

Sofie Kluge

***Drama & romantik:
Calderón – romantik – Benjamin***

***Calderón og det romantiske drama i Walter Benjamins
Ursprung des deutschen Trauerspiels***

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.

Oversigt over producerede numre findes bag i hæftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Københavns Universitets Almene Fond.

Formand:

Hans Peter Lund
Fransk og Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 84 14 / e-mail: hpl@hum.ku.dk

Redaktør:

Mads Nygaard Folkmann
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, afd. f. Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 93 12 / e-mail: mads@hum.ku.dk

Kasserer:

Lis Møller
Institut for Æstetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Tlf.: 8942 1841 / Fax: 8942 1850 / e-mail: litlm@hum.au.dk

Dansk Selskab for Romantikstudier

2004

ISBN:
87-91253-05-5

**DRAMA & ROMANTIK:
CALDERÓN – ROMANTIK – BENJAMIN.**

Calderón og det romantiske drama i Walter Benjamins

Ursprung des deutschen Trauerspiels

Sofie Kluge

I. Intro

Benjamin var gennem hele sit forfatterskab stærkt optaget af det tyske 1800-tals æstetiske diskussion mellem klassicister og romantikere. Denne diskussion var emnet for hans Ph.D.-afhandling, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), hvis sidste kapitel sammenholder Goethes begreb om det fuldkomne, symbolske kunstværk med de tidlige tyske romantikeres forestilling om kunstværket som et fragment, der skal potenseres til perfekt kunstsymbol gennem kunstkritikken.¹ Benjamin præsenterer kort sagt den polemiske tese, at den berømte romantiske fragment-æstetik i bund og grund

¹ Jf. Benjamin (1991), pp. 110-119.

blot er en negativ udgave af symbol-æstetikken. I Benjamins hovedværk, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), der er gennemsyret af en stærk ambivalens over for symbol-æstetikken, videreføres denne diskussion. Han præsenterer fortsat den romantiske fragment-æstetik som en negativ udgave af den klassicistiske symbol-æstetik, men anfører nu også den formodning, at romantikken 'anede det allegoriske' (Benjamin 1991, p. 402) som et alternativ til symbolet. Han forsøger således at aflokke den romantiske æstetik dette allegoriske og at videreudvikle det til en egentlig ikke-symbolisk æstetik.

II . A.W. Schlegels begreb om det romantiske drama

Barokbogens grundlæggende modsætning mellem den antikke tragedie og det brud-orienterede allegoriske sørgespil bygger således f.eks. i første omgang på A.W. Schlegels begreb om det romantiske drama, hvis indhold og baggrund jeg kort skal skitsere som baggrund for min udredning af Benjamins ambivalente forhold til den tidlige romantiske æstetik. Schlegel udviklede begrebet om det romantiske drama i sine berømte *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (holdt i Wien 1808), hvor han opsummerede den tidlige tyske romantiks æstetiske program og gjorde romantikernes til tider esoteriske indsigter tilgængelige for et bredere publikum.² Grundlaget for forestillingen om det romantiske drama, som Schlegel udvikler det i sine Wiener-forelæsninger, var nemlig allerede for længst forberedt i brødrene Schlegels udvikling af den romantiske æstetik i Athenäum-perioden (1798-1800). Som bekendt begyndte romantikerne i tråd med tidens trend deres intellektuelle løbebane som glødende grækofile med en hang til at idealisere den såkaldt statisk skønne og naturoprundne antikke digtning (jf. f.eks. F. Schlegels *Über das*

² A.W. Schlegels pædagogiske og sagligt argumenterende fremstilling af den romantiske æstetik fik således i det lange løb en større indflydelse i såvel oplysningskredse som hos det brede publikum end Friedrich Schlegels esoterisk-hermetiske, fragmentariske og stærkt formoptagede — ironiske — skrifter.

Studium der griechischen Poesie, 1797).³ Under indflydelse af bl.a. Herders kulturhistoriske studier af den middelalderlige folkekultur,⁴ Schillers æstetiske traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), Fichte og Schellings idealistiske filosofi samt Goethes organismeæstetik kom det imidlertid i Athenäum-tiden til en modning af romantikernes særegne æstetiske projekt. Det var i denne periode, at Schlegel-brødrene i dialog med bl.a. Dante, Boccaccio, Shakespeare, Cervantes og Goethe konciperede den teori om den romantiske poesi, der skulle sætte en helt ny æstetisk dagsorden. Siden Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755) havde den æstetiske tænkning undergået en rivende udvikling. Den post-klassiske litteratur stod for en renæssance, og forventningerne til den som forsoner af den grundlæggende universelle disharmoni mellem endeligt og uendeligt (uigenkaldeligt slået fast af Kant i de to første kritikker) var tårnhøje. Tre punkter er helt centrale for forståelsen af begrebet om den romantiske poesi: dens baggrund i den kristne middelalders folkelitteratur og ikke i den antikke digtning;⁵ dens dobbelthed af stræben imod transcendent idéer og en forholden sig til historiciteten versus den antikke digtnings tilhørsforhold til en statisk, immanent og umiddelbart givet verden;⁶ endelig dens bundethed til den reflekterende subjektivitet som modsætning til den

³ Periodens antik-opfattelse, der bl.a. byggede på Winckelmann, var ekstremt konstrueret og afspejler snarere 1700- og 1800-tallets sfæriske paradislængsel, end antikkens egentlige væsen. Ikke desto mindre har den været overraskende sejlivet, jf. f.eks. at man først inden for det seneste årti er begyndt at indse, at der var polykrom maling på de antikke statuer. F. Schlegels vending væk fra grækomanien kan iagttages allerede i *Gespräch über die Poesie* (1800).

⁴ Jf. f.eks. Herders *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1793-1797), særligt 7. og 8. brev.

⁵ Den middelalderlige folkelitteratur bestod dels af eventyr, som europæerne havde arvet fra araberne gennem Spanien, dels af primitive versformer (folkesange), der i Sydeuropa senere udviklede sig til de berømte ridderromancer.

⁶ Således beskrev F. Schlegel f.eks. emblematiske den romantiske kunst som både 'idealistisk' og 'realistisk' i 'Brief über den Roman' (*Gespräch über die Poesie*), jf. særligt passagen (Schlegel 1997) pp. 207-208.

antikke digtnings angiveligt oprindelige, uspolerede og 'naive' objektivitet.⁷ Det filosofiske udgangspunkt for romantikkens forsoning af de erkendelsesteoretiske ekstremer blev først og fremmest Fichtes idealistiske filosofi, hvis opløsning af den kantianske dichotomi mellem jeg og ikke-jeg (det erkendende subjekt og verden) via den subjektive refleksion kom til at danne baggrund for det romantiske ironi-begreb, og i forlængelse heraf for teorien om den romantiske poesi som en subjektiv og ironisk digtning, i.e. som en digtning karakteriseret af en stadig bevægelse frem og tilbage mellem skaben og benægtelse af det skabte på et højere refleksionsniveau.⁸ Romantikerne opfattede som bekendt denne relativisering af eget udgangspunkt som basis for den romantiske poesis subjektivt funderede 'objektivitet', som de kontrasterede med den antikke digtnings umiddelbare, ureflekterede objektivitet.

Hvor Friedrich Schlegel var den altoverskyggende *mastermind* i Athenäum-romantikernes romanteoretiske program, var det broderen August Wilhelm Schlegel, der stod i spidsen for den romantiske dramateori. I sin egenskab af litteraturkritiker og oversætter havde A.W. Schlegel det fornødne æstetikteoretiske overblik samt filologiske grundlag til effektivt og redeligt at kunne tilbagevise oplysningens rationalistiske og regelpoetiske dramabegreb på den ene side, og *Sturm und Drang*-folkenes sværmeriske forestilling om den romantiske dramatiker (legemliggjort i Shakespeare, den elementariske barde) som det intuitivt skabende naturgeni på den anden side. Hverken den

⁷ Jf. f.eks. F. Schlegels 'Rede über die Mythologie'.

⁸ Jf. Benjamin (1991), pp. 18-61 (kapitlet 'Die Reflexion'); hertil Behler (1988/I), pp. 46-66; Menninghaus (1987). Jeg gør med det samme opmærksom på, at Benjamins uddragning af den romantiske ironi af Fichtes bevidsthedsfilosofi har stærke hegelske overtoner, jf. at Hegel i sin ungdom havde beskæftiget sig kritisk med Fichtes filosofi i *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen Systems der Philosophie* (1801). Perspektivet i nærværende lille studie er således (af indlysende årsager) præget af Benjamins idealistisk orienterede læsning af den tidlige tyske romantik. Andre grene af romantikforskningen har alternativt fokuseret på den romantiske æstetiks slægtskab med Goethes organisme-æstetik, jf. f.eks. Walzel (1912 og 1939) og — mere up to date — romantikkens fænomenologiske åre, f.eks. M.-L. Svane (2003).

ene eller den anden part havde ifølge Schlegel udviklet noget egentlig selvstændigt litteraturbegreb, idet oplysningens kritikere enten rutinemæssigt eller i mangel af kreativitet blot ureflekteret gentog et til tom konvention degenereret litteraturteoretisk tankestof, mens *Sturm und Drang*-bevægelsen på sin side var at opfatte som en irrationalistisk reaktion mod oplysningen, der i sin quasi-religiøse kunstkultus sværmerisk ignorerede ethvert krav om seriøs litteraturvidenskabelig optik.⁹ Den egentlige udfordring bestod således for Schlegel i at profilere den romantiske dramateori vis-a-vis Weimar-klassikkens indflydelsesrige og teoretisk velfunderede repræsentanter — en udfordring som krævede et overordnet litteratur- og dramateoretisk program, der kunne stå mål med Goethes og Schillers veldefinerede klassicistiske æstetik.¹⁰

Dramaforelæsningsne åbner med et metodologisk afsnit, hvor A.W. Schlegel opstiller grundpræmisserne for romantikkens filosofisk anlagte litteraturhistoriografi. Schlegel anfører således den nødvendige dialektik mellem diakroni/historik og synkroni/teori i den litterære kritik, der kun ved at anlægge en dobbelt synsvinkel af *Vielseitigkeit* og *Universalität* kan yde de behandlede litterære værker retfærdighed som æstetiske fænomener, der på samme tid er historisk betingede og almengyldige.¹¹ Denne metodologiske indledning tjener selvfølgelig dels til helt overordnet at retfærdiggøre

⁹ A.W. Schlegel fremsætter bl.a. disse principielle betragtninger i den 1. Wienerforelæsning, der imidlertid i høj grad trækker på den kritiske polemik i de tidlige Shakespeare-tekster (f.eks. A.W. Schlegel 1796), hvor der gennemgående argumenteres for, at Shakespeare (som den kvintessentielle romantiske digter) var en bevidst og reflekteret kunstner (1796, p. 18 et al.). Jvf. også F. Schlegel (1980), p. 125 (note 1150): 'Daß Shakespeare ein Waldvogel der Poesie sei, die älteste falsche Ansicht von ihm. – In moderner Poesie so viel tiefe Absicht als in alter Philosophie.' Det apologetiske Shakespeare-projekt kan således ses som kernen i de tidlige romantikeres litteraturkritiske selvrealiseringsproces.

¹⁰ A.W. Schlegel havde længe været under Weimar-klassikkens vinger, jf. f.eks. at den tidlige Shakespeare-tekst (1796) udkom i Schillers tidsskrift 'Die Horen'. Senere kom det til adskillige kriser mellem Goethe/Schiller og brdr. Schlegel.

¹¹ A.W. Schlegel (1966), pp. 17-18.

forelæsningsernes diakrone perspektiv og den centrale, historisk baserede sondring mellem antikt og romantisk drama; dels er det diakrone perspektiv på mange måder selve kvintessensen af romantikernes opgør med oplysningens kritiske rigiditet og ahistorisk normative æstetik: over for den såkaldt gode smags intolerante omgang med alt, der ikke kunne anskueliggøres ud fra regelpoetikken, hævder romantikerne enhver teksts grundlæggende æstetiske ret samt behovet for diakron differentiering i den litterære kritik, der kun ved at blive opmærksom på historiske forskelle kan gribe de enkelte teksters universalitet (jf. også F. Schlegel i afsnittet 'Epochen der Dichtkunst' fra *Gespräch über die Poesie*, 1800). Det er ud fra denne tankegang dybt problematisk at ville bedømme den nyere kunst med målestokke udledt af den ældre kunst og at sætte en historisk betinget form over alle andre.¹² Efter således at have tilbagevist den klassiske regelpoetiks almengyldighed og understreget den såkaldt 'gode smags' grundlæggende arbitraritet, vender Schlegel sig til en historisk differentierende, og på dette punkt endnu blot provisorisk bestemmelse af den antikke og den romantiske kunst, som forelæsningerne som helhed betragtet er en uddybning af. Baggrunden er selvfølgelig i en vis forstand Schillers epokegørende skel mellem det naive og det sentimentale, men Athenäum-romantikerne havde på dette tidspunkt overskredet det schillerske udgangspunkt i deres videreudvikling af

¹² Ibid., *ibid.*: 'Aber ein echter Kenner [der Kunst] kann man nicht sein ohne Universalität des Geistes, d.h. ohne die Biagsamkeit, welche uns in den Stand setzt, mit Verleugnung persönlicher Vorliebe und blinder Gewöhnung, uns in die Eigenheiten anderer Völker und Zeitalter zu versetzten, sie gleichsam aus ihren Mittelpunkt heraus zu fühlen, und was die menschliche Natur adelt, alles Schöne und Große unter den äußerlichen Zutaten, deren es zu seiner Verkörperung bedarf, ja bisweilen unter befremdlich scheinenden Verkleidungen zu erkennen und gehörig zu würdigen. Es gibt kein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker; folglich ist auch der Despotismus des Geschmacks, womit diese gewisse vielleicht ganz willkürlich bei ihnen festen Regeln allgemein durchsetzen wollen, immer eine ungültige Anmaßung. Poesie, im weitesten Sinne genommen, als die Fähigkeit das Schöne zu ersinnen und es sichtbar oder hörbar darzustellen, ist eine allgemeine Gabe des Himmels, und selbst sogenannte Barbaren und Wilde haben nach ihrem Maße Anteil daran.'

modsætningen mellem antik/klassisk og moderne/romantisk kunst, bl.a. via deres arbejde med Cervantes og Shakespeare som to af hovedrepræsentanterne for den romantiske kunst. Efter en temmelig idylliserende beskrivelse af den græske kunst som en paradisisk uproblematisk størrelse, bestemmer Schlegel nu den romantiske kunst ud fra dens tilhørsforhold til den kristne kultur på den ene side og til det nordiske tungsind, melankolien og grubleriet på den anden side: den er udtryk for et syndefald.¹³ Hvor den antikke digtning var udtryk for *Besitztum*, i.e. for en nærværende livsimmanent mening, er den moderne digtning udtryk for en *Sehnsucht*, i.e. for længslen efter en transcendent mening.¹⁴ Græcitetens paradisiske umiddelbarhed er gået tabt, meningen er med kristendommens indtog placeret uden for verden, og hvor den græske digtning slet og ret var natur, præges den moderne poesi altså af en reflekterende omgang med naturen, der som konsekvens ikke længere er natur, men idéen om naturen.

Efter den 1. forelæsnings overordnede metodologiske bemærkninger giver Schlegel sig så i 2. og 3. forelæsning i kast med en decideret dramateoretisk begrebsudvikling, i.e. med en afklaring af begreberne om det dramatiske og det teatraliske, det tragiske og det komiske. Vigtigt for denne sammenhæng siges det romantiske drama ikke at kunne bestemmes inden for rammerne af den antikke modsætning mellem det tragiske og det komiske,¹⁵ – en opfattelse, der uddybes i de senere forelæsninger om Shakespeare og det

¹³ Ibid., p. 24. Disse tanker er ikke originale, da også Schillers begreb om den 'sentimentale' kunst bar præg af en syndefaldstanke. Understregningen af kristendommens rolle for den romantiske kunst skulle blive et æstetikteoretisk *common place*, jf. f.eks. Hegels æstetik-forelæsninger.

¹⁴ Ibid., p. 25: 'So ist es denn auch: die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht.' Også denne bestemmelse har sin baggrund hos Schiller.

¹⁵ Ibid., p. 27: 'Das romantische Schauspiel, welches man, genau genommen, weder Tragödie noch Komödie im Sinne der Alten nennen kann, ist nur bei den Engländern und Spaniern einheimisch gewesen, und zwar hat es zu gleicher Zeit bei beiden, von etwas mehr als zweihundert Jahren, hier durch Shakespeare, dort durch Lope de Vega zu blühen angefangen.'

spanske teater. Efter at have defineret den dramatiske kunstform som 'Vorstellung einer Handlung durch Gespräche ohne alle Erzählung',¹⁶ anfører Schlegel to momenter, der må tages særskilt i betragtning i arbejdet med den dramatiske kunst: det poetiske og det teatralske.¹⁷ I forlængelse af romantikkens overordnede æstetiske program hævder Schlegel nu, at det dramatiske værks poetiske kvalitet hidrører sammestedsfra som det poetiske i andre genrer: nemlig fra det bagvedliggende idé-indhold, omkring hvilket forfatteren væver værket.¹⁸ Uden idé-indholdet som en sådan sammenhængsskabende faktor bliver dramaet til en uvedkommende skildring af virkelighedens fænomener, der på deres side fremstår i deres rå empiriske konkretion blottet for ethvert poetisk anstrøg. Schlegel formulerer her den grundlæggende romantiske tanke, at kernen i det litterære værk (dets 'poesi') er et

¹⁶ Ibid., p. 30.

¹⁷ Ibid., p. 34.

¹⁸ Jeg ser således helt overordnet Athenäum-romantikken som en del af et idealistisk paradigme i den nyere æstetik. Dette udgangspunkt er selvsagt primært baseret på Benjamins romantik-læsning, men finder opbakning hos f.eks. Walzel (1912); Behler (op.cit); Eichner (1972); Menninghaus (1987); Lacoue-Labarthe (1988); Frank (1989) — samt ikke mindst hos romantikerne selv, Jf. f.eks. F. Schlegels anmeldelse af Tiecks oversættelse af *Don Quixote* (F. Schlegel 1822) eller hans mesterlige og ligeledes stærkt programmatisk anmeldelse af Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1798). Netop Menninghaus' studie af kunstkritik-begrebet i forlængelse af Benjamins romantikbog skulle imidlertid indlede en anti-idealistisk trend i romantik-forskningen. Menninghaus forskyder vægten fra kritikken til refleksionen, og denne forskydning har vidtrækkende systematiske konsekvenser – både for hans forståelse af Benjamin, og for hans romantik-begreb. Menninghaus forstår forudgribelsen af Saussures forskels-begreb og en post-strukturalistisk (*ante terminem*) videretænkning af dette som kernen i den romantiske sprogteori, som han — i overensstemmelse med romantikkens angivelige afkald på enhver form for bagvedliggende signifié (p. 115) — betegner *semontologi* (læren om tegnenes væren i modsætning til ontologien). Den heraf resulterende opfattelse af sproglig betydning som et uendeligt *spil* mellem forskelle forbindes i Menninghaus' fremstilling med begrebet om den absolutte selvrefleksion som producent af disse forskelle og som grundlægger af et ikke-repræsentationistisk betydningssystem. Resultatet af Menninghaus' romantik-læsning er således en løskøbelse af romantikken fra idealismens transcends-orientering, og Menninghaus ser karakteristisk nok opdagelsen af dette semontologiske potentiale i romantikkens refleksions-begreb som Benjamin's egentlige fortjeneste. Den svimlende konsekvens af Menninghaus' udredninger er, at romantikken på forhånd har overtrumfet selveste Derrida (op.cit., p. 186).

idémæssigt sandhedsindhold, der som et esoterisk betydningslag i teksten gennemsyrrer den mimetiske gestaltning af det æstetiske materiale på alle niveauer. Denne tanke (der er beslægtet med Goethes organismeæstetiske begreb om 'indre form')¹⁹ fandt i øvrigt et emblematiske udtryk i romantikkens *Don Quixote*-reception,²⁰ hvor modsætningen mellem det ideale og det reale opfattedes som det bagvedliggende idéindhold, der giver mening til rækken af burleske optrin på tekstens overflade. Indholds niveauets personer og begivenheder må nødvendigvis relateres til tekstens idéniveau og dermed gives en æstetisk sammenhæng/litterær kvalitet. Idéindholdet er således dét, der adskiller det dramatiske værk som poesi fra den prosaiske virkelighed, hvor begivenhederne som bekendt ikke nødvendigvis er vævet omkring noget enhedsskabende tema eller lignende. Denne grundtanke i romantikkens æstetik, at et litterært værks kvalitet beror på dets filosofiske sandhedsindhold som det, der binder værket sammen og giver mening til de enkelte dele, er på flere måder en polemisk replik til oplysningens sekulariserede verdensopfattelse og hermed forbundne begreb om litteraturen som en blot og bar fremstilling af personer og begivenheder, i.e. af en genkendelig virkelighed. Romantikerne opfattede oplysningens sekulariseringsbestræbelse som en affortryllelse af virkeligheden, der havde gjort fænomenerne arbitrære og kontingente, og søgte via etableringen af begrebet om den romantiske poesi som en 'ny mytologi' at formulere et alternativ hertil (jf. især F. Schlegels *Gespräch über die Poesie*, særlig afsnittet 'Rede über die Mythologie'). I denne genfortryllesbestræbelse lignede romantikerne i og for sig de unge vilde, om end de på det kraftigste distancerede sig fra *Sturm und Drang*-bevægelsens udprægede tendens til i opgøret med oplysningens rationalisme at gå direkte over i den modsatte grøft: romantikernes æstetiske projekt

¹⁹ Jf. hertil f.eks. Walzel (1939).

²⁰ Jf. F. Schlegel (1822), p. 314.

handlede i høj grad om at få lanceret den romantiske digter som en bevidst skabende, filosofisk, suveræn og ironisk dukkefører (i modsætning til *Sturm und Drang*-idealet om den afsindigt rasende digter).²¹ Det andet moment i Schlegels dramateoretiske optik, det teatralske (af mindre betydning i denne sammenhæng), defineres nu som 'geschickt auf der Bühne mit Vorteil zu erscheinen'.²² I sit arbejde med at få værket til at fungere teatralsk efterligner den dramatiske digter retorikeren, i.e. han søger at forføre publikum, således at dette overbevises af illusionen, suspenderer sin almindelige dømmekraft og hengiver sig til værkets poetiske logik. Dette receptionsæstetiske aspekt kvalificerer dramaet som 'die weltlichste von allen Gattungen',²³ fordi det mere end nogen anden æstetisk form er afhængigt af at være virkelighedstro: kun således formår det at indgå i en dialog med virkeligheden (i skikkelse af et levende publikum, uden hvilket dramaet ikke giver nogen mening). De to momenter i A.W. Schlegels dramateori trækker således så at sige i hver sin retning, idet dramaets poetiske moment angår værkets idealistiske stræben mod idéen (dets erkendelsesdimension), mens det teatralske moment angår værkets situering i en konkret, historisk-kulturel kontekst som en troværdig fremstilling af en troværdig handling og troværdige personer, i.e. af en genkendelig virkelighed. Den tredje forelæsning tager nu begreberne om det tragiske og det komiske op til diskussion. Tragik og komik fremstilles bl.a. her som to almenkendte sindsstemninger og relateres til det ærkeromantiske begrebspar 'Ernst' og 'Scherz'.²⁴ Schlegel konstaterer efter en længere udredning af de to æstetiske fænomener atter, at den skarpe sondring mellem

²¹ Jf. i særlig grad Schlegels retfærdiggørelse (1796 og 1797) af Shakespeare.

²² A.W. Schlegel (1966), p. 35.

²³ Ibid., p. 36.

²⁴ Ibid., p. 41.

det tragiske og det komiske ikke lader sig opretholde i beskæftigelsen med det romantiske drama.²⁵

Vigtigst for denne sammenhæng, hvor det jo primært drejer sig om Benjamins romantikkritik, er Schlegels fyldige redegørelse for litteraturens idealistiske aspekt, som romantikerne selv opfattede som et af hovedpunkterne i deres æstetiske revolution, jf. først og fremmest opgøret med den 'affortryllende' oplysningskritik. Men også udviskningen af den klare grænse mellem tragik og komik i forbindelse med det romantiske dramas dobbelthed af alvor og spøg er dog af allerstørste vigtighed, selvom A.W. ikke gør sig den ulejlighed at relatere denne observation til det romantiske ironi-begreb, hvor det ironiske subjekts fichteske vekslen mellem skabelse ('setzen') og ironisk reflekteret fornægtelse ('vernichten') af det skabte på et højere bevidsthedsniveau netop forårsagede en sådan nivellering af det tragiske og det komiske: ikke så snart har den idealistiske romantiske kunstner nemlig med seriøs entusiasme skabt et kunstværk som en afbildning af den transcendent idé, der foresvæver ham, før han hæver sig højt over det på reflektionens ironiske vinger, og anskuer det som intet andet end et spil, et udkast eller en skitse.²⁶ Med denne selvrelativerende gestus mente romantikerne at sikre den subjektivt baserede romantiske kunst dens særlige form for objektivitet, nemlig som en objektivitet i anden potens. Konsekvensen var, at den skabte verden (kunstværkets handling og personer), i det

²⁵ Ibid., p. 43.

²⁶ Cf. f.eks. F. Schlegel (1997), p. 207: 'Noch eines liegt in der Bedeutung des Sentimentalen, was grade das Eigentümliche der Tendenz der romantischen Poesie im Gegensatz der antiken betrifft. Es ist darin gar keine Rücksicht genommen auf den Unterschied von Schein und Wahrheit, von Spiel und Ernst. Darin liegt der große Unterschied.' F. Schlegel, der i høj grad var romantiks ironi-teoretiker, uddyber særligt sit begreb om ironien i *Lyzeumsfragment* 108, samt i det esoteriske essay *Über die Unverständlichkeit* (1822, p. 386 f.). Hans læsninger af *Don Quixote* og Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* spillede en afgørende rolle for hans udvikling af teorien om ironien.

omfang den blev anskuet *sub specie aeternitatis*²⁷ som et spil, mistede sin egentlige seriøsitet, og at det antikke tragiske derfor var en umulighed. Set fra evighedens — eller den reflekterede og ironiske kunstners — synsvinkel fremstod menneskelivet med dets sorger og glæder som et broget skuespil. Det romantiske dramas idealistiske dominant er altså snævert forbundet med den ironiske nedbrydning af skellet mellem det tragiske og det komiske. Som den sublime, guddommelige tilskuer til verdensteatret, der betragter menneskenes glæder og sorger som et broget skuespil, fremstår også A.W. Schlegels romantiske dramatikere i Wiener-forelæsningerne. Det skulle blive netop denne kombinationen af idealisme, refleksion, ironi og spil, som først Hegel og senere Benjamin fokuserede på i deres romantikkritik.

III . Benjamin og det romantiske drama.

Benjamin overtager i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* i det store og hele Schlegels litteraturhistoriografiske og dramateoretiske argumentation. Ikke mindst det erkendelseskritiske forord, men i høj grad også de første to store afsnit om 'Trauerspiel und Tragödie', langer på bedste schlegelske vis veloplagt og polemisk ud efter diverse kunsthistoriske og tragedieteoretiske synspunkter, der ukritisk og ahistorisk behandler antikke og moderne dramaer side om side under en tragisk optik eller også nedvurderer det barokke drama med henvisning til Aristoteles. Konklusionen er kort sagt, at det barokke sørgespil må forstås som en fra tragedien væsensforskellig genre, der opstod under helt andre historiske omstændigheder, og i en fuldstændig anderledes kulturel kontekst. Benjamin accepterer helt overordnet Schlegels begreb om det romantiske drama som dækkende for det 17. århundredes dramatiske produktion, men han tilføjer den romantiske bestemmelse en vigtig historisk nuancering, idet han insisterer på en underinddeling af

²⁷ Jf. F. Schlegels referencer til Spinoza i f.eks. *Gespräch über die Poesie*.

begrebet i forskellige historiske etaper og variationer. Over for Schlegels nær-formalistiske modstilling af antikt og romantisk drama hævder han således helt grundlæggende behovet for at skelne mellem middelalderens 'romantiske' martyr- og mysteriespil, barokkens 'romantiske' drama i dets forskellige konfessionsmæssige varianter (Shakespeare, det luteranske tyske sørgespil og den katolske spanske comedia), de 'romantiske' wienerske Haupt- und Staatsaktioner, og 1800-tallets romantiske drama (f.eks. Tieck). Denne nuancering af begrebet om det romantiske drama er ikke blot udtryk for polemisk pedanteri, men har sin baggrund i Benjamins ambivalente, Hegel-påvirkede forhold til romantikkens æstetiske projekt, som jeg skal forsøge at skitsere kort.

IV. Ekskurs: Hegels romantikkritik.

Som det er fremgået af det foregående, repræsenterede den romantiske æstetik i vid udstrækning et forsøg på at retfærdiggøre den post-klassiske kunst fra middelalderen og frem, nu udstyret med samlebetegnelsen 'romantisk'. Som Schlegels indledende forelæsninger peger på, handlede det om vis-a-vis den klassicistiske traditions grækomaner at bevise, at kunst produceret på den reflekterede subjektivitets præmisser også var god kunst, ikke blot et dekadencefænomen. Netop som et dekadencefænomen fremstillede G.W.F. Hegel imidlertid i sine *Vorlesungen über die Ästhetik* (mellem 1823-1827) den romantiske kunst. Hegels historiefilosofiske fremstilling af den romantiske kunst satte således romantikernes idealistiske forhåbninger til den romantiske poesi på plads, og hans beskrivelse af den romantiske kunst er snævert forbundet med den Friedrich Schlegel-kritik, der kom direkte til udtryk i hans barske kritik af ironien i indledningen til

æstetik-forelæsningserne.²⁸ Hegel placerer den romantiske kunst i et større historiefilosofisk system (jf. hans fremstilling af kunsten som åndens materielle tilsynekomst i *Phänomenologie des Geistes*, 1807). Allerede de middelalderlige ridderromaner repræsenterer i Hegels optik en subjektiv drejning, og dermed en bevægelse væk fra den klassiske kunsts ideelle objektivitet, dens harmoni mellem stof og ånd. Hegel overtager her læremesteren Schellings tese fra *Philosophie der Kunst* (1802/1803) om, at ridderromanen (forløberen for den nyere romantiske kunst) *dem Stoff nach universell, der Form nach aber individuel ist*,²⁹ men mens Schelling efterfølgende satte sin lid til den ironiske form som en forsoning af subjektivt og objektivt/af ånd og materie, der overskred partikulariteten og dermed repræsenterede et kunst- og historiefilosofisk fremskridt,³⁰ opfatter Hegel ironien som et æstetisk dekadencefænomen, der i sin subjektivitet peger i retning af kunstens opløsning. Dette betyder nu ikke, at det ironiske, romantiske kunstværk ikke på sine egne præmisser kan være godt,³¹ men derimod blot at dets forsoning af universets poler ikke længere sker med kunstens remedier, som Hegel ud fra den klassiske kunst som normativt eksempel i første del af forelæsningserne har bestemt som den harmoniske forening af stof og ånd. Den romantiske kunsts subjektskategori er ifølge Hegel den emanciperede individualitet, hvis eneste middel til at opnå en blot pseudo-klassisk harmoni mellem ånd og materie er ironien.³² Romantikerne havde omvendt en anseelig tillid til den romantiske kunsts evne til ud fra den

²⁸ Jf. indledningen til *Vorlesungen*. Jeg arbejder med den efter al sandsynlighed problematiske 1835-udgave redigeret af eleven Hotho, da det er den, mine kilder henviser til. Passagen om ironien står her p. 84-90. Til Hegels romantikkritik (og Schlegels mere underspillede Hegel-kritik), jf. Behler (1988/I), pp. 9-46.

²⁹ Schelling (1927), p. 324.

³⁰ Ibid., p. 326.

³¹ *Don Quixote* er således ifølge Hegel et eksempel på et godt romantisk kunstværk, jf. Hegel (1835/2), p. 214 f.

³² Hegel (1835), p. 215.

reflekterede subjektivitet at formidle mellem universets modsætninger.³³ Hvor den romantiske ironi hos Friedrich Schlegel og Schelling pegede fremad mod det idealistiske begreb om den progressive universalpoesi, der skulle forsone universets poler, peger den romantiske ironi hos Hegel på kunstens begyndende opløsning som medium for åndens fremtræden. Den romantiske kunst er som helhed i sin fundering i den emanciperede subjektivitet udtryk for en dekadence i forhold til den klassiske kunsts harmoni mellem ånd og materie. Hegels begreb om det romantiske, der læner sig kraftigt op ad romantikernes centrale pointer, men atter tager afstand fra disse ved indsættelsen af den romantiske kunst i en større historiefilosofisk sammenhæng, er således samtidigt implicit en kritik af romantikkens idealistiske æstetik i dens yderste konsekvens: som en kunst, hvor en absolut inderliggjort subjektivitet tendentielt skaber ud fra sig selv og behersker det skabte, hvormed den øver vold på kunstens nødvendige harmoni mellem ånd og materie, og sætter sig selv i et ekstremt modsætningsforhold til den ydre verden, der som konsekvens mister al mening og bliver absolut kontingent.³⁴ En kunst, der hviler på den emanciperede subjektivitet er efter hegelske standarder ukunstnerisk, eftersom det skønne i al evighed karakteriseres af den klassiske harmoni mellem ånd og materie. Hegels æstetik er således symbolsk i samme forstand som Goethes, idet den fremhæver den klassiske kunst som præget af et idémæssigt indhold, der er immanent i det æstetiske

³³ F. Schlegels *Don Quixote*-reception er i den sammenhæng helt central.

³⁴ Denne alvorlige indsigelse mod den romantiske æstetik og filosofi finder sin eksplicitering i Hegels kritik af den romantiske ironi, der udgør en parallel til kritikken af den moderne borgerlige roman: i begge tilfælde er objektet for Hegels kritik den abstrakte, emanciperede og inderliggjorte subjektivitet som latent element i den romantiske kunst og som eksplicit og fuldt udviklet subjektkategori i den fichteske bevidsthedsfilosofi (og dermed i den romantiske ironi). Denne subjektivitets korrelat er i begge tilfælde det objektives *Nichtigkeit*, jf. Hegel (1835), p. 87: 'Die nächste Form dieser Negativität der Ironie ist nun einer Seits die Eitelkeit alles Sachlichen, Sittlichen und in sich Gehaltvollen, die Nichtigkeit alles Objektiven und an und für sich Geltenden.'

materiale selv og således ikke kan skelnes fra den form, det fremtræder i. Form og indhold, materie og ånd udgør i symbolæstetikken en uopbrydelig syntese.³⁵ Romantikernes idealistiske æstetik fremstilles derimod af Hegel som kimen til den absolut inderliggjorte subjektivitets vanvittige isolation fra materien, der ikke blot repræsenterer et kunstfilosofisk dekadencefænomen, men ligeledes en filosofisk blindgyde. Denne subjektivitets korrelat er i begge tilfælde det objektives 'Nichtigkeit', dets bliven absolut kontingent og et blot og bart middel i subjektivitetens ansvarsløse, megalomane magtdemonstration (for nu at sætte sagen på spidsen). Med Benjamins sprogbrug kan man sige, at den romantiske subjektskategori er emancipatorisk, tyrannisk og ergo: mytisk, fordi den søger at etablere en falsk objektivitet ud fra sig selv, i.e. på subjektivitetens præmisser og i en historisk epoke, hvor objektiviteten ikke længere er realisabel. Romantikerne formåede således ifølge Hegel ikke at komme med noget ordentligt forsvar for den postklassiske kunst, for de havde med deres negative symbol-binding i sidste instans ikke frigjort sig fra den græske kunst objektive ideal, men var gået direkte i den modsatte grøft, og havde fortabt sig i den absolutte subjektivitets dæmoniske afgrund.³⁶

³⁵ Jf. Goethe, *Maximen und Reflexionen*: 'Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beyspiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken, oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.' (citeret efter Sørensen 1972, p. 134).

³⁶ Hegels romantikkritik blev fremført med en højst kulørt retorik, der bl.a. fremsuggerede billedet af den idealistiske romantiske æstetiker som satan selv. Jf. hertil Behler (1988/I), pp. 9-46. Benjamin overtager i Trauerspiel-bogens sidste kapitel denne højspændte sprogbrug.

V. Tilbage til Benjamin: det tyske barokdrama som svar på den hegelske udfordring.

Benjamin overtager i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* på den ene side det romantiske projekt om at retfærdiggøre den post-klassiske kunst og altså begrebet om det romantiske drama; på den anden side overtager han Hegels etisk og historiefilosofisk funderede indsigelse mod romantikkens mytiske elementer, i.e. primært dens afhængighed af en absolut reflekteret subjektskategori overtaget fra Fichte. Resultatet er en højst besynderlig cocktail af tilsyneladende uforenelige elementer, der — efter min bedste overbevisning — kun kan sammenlignes med Georg Lukács nogenlunde samtidige *Theorie des Romans* (1916). Man kan formulere det således, at Benjamin forsøger at besvare den udfordring til den moderne æstetik, som Hegels kritik af den romantiske æstetik og af romantisk kunst i og for sig udgør, og at han i sit forsøg på at retfærdiggøre den post-klassiske kunst tager de tidlige tyske romantikers æstetiske projekt op til kritisk revision.

Som allerede nævnt indfører Benjamin en historisk differentiering i paraply-begrebet om det romantiske drama. Selv vælger han at fokusere primært på en provins af det romantiske drama, som romantikerne selv havde ignoreret: det tyske 1600-tals drama, som A.W. Schlegel eksempelvis blot værdigede et par korte, nedvurderende og stærkt generaliserende sætninger i sin 30. Wiener-forelæsning. Benjamins prioritering repræsenterer et forsøg på under inkorporering af den hegelske romantik-kritik at udvikle det romantiske projekt til dets yderste, logiske konsekvens, som romantikerne selv med deres dybest set idealistiske (om end negativt formulerede) symbolæstetik ikke formåede at drage: nemlig i retning af en egentligt allegorisk æstetik som et jævnbyrdigt modstykke til det klassiske græske symbol. Han udvikler i den henseende en allegorisk æstetik, der er alt, hvad symbolæstetikken ikke er: hverken harmonisk, objektiv eller sfærisk skøn, og dette gør han i dialog

med den mest gennemgribende ikke-symboliske kunst, han kan finde: det tyske barokdrama, der med en ekstremt neurotisk og nidkær voldelighed synes at destruere al skøn, symbolsk totalitet. Allieret med det 17. århundredes tyske drama som repræsentant for den romantiske kunst, giver Benjamin sig altså så at sige i kast med at bevise, at Hegel tog fejl, da han afskrev den romantiske kunst som dekadent, ukunstnerisk og uetisk, i.e. mytisk. Romantikerne havde i deres stort set identiske forsøg på at retfærdiggøre det post-klassiske drama allieret sig med Shakespeare og Calderón. Skønt Benjamin igen og igen priser Calderón som det barokke sørgespils ubestridte mester ('Nirgend anders als bei Calderon wäre denn auch die vollendete Kunstform des barocken Trauerspiels zu studieren'),³⁷ tager han afstand fra denne alliance, fordi han i sidste instans ser den som et udtryk for romantikkens mytiske åre: længslen efter det fuldkomne symbol, i post-klassiske tider nødvendigvis baseret på den reflekterede subjektivitet, og derfor ifølge Benjamins hegelske logik ahistorisk og falsk/mytisk. Den repræsenterer så at sige et forsøg på at genetablere den for altid tabte paradistilstand — græcitetens harmoni og dens kunstneriske korrelat: symbolet — på helt andre historiefilosofiske præmisser. Benjamins kritiske fortolkning af romantikkens 'calderonomani', der altså skal forstås på baggrund af hans problematisering af symbol-æstetikken, kommer først og fremmest til udtryk i det centrale afsnit 'Spiel und Reflexion'.³⁸ Benjamin præsenterer her en slags dobbelt læsning af Calderón og af den romantiske æstetik, hvis omdrejningspunkt (som overskriften antyder) er begrebet om refleksion. Jeg skal give en kortfattet udlægning af Benjamins argumentation.

³⁷ Benjamin (1991), p. 260; Jf. videre f.eks. p. 229 og 360.

³⁸ Ibid., pp. 259-263. Hele Trauerspiel-bogen er imidlertid gennemsyret af en stærkt ambivalent romantikkritik, som jeg ikke kan udrede i alle detaljer i denne sammenhæng.

Barokken var ifølge Benjamin dybt præget af den forestilling, at der bestod en uophævelig dichotomi mellem det historiske livs vanitas og det guddommelige hinsides. Epoken var således præget af en generel afvigelse fra den kristne eskatologi³⁹ (læren om de sidste tider, historiens forløsning) og følgende af en helt igennem sekulariseret historieopfattelse. Historien blev set som en 'Vorgang unaufhaltsamen Verfalls'.⁴⁰ Denne opfattelse var selv sagt historisk betinget: Benjamin ser den på baggrund af det sammenbrud i den forenede vestlige kirke,⁴¹ som det 16. århundredes lutherske reformation havde forårsaget, og som i det 17. århundrede var grundlaget for 30-årskrigen (1618-1648).⁴² Tiden var præget af død og ødelæggelse — og af opløsningen af middelalderens kirkelige institution som garant for det dennesidige livs forbindelse med evigheden og den guddommelige mening. Med sammenbruddet af den middelalderlige teologiske verdensorden var epokens mennesker således forvist til den opgave at skabe mening i en jordisk tilværelse, der i princippet var uden nogen højere mening. Middelalderens dramatiske genrer, mysteriespillet og martyrdramaet, der hvilede på den teleologiske og frelsesteologiske forestilling om det historiske livs lidelser som stadier på forløsningens vej, var dermed blevet en kunstnerisk umulighed. Det 17. århundredes dramatikere var derfor tvunget til at etablere et helt igennem verdsligt drama med det forfaldsprægede historiske liv som eneste mulige

³⁹ Ibid., f.eks. p. 246 og 260.

⁴⁰ Ibid., p. 353.

⁴¹ Denne tese introduceres i slutningen af fortalen, p. 235, og udvikles særligt i afsnittet 'Trauerspiel und Tragödie/III'.

⁴² Det er således værd at notere sig om Benjamins litteraturhistoriografiske metode, at han afstår fra at udlede periodens dødsoptagethed og gennemgående brud-accentuering direkte af tredivveårs-krigen. I stedet går han længere tilbage og fokuserer på tredivveårs-krigens årsag, nemlig den lutherske reformation. Som sådan peger han på, at barokdramaets essens skal søges i periodens historisk-teologiske situation, ikke i den historisk-politiske situation (tredivveårs-krigens kamp om det tyske territorium, o.l.).

genstand.⁴³ Det primære kunstneriske problem var i den sammenhæng ifølge Benjamin at gestalte en meningsfuld, kunstnerisk helhed på baggrund af epokens negative syn på historien som katastrofisk og meningsløs.

Calderón løste denne opgave bedre end nogen anden dramatiker i det 17. århundrede.⁴⁴ I sin undersøgelse af den calderonianske løsnings specifikke karakter, kommer Benjamin til den konklusion, at det var Calderóns virtuose mestring af refleksionens instrument, der satte ham i stand til at skabe det verdslige dramas fuldendte kunstform, der som en sekulariseret udgave af mysteriespillet dog antydede den historiske verden som en meningsfuld helhed.⁴⁵ Ved enten at hæve sig højt over historien på refleksionens vinger, og med en slags kunstnerisk infinitesimalmetode forvandle det historiske forløb til en miniature, et 'Spiel' og et broget verdensteater med både tragik og komik, eller ved alternativt at indføre refleksionens uendelighed i dramaet i form af en række af spejlinger, der fremstillede den katastrofiske historie som intet andet end en drøm, eller rettere: et mareridt (*Livet er en drøm*), forvandlede Calderón det kaotiske, historiske forløb til en harmonisk

⁴³ Benjamin (1991), pp. 257-259.

⁴⁴ Ibid., p. 260. 'Die Abkehr von der Eschatologie der geistlichen Spiele kennzeichnet das neue Drama in ganz Europa; nichtdestoweniger ist die besinnungslose Flucht in eine unbegnadete natur spezifisch deutsch. Denn Spaniens Drama — das höchste jenes europäischen Theaters — in welchem die barocken Züge so viel glänzender, so viel markanter, so viel glücklicher sich im katholisch kultivierten Land entfalten, löst die Konflikte eines gnadenlosen Schöpfungsstandes gewissermassen spielerisch verkleinert im höfischen Umkreise eines als säkularisierte Heilsgewalt sich erweisenden Königstums.'

⁴⁵ Ibid., p. 260: 'Die stretta des dritten Aktes mit ihrem indirekten gleichsam spiegel-, kristall- oder marionettenhaften Einschluss der Transzendenz verbürgt dem Calderonschen Drama einen Ausgang, der deutschen Trauerspielen überlegen ist. Es kann den Anspruch, an den Gehalt des Daseins zu rühren, nicht verleugnen. Wenn dennoch das weltliche Drama an der Grenze der Transzendenz innehalten muss, sucht es auf Umwegen, spielhaft, sich ihrer zu vergewissern. Nirgend ist das deutlicher als im "Leben ein Traum", wo es im Grunde eine dem Mysterium adäquate Ganzheit ist, in der der Traum als Himmel waches Leben überwölbt. Sittlichkeit ist in ihm zuständig: "Doch sey's Traum, sey's Wahrheit eben: | Recht tun muss ich; wär's Wahrheit, | Desshalb, weil sie's ist; und wär's | Traum, um Freunde zu gewinnen, | Wenn die Zeit und wird erwecken.'" Benjamin benytter i øvrigt her A.W. Schlegels oversættelse af *La vida es sueño* (*Das Leben ein Traum*, 1812).

kunstnerisk helhed.⁴⁶ Denne overlegne mestring af refleksionen gjorde ifølge Benjamin Calderón til den romantiske dramatiker par excellence:

Unbestreitbar allerdings bleibt, dass im XVII. Jahrhundert das deutsche Drama noch nicht zur Entfaltung jenes kanonischen Kunstmittels gekommen ist, kraft dessen das romantische Drama von Calderon bis Tieck immer von neuem zu umrahmen und zu verkleinern verstand: der Reflexion. Kommt die doch nicht allein in der romantischen Komödie als eines ihrer vornehmsten Kunstmittel zur Geltung, sondern ebenso in ihrer sogenannten Tragödie, dem Schicksalsdrama. Dem Drama Calderons vollends ist sie, was der gleichzeitigen Architektur die Volute. Ins Unendliche wiederholt sie sich selbst und ins Unabsehbare verkleinert sie den Kreis, den sie umschliesst. Gleich wesentlich sind diese beiden Seiten der Reflexion: die spielhafte Reduzierung des Wirklichen wie die Einführung einer reflexiven Unendlichkeit des Denkens in die geschlossene Endlichkeit eines profanen Schicksalsraums. Denn die Welt der Schicksalsdramen — soviel sei hier vorgreifend bemerkt — ist eine in sich geschlossene. Sie war es zumal bei Calderon, in dessen Herodesdrama "Eifersucht das grösste Scheusal" man das früheste Schicksalsdrama der Weltliteratur hat sehen wollen. [...] Was aber auch die theoretisch gerichteten Romantiker so magisch an Calderon fesselte, dass man ihn trotz Shakespeare vielleicht ihren Dramatiker $\square\square\square$ $\square\square\square\square\square$ nennen darf, das

⁴⁶ Ibid., p. 260-261: 'Die Anschauung des Lebens selbst als eines Spiels, die a fortiori so das Kunstwerk nennen muss, ist der Klassik fremd. Schillers Theorie des Spieltriebs hatte es auf die Entstehung und Wirkung der Kunst abgesehen, nicht auf die Struktur ihrer Werke. 'Heiter' können sie sein, wo das Leben 'ernst' ist, spielerisch aber nur sich darstellen, wo auch das Leben vor einer auf das Unbedingte gerichteten Intensität seinen letzten Ernst verloren hat. Das ist, in wie verschiedener Weise auch immer, für Barock und Romantik der Fall gewesen. Und zwar für beide derart, dass in den Formen und Stoffen weltlicher Kunstübung diese Intensität ihren Ausdruck sich zu schaffen hatte. Ostentativ betonte sie das Spielmoment im Drama und liess nur weltlich verkleidet als Spiel im Spiel die Transzendenz zu ihrem letzten Wort kommen. Nicht immer ist die Technik offenkundig, indem die Bühne selber auf der Bühne aufgeschlagen oder gar der Zuschauer-Raum in den der Bühne einbezogen wird. Doch stets liegt nur in einer paradoxen Reflexion von Spiel und Schein für das eben damit 'romantische' Theater der profanen Gesellschaft die heilende und lösende Instanz. Jene Absicht, von der Goethe gesagt hat, dass ihr Schein jedem Kunstwerk eigne, zerstreut im idealen romantischen Trauerspiel des Calderon die Trauer. Denn in der Machination hat die neue Bühne Gott. Für die barocken Trauerspiele der Deutschen ist es kennzeichnend, dass jenes Spiel in ihnen nicht mit dem Glänze der spanischen noch mit der Durchtriebenheit der späteren romantischen sich abrollt.'

ist die beispiellose Virtuosität der Reflexion, die seine Helden jederzeit bei der Hand haben, um in ihr die Schicksalsordnung wie einen Ball in Händen zu wenden, der bald von dieser, bald von jener Seite su betrachten ist. Was anders haben die Romantiker zuletzt ersehnt, als das in den goldenen Ketten der Autorität verantwortungslos reflektierende Genie? (Benjamin, 1991, pp. 262-263)

Men Calderóns løsning på sekulariseringsproblemet forudsatte samtidig netop den problematiske, romantiske subjektskategori, der — som en suveræn og ironisk dukkefører, der forvandler det katastrofiske og meningsløse historiske liv til et broget skuespil *sub specie aeternitatis* — er hovedmålet for Benjamins Hegel-inspirerede romantikkritik i barokbogen. Man kan her passende tænke på A.W. Schlegels tidligere skitserede forestilling om, at den romantiske digter virtuost væver sin tekst omkring et samlende, idé-mæssigt tema, om at han i lighed med retorikeren søger at forføre publikum med sin suveræne illusionskunst, samt (selvfølgelig) om den romantiske kunstners nedbrydning af det antikke skel mellem tragik og komik. Det gør nu ifølge Benjamin ikke Calderóns drama mindre problematisk, at det endvidere sætter den suveræne fyrstelig-verdslige magt i spil som en sekulariseret 'Heilsgewalt',⁴⁷ der løser handlingens intriger på indholds niveau, ligesom den suveræne kunstner løser det verdslige dramas problem på formniveau.⁴⁸ Benjamin spiller i den sammenhæng på

⁴⁷ Ibid., p. 260.

⁴⁸ Ibid., p. 263: 'Doch gerade diese beispiellose spanische Vollendung, die, so hoch sie künstlerisch steht, rechnerisch immer noch um eine Stufe höher zu stehen scheint, lässt die Statur des Barockdramas, die aus der Einfriedung der reinen Dichtung sich erhebt, vielleicht in mancher Hinsicht weniger klar hervortreten als das deutsche Drama, in welchem eine Grenznatur viel weniger in dem Primate des Artistischen verhüllt als in demjenigen des Moralischen verraten wird. Der Moralismus des Luthertums, immer bestrebt, wie so nachdrücklich seine Berufsethik es bekundet, die Transzendenz des Glaubenslebens an die Immanenz des täglichen zu binden, hat niemals die entschiedene Konfrontation der menschlich-irdischen Verlegenheit mit fürstlich-hierarchischer Potenz, auf der die Auflösung so vieler Calderonscher Dramen ruht, erlaubt. Der Schluss der

romantikernes berømte 'flugt ind i den katolske kirke', og på Goethe ambivalente Calderón-reception, der var præget af både beundring og skepsis. I modsætning til romantikerne indså Goethe, at Calderóns løsning på det verdslige dramas problem var historisk betinget — uløseligt bundet til modreformationen og til det 17. århundredes spanske kulturs særegenhed: til den usvækkede katolske kirke og det absolutte monarki — og dermed principielt uigentagelig. Goethe opfattede grundlæggende Calderóns universalisme som et resultat af hans evne til at give sin tid og sin nation et vellykket kunstnerisk udtryk,⁴⁹ og han måtte derfor se med den allerstørste skepsis på ethvert forsøg på at overtage den calderonianske løsning, også Schillers.⁵⁰

Den alvorlige, etisk farvede kritik af Calderóns drama i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* sætter således den romantiske æstetik i et kritisk perspektiv. Over for Calderóns elegante æstetiske løsning på et i bund og grund historisk problem, den spirende sekulariseringsproces, stiller Benjamin sin egen 'romantiske' kandidat: det tyske 1600-tals drama (primært Gryphius, Hallmann og Lohenstein), som med sin mangel på egentligt kunstnerisk geni, og med sin baggrund i den strenge lutherske moralisme samt i det 17. århundredes politisk splittede Tyskland ikke formåede at etablere nogen æstetisk sammenhæng i den kaotiske, jordiske tilværelse. Det tyske sørgespil

deutschen Trauerspiele ist daher wie minder formvoll so auch weniger dogmatisch, er ist — moralisch, sicherlich nicht künstlerisch — verantwortlicher als der spanische.'

⁴⁹ "Man gedenke Shakespeares und Calderons! Vor dem höchsten ästhetischen Richtersthule bestehen sie untadelig, und wenn irgend ein verständiger Sonderer, wegen gewisser Stellen, hartnäckig gegen sie klagen wollte, so würden sie ein Bild jener Nation, jener Zeit, für welche sie gearbeitet, lächelnd vorweisen und nicht etwa dadurch bloss Nachsicht erwerben, sondern deshalb, weil sie sich so glücklich bequemen konnten, neue Lorbeern verdienen." (citeret efter Benjamin, 1991, pp. 307-308).

⁵⁰ Jf. *ibid.*, pp. 301-302: 'Freilich vermochte die romantische Gestalt des Trauerspiels, im Schicksalsdrama oder wo auch immer sonst, nach Calderon mehr als Reprise kaum zu sein. Daher Goethes Wort, dass Calderon Schiller hätte gefährlich werden können. Mit Recht durfte er selbst sich geborgen fühlen, wenn er im Schlusse des "Faust" mit einer selbst Calderón übertreffenden Wucht *das* bewusst und nüchtern entfaltete, wozu Schiller sich halb widervillig gedrängt, halb unwiderstehlich gezogen fühlen mochte.'

fremhæves gennemgående af Benjamin som umytisk og derfor moralsk overlegent i forhold til den spanske comedia, fordi det definitivt giver afkald på symbol-æstetikken som en i moderniteten umulig kunstnerisk form. Det lutheranske tyske sørgespil er i stedet emfatisk allegorisk, i.e. det giver afkald på falske synteser funderet på den reflekterede subjektivitet i dens forskellige forklædninger som f.eks. den suveræne fyrste, den ironiske kunstner — og Paven som Guds repræsentant på jorden. Som Benjamin imidlertid demonstrerer, må denne allegoriske kunsts negative udgangspunkt forstås som et udtryk for negativ teologi, der kun gennem emfatisk negation kan nærme sig det guddommelige.⁵¹ Det tyske barokdramas neurotiske dødsbesæthed og nidkære destruktion af den skønne symbolske totalitet skal altså ifølge Benjamin ikke opfattes som ren og skær negativitet eller pessimisme, men derimod som negativ teologi, om end det befinder sig faretruende nær den negative afgrund.⁵² Det allegoriske tyske sørgespils fremsuggerer således alligevel indirekte eller negativt den meningsfulde totalitet, der ville kunne fuldende det og gøre det til kunst, men i realiteten aldrig gør det. Hvor Calderóns muntre og elegante drama i sidste instans rent faktisk fremkaldte denne symbolske helhed ved hjælp af refleksionens spil, holder de tyske dramatikere sig strengt til den uoverskridelige grænse mellem historie og transcendens, og begraver sig tungsindigt i det dennesidige livs vold, lidelse og meningsløshed. I modsætning til det romantiske fragment, der altså ifølge Benjamin i virkeligheden blot ventede på sin fuldendelse gennem kunstkritikken, er det barokke tyske sørgespil — og Benjamins egen æstetik, som grundlæggende er hegelsk, men har betragtelige romantiske skeletter i skabet

⁵¹ I det sidste stærkt esoteriske afsnit 'Allegorie und Trauerspiel/III' fremstilles det tyske sørgespils negativitet således som et udtryk for negativ teologi.

⁵² Det er slående, at nyere indflydelsesrige fortolkninger af det benjaminske allegoribegreb gerne stopper ved den rene negativitet og ignorerer Benjamins teologiske ramme, der i sidste instans gør negativiteten til negativ teologi. Jf. f.eks. De Man (1971) og (1979); videre Buci-Glucksmann (1984) og (1986).

— et ægte fragment, der forbliver negativt, brudt, allegorisk. Det er moralsk overlegent, fordi det ikke forsøger at skabe en falsk objektivitet på den reflekterede subjektivitets fundament. Benjamin har således gennem arbejdet med det tyske barokdrama samtidig fået defineret sin egen allegoriske æstetik. Man kan tænke på det Kafka-citat, der som en slags motto indleder Adornos Benjamin-essay ('Der er uendelig meget håb, blot ikke for os'). Det tyske sørgespils 'romantiske' kunst, der altså er ikke-mytisk, ikke-symbolsk, ikke-klassisk, men dog — som en konsekvens af, at det forudsætter en meningsfuld helhed, der dog aldrig kan etableres — stadig kunst, er derfor ifølge Benjamins optik et ordentligt svar på den hegelske 'udfordring'. Benjamin udsætter således ikke kun i romantikbogen, men i særdeleshed også i barokbogen, den romantiske æstetik for en kritisk revision. Hvor Benjamins tidlige romantikkritik var goetheansk inspireret og rent æstetisk, er hans sene romantikkritik overvejende hegelsk inspireret og etisk. En sammenligning mellem romantikbogens sidste kapitel, der spejler den romantiske fragment-æstetik i Goethes symbol-æstetik, og barokbogens sidste kapitel, hvor det emanciperede, reflekterede — dæmoniske — romantiske subjekt styrter i helvedes afgrund, kan anskueliggøre denne udvikling i Benjamins romantikkritik, der dermed synes at have nået sin kulmination og sin afslutning. I al fald markerer den kontante afregning med romantikken i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* på mange måder slutningen på Benjamins beskæftigelse med 1800-tallets æstetiske diskussion i Tyskland.

Bibliografi

- Behler, E. *Studien zur Romantik und idealistischen Philosophie I-II*. Paderborn: Schöningh, 1988.
- Benjamin, W. *Gesammelte Schriften I/1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.
- Buci-Glucksmann, C. *La raison baroque*. Paris: Galilée, 1984.
- Buci-Glucksmann, C. *La folie du voir. De l'esthétique baroque*. Paris: Galilée, 1986.
- De Man, P. *Blindness and Insight*. New York: Oxford, 1971.
- De Man, P. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale, 1979.
- Eichner, H. *"Romantic" and Its Cognates*. Manchester: Manchester UP, 1972.
- Frank, M. *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989.
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Berlin: Duncker & Humblot, 1835.
- Lacoue-Labarthe, P. & Nancy, J.-L. *The Literary Absolute*. New York: State UP of New York, 1988.
- Menninghaus, W. *Unendliche Verdopplung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987.
- Schelling, F.W.J. *Philosophie der Kunst. Werke*. Ergänzungsband III. München: Beck und Oldenburg, 1927.
- Schlegel, A.W. *Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters*. In: Die Horen 1796/4. Tübingen: Cotta, 1796.
- Schlegel, A.W. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Stuttgart: V. Kohlhammer, 1967.
- Schlegel, F. *Seine prosaische Jugendschriften*. Hrg. J. Minor. Wien: Konegen, 1882.
- Schlegel, F. *Literarische Notizen 1797-1801*. Hrg. H. Eichner. Frankfurt/Main: Ullstein, 1980.
- Schlegel, F. *Kritische und theoretische Schriften*. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Svane, M.-L. *Formationer i europæisk romantik*. København: Museum Tusulanums Forlag, 2003.
- Sørensen, B.A. (hrg.) *Allegorie und Symbol*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1972.
- Walzel, O. *Deutsche Romantik. Eine Skizze*. Leipzig: Teubner, 1912. University Press of NY, 1988.
- Walzel, O. *"Allgemeines" und "Besonderes" in Solgers Ästhetik*. In: DVLG. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1939.