

Jeppe Branner

Vandringens dobbelte bevægelse

*En undersøgelse af vandringsmotivets
filosofiske betydning i tysk romantik*

Jeppe Branner

Vandringens dobbelte bevægelse

*En undersøgelse af vandringsmotivets
filosofiske betydning i tysk romantik*

Før vi begiver os ud på den lange historiske fodrejse, vil jeg blot understrege, at min forståelse af betegnelsen *romantik* er ganske bred. Fokus vil rigtignok være på den tyske *Frühromantik*, men jeg vil ikke holde mig tilbage fra inddrage både tidligere (*Sturm und Drang*, Goethe) og senere (*romantisme*, H.C. Andersen) litteratur. Dette gøres ud fra samme overbevisning, som Rüdiger Safranski lægger til grund for sin bog *Romantik*: at det romantiske, frem for at være en snævert begrænset epoke, i lige så høj grad er en mere omfattende "Geisteshaltung", der rækker både bagud og fremad i tiden.¹

Fra målløshed til hjemløshed

Vandringsmotivet i litteraturen omkring år 1800, der kan ses som en variant af rejsemotivet, er nært knyttet til dannelsesromanen. Med Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), hvis fortsættelse endda kommer til at bære titlen *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, får samtidens digtere opskriften på individets dannelse, de får længslen mod sydens blomstrende citrontræer, og de får en accept af prosaen som værdigt sidestykke til poesien. Romantikerne lader sig inspirere af Goethe, men flere af dem tager samtidig afstand fra hans opbyggelige roman, der er for prosaisk – det poetiske er i alt for høj grad holdt i baggrunden.² Netop ved at fremhæve *vandringen* som rejseform, ikke mindst den ensomme vandring, og ikke mindst vandringen ud i naturen, kan romantikerne lægge afstand til det borgerlige filisteri, som de ikke mener, at Goethe har fjernet sig tilstrækkeligt fra.

Et af de bedste eksempler på denne litterære vending finder vi hos Ludwig Tieck, der sammen med Wackenroder ofte beskrives som begyndelsen på den tyske *Frühromantik*.³ Faktisk vandrer disse to studiekammerater allerede i 1793

omkring i Franken – banebrydende vandringer, der senere inspirerer Tieck til naturbeskrivelserne i *Runenberg*, og som i det hele taget er med til at give vandringsmotivet sin opblomstring.⁴ Jeg skal senere vende tilbage til Wackenroder i forbindelse med deres fælles bog om kunsten – foreløbig gælder det Tieck.

I hans kunstnerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) får motivet sin litterære form. I romanen, der kommer til at blive en bibel for de senere romantikere, følger vi den unge Franz, malerelev af Albrecht Dürer, der vandrer gennem store dele af renæssancens/senmiddelalderens Europa. Den sværmeriske, lettere naive vagabonderen gennem solskin, lærkesang og brusende trætoppe kan måske synes en anelse kvalmende for en nutidig læser, men for romantikerne kommer Tiecks landskaber og vandringer til at danne tradition, og de mange naturmotiver bliver en art fastlagte topoi for tidens romaner. Ubekymrigheden, munterheden og den naive vagabonderen peger alt sammen hen mod vandringens sorgløse målløshed. Godt nok har Franz et mål med sin rejse, men det er som om, han hele tiden forvilder sig og taber det af syne – som når han et sted siger:

"Denn ich muß nun doch meine Reise fortsetzen, ich habe mich nur zu lange aufhalten lassen. Ich weiß selbst nicht, wie es kömmt, daß ich meinen Zweck fast ganz und gar vergesse."⁵

Den sidste formulering klinger af at være et ledende spørgsmål til læseren, formuleret af Tieck hen over hovedet på den naive Franz. Pointen er her, at han ikke *selv* ved, hvorfor han bestandigt glemmer sit mål. Franz skal ikke læses som bæreren af det romantiske i romanen, han er endnu blot det uformede individ, der skal dannes på sin rejse – vi bør altså ikke forvente at få den

¹ Safranski, Rüdiger: *Romantik – Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser, 2007, s. 11 ff.

² Novalis: *Werke*. München: C.H. Beck, 2001, s. 544 ff.: "«Wilhelm Meisters Lehrjahre» sind gewissermaßen durchaus *prosaisch* – und modern. [...] W[ilhelm] M[eister] ist eigentlich ein Candide, gegen die Poesie gerichtet."

³ F.eks. Schanze, Helmut (red.): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1994, s. 37 ff.

⁴ Se Safranski, s. 99 for biografiske detaljer.

⁵ Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Stuttgart: Reclam, 2004, s. 322 (følgende henvisninger i parentes).

romantiske verdensanskuelse leveret gennem hans ord, hvorfor det da også er Ludoviko, der kommer med det så karakteristiske svar:

“Man kann seinen Zweck nicht vergessen”, fiel Ludoviko ein, “weil der vernünftige Mensch sich schon so einrichtet, daß er gar keinen Zweck hat. Ich muß nur lachen, wenn ich Leute so große Anstalten machen sehe, um ein Leben zu führen, das Leben ist dahin, noch ehe sie mit den Vorbereitungen fertig sind.” (ibid.)

Denne livsnydende vagabonderen, som vi ser personificeret i Ludoviko, er imidlertid kun én side af det romantiske ved vandringen – hvilket er vigtigt at understrege, da det lader til at være en fremherskende tendens slet og ret at identificere det romantiske med denne holdning.⁶ På den anden, lige så vigtige side har vi den lidenskabelige stræben og søgen, som Franz selv formår at udtrykke i sit brev til Sebastian:

“Viele suchen schon gar nicht mehr, und diese sind die Unglücklichsten, denn sie haben die Kunst zu leben verlernt, da das Leben nur darin besteht, immer wieder zu hoffen, immer zu suchen; der Augenblick, wenn wir dies aufgeben, sollte der Augenblick unsers Todes sein.” (s. 79)

I de to citaters modsætning ser vi kimen til en splittelse. Ved stædigt at holde fast i sin søgen efter et mål, der på samme tid ikke lader sig finde, opstår der svære kvaler i Franz. Et sted bliver det for meget for ham, og han udbryder i patetiske vendinger:

“O Morgenrot! zeige mir den Weg! ruft mir, ihr Lerchen, und zieht auf meiner Bahn voran, damit ich wissen möge, wohin ich den irren Fuß setzen soll. Meine Seele schwankt in Leid und Freude, kein Entschluß kann

⁶ Som det er tilfældet i Svane, Marie-Louise: “Vandringens poetiske syntaks”, in *KRITIK* nr. 130. Kbh: Gyldendal, 1997, s. 16.

Wurzel fassen, ich weiß nicht, was ich bin, ich weiß nicht, was ich suche.” (s. 152)

Den muntre vagabondtilværelse skifter nu karakter, og manglen på et mål hensætter vandreren i fortvivlelse. Og i et større perspektiv: Ved at vende sig mod oplysningstidens strenge målrettethed, samtidig med at fastholde idealet om bestandigt at søge videre, træder romantikeren nu frem på den idéhistoriske scene som et udpræget moderne, splittet individ. Det viser sig nemlig, at den sværmeriske målløshed ganske hurtigt bliver til en eksistentiel hjemløshed.

Denne tanke går som en ledetråd gennem store dele af romantikken, og det bør understreges, at den ikke kun findes hos den snævre kreds omkring Tieck. I Goethes forfatterskab kan tanken om hjemløshed spores hos en række af hans hovedpersoner. Allerede i *Sturm und Drang*-tiden, der her, som på så mange andre punkter, kan ses som forløber for romantikken, ser vi den personificeret i Werther, der netop er en sådan moderne, hjemløs skikkelse, der ikke kan finde sig til rette i verden.⁷ Men også hans Faust udtrykker det ganske klart:

“Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste?
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wütend nach dem Abgrund zu?”⁸

I romantikkens senere fase er det i højere og højere grad denne nervøse hjemløshed, der bliver det centrale for vandrings- og rejsemotivet. Vi finder det således i Chamisso's omkringflakkende *Peter Schlemihl* (1814), men også i mindre fiktiv form i den rejselystne H.C. Andersen, for hvem hjemløsheden ender med at

⁷ “Ja wohl bin ich nur ein Wanderer, ein Waller auf der Erde! Seid ihr denn mehr?” (Goethe, J.W.: *Die Leiden des jungen Werthers*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker, 1994, s. 157). Flere relevante Werther-citater vil blive behandlet senere.

⁸ Goethe, J.W.: *Faust*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker, 1994, s. 144.

blive et nyt hjem – jf. blot denne beskrivelse fra rejsebogen *En Digters Bazar* (1842):

“Jeg hørte en Flod bruse; oven over mig straaledede Himlen med Stjerner; jeg hældede min Pande mod Jernstangen og følte mig ikke mere ene, end jeg er det i min lille Stue i Danmark. Den som har et Hjem i Hjemmet, kan føle Hjemvee, den som intet har, føler sig lige meget hjemme overalt.”⁹

Vi ser her, at hjemløsheden, fra at være en degenerering af den sorgløse målløshed, igen transformeres om til noget positivt. Fraværet af et opnåeligt mål, og i mere modernistisk forstand, fraværet af mening, gør vandringen og den bestandige søgen efter et mål til selve målet – eller som samme Andersen formulerer det ti år tidligere:

“paa selve min Reise er det ikke ret det Nærværende, der glæder mig, jeg iler efter noget Nyt, for atter at komme til et andet; hver Aften jeg lægger mig til Hvile, higer jeg efter den næste Dag, ønsker at den var, og naar den kommer, er det dog en Fremtid længer borte, der beskæftiger mig. Døden selv har mig noget Interessant, noget Herligt, fordi en nye Verden da aabnes for mig. Hvad mon det egentligt er, mit urolige Jeg iler efter?”¹⁰

Figuren er ærkeromantisk. Den evige, uafsluttede bevægelse mod det fjerne. Netop “det Fjerne” karakteriserer Andersen som “Livets magiske Trylleland, dette aandelige *Fata morgana*, der bestandig flytter sig, naar man kommer nærmere.” (ibid., s. 13) Det er denne bevægelsesfigur, jeg i det følgende afsnit vil sætte ind i en mere teoretisk kontekst. Foreløbig kan vi blot konkludere, at vi allerede hos Tieck finder emnet udfoldet. Det er således den samme formel, vi i komprimeret form finder i pilgrimmens ord fra *Sternbald*:

⁹ Andersen, H.C.: *En Digters Bazar*. Kbh: DSL/Borgen, 2006, s. 60.

¹⁰ Andersen, H.C.: *Skygebilleder*. Kbh: DSL/Borgen, 1986, s. 71.

“Der Mensch weiß nicht, was er will, wenn er Sehnsucht nach der Fremde fühlt, und wenn er dort ist, hat er nichts.” (s. 310)

Målet som grænsebegreb

Men hvis det at nå frem strengt taget ikke er ønskværdigt, hvis det blot fører til tomhed, hvad kan målet så overhovedet bruges til?

Først og fremmest er det værd at understrege, at romantikerne skam *har* et mål. Dette mål lader blot ikke til at være opnåeligt. Målet for den romantiske vandrer er *horisonten*. Horisonten i abstrakt forstand, dvs. det fjerne, det, der ligesom Andersens “*Fata morgana*” altid forskubbes bagud, hver gang vi nærmer os det. At forsøge at indhente horisonten er som at ville løbe fra sin egen skygge, at prøve på at slippe ud af en trædemølle – det er en bevægelse ad absurdum.

Marie-Louise Svane kommer i sin bog *Formationer i europæisk romantik* nærmere ind på romantikkens forhold til horisonten. Hvor tidligere tiders metafysik i høj grad er baseret på en vertikal forskel eller dualisme mellem oppe (det himmelske) og nede (det jordiske), skifter romantikken til en spænding mellem nær og fjern, der i højere grad er horisontalt bestemt. Dette skift fra et vertikalt til et horisontalt landskab bevirker ifølge Svane, “at transcendenzen er trukket ned og lagt i flugt med jordoverfladen”¹¹. En vigtig pointe ved dette skift er imidlertid, at højdens stofløse transcendens ikke blot afløses af en tilsvarende fjernhedens transcendens, men at det horisontale skift også indebærer “en motorik, og det vil jo sige en bevægelse, der forudsætter en krop” (ibid., s. 79), hvorved selve dynamikken frem mod det transcendente kommer i centrum. At dette transcendente aldrig lader sig realisere udelukker på ingen måde en sådan dynamik. Jeg vil i min afsluttende behandling af allegorien og symbolet komme nærmere ind på, hvorledes det punkt, som længslen og vandringen er rettet mod, kan tolkes som et *irrealis*, der aldrig lader sig realisere, men som netop gennem sin

¹¹ Svane, Marie-Louise: *Formationer i europæisk romantik*. Kbh: Museum Tusculanum, 2003, s. 75.

negative tilstedeværelse skaber den allegoriske kløft, som fjernlængslen og dynamikken udspringer af.

Vi kan foreløbigt opsummere, at målet, selvom det aldrig lader sig realisere, alligevel tjener en funktion, nemlig som grænsebegreb, som ideal, som utopi. Romantikerne synes at være klar over, at det kun er ved at forsøge det umulige, at vi når det muliges højeste grad.¹² Men hvori består dette mål, forstået i overført forstand? For at svare på dette, bør vi vende os mod de mere erkendelsesteoretiske aspekter af romantisk filosofi.

Novalis er en af de romantikere, der klarest formulerer, hvori filosofiens mål består. Det allerførste fragment fra *Blüthenstaub* (1798) lyder således på ægte kantiansk vis: "Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge."¹³ *Det ubetingede*, filosofiens mål ifølge Novalis, må forstås som det, der ikke er bestemt gennem noget uden for sig selv, hvorimod *tingene* her må forstås som fænomenerne, der fremtræder for os. Det er således aldrig beskåret mennesket at nå frem til tingene i deres ubetingethed (dvs. i deres subjektuafhængighed), idet det altid selv tildækker dem.¹⁴ I kantianske termer kunne sætningen derfor også være formuleret: "Wir suchen überall das Ding an sich, und finden immer nur das Ding für uns."

Hvor Novalis i *Blüthenstaub* fremstiller menneskets erkendelsesteoretiske lod i aforistisk kortform, giver han et par år forinden i de uudgivne *Fichte-Studien* (1795/96) mere plads til samme tankefigur, der her foldes fuldt ud:

"Was thu ich, indem ich filosofire? ich denke über einen Grund nach. [...] Alles Filosofiren muß also bey einem absoluten Grunde endigen. Wenn

dieser nun nicht gegeben wäre, wenn dieser Begriff eine Unmöglichkeit enthielte – so wäre der Trieb zu Filosofiren eine unendliche Thätigkeit – und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfniß nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden könnte – und darum nie aufhören würde."¹⁵

Filosofi er altså en evig søgen efter det absolutte, der aldrig lader sig finde, men som i sin negative tilstedeværelse samtidig ses som årsag til vores filosofiske beskæftigelse. Hvad Novalis her kalder *Grund* er, hvad han i *Blüthenstaub* kalder *das Unbedingte*, eller i Kants terminologi: *das Ding an sich*.

Det er min påstand, at vandringens dybere mål for romantikerne netop er denne tingen i sig selv (eller som det i højere og højere grad kommer til at hedde i den tyske idealisme: det absolutte). Og når Novalis skriver, at filosofien er en evig trang mod et mål, der aldrig kan nås, har det sin klare lighed i den før beskrevne romantiske vandring mod horisonten. En forhastet konklusion på målløshedens centrale placering kunne her være at rubricere romantisk filosofi som ren og skær relativisme, tenderende mod den slette nihilisme. Jeg mener, at dette ville være helt forkert. Et enkelt citat fra Friedrich Schlegels *Kritische Fragmente* (1797) burde være tilstrækkeligt til at afskrive denne læsning: "Wer etwas Unendliches will, der weiß nicht was er will. Aber umkehren läßt sich dieser Satz nicht."¹⁶ Anderledes formuleret: Romantik indebærer målløshed – men målløshed alene indebærer ikke romantik.

Den novaliske udgave af Kant kan ses som et forsøg på at svare på et af de vægtigste problemer, som transcendentalfilosofien rejser for eftertidens tænkere, et problem, der netop bundet i, hvordan tingen i sig selv skal forstås. Der er strengt

¹² Citeret frit efter Strindberg.

¹³ Novalis: *Schriften, Band II*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960, s. 413.

¹⁴ Nietzsche bygger senere videre på tankegangen og giver den sin subjektivistiske formulering i en aforisme nært beslægtet med Novalis': "Mensch und Dinge. – Warum sieht der Mensch die Dinge nicht? Er steht selber im Wege: er verdeckt die Dinge." (*Morgenröthe*, §438).

¹⁵ Novalis 1960, s. 269f.

¹⁶ Schlegel, Friedrich: *Kritische Ausgabe, Band II*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967, s. 153.

taget to fortolkninger: en realistisk og en idealistisk.¹⁷ Den første lægger vægt på, at Kant selv flere steder skriver, at tingen i sig selv "afficerer"¹⁸, altså forårsager vores sansninger. Følger man denne læsning, er tingen i sig selv et virkeligt eksisterende *noumenon*, som på helt reel vis er årsag til den virkelighed, vi erfarer. Tingene findes derude, uafhængigt af os. Kants filosofi er dermed reddet fra at glide ud i ren subjektivism og solipsisme, men til gengæld har man gjort ham skyldig i en række svære selvmodsigelser, bl.a. at han har behandlet tingen i sig selv under forstandskategorien kausalitet (den "afficerer"). Den anden, idealistiske, læsning ser tingen i sig selv udelukkende som et grænsebegreb, der betegner det, hvorefter vi ikke kan tale (og intet kan vide) – et ubekendt x, eller rettere: en skranke. Tingen i sig selv kan således kun bestemmes negativt. Tingene findes kun, som de fremtræder for os, de eksisterer kun som *Erscheinungen*, som *phaenomenon*. I min optik befinder Novalis (og romantisk filosofi i det hele taget) sig tættest på den sidste fortolkning, men dog også i en art mellemposition, idet romantikerne netop fordrer, at vi alligevel forsøger at overskride den grænse, som Kant satte for erkendelsen, på trods af umuligheden i dette projekt. Det er denne fortolkning af Kant, som vi finder i Novalis-citaterne, og som vandringen på glimrende vis kan ses som metafor på.

Franz Sternbalds patetiske henvendelse til morgenrøden citeret i forrige afsnit er udtryk for nøjagtig den samme splittelse mellem fraværet af mål og kravet om alligevel at søge, som i filosofien bliver formuleret på mere abstrakt vis.

¹⁷ Det følgende bygger i høj grad på den tyske filosof Manfred Frank, herunder en række forelæsninger afholdt ved Eberhard Karls Universität Tübingen, 2009. Se også Frank, Manfred: *Unendliche Annäherung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, s. 48ff.

¹⁸ F.eks. i *Prolegomena* (1783): "for vi kender blot deres [tingenes] fremtrædelser, dvs. de forestillinger, som de forårsager i os ved at afficere vores tanker" (Kant, Immanuel: *Prolegomena*. Frederiksberg: Det lille forlag, 2007, s. 48).

Den uendelige længsel og stræben

Konsekvensen af det foregående bliver, at romantikeren, hvad enten han iklæder sig filosof- eller vandrertøjet, altid er undervejs. Han er aldrig i hvile, men er bestandigt på vej mod horisonten. Vejen er målet. Længslen mod det fjerne stadfæstes som romantisk figur.

Denne længsel får sit mest berømte litterære udtryk i en roman af Novalis, der ligeledes kredser om vandringsmotivet: *Heinrich von Ofterdingen* (1802). Målet for længslen er her den blå blomst, om hvilken en fremmed har fortalt sælsomme historier, og som Heinrich på bogens første sider skuer i en drøm. Denne blomst vandrer han ud i verden for at finde. Allerede i det indledende afsnit står det dog klart, at det snarere er *længslen* efter denne blomst, end det er selve blomsten, der er omdrejningspunktet: "fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken."¹⁹ Den drømmende yngling tænker efter og kommer frem til, at han aldrig har hørt om en sådan længsel før: "von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab' ich damals nie gehört." (ibid.) Igen bemærker man, at der ikke står "eine so seltsame Blume", men at "seltsam" er rykket hen foran "Leidenschaft".

Ydermere bemærker man, som Aris Fioretos påpeger i sin artikel *En studie i blått*, at fortællingen begynder *efter* den fremmedes besøg: "Hans begær riktas mot en främlings berättelser som narrativt sett ligger före bokens egen begyndelse."²⁰ En fortælleteoretisk pointe, der får den konsekvens, "att texten därmed gestaltas som ett sökande efter orsaken till en verkan som redan i inledningen hunnit etablerats som ett faktum." (ibid.) Selve længselsmotivet rækker altså, hvis man skal følge Fioretos' læsning, helt ind i tekstens narrative struktur, hvilket udtrykt i formalistiske termer medfører, at hele bogens *sjuzet* er udtryk for en længsel eller vandring tilbage til den begivenhed, der i *fabulaen* er årsag til det hele – "Wo gehn

¹⁹ Novalis 2001, s. 130.

²⁰ Fioretos, Aris: "En studie i blått", in *Slöja & Spegel – Romantikens former*. Aiolos, 2000, s. 31.

wir denn hin? Immer nach Hause.”²¹ På én gang nærmer vi os således mere og mere den blå blomst, og på samme tid fjerner vi os mere og mere, hvilket Fioretos sammenkæder med Novalis’ paradoksale ord fra *Blüthenstaub*: “und nie ist es [das Ziel] näher, als wenn es am entferntesten zu seyn scheint.”²² En pointe, der understreger, at den romantiske længsel i virkeligheden får sin næring fra de paradokser, som begrebet om uendelighed medfører. Den romantiske tanke, i al sin spekulative dunkelhed, har måske en større affinitet med matematikken, end man umiddelbart skulle tro.

Denne uendelige længsel mod det fjerne, beskrevet i litteraturen, tenderer mod at blive filosofi. Når Novalis skriver, at “*Ferne* Phil[osophie] klingt wie Poesie”²³, så er det ment som noget attråværdigt, idet kun poetisk filosofi er rigtig filosofi. Ligesom for vandringen, så ligger filosofiens mål i horisonten, bag de blå bjerge. Derfor bliver filosofien en evig beskæftigelse, en “Unendliche Annäherung”²⁴, eller med Friedrich Schlegels ord fra *Athenäums-Fragmente* (1798): “Man kann nur Philosoph werden, nicht es sein. Sobald man es zu sein glaubt, hört man auf es zu werden.”²⁵ Det samme gælder digtningen, og det er i den forbindelse værd at bemærke, at hverken *Sternbald* eller *Ofterdingen* nogensinde bliver færdiggjorte. Der ligger i såvel den romantiske vandring, filosofi som litteratur noget aldrig afsluttet, noget evigt påbegyndt, noget uforløst. Og netop denne gennemgribende uforløsthed bliver samtidig det uudtømmelige kar, hvoraf romantikerne øser og henter deres inspiration.

Ligesom det er tilfældet med hjemløsheden, så er denne tanke om en uendelig beskæftigelse på sin vis også foregrebet allerede i tiårene forinden – dog i en noget mere normativ form, præget af oplysningstidens fremskridtstanke. Hvad

der i romantiske termer kan betegnes *den uendelige længsel*, bør man i oplysningstermer nok rettere kalde *den uendelige stræben*. Berømt er Lessings billede: om Gud holdt i sin højre hånd al sandhed, i den venstre den bestandige stræben, valgte han det sidste.²⁶ Også Goethes senere ord fra *Faust* er blevet kanoniske: “Wer immer strebend sich bemüht/ Den können wir erlösen.”²⁷

Spørgsmålet er nu, om denne evige stræben udmønter sig i et ydre eller et indre projekt? I den klassiske Wilhelm Meisterske dannelsesroman står heltens sociale modning som samfundsborger centralt. Men hvordan forholder det sig med de romantiske ‘dannelsesvandring’? Som tidligere omtalt, er der ingen tvivl om, at romantikerne har et særdeles ambivalent forhold til netop *Wilhelm Meister*. På trods af deres store respekt for dette værk, uden hvilket de aldrig selv ville kunne skrive deres romaner, foreslår Novalis sarkastisk at give det undertitlen “oder die Wallfahrt nach dem Adelsdiplom”²⁸ – altså netop en kritik af det samfundsmæssige, rent ydre aspekt. Knud Bjarne Gjesing kommer i sit efterskrift til den danske oversættelse af *Ofterdingen* ind på romantikernes afstandtagen fra Goethe: “Dannelsen var ikke en ydre, men en indre proces, og dens mål var et åndeligt og ikke et samfundsmæssigt formet jeg”²⁹. Jeg mener, at man skal passe på med, som Gjesing gør det, at karakterisere den romantiske stræben og dannelse alene som en vandring indad. I det følgende vil jeg således vise, hvordan romantikerne betoner den indre og den ydre bevægelse. Den udadvendte vandring har blot ikke samfundsmæssig eller social karakter, men er af en ganske anden art.

²⁶ Her citeret efter Kierkegaard: indholdsfortegnelsen til *Afsluttende uvidenskabeligt efterskrift* (1846).

²⁷ Goethe 1994, s. 459.

²⁸ Novalis 2001, s. 546.

²⁹ Gjesing, Knud Bjarne: “Efterskrift”, in Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Odense: Jupiter, 1998, s. 180.

²¹ Novalis 2001, s. 267.

²² Novalis 1960, s. 457.

²³ Novalis 2001, s. 461.

²⁴ Frank, s. 28.

²⁵ Schlegel, s. 173.

Vandringens retning I: At vandre udad

Den danske digter Per Lange skriver i 1957 et essay, hvori han hylder den romantiske vandring:

“Romantikken var Fodrejsernes store Tid. Man vandrede, vandrede – Maalet i sig selv havde mindre betydning, da Naturen jo var forvandlet til en Kirke, hvor man kunde forrette sin Andagt efter Behag. [...] det er troligt, at Naturen aldrig har været skønnere end i disse Aar, da den lige var steget op af Panteismens Døbefont rislende af Friskhed og dog med noget hemmelighedsfuldt over sig, tryk at vandre i og dog fuld af Overraskelser, med Veje, der ikke hastede mod Maalet, men gav sig god Tid, ligesom Naturen selv, ligesom den Rejsende, der endnu havde lidt af Naturens Langsomhed i Blodet.”³⁰

Lange beskriver her meget af det, jeg har beskæftiget mig med i det foregående, men han kommer også ind på et andet vigtigt aspekt ved den romantiske vandring: forholdet til naturen.

Det bør næppe komme som nogen overraskelse, at vandring i høj grad er en fysisk beskæftigelse. Ved at vandre lærer vi verden at kende gennem vores krop, og vi lærer vores krop at kende gennem verden. Verden og krop forbindes: den rejsende har “lidt af Naturens Langsomhed i Blodet”. Romantikerne er klar over dette – nogle mere end andre. Svane fremhæver her Eichendorff som en romantisk forfatter, der ikke glemmer vandringens kropslighed. I *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1822/23) er den vandrede døgenigt ikke et abstrakt jeg i et abstrakt landskab, men et menneske af kød og blod i et fysisk, sanserigt naturlandskab.³¹

Når netop vandringsmotivet bliver så populært i romantikken, har det for mig at se at gøre med den forbindelse og tilnærmelsesvis syntese mellem

vandringsmand og omgivende natur, som opstår i selve vandringsbeskæftigelsen. Vandreren *har* ikke en krop. Han *er* en krop. Og denne krop er større end ham selv – langsomt bliver hele naturen hans krop. Det er dette mystiske, til tider panteistiske element i romantikken, som viser sig i det, jeg kalder en *udadvendt* vandring. Vel at mærke ikke udadvendt i samfundsmæssig forstand, men udadvendt i og med at romantikerne ønsker at sprænge jegets rammer for at gå op i en højere enhed med naturen. Et af højdepunkterne i *Sternbald* er således, da Franz bestiger et højt bjerg og skuer ud over landskabet med de mange floder:

“Da lag die Herrlichkeit der Ströme vor ihm ausgebreitet, er glaubte vor dem plötzlichen Anblick der weiten, unendlichen, mannigfaltigen Natur zu vergehn [...] . Franz streckte die Arme aus, als er etwas Unsichtbares an sein ungeduldiges Herz drücken wollte, als möchte er nun erfassen und festhalten, wonach ihn die Sehnsucht so lange gedrängt”. (s. 248f.)

Vandringsmanden Franz’ længsel er rettet udad: han ønsker i bogstaveligste forstand at omfavne naturen og dets lokkende tågehav. Målet er at opløse jeget i sammensmeltningen med alnaturen og opnå den for mystikeren så eftertragtede *unio mystica*. Det absolutte er her ikke henvist til en transcendent verden, men findes immanent i den guddommeliggjorte natur. Derfor søger romantikkens vandrere i stort antal ud i skoven for at opleve den så højt besungne “Waldeinsamkeit”. Den ensomhed, som de besynger, er vel at mærke ikke en hvilken som helst kloster- eller studerkammer-ensomhed, men netop en *Waldeinsamkeit*.

Inspirationen til dette projekt henter de fra Spinozas filosofi, men også fra ældre mystikere, f.eks. Jacob Böhme. På trods af romantikernes jeg-eufori viser de netop ved at vandre ud i naturen, hvor uendeligt lille de samtidig anser mennesket for at være i forhold til den omgivende verden og de mægtige naturkræfter. I Caspar David Friedrichs malerier kommer dette sublime aspekt til fuld udfoldelse.

³⁰ Citeret i Gylling, Martin: “Fodnoter til litteraturhistorien”, in Meyhoff, Karsten Wind (red.): *Fodnoter – Træk af vandringens historie*. Kbh: Informations Forlag, 2005, s. 145.

³¹ Svane 2003, s. 99.

Man kan blot tænke på et billede som *Der Mönch am Meer* (1810), hvor havet og himlens voldsomme størrelse næsten synes at gøre nar af den lille, uanselige mand. Men netop ved at forholde sig til *det sublime* viser de også umuligheden i deres projekt. For det sublime, sådan som det beskrives af Kant, er noget, der er så stort, at mennesket grundet sin lidenhed ikke kan omfatte det.³² Det er så stort, at det samtidig bliver utilgængeligt – det lukker sig for menneskets forsøg på at gribe det, hvorfor trangen til den totale omfavelse af naturen aldrig kan virkeliggøres. Mennesket må altid leve med at befinde sig på den forkerte side af øjnene.

Denne uforløsthed i længslen efter at blive ét med naturen udtrykkes egentlig klarest af Goethes Werther:

“dort das Wäldchen! – ach könntest du dich in seine Schatten mischen! – dort die Spitze des Berges! – ach könntest du von da die weite Gegend überschauen! – die in einander geketteten Hügel und vertraulichen Täler! – o könnte ich mich in ihnen verlieren!”³³

Den patetiske kæde af udbrud afbrydes, som man kunne forvente, af skuffelsen, der blot understreger, hvad jeg beskrev i forrige afsnit:

“ich eilte hin, und kehrte zurück, und hatte nicht gefunden, was ich hoffte. O es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft! Ein großes dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung schwimmt darin wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! Unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit aller Wonne eines einzigen, großen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen. – und ach! Wenn wir hinzueilen, wenn das Dort nun Hier wird, ist alles vor wie nach, und wir stehen in unserer Armut, in unserer Eingeschränktheit, und unsere Seele lechzt nach entschlüpftem Labsale.” (ibid.)

³² Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner, 2006, s. 110 (§25).

³³ Goethe 1994, s. 57.

Vandringen udad er en retning. En retning, men netop intet mere. Målet bliver aldrig nået.

Vandringens retning II: At vandre indad

Hvor den udadvendte vandring handler om at opløse eller assimilere jeget i naturen, så handler den indadvendte vandring omvendt om at opløse eller assimilere naturen i jeget. Novalis skriver i *Blüthenstaub*:

“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 geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten – die Vergangenheit und Zukunft.”³⁴

Indad går den hemmelighedsfulde vej. Romantikerne vandrer så sandelig ikke kun ud i naturen, men i lige så høj grad ind i sig selv.

I et af sine helt tidlige værker, brevromanen *William Lovell* (1795-96), beskriver Tieck, hvad denne indadvendte vandring fører til. Hovedpersonen mener, at alt omkring ham blot eksisterer i hans indre, hvorfor hans moralske værdier romanen igennem bryder sammen, og nihilismen viser sit slette ansigt:

“Was kümmern mich Gestalten, deren matten
Lichtglanz ich selbst hervorgebracht?
Mag Tugend sich und Laster gatten!
Sie sind nur Dunst und Nebelschatten!
Das Licht aus mir fällt in die finstre Nacht,
Die Tugend *ist* nur, weil ich sie *gedacht*.”³⁵

Det er i høj grad denne side af romantikken, som samtidens og eftertidens kritikere har hæftet sig ved. Selv om Lovells subjektivisme så langt fra er samstemmende

³⁴ Novalis 1960, s. 417f.

³⁵ Tieck, Ludwig: *Schriften, Band VI*. Berlin: Georg Reimer, 1828, s. 178.

med Tiecks egen holdning, så er det først og fremmest denne verdensfornægtende, introverte tendens, som har forarget, og som stadig forarger. Goethe kalder på sine gamle dage ligefrem det romantiske for det syge, i modsætning til det klassiske, der er det sunde. Romantikens bevægelse indad er gennem tiderne blevet udsat for hård kritik. Ikke mindst fordi kritikerne ofte vil være tilbøjelige til at betragte den udadrettede vandring som mere emancipatorisk og den indre som mere regressiv og eskapistisk.

For romantikerne selv er det at dykke ned i sit eget jeg dog ingen flugt fra virkeligheden, men tværtimod en rejse mod virkeligheden, en bevægelse mod den sande væren. I denne variant er det absolutte ikke henvist til en transcendent verden, men det findes heller ikke immanent i en guddommeliggjort natur, som vi så det i forrige afsnit. Det absolutte findes derimod i subjektet selv. Inspirationen hentes fra filosofen J.G. Fichte, men såmænd også fra Kant, hvis "kopernikanske vending" i filosofien netop har betydet, at det ikke længere er subjektet, der kredser om objektet, men objektet, der kredser om subjektet³⁶: i *Kritik der reinen Vernunft* (1781/87) skriver Kant således, at et *jeg tænker* må kunne ledsage samtlige mine forestillinger.³⁷ Hos Fichte finder vi dog tankegangen i mere ekstrem form, og det er nok snarere denne filosofi, som f.eks. Lovell kan ses som et litterært eksempel på.³⁸

I Fichtes videnskabslære er den kopernikanske vending ført ud i sin yderste konsekvens: Der findes ingen *Ding an sich*, men kun et bevidsthedsindhold. Det, som vi tror, er den ydre verden, har vi selv skabt, nemlig som et ikke-jeg, der ved nærmere refleksion viser sig netop kun at være et produkt af jegets aktivitet. Der er imidlertid ikke tale om et individuelt jeg, men derimod om et absolut jeg, der har

sat hele naturen som et ikke-jeg. Dette absolutte jeg kan vi gennem selvfordybelse vandre tilbage til og dermed blive os vores idealistiske ophav bevidst. Det er værd at understrege det dynamiske aspekt i Fichtes filosofi: jeget skal ikke forstås som et stillestående kartesiansk subjekt eller et arkimediske punkt, hvorfra hele verden udspringer. Jeget er tværtimod selve den skabende aktivitet. Det er først i dynamikken, at der overhovedet opstår et jeg.

Fichtes jeg-filosofi, med den tilsyneladende tautologiske sætning "jeg er jeg" som sit første princip, har stor betydning for den del af romantisk tænkning, der repræsenterer en vandring *indad*. Ligesom vi så i afsnittet om den udadvendte vandring, så er der i høj grad også et skær af mystik på færde her. Denne mystik er blot ikke af panteistisk, men af langt mere introspektiv art – det er ikke længere Spinoza og Böhme, der ses som inspirationskilderne, men derimod mere introverte filosoffer, f.eks. nyplatonikeren Plotin. Hos ham kan romantikerne finde sætninger som: "Ved at beundre sjælen i noget andet beundrer du dig selv"³⁹. En ekstremt idealistisk filosof, der, som et lille kuriosum, "syntes at skamme sig over at være i en krop."⁴⁰ Det er her interessant, at ordet mystik rent etymologisk stammer fra det græske *mýein*, "at lukke øjnene", en bestemmelse af det mystiske, der tydeligt lader sig overføre på Plotin: "men [du skal] lukke øjnene og skifte og vække til et andet syn, som nok enhver har, men kun få bruger."⁴¹ Men det er også en bestemmelse, der passer på den indadvendte bevægelse i romantikken. Caspar David Friedrich skriver således:

"Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen."⁴²

³⁹ Plotin: *Det ene*. Frederiksberg: Det lille Forlag, 2000, s. 27.

⁴⁰ Sagt af Plotins biograf Porfyr. Ibid., s. 17.

⁴¹ Ibid., s. 46.

⁴² Friedrich, Caspar David: *Bekendtnisse im Wort*. Berlin: Küpper, 1939, s. 46. Også hos Friedrich Schlegel finder vi samme 'lukkede øjne'-metaforik i en æstetisk sammenhæng:

³⁶ Og som på denne baggrund måske snarere burde hedde den *ptolemæiske* vending i filosofien!

³⁷ Kant, Immanuel: *Kritik af den rene fornuft*. Frederiksberg: Det lille forlag, 2002, s. 130.

³⁸ Om end Tieck først stifter bekendtskab med Fichtes filosofi efter udgivelsen af Lovell. Safranski, s. 92.

Kunstneren behøver ikke vandre ud i naturen for at finde sine motiver. Alt, han behøver, er på plotinsk vis at lukke øjnene og vandre ind i sig selv. Men det er Friedrichs pointe, at han, hvis der skal komme noget produktivt ud af det, på et tidspunkt bør vende om og atter vende tilbage til dagslyset med sine syner. Hvis ikke han laver denne omvending, risikerer han at fortabe sig i et uendeligt fald ind i sin egen sjæl.

Ligesom med vandringen udad vil den indre vandring nemlig også kun være en retning – den vil aldrig lede frem til sit mål, men vil blot være en uendelig tilnærmelse, en asymptotisk nærmelse sig punktet for absolut selvbevidsthed: jeg tænker, at jeg tænker, at jeg tænker, at jeg tænker ...

Vandringens retning III: Den dobbelte bevægelse

Den franske senromantiker Amiel kalder i en berømt erklæring ethvert landskab for en sjælstilstand. Citatet synes at passe fint på den tyske romantiks landskaber, men med baggrund i forrige afsnit mener jeg, at man for romantikkens vedkommende med lige så stor ret kan vende sætningen om: enhver sjælstilstand er et landskab. Denne omvending er ikke ment som blot og bar kiastisk spidsfindighed, men for at understrege et særdeles vigtigt træk ved tysk romantik: forsøget på bestandigt at flakse frem og tilbage – eller med et romantisk ord: at *svæve* – mellem indre og ydre, subjektivitet og objektivitet, idealitet og realitet, sjælstilstand og landskab. Friedrich Schlegel er et godt eksempel på denne tankegang, som f.eks. kommer til udtryk i *Gespräch über die Poesie* (1800), hvor han taler om åndens dobbeltsidige væsen:

“Mancher betrachtet Gemälde am liebsten mit verschloßnen Augen, damit die Fantasie nicht gestört werde” (Schlegel, s. 193).

“Wie es das Wesen des Geistes ist, sich selbst zu bestimmen und in ewigen Wechsel aus sich heraus zu gehn und in sich zurückzukehren”⁴³.

Hvad vi ser her, er i virkeligheden koncentratet af, hvad jeg gennem de to forrige afsnit har forsøgt at vise: at vandringen udad og vandringen indad ikke udelukker hinanden, men snarere støtter og betinger hinanden. I det berømte 116. athenäum-fragment knytter Schlegel denne dobbeltsidighed sammen med en højere form for dannelsesproces:

“Sie [die romantische Poesie] ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein”. (ibid., s. 183)

Al denne tale om indre og ydre, indad og udad, som risikerer at hensætte læseren i en tilstand af lettere svimmelhed, er symptomatisk for hele den romantiske tænkning. Romantisk filosofi synes at være en evig moduleren over forholdet mellem subjekt og objekt – et forhold, som romantikerne aldrig bliver trætte af at spekulere på, og som igen og igen giver næring til nye tanker. Når Schlegel taler om at forbinde indre og ydre, det subjektive og det objektive, så skal denne syntese ikke ses som en sammensmeltning, men snarere som en spændingsfylde eller en bestandig *svæven* mellem to yderpoler, holdt oppe af den romantiske ironi. Han formulerer det andetsteds ganske tydeligt: “Verbindet die Extreme, so habt ihr die wahre Mitte.”⁴⁴

Ofte beskrives romantikken som indadvendt og subjektiv, men for mig at se er det en udbredt misforståelse, at romantikken udelukkende skulle befinde sig i denne subjektive pol af det metafysiske spektrum. F.W.J. Schelling, hvis filosofi på dette punkt danner grundlaget for en stor del af Jena-romantikken, understreger

⁴³ Schlegel, s. 314.

⁴⁴ Ibid, s. 263. Novalis har stort set den samme formulering i *Blüthenstaub*: “Das wahre Genie verbindet diese Extreme” (Novalis 1960, s. 435).

ganske tidligt vigtigheden af både det subjektive og det objektive. Hvad der nærmere ligger i denne tankegang, og hvilken betydning disse noget abstrakte ord tildeles i tiden, vil forhåbentligt blive klarere i det følgende.

Allerede i 1795 sætter Schelling i *Philosophischen Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* to filosofiske tankeretninger op over for hinanden: på den ene side dogmatismen, eksemplificeret ved Spinoza, der tager udgangspunkt i objektet, og på den anden siden kritikismen, eksemplificeret ved Fichte (og Kant), der tager udgangspunkt i subjektet. Fichtes absolutte jeg-filosofi udgør altså den subjektive pol i tænkningen, hvor hele verden (objektet) kan ophæves og føres tilbage til det absolutte jeg, hvorimod Spinozas panteisme udgør den objektive pol, hvor det omvendt er subjektet, der *sub specie aeternitatis* ophæves og opløses i verden. Det er disse to tendenser, vi i det foregående har set beskrevet i *Vandringens retning I og II*. I mange senere fremstillinger stilles Schelling op over for Fichte, således at hans filosofi kommer til at repræsentere den panteistiske, naturdyrkende modsætning til subjektivismen.⁴⁵ Med baggrund i det foregående burde det stå klart, at dette er et noget fordrejet billede af Schellings filosofi (i hvert fald den tidlige). Det er derfor, at jeg ikke har placeret hans tanker under *Vandringens retning I*, men har gemt dem til dette afsnit – Schellings filosofi er nemlig, med Friedrich Schlegels ord, "kritiseret mysticisme"⁴⁶, dvs. både en bevægelse indad og udad.

Såvel Spinozas som Fichtes tænkning er udtryk for en monisme: de vil reducere alt til én substans (henholdsvis naturen og jeget). Schelling ønsker at forene disse to monismer, ikke til en dualisme, men til en mere omfattende enhedstankegang, der omfatter modsætningerne uden at ophæve dem. I hans såkaldte identitetsfilosofi er natur og ånd to sider af samme sag: "Die Natur ist der

⁴⁵ F.eks. David, Claude: "Den Tyske Litteratur", in *Verdens Litteratur Historie Bind 7: Romantikken*. Kbh: Politikens Forlag, 1972, s. 26ff.

⁴⁶ Schlegel, s. 180.

sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur."⁴⁷ Spinozas natur og Fichtes jeg er slet ikke så forskellige, som det lader til. Og når ret skal være ret, kunne jeg lige så vel have placeret Plotin-citatet ("Ved at beundre sjælen i noget andet beundrer du dig selv") under *Vandringens retning I*. De to forrige afsnit handler, når alt kommer til alt, om det samme – udad og indad kan ikke længere skilles ad. Den schellingianske romantiker går ikke en tur *ud* i naturen. Han går *ind* i naturen. For ham er den indre skuen ikke kun en indsigt, men også en udsigt.

Denne paradoksale dialektik kan ikke gribes af forstanden, idet den bryder med almindelig logik. Det absolutte – eller det ubetingede, som vi tidligere så Novalis søge efter – kan kun gribes gennem det, Schelling kalder "Die intellektuelle Anschauung"⁴⁸, et særdeles vigtigt begreb i romantisk filosofi. Denne intellektuelle anskuelse er en privilegeret erkendelsesakt, hvor subjekt og objekt på paradoksal vis smelter sammen. Her opnås den så eftertragtede absolutte identitet mellem den erkendende og det erkendte i en slags mystisk enhed. Denne anskuelse af den anskuende selv er udtryk for en vandring både indad og udad på samme tid – opnået i en art intuitiv, pludselig åbenbaring.⁴⁹

I *Ofterdingen* taler Heinrich et sted om menneskets to veje til erkendelse:

"Der eine, mühsam und unabsehlich, mit unzähligen Krümmungen, der Weg der Erfahrung; der andere, fast ein Sprung nur, der Weg der innern Betrachtung. Der Wanderer des ersten muß eins aus dem andern in einer langwierigen Rechnung finden, wenn der andere die Natur jeder Begebenheit und jeder Sache gleich unmittelbar anschaut"⁵⁰.

⁴⁷ Schelling, F.W.J.: *Schellings Werke, Band I*. München: M. Schröter, 1927, s. 706 (et citat, der af ukendte årsager ofte tilskrives Hegel).

⁴⁸ "Diese Anschauung ist die innerste, eigenste Erfahrung, von welcher allein alles abhängt" (Schelling, F.W.J.: *Historisch-kritische Ausgabe, Band III*. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1982, s. 87).

⁴⁹ Se også Jørgensen, Dorte: *Skønhedens metamorfose*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2001, s. 265f.

⁵⁰ Novalis 2001, s. 144.

Hvad der bliver beskrevet her, er faktisk intet andet end den intellektuelle anskuelse, karakteriseret som en intuitiv erkendelse opnået i ét spring, sat i modsætning til mere dagligdags trin-for-trin-erkendelser. Den romantiske vandring er netop et sådant spring udad og indad på samme tid. Et spring ind i en svævetilstand, hvorfra al væren udspringer. Eller som Novalis allerede skriver i *Fichte-Studien*:

“Aus diesem Lichtpunct des Schwebens strömt alle Realität aus – in ihm ist alles enthalten – Obj[ect] und Subject sind durch ihn, nicht er d[urch] sie.”⁵¹

Den romantiske svæven, som vandringens dobbelte bevægelse er udtryk for, er ikke en konsekvens af subjektet eller objektet, men derimod en *forudsætning* for overhovedet at tale om subjekt eller objekt. Med sine lettere spekulative ord siger Novalis i virkeligheden, at svævetilstanden er et metafysisk og erkendelsesteoretisk førsteprincip, der på absolut vis konstituerer virkeligheden og selve den måde, vi er i verden på.

Vandringens epistemologi

Jeg har på de foregående sider beskrevet, hvordan vandring og tænkning for romantikerne hænger uløseligt sammen. At tænke er en bevægelse, en tankegang. Derfor sætter Tieck igen og igen lighedstegn mellem Franz' fysiske og intellektuelle bevægelse, f.eks.: “Der Trieb weiterzuwandern, und den Inhalt seiner Gedanken aufzusuchen, ergriff den Jüngling mit neuer Gewalt.” (s. 152). Indre bevægethed korresponderer med ydre bevægelse. Det er næppe tilfældigt, at netop filosoffer og tænkere gennem tiderne har udgjort et folkefærd, for hvem vandring har spillet en særdeles vigtig rolle: Rousseau, Kierkegaard, Nietzsche, Benjamin –

⁵¹ Novalis 1960, s. 266.

hvad enten de har vandret ud i naturen eller slentret flanerende rundt i gader og passager, så har vandringen været tæt forbundet med det at filosofere.

Men for romantikerne er vandringen mere end en beskæftigelse, der giver anledning til erkendelse. Den er et *billede* på erkendelsen. Tænk blot på Novalis-citatet fra forrige afsnit, hvor den diskursive og den intuitive erkendelse blev lignet med henholdsvis en langsom og en springende vandring. Det er i denne forbindelse værd at overveje, om vandringen for romantikerne er ren og skær allegori, altså om billedet kan oversættes til et alment tankeindhold, uden at noget af dets betydning går tabt derved.

Den allegoriske betydning af vandringen, ikke mindst forstået som ‘livets rejse’, er klassisk og kendes tilbage fra et af de mest allegoriske af alle verdenslitteraturens værker, Dantes *Guddommelige Komædie*, der som bekendt begynder: “Midtvejs på vores vandring gennem livet/ befandt jeg mig i mørke, dybe skove,/ forvildet fra den vej jeg burde følge.”⁵² I denne allegoriske brug af vandringsmotivet kan billedplanet efter alt at dømme oversættes på fuldstændig udtømmende vis. Det er en ren og skær retorisk iklædning, der kun tjener til at anskueliggøre det bagvedliggende realplan.

I tiden omkring romantikken foregår der en livlig diskussion af allegoriens status, en diskussion, hvor Schiller, i modsætning til Goethe, kommer til at stå som repræsentant for allegorien. Den allegoriske digter søger efter noget særegent (“das Besondere”) for at anskueliggøre noget alment (“das Allgemeine”), hvorimod den symbolske digter skuer det almene umiddelbart i det særegne (baseret på Goethes maksime). Hvor tegn og betegnet i symbolet er identiske, så er de i allegorien klart adskilte, og der opstår en uoverstigelig afstand mellem *her* og *der*. Bengt Algot Sørensen beskæftiger sig i artiklen *Blomst og stjerne* med billedtyper og billedteorier i tysk litteratur omkring 1800, og her fremdrager han netop et digt af Schiller, *Der Pilgrim* (1803), der på allegorisk, næsten dantesk, vis

⁵² Dante Alighieri: *Den Guddommelige Komædie*. Viborg: Gyldendal/Multivers, 2004, s. 43.

behandler vandringsmotivet: "Noch in meines Lebens Lenze/ War ich, und ich wandert aus/ [...]"⁵³. Visse dele af digtets indhold ligger i virkeligheden ikke særlig langt væk fra den samtidige romantik, jf. f.eks. femte strofe:

"Abend ward's und wurde Morgen
Nimmer, nimmer stand ich still,
Aber immer blieb's verborgen,
was ich suche, was ich will." (ibid.)

For Schiller understreges umuligheden af at bryde tilværelsens dualisme og nå frem til en syntese dog på mere kategorisk vis, end det er tilfældet for romantikerne, hvilket bliver klart i digtets slutning:

"[...] Ach der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist niemals Hier." (ibid., s. 104)

Disse vers er i virkeligheden i sig selv en understregning af det allegoriske, idet allegorien netop medfører en klar afstand mellem tegn og betegnet, realitet og idealitet – en afstand, der i digtet anskueliggøres ved, at "Dort" aldrig bliver "Hier". Er denne tankegang romantisk? Eller lægger de romantiske vandrere sig i højere grad op ad Goethes symbolæstetik?

Afslutningen på Schillers digt leder tankerne hen på et dansk digt skrevet præcis samme årstal, nemlig romantikeren Schack Staffeldts *Indvielsen* (1803), hvis afslutning lyder:

"Dog blev fra nu for Tanke og Trang
Jorden et Fængsel;

⁵³ Sørensen, Bengt Algot: "Blomst og stjerne", in Holmgaard, Jørgen og Hansen, Per Krogh (red.): *Billedsprog*. Kbh: Medusa, 1997, s. 103.

Vel lindrer ved Anelse, Dröm og Sang
Hiertet sin Længsel,
Dog brænder mig Kysset, jeg kiender ei Fred
Förend jeg drager Himlene ned!"⁵⁴

I modsætning til Schiller lader Staffeldt det stå usagt, om denne syntetiserende "Fred" nogensinde opnås. Afvisningen er ikke nær så kategorisk. Ydermere får vi at vide, at længslen kan lindres ved "Anelse, Dröm og Sang" – og man fristes til at tilføje et fjerde punkt: vandring. Netop anelsen, drømmen, sangen og vandringen er måder for romantikeren at nærme sig symbolets totalitet, eller det som vi i Schellings filosofi så beskrevet som den intellektuelle anskuelse.

Vandringen er netop, rent fysisk, et forsøg på at gøre det fjerne nært, at få *der* til at blive *her*. Målet for vandringen, hvad enten denne er rettet indad eller udad, er den totale syntese, og på den vis er vandringen beslægtet med Goethes og Schellings symbolæstetik. Men pointen er samtidig, at dette mål aldrig lader sig realisere, at betydningen altid fortaber sig i horisonten, hvorved vandringen også kan ses i overensstemmelse med Schillers allegoriæstetik. Romantikkens billedsprog lægger sig i en art mellemposition mellem den klassiske allegori og Goethes symbol. Jeg mener her, det giver god mening at bygge videre på Paul de Mans skælsættende overvejelser over "den romantiske allegori" i artiklen *The Rhetoric of Temporality*.

For de Man er den romantiske allegori, som han også kalder "the secularized allegory"⁵⁵, beslægtet med symbolet derved, at den rummer en reference til det uendelige. Den kan således ikke, som den klassiske allegori, udtømmes for betydning gennem én entydig tolkning. Men samtidig bibeholder den allegoriens klassiske kløft mellem *der* og *her*, idet den ikke er identisk med sin

⁵⁴ Staffeldt: Schack: *Digte*. Kbh: Gyldendal, 1968, s. 9.

⁵⁵ De Man, Paul: "The Rhetoric of Temporality", in *Blindness and Insight*. London: Routledge, 1989, s. 207.

egen betydning, men altid peger på betydningen som liggende et andet sted.⁵⁶ Denne betydning lader sig ikke fastholde – den fortaber sig, ligesom vandringsmandens mål, i det uendelige. De Man kritiserer således tidligere romantikforskning for at fokusere for meget på de syntetiserende (symbolske) kræfter i romantikken og for lidt på de spaltende (allegoriske), idet man har set romantikken som enten “a primitive naturalism or a mystified solipsism” (ibid., s. 207) – netop de to endemål som det, jeg har kaldt *Vandringens retning I og II*, leder frem mod, men som aldrig kan nås.

De Man fremhæver Friedrich Schlegel, der i *Gespräch über die Poesie* skriver:

“Alle Schönheit ist Allegorie. Das höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.”⁵⁷

Som Algot Sørensen påpeger, er terminologien imidlertid ikke særlig klar for romantikerne, og Schlegel skifter i en senere udgave selv ordet “allegorisch” ud med “symbolisch”.⁵⁸ Det nøjagtige ordvalg bør derfor ikke være det springende punkt. Algot Sørensen synes enig med de Man i ikke at identificere det romantiske billede med Goethes symbol, men han vil ikke karakterisere romantikkens billedsprog som allegorisk. Romantikkens billede får derimod symbolfunktion, når det “integreres i den suggestive, approksimative antydningsskunst, der kredser om det uendelige uden at kunne fremstille det”⁵⁹. De Mans allegori medfører altid en indsigt i tabet af identitet og i den uoverstigelige kløft mellem tegn og betegnet, spaltningen mellem *her* og *der*. Det romantiske billede, som vandringen er udtryk for, er for mig at se ikke helt så negativt ladet, men passer bedre med Sørensens

⁵⁶ Ibid., s. 209: “the sign points to something that differs from its literal meaning”.

⁵⁷ Schlegel, s. 324.

⁵⁸ Sørensen, s. 113.

⁵⁹ Ibid.

karakteristik. Frem for at være en evig lukken sig, er det snarere en evig åbnings sig, eller som Svane skriver om *Ofterdingen*:

“Bjergene er ikke en fjernhed, der viger og fortaber sig for bestandigt, tværtimod er de bestandigt *ved* at åbne deres gåde for Heinrich, idet han søgende nærmer sig.”⁶⁰

Det mål, som vandreren går frem imod, kan ikke uden forbehold ses som et *irrealis* i de Mans forstand, men må snarere opfattes som en evig ikke-afsluttet realisering. En allegori, der stræber efter at blive symbol.

Det allegoriske i vandringsmotivet består i, at vandringen altid betyder noget *mere*. Vi fornemmer det på samme måde, som når vi i Friedrichs billeder altid aner en henvisning til noget *andet*. Nogle gange er dette *mere* ikke til at gribe, men anelsen om en henvisning vil altid være der. Andre gange er dette *mere* ganske åbenlyst og enkelt at tyde. I det følgende burde det således blive klart, at vandringsmotivet til tider bliver behandlet endog *meget* allegorisk.

Vandringens poetik

Jeg har i forrige afsnit været inde på, hvordan vandringen kan læses som allegori på tænkningen. En af de former for tænkning, som romantikerne sætter højt, er den poetiske, dvs. litteraturen – og især her bliver parallellen til vandring ganske tydelig.

I *Eine Sommerreise* (1834) citerer Tieck Paracelsus’ ord om, at “Rejsen er som læsningen af en herlig bog, hvor man vender bladene med fødderne.”⁶¹ I denne forståelse bliver hele naturen til et digt, som vandringsmanden fortæller, mens han går. I indledningen til Tiecks eventyrsamling *Phantasus* (1812) støder vi på lignende betragtninger, f.eks.:

⁶⁰ Svane 2003, s. 88.

⁶¹ Ibid, s. 76.

“Ist diese Gegend nicht, durch welche wir wandeln, fing Theodor an, einem schönen romantischen Gedichte zu vergleichen? Erst wand sich der Weg labirinthisch auf und ab durch den dichten Buchenwald, der nur augenblickliche räthselhafte Aussicht in die Landschaft erlaubte: so ist die erste Einleitung des Gedichtes”⁶².

Vandringen og landskabet *lignes* her i meget allegorisk forstand med poesien – hele naturen bliver næsten en labyrintisk lignelse, der kun venter på at blive udlagt. Romantikernes forestilling om landskabsmaleriet og naturen som ”skrift”, ”tegn” eller ”hieroglyf” ses her for fuld udblæsning.⁶³

Men hvis vandringen er et billede på poesien, så må det være passende at spørge, hvad der forbinder dette billedplan (vandringen) med realplanet (poesien), altså hvad der er billedets sammenligningspunkt (*tertium comparationis*). Og her må svaret være: det progressive. Det dynamiske, fjernlængslen, kort sagt alt det, som jeg tidligere har beskrevet i min gennemgang af vandringen, er netop for romantikerne også indbegrebet af poesi. I det før omtalte 116. athenäum-fragment erklærer Friedrich Schlegel: “Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie.”⁶⁴ Med progressiv mener han, at den romantiske poesi altid er i bevægelse, den er uendelig og uafsluttelig, eller som det hedder senere i fragmentet:

“Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.” (ibid., s. 183)

⁶² Tieck 1828, Band IV, s. 17.

⁶³ Jf. også Novalis’ *Die Lehrlinge zu Sais* (1798/99), hvor tankegangen for alvor foldes ud.

⁶⁴ Schlegel, s. 182.

Skifter man i det ovenstående ordene “Dichtart” og “Dichter” ud med “Wandern” og “Wanderer”, giver citatet i romantisk sammenhæng præcis lige så god mening. Vandring bliver i denne forståelse et reelt sidestykke til den progressivitet, som poesien i mere ideal form er udtryk for.

Ved at vandre kan den indre (ideale) bevægethed manifestere sig i en ydre (real) bevægelse. Man ser for sig romantikkens unge mænd, der i forelskelse og vanvittig lidenskab må vandre gennem torn og krat for at udholde deres indre spændinger. Ligeledes kan den poetiske praksis ses som det forhold, at den ideale poesi, svævende omkring i inspirationens ingenmandsland, nødvendigvis må manifestere sig i et reelt digt på papiret. Dette syn på vandring og poesi passer fint med den beskrivelse, Monroe C. Beardsley giver i sin æstetikhistorie, nemlig at romantikkens syn på digtekunsten i høj grad er præget af en sådan strømmen-over-tankegang: “In writing his poem, the poet gets rid of the overflow of emotion”⁶⁵.

Vandringens æstetik

Man kan dog udvide denne allegori, så ikke kun skriften, men selve *kunsten* som sådan kan beskrives i en vandringsterminologi. Jeg går her igen ud fra, at vandringen er uden noget konkret mål, at den er en formålsløs, aldrig afsluttet bevægelse (jf. tidligere citater). Som vi har set i det foregående, har dette en parallel i poesiens progressivitet, men for romantikerne er også kunsten først rigtig kunst, når den ikke er bundet af noget ydre formål. Interessant er i denne forbindelse Franz’ tale om begrebet nytte:

“Und was drückst du mit dem Worte Nutzen aus? Muß denn alles auf Essen, Trinken und Kleidung hinauslaufen? oder daß ich besser ein Schiff regiere, bequemere Maschinen erfinde, wieder nur um besser zu essen? Ich

⁶⁵ Beardsley, Monroe C.: *Aesthetics*. New York: Macmillan Co., 1966, s. 249.

sage es noch einmal, das wahrhaft Hohe kann und darf nicht nützen; dieses Nützlichsein ist seiner göttlichen Natur ganz fremd, und es fordern, heißt, die Erhabenheit entadeln und zu den gemeinen Bedürfnissen der Menschheit herabwürdigen". (s. 177)

Det er i høj grad denne formåls- og nyttekritik, der forener vandring og kunst, og som giver begge deres romantiske farvning.

Kulturhistorisk set er det således værd at bemærke, at det først er i 1700-tallet, at Europas borgerskab for alvor begynder at vandre uden noget formål for øje. Ikke mindst takket være Rousseaus *Reveries du promeneur solitaire* (1782) får den ensomme vandring ud i naturen en egenverdi, som den ikke har haft førhen. Og ligeledes er det først i 1700-tallet, at idéen om kunstens autonomi opstår blandt selvsamme borgerskab. Tankerne om kunstens autonomi, som vi ser i Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), har påfaldende ligheder med den romantiske opfattelse af vandringen. For Kant kan vi som bekendt kun fælde æstetiske domme gennem *et interesseløst velbehag*⁶⁶, og på samme vis bør vandringen for romantikerne ikke have noget ydre interesseformål eller nogen nytte knyttet til sig.

Som vist tidligere består det særligt romantiske ved vandringsmotivet i bevidstheden om fraværet af mål samtidig med fordringen om hele tiden at lade som om, der netop er et mål. Denne figur synes at være modelleret direkte over Kants berømte maksime om "Zweckmäßigkeit ohne Zweck"⁶⁷: såvel romantisk vandring som kunst er båret af en formålmæssighed (vandringen har en retning), men uden noget konkret formål (målløsheden). Ligesom det er tilfældet med vandringen, betyder målløsheden inden for æstetikens område, at selve bevægelsen kommer i centrum, og at kunstens væsen således bliver en evig stræben og længsel mod den absolutte kunst, der kun kan tilnærmes approksimativt. Safranski pointerer, at netop Sternbald legemliggør denne stræben:

⁶⁶ Kant 2006, s. 55 (§5)

⁶⁷ Ibid., s. 79 (§15). Jf. også Beardsley, s. 215f.

"Tiecks Sternbald ist nicht nur Künstler, sondern mehr noch verkörpert er die Sehnsucht nach Kunst [...] er wünscht sich, *ein Werk hinzuzaubern, das gleichsam ein Bild der Unendlichkeit ist*. Darum zieht es ihn in die Ferne, weil auch sein Wille zur Kunst sich im Fernen, Unbegreiflichen zu verlieren droht."⁶⁸

Franz' kunstdrift er ifølge denne tolkning i høj grad en ekspansiv drift, der ønsker at sprænge forstandens lænker for at nærme sig det fjerne, det ubegribelige. Dette ubegribelige, der bryder med logikken, kan kun gribes gennem kunsten, eller med Schellings ord: i den intellektuelle anskuelse – kun kunsten kan tale om det uudsigelige.⁶⁹ Det burde efterhånden stå klart, at Schellings kunst- og naturfilosofi, hans forestilling om identiteten mellem kunst og natur, i høj grad er på spil i vandringsmotivet.

Det bør til slut være værd at bemærke, at især én kunstart synes at gribe de vandringsglade romantikere med særlig patos: musikken. Jeg mener ikke, det er tilfældigt, at hovedpersonerne i to af de helt store 'vandringsromaner' fra den tyske romantik, Novalis' *Ofterdingen* og Eichendorffs *Taugenichts*, begge er udøvende musikere: Heinrich er således minnesanger, og døgenigten spiller violin. Og selvom Franz ikke spiller musik, men derimod er bildende kunstner, er det musikalske heller ikke fraværende hos Tieck. Svane påpeger eksempelvis, at selve kompositionen af *Sternbald* har visse lighedstræk med et orkesterværk, og at romanens mangel på plotmæssig handling i stedet åbner op for en behandling af "ord, personer og beskrivelser som sideordnet materiale i en abstrakt stemningskomposition."⁷⁰ Helt overordnet mener hun endda, at "*Sternbald* er

⁶⁸ Safranski, s. 107.

⁶⁹ Eller med Novalis' ord: "das Undarstellbare darstellen" (Novalis, Band III, s. 685).

⁷⁰ Svane 1997, s. 15.

Tiecks forsøg på at nærme digtningen til musikken og at skrive en roman som et orkesterværk.”⁷¹

Dette at nærme digtningen til musikken er et gennemgående kendetegn ved romantisk æstetik. Beardsley skriver i den forbindelse, hvordan idealet for digtekunsten ændrer sig, sådan at tidligere tiders “imitation theory”, baseret på billedkunsten, afløses af en “expression theory”, baseret på musikken.⁷² Dette har at gøre med musikkens ekspressionistiske natur, der i modsætning til billedkunstens mimetiske, i langt højere grad formår at udtrykke “the poet’s state of mind, the spontaneity and intensity of his emotions” (ibid.). M.H. Abrams beskriver ligeledes i sin nu kanoniserede bog om romantikken, *The mirror and the lamp*, hvordan det klassiske horatiske ideal *ut pictura poesis* i romantikken afløses af et nyt ideal, *ut musica poesis*.⁷³ Musikken bliver den romantiske kunstart par excellence. I sin berømte anmeldelse af Beethovens 5. symfoni karakteriserer den romantiske forfatter og komponist E.T.A. Hoffmann i 1810 ganske enkelt musikken som “die romantischste aller Künste”⁷⁴. Spørgsmålet er nu, om der her er en sammenhæng at spore til romantikernes forkærlighed for vandringsmotivet?

Et oplagt sted at søge er i Schuberts *Lieder*, hvor vandringsmotivet endda optræder flere steder. Mest berømt finder vi det i *Die schöne Müllerin / Das Wandern ist des Müllers Lust* (1823, med tekst af W. Müller, D795), men også i *Der Wanderer* (1816, med tekst af G.P.S. von Lübeck, D493), hvor den ensomme vandringsmand allerede i anden strofe synger: “Ich bin ein Fremdling überall”, og som ender med det for vandringsmotivet så rammende fyndord: “Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.” For mig at se, er det dog ikke i liederne, men derimod i tidens instrumentalmusik (og tankerne om denne), at man skal lede efter

⁷¹ Ibid. Jf. også Novalis’ ord: “Man muss schriftstellen, wie componiren” (Novalis, Band III, s. 563). Ligheden mellem poesi og musik beskrives nærmere i Svane 2003, s. 13.

⁷² Beardsley, s. 248ff.

⁷³ Abrams: *The mirror and the lamp*. New York: Norton & Norton, 1958, s. 88ff.

⁷⁴ Hoffmann, E.T.A.: *Beethovens Instrumentalmusik*, <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=579>, 1810.

afgørende strukturelle forbindelseslinjer til både filosofi og vandring. Efter at have hørt Liszt spille klaver, skriver Andersen således i sine rejsebeskrivelser:

“jeg hørte hans Spil, som en Ouverture til min Reise, jeg hørte hvor mit eget Hjerte bankede og blødte ved Afskeden fra Hjemmet; jeg hørte Bølgenes Levvel”⁷⁵.

For Andersen bliver Liszt-erfaringen en erkendelse af, at hvor sproget kan have svært ved at sætte ord, der kan musikken sætte toner på følelsen af at rejse, følelsen af vandring. Dette har utvivlsomt at gøre med musikkens iboende evne til at udtrykke en bevægelse, en kontinuerlig *flyden*. Netop dette træk, hvorved musikken viser sin overlegenhed i forhold til billed- og digtekunsten, behandler Wackenroder og Tieck i deres *Phantasien über die Kunst* (1799). I en interessant passage kommer de ind på musikkens evne til at beskrive en flydende strøm, der samtidig er et billede på de indre, hemmelighedsfulde strømme i menneskets følelsesliv:

“Ein fließender Strom soll mir zum Bilde dienen. Keine menschliche Kunst vermag das Fließen eines mannigfaltigen Stroms, nach allen den tausend einzelnen, glatten und bergigten, stürzenden und schäumenden Wellen, mit Worten fürs Auge hinzuzeichnen, - die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar Vorbilden. Und eben so ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes beschaffen. Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen, in fremdem Stoff; - die Tonkunst strömt ihn uns selber vor. Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte, dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, - und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang.”⁷⁶

⁷⁵ Andersen 2006, s. 20.

⁷⁶ Wackenroder, W.H. & Tieck, Ludwig: *Phantasien über die Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2005, s. 82f.

Dette billede lægger sig i virkeligheden tæt op ad en symbolæstetisk kunstoppfattelse: musikkens forhold til sjælens indre strømme baserer sig ikke på en fjern henvisning, men betydningen opstår, fordi musikken *selv er* strømmende. I den ideelle musik finder vi således den forening af *her* og *der*, som romantikerne og deres vandringsmænd søger, men aldrig når frem til. Når jeg tidligere beskrev, hvordan den romantiske allegori forsøger at blive et symbol, så har det sin tydelige parallel i, at poesien ifølge romantikerne forsøger at blive musik.

Så vidt så godt, når vi følger Tieck og Wackenroder. Men hvis vi undersøger selve den romantiske musikgenre nærmere (som rent kronologisk ligger lidt senere), er det interessant, at netop den enhed og forløsning, som musikken var udset til at skænke, igen og igen bliver udskudt. Musikteoretisk finder vi nemlig i romantikken en pendant til vandringsfiguren i det, man kunne kalde dissonansens uforløste længsel efter at blive konsonans. Noget af det, der for alvor kendetegner romantisk harmonik er netop det forhold, at musikken får lov til at blive i spændingen, at dissonansen ikke blot skal forløses til konsonans, men at den har en egenverdi.⁷⁷ Når klangene mødes, og “Dort” bliver “Hier”, er vandringen til ende, og det romantiske er borte. Derfor fortales dissonansen, ligesom målet bestandigt udskydes for vandreren. Når de romantiske komponister laver eksperimenter i denne retning, er det således første skridt på vejen mod det, der i senromantikken bliver til musikhistoriens vel mest berømte dissonans: Wagners Tristan-akkord, der ligesom vandringen sætter selve længslen, frem for forløsningen, i centrum. Musikhistorikere taler i den forbindelse om “dissonansens emancipation”, og selvom betegnelsen først og fremmest bruges om Schönberg og

⁷⁷ Se f.eks. en klassisk gennemgang i Kurth, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”*. Berlin: Max Hesse, 1920. Jf. også Benestad, Finn: *Musikk og tanke*. Oslo: Aschehaug, 2005, s. 229: “Den enkle klassiske harmonikk [...] overtas av en fargerik, romantisk harmonikk, med en uendelighet av raffinerte dissonanser. Etter hvert skjer det en økning av den harmoniske spenning”.

den utvikling, der sker på hans tid, så er det en bevægelse, der med god vilje kan spores tilbake til begyndelsen af 1800-tallet. For mig at se er det den samme længselsfigur, med vandringsmanden som tydelig eksponent, vi finder i såvel romantisk poesi som i romantisk harmonik.⁷⁸

Ikke kun poesien, men også filosofien er som sagt forbundet med musikken. Og her er det netop den instrumentelle musik, frem for vokalmusikken, der kommer i fokus. Hoffmann skriver i sin før omtalte Beethoven-anmeldelse, at instrumentalmusikkens genstand slet og ret er *det uendelige*. Den musik, som Hoffmann i denne forbindelse tænker på, er den absolutte musik, dvs. en musik, der ikke handler om noget, men alene er former i bevægelse. Selvom de romantiske komponister i denne periode begynder at dyrke programmusikken, så er det den absolutte musik, der for Hoffmann er i højsædet, og det er da også wienerklassikkens komponister, han først og fremmest er kendt for at hylde.⁷⁹ Kun den rene, anti-mimetiske, absolutte musik har ifølge Hoffmann uendeligheden som genstand. Det er på denne baggrund, at vi kan se en klar forbindelseslinje mellem netop musik og filosofi, f.eks. tydeliggjort i Friedrich Schlegels oversættelse af det græske *philosophia* med “Sehnsucht nach dem Unendlichen”.⁸⁰ I et af sine fragmenter påpeger han endda, at det tema, som instrumentalmusikken modulerer over, kan lignedes med den tanke, som en filosofisk idé række mediterer over:

“[...]und wird das Thema in ihr [die reine Instrumentalmusik] nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?”⁸¹

⁷⁸ Jf. også Benestad, s. 224: “Kunne man om den wienerklassiske musikk si at den *er*, den hviler i sig selv, kunne man kanskje om den romantiske musikk si at den streber mot noe.” Og Kurth, s. 32: “Das klassische Empfinden neigt dazu, das Bestimmte, in sich Gefestigte im Ton zu suchen, die Romantik empfindet ihn vibrierend, in Sehnsucht aus sich herausdrängend [...] der Klassizismus sucht das Ruhende, das *Fundament*, die Romantik die *Strebung*”.

⁷⁹ Det dilemma, som Hoffmanns dyrkelse af Beethoven (herunder hans programmusiske pastoralsymfoni), medfører, beskrives nærmere i Benestad, s. 250f.

⁸⁰ Frank, s. 28.

⁸¹ Schlegel, s. 254.

Endnu mere interessant bliver det, når man kan spore sammenhænge fra musikken og til netop den form for filosofisk erkendelse, som vandringsmotivet er et billede på: den bestandige vekslen mellem en længsel udad og indad – vandrings dobbelte bevægelse. I Tiecks *Phantastus* siger Lothar således om instrumentalmusikken:

“wir [vernehmen] aus dem tiefsten Grunde heraus das unersättliche, aus sich verirrende und in sich zurück kehrende Sehnen, jenes unaussprechliche Verlangen, das nirgend Erfüllung findet und in verzehrender Leidenschaft sich in den Strom des Wahnsinns wirft”⁸² (mine understregninger).

Vi husker her Schlegel-citatet fra *Vandrings retning III*: “[...] in ewigen Wechsel aus sich heraus zu gehn und in sich zurückzukehren”. Jeg ved ikke, om Tieck har haft Schlegel i tankerne under skrivningen, eller om denne forbløffende ordlighed mellem sætningerne i *Phantastus* og *Gespräch über die Poesie* blot er endnu et eksempel på, i hvor høj grad romantikken er at kollektivt værk, en symfilosofi og sympoesi, hvori man ikke længere kan skelne de enkelte individers værk fra hinanden på distinkt vis.

Sammenfatning

Hvad enten vi vender blikket mod litteraturen, filosofien eller musikken, ser vi overalt i den tyske romantik den samme bevægelsesfigur: vandringsmandens forsøg på at indhente horisonten, filosofens forsøg på at gribe det ubetingede, komponistens forsøg på at fremstille det uendelige – i alle disse bevægelser ser vi den samme lidenskabelige længsel efter et mål, der i større eller mindre grad fortaber sig i et fjernt forsvindingspunkt. Denne figur indeholder som beskrevet en dobbelt bevægelse: dels en vandring *ud* i naturen, og dels en vandring *ind* i sjælen

⁸² Tieck 1828, Band VI, s. 427.

– på den ene side et forsøg på at opløse jeget i uendeligheden, og på den anden side et forsøg på at dykke ned i jegets egen uendelighed. Ved nærmere eftersyn viser det sig dog, at disse to retninger slet ikke er så forskellige, og at de begge er udtryk for den samme længsel efter at ophæve skellet mellem *her* og *der* og svæve på den intellektuelle anskuelses vinger – at den romantiske vandring er en længsel efter *symbolet*. De romantiske vandrere når imidlertid aldrig ind til subjektets indre kerne (det er en evig bevægelse indad), og de når aldrig ud til den absolutte sammensmeltning med naturen (det er en evig bevægelse udad). Derfor bliver *dynamikken* så vigtig, og derfor træder vejen i fokus på bekostning af målet. Vejen, der får sin dynamik gennem den smertefulde spaltning eller kløft mellem *her* og *der*, *nær* og *fjern*, bliver kongeksemplet på, at romantikkens billedsprog i sit inderste væsen er allegorisk, at det opererer ud fra en uoverstigelig afstand mellem tegn og betegnet. Men vi har vel at mærke at gøre med en allegori, der altid stræber efter at blive et symbol, en *poesi*, der altid stræber efter at blive musik – uden at dette nogensinde lykkes. Dette negative aspekt ved romantikernes projekt hensætter dem dog ikke i modløshed og resignation, men tværtimod i en positiv uendelig stræben og vandring efter det umulige, en “unendliche Annäherung”.

Romantikerne er åndelige bjergbestigere, der forsøger at overskride de grænser for erkendelsen, som Kant har sat – de ønsker at gribe det absolutte, dvs. det ubetingede eller *das Ding an sich*. De er poetiske opdagelsesrejsende, der forsøger at bryde de skillelinjer, som tidligere æstetik og poetik har fastlagt – de ønsker at gøre alle åndelige beskæftigelser til vandringer: filosofen går på opdagelse i sit tankelandskab, digteren i sit ordlandskab og komponisten i sit tonelandskab. Landskab, tanker, ord og toner er for romantikerne beslægtede, og overalt gælder det om at sammenknytte og forbinde det, som oplysningstiden og klassikken har forsøgt at adskille.

Litteraturkritik & Romantikstudier, udvalg af disponible numre

20. Aris Fioretos: *Dead Time*
21. Michael Ott: *Lorbeer im "märkschen Sand. Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist*
22. Sigrid Nieberle: "Die Musik ist die romantischste" - und die weiblichste - "aller Künste".
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: "Ruinøse refleksioner" 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 a den tidlige modernisme
28. Jørgen Huggler: *At dvæle ved det negative – om Hegel og den tidlige tyske romantik*
29. Pernille Louise Jansen: *Liebhaberei fürs Absolute – om filosofisk romantik & Friedrich Schlegels romantiske ironi*
30. Henrik Blicher: *Rejsen i en nøddeskal. Om Jens Baggesens Labyrinten*
31. Uffe Hansen: "Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?
32. Lis Møller: *Det romantiske landskab: Caspar David Friedrich og William Wordsworth*
33. Anders Engberg-Pedersen: *Ubrydelige konstellationer*
34. Sonderinger i europæisk romantik I: Elisabeth Friis, Mads Nygaard Folkmann, Peter Simonsen
35. Sonderinger i europæisk romantik II: Jesper Gulddal, Anna Sandberg, Whitney A. Byrn
36. Sofie Kluge: *Drama & romantik: Calderón – romantik – Benjamin. Calderón og det romantiske drama i Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels*
37. Gunilla Hermansson: *Kobolter og bedrag. Törnrosens bok og Almqvists refleksioner af det romantiske*
38. Dan Ringgaard: *At fortælle på flamsk. En guidet tur gennem H. C. Andersens tidlige romaner og flamsk malerkunst*
39. Jacob Bøggild: *Andersens (post-)romantiske arabesk*
40. Martin Toft: *Tysk romantik i et galt perspektiv. Om Der goldne Topf af E.T.A. Hoffmann*
41. Mads Nygaard Folkmann: *Flugbevægelser. Imagination hos John Keats: The Fall of Hyperion*
42. Kritikken af romantikken I: Lis Møller: *Kritikken af den romantiske naturalisme: Brandes, Babbitt og Lovejoy*
43. Kritikken af romantikken II: Jørgen Huggler: *Rudolf Haym om tysk romantik og tysk idealisme i Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes (1870)*
44. Lasse Horne Kjelldgaard: *The Emancipation of Images. The Optical Unconscious of Hans Christian Andersen's "The Shadow"*
45. Perspektiv på svensk romantik I: Gunilla Hermansson: *Poesiens tragedie? "En saga blott – kanske en spådom..." Om Atterboms Lycksalighetens Ö*
46. Perspektiv på svensk romantik II: Mads Nygaard Folkmann: *Visionens mørkerøde frugt. Imagination hos Stagnelius*
47. Mads Nygaard Folkmann: *The Transfigurative Mode of Romantic Discourse: Poetic Models in Novalis, Keats, and Stagnelius*
48. Vibeke Dahl Egeskov: *Poeten og drømmeren. Det imaginære bevægelsesmønster og modsætningernes forsoning i John Keats' Ode to a Nightingale, Ode on a Grecian Urn samt To Autumn*
49. Marie-Louise Svane: *Romantisk spontanisme. Dansk romantik som litteraturhistorie og kulturarv*
50. To romantiske ph.d.-forsvar: Anna Sandberg & Mads Nygaard Folkmann
51. Gunilla Hermansson: *Læsningens og digtningens syndefald i H. C. Andersens Paradisets Have*
52. Hardy Bach: *Syndefald og himmelfart – om poesi og erotik i Hoffmanns fortællinger Der goldne Topf og "Der Sandmann"*
53. Robert Rix: *William Blake: Trance, Therapy and Transcendence*