

Mads Nygaard

*“Vi er tæt på at vågne op,
når vi drømmer,
at vi drømmer”*

*om æstetisk repræsentation og litterær revolution
i den tidlige tyske romantik (Schlegel, Novalis)*

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i Dansk Selskab for Romantikstudiers forskningsaktiviteter. Manuskripter fra konferencer, posterforelæsninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis internt i selskabet og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til skriftrækkens redaktør. Redaktionen modtager gerne foreslag til udgivelse af nye numre inden for selskabets område. Henvendelse til formand eller redaktør.

Oversigt over producerede numre findes bag i heftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Institut for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet.

Aarhus Universitet

Lis Møller (kasserer; skriftrække redaktør)
Tlf: 8942 1841
E-mail: litlm@hum.aau.dk

Sekretær Jeppe Ilkjær
E-mail: litji@daimi.au.dk

Aarhus Universitet
Institut for Litteraturhistorie
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Fax: 8942 1850

Københavns Universitet

Marie-Louise Svane (formand)
Institut for Litteraturvidenskab
Njalsgade 80
2300 København S
Tlf: 3532 8811
Fax: 3296 3092
E-mail: mlsvane@coco.ih.ku.dk

**“Vi er tæt på at vågne op,
når vi drømmer,
at vi drømmer”**

**om æstetisk repræsentation og litterær revolution
i den tidlige tyske romantik (Schlegel, Novalis)**

Mads Nygaard

Forventningens ild

En himmel, der i én flamme brænder. Friedrich Schlegel anvender denne metafor i sin forventning om ankomsten af den ny poesi på tærsklen af et nyt århundrede.¹ Det er en metafor, der i en kritik peger tilbage på oplysningens lys-metafor; dét forstandens klare lys, der med sin ensidigt punktuelle og rationelle lyskegle lyser op, finder og fordriver uvidenhedens og det ukendtes mørke. Alt kan - og skal imperativisk - oplyses, så man i det skarpe lys kan se klart. Men Schlegels metafor peger også positivt frem mod en ny erfaring og tilstand, der dog paradoksalt til stadighed er i sin vorden. Der fokuseres omkring en altomfattende “katastrofe”², en endnu tilblivende uhørt begivenhed, der i sin natur er omvæltende, og som peger på noget andet *bagved* den brændende himmel. Men hvad?

Dette ‘hvad’ er på en måde omdrejningspunktet for den lille kreds af litterære tænkere, som i årene omkring år 1800 samledes omkring tidsskriftet

¹ *Über die Unverständlichkeit*, først trykt i Athenäum, 1800, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, bind 2, Verlag Ferdinand Schöningh, 1967, s. 363-372, s. 371. Alle oversættelser fra tysk i den følgende tekst er mine.

² Ibid.

Athenäum: primært brødrene Friedrich og August Wilhelm Schlegel og Novalis (pseudonym for Friedrich von Hardenberg); af en senere efterrationalisering kaldt *die Frühromantik*³. Når Schlegel i forlængelse af den ovennævnte metafor taler om den "ubrudte kæde af indre revolutioner", som præger den universelle ånds liv,⁴ kunne han ligeså godt have talt om stemningen i *Athenäum*. På den ene side er sigtet en uendelig proces af progression frem mod et endnu ikke defineret mål, på den anden side hedder det samme sted i forbindelse med begrebet om 'universalitet', at 'den sidste syntese' lader til at mangle; der er en skarp bevidsthed om, at målet ikke kan indløses. Denne romantik befinder sig i en spænding, der også er himmelmetaforens spænding, i en forventning om en omvæltning, der *måske* - eller snarere *måske* ikke - kan indløses. Ligesom den brændende himmel sitrer dens realisering mellem et 'lige før' og et 'endnu ikke'.

Men i hvilken retning raser revolutionens ild? "Vi søger overalt det ubetingede, og finder til stadighed kun ting"⁵, siger Novalis i fragmentsamlingen *Blüthenstaub*. Der fremsættes en asymmetrisk polaritet: Den ene pol er utopisk og søges, men kan som umulig ikke findes. Den anden pol er tingene, det man i det negative billede af det fraværende søgte til stadighed er forvist til. Polariteten udtrykker det ubetingede, det absolutte, verdens arkimediske punkt udenfor verden, overfor det betingede endeliges spaltede fremtrædelser som 'ting'. Det fraværende absolutte er nærværende netop gennem sit fravær, og det nærværende givne er præget af et fravær, hvilket implicit fremprovokerer et forsøg på (umulig) overskridelse - der må være 'mere', end det vi 'kun' finder.

Tilsyneladende en idealistisk konstellation: et ideal 'udenfor' verden og

³Her praktisk blot kaldet 'romantik'.

⁴Athenäum-fragment 451, i øvrigt samlingens sidste.

⁵"Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge", in: Schriften, bind 1-5, Stuttgart 1960ff., bind 2, s. 413. Herefter citeres Novalis som N efterfulgt af bindets nummer og sidetal.

en igangsat stræben henimod det som i Fichtes og Schellings samtidige filosofi. Men accenten forskydes i den tidlige romantik radikalt fra idealismen. En forskel er den bevidste fastholdelse af dobbeltheden af umulighed og antydningen af det ubetingedes nødvendighed, som det kan ses i den uforløste aktivitet mellem polerne i Novalis' fragment. Det søgte objekt kan aldrig nås, men der fremskrives en egen gyldighed og nødvendighed i udtrykkets dialektiske form, hvori udtrykkets asymmetriske spænding indfoldes. Imperativet for den uendelige søgen er så at sige givet i sig selv ved at der insisteres på bevægelsens nødvendighed i fokuseringen på det attraktive absolutte, der endnu ikke kan findes, hvorved man til stadighed må søge. Omvendt indeholder fragmentet i sin form den til stadighed uforløste spænding mellem søgen og vinden.⁶ Umuligheden fastholdes som bevægelsens dynamik, som en 'uformåens grænseløse opgave'⁷. Bevægelsen har i sin immanens ingen foreskrevet teleologi eller ydre imperativ.

Romantikken har både en indsigt i og en søgen væk fra det endeliges spaltethed og uendelige strid mellem de modsætninger, der opstår som en følge af det endeliges konstitutive delthed i partikulære positioner. Og omvendt en indsigt i den stadige mangel på simpel, idealistisk harmonisering i eller generering ud fra ét princip. Der er en indsigt i, at man ikke blot Fichtes kan 'sætte' det absolutte; at det absolutte er som en "Höchste Satz", der, når den først er forstået, forskyder sig og igen bliver uforståelig.⁸ Men på trods af den principielle umulighed opretholdes utopiens gyldighed: at det *kunne* være muligt at 'fuldende det revolutionære ønske at realisere Guds rige på Jorden'⁹,

⁶'suchen' og 'finden' er endvidere udhævede i håndskrift-udgaven, N2, s. 412.

⁷Se Jurij Striedters fremragende læsning af dette fragment i sin lige så fremragende bog *Die Fragmente des Novalis als »Präfigurationen« seiner Dichtung*, skrevet 1953, men først udgivet i 1985 på Wilhelm Fink Verlag; s. 35. Striedter fokuserer i øvrigt på ordlyden af 'ting' i modsætning til en tilsyneladende analog formulering som 'betinget' i modsætningen til 'ubetinget'. Heri ser han en implicit kritik af Kants abstrakte skematisme og en modsvarende interesse hos Novalis i tingene, i verden, i at nå frem til 'das Ding an sich'. Dette er en radikal modsigelse af det verdensfjerne, som romantikerne ellers er kendt for.

⁸Novalis, N2, s. 523f..

⁹Schlegel, Athenäum-fragment 222.

den gyldne, absolutte tidsalder. Specifikt romantisk er set fra utopiens perspektiv doppeltheden af utopi og indsigt i utopiens uopnåelighed, set fra det endelige - der jo er dét, vi har - en åben accept af, ja nærmest positivering af, det endeliges spaltethed som en paradoksal betingelse for at søge det absolutte.

For det absolutte må søges *i* det endelige. Det absoluttes ontologi er ligeledes forskudt i forhold til en idealistisk position: 'punktet udenfor verden' befinder sig *i* verden som en tingenes skjulte helhed og lader sig 'endnu ikke' - eller rettere 'endnu aldrig'¹⁰ - realisere. Det er dét princip i tingene, som Novalis antyder på følgende måde: "Helheden hviler omtrent - på samme måde som de legende personer, der sætter sig ned i en rundkreds uden stol, blot med det ene knæ hvilende på det andet".¹¹ Helheden hviler i sig selv og er skabt af en gensidig betingethed delene imellem. Den er uden et grundlag, der er tilført kredsen udefra. Det absolutte er som denne helhed, der befinder sig som skjult princip for og *i* kredsens forskelssættende leg.

Et spørgsmål rejser sig her, nemlig hvordan en forbindelse til det absolutte kan opnås. På den ene side er der tale om en tidslig dimension, hvor det absolutte approksimativt tilnærmes i en stadig progressiv bevægelse. Det absolutte er her i evig tilblivelse. På den anden side eksisterer det absolutte altid allerede i det endelige som det endeliges hemmelighedsfulde, skjulte bagtæppe. I krydsningen af disse to poler af dia- og synkroni kan man sige, at graden af tilnærmelse-til, graden af formidling af det absolutte kan variere. Man må møjsommeligt arbejde med det absolutte. Men det *kunne* også være, at tingene pludselig skifter i et omslag: at himlen begynder at brænde og vi begynder at forstå...

¹⁰Jvf. Lilian Munk Dahlgrens omfortolkning, *Konstruktiv kritik*, In: Den blå Port nr. 23, København, 1992, s. 31-40, s. 32.

¹¹N2, s. 242.

Den litterære vending

Men omslaget i den brændede himmel er æstetisk formidlet gennem en metafor.

Romantikken tager i modsætning til idealismen en konsekvens af sin problemstilling, der gør dens tænkning litterær. Kategorisk forskellig fra idealismen gælder det om at *fremstille* det ufremstillelige,¹² helheden, det absolutte, ikke blot simpelt postulere eller 'sætte', men fremstille det *som* ufremstilleligt. I denne problemstilling opstår det romantiskes brudflade og initiering af et poetologisk program. Da det centrale til stadighed forbliver skjult og forskudt, må det fremstilles på anden vis: indirekte gennem en fremstillingsform, der trækker grænser om sig selv som form for en fremstilling. Den litterære forms refleksivitet kræves for at kunne skue det 'andet', det 'udenfor', for i ironiens figur kunne sige det udsigelige *og* samtidig trække det tilbage som umuligt at sige. Ved at vise sin grænse viser fremstillingen, at der også er et 'hinsides' grænsen, et fremstillingens 'udenfor'.

Da den romantiske litteraturs objekt befinder sig udenfor det mulige og udsigelige, fordres en anden litterær æstetik end den, der gjorde sig gældende i romantikernes samtid. I den progressive universalpoesis¹³ navn proklameres litteraturen i distance til en traditionel repræsentationslogisk funderet mimesis som noget selvgyldigt specifikt, der indeholder en egen særlig 'litterær erfaring' med egen logik og funktionsmåde. Romantikken betjener sig hverken af klassicismens rigide regelpoetik, der (paradoksalt) er funderet på en modeleret efterligning af naturen, ej heller af den tyske Sturm-und-Drangs

¹² Jvf. den centrale optegnelse hos Novalis i N3, s. 685. Bevægelsen bort fra idealismen indstiftes i øvrigt in nuce af Novalis i begyndelsen af hans Fichte-studier med ordene: "Vi forlader det identiske for at kunne fremstille det", N2, s. 104. For det første må det identiske forlades - man kan ikke blot idealistisk befinde sig i det eller 'sætte' det. For det andet forskydes erkendelse til fremstilling; fremstilling gøres til erkendelse, ér erkendelse.

¹³Jvf. Schlegels berømte Athenäum-fragment 116.

krav om subjektets uhæmmede skabelse i et grænseløst udtryk for den indre natur. Den er hverken-eller, der på samme tid kipper til at være både-og: både objektiv grænsesættelse og subjektiv grænseløshed. Litteraturen må, ligesom Schlegel siger om ånden, bringe systemet i forbindelse med systemløsheden.¹⁴

Den mimetiske repræsentation af en eller anden form for natur forskydes til en *æstetisk repræsentation*. Analogt med Novalis' fragment om det ubetingede og tingene er denne repræsentation asymmetrisk, da det litterære ikke umiddelbart fra sin overflade kan pege på sit betydede. Den litterære udtrykken er konstitutivt middelbar og må derfor stille sig i et bevidst, ikke-transparent forhold til sit umulige 'indre'. Gennem omvejen over sig selv og erfaringen af repræsentationens og sprogets problematiske status præfigureres - uendeligt, uindløst - en ny mulighed for litteraturen. En ny æstetik, der som utopisk til stadighed kun kan realisere sig i en evig tilblivelse¹⁵. Der gøres i litteraturens selvrefleksion en omvej over den performative potentiale, dens retoricitet.

Dette betyder dog ikke en fortabelse i det blot hermetisk æstetiske, men et forsøg på - nyt, anderledes - at fremskrive en litteratur, der kan gøre sig til locus for en udsigen af det uudsigelige. Den æstetiske flade skal kunne rumme og tilnærmelsesvist fremstille det problematiske, men integrative forhold mellem det nærværende-fremviste og fraværende-tilbageholdte. Marie-Louise Svane taler således som den romantiske litteraturs "halvtransparente tegn med en uafgjort henvisningsfunktion": den romantiske kommunikation befinder sig mellem en (gådefuld) henvisning til det umulige og en ikke-henvisning, blokering af tegnet i markeringen af "afstanden mellem tegn og betegnet".¹⁶ Den romantiske tekst gør sig ubestemt transparent for den anden betydning,

¹⁴Athenäum 53. Se hertil Ideen 74: "Forbind ekstremerne, så har I den sande midte".

¹⁵Athenäum 116; andetsteds taler Schlegel om en absolut bog, en "evigt tilblivende bog", Ideen, nr. 95.

¹⁶Marie-Louise Svane: *Arabesk, en romantisk grænsefigur*, in: Ny Poetik, nr. 7, 1997, s. 85-101, s. 98. Svane formulerer endvidere præcist det romantiske sprog som "sprog, der ikke taler ud, men som peger på det, de holder tilbage", og som følgelig "lover det uhorste til den, der bryder en skjulte kode", s. 86.

for et andet plan, der dog ikke kan træde frem som anskueligt. Teksten bliver gådefuld. Og det litterære bliver dét privilegerede sted, hvor den umulige udsigen kan forsøges.

Fremstillingens grænse udfordres, for i sidste ende utopisk at omdanne det æstetiskes kapacitet. Selvom den æstetiske flade ikke kan transcenderes, kan den *måske* ændre forholdet mellem verden og tekst: at ikke kun tekstens flamme brænder, men at - i den yderste utopi - tekstens flamme *ér* verdens flamme. At den litterært formidlede metafor overskrider sin tekstuelle bundethed. At verden bliver til en æstetisk flade, der pludseligt kan give plads for det absolutte.

I det følgende vil jeg følge op på denne generelle repræsentations-æstetiske problematik og på muligheden af at fremskrive en ny litteratur, en ny type tekstuel kommunikation, ved at kaste et blik på Friedrich Schlegels recension fra 1798 af Goethes roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) og Novalis' sprogfilosofiske *Monolog* fra omtrent samme tid. De er ude i hver deres ærinde, men begge inddrager deres egen form som integrativt moment i fremstillingen, og begge forsøger i deres sigen at begribe eller indeholde et tekstligt 'Etwas', der er både ubestemmeligt og determinerende for teksten, og som befinder sig i den indirekte formidlings yderzoner som tone, stil, sprogmusik.

Tekstens svævende pust

"Uden anmasselse og uden støj, som en stræbende ånds dannelse sig stille udfolder, og som den tilblivende verden sagte stiger op fra dens indre, begynder den klare historie" (126)¹⁷. Således begynder Schlegel sin recension

¹⁷Alle citater i parentes i dette afsnit refererer til: Friedrich Schlegel: *Über Goethes Meister*, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, bind 2, s. 126-146.

af Goethes roman. Allerede her mærkes en forskydning i forhold til en forventning om en tekst, der har en dannelsesroman (dannelsesromanen par excellence!) som objekt. For det første bruges udtrykkene om den stræbende ånds dannelse og den tilblivende verden herfra i en sammenligning med arten af den 'klare histories' begyndelse. Det handler ikke om den stræbende ånds dannelse, hvilket man kunne forledes til at tro, men om *hvordan* historien begynder.¹⁸ De to indskudte sammenlignende led er underordnet hovedsætningen om begyndelses art. Det indikeres, at recensionen mere handler om tekstens art som tekst end om Wilhelms person.

For det andet angives der en anden kvalitet ved begyndelsen end en plot-orienteret. 'Uden anmasselse og uden støj' er snarere stilistiske kvaliteter, der har med en fornemmelse af fysiske og auditive momenter ved teksten at gøre.

Således kan der trækkes to niveauer frem i Schlegels læsning af Goethes roman: på den ene side et niveau, hvor tekstens refleksive praksis er fremtrædende, på den anden side stilens niveau. Det første har i videre sammenhæng at gøre både med tekstens refleksion over sig selv, såvel som recensionen som medium for en produktiv viderereflekteren af potentialet i Goethes roman. Det andet har at gøre med de nærmest umærkelige, ubestemmelige kvaliteter, der trænger sig på i tekstlæsningen, og som blot kan fornemmes. Måske er det to sider af samme sag. Eller måske er stilen det mest dunkle i Goethes tekst (såvel som i tekster generelt), det radikalt udefinerbare, der omvendt i højeste grad determinerer læsningen.

Strukturens refleksion.

Under alle omstændigheder hænger begrebet om refleksionen sammen med begrebet om kritik,¹⁹ hvilket er rammen for at forstå recensionens mål. Det

¹⁸Se her Winfried Menninghaus' læsning i *Unendliche Verdopplung*, Suhrkamp, 1987, s. 186f.

¹⁹Denne betragtningsmåde konstitueres i forskningen af Walter Benjamin i dennes *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919), Suhrkamp, 1991. I den videre forskning kan nævnes Menninghaus (også i den nævnte

drejer sig i kort begreb om at spore de kim i det betragtede værk, som på en eller anden måde produktivt, immanent-kritisk kan ledes videre i refleksionen henimod et utopisk absolut (eller som Benjamin kalder det: kunstens idé). Abstrakt formuleret artikulerer kritikken værkets tendens og fokuserer dets rettet. Værket gøres til begivenhed i stedet for afsondret genstand.²⁰ Og værket gøres til fragment for en helhed, der endnu aldrig eksisterer, som et fremadrettet led i den absolutte, evigt tilblivende bog, som Schlegel taler om. Værket behøver det 'kritiske supplement' for ikke at miste retningen mod det absolutte. Kritikken er dermed lige-oprindeligt med værket, der ikke kan eksistere uden kritikens ansporende og aktualiserende blik. Vigtigt er kritikens objektive moment: kritik er ikke subjektiv vurdering, men som Benjamin udtrykker det, en dobbeltbevægelse af en skabelse af værket i en fuldendelse, udvidelse, systematisering, og en opløsning af værket i det absolutte.²¹ Kritik er en refleksion i værket, der bringer dets immanente kim til udfoldelse.

Schlegel kaldte selv recensionen for sin *Übermeister*, ikke (kun) af ren overlegenhed, men pga. dens immanent-kritiske bevægelse, der på én og samme gang opererer i og overskrider sit objekt. Den er et eksempel på en sådan kritisk praksis, hvor "fremstillingens art" (127) i romanen gøres til centrum for dens tendens til selv vurdering og selvfremstilling (134).²² Værket skal potenserende oplyse sig selv, fra sig selv - med hjælp fra den kritiske medskrivning. *Meister* indsættes som selvrefleksiv i *romanens* dannelsesproces, der ud over at være en litterær forms udvikling, også er den poetiske

bog af hans), der produktivt rekonstruerer Benjamins bog, Lacoue-Labarthe og Nancy i deres fælles *L'absolu littéraire* fra 1978, der (hårdt sagt) i dette aspekt ikke bidrager med noget nyt, og Lilian Munk Dahlgreens koncise *Konstruktiv kritik*.

²⁰Munk Dahlgreen: *Konstruktiv kritik*, s. 35.

²¹Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik...*, s. 72.

²²Schlegel distancerer sig således fra den rene smagsdom, "den blotte fremstilling af indtrykket", som tillige er en fornemmelse af den læser, der har "sans for det højeste", 134.

refleksions progression som medium for det absolutte.²³ Refleksionen foregår på *formens* niveau, ikke på indholdets. Romanen fremstilles i en dobbeltdiskurs af Wilhelms dannelse og romanens proces, hvor førstnævnte danner det substantielle grundlag - og mulighedsbetingelse - for sidstnævntes praksis. Man kan sige, at det ikke drejer sig om dannelsen af individet Wilhelm, men af *romanen som æstetisk individ*.

Men der er ikke tale om, at Goethes roman er romantisk. En sådan må ifølge Schlegel have to centre, være som en asymmetrisk ellipse med ét centrum i det endelige og ét i det uendelige.²⁴ Og Goethes roman mangler den uendelige dimension. Men den indsætter recensionen som sit supplement til teksten: den sporer kimen til formens selvrefleksion i Goethes form og retter den fremad, så den kan nå den "højdens målestok", der er værkets (128, se også 145). Tilsvarende er recensionen ikke afsluttet, men anlagt til at fortsætte (jvf. det parantetiske postscriptum "die Fortsetzung folgt" (146)). Det kritiske ideal i recensionen er at fremstille det behandlede værk på ny, "udvide, forynge, gengestalte" (140) det. På samme måde bliver recensionen i en forlængende gestus af romanen til medium for dens refleksion.

Men hvordan læser Schlegel konkret teksten? Hvad er hans metode? Den baserer sig i høj grad på en *funktionalistisk* betragtning på "værkets organisation" (135), på tekstens elementer, opsat i strukturerede tableauer og konstellationer, der bl.a. er diskursiveret gennem teatrets, maleriets og musikkens formsprog. Schlegel følger og gennemskriver en strukturmodel under antagelsen af, at "midlerne til sammenknytning og fremadskriden omtrent overalt er de samme" (135). Som fremstillet af Schlegel, opererer romanen i en art forandrende gentagelse. Metoden er i høj grad formalistisk. Han anvender et synekdisk princip for de selvberoende enkeltdeles forhold til helheden, gående fra værket som overordnet kategori videre til f.eks.

²³Jvf. Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*, s. 195.

²⁴Se Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*, s. 161.

romanens første del (bog et og to) som en helhed (131) ned til at finde de strukturelle mindsteenheder for "masserne" i værkets organisation (135). Han er bevidst om kritikken delende funktion og nødvendigheden heri for at kunne operere i værket, men insisterer samtidig på den 'rette' deling i "led, masser og stykker" (140), der hele tiden står i forhold til helheden, "den levende enhed" (ibid.; jvf. også 135) i værket.

'Indholdet' gøres til funktion for formen. Schlegel beskriver med sans for romanens funktionelle succession (f.eks. den systematiske sammenfatning af romanens dele, 145). Recensionen følger selektivt, men mimetisk romanens form og forløb. Schlegel skriver med sans for romanens dialektiske udfoldelse, som når abbeden som den 'fremmede' må indføres i første bog for herved at undgå et "tomt uendeligt" (128). Schlegel har sit perspektiv i *romanens* intention og fremadskriden (romanen gør sådan og sådan for at lede Wilhelm derhen, hvor den vil, se f.eks. 136), ikke i Wilhelms singulære dannelse som centralt tema og mål.

Et eksempel er hans beskrivelse af overgangen mellem første og anden bog. Hvor første bog slutter med Wilhelms desillusion efter en mislykket sværmerisk kærlighedsaffære, begynder anden bog med

"musikalsk at gentage den førstes resultater, trække dem sammen i nogle få punkter og så at sige sætte dem på den yderste spids. Først bliver den langsomme, men fuldstændige tilintetgørelse af poesien i Wilhelms barnedrømme og af hans første kærlighed betragtet med fremstillingens skånende almenhed. Så bliver ånden, der sammen med Wilhelm var sunket ned i dette dyb og med ham blevet uvirksom, på ny levende og mægtigt vækket til at rive sig ud af sin tomhed, [...] (129).

Fremstillingen hæver sig fra det karakterologiske og analyserer de to bøgers strukturerede forhold til hinanden. Der er på én gang en statik i den strukturelle parallellitet og en refleksiv dynamik i dobbeltbevægelsen af sammentrækning og udvidelse.²⁵ Romanens fremstilling fra første til anden bog trækker sig sammen, for produktivt på ny at kunne udvide sig.

Romanen opererer herved i Schlegel læsning refleksivt i et mønster af strukturel gentagelse, af sammentrækning og muligheden for at påbegynde den næste bog i en udvidelse, i en fornyet gentagelse af det forløbne. Det hedder således om andet bind (tredie og fjerde bog), at "også her åbner sig med hver bog en ny scene og en ny verden; også her kommer de velkendte skikkelser forynget igen; også her indeholder hver bog kimen til den kommende og forarbejder i sit ejendommelige væsen udbyttet fra den forudgående med levende kraft" (135).

Det refleksive mønster er endvidere model for den romantiske *ironi*, der på et funderende niveau styrer Schlegels læsning. Den kan i sin stadige vekslen mellem selvskabelse og selvtilintetgørelse²⁶ ses som en dobbeltrettet markering af den enkelte dels forhold til en større helhed. På den ene side må det én gang skabte (her første bog) ødelægges i ironien for at kunne åbne op for en videre skabelse (mod anden bog) i en principiel uendelig progressiv bevægelse. Ironien destruerer illusionen om det skabtes fuldkommenhed.²⁷ Den gennemskuer, at delen ikke kan være helheden. Delen relativeres. Og på den anden side er ironien en klar bevidsthed om, at delens integrante korrelat er den større absolutte helhed, som delen aldrig kan være, men 'kun' uendeligt tilnærme. Det absolutte kan nemlig endnu aldrig fremstilles i en form. Ironien viser så at sige delens - eller det endeliges - afstand til det absolutte *for*

²⁵Hvis man som Schlegel i forlængelse af Fichte sætter denne dobbelthed som model for refleksionen; jvf. Ernst Behler: *Die Kunst der Reflexion*, in: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1988, s. 116-141, s. 120.

²⁶Schlegel: Athenäum-fragment nr. 51, se endvidere Lyceum-fragment nr. 37.

²⁷Munk Dahlgreen: *Ironiens grænse*, in: *Ny Poetik* nr. 1, Kbh., 1993, s. 94-102, s. 94.

herigennem indirekte at kunne pege på det umulige absolutte *som* absolut. Delens begrænsning fremvises *for* at henvise til en større og sandere helhed; - og på denne måde kan man indsætte delene i Goethes roman i en kæde af refleksiv, ironisk dynamik henimod den større helhed, der i sidste ende overskrider romanens enhed.

Makrostrukturelt gentager det refleksive mønster sig bindene imellem: de både gentager og overskrider det forudgående bind, afsluttende med det fjerde binds "storhed" (145). Gennem den heri opståede selvrefleksive bevægelse kan man med kritikkens logik tale om værkets kunstneriske selvbedømmelse: ved at spejle sig selv i sine dele har det på en måde en 'bevidsthed' om sin proces og videreførelse som tekst. Samtidig relativiserer hvert nyt afsnit det foregående afsnits mulige ambition om totalitet. Det vises, at der hele tiden kan siges mere. Bevægelsen delene imellem er derfor af ironisk-spaltende art. Som immanent refleksion besinder ironien sig på værkets ikke-totalitet.²⁸ Og spaltningen afstedkommer en principiel åbning af enkelt delens lukkede struktur, hvilket destabiliserer forestillingen om en harmonisk afrunding på bevægelsen, da delene altid kan reflekteres videre og spaltes til nye tekstdele. Når først anden bog har spejlet sig i første og spaltet sig ud herfra, er romanens celledeling principielt uafsluttelig. Wilhelms påståede dannelse 'vokser' da heller ikke organisk ud af værket, men sættes med instrumentel magt af Tårnselskabet. Man kan så negativt argumentere, at romanen netop derfor handler om sine egne mulighedsbetingelser som roman, da den som sådan ikke fremstiller Wilhelms dannelse.

Et integrativt moment i Schlegels beskrivelse er konstellationerne af personer i funktionsenheder, der funderet på strukturelle ligheder og forskelle

²⁸Man kan i forlængelse af den tidlige Lukács tale om formens 'selvgennemskuelse', at formen ironisk udsætter sig selv for 'selvkorrektur', hvorved han på sin side trækker på romantisk tankegods. Hvor Lukács taler om romanens formtilblivelse fra dens abstrakte grundlag - opstående i romanformens konflikt mellem (helhedens) utopi og det bestående - som en følge af netop abstraktionens selvgennemskuelse, kan man i romantisk optik tilsvarende tale en formtilblivelse ud fra bevidstheden om begrænsning: formen selv gennemskuer, at den ikke er fuldkommen, for netop herigennem at kunne vise hen til den større helhed. Georg Lukács: *Theorie des Romans* (1920), Luchterhand, 1971, s. 60ff.

personerne imellem.²⁹ Personerne er afmonterede som individer, men indtager en position som elementer i "det hele systems masse", hvori de med Menninghaus' ord er konstelleret i en rytmik af positive og negative symmetrier.³⁰ De ligner i deres fremstilling overvejende portrætter, deres væsen er "mere eller mindre alment og allegorisk"; teksten er her langt fra virkelighedsgengivelse (143).

Schlegel siger om den første bog, at den som "forberedende del for hele værket" er "en række af forandrede stillinger og maleriske modsætninger, i hver enkelt Wilhelms karakter bliver vist fra en anden mærkværdig side, i et nyt klarere lys; og de mindre, tydeligt adskilte masser og kapitler mere eller mindre hver for sig danner et malerisk hele" (128f.). Hidtil har det væsentlige været de formelle og refleksive strukturer af sammentrækkende og udvidende bevægelser som tekstens genererende moment, hvor romanen har været indsat i et mønster af selvgyltig selv fremstilling med indholdet koblet fra.

Men den ovennævnte beskrivelse modificerer det funktionelle perspektiv. Der kobles til en anden type kunstnerisk diskurs, her det maleriske, ligesom der overfor blev talt om en musikalsk gentagelse. Det maleriske giver en materiel fornemmelse af tekstens konstellationer og tableauer som følelige størrelser. Omvendt peger det musikalske på en kvalitet, der overskrider det materielle. Begge har med fornemmelser at gøre, der ligger udover det benhårdt formelle. Desuden har beskrivelsen her en tendens til at løfte sig fra handlingens substans i en let abstraherende gestus. Beskrivelsen gøres 'luftig', ligesom Schlegel i hele recensionen holder sig let svævende over værket. Funktionaliseringen af værket peger videre ud over sig selv på en anden

²⁹Novalis udvikler i sin tale om "variationsrækker" (N2, s. 647) det strukturelle til perfektion, se her den længere optegnelse i N3, s. 312 med titlen "Üb[er] W[ilhelm] Meister": "Lothario er intet andet end den mandlige Therese med en overgang til *Meister*. Nathalie - sammenknytning og forædling af tanten og Therese. Jarno udgør overgangen fra Therese til abbeden" - og sådan bliver han ved. Bemærk fokuseringen på *overgangen* som kobling.

³⁰Menninghaus: *Unendliche Verdopplung*, s. 174. Menninghaus fokuserer i det hele taget på Schlegels læsning af Goethes tekst som struktureret af en "sig refleksivt potenserende række af elementer med den samme tendens" (s. 189), tekstens spil af (selv-)refleksive, differentierende strukturer (hvilket ansporer den immanente kritik), og refleksionen - i forlængelse af Benjamin - som et medium for det kun heri bestående absolutte (s. 195).

dimension i tekstlæsningen.

Helhedens stil

Det drejer sig om det *stilistiske* niveau. Det er et dobbelt niveau i den forstand, at stilen både er at spore i Goethes roman, men også som funderende princip for Schlegels egen tekst, der også her genskriver nogle momenter hos Goethe.

Stilen er først og fremmest at se i fortællerens lette og diskret distancerende holdning til stoffet i romanen.³¹ Schlegel taler således om den ironi, "der svæver over hele værket" (137), og om digteren der fra sin "ånds højde" lader til at "smile ned" til sit mesterværk, men ikke for en banal illusions skyld, "som var det ham ikke om den helligste alvor" (133). Denne kvalitet er på en og samme gang svær at definere, viser en spalte i værket og er yderst determinerende for forståelsen af værket - med hellig alvor. Stilen er det rigtigste (Schlegel rammer her noget helt centralt!) og det mest umulige.

Schlegel taler i forbindelse med den 'svævende ironi' om noget, der er "for sart og fint til at bogstavet kan efterdanne og gengive sit indtryk" (137). Der er en betydning, som skriften ikke direkte kan håndtere. Effekten kan dog spores i forskydningerne på tekstens mikroniveau:

"Dette sig selv tilsmilende skin af værdighed og betydelighed i den periodiske stil, disse tilsyneladende forsømmelser og tautologier, der fuldender betingelserne sådan, at de igen bliver ét med det betingede, og hvordan dette giver lejlighed til at synes at sige eller at ville sige alt eller intet, dette højst prosaiske i midten af det fremstillede eller dramatiserede subjekts poetiske stemning, det intenderede anstrøg af poetisk

³¹F.eks. i starten af romanen, hvor Wilhelm stormfuldt møder Mariane, hvorefter hendes gamle tjenestepige mumlende trækker sig tilbage fra de elskende og "vi [fortælleren] fjerner os med hende og lader de lykkelige alene"; Goethe: *Wilhelm Meister*, DTV, 1991, s. 11. Distanceringen er her som andre steder i romanen ikke uden kærlighed til personerne.

pendanteri ved selv meget prosaiske anledninger; *de hviler ofte på et eneste ord, ja på en betoning*" (138, m.k.).

I forhold til omfanget af udtrykkets forandring er effekten skræmmende stor. Samtidig kræves der andet end hård formalisme for at kunne fornemme en sådan forandring - og hvem skal kunne afgøre rigtigheden af den? Atter andre steder fornemmer Schlegel skift i hastigheden i tekstens bevægelse (130).

Schlegel læser på den frihed, der er i Goethes tekst overfor det litterære formsprog. Goethe skjuler ikke sine kunstgreb; han bliver ikke identificeret med dem, og kan derfor uden at tale direkte gøre sin accent fornembar.³² Herigennem åbnes der for en spalte i distancen mellem sigen og betydning i teksten og dermed for erfaringen af, at ordene ikke siger alt, at der med Engdahls ord ganske vist menes det, der står i teksten, men ikke "helt *sådan* som sproget og litteraturen tvinger ham til at sige det"³³. Teksten taler, men siger - umærkeligt - også noget *andet*.

Schlegel taler i forbindelse med ironien og den hellige alvor, at man ikke skal betragte værkets mål i forhold til dets sociale kode, men ud fra "de højeste begreber" (133), hvilket f.eks. også afstedkommer, at man kun kan lære at forstå romanen ud fra den selv, ikke ud fra et udefra givet genrebegreb. Problemet med det 'højeste' er blot, at det ikke kan opnås. Selv indenfor romanens analyserede rum opnås det ikke med Tårnselskabet, den "rene forstands hemmelige selskab" (145). Uagtet sine betydningsfulde, 'store' karakterer og himmelstræbende kuppelbygning (jvf. 146), fuldbyrder Tårnselskabet ikke en naturlig syntese (det fungerer slet og ret som *deus ex machina*). Schlegel lader da heller ikke recensionen klinge ud med den påståede afrunding heri, men med poesifamiliens undergang og medfølgende *smerte*, der har "en klagende guddoms tone", og hvis "stemme bruser frem på

³²Jvf. Horace Engdahl: *Beröringens ABC*, Bonniers, 1994, s. 15.

³³Engdahl: *Schlegels vårdsløshed*, in: *Obegripligheden*, Kykeon, 1992, s. 33-39, s. 35; og igen *Beröringens ABC*, s. 15.

melodiens bølger som værdige kors andagt" (146). Der bliver derimod herved åbnet et forhæng til "det allerhelligste" (146), ligesom recensionen åbner for en dimension, der peger ud over både dens og romanens afslutning, og ud over den normale, normerede og håndgribelige betydning. I virkeligheden bærer de poetiske skikkelser på mere betydning end andre karakterer, selvom de er lidt i baggrunden, både i romanen og i recensionen - således sætter Mignon ved sin tilsynekomst værkets inderste drivfjeder fri (130) -, omend deres refereren er højst uklar:³⁴ de giver "helheden romantisk fortryllelse og musik" (146), men det fremgår ikke på hvilken måde.

Det *andet*, der diskret peges på, er måske Enheden bag den funktionelle struktur i romanen. Tendensen til enhed bemærker Schlegel på den strukturelle niveau som en drift i værket til både i de større som de mindre dele at danne sig selv til en helhed (131). Men den strukturelle enhed forstået som værkets helhed er også gennemtrængt af en mangel, der kan lokaliseres i spalten mellem romanens begyndelse og slutning. Schlegel taler om, at "et og andet i midten bliver fundet overflødigt og usammenhængende", "som om der ved den skønneste og mest inderlige overensstemmelse og enhed kun netop mangler den sidste sammenknytning af tanker og følelser" (134). Men den mangler. Værket hænger ikke organisk sammen, hvilket også er følelsen efter endt læsning: pludselig, vupti!, er Wilhelm dannet, eller rettere postuleres det, at han er dannet.

Men på den anden side åbnes for en enhed, der overskrider det strukturelle:

³⁴ Se hertil både Mignons berømte Lied i begyndelsen af romanens tredje bog, *Wilhelm Meister*, s. 155, og Wilhelms forgæves forsøg på at indfange tonen og originaliteten heri, s. 156. Se endvidere Mignons besynderlige exequier, s. 615ff., der af Schlegel netop sættes som recensionens toppunkt i dens afslutning som noget, der fra den højde, der åbnes til gennem forhængen til det allerhelligste, fremstræder ligeså "vigtigt og betydende [...] som hendes nødvendige undergang" (146). Dvs. først fra denne pludseligt åbnede dimension lader det sig forstå - og så slutter recensionen. - Hvor romanen udtrykker en dannelsesvision i begrænsningens billede - Jarno: "Mennesket er ikke lykkeligt før end hans ubetingede stræben bestemmer sig selv sin begrænsning", s. 593 - udgrænser den de poetiske gestalter. De lever dog videre som romanens dunkle og blinde punkt, hvori betydningen koncentrerer.

“Denne roman skuffer de sædvanlige forventninger om enhed og sammenhæng lige så ofte som den opfylder dem. Men den, der har ægte systematisk instinkt, sans for universet, hin forfølelse for hele verden, der gør Wilhelm så interessant, føler så at sige overalt værkets personlighed og levende individualitet, og jo dybere han forsker, desto flere indre forbindelser og slægtskaber, desto mere åndelig sammenhæng opdager han heri” (134, m.k.).

En enhed er mulig, men kun for en læser, der med ‘sans for universet’ kan ‘føle’ den. Og interessant nok åbner blikket for værkets individualitet og enhed op for en forgrening ud i værkets mikrostrukturelle, forskelssættende væv.

Distancen i fortællerens holdning til stoffet er en mulighedsbetingelse for bevægelsen henimod en anden enhed; distancen er med til at generere bruddet i den formmæssige immanens, og i spalten åbnes for det ‘andet’. Effekten af fortællerens distance kan betegnes som romanens *tone*, forstået som den stemme, den taler med - om den er alvorlig, ironisk, spottende eller noget helt fjerde. Det er med andre ord her romanens ‘virkelige’ udsigen og udtrykken befinder sig, også selvom det er noget, som skriften kun kan formidle udenom de ‘litterære kommunikationsregler’, men som er afgørende for “hvordan det skrevne skal opfat-tes”³⁵. Idéen er her, at *helheden i et litterært værk fremtræder som en tone*.³⁶ Helheden i værket kommunikerer ikke direkte i tekstens rumligt konstellative arkitektur, men som en enhedslig suggestion, som en livfuld individualitet, som et menneskes personlighed.

³⁵Engdahl: *Beröringens ABC*, s. 17. Denne bog er et forsøg på - med en impuls fra Blanchot - at undersøge litteraturens stemme, dvs. på den ene side hvordan tekster artikulerer sig mellem deres bundne sproglighed og en ikke-sprogligt nuancering af ytringens specifikke prægning; på den anden side hvordan man aflytter dette i skriftens tavshed. Der ligger en stærk subjektiv impuls i dette. I det hele taget danner Engdahl en metodisk modpol til traditionen fra Benjamin, der i højere grad fokuserer på de objektiv-mekaniske momenter i tekstforståelsen. Det er nok en af grundene til, at Engdahl er en bedre *litterær* tekstlæser.

³⁶*Beröringens ABC*, s. 20.

Engdahl kan derfor konstatere, at enheden ikke kan fikseres: “den foreligger ikke, den forudsætter et følsomt øre og en formåen til inspirerede gisninger”³⁷. Enheden er paradoksalt konstitueret: Den ér og er ikke, den er konstitutiv for værket, men unddrager sig, skjult og ubegribelig. Den har effekt, men er hverken til at lokalisere i eller udenfor værket. Tekstens tone besidder en ikke-mimetisk transparens i forhold til enheden; i sin klarhed ‘viser’ tonen ‘hen’ til den, men fremviser den ikke direkte.

Enheden er et træk ved stilen. Et andet træk er den dobbelte tale. Schlegel bemærker, at selvom talen i romanen er om prosaiske ting og forhold er den i vid udstrækning poetisk: “Hvad mangler Werners og Wilhelms hyldst af handlen og digtekunsten andet end metrum for at blive anderkendt af enhver som ophøjet poesi? Overalt bliver gyldne frugter rækket til os i sølvskåle” (132f.). Schlegel påpeger, at “denne stils grundtråde” er taget fra “det selskabelige livs dannede sprog”, men at stilen også “morer sig i sælsomme lignelser”, der har en tendens mod det “højeste og sarteste” (133). Teksten kommunikerer i en art asymmetrisk overlejring af diskurser, hvor den økonomiske diktion, der umiddelbart fremtræder som primært indhold, forskydes til sekundært indhold. Den bliver signifiant for en *ny* og *anden* signifié i det ‘højeste’ og ‘sarteste’.

Figuren for den dobbelte tale og stilens skjulte enhed er (igen) ironien. Ironien som stilens (uformulerbare) holdning. Den markerer, at det, der siges, egentlig har sin grund et andet sted - i formidlingen af det uudsigelige. Men omvendt at postulatet om det absoluttes skjulte signifié må negeres og trækkes tilbage for i det hele taget at forblive plausibelt. Schlegel taler tilsvarende i et af fragmenterne om den “uløselige modstrid mellem det ubetingede og det betingede, mellem umuligheden og nødvendigheden i en fuldstændig meddelelse”³⁸ Den fuldstændige meddelelse står som kommunikationens mål,

³⁷Ibid.

³⁸Lyceum-fragment 108.

men er til gengæld umulig. Muligheden i ironien bygger på dét paradoksale, at teksten gennem at pege på sin egen udsigelses begrænsning kan pege på dét, den *ikke* opnår: den skjulte enhed, det absolutte. Eller sagt på en anden måde med Engdahl: gennem sin evne til at parodiere sproghandlingen (i Goethes distance) kommer udsigelsen til at fungere "som et (deformeret) tegn for en anden udsigelse"³⁹; det absoluttes udsigelse.

Refleksionens tone og tonens refleksion.

Som integral del af teksturen i Goethes roman bidrager de refleksive strukturer også til helhedens tone. De har samme formål: at pege på noget andet, noget ud over dem selv. Men hvor tonen punktuelt-synkront giver en 'musikalsk' fornemmelse af helheden, igangsætter refleksionen en diakron proces, der peger på dét potentiale i romanen, der er produktive kim for en videre aktualisering i den 'absolutte bogs' tilblivelse. Her er den skitserede formelle og funktionalistiske læsemåde vigtig i en udkrystallisering af tekstuelle greb og modeller; f.eks. den strukturelt-formelle gentagelse og den deraf følgende selv fremstilling.

Tonen er på den ene side det enkelte kunstværks mulighed for *selv* af antyde det absolutte, refleksionen peger på den anden side på mulighederne for kunstværket som *idé*. Ironien befinder sig begge steder: både som refleksiv besindelse, der diakront peger frem mod den større helhed, og som en synkron struktur, der gennem tonen åbner mod en anden udsigelse.

Følelsen for enheden og refleksion i delen er i sidste ende komplementære dele af samme greb. På den ene side må man abstrahere fra den enkelte detalje for "svævende at kunne fatte det almene", på den anden side må man med "sans for verdensaltet" netop strukturelt kunne overskue "massen", fastholde "helheden", i den refleksive proces "efterforske selv det

³⁹Schlegels *vårdsløshed*, s. 37. Det er her vigtigt at understrege, at der ikke er tale om plump metafiktivitet, men om et diskret træk ved teksten - som et fint slør.

mest skjulte og forbinde det mest fjerne" (131). At trænge ind til helheden er både et spørgsmål om fornemmelse og en undersøgelse af helhedens konstruktion og digterens heraf følgende "hemmelige hensigter" (ibid.).

Schlegel 'fordrejer' Goethes tekst og gør sin egen tekst til udsigelse for en ny betydning. Han skriver i en forlængelse af værket, der "mere ved end det siger, og mere vil end det ved" (140). Værket er bundet i en immanent inkongruens, hvis effekt er, at det *i sig selv* peger *ud over sig selv* - på samme måde opererer Schlegels recension i og udover Goethes roman.

For at fange dette må han gennemskrive Goethes roman, dvs. udfolde kritikken af den i en tekstuel praksis. Idéen kan ikke blot stå for sig selv, men må indfoldes i fremstillingen. Recensionen må selv være en æstetisk praksis, der positivt-uendeligt forsøger at behandle spalten mellem manifest udsigen og udsagnets virkelige, men skjulte signifié. Schlegel prøver produktivt at behandle dette, ikke ved at overskride spalten i et naivt postulat om formæling, men ved at *fremvise* og ironisk omgå, så det ufremstillelige kommer til fremstilling.

Det blotte ordspil

Novalis inddrager også i høj grad den litterære fremstillings form i sin sprogfilosofiske *Monolog*.⁴⁰ Den har sproget og sprogbehandlingen som tema og under behandling.

Tekstens mekanik

Monologs kerneudsagn er, at man for at tale sandhed må opgive intentionen i talen. Tanken er, at sproget er udtryksfuldt, når og fordi det kun spiller med sig selv, at det ligesom matematiske formler "udgør en verden for sig selv", og

⁴⁰ Se oversættelse i appendiks; alle citater er, med mindre andet angivet, herfra.

at "netop derfor spejler tingenes sælsomme relationsspil sig" heri. Ved at udelade en genererende signifié peges der på det sælsomme, der som en "vidunderlig og frugtbar hemmelighed" antyder på en andethed, der ikke direkte kan udtrykkes, men dog lader sig erfare i det selvspillende sprog. Sprogets ikke-intentionale dimension er dets "uendeligt alvorlige side". Men det kan ikke direkte kommunikeres: "Hvis man bare kunne gøre folk begribeligt,...", men kun fornemmes i "en fin følelse for dets [sprogets] applikatur, dets takt, dets musikalske ånd", i dets yderlighed: tonens musikalske diktation. Hvis man tror, at sprogets yderlighed peger på et genererende 'indre' som en intention, "lader det spøgefulde sprog" én "sige det mest latterlige og forkerte vrøvl".

Sprogbehandlingen bliver derfor paradoksalt: hvis man må opgive intentionen for at udtale de "herligste, mest originale sandheder", hvordan kan man så sige dette, hvis man for at sige 'noget' må have intentionens bestemtthed? hvordan udsige sprogets hemmelighed, når det *ikke* kan gøres til udsagn? og gøre det begribeligt for andre? Som signifiant peger sproget på en *anden* slags 'signifié', der som sprogets væsen og hemmelighed ikke lader sig opnå per se, endsige kommunikere. Paradokset er uløseligt, men gennem den bevidste omgang med sproget i tekstens forløb aftegnes en ny talemulighed, der samtidig peger på sprogets hemmelighed. Monologen kan på denne måde opdeles i tre faser:⁴¹

1. Sprogets hemmelighed påpeges uden markering af udsigelsesinstans;

2. udsigeren træder frem i markering og problematisering af sin udsigelsesmulighed - og udsagn - udtrykt i den paradoksale samtidighed af "at skrive sandheder som denne" og at blive "prisgivet [og spottet] af sproget" i én og samme sætning. Det er et 'point of no return', da man i erkendelsen af sprogets paradoks heller ikke selv kan unddrage sig. Enhver naiv

⁴¹ Jvf. Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Darstellung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1960, s. 251ff..

sprogbehandling er herefter umuliggjort, man kan ikke som udsiger sætte sig hinsides sprogets vilkår i et transcendentalt og almægtigt udsigelsespunkt.

3. Konsekvensen drages af det hypotetisk-spørgende 'jeg', der i konjunktivform reflekterer over talens nuværende mulighed - "Hvordan, når jeg altså nødvendigvis må tale?"...

En konsekvens af sprogets uregerlighed i forhold til udsigeren er en bevægelse fra intentionel sprogbehandler (og sproget som transparent kommunikationsmedium) til *sprogvæsen*. Denne behersker ikke sproget, men må underlægge sig det, og "så kunne dette jo slutteligt uden min viden og tro være poesi og gøre en hemmelighed i sproget forståeligt?". At jeget markeres betyder ikke en kvalificering af subjektets sprogkapacitet, dets forhold til en 'sagligt-objektiv' diskurs destabiliseres derimod. Udsigelsens modalitet og middelbarhed må medtænkes og markeres.

Tilsvarende må taleren drage konsekvensen af sin erkendelse ved at *følge* sprogets bevægelse. Paradokset anvendes på udsigerens egen talesituation. Der dannes en ny taleposition i en bevidst 'actu negationis'⁴², der er baseret på en demonstration af umuligheden af at gøre 'indholdet' til 'udtryk'. Den intentionsfyldte talemodus negeres, og i negationens form sættes en ny mulighed for at tale i den bevidste negationsakt. Der sættes ikke et nyt repræsenterbart indhold; pga. negationsaktens forskydning kan den afsluttende passage kun være udtrykt spørgende-hypotetisk. Sprogets basale usikkerhed indikeres, og ved at *fremvise* den uundgåelige svaghed åbnes der for muligheden for udfolde sin "sprogtrang" og sprogbejstring: at være en kaldet forfatter, gøre sprogets hemmelighed forståelig, skabe poesi. Det intentionale sprogs medium forlades ikke på noget tidspunkt, men åbner sig for en anden slags udtrykken.

Der opstår en spændning mellem den nærværende betegnelse, udsagnet

⁴² Jvf. Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie*, s. 264.

som spørgsmål, og det fraværende betegnede, sprogets umulige hemmelighed, der endnu aldrig kan fremstilles i positiv form. Tricket er så at *fremstille relationen* mellem de to poler, så den umuligt betegnede 'mening' inddrages i fremstillingsforløbet. Og samtidig *må* man tale: gennem den nødvendige artikulations bevidste omgang med sproget kan man opnå en fremvisning af udsagnets form og derved i den positive tale sætte sig i relation til det umulige-ubenævnelige. Og dette er endnu engang ironiens figur, der huserer.

Fremstillingens nødvendighed

Monolog angiver flere ting. For det første den intentionfri tales spejling af det hemmelighedsfulde. Kun i de selvgyldige formlers fri bevægelse ytrer "verdenssjælen" sig. Dette peger på en sprogmagisk tematik: at den givne udtrykken sker med en indholdsmæssig indifferens, men at sprogets selvspillende figurer bliver til et nyt 'indhold af formen', der som ikke-nødvendig formmæssig udtrykken giver muligheden for det magisk fremkomst;⁴³ i denne sammenhæng det absolutte. Den magiske dimension vil anskuet på denne måde udfolde sig i tekstens stilistiske leje som materiel kvalitet uden hensyntagen til indhold; som fremstillingens virkning i ikkemålelige angivelser, en formbevægelse hinsides det taltes semantik.⁴⁴ Her er vi med andre ord tilbage ved tekstens tone som en angivelse af helheden og sprogets opløsning i musik: at den der har sans for sprogets "applikatur, dets takt, dets musikalske ånd, den der i sig fornemmer den sarte virksomhed i dets indre natur, og bevæger sin tunge eller sin hånd derefter, han vil blive en profet". Ved at underkaste sig sin fornemmelse af sprogets musikalske 'indre natur', vil man kunne opnå det umulige.

For det andet er der en medtænken af sprogets middelbarhed og en

⁴³Jvf. Winfried Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1995 s. 218f.. Menninghaus' interesse er her den samme som i *Unendliche Verdopplung*: et spil af selvspejlende strukturer og en magisk dimension heri.

⁴⁴Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, s. 30.

fremvisning af dette i udtrykkets form. I Schlegels termer er det en accept af sprogets egen uforståelighed, at sproget aldrig kan benyttes til en fuldstændig meddelelse, at de højeste sandheder aldrig helt kan udtrykkes.⁴⁵ Men med bevidstheden om sprogets mangelfuldhed og sandhedens status af 'endnu aldrig' kan man *udsige sandheden i ironiens modus*.⁴⁶ På samme måde påvises umuligheden - "Hvis bare man kunne gøre begribeligt, ..." - samtidig med det siges, *hvad* der skal gøres begribeligt. Det umulige siges - og trækkes ironisk tilbage. Ideelt set opstår gennem *Monologs* fremvisning af udtrykkets grænse en ikke-simpel henvisning til dét *udenfor* grænsen: det absolutte. Og forhåbentlig gøres det begribeligt!

Endvidere viser *Monolog*, at den litterære, selvbevidste fremstillingsform er et nødvendigt, integrativt moment i formidlingen af det uformidlelige. Den er et koncist udtryk for, at det ikke længere er muligt at holde den teoretiske diskurs (om sprogets sandhed, det absolutte) udenfor den litterært fremstillende, der medreflekterer sig selv som form. Det fantastiske er, at den i sit forløb forskyder sin fremstillings art, at den vender sit teoretiske indhold mod sig selv. *Monolog* er derfor ikke kun romantisk ved at behandle sproget som asementisk, musisk potentiale, men ved at forskyde sin fremstilling til selv fremstilling. Og ved hele tiden at være på vippen mellem udfoldet sprog (for at kunne kommunikere) og en heri indfoldet sprog musik (der som sprogets 'egentlige' dimension kan antyde det absolutte). Dette er samtidig en vippen mellem forståelse og ikke-forståelse.

Det romantiske omslag

Uforståelighedens hermeneutik

Et spørgsmål, der dukker op, er spørgsmålet om, hvordan man kan

⁴⁵*Über die Unverständlichkeit*, s. 366.

⁴⁶Munk Dahlgreen: *Ironiens grænse*, s. 97

‘fornemme’ de stilistiske kvaliteter, der overskrider den normale semantik. Det er et centralt moment i den romantiske æstetik at bringe teksten - eller forståelsen af teksten - til et moment, hvor dens normale kommunikation ophører, hvor teksten *klinger* på en anden måde. Til grund herfor ligger en forestilling om tekstens dobbeltheden af kommunikation og ikke-kommunikation, af forståelighed og uforståelighed.

Hvor Novalis i sin tekst performativt-retorisk gennemskriver et forløb mhp. en indirekte meddelelse - på lignende vis opererer de fleste af hans længere digteriske tekster -, forudsætter Schlegel i højere grad, at hans læser er bekendt med det højeste. Han taler om den læser, der har “sans for det højeste” og hvem “det rette træffer som et lyn” (134). Det er en lukket kreds af genkendelse.

Men Schlegel åbner andre steder for en ikke-hermetisk hermeneutik. På en vis, der metodisk træffer hans egen tekst, skriver han om udlægningerne (Erläuterungen), at de på ingen måde skal gøre alt helt

“lyst og klart: i højere grad måtte de fortjene at blive kaldt fortræffelige, når de selv forekommer fuldt ud bekendte for den, der helt forstår Meister [romanen!], og for den, der slet ikke forstår den, selv forekommer lige så simpel og tom som det, som de skal udlægge; for den derimod, der halvt forstår værket, ville de også kun være halvt forståelige, de ville oplyse ham om noget, men om noget andet måske forvirre yderligere, så der ud af uroen og tvivlen fremgår erkendelsen [...]” (135f.).

De to poler af absolut forståelse (magisk erfaring) og ikke-forståelse (ingen kontakt!) er ikke interessante for nærværende sammenhæng, da de begge indbefatter hver deres tautologi og ikke brydes i en kompliceret information.

Interessant er derimod dobbeltheden af de to ekstremer bragt sammen i én kommunikativ handling. Det befordrer erkendelsen, at der både er lys og mørke, forklaring og tvivlen. Og set i forhold til det absolutte kræves dobbeltheden af oplysning og fordunkling. På den ene side må noget være oplyst og hermeneutisk integrerbart, så man ikke havner i den yderste ikke-forståelse. Men omvendt skal fordunklingen være tilstede for at vise, at ‘noget’ forbliver hemmelighedsfuldt og skjult, unddrager sig. Det absolutte må ikke mistes af syne som blikretning.

Den ‘romantiske hermeneutik’ følger derfor ikke en umiddelbar og direkte forståelseslinie, men er baseret på en ansporing. Værket skal være en ‘poetisk kikkert’⁴⁷, hvor den æstetiske flade skal fungere som synligt medium - en blikretter - for det usynlige absolutte. På samme måde vil Schlegels recension finindstille vores blikks modtagelighed for de væsentlige elementer i romanen: romanformens muligheder, læsningen af romanens tone i forhold til helheden; i det hele taget den konstitutive dobbelte écriture af synlig forgrund og skjult baggrund. Kikkertens ansporende hermeneutik er her i direkte forlængelse af kritikkens videre-reflektering af frugtbare kim i værket.

Bevægelsen mellem oplysning og fordunkling kan uddybes med nogle perspektiver i Schlegels essay *Über die Unverständlichkeit*. Uforståeligheden i Athenäum-tidsskriftet skal her forklares og gøres forståelig, men bliver netop *ikke* mere forståelig efter Schlegels udredninger. Schlegel forbliver - og kan kun forblive - indenfor sin egen diskurs mellem forståelse og ikke-forståelse, da man enten forstår eller ikke forstår, men også da det uforståelige er en integrant del af en forståelse, der strækker sig til mere end blot at berøre det synlige. Det uforståelige er - som Schlegel siger - ikke uforstand, men hænger tæt sammen med den “ironiens ild”, hvori Athenäums kommunikation har

⁴⁷Se Ulrich Stadlers brug af begrebet i sin fine artikel *Hardenbergs “poetische Theorie der Fernröhre”*, in: E. Behler & J. Hörisch (Hrsg.): *Die Aktualität der Frühromantik*, Schöningh, Paderborn, 1987, s. 51-62, s. 58f.. Kikkerten både indstiller blikkets retning, fokuserer det, og markerer det absolutte som fjernt, uopnåeligt.

befundet sig.⁴⁸ Og ironien markerer, at vi endnu aldrig kan forstå, at enhver betydning uendeligt vil forskyde sit angelpunkt, at verdens arkimediske punkt endnu aldrig kan udsiges, at sprogets sandhed er dets indsigt i sin egen foreløbighed og middelbarhed.

Henimod slutningen af essayet spørger Schlegel, om uforståeligheden i virkeligheden er så dårlig endda: "Det synes mig, at familiernes og nationernes frelse beror på den"⁴⁹, ja sågar stater, systemer og kunstneriske produkter er afhængige af den. Og derefter sker det, at uforståeligheden bliver koblet til det hellige og forlenet med ontologisk betydning:

"En utrolig lille portion er tilstrækkelig, så længe den blot bliver bevaret uforbrødeligt tro og ren, og ingen formastelig forstand vover at nærme sig den *hellige* grænse. Ja, det mest kostelige, som mennesket har: selv den indre tilfredshed knytter [...] slutteligt et eller andet sted an til et sådan punkt, *der må lades i det dunkle*, men derfor også bærer og holder helheden, og som ville miste denne kraft i samme øjeblik, hvor man ville opløse det i forstand. I sandhed ville det gøre Jer bange, hvis hele verden, som I kræver det, engang i alvor ville blive helt igennem forståelig. Og er den ikke selv, denne uendelige verden, skabt gennem forstanden ud af uforståeligheden eller kaos?"⁵⁰

Uforståeligheden er et dunkelt punkt, der bærer på helheden. Heri er den lig tonen i *Meister*-recensionen. Grænsen til uforståeligheden er hellig, fordi det

⁴⁸Über die Unverständlichkeit, s. 361 & 370. Men en konkret uforståelighed kan omvendt være et incitament til at begynde at prøve at forstå, på samme måde som ærgrelsen, når den når sit maksimum, udraderer sig selv og 'giver anstød' til en forståelse, s. 367; det gælder derfor om, at "til stadighed ærgre" - en uafsluttelig hermeneutisk proces.

⁴⁹ Ibid., s. 370.

⁵⁰ Ibid., s. 370, m.k..

absolutte her i den reflekterede brydning af synligt og usynligt markeres som skjult bærer af og indvirker på det givne. Dobbeltblikket på det givne synlige og det umulige usynlige må fastholdes for at give helheden betydning.⁵¹ Det synlige og det usynlige er integrante dele af samme helhed og bevægelse. Endvidere sættes uforståeligheden sågar i relation med verdens skabelse som originær kraft.

Omslagets poetik

Og derfor vil himlen brænde. I den kommende, ny tid vil forholdet til uforståeligheden ændre sig. Schlegel taler om, at der i det 19. årh. vil være læsere, der kan læse, at den 'lille gåde' i Athenäums uforståelighed vil være løst, og at endnu meget "skjult uforståelighed vil komme til at bryde ud".⁵² Men der er ikke tale om oplysnings-kritisk at opløse alt i forstand, men om et radikalt nybrud, en omvending af perspektivet. Oplysningens og forstandens 'lynafledere' vil ikke kunne afhjælpe himlens permanente uvej: *hele* himlen brænder, fordi det prekære forhold mellem endeligt og absolut her står på spil. Det uforståelige bliver forståeligt på en *anden* måde, der endnu ikke kan forstås og fremstilles, men kun i Schlegels utopi antydes. Den ny tid indvarsler i forlængelse heraf en ny dannelse, hvor selv forstanden må indse, at "enhver kan erhverve sig det højeste, og at menneskeheden indtil nu hverken var ondsksfuld eller dum, blot klodset og ny"⁵³.

Schlegel benytter sig af uvejrs/torden- og katastrofemetaforen⁵⁴ for at

⁵¹ Dette er en tankestruktur, der i særdeleshed er fremtrædende hos Novalis, både i hans optegnelser og i hans poetiske praksis, f.eks. i *Heinrich von Ofterdingen*. Han kritiserer et sted Lessing for at have set for "skarpt", hvorved denne har mistet "følelsen for den utydelige helhed, den magiske anskuelse af genstandene sammen i mangfoldig oplysning og fordunkling". Lessing mangler derfor et "hieroglyfisk tillæg" (N2, 537). Det hieroglyfiske kan ses som emblemt på den proces i anskuelser, der ser det absolutte som altings bagtæppe. Vigtigt er den gensidige gennemtrængning af endeligt og uendeligt, som det også kan ses i den berømte optegnelse om "romantisering" (N2, 545), og at det drejer sig om et anlægge et bestemt perspektiv på tingene: romantisering er en bevidsthedsmæssig (og æstetisk) proces. Målet er, at både det absolutte og det endelige skal være til stede: det absolutte kan ikke som abstraktum stå for sig, da det netop er en del af det endelige, og det endelige må forlenes med det absoluttes gådefulde baggrund, da det ellers blot ville være en "død gentagelse" (N2, 545).

⁵² Über die Unverständlichkeit, s. 371.

⁵³ Ibid., s. 371.

Epilog

“Vi er tæt på at vågne op, når vi drømmer, at vi drømmer”, skriver Novalis i *Blüthenstaub*.⁵⁶ Der antydes en *anden* form for opvågnen, der som skjult proces er formidlet i potenseringen af drømmen, og som er lige ved, ‘tæt på’. På samme måde, som bevægelsen her går over drømmen, er det æstetiske en nødvendig ‘omvej’ for en forberedelse af omslagets utopiske kommen. Hér og kun hér gennem en revolution i sproget kan det umulige - uendeligt, urealiserbart - muliggøres.

⁵⁶N2, s. 416

Appendiks:

Monolog (N2, 672f.)

Det er egentlig med talen og skriven et naragtigt anliggende; den rigtige samtale er et blot ordspil. Den latterlige fejltagelse er kun at beundre, at folk tror - at de taler for tingenes skyld. Netop sprogets ejendommelighed, at det blot bekymrer sig om sig selv, ved ingen. Derfor er det en så vidunderlig og frugtbar hemmelighed, - at når en taler for blot at tale, udtaler han netop de herligste, mest originale sandheder. Men vil han tale om noget bestemt, så lader det spøgefulde sprog ham sige det mest latterlige og forkerte vrøvl. Derfra opstår også det had, så mange alvorlige mennesker har mod sproget. De mærker dets modvilje, men mærker ikke, at det foragtelige vrøvl er sprogets uendeligt alvorlige side. Hvis man bare kunne gøre folk begribeligt, at det befinder sig med sproget som med matematiske formler - de udgør en verden for sig selv - de spiller kun med sig selv, udtrykker intet andet end deres egen vidunderlige natur, og netop derfor er de så udtryksfulde - netop derfor spejler tingenes sælsomme relationsspil sig i dem. Kun gennem deres frihed er de led i naturen, og kun i deres fri bevægelser ytrer verdenssjælen sig og gør dem til en sart målestok for og grundrids af tingene. Sådan er det også med sproget - dén der har en fin følelse for dets applikatur, dets takt, dets musikalske ånd, dén der i sig fornemmer den sarte virksomhed i dets indre natur, og bevæger sin tunge eller sin hånd derefter, han vil blive en profet, derimod dén som vel ved dette, men ikke har øre og sans nok for det, kan skrive sandheder som disse, men vil blive priggivet af sproget og spottet af menneskene, som Kassandra blev spottet af trojanerne. Når jeg dermed på det tydeligste mener at have angivet poesiens væsen og område, så ved jeg dog, at intet menneske kan forstå det, at jeg aldeles har sagt noget fjollet, fordi jeg har villet sige det, og ingen poesi er derved kommet i stand. Hvordan, når jeg altså

nødvendigvis må tale? og denne sprogtrang til at tale var kendetegn på sprogets indskydelse, på sprogets virksomhed i mig? og min vilje kun også ville alt det, som jeg måtte, så kunne dette jo slutteligt uden min viden og tro være poesi og gøre en hemmelighed i sproget forståelig? og så ville jeg være en kaldet forfatter, for en forfatter er vel ikke andet end en sprogbegeistret? -

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Følgende numre er udkommet eller under forberedelse:

1. Andrew Bowie: *"The Philology of Philosophy": Romantic Literary Theory.*
2. Lillian Munk Dalgren: *Irony of Love.*
5. Marie-Louise Svane: *Romantikken som litteraturkritisk konjunktur.*
6. Hans Carl Finsen: *Heilige Beredsamkeit, en romantisk talemåde. Adam Müllers Zwölf reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland.*
7. Frederik Stjernfelt: *Wie ist Form möglich? - The concept of Nature in Kant.*
9. Ide Hejlskov Larsen: *Frygt og fascination: Det ubevidste i amerikansk romantik - Whitman, Poe og Dickinson.*
10. Uffe Hansen: *"Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?*
11. Jochen Hörisch: *"Der Quell des Zentrums" - Über romantisches und realistisch-erzählendes Erzählen.*
13. Roland Lysell: *Estetisk reflexion hos Carl Love Almqvist - Dialog om sättet att sluta stycken och Den sansade kritiken.*
14. Hans Peter Lund: *Den franske romantik som litteraturhistorisk problem.*
15. Asbjørn Aarseth: *Forskyvninger i romantikkbegrepets funksjon - med særlig hensyn til norsk og nordisk litteraturhistorie.*
16. Lise Busk-Jensen: *Dannelsesromanen som genre i romantikkens europæiske kvindelitteratur.*
17. Marie-Louise Svane: *Arabesk, en romantisk grænsefigur*
18. Henrik Blicher: *Og hver en blomst modnes til en frugt - Et centralt motiv hos Tasso og Schack Staffeldt*
19. Jacob Bøggild: *"Staten, det er mig" - Om et hermeneutisk knudepunkt i Kierkegaards "Om Begrebet Ironi."*
20. Aris Fioretos: *Dead Time*
21. Michael Ott: *Lorbeer im "märkschen Sand. Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist*
22. Sigrid Nieberle: *"Die Musik ist die romantischste" - und die weiblichste - "aller Künste". Konstruktion von Musik und Geschlecht bei Dorothea Schlegel (Florentin, 1801) und Bettina von Arnim (Die Götterode, 1840)*
23. Lotte Thrane: *Read, Written and Re-lived - Magda von Hattingbergs Readings of Rilke as Romantic Discourse*
24. J. Hillis Miller: *Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition*
25. Mads Nygaard: *"Vi er tæt på at vågne, når vi drømmer, at vi drømmer" om æstetisk repræsentation og litterær revolution i den tidlige tyske romantik (Schlegel, Novalis)*