

LITTERATURKRITIK &
ROMANTIKSTUDIER
SKRIFTRÆKKE 29

Pernille Louise Jansen

Liebhaberei fürs Absolute
– om filosofisk romantik & Friedrich
Schlegels romantiske ironi

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i Dansk Selskab for Romantikstudiers forskningsaktivitet. Manuskripter fra konferencer, gæsteforelæsninger, 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 forslag til udgivelse af nye numre inden for selskabets område. Henvendelse til formand eller redaktør.

Overbigt over producerede numre findes bag i heftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Forskningsfonden, Aarhus Universitet.

Aarhus Universitet

Jacob Bøggild (formand)
Institut for Nordisk sprog og litteratur
Aarhus Universitet
Niels Juels Gade 84
8200 Århus N
Tel.: 8942 1926
E-mail: norjb@hum.au.dk

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

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

Liebhabe rei fürs Absolute – om filosofisk romantik & Friedrich Schlegels romantiske ironi

Pernille Louise Jansen

I romantikforskningen udgør århundredeskiftet 1799-1800 en betydelig cæsur. Tydeligst ser vi den betydningsbærende cæsur hos en skikkelse som Friedrich Schlegel, men i det hele taget repræsenterer kredsen omkring Friedrich, hans ældre bror August Wilhelm Schlegel, digterne Novalis, Tieck og Wackenroder noget anderledes og nyt, måske endda et banebrydende bevidsthedsskred? Litteraturhistorien har kaldt denne kreds, der netop ved indgangen til det 19. århundrede var på sit højeste såvel produktivt som intellektuelt, for *frühromantik*; tidlig (tysk) romantik. De første frühromantiske værker udkommer i 1797 og 1798, men allerede midt i 1800 er der åbenbare opløsningstendenser, og bevægelsen slutter endegyldigt med A.W. Schlegels forelæsningsrække *Über schöne Literatur und Kunst* i Berlin 1801-04.

Karakteristisk for frühromantikken er først og fremmest, at digtningen er så gennemsyret af filosofi, og filosofien så fyldt af fantasi, at det er svært at drage klare grænser mellem dem. Der er tale om et *situationsfællesskab*, hvis vigtigste udgangspunkt er en række grundspørgsmål til tilværelsen, virkeligheden og kunsten. Fælles for kredsen er bestræbelserne på at tænke alle aspekter af virkeligheden igennem og den enhedsorienterede kunstneriske bearbejdning af tilværelsen.

Min fremstilling af Friedrich Schlegels ironikoncept tager afsæt i den kendsgerning, at Schlegel er en del af den enhedssøgende frühromantik, hvis filosofiske forudsætning er Kant og den filosofiske romantik. Kant tilhører ikke direkte den filosofiske romantik, tværtimod er den filosofiske romantik et storstilet forsøg på at hele den splittelse, Kant indfører, når han skelner mellem verden, som den tager sig ud for os, og verden som den egentlig er. De to væsentligste filosoffer i den filosofiske romantik er Fichte og Schelling, og de præsenterer hver deres spekulative bud på en forsoning af splittelsen mellem menneske og verden. Det er nu min påstand, at Schlegels romantiske ironi er den poetologisk-æstetiske pendant til den romantiske filosofis bestræbelser på at medtænke splittelsen. Schlegels ironibegreb veksler konstant mellem absolutte modsætninger, men det er netop via denne paradoksale dobbeltbevidsthed, at ironien kan pege på den uendelige forsonende instans og enhed, der giver verden mening.

FILOSOFISK ROMANTIK

Ny tid, ny litteratur

Traditionelt bestemmes filosofisk romantik som en retning, der er opstået som reaktion på oplysningstidens rationalisme. Det vil sige et opgør med rationalisternes faste tro på, at virkeligheden kan forklares *alene* ud fra fornuften. I rationalismens verdensbillede bliver alt det, vi ikke kan forstå – det uforklarlige og overnaturlige – enten afmytologiseret eller afvist som overtro og blændværk, fordi rationalisterne afviser enhver tro på noget, der overstiger menneskets fornuftige fatteevne. I de næste to afsnit viser jeg, at

med den filosofiske romantik forsvinder fornuftens privilegerede status som formidler af en fuldstændig verdensforståelse.

Epokebruddet med rationalismens system kan karakteriseres på forskellige måder; *filosofisk* da Kant og Fichte træder ind på den idéhistoriske scene, *politisk* med den franske revolution og *litterært* med Goethe og Schiller. For frühromantikerne er fænomenerne uadskillelige og samlet et udtryk for den nye tidsalder, der involverer en omvæltning i måden at tænke på – og derfor kan Friedrich Schlegel i *Athenäum*-fragment nr. 216 skrive: "Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters".¹

I litteraturen viser den nye orientering sig for det første ved, at forfatteren og de fiktive personer rykker så tæt sammen, at de næsten bliver identiske. Generelt kan den romantiske digter tillade sig meget mere med sin tekst end en klassicistisk digter i 1700-tallets oplysningstid, hvor man ikke var interesseret i det personlige, men tværtom pointerede Horats løsen "*et prodesse volunt et delectare poetae*" – litteraturen skal altså ikke blot sprede glæde, men også gavne, så derfor bør al digtning handle om moralske normer og universelt gyldige værdier. Klassicismen går ud fra den forestilling, at det skønne er en refleks af det sande. Kunstens opgave er at frembringe skønhed, harmonisk og fuldkommen dækning mellem indtryk og udtryk, sådan at kunstværket i ydre form er det, det betyder (også kaldet regelæstetik). Den påstand møder nu modstand hos romantikkens digtere. De begynder at ane, at fuldstændig klarhed kan være dødbringende for kunstværket, fordi en klar idé er en afsluttet idé.

For det andet ynder den romantiske litteratur at bryde virkelighedsillusionen ved at ophæve handlingens integritet. Det kan for

¹ Friedrich Schlegel *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, bd. II. München · Paderborn · Wien · Zürich 1967f, p. 198 [Herefter forkortet til *KFSÄ* efterfulgt af nummer på bind og side].

eksempel ske ved, at udviklingen pludseligt afbrydes og gøres til genstand for refleksion, eller ved at forfatteren bryder kommenterende ind. I det hele taget er tendensen, at udviklingen på fiktionsplanet ikke længere forløber efter slaviske imitationsprincipper og regelret kunsthæder. Et andet ord for dette brud med regelæstetikken er *romantisk ironi*, men mere om det senere.

Den skjulte virkelighed

En grundlæggende forudsætning og væsentlig inspirationskilde for den filosofiske romantik er Immanuel Kants (1762-1804) kritiske filosofi. I sin filosofi skelner Kant skarpt mellem den faktiske og den ideale, moralske verden. Den faktiske verden er verden, som den afspejler sig i bevidstheden, det vil sige, som virkeligheden tager sig ud for os mennesker. Heroverfor stiller han den ideale verden, og det er verden, som den egentlig er uafhængig af vores erkendelse. Med den skelnen indfører Kant sin berømte "*kopernikanske vending*". Ligesom Kopernikus i fysikken lærte os, at Solen og ikke Jorden er solsystemets centrum, således vender Kant nu filosofiens interesse fra tingen i sig selv til den menneskelige bevidsthed, der kan erkende tingen.

Kants betegnelse for den verdensorden, der unddrager sig al menneskelig erkendelse, er "*das Ding an sich*". Om tingen "an sich", verden i sig selv, kan mennesket ifølge Kant intet udsige, for vi kan ikke registrere virkeligheden uden om vores bevidsthed. Når vi ser en ting, så ser vi den altid som en del af et rum-tidsligt hele, hvor tingen har sin bestemte placering i en større årsagskæde. Så længe vi holder os til vore erfaringer, kan vi være sikre på, at alt, hvad vi kan erfare, vil have sin bestemte plads i

rummet og tiden have sin bestemte plads i kæden af årsager og virkninger. Men fordi vi for eksempel ved, at alle erfarede ting har en årsag, så følger det ikke deraf, at tingen i sig selv har en årsag. Det eneste, som vi ved, er, at tid, rum, årsagsvirkninger og så videre er former (*kategorier*), som gælder for vores erfaringer. Hvordan tingen i sig selv er beskaffen, kan vi derimod ikke sige noget om.

Når Kant taler om vores erkendelse, skelner han mellem "transcendent" og "transcendental": "Ich nenne alle Erkenntnis transzendental", skriver han i *Kritik der reinen Vernunft* (1781), "die sich nicht so wohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, so fern diese a priori möglich sein soll, überhaupt beschäftigt. Ein System solcher Begriffe würde Transzendental-Philosophie heißen".² Ved "transcendent" forstår Kant derimod det, der ikke kan være genstand for nogen erfaring og som tillige overskrider enhver erfaring. Sætter man betegnelserne på formel, så betyder "transcendent" altså "virkelighedsoverskridelse", hvorimod "transcendental" er "forudsætningen for enhver erfaring". Kant taler også om "transcendental betingelse", og det kan oversættes med den betingelse, der gør erfaring mulig, det vil sige en nødvendig betingelse for erfaring.

Som vi allerede har set, er anvendelsen af kategorierne en nødvendig betingelse for erkendelse, erfaring og for at bevidstheden kan have et empirisk indhold. Eller rettere: det er en nødvendig, men ikke en tilstrækkelig betingelse. Selve grundlaget for Kants erkendelsesteori er nemlig overhovedet det at have en bevidsthed uanset bevidsthedens indhold. Men det er ikke bare gjort med det; bevidstheden må være samme bevidsthed fra det ene tidspunkt til det andet – samme bevidsthed i den

² I. Kant *Kritik der reinen Vernunft* (nach der ersten und zweiten Originalausgabe). Philosophische Bibliothek: bd. 505. Hamburg 1998, p. 83 (B 25).

forstand at det til bevidstheden knyttede jeg er et og samme identiske jeg.³ Kant kalder denne betingelse for "*den transcendente apperception*" eller "bevidsthedens transcendente enhed". Uden en sådan bevidsthedsenhed ville ingen kunne anvende ordet "jeg", og det er netop, hvad han udtrykker i citatet her:

Das: Ich denke, muß alle meine Vorstellungen begleiten können; denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was gar nicht gedacht werden könnte, welches eben so viel heißt, als die Vorstellung würde entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nichts sein.⁴

Eftersom begrebet om den "transcendente apperception" og begrebet "jeg" hører sammen, følger det, at jeg'et, som betingelse for al bevidsthed overhovedet, ikke selv kan være en del af bevidsthedsindholdet. Kants jeg bliver således til et *transcendentalt jeg*, et jeg der hverken kan opfattes som substans eller opfattes ved hjælp af nogle af de andre nødvendige erkendelseskategorier. Det transcendente jeg er den fælles menneskelige betingelse for erkendelse, den kontinuitet, der er forudsætningen for, at jeg empirisk kan sige: "jeg tænker". Dersom det transcendente jeg selv var empirisk – altså ikke en betingelse, men en bevidsthedsakt – måtte et jeg jo kunne erkende dette jeg og så videre i det uendelige. Men det transcendente jeg kan ikke gøres til genstand for erfaring. Det transcendente jeg går forud for enhver erfaring, eftersom det giver enhed

³ Justus Hartnack *Fra Kant til Hegel*. København 1979, p. 31.

⁴ I. Kant *Kritik der reinen Vernunft* (nach der ersten und zweiten Originalausgabe). Philosophische Bibliothek: bd. 505. Hamburg 1998, p. 178 (B 132).

i bevidstheden, hvilket som sagt er forudsætningen for, at der overhovedet kan være en erfaring.

Vi erkender altså ikke verden, som den er, men kun som vores bevidsthed opfatter den. Med andre ord repræsenterer "das Ding an sich" en *skjult* bagvedliggende virkelighed, som vi mennesker aldrig kan tage del i. "Skjult" fordi det er en virkelighed, der ikke er begrænset af sanseligheden (tid/rum) og ikke er betinget af intellektets erkendeformer, men omvendt heller ikke kan være genstand for nogen videnskab. Den er en ingentingensverden.⁵ Med sin filosofi trækker Kant skarpe grænser for vores mulighed for at erkende virkeligheden, fordi han spærrer os mennesker inde i vores eget reducerede erkendeapparat. Det betyder, at vi må opgive fordringen om en *total* verdensforklaring, for det navnkundige "Ding an sich" sætter en principiel grænse for, hvad vi kan forstå og erkende.

Det fører til det fundamentale spørgsmål: hvis ikke det er muligt at skaffe sikker viden om den del af verden, der ikke først har været gennem vores bevidsthed, hvordan kan vi så vide, at verden er en *fornuftig* verden? Kants samtid er præget af oplysningstidens idéer og en forståelse af verden som en enhed, der er bundet sammen af en overordnet fornuftig mening. For oplysningstidens rationalister betyder det, at noget er fornuftigt, at der er et formål og en grund til det: bag alt det, der umiddelbart ser tilfældigt og planløst ud, gemmer der sig en ordnet verden, hvor alting fra det mindste til det største er del af en sammenhængende plan styret af fornuftens viden om tingene.

Nu viser det sig, at fornuften qua erkendelsens grænser ikke kan vide alt, for den kan ikke få fat på det, der ligger bag fænomenerne ("Ding an sich"). Med andre ord demonstrerer Kant, at fornuften faktisk ikke kan vide

⁵ Jørgen Hass "Verdens-anskuelse – romantikken og filosofien" i: *Kritik* nr. 83/1988, p. 68.

noget om den store enestående plan med verden, og så forsvinder fornuften som sikker forankring for et verdensbillede.

Indad går den hemmelighedsfulde vej

Verden hænger ikke umiddelbart sammen. Det er ikke længere erkendelsen, der retter sig efter sin genstand, men genstanden der retter sig efter det erkendende subjekt. Filosofisk kommer denne omvendning til udtryk i en fornyet interesse for den menneskelige bevidsthed og erkendemåde.⁶ Anskuer vi verden i et mere overordnet filosofihistorisk perspektiv, bliver det muligt at hævde, at verden – med begrebet om det transcendentale jeg, der går forud for enhver erkendelse – nu er blevet menneskets verden. Novalis har formuleret den indsigt i et velkendt *Blütenstaub*-fragment: "Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg".⁷ Bevidstheden behøver ikke længere at forholde sig til noget uden for den selv for at eksistere, den kan nøjes med at forholde sig til sig selv. *Spejlbilledet* kan bruges som metafor for denne akt: "spejl" hedder på latin "speculum", og det ord ligger gemt i det danske ord "spekulere", der blandt andet konnoterer ordene "tænke" og "reflektere". Som en anden Narkissos ved kanten af kilden opdager

⁶ Interessen for den subjektive erfaring er dog kun ny i sin modsætning til de omkringliggende filosofiske synspunkter (for eksempel oplysningstidens rationalisme). I et større historisk perspektiv har der lige fra kristendommens opgør med det antikke menneskesyn – et opgør der satte mennesket fri overfor endeligheden – over renæssancen, Descartes, Leibniz, Berkeley til Hume været fokus på, at erkendelsen skal tage sit udgangspunkt i subjektets egne bevidsthedstilstande.

⁷ Novalis *Blütenstaub*-fragment nr. 16 i: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, bd. 2. München: Wien 1978, p. 233.

mennesket sig selv i spejlets berusende overflade; det vil sige, det reflekterer over sig selv – i selvrefleksion.

Skønt (gen)opdagelsen af subjektiviteten og begrebet om den transcendentale apperception er Kants fortjeneste, fører hans antagelse af, at den subjektive erkendelse også har en grænse – repræsenteret af begrebet om tingen "i sig selv" – til en uacceptabel selvmodsigelse: det er nemlig logisk umuligt at tænke eller tale om begrebet, uden at det allerede forudsætter de kategorier (erkendeformer), der ifølge selve begrebets væsen ikke kan anvendes på det.⁸ Begrebet "tingen i sig selv" er jo netop begrebet om tingen, *før* vi har erkendt det. Denne grundlæggende selvmodsigelse er blandt andet det, den første af den romantiske periodes store idealister forsøger at overvinde, nemlig Johann Gottlieb Fichte.

I sine mange bøger om videnskabslæren viser Fichte (1762-1814) en vej ud af Kants klaustrofobiske system. Den består i at opgive sondringen mellem den subjektive erkendelse af verden og verden selv ved simpelthen at benægte eksistensen af "das Ding an sich". Fichte ræsonnerer sig frem til, at når "das Ding an sich" alligevel ikke kan manifestere sig på nogen måde, hvorfor så overhovedet antage at den er til! Lader man antagelsen om tingen "an sich" falde, falder samtidig den forhindring, Kant sætter for erkendelsen, og så er der ikke noget udenfor den erkendende ånd, alt må kunne afledes af *jeg'et selv*.⁹

Udgangspunktet for Fichtes subjektive idealisme er *jeg'et*: "Das höchste Interesse und der Grund alles übrigen Interesse ist das *für uns selbst*".¹⁰

⁸ Justus Hartnack *Fra Kant til Hegel*. København 1979, p. 35.

⁹ Subjektivitetens modus er her blevet til aktiv frembringelse – i sidste ende endda selv frembringelse, for jo mere selvberoende og hvilende i sig selv subjektet er, jo mere er filosofferne nødt til at antage, at subjektet selv tager skabende del i sin tilværelse.

¹⁰ J.G. Fichte *Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre* (1797) i: *Sämtliche Werke* (1845), bd. 1. Berlin 1965, p. 433 [Herefter forkortet til *SW* efterfulgt af nummer på bind og side].

Jeg'et er den skabende urkraft og altings grundlag, og det er ud fra den kraft, tilværelsen overhovedet bliver til. Det grundlæggende for Fichte er jeg'et som ren handling eller frembringelse, og jeg'ets første handling ("*Tathandlung*") består i, at *jeg'et sætter sig selv* – det vil sige, bevidstheden tænker sig selv. Efter at jeg'et har sat sig selv i en oprindelig "*Tathandlung*", sætter det *selvbevidste jeg* nu et *ikke-jeg* som sin modsætning. Fichte forklarer i *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794) om det dialektiske forhold mellem de to størrelser jeg og ikke-jeg:

Thätigkeit des Ich, und Nicht-Ich sind Eins und Ebendasselbe, heisst: das Ich kan nur dadurch etwas in sich *nicht* setzen, dass es dasselbe in das Nicht-Ich setzt; und nur dadurch etwas in sich setzen, dass es dasselbe in das Nicht-Ich *nicht* setzt. Aber überhaupt setzen muss das Ich, so gewiss es ein Ich ist; nur nicht eben *in sich* setzen.¹¹

Jeg'ets produktive kraft behøver modstand, den har behov for at støde på skranker og besværligheder, som den så kan forsøge at overvinde og forme, derfor producerer jeg'et en verden, et ikke-jeg, som det kan virke på. Det vil sige, at omverden (naturen) – altså alt det, der *ikke* er *jeg'et* – alligevel har sit udspring fra jeg'et. Ikke-jeg'et eksisterer faktisk slet ikke uden for bevidstheden, for det er kun til ved en handling fra jeg'ets side. Tilkender man omvendt ikke-jeg'et en uafhængighed af jeg'et, er man tilbage ved Kants "*Ding an sich*". Det vil Fichte for enhver pris undgå.

¹¹ J.G. Fichte *SW*, bd. 1, p. 176-77.

Fichte spørger efter erkendelsens grundlag og finder svaret i jeg'ets skabende aktivitet. Tilværelsens første begyndelse er selve jeg'ets produktive kraft. Dette skabende jeg er ikke et individuelt jeg, men et supra-individuelt, universelt og *absolut* jeg, for dets handlen går forud for vores individuelle bevidsthed. Fichtes projekt bygger på den tanke, at det individuelle subjekt handler i en allerede formet verden (ikke-jeg'et), en verden formet hen på det enkelte menneske. Det enkelte subjekt er både skabende – og begrænset, fordi det frembringer noget i en verden, der allerede er formet af det absolutte jeg.¹²

Det absolutte jeg er virksomt overalt og i alle individuelle bevidstheder, hvilket forklarer, at vi alle danner det samme billede af verden. Det absolutte jeg er den ubetingede begyndelse, kort sagt den grund hvorfra verden udgår. Et sådant grundsyn er radikal idealisme: det er jeg'et og dets verden af idéer, der er virkelig, og den ydre virkelighed er blot et afbillede deraf, en senere virkelighed som mennesket selv har skabt.

Længslen efter det gådefulde grundlæggende

Inden jeg går videre til den filosofiske romantiks førstefilosof Schelling, er det på sin plads kort at gøre status. Indtil videre har jeg belyst de filosofiske landvindinger, der danner noget af baggrunden for Friedrich Schlegel og de andre frührømtikeres refleksioner over ironi. Mit ærinde er nu at undersøge, hvad Fichtes absolutte jeg er udtryk for? Hvilken forbindelse har det til Kants skjulte verden?

¹² Arne Grøn "Splitelse og forsoning": *Kaos og kosmos* (red. Hans Boll-Johansen og Flemming Lundgreen-Nielsen). København 1989, p. 57.

af sig selv? For at kunne sætte sig selv må jeg'et allerede på forhånd have en form for væren. Sådan ræsonnerer i hvert fald de romantiske gemytter og studiekammerater Schelling og Hölderlin. De påpeger begge, at man er nødt til at gå *bag om* jeg'et, for dér at finde det absolutte – dét som hverken er subjekt eller objekt, men en mere oprindelige *forskelsløs* væren.

Hölderlin vender sig senere mod poesien¹⁶, mens Friedrich W.J. Schelling (1775-1854) gennem hele sin filosofiske karriere kredser om det absolutte. I værket *System des transzendentalen Idealismus* fra 1800 bringer han tydeligst den romantiske vision til udtryk. Her bestemmer Schelling *natur* (forstået som indbegrebet af alt objektivt i vores viden) og *ånd* (alt subjektivt dvs. jeg'et) som ligeværdige manifestationer af én og samme urgrund, det absolutte. Det absolutte forener natur og ånd – ja, denne forening eller identitet i det absolutte eksisterer endda *før forskellen* mellem naturen og mennesket.

Men hvorledes kan det absolutte, som jo hævdes at gå forud for jeg'et, alligevel bringes frem for jeg'et? Hvordan kan noget, der ikke er objekt, alligevel blive til et objekt? Svaret ligger i den *intellektuelle anskuelse*, som for det første er karakteriseret ved at være en *umiddelbar* anskuelse, idet den ikke er tilgængelig gennem refleksion og begrebsmæssig formidling, men kun kan erfares. For det andet ved at det frembringende og det frembragte er ét og det samme – modsat den receptive (sanselige)

¹⁶ Se dog det filosofiske fragment *Urteil und Sein* (1795), hvor Hölderlin i overensstemmelse med Schelling viser, at jeg'ets identitet med sig selv (jeg = jeg; selvbevidsthed) er en paradoksal påstand. I stedet er det begrebet "Sein", der bør anbringes som enhedsgrund: "Wo Subjekt und Objekt schlechthin [...] so vereinigt, daß gar keine Teilung vorgenommen werden kann, ohne das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll, zu verletzen, da und sonst nirgends kann von einem Sein schlechthin die Rede sein, wie es bei der intellektuellen Anschauung der Fall ist. Aber dieses Sein muß nicht mit der Identität verwechselt werden". "Sein" er hverken en epistemologisk kategori eller en positiv entitet, for var det en entitet, et selvsændigt undersøgelsesfelt, ville Hölderlin jo blot erstatte Fichtes grundprincip med et andet og på den måde fortsætte Fichtes funderingsfilosofi. Fragmentet er blandt andet gengivet i *At gå til grunde* (red. Anne-Marie Mai og Bo Kampmann Walther). Odense 1997, p. 42.

anskuelse, hvor der netop er forskel mellem selve anskuelsen og det anskuede. Igennem den intellektuelle anskuelse er jeg'et i stand til at objektivere sig selv i en sådan grad, at det kan frembringe sig selv som anskuet. Det frembringende jeg er:

...nicht *ursprünglich* in der Welt der Objekte, es wird erst zum Objekt, dadurch, daß es sich selbst zum Objekt macht, und es wird Objekt nicht für etwas Äußeres, sondern immer für sich selbst.¹⁷

I den intellektuelle anskuelse opstår der absolut sammenfald af subjekt og objekt¹⁸ – og den evne åbner for erkendelse af det absolutte, der jo netop er bestemt ved identitet mellem subjekt og objekt, ånd og natur. Men er den intellektuelle anskuelse andet end det æstetiske blik for det væsentlige og evige, som kunsten er organ for? Spørgsmålet er naturligvis retorisk. Når Schelling i det afsluttende afsnits §3, "Allgemeine Anmerkungen zu dem ganzen System", skriver, "daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie sei"¹⁹, så mener han, at kunsten er filosofiens vigtigste redskab, fordi kunstværket umiddelbart præsenterer en syntese af det subjektive og det objektive. Kunsten giver tilgang til en *erfaring* af det absolutte, der ikke er rent subjektiv.

Den type erfaring, Schelling taler om, er en anden end den gængse filosofis videnskabeligt kontrollerede erfaring. Det er den *æstetiske erfaring*, også kaldet "kunstanskuelsen". Den æstetiske erfarings kendetegn er at være

¹⁷ F.W.J. Schelling *System des transzendentalen Idealismus* (1800). Philosophische Bibliothek: bd. 448. Hamburg 1992, p. 37.

¹⁸ Arne Grøn "Transcendentalfilosofi, Historie og Kunst I Schellings System des Transzendentalen Idealismus" i: *Filosofiske studier* 2. København 1977, p. 119.

¹⁹ F.W.J. Schelling *System des transzendentalen Idealismus* (1800). Philosophische Bibliothek: bd. 448. Hamburg 1992, p. 299.

grænseoverskridende, idet den uden om begrebsligheden og tiden *viser* det, filosofien ikke kan *bevise*, nemlig verden som den er i sig selv²⁰ (Kant igen!). Anderledes sagt så åbner den æstetiske erfaring sprækker til det uendelige og absolutte.

Som afslutning på sit filosofiske system sætter Schelling kunsten, der kan udtrykke det uendelige i en endelig sanselig skikkelse. Den kunstneriske skaben kan udtrykke det absolutte, fordi den forener og skaber sammenhæng mellem menneske og natur. Med sine overvejelser om kunsten fuldender Schelling den filosofiske romantiks indsigter.²¹ Hans kunstfilosofi gør det muligt at præcisere den ene af de to teser i den filosofiske romantik, jeg nævnte tidligere. Det er den tese, der siger, at selv om virkeligheden synes spaltet i uforsonlige modsætninger, så findes der bag splittelsen alligevel en tilgængelig grundlæggende enhed. *Punctum saliens* har indtil nu været, hvorledes der kunne etableres adgang til enheden, og her får kunsten paradigmatiske status. Kunst er åbenbaring af det absolutte, det eneste medium der anskueliggør den fundamentale enhed bag alt det, der ellers for mennesket foreligger splittet og delt. I *System des transzendentalen Idealismus* hævder Schelling, at der er umiddelbar adgang til denne meningsgivende enhed i den æstetiske erfaring. Kunstværket er et synligt tegn på, at verden dybest set udgør en enhed.

Den æstetiske forsoning drejer sig om genoprettelsen af menneskets enhed med verden. Den filosofiske romantiks – og frührømtikernes – søgen

²⁰ Jørgen Hass "Verdens-anskuelse – romantikken og filosofien" i: *Kritik* nr. 83/1988, p. 85.

²¹ Det er vigtigt for forståelsen af tidens optagethed af æstetik og skønhed som "bindeled" mellem natur og menneske at erindre periodens Platon-inspiration. For Platon hænger det skønne sammen med det gode, og for Schiller for eksempel er kunst en synlig afbildning af det moralske forbilledige. Sådanne tanker er ganske fremmede for den "tidlige" Friedrich Schlegel, som fordrer en adskillelse mellem etik og æstetik. I *Athenäum*-fragment nr. 252 hedder det i den anledning, at en poesiens filosofi skal begynde med det skønnes selvstændighed, med sætningen at det skønne *skal* være adskilt fra det sande og det gode og bør have samme rettigheder som disse. I *Athenäum*-fragment nr. 256 er skønheden "nicht bloß eine notwendige Fiktion, sondern auch ein Faktum, nämlich ein ewiges transzendentales". *KFSÄ*, bd. II, p. 209.

efter totalitet og sammenhæng er ofte blevet anset for et tilbageskuende moment, en reminiscens fra et regressivt og middelalderligt projekt, hvis spekulative enhedsbestræbelser der ikke kan føres *bevis* for. Samtidig er erkendelsen af verdens fundamentale splittelse – fremmedhed – en tragisk erkendelse, der egentlig på meget moderne vis medtænkes af romantikerne. Deres mål er en forsoning af splittelsen, men paradoksalt nok skærper forsoningsbestræbelserne samtidig sansen for splittelsen: for når virkeligheden hævdes at være en sammenhængende helhed, så bliver erfaringen af den faktiske brudte helhed særdeles påtrængende. Enhedsbestræbelserne må for første gang tænkes på *splittelsens betingelser*. Det er grunden til, at de er så følsomme overfor det kontrastfyldte – som vi i næste afsnit om Friedrich Schlegel skal se netop er en del af ironiens kendetegn.

DEN ROMANTISKE IRONIS DOBBELTBEVIDSTHED

I det foregående har jeg præsenteret den tidlige romantiks filosofiske forankring. Det vil sige de vigtigste filosofiske indsigter, der overhovedet er årsag til, at der omkring århundredeskiftet hos Friedrich Schlegel (1772-1829) kan udvikle sig revolutionerende tanker om poesi, filosofi og ironi. Kant, Fichte og Schelling udgør naturligvis ikke hele det idémæssige grundlag for Schlegels ironiforståelse. Han er for eksempel også under indflydelse af den spirituelle teosofiske tradition, især mystikeren Jacob Böhme blev flittigt studeret, men det er som tidligere nævnt min påstand, at den væsentligste forudsætning for Schlegels idéer er den filosofiske

romantik. Jeg vil derfor løbende i min fremstilling af Schlegels ironikoncept fremdrage betydningen af den filosofiske romantiks indsigter. Friedrich Schlegels behandling af ironien og dens betydning for poesien kan af gode grunde ikke reduceres til en færdigsyet teori, for hans skrifter indeholder en stor mængde udsagn om ironien, der selvfølgelig viser en sammenhæng, men også udtrykker konstante ændringer i betoning og indfaldsvinkel. For det første har ironien en langt mere fremtrædende plads i de første fragment- og noteoptegnelser fra 1797 og i de 127 *Kritischen Fragmenten* fra tidsskriftet *Lyceum* end i de senere *Athenäum*-fragmenter fra 1798, hvor ordet "ironi" ikke nævnes særlig tit og sjældent direkte ekspliciteres. For det andet undergår konceptet faktisk en vis forvandling fra det ene tidsskrift til det andet, nemlig fra ren dialektik i retning mod en sætlig processuel "svæven". Men inden jeg for alvor tager fat i Schlegels ironibegreb, vil jeg kort belyse udviklingen fra retorisk til romantisk ironi.

Fra retorisk til romantisk ironi

Vil man definere ironi ud fra et historisk synspunkt, er man nødt til at starte ved den retoriske ironi, således som den blev opfattet i antikkens Grækenland. Antikkens første betydelige fremstilling af retorikkens teori, Aristoteles' *Retorik*, er blevet til i årene omkring 330 f.Kr. Aristoteles betragter retorik som en kunst – talekunst – og et selvstændigt fag, der fordrer både tankevirkomhed og systematik af sine udøvere. Ironien (på græsk *eironeia*; forstillelse) omtaler Aristoteles blandt andet i den tredje bog om retorik, der er forbeholdt elocutio. Her er ironi "latterliggørelse af sig selv", andre steder er det talerens noble nedvurdering af sig selv: "Irony is the contrary of boastful exaggeration; it is a self-deprecating

concealment of one's powers and possessions – it shows better taste to deprecate than to exaggerate one's virtues".²² Retorik har sin berettigelse som formidler af den *rette* indsigt til et konkret publikum, men *hvad* der er den rette indsigt, er ikke retorikkens opgave; dog er det for Aristoteles indlysende, at retorikken må have en central placering i vores viden.

Hos romerne har retorikken samme høje rang som i antikken. De på mange måder originale bidrag til retorikkens teori, som blev ydet af Cicero og Quintilian, kom til at dominere ikke blot den retoriske, men også ironiens udvikling helt op til frühromantikken. Cicero gengav ironi som *dissimulatio* (taleren holder sin egen mening skjult) og definerede ironi som: at sige et, men mene noget andet – i reglen det modsatte. I ironisk retorisk tale skal den egentlige mening derfor enten fremgå af sammenhængen, udtryksmåden eller kropssproget, så tilhørerne har en chance for at opfatte, at der er tale om ironi. Det var dog først med Quintilian, at ironien blev placeret i et rigtigt system af figurer og troper. Hos den gamle professor og aktive retor var ironien endda et særtilfælde, fordi den både kunne tilhøre klassen af troper og klassen af figurer.

Ironien bibeholder sin generelle betydning af forstillelse helt indtil slutningen af det 18. århundrede, hvor Friedrich Schlegel og de andre frühromantikere giver begrebet en bredere betydningshorisont²³. Ironi bliver nu opfattet som et middel for forfatteren til at rejse sig over sit værk,

²² Aristoteles' *Etik* citeret efter Ernst Behler *German Romantic literary theory*. Cambridge · New York · Oakleigh 1993, p. 143.

²³ Hegel kalder ligefrem Schlegel for "ironiens fader", hvilket bestemt ikke er ment som et kompliment! Ironikeren er nemlig repræsentant for "das leere Böse", for "in keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanen und Heiligen gibt es etwas, das nicht durch Ich erst zu setzen wäre und deshalb von Ich ebensosehr könnte zunichte gemacht werden". *Vorlesungen über die Ästhetik I* (1835) i: *Werke in zwanzig Bänden*, bd. 13. Frankfurt am Main 1973, p. 94. I den romantiske ironi røber romantikken sin substansløse subjektivitet, der for Hegel hurtigt slår over i en art nihilisme, eftersom hele virkeligheden lægges ind i det skabende subjekt. På den måde tømmes virkeligheden for mening, og ironikeren kommer til at stå over for en fremmed virkelighed, en virkelighed der er hul og tom ("eitel").

en *litterær strategi* hvor digteren selv kan optræde i sin fortælling eller lade en romanfigur reflektere over sin skæbne som romanfigur. Men andre ord er ironien ikke et psykisk, men et kunstnerisk (metafiktivt!) princip, der giver digteren mulighed for at sprænge og transcendere sit kunstværk. Selv om dette aldrig var blevet kaldt "ironisk" før, er det ikke desto mindre gammel vin på nye flasker. Forfattere som for eksempel Cervantes, Chaucer og Sterne benyttede denne litterære praksis, længe før Schlegel introducerede begrebet *romantisk ironi*.²⁴

Schlegels begreb om romantisk ironi er et forsøg på at give ironibegrebet en ny betydning. Et eksempel herpå er *Lyceum*-fragment nr. 42, der begynder med sætningen: "Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie...".²⁵ Når Schlegel kalder filosofien for ironiens hjemsted, så tænker han ikke på den ironi, der er virksom i den polemiske retorik, men på den *sokratiske ironi*. Hans projekt er at vække den sokratiske tænke måde og ironi til live igen og samtidig pege på, at hvor den retoriske ironi må indskrænke sig til regelret ornatus, så er den sokratiske ironi anderledes fri:

Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabene Urbanität der sokratischen Muse, was die

²⁴ På trods af at Schlegel selv benytter termen "romantisk ironi" forskellige steder i sine notesbøger, så gælder termen beskrivelsen af ironien hos forfattere som Boccaccio og Shakespeare (og naturligvis de ovenfor nævnte), ikke Schlegels og de andre frøromantikeres egen praksis. Ernst Behler: *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie*. Darmstadt 1972, p. 78.

²⁵ KFSÄ, bd. II, p. 152.

Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Styl.²⁶

Det er ikke tilfældigt, at Schlegel fører sit ironibegreb tilbage til Sokrates. Gennem sine studier i klassisk filologi er han utallige gange stødt på Sokrates som prototypen på en ironiker.²⁷ Men han er ikke ene om at finde inspiration i fænomenet Sokrates; de fleste teoretikere, der har beskæftiget sig med ironi, er enige i, at Sokrates' ironi er et mesterligt eksempel på en *filosofisk undersøgelsesmetode*, der kan afsløre grundlaget for den viden, andre hævder at besidde. Gennem sin "påtagede uvidenhed" leder Sokrates via, sommetider spotske, spørgsmål og svar sin samtalepartner frem til anskuelser og konklusioner, som ofte er i strid med, hvad samtalepartneren starter med at hævde. Den sokratiske ironi har den opbyggelige pointe, at den skal lede den anden til at tvivle på sin egen viden og dermed bane vejen for en ægte undersøgelse og forståelse af det emne, der undersøges. At samtalen tager den drejning, den gør, er med Sokrates' viden, derfor skal hans uvidenhed ikke opfattes bogstaveligt. Deri ligger det ironiske. Det er også en anden mere visuel grund til, at Sokrates er ironiker *in persona*. Den udgøres af kontrasten mellem hans "skønne" indre og hans fysiske fremtæden. I Platons *Symposion* sammenligner Alkibiades i sin berømte lovprisning Sokrates med en *silénfigur*; altså med en træfigur, hvis satyragtige og groteske udseende står i stærk kontrast til dens indre, der

²⁶ *ibid.*

²⁷ *I Ironie und Dichtung*. Pfullingen 1956, p. 57, skriver Beda Allemann: "Ironie ist eine philologisch-historische Stimmung, erwachsen aus der ewigen Agilität des zwischen den verschiedenartigsten Erscheinungen der Geschichte unablässig hin und her gehenden Geistes. Später weiter Schlegel dieser Erfahrung aus und erklärt die ewige Agilität, das unendlich volle Chaos [Idee nr. 69], als dessen klares Bewußtsein er die Ironie bestimmt hat, zum Sitz der höchsten Schönheit...". Man glemmer også let, at hele første bind, *Studien des klassischen Altertums*, af *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* er fyldt med oversættelser, analyser og essays om antik kultur og litteratur.

indeholder det pureste guld og andre kostbarheder.²⁸ Overfor omverden påfører Sokrates sig masken af en mand, der er uvidende om alt, mens hans indre i virkeligheden er besindigt og viist. Det er dette silenbillede, der har markeret sig som en stærk topos op gennem historien, og har inspireret ikke alene Schlegel, men også Kierkegaard, Nietzsche og Thomas Mann.

Det romantiske poesibegreb

Som sagt hører ironien til i filosofien, men den er nu også af væsentlig betydning for poesien. Længere nede i *Lyceum*-fragment nr. 42 skriver Schlegel nemlig:

Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen überall den göttlichen Hauch der Ironie athmen.²⁹

Hvis ironien principielt kan optræde til enhver tid, hvis ironien er "durchgängig" og ikke begrænset til enkelte isolerede steder i teksten som den retoriske ironi, så hænger det sammen med Schlegels tanke om, at der slet ikke er forskel på poesi og filosofi; i et andet *Lyceum*-fragment skriver han, at "Poesie und Philosophie sollen vereignet sein".³⁰ I det hele taget er det Schlegels tanke, at alle aspekter af det frøhromantiske projekt bør hænge sammen, men at denne sammenhæng eller totalitet ikke kan være

²⁸ Platon *Symposion* i: *Platons Skrifter* (1932), bd. III. København 1954, p. 138.

²⁹ *KFSA*, bd. II, p. 152.

³⁰ *Lyceum*-fragment nr. 115, *ibid.*, p. 161.

kendetegnet ved en systematisk struktur, projektet er derimod encyklopædisk.

Som bekendt ser Schlegel dette encyklopædiske romantiske projekt under kunstens – litteraturens og poesien – synspunkt: "Die Poesie muß jetzt und will jetzt durch Enzyklopädie und durch Religion reformiert und centrirt werden"³¹, skriver han et sted i sin notesbog. Litteratur må forstås som det på en gang absolut andet og som den genre, der indeholder alle andre genrer; det vil sige, at litteraturen er en genre, som skaber sig selv ved at teoretisere sin egen tilblivelse. I *Lyceum*-fragment nr. 115 sættes denne evne på spidsen: "Die ganze Geschichte der modernen Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden..."³², og i *Athenäum*-fragment nr. 255: "Je mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst".³³ Overordnet repræsenterer litteraturen en absolut indsigt, som er hævet over enhver anden genre eller diskursform, men som sagt samtidig samler litteraturen disse diskursformer inden for sin egen diskurs.

Det måske mest berømte fragment om denne litteraturens evne til at samle alle andre genreformer under sig er *Athenäum*-fragment nr. 116, der indledes med de i romantikforskningen nærmest legendariske ord:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in

³¹ Friedrich Schlegel *Literary Notebooks* (udg. af Hans Eichner). London 1957, nr. 1864, p. 185 [I det følgende forkortet til *L.N.* efterfulgt af fragmentnummer og sidetal].

³² *KFSA*, bd. II, p. 161.

³³ *ibid.*, p. 208.

Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald versmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...]. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.³⁴

Den romantiske poesi spænder over de størst tænkelige modsætninger i en bevægelse, der bestandigt *veksler* mellem poesi og filosofi, kreativitet og kritik. Denne bevægelse eller forhold er ikke et hierarkisk, men et *dialektisk* forhold mellem en poetisk begejstring og entusiasme for den digteriske kreativitet og en kritisk reflekteren og korrigeren af just denne kreativitet³⁵: "In jedem guten Gedicht muß alles Absicht, und alles Instinkt sein"³⁶, og poesien skal "in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein".³⁷

Schlegels fordring om, at digteren ikke bare skal fortælle, "sondern das Erzählte als von ihm Geschaffenes, als *artificium*, kenntlich machen"³⁸, altså at digteren skal optræde selvbevidst og i sit værk vise, at han også har reflekteret over sine kunstneriske muligheder og begrænsninger, udgør

³⁴ *ibid.*, p. 182.

³⁵ I *Philosophische Lebrjahre* [V] nr. 1103 i: *KFSÄ*, bd. XVIII, p. 413, står der, at: "Das Centrum des Cirkels ist dessen positiver Factor, der Radius oder Diameter der negative und der Kreis selbst ist die Indifferenz. Die Skepsis und der Enthusiasmus sind die Factoren der Philosophie" [min kursivering, PLJ]. *Philosophische Lebrjahre* består af 7502 fragmenter, som Schlegel havde samlet i forskellige notesbøger i årtiet mellem 1796 og 1806. Derudover indgår begrebet om "indifferens" i en meget vedkommende sammenstilling i note 560: "Parodie = Mischung des Entgegengesetzten = Indifferenz. (Parodie ist die absolute antithetische Poesie)". *L.N.* p. 69.

³⁶ *Lyceum*-fragment nr. 23 i: *KFSÄ*, bd. II, p. 149.

³⁷ *Athenäum*-fragment nr. 238, *ibid.*, p. 204.

³⁸ Roland Heine *Transzendentalpoesie*. Bonn 1974, p. 42.

poesiens poesi eller *poesiens transcendentale* aspekt. "Transcendental" bestemmes som "was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat".³⁹ Det afgørende i bestemmelsen ligger ikke så meget i selve det faktum, at det transcendentale er en forholdsbestemmelse, men mere i betoningen af det umulige i at ville fikseren den ene eller anden komponent i forholdet. Det er *selve forholdet* mellem det ideale og reale, der interesserer Schlegel. Forholdet kommer til udtryk ved en poetisk svæven i midten mellem de to ekstremer, det vil sige at befinde sig "in den Gegensätzen zugleich *über* den Gegensätzen".⁴⁰

Den romantiske poesi er med andre ord en *transcendentalpoesi*. Schlegels begreb om transcendentalpoesi skal ses i tæt sammenhæng med Kants begreb om transcendentalfilosofi. Kant er interesseret i den måde, vi erkender ting på, og i sin filosofi knytter han uløseligt erkendelsens subjekt og tingen, der skal erkendes, sammen; og transcendental erkendelse er derfor "erkendelse af betingelserne for erkendelse" ("Erkenntnis der Erkenntnis"). Dette metodologiske krav overfører Schlegel nu til digtningens område, idet han som sagt af digteren fordrer, at han i sit værk også skal medreflektere de poetologiske synspunkter og litterære strategier, der ligger til grund for værket. Alligevel overskrider Schlegel i sin brug af betegnelsen "transcendental" den transcendentalfilosofiske radius udstukket af Kant og senere Fichte: Som bekendt tager Fichte tråden op fra Kant, men gør filosofien til ren selvrefleksion via sit begreb om jeg'et, der gennem tænkning bestemmer sig selv. Schlegel derimod ophæver modsætningen mellem filosofi og poesi, idet han anerkender, at også poesien besidder *selvrefleksive* egenskaber.

³⁹ *Athenäum*-fragment nr. 22 i: *KFSÄ*, bd. II, p. 169.

⁴⁰ Adam Müller ifølge Ingrid Strohsneider-Kohrs *Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen 1960, p. 48 [Herefter forkortet til Strohsneider-Kohrs efterfulgt af sidenummer].

Den romantiske poesi er en selvrefleksiv transcendentalpoesi, hvis væsen bestemmes ved en indre dialektisk struktur mellem "idealitet" og "det fremstillede" som den positive entusiastiske pol og en negativ skeptisk pol bestemt af "realitet" og "fremstilleren". Det er nu min påstand, at denne dialektik, denne svæven mellem kreativitet og kritik, er den kontekst, vi bør have in mente i næste afsnit om ironiens væsen. Eller sagt på en anden måde: vil man omskrive det transcendentale princip om dialektikken mellem en positiv kreativitet og en negativ kritik er begrebet om romantisk ironi det mest velegnede, for som Schlegel selv skriver i en noteoptegnelse: "In der Transzendentalpoesie herrscht Ironie".⁴¹

Altid at være indenfor og udenfor
— om buffo og parabase

Netop fordi ordet "ironi" ganske ofte optræder i sammenhæng med de filosofisk-æstetiske bestemmelser af poesien, er det vigtigt fra starten af at slå fast, at den romantiske ironi ikke er identisk med transcendentalpoesien. Ironien bør derimod anskues som den romantiske poesis *middel*, en indre betingelse for poesien, der ifølge Ingrid Strohsneider-Kohrs er "erkennbar als eine inneres *agens*, eine der Bedingungen romantisch-poetischer Möglichkeit".⁴² Men hvad er det for betingelser, ironien udstikker? Hvad er ironien et middel eller et medium for?

Følger vi Schlegels idé om, at ironien er et middel i transcendentalpoesien, kommer vi faktisk til en slags bestemmelse af den romantiske ironi; nemlig at ironien er den dynamiske kraft i romantisk poesi, der sætter det reale og

⁴¹ L.N. nr. 727, p. 86

⁴² Strohsneider-Kohrs p. 39.

ideale i relation til hinanden. Det er en kraft, der på samme tid virker i en positiv og en negativ pol, og det er i den betydning, Schlegel mener, at "Ironie ist die Analyse der These und Antithese".⁴³ "Analyse" skal her forstås i Fichtes forstand som "Die Handlung, da man im Verglichenen das Merkmal aufsucht, worin sie *entgegengesetzt* sind".⁴⁴ Schlegel lægger sig altså i forlængelse af Fichte, idet han mener, at begge poler i et modsætningspar bør være til stede på samme vilkår; at det ikke er muligt at vælge tese fremfor antitese, realisme fremfor idealisme, sammenstilling fremfor modstilling. Med andre ord kan vi indtil videre, på baggrund af *Lyceums Kritischen Fragmenten* og noteoptegnelserne fra samme år, bestemme ironi som den *simultane tilstedeværelse af to udsagn, det ikke er muligt at vælge imellem*.

Vender vi os atter og for sidste gang mod *Lyceum* nr. 42, får vi et dybtgående indblik i forholdet mellem det transcendentale og ironien hos Schlegel. Jeg har allerede gengivet en del af fragmentet, men den passage, jeg citerer nu, er måske den væsentligste. Her sammenfatter han nemlig, hvad han ser i den særlige ånd bestemt af ironi, der lever i gamle og nye digte:

Es lebt in ihnen eine wirkliche transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität, im Äussern, in der Ausführung die

⁴³ L.N. nr. 802, p. 93.

⁴⁴ J.G. Fichte *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794) i: SW, bd. 1, p. 112.

mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.⁴⁵

Ironiformen virker på to niveauer. I poesiens indre som en *stemning*, der har noget med forfatterens stemme at gøre. Ironien udløser en stemning, som bliver det distancerede moment i værket. Med tilføjesen "auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität" betoner Schlegel, at ironien ikke blot er et middel, en digter kan bruge i forsøget på at frigøre sig fra sit værk. Det er lige så meget en særlig måde at forholde sig til sig selv på.

På den ene side er ironien altså et udtryk for *digterens holdning*, på den anden side sammenlignes ironien med den italienske *buffo*. Buffoen er den komiske figur i *commedia dell'arte*-traditionen, som sprænger den narrative form. Buffo-figuren er den ironiske digters konkrete redskab til vilkårligt at gribe ind i sin digteriske fremstilling og bevidst sprænge den poetiske illusion, han selv har skabt. Men det er ikke blot dét, at digteren med buffo-figuren vilkårligt kan gribe ind i sin fremstilling, Schlegel er interesseret i; det er selve *illusionsforstyrrelsen*. Den kendsgerning gør det relevant at undersøge, hvad forstyrrelsen egentlig er et udtryk for.

I sin ydre fremtoning som buffo destruerer ironien den poetiske illusion, og som indre holdning giver ironien digteren en kreativ evne til at hæve sig op over sit værks grænser ("über alles Bedingte unendlich erhebt"). Som kunstnerisk middel giver buffoen digteren mulighed for at distancere sig fra sit værk og i sin fremstilling medreflektere forudsætningerne og betingelserne for den kunstneriske skaberproces. Omsat til mere poetologiske overvejelser betyder det, at idet den ironiske digter afslører sit værks grænser, peger han samtidig på alt det, der ligger uden om værket. Med andre ord så ejer ironien evnen til simultant at pege på det enkelte

⁴⁵ *KFSA*, bd. II, p. 152.

værks begrænsning og samtidig overskride denne grænse. Ironien kombinerer altså den destruktive ydre formsprængning med en kreativ akt, der netop overlever denne sprængning.

Allerede i starten af den ovenfor citerede passage angiver Schlegel denne ironiens "dobbeltfunktion", for her forbinder han buffo-figuren og betegnelsen "transcendental" i begrebet "transzendente Buffonerie". Som sagt bør vi ved termen "transcendental" forstå den aktivitet, der består af "die Verbindung oder Trennung des Idealen und Realen". Kopulaet "oder" antyder, at der er to muligheder for at gribe det modsætningsfyldte: enten forbindes de to modsætninger til en enhed eller de adskilles bevidst. Eller rettere sagt: så beskæftiger al transcendentalpoesi sig både med adskillelsen og forbindelsen af det ideale og reale. I den forstand bør vi også forstå ironiens fordobling i indre stemning og ydre fremstillingsform: selv om indre og ydre er forskellige af væsen, altså "getrennt", så er de alligevel forbundet med hinanden: den ene forudsætter og betinger nemlig den anden – og omvendt.

Når den ironiske digter sprænger sit værk, afslører han det i sagens natur som et begrænset singulært værk. Derved peger han på værkets grænse, men at pege på en grænse er samtidig at pege på muligheden for at overskride den. I et fragment fra 1797 fra *Philosophische Lehrjahre* radikaliserer Schlegel denne ironiens evne til at sætte to meninger i spil, der konstant udfordrer hinanden. Her hedder det lakonisk, at "Die Ironie ist eine permanente Parekbase".⁴⁶ Parekbase eller parabasis betyder egentlig "afbrydelse" eller "fejltrin", men i det antikke lystspil betegner parabase

⁴⁶ *Philosophische Lehrjahre [II]* nr. 668 i: *KFSA*, bd. XVIII, p. 85.

den del, hvor koret fra scenen henvender sig direkte til publikum. Men hvad betyder det, at ironi er en permanent parabase?

Forskningen er delt i to lejre. Der er dem, der kun lægger vægt på ordet "parabase", som for eksempel Ernst Behler gør det i bogen *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie* (1972), hvor han i fragmentet blot mener at se en "Heraustreten in einem weiten Sinne...".⁴⁷ Ifølge Behler bevirker ironien, at både tilskuere og skuespillere kan træde ud af den poetiske illusion – og derefter kommenteres fragmentet ikke yderligere. Men for at opretholde denne definition af ironi som destruktion af illusion er Behler tvunget til at ignorere et signifikant træk ved fragmentet, for ironien optræder ikke blot som en parabase – som forfatterens destruktion af værkets enhed eller mimesiskarakter – men som en *permanent* parabase, som vedvarende destruktion, hvorfor fragmentet kan læses som endnu en reference til ironiens evne til at producere to modsatrettede udsagn, der konstant udfordrer hinanden.

For mig at se er der to måder, hvorpå man kan forstå begrebet om den permanente fiktionsdestruktion. Den ene ender hurtigt blindt i selvmodsigelsen, den anden respekterer antinomien som princip. Den første udlægning, som blandt andet dekonstruktivisterne Hillis Miller og Marika Finlay hæfter sig ved, er, at den ene del af udsagnet – permanensen – synes at være i direkte modstrid med den anden del omhandlende parabasen, idet de to teoretikere påstår, at en permanent destruktion af illusionen faktisk slet ikke giver mening, eftersom den poetiske illusion herved for evigt ville være destrueret: "permanent parabasis would be perpetual suspension with nothing to suspend".⁴⁸ Teaterstykket (i den dekonstruktive diskurs: *teksten*)

⁴⁷ Ernst Behler: *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie*. Darmstadt 1972, p. 80.

⁴⁸ J. Hillis Miller "Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition" i: *Litteraturkritik & Romantikstudier. Skriftrække nr. 24*. København · Århus u.å., p. 2.

ville være umulig at gennemføre, ja, der ville overhovedet ikke eksistere noget stykke. Hillis Miller konkluderer, at begrebet "permanent parabase" i sig selv er en ironisk selvmodsigende definition, og afviser i det hele taget, med henvisning til Paul de Man, enhver definition af ironi.⁴⁹

Uden at ende i samme apori leverer Georgia Albert i artiklen "Understanding Irony. Three essays om Friedrich Schlegel" (1993) en anden og efter min mening mere nuanceret opfattelse, der integrerer modsætningerne. Ifølge hende er parabasen:

...the reality that opposes itself to the fictional illusion. It exposes fiction as fiction by opening up the closed world of the stage to the "real" world of the spectator scene[...]. The parabasis is, however, not just the interruption of reality in the fiction: by the same token, it is the infiltration of fiction in reality, since the interruption of the fictional illusion, which shows the play to be fiction by representing itself as reality, is itself exposed as fiction. Structurally, this is clear since the parabasis occupies

⁴⁹ Se endvidere Marika Finlay *The Romantic Irony of Semiotics*. Berlin · New York · Amsterdam 1988, p. 225, og Paul de Man "The Concept of Irony" (1977) i *Paul de Man: Aesthetic Ideology* (red. Andrzej Warminski). Minneapolis · London 1996. I "The Concept of Irony" demonstrerer de Man, hvordan "permanent" og "parabase" er to usammenstilte ord, al den stund parabasens funktion af *punktuelt afbrydelse* kun kan forholde sig til noget fremadskridende lineært. "Permanent parabase" bør retteligt oversættes til "punktuel linearitet", hvilket jo er en umulig transformation. I forlængelse heraf "definerer" de Man ironi som "the permanent parabasis of the allegory of tropes" (p. 179). Hans teori om ironi som et rent lingvistisk fænomen er følgende retorisk bestemmelse – men som jeg allerede har nævnt, viser Schlegel gentagne gange, at hans ironibegreb er funderet i en allestedsnærværende sokratisk-dialektisk praksis i *opposition* til en retoriske ironi-tradition.

the same position in the play that the play occupies in reality.⁵⁰

Det, Albert i citatet demonstrerer, er, at de to modsætninger fiktion og virkelighed sagtens kan interagere. I den anledning synes det mere oplagt, og ganske i forlængelse af ironiens "dobbeltfunktion" af indre stemning og ydre buffo i *Lyceum* nr. 42, at beskrive begrebet "permanent parabase" som et greb, hvor *både* destruktion og illusion opretholdes side om side. Det antikke kor i datidens komedier er altid indenfor og udenfor fiktionen.

Et beslægtet litterært eksempel på Schlegels opfattelse af den "permanente parabase" er Tiecks teaterkomedie *Der gestiefelte Kater* (1797). Her finder man i listen over de medvirkende i stykket blandt andet rollen som publikum, som består af det virkelige publikum, der er i teateret for at se stykket om den bestøvlede kat. Men eftersom dette publikum har fået tildelt en rolle i stykket, får det en dobbeltfunktion af samtidig at være tilskuer og skuespiller; publikum er på den ene side repræsentant for virkeligheden udenfor stykket, og på den anden side bliver det, fordi det deltager i stykket, en del af fiktionen.⁵¹ Virkelighed og fiktion optræder med andre ord på én og samme tid.

Den antitetiske syntese

Ironien fremtræder som en særlig form for kunstnerisk skaben, dét så vi illustreret i *Lyceum* nr. 42. Men hvilken indsigt rummer ironien? Det giver Schlegel et svar på i nr. 108 af *Lyceum*-fragmenterne, hvor han igen

⁵⁰ Georgia Albert "Understanding Irony: Three essays on Friedrich Schlegel" i: *MLN* no. 5/1993, p. 841. Senere i artiklen bliver hun mere dekonstruktiv, og ender i en lige så radikal opfattelse af Schlegels ironi som de Man og Finlay.

⁵¹ *ibid.*, p. 842-43.

karakteriserer den sokratiske ironi. Her som historisk paradigme og indirekte forbillede for Schlegels egen praksis:

Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkührliche, und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und sie zu verrathen. [...] In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie.⁵²

Det er langt fra givet, at vi helt præcist kan sige, hvad ironi er efter at have læst *Lyceum* nr. 108, som yderligere fralægger sig alt ansvar for fornuftige forklaringer. Fragmentet er et godt eksempel på en betydningsophobning af et begreb, og vi kan iagttage, hvorledes Schlegel beskriver ironien ved stadig at omskrive og skifte omgivelser for den.

Hovedtanken i fragmentet retter sig mod ironiens indre komponenter, og her finder vi igen ironien præsenteret som en tilstedeværelse af antitetiske dele. Ligesom i de allerførste bestemmelser af ironien viser det sig også i *Lyceum* nr. 108, at ironien spænder over en positiv kreativ og en negativ reflekterende pol. Schlegels organisering af fragmentet afslører ironiens affinitet til det antitetiske, ved det at hver sætning indeholder begge poler i en modsætning – alvor og spøg, åben og lukket – og ikke en eller anden udefinérlig sammenblanding af de to. Hver af de kontrære komponenter

⁵² *KFS* 4, bd. II, p. 160.

indgår som en del af ironien, uden at de dog af den grund mister styrke eller autonomi. Videre i fragmentet hedder det om ironien:

Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslchen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Nothwendigkeit einer vollständige Mittheilung. Sie ist die freyeste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt nothwendig.⁵³

Schlegel videreudvikler og nuancerer konstant sit ironikoncept, endda indenfor et og det samme fragment. I det citerede ovenfor nøjes han ikke blot med at pege på antinomiens ligeværdighed, han åbner endvidere et *felt* mellem de klare kontrære positioner, der fører os ind til betydningen af at forbinde modsætningerne. Ligesom i *Lyceum* nr. 42 nævnes her den metafysiske strid mellem betinget og ubetinget: "Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöslchen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten", men i stedet for at fokusere på afstanden mellem det ubetingede og det betingede, det vil sige på modsætningen *i sig selv*, påpeger Schlegel, at vi snarere burde betragte den uløselig strid mellem dem, for det er *midt* i denne uløselige strid, at ironien virker.

Denne ironi, der både fastholder og adskiller polære forbindelser, udfoldes klarest i *Athenäum*-fragmenterne. Her er det nr. 121:

Eine Idee ist eine bis zur Ironie vollendeter Begriff,
eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der

⁵³ *ibid.*

stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken.⁵⁴

Ironien annullerer ikke kun spændingen mellem to modsatrettede udsagn, tværtimod er ironien den dynamisk kraft eller bevægelse, der *forener modsætningerne uden at eliminere den kontrastfyldte spænding mellem dem*. Faktisk mener litteraten Lilian Munk Dahlgreen, at denne spænding mellem kontrasterne overhovedet er princippet for deres forening.⁵⁵ Ironien er en *antitetisk syntese*⁵⁶, der består af en stadig vekslen mellem modsætninger, en vekslen der respekterer og repræsenterer begge antinomiske ekstremer i én og samme bevægelse: "Eine Antinomie zwischen mehren Teilen der menschlichen Bildung ist kein wahrer Dualismus, sondern nur eine Wechselbestimmung".⁵⁷ Nærmere bestemt medfører ironiens indre dialektik ingen harmonisk forsoning, ingen kompromissøgende udglatning af alle forskelle, på den anden side er antinomien heller ikke ren dualisme. Nej, ironien placerer sig vekslende – svævende i midten – mellem absolutte modsætninger, og eftersom denne vekslen er en enhed af det, der ikke kan forenes, en identitet af det ikke-identiske, er det åbenlyst, at ironiens litterære manifestation har

⁵⁴ *ibid.*, p. 184.

⁵⁵ Lilian Munk Dahlgreen "Irony of Love" i: *Litteraturkritik & Romantikstudier. Skriftnække nr. 2*. København · Århus u.å., p. 3.

⁵⁶ Forskningen deler sig i spørgsmålet om Schlegels begreb om analyse og syntese: Georgia Albert står i spidsen for en de Man-orienteret opfattelse af, at Schlegel – i og med sin Fichte-inspirerede opfattelse af begrebet "analyse" – afviser ironiens synteskabende kraft. Georgia Albert "Understanding Irony: Three essays on Friedrich Schlegel" i: *MLN* no. 5/1993, p. 843.

I opposition hertil er for eksempel Lilian Munk Dahlgreen, Ingrid Strohsneider-Kohrs og Eric Miller. Sidstnævnte kommenterer endda Alberts afvisning: "Such an [Fichte-inspireret, PLJ] analysis, however, by no means excludes a higher synthesis [...] only such an analysis can lead to any kind of genuine unification, i.e. that of the ever-more-inclusive 'progressive Universalpoesie'". Eric Miller "Masks of Negation" i: *European Romantic Review* no. 4/1997, p. 381.

⁵⁷ *Philosophische Lebrjahre [IV]* nr. 1286 i: *KFSÄ*, bd. XVIII, p. 301.

paradoksets form. Eller med Schlegels egne ord: "Die Paradoxie ist für die Ironie die *conditio sine qua non*, die Seele, Quell und Princip..."⁵⁸

"Die Poesie will nur nach dem Unendlichen streben" Ironien er den kraft, der binder paradoksale udsagn sammen, og i kraft af denne evne afspejler ironien forholdet til det uendelige og endelige (der jo er paradokset *par excellence*). Schlegel forklarer i et af sine i alt fem bidrag til Novalis' fragmentsamling *Blütenstaub* (1798) sin forkærlighed for paradoksets struktur med en iboende længsel efter det absolutte og uendelige:

Hat man nun einmal die Liebhaberei fürs Absolute und kann nicht davon lassen: so bleibt einem kein Ausweg, als sich selbst immer zu widersprechen, und entgegengesetzte Extreme zu verbinden.⁵⁹

Den romantiske ironi står som en *agens* i skellet mellem det endelige og uendelige, og her menes ikke blot en svag forbindelse, en vag stræben efter det uendelige. Ironien må altid tilstræbe "Besitz der *Unendlichkeit*"⁶⁰, på trods af at projektet på forhånd er dømt til at mislykkes: i en filosofisk optegnelse fra 1796 står der nemlig, at "Die Bestimmung des Menschen ist, das Unendliche mit dem Endlichen zu vermählen; die völlige Conincidenz ist aber ewig unerreichbar"⁶¹, hvilket præcis svarer til *Lyceums* følelse af

⁵⁸ L.N. nr. 1068, p. 114. Sammenlign også med *Lyceum*-fragment nr. 48 i: KFS4, bd. II, p. 153, hvor Schlegel skriver: "Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist".

⁵⁹ *Blütenstaub*-fragment nr. 26 i: KFS4, bd. II, p. 164.

⁶⁰ L.N. nr. 500, p. 64.

⁶¹ Friedrich Schlegel *Neue Philosophische Schriften*. Frankfurt am Main 1936, p. 386, ifølge Raimund Belgardt *Romantische Poesie*. The Hague 1970, p. 100.

den *uløselige* strid mellem det ubetingede og betingede. Schlegel foretrækker netop ikke, som en såkaldt "ægte romantiker" og visse "litterære hunde", det uendelig fremfor det endelige⁶², men betoner derimod en stadig ligeværdig ikke-harmoniserende vekslen mellem de to ekstremer. Ironien illustrerer skismaet mellem på den ene side nødvendigheden af at nå til uendeligheden, på den anden side bevidstheden om det uopnåelige i bestræbelsen.

Ironien udtrykker en bestemt måde at forholde sig til det uendelige på, der hos Schlegel transformeres til en mere specifik *poetologisk* bestemmelse af uendelighed som forholdet mellem del og helhed i kunstværkets form.⁶³ Den enkelte del er begrænset i forhold til helheden, men i enkeltdelens stykvisse konstituering af helheden fremkommer en forbindelse, der i sig selv er uendelig. Hvad der i første omgang betragtes som en begrænsning, nemlig værkets "endelige" form, fremstår nu som uendelig, netop fordi helheden ikke er, men først skabes af enkeltdelene. Principielt er værkets bestemmelse altså på en gang at være sluttet og uafsluttet. Selv siger Schlegel i *Lyceum*-fragment nr. 37, at man "kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat..."⁶⁴, og senere i nr. 297: "Gebildet ist ein Werk, wenn es überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos und unerschöpflich ist, wenn es sich selbst ganz treu, überall gleich, und doch sich selbst erhaben

⁶² "Es gibt Schriftsteller die Unbedingtes trinken wie Wasser; und Bücher wo selbst die Hunde sich aufs Unendliche beziehen". *Lyceum*-fragment nr. 54 i: KFS4, bd. II, p. 154.

⁶³ Forbindelsen til det uendelige og absolutte bør altså ikke fortolkes i retning af noget religiøst. Den ligger fuldstændig fast indenfor en æstetisk horisont.

⁶⁴ KFS4, bd. II, p. 151.

ist".⁶⁵ Begge fragmenter udtrykker, at man kun kan begrænses, idet man er på vej mod det uendelige.⁶⁶

I selve værket er den romantiske kunsts *signum* progressiviteten, hvis opgave det altid er at sørge for, at den romantiske kunsts væsen forbliver i vorden: "Die romantische Dichtart", siger Schlegel: "ist noch im Werden; ja daß ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann".⁶⁷ En anden betegnelse for progressivitet er som bekendt stræben efter det uendelige, hvilket er grunden til, at Schlegel i fragmentsamlingen *Ideen* (1800) fra næstsidste *Athenäum*-hæfte kan skrive, at "die Poesie will nur nach dem Unendlichen streben...".⁶⁸

Sit uendelighedsbegreb henter Schlegel i Fichtes videnskabslære. Som nævnt i afsnittet om den filosofiske romantik er fremkomsten af jeg'et for Fichte en viljesakt, en "Tathandlung", hvor subjektet simpelthen spejler sig selv. I denne "Tathandlung" bliver jeg'et umiddelbart medvidende om noget, der ikke er jeg'et, et ikke-jeg, som det oplever som en besværlig skranke at overvinde (på trods af at det selv har skabt det!). Alligevel søger jeg'et at overvinde ikke-jeg'et, men i denne dialektiske proces opdager den skranken på ny, og processen bliver derfor en stræben i det uendelige. Jeg'ets uendelige indhold åbenbares i en stadig *progressiv* proces, som udvikles mod højere og højere former med et mere fuldkomment og absolut indhold uden nogensinde at nå selve det absolutte.

⁶⁵ *ibid.*, p. 215.

⁶⁶ Interessant i denne sammenhæng er også Walther Benjamins betragtninger om begrebet uendelighed og dets relation til (selv)refleksionen i et af hovedværkerne i frühromantik-forskningen *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920). Frankfurt am Main 1973, p. 21-35. Her peger han på, at hvor begrebet om uendelighed hos Fichte er knyttet til forestillingen om en fortløbende bevægelse, er det hos frühromantikerne knyttet til sammenhængen: "Die Unendlichkeit der Reflexion ist für Schlegel und Novalis nicht eine Unendlichkeit des Fortgangs, sondern eine Unendlichkeit des Zusammenhanges", p. 22. Den uendelige refleksion er med andre ord en tænkning, der uophørligt reflekterer over sig selv i selvbevidstheden.

⁶⁷ *Athenäum*-fragment nr. 116 i: *KFSÄ*, bd. II, p. 183.

⁶⁸ *Ideen*-fragment nr. 42, *ibid.*, p. 260

I *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794) forsøger Fichte at vise, at den magt, ikke-jeg'et (det vil sige omverden) udøver over jeg'et, kun er tilsyneladende, for også den er dybest set udtryk for jeg'ets egen vilje, nemlig viljen til *selvbegrænsning*. Endskønt Schlegel overfører en del af Fichtes filosofiske tanker til det æstetiske felt, så angriber han dog allerede i sine filosofiske fragmenter fra omkring 1797, udgivet i *Philosophische Lehrjahre*, Fichtes idé om det autonome absolutte jeg. Det støder Schlegel, at Fichte lægger alt ind under jeg'et – selv dens egen tilsynekomst behersker jeg'et (det vil sige opdagelsen af, at det overhovedet er et jeg!). Ifølge Schlegel fornægter Fichte det vilkårlige og uforudsigelige i jeg'ets konstitution:

In Fichtes φσ [Philosophie] schleicht sich denn doch etwas ein, was nicht Ich ist, noch aus dem Ich kommt, und doch auch nicht bloß Nicht Ich ist. Sonst *Anstoß*, jetzt ursprüngliche Zufälligkeit, Analogon vom Ding an sich.⁶⁹

Jeg'ets anstød (dets anledning og begyndelse) ændres hos Schlegel til en oprindelig tilfældighed, der ligesom "das Ding an sich" kommer til at ligge uden for jeg'ets rækkevidde.⁷⁰ Schlegel indfører et slags usikkerhedsmoment i enhver begyndelse, hvorved jeg'ets absolutte kontrol over enhver given situation ophæves til fordel for en uomgængelig uforudsigelighed.

Det karakteristiske i Fichtes lære om jeg'ets uendelige virksomhed, dets uendelige stræben udover selvskabte grænser for at åbenbare et uendeligt

⁶⁹ *Philosophische Lehrjahre* [II] nr. 83 i: *KFSÄ*, bd. XVIII, p. 25.

⁷⁰ Isak Winkel Holm "Herskerens stemme" i: *Læserens åndedrag* (red. Uffe Hansen m.fl.). København 1996, p. 100.

indhold, bliver som sagt hos Schlegel til begreb om den progressive kunst, hvor "uendelighed" viser sig i de begrænsede enkeltdeles samspil med helhedens transcendens. Schlegel kæder altså stræben efter det uendelige sammen med *sprængning* af kunstværkets form. I *Symbol und Symbolismus* (1963) skriver Bengt Algot Sørensen om denne formdestruktion:

Dieser Gegensatz zwischen klassischer Vollendung der Form einerseits, wie Schlegel sie bei Homer vorfand, und der alle Formen zersprengenden Sehnsucht nach dem Unendlichen andererseits, die nach Schlegel die mystischen Orphiker und nach ihnen den Geist des Christentums charakterisierte, bestimmte nicht nur Schlegels Bild der Antike, sondern wird auch für seine spätere Gegenüberstellung des Klassischen und Romantischen entscheidend.⁷¹

Stræben efter det uendelig er et væsentligt kendetegn for den romantiske kunst. Eller rettere sagt så åbenbarer det uendelige sig symbolsk i kunsten ved at sprænge kunstens klassiske former. Og det er præcis, hvad den schlegelske ironi gør. Ironien formidler det *uudsigelige* – dét der ikke kan formuleres. Den ejer blandt andet buffoens evne til at falde ud og forstyrre det, der bliver sagt. Forstyrrelsen bevirker, at kunstværkets form sprænges til uforståelighed, men samtidig peger forstyrrelsen på det, den forstyrrer.

Den romantiske ironi sprænger kunstværkets form til uendelige dele, men i fragtmenterne ligger også rester af helheden. Ironien virker i denne *samtidige dobbelthed* af entydighed og flertydighed, af endelighed og

⁷¹ Bengt Algot Sørensen *Symbol und Symbolismus*. København 1963, p. 230.

uendelighed. Det er på den baggrund, at vi skal forstå den romantiske ironi som "gleichsam die *επιδειξις* [epideixis] der Unendlichkeit, der Universalität, vom Sinn fürs Weltall".⁷² Den retoriske term *epideixis* henter Schlegel fra den klassiske talekunst. I året 427 f.Kr. præsenterer sofisten Gorgias i Athen en ny og blomstrende veltalenhed, som han har bragt med sig fra de græske kolonier på Sicilien. Den gorgianske talestil er et kunstfærdigt udarbejdet produkt, et fuldendt kunstværk der forlægger accenten fra det praktiske til det æstetiske.

Imidlertid finder Gorgias, der slet ikke skelner mellem retorik og poesi, ikke den fulde frihed til at udfolde sit poetiske program i de to ældste *talegenera*; hvoraf den første er den juridiske tale, der foregår i retssalen og forudsætter en forudliggende begivenhed, om hvilken man skal dømme, og den anden den politiske tale, hvor taleren søger at råde eller overtale en politisk forsamling eller offentlighed til at træffe en beslutning. Af gode grunde må de to talekategorier jo holde sig til det foreliggende, derfor bliver det den tredje og nye taleart – den *epideiktiske tale* – som Gorgias kommer til at foretrække.

Ordet "epideixis", der egentlig betyder "fremvisen" og "stillen til skue", kan bruges om dette at *demonstrere* sin lærdom og sin veltalenhed i en kunstfuld form.⁷³ Det betydningsfulde i epideiktisk tale ligger i det bevis, den leverer på talerens dygtighed, hvorfor interessen forskydes fra talens indhold til selve talen, og måden den fremføres på. Den epideiktiske tales

⁷² *Philosophische Lebrjahre* [III] nr. 76 i: *KFSA*, bd. XVIII, p. 128.

⁷³ Det berømteste eksempel på den epideiktiske genre er den tale, Gorgias holdt over Helena – dronningen der blev årsag til den trojanske krig. Emnet tilhører den homeriske sagnkreds, og har således allerede for Gorgias mytisk karakter. Talens argumentation tjener ikke praktiske (juridiske eller politiske) formål, men ideelle. Den skal ikke kun være smuk form, for den har nemlig budskab om sprogets overtalende magt. Det er noget meget væsentligt, at talen ikke blot argumenterer intellektuelt for dette budskab, men også demonstrerer det i selve sin kunstneriske form (Gorgias' retorik tænkt "medicinsk" kan altså oversættes som "ordsmitte").

egentlig tema er ikke, *hvad* den taler om, men nærmere *hvorledes* den demonstrerer det. Under denne "forbindelse-via-fremstilling"-optik bliver det nu tydeligt, hvordan Schlegel tænker forholdet mellem ironi og uendelighed.⁷⁴ For mig at se er der tale om en bestemt type af referentialitet; en forbindelse baseret på idéen om at gøre noget synligt ved at stille det til skue, det vil sige at udfolde forholdet til det uendelige snarere end at forklare og bevise det. Ironien *betyder* derfor uendelighed, idet den repræsenterer det, eller mere præcist: ved at reproducere det uendeliges struktur. Ligesom ironien konstant bevæger sig mellem absolutte modsætninger i en paradoksal konstruktion, så kan det uendelige alene fremstilles som den paradoksale forbindelse mellem det endelige og det uendelige.

Den affortryllede verden

Vender vi for en kort bemærkning tilbage til den filosofiske romantiks forsoningsfilosofi, der havde til opgave at genetablere forbindelsen til den meningsgivende enhed (det absolutte), så bliver det klart, at Schlegel til en vis grad lægger sig i forlængelse af Schelling, idet Schlegel også betragter poesien som det sted, hvor det uendelige og absolutte kan komme til udtryk. Eller rettere sagt: så gives der godt nok en oprindelig identitet, det er bare ikke muligt at erkende og dermed heller ikke udtrykke den, men via det kunstneriske værk kan vi *pege* på det enhedsskabende uendelige. Kunsten er trumfkortet over for det absolutte *meningstab*, Kant opruller, da han peger på, at det ikke er muligt at forstå verden i sig selv. Med Kant

⁷⁴ Igen forskyder Schlegel betydningen af en retorisk term overimod et poetologisk-æstetisk felt.

bliver den kradse virkelighed "entzaubert"⁷⁵, men i den "affortryllede" verden har tingene ikke længere noget "væsen", hvorfor mennesket kan fortolke tingene, som det lyster.

Frühromantikerne trumfer som sagt mod affortryllelsen ved at tildele kunsten en art *absolut status*, og således forhindrer de, at kunsten udleveres til menneskets skiftende smag. Eftersom kunstværket er autonomt og absolut, og derfor lukker sig om sig selv, kan det hele det brud, der er opstået efter den såkaldte "kopernikanske vending". I forhold til tidligere platonisk filosofi foretager frühromantikerne altså en væsentlig accentforskydning, fordi de tildeler kunsten den rolle at formidle mellem en faktisk virkelighed, som vi kan erkende, og en ideal virkelighed uden for vores erkendelseshorisont.

Kunsten bliver både for Schelling og Schlegel det sted, hvor den spaltede virkelighed genetableres. Dog accepterer Schlegel ikke Schellings insisteren på kunstens superioritet i forhold til filosofien. Forholdet er mere end en omvending af den gængse hierarkiske struktur med filosofien som residerende dronning, idet Schlegel insisterer på, at der eksisterer en ligeberettiget vekselvirkning mellem kunst og filosofi. Schlegel bekender sig ikke til nogen form for forskelsfilosofi, for ham er identitet og differens lige vigtige størrelser.

Romantisk defineret er ironien et poetologisk-æstetisk fænomen, der ikke mindst tiltænkes en litterær funktion. Det er dog ikke kun i bøgernes verden, men i hele sprogets område, det vil sige vores verden som sådan, at den romantiske ironi fungerer poetologisk-æstetisk. Den afstedkommer en *betydnings- og perspektivforskydning*, så set i et større filosofisk perspektiv udspringer den romantiske ironi af bevidstheden om, at verden ikke

⁷⁵ Jvf. Max Webers signalement af den kulturelle udvikling, der er ensbetydende med "Die Entzauberung der Welt".

kommer menneskets enhedsbestræbelser i møde, at verden ikke længere hænger sammen; dét jeg i afsnittet om den filosofiske romantik kaldte "bevidstheden om splittelsens betingelser". Den romantiske ironi har en *metafysisk* funktion: den varetager den sans for helheden, som ikke tilfredsstilles af nogen direkte og entydig meddelelsesform.

Svævende rytme

Både i *Athenäum*-fragmenterne og især i de to *Lyceum*-fragmenter nr. 42 og 108 ser vi, at ironien er den kraft, der konstituerer det dynamiske forhold mellem de antitetiske poler entusiasme og kritisk skepsis i den romantiske poesi. Et tredje *Lyceum*-fragment – nr. 37 – indfører kategorierne eller mere præcis rytmen: selvskabelse (Selbstschöpfung) og selvfornegtelse (Selbstvernichtung), men som vi skal se om lidt er denne rytme egentlig bare en anden formulering af det allerede nævnte begreb "*transcendentalpoesi*", der oppebar en dialektisk struktur mellem absolutte modsætninger i en såkaldt antitetisk syntese. Hvorledes denne antitetiske syntese virker, er det sidste væsentlige spørgsmål, der nu skal opklares.

I *Athenäum*-fragment nr. 51 ligestiller Schlegel ironi med den stadige vekslen mellem udadgående kreativitet og indadgående destruktion: "...bis zur Ironie, oder bis zur steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung".⁷⁶ Med det første begreb *selvskabelse* menes der et entusiastisk bud på en enhedsskabende sammenhæng. Det andet begreb om *selvfornegtelse* står i modsætning til det første, eftersom det formulerer kunstnerens refleksive selvkritik, den tilbagevirkende, limiterende og korigerende skepsis, som begrænser selvskabelsen og udstiller det

⁷⁶ KFSÄ, bd. II, p. 172.

illusoriske i dens forsøg på at ville fremstille enheden. Selvskabelse og selvfornegtelse anskues i citatet som vekselbestemmelse for kunstnerens frie selvbestemmelse, for kunstnerens ret til at sætte sin egen grænse⁷⁷: "Alles was sich nicht selbst annihilirt, ist nicht frei und nichts werth".⁷⁸ Ifølge en af de mange noter fra 1797, som Hans Eichner har samlet i *Literary Notebooks* (1957), er resultatet af denne grænsesætning *selvbegrænsning*: "Sinn ist Selbstbeschränkung also ein Resultat von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung".⁷⁹ Kategorien selvbegrænsning, som vi gennem *Athenäum* nr. 51 ved bør sættes lig med ironien, udvikles nærmere i det før omtalte *Lyceum*-fragment nr. 37. Her står:

...Selbstbeschränkung, die doch für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Nothwendigste und das Höchste ist. Das Nothwendigste den überall, wo man sich nicht beschränkt, beschränkt einen die Welt; wodurch man ein Knecht wird. Das Höchste: denn man kan sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken,

⁷⁷ Strohsneider-Kohrs p. 28. Både Strohsneider-Kohrs (p. 33) og Eric Miller i "Masks of Negation" (p. 378) er af den opfattelse, at de to kategorier selvskabelse og -fornegtelse står i et temporalt forhold til hinanden, nærmere bestemt at der altid er et bestemt forløb i tid, mellem at det ene og det andet moment indtræder. Den opfattelse af ironien som en bevægelse i to klart adskilte trin kritiserer Manfred Frank. I sin bog *Das Problem "Zeit" in der deutschen Romantik*. München 1972, p. 43, argumenterer han i stedet for bevægelens samtidighed: "Der Wechsel soll 'ewig' sein, soll 'schweben' zwischen den Gegensätzen, 'schwanken', und doch nicht wie ein Pendelausschlag wirklich sich bewegen [...]. In dieser Korrektur bekundet sich ein Bewußtsein, daß sich zwischen die ewige Gleichzeitigkeit des Wesens und seine endliche Darstellung ein 'Zwischenglied' muß einfügen lassen, das beide Sphären vermittelt". Det er klart, at jeg er enig med Frank set i lyset af mine tidligere bestemmelser af ironiens paradoksale dobbeltbevidsthed.

⁷⁸ *Philosophische Lebrjahre* [III] nr. 628 i: KFSÄ, bd. XVIII, p. 82.

⁷⁹ L.N. nr. 207, p. 38. Som bekendt er "selvbegrænsning" et begreb, Schlegel henter fra Fichte.

wo man unendliche Kraft hat, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung.⁸⁰

Selvbegrænsning hører med til det at leve i endeligheden, og hvis man bilder sig ind, at man ved sin kunstneriske subjektivitet kan overskride denne grænse, så begrænser virkeligheden én. Tilsyneladende optræder selvbegrænsningen altid som en negation: kunstneren destruerer sin kreative indsats ved selv at begrænse den eller ved at demonstrere det kreative forsøgs grænser. Men i virkeligheden er selvbegrænsningen den kraft, der bevirker, at kunstneren hele tiden frit kan vælge mellem kreativitet eller ødelæggelse; den kraft der giver kunstneren *suveræn kontrol* over sit digteriske værk og eo ipso muligheden for bestandigt at veksle mellem trangen til at skabe og trangen til kritisk at reflektere over det skabte.

Med begrebet om selvbegrænsning siges der noget væsentligt om kunstnerens frihed over for sig selv og sin genstand. Schlegel kræver af kunstneren, at han skal være kritisk bevidst over for sin skaben og sit værk og samtidig være i stand til at hæve sig op over sig selv og sin kunstneriske skaben for ved hjælp af selvornægtelse at nå frem til selvbegrænsning. I ironien bliver den kunstneriske aktivitet og kunstværket fastholdt i sin relative (endelige) betydning, og værket forstås som *henvisning* til det absolutte, eller med andre ord: at besinde sig på sin egen endelighed åbner negativt mod uendeligheden. Kunstneren skal kunne distancere sig fra sin kunst og vise denne distance i selve kunsten, for at den kan henvise til noget højere. Selvbegrænsning er derfor kunstnerens evne til at kontrollere både den positive og den negative side i den romantiske poesi.

⁸⁰ KFSÄ, bd. II, p. 151.

Summa summarum: For Schlegel er ironi selvbegrænsning; en dialektisk bevægelse af skabelse og fornægtelse – ja, disse to momenter af kreativitet og ødelæggelse er endda lige vigtige og lige uundværlige momenter. Ironien er overskridelsen af det skabte i en ødelæggelse, som ikke blot tilintetgør, men også åbner rum for ny skabelse. Den ironiske digter ved, at selv om han tilsyneladende smadrer sit skaberværk i "Selbstvernichtung", så er det lige præcis ødelæggelse, der skal til, for kun gennem ødelæggelse af værket kan digteren skabe de modsætninger, der peger i retning af det fuldendte absolutte værk. Ironien er destruktionens illusion og illusionens destruktion på én og samme tid.

Og med det er der sagt noget meget vigtigt om Schlegels ironiforståelse, nemlig at modsætning og paradoks aldeles ikke medfører den totale kollaps eller i hvert fald udsættelse af mening, som for eksempel visse dekonstruktivister hævder (for eksempel de Man, Hilles Miller og Albert). Den paradoksale struktur fører snarere til det modsatte; til en mere omfattende forståelse af ironien – og i et større og mere vidtrækkende perspektiv også til Schlegels opfattelse af poesien som spundet omkring to kontrære poler. Paradokset er ikke et udtryk for en bevidsthedens blindgyde, det er derimod dét sted, hvor tænkningen og poesien begynder.

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Følgende numre er udkommet eller under forberedelse:

1. Andrew Bowie: *"The Philology of Philosophy": Romantic Literary Theory*
2. Lilian 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 romantikkbegrebets funktion - med særlig hensyn til norsk og nordisk litteraturhistorie*
16. Lise Busk-Jensen: *Dannelsesromanen som genre i romantikkens europæiske kvindelitteratur*
17. Marie-Louise Svane: *Arabesque, 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 märkischen 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 Armin (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)*
26. Jacob Bøggild: *"Arabeske kineserier" - en læsning af H.C. Andersens Nattergalen (Replikker ved Jørgen Bonde Jensen og Søren Baggesen)*
27. Jacob Bøggild: *"Ruinsrefleksioner" om ruinen som poetisk topos hos H. C. Andersen, Bengt Algot Sørensen: "Romantik og dekadence" "Liebestod" hos Novalis, Richard Wagner og i Thomas Manns "Tristan", Peer E. Sørensen: "En ny sensibilitet" om Johannes Jørgensens introduktion af den tidlige modernisme*
28. Jørgen Huggler: *At dvæle ved det negative - om Hegel og den tidlige tyske romantik*
29. Pernille Louise Jansen: *Libhaberei fürs Absolute - om filosofisk romantik & Friedrich Schlegels romantiske ironi*