken med den senare "mekaniska": "Den första teknikens höjdpunkt, om man kan uttrycka det så, representeras av människoeffret, den andra teknikens höjdpunkt kan komma att bli ett flygplan utan pilot, fjärrstyrt av radiovågor. *En gång för alla*: – det var den första teknikens formel (antingen det nu rörde sig om

en katastrof utan återvändo eller om en oföränderlig offerritual). *En gång är ingen gång*: det är formeln för den andra tekniken (vars program är att ompröva sina erfarenheter genom att oupphörligen variera dem. Upphovet till den andra tekniken bör sökas i det ögonblick människan, vägled av en omedveten list, för första gången beredde sig att lösgöra sig från naturen. Eller med andra ord: den andra tekniken uppstod i leken." (Walter Benjamin: "Fragment om film", Ord & Bild 6-7/1980.)

[3] "Barockboken" är avhandlingen *Ursprung des deutschen Trauerspiels* från 1925, där Benjamin med en polemisk tillspetsning av Goethes begrepp hade spelat ut allegorin som "betecknande" konstform mot olika former av åskådliggörande "symbolisering", dvs ställt alluderande mot illuderande konst. – I *Einbahnstraße* 1928 hade han i motsatsschemat "Tretton teser mot snobbister" på ett sätt som röjer bekantskapen med Brecht – men ännu utan egentligt ställningstagande – sökt definiera skillnaden mellan "konstverk" och "dokument".

[4] Den konservativa tyske kulturkritikern och författaren Rudolf Borchardts analys av det latinska lantgodsets – *villans* – form och struktur hade stått att läsa i hans *Prosal* (1920), och den "svårsmälta" meningen om arbetarna lyder: "På de fåtaliga ställen [på den toskanska campagnan] där klasskampens förespråkare vinner terräng, rör det sig om nya fabrikscentra... där invandrade rotlösa arbetarmassor i kraft av stupida majoritetsprinciper tillåts att parlamentariskt överflygla och representera den bofasta befolkningen." (*Villa und andere Prosa*, 1952, s 38).

[5] Jugendbewegung: en idealistisk ungdomsrörelse, med rötter i sekelskiftets Wandervogel-rörelse, som före första världskriget samlade stora delar av Tysklands studerande ungdom kring en

vagt formulerad "fritysk" bekännelse och under Weimarrepubliken fortlevde splittrad i en "socialistisk" och en "nationell" gren, av vilka den förra upplöstes av nazisterna 1933 och den senare uppgick i Hitlerjugend. Benjamin hade före splittringen varit aktiv i en judiskt dominerad lokalavdelning i Berlin.

[6] Adorno anspelar på en essä från 1922 om Goethes Valfrändskap, där Benjamin försvarat romanens problematiska hjältinginna Otilie gentemot de mer livskraftiga Goethehjältinnorna Helena i "Faust" och Mignon i "Wilhelm Meisters läroår".— Om förhållandet mellan de svåröversättliga tyska kategorierna *Spiel* och *Schein*, lek/spel/konstruktion resp. verklighetsillusion/suggestion, heter det i Adornos postuma *Ästhetische Theorie* (1974, s 154): "Mot suggestionen kommer man inte långt med lek, som Benjamin föreställde sig... Konst som i leken söker en räddning undan suggestionen blir ett slags sport."

[7] Den österrikiske violonisten Rudolf Kolisch hade liksom Adorno studerat musikteori och musikhistoria med Arnold Schönberg i Wien innan han 1922 grundade den berömda Kolischkvartetten.

[8] *Les extrêmes me touchent*: André Gides turnering av Pascals iakttagelse att ytterligheterna berör varandra: "Ytterligheter berör mig."

[9] Adornos och Benjamins gemensamme vän, den senare filmsociologen Siegfried Kracauer, hade som kulturredaktör i *Frankfurter Zeitung* hyllat Chaplin bl.a. i de artiklar som senare samlats i *Das Ornament der Masse* (1963).

[10] I den första bevarade versionen av reproduktionsessän, förmodligen den som Adorno fått sig tillsänd, ingår ett avsnitt som i slutversionen dragits ihop till en fotnot (28):

"Filmen har slagit en bräsch i den gamla heraldiska sanningen att de vakna har en gemensam värld men de sovande var sin egen. Och det har i mycket mindre grad skett genom framställningar av drömvärlden än genom tillkomsten av figurer som tillhör en kollektiv dröm, i stil med Musse Pigg kretsande kring jorden. När man betänker vilka farliga spänningar teknifieringen med alla dess följder har laddat upp hos de stora massorna – spänningar som i krisögonblick antar psykotisk karaktär – så inser man att samma teknifiering också skapat möjligheten till ett slags psykisk skyddsymponing genom vissa filmer, som genom en föregripande framställning av sadistiska fantasier och masochistiska vanföreställningar möjligtvis kan förhindra deras hotande framväxt på naturlig väg hos massorna. Det kollektiva skrattet utgör en sådan preventiv utlösning av annars farliga masspsykoser. (...) De amerikanska slapstick-farserna och Disneyfilmerna åstadkommer en terapeutisk uppsprängning av det omedvetna. Deras föregångare var excentrikern. I de nya spelrum som filmen skapade var han den förste att göra sig hemmastadd; den som fick gratislogi medan murbruket torkade. Det är i det sammanhanget Chaplin hör hemma som historisk gestalt." (Walter Benjamin: *Skriften* 12, 1974, s 462).

I den version som trycktes på franska i *Zeitschrift für Sozialforschung* förtydligade Benjamin några detaljer i ovanstående och fogade, kanske till följd av Adornos kritik, följande fotnot till meningen om slapstick- och Disneyfilmerna:

"En grundligare analys av de här filmerna finge dock inte blunda för den rakt motsatta tendens som samtidigt finns i dem. En sådan analys borde ta fasta på den antitetiska tendensen i de inslag som är på en gång komiska och skrämmande. Komik och skräck är

intimt förbundna, som man kan se av barnens reaktionssätt. Och varför skulle man inte i dagens situation ha rätt att fråga sig vilken av dessa reaktioner som i ett givet fall är den mest humana? Några av de senare Musse Pigg-filmerna gör det nödvändigt att ställa sig den frågan. Men den tendens som är så tydlig i de senare Disney-filmerna har framskymtat redan i många av de tidigare: att trankilt acceptera våld och brutalitet som 'ödets slag'. (A.a., s 732, jfr Ord & Bild 6-7/1980.)

[11] Den belgiske landskapsmålaren Maurice de Vlaminck (felstavat av Adorno) var redan i den första tryckta versionen av Benjamins essä utbytt mot fransmannen Derain, som hade övergett kubismen på samma sätt som Vlaminck fauvismen.

[12] Förort till Berlin där det största tyska filmbolaget UFA (förstatligat av Goebbels 1937) hade sina ateljéer.

[13] "Aktivismen" var en vänsterradikal utlöpare av Ungdomsomsrörelsen (jfr not 5 ovan) vars centralgestalt Kurt Hiller, utgivare av kalendern *Das Ziel* med undertiteln "Mening till dådkraftig ungdom", hade gisslats i Benjamins essä "Författaren som producent". Vad Adorno närmast syftar på är kanske Benjamins formulering: "Det slagord som bäst sammanfattar aktivismens krav är 'logokrati', det vill säga intelligens herravälde." ("Essayer om Brecht", övers. C- H. Wijkmarck 1971, s 95.)

[14] Anspelning på ett känt yttrande av konsthistorikern Aby Warburg: "Den gode guden bor i detaljen."

[15] I betydelsen samhällelig utanförställning (jfr not 10 ovan).

---