

Den vandrende bog
– *Litteratur og politik i Friedrich Schlegels tidlige kritiske skrifter*

Specialeafhandling af Jakob Ladegaard

Indhold

Indledning	3
1. ”Ein System von falscher Poesie”	13
2. Kant og skønhedens paradokser	19
3. Verdens digt og litteraturens frihed	30
4. Romanens politik	43
4.1 Litteraturens republikanske forfatning.....	43
4.2 Den vandrende bog.....	50
5. Kunsten at skrive historie	61
6. Ny mytologi	71
6.1 Folkets digt.....	71
6.2 Lukningen af verden.....	77
6.3 Konsensuskunsten.....	83
Afslutning	87
Bibliografi	90
English Summary	95

Indledning

Den tyske romantik, skriver Maurice Blanchot i sit indflydelsesrige essay ”L’athenaeum” fra 1964, var ikke en vigtig overgang i kunstens homogene historie, den var hverken en periode eller en skole. Romantikken indledte en epoke, den lod skrivekunsten komme til syne på en hidtil uset måde, nemlig som det, den gav navnet litteratur og som stadig er kendt under dette navn.¹ Denne afhandling vil dreje sig om denne romantiske revolution, der tildelte skrivekunsten nye placeringer i rummet, hidtil uhørte ord at bruge og historier at fortælle, andre fortider at råde over og nye fremtider at skabe.

Når Blanchot skriver om romantikken som det brud, hvor litteraturen kommer til syne, angår udsagnet den tidlige tyske romantik (*Frühromantik*), som man må afgrænse fra både den såkaldte højromantik (*Hochromantik*), der har udgangspunkt i Heidelberg omkring 1800-15, og senromantikken (*Spätromantik*), som udfolder sig med centrum i Berlin i årene 1815-30. Samlebetegnelsen tysk romantik kunne give indtryk af, at der var tale om tre stadier af en og samme bevægelse, men det ville – især hvad forholdet mellem den tidlige og de senere romantiske bevægelser angår – være en problematisk antagelse. Den tidlige romantik har sine egne hovedpersoner, sin egen tidslige og stedlige specificitet og sin helt egen filosofiske og litterære dagsorden, og det er udelukkende mod den, vi skal rette vores opmærksomhed.

Den tidlige romantik – som jeg i det følgende vil kalde romantikken – udfoldede sig i Berlin og den lille by Jena ikke langt fra Weimar fra 1796 til 1800. Dens centrum var tidsskriftet *Athenäum*, der udkom i Berlin i årene 1798-1800. *Athenäums* udgivere var de unge filologer, brødrene Friedrich og August Wilhelm Schlegel, og det var også dem, der tegnede sig for de fleste bidrag til tidsskriftet. Den af de to, der mest afgørende prægede *Athenäum*, var uden tvivl Friedrich Schlegel. Tidsskriftet var fra begyndelsen hans projekt; det var ham, der overtalte sin bror, som havde midler og forbindelser, til at medudgive tidsskriftet.² Det var også ham, der stod bag dets væsentligste og længste kritiske udgivelser, som tæller essayet om Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ”Über Goethes Meister” (1798), fragmentsamlingen ”Ideen”³ (1800) og naturligvis den eminente ”Gespräch über die Poesie” (1800).

Selvom Friedrich Schlegel var tidsskriftets dominerende figur, var *Athenäum* i stor udstrækning et kollektivt foretagende, født af gensidige påvirkninger og diskussioner mellem deltagerne i den kreds af nære venner, der ofte samledes i brødrene Schlegels hus i Jena og andre steder. De væsentligste skikkelser i denne romantiske kreds var Friedrich Schlegels nære ven, digteren Friedrich

¹ Blanchot: ”Athenäum”, p. 151.

² Behler: *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel*, pp. 13-6.

³ Henvisninger til fragmenter i denne samling forkortes herefter IF efterfulgt af fragmentets nummer.

von Hardenberg (Novalis), der bidrog til *Athenäum* med fragmentsamlingen ”Blüthenstaub”⁴ (1798) og det eneste væsentlige skønlitterære bidrag, ”Hymnen an die Nacht” (1800), samt teologen Friedrich Schleiermacher. Desuden må naturligvis nævnes Friedrich Schlegels kæreste Dorothea Veit og August Wilhelms kone Caroline Böhmer, som senere giftede sig med filosofen Friedrich Schelling, der også i *Athenäum*-tiden, ligesom en række andre digtere og filosoffer, havde jævnlig kontakt med gruppen.

Kredsens tætte samarbejde udmøntede sig blandt andet i fragmentsamlingen ”Fragmente”⁵, der blev udgivet anonymt i tidsskriftets første bind. De 451 fragmenter blev skrevet af brødrene Schlegel, Novalis og Schleiermacher, men de var i så høj grad et fælles produkt, at forskningen endnu ikke med sikkerhed har fastslået, hvem der står bag i hvert fald tyve af dem. For som AF 344 siger: ”Philosophieren heißt die Allwissenheit gemeinschaftlich suchen.”⁶ Man ved dog, at dette fragment, ligesom hovedparten af de øvrige, kom fra Friedrich Schlegels hånd, hvilket ikke er et tilfælde. Hans tænkning – og ikke mindst den, der angik litteratur – kredsede bestandigt om spørgsmålet om fællesskab. Jena-kredsens sammenhold og eksplosive kreativitet varede dog ikke længe. Da Novalis døde i 1801, 28 år gammel, var kredsen allerede i opbrud. Friedrich Schlegel rejste i 1802 til Paris, og gruppens øvrige deltagere drog andre veje såvel fysisk som åndeligt.

Friedrich Schlegel var 26 år gammel, da første nummer af *Athenäum* udkom. Til forskel fra sin mere veletablerede og forsigtige bror var han yderst direkte og polemisk både i sine republikanske holdninger og i sin kompromisløse tænkning af litteraturen, som han præsenterede skarpt og provokerende og med en hæsblæsende idérigdom i publikationerne i *Athenäum*. Den begejstrede tone og radikale tendens i Schlegels ungdomsskrifter står i skarp kontrast til de senere romantiske bevægelser med deres tendens til politisk og religiøs konservatisme og nationalisme. Det gør også Schlegels udpræget filosofiske tilgang til litteraturen. Eller rettere: hans litterære tilgang til filosofien. For Schlegel var litteraturen ikke et spørgsmål, filosofien skulle besvare, litteraturen var derimod svaret på hans tids væsentligste filosofiske spørgsmål. Det var derfor, han satte hele sin stridslystne intelligens ind på at tænke litteraturen i alle dens aspekter. Skrivekunsten kom derved, som Blanchot skriver, til syne på en ny måde. Men det er vigtigt at tilføje, at litteraturen ikke var Schlegels opfindelse, og at hans tænkning ikke opstod af ingenting. Tværtimod skulle der en række begivenheder til for at gøre den mulig.

Der skete noget afgørende i Europa i sidste halvdel af det 18. århundrede. Det var ikke alene skrivekunsten, der kom til syne på en fundamentalt ny måde, det var menneskets plads mellem

⁴ Henvisninger til fragmenter i denne samling forkortes herefter BF efterfulgt af fragmentets nummer.

⁵ Henvisninger til fragmenter i denne samling forkortes herefter AF efterfulgt af fragmentets nummer.

⁶ Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (red. Ernst Behler under medvirken af Jean-Jacques Anstett & Hans Eichner), (München, Paderborn, Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1958-2002), Bd. II, p. 226 (AF 344). Alle henvisninger vil være til denne udgave, der herefter bliver forkortet KA efterfulgt af bindets nummer.

ordene og tingene, der fundamentalt forandrede sig. Denne revolution ytrede sig på alle vidensområder fra filosofien til fysikken og historieskrivningen. Men det var ikke blot en dybdegående forandring i videnskaberne, denne periode var vidne til, det var også en række praktiske, politiske omvæltninger, hvoraf ingen var mere skelsættende end den franske revolution i 1789. Det er som uløseligt forbundet med denne generelle omvæltning, at denne afhandling vil læse Schlegels litteraturfilosofi. For hvis det er rigtigt, som Blanchot siger, at romantikken indledte en epoke, så er det lige så rigtigt, at den også var del af en epoke, som den formede og blev formet af.

Det nye, der viser sig i dette paradigmeskift i europæisk tænkning og historie, har man kaldt moderniteten, men det er et begreb, der snart dækker over mere, end det belyser. Der er brug for at undersøge etableringen af litteraturen som en specifik måde at tænke skrivekunsten på uden om dette begrebs nedtrampede sti. Den franske filosof Jacques Rancière har givet et særdeles originalt og perspektivrigt bud på, hvordan det kan gøres.

Jacques Rancière underviste fra 1969 til 2000 ved universitetet Paris VIII, de sidste ti år som professor ved afdelingen for æstetik og politik. I dette tiår skrev han en række værker om kunst, hvoraf *La parole muette* (1998), som specifikt omhandler litteraturens fødsel, og *Le partage du sensible* (2000), der mere generelt behandler forholdet mellem politik og kunst, i nærværende sammenhæng er de væsentligste. Rancières tilgang til kunst og historie har, som han selv ved flere lejligheder har givet udtryk for, visse træk til fælles med Michel Foucaults vidensarkæologi.⁷ Som sin mere kendte kollega interesserer han sig for de diskursive logikker, der gør ting synlige, ord sigelige og tanker tænkelige til forskellige tider, eller med Rancières ord skaber ”delinger af det sanselige” (*partages du sensible*). Det overordnede system af logikker, der organiserer disse delinger inden for forskellige vidensområder og til bestemte tider, kalder Rancière for *regimer*, hvilket på mange måder svarer til Foucaults *epistemer*.

Kunst kommer, ligesom alt andet, til syne på forskellige måder til forskellige tider. Der findes med andre ord regimer for identifikationen af kunst. Rancière opererer med tre sådanne regimer, der hver for sig dominerer i bestemte historiske epoker, men også – til forskel fra Foucaults epistemer, der knytter sig uløseligt til en historisk periode – kan reartikuleres og til forskellige tider eksistere konfliktfyldt side om side. Disse regimer – det etiske, det repræsentative og det æstetiske – bestemmer på vidt forskellige måder kunstens interne forhold, altså dens funktion og fremstillingsmåde, dens ”naturlige” afsendere og modtagere, tilsynekomsten af dens historie og dens fremtid, men også dens plads i den generelle distribution af ord, objekter, gøremåder, tænkeformer og synsmåder. Et regime for

⁷ Rancière: *Le partage du sensible*, p. 13, samt Rancière: ”Literature, Politics, Aesthetics”, pp. 13ff.

kunst er altså både det, der autonomiserer kunsten som et specifikt område blandt andre, og det der forbinder denne autonomi til en generel distribution af pladser og gøremåder.⁸

Jeg vil i forlængelse af Rancière undersøge den revolution, der artikulerede sig i tænkningen af skrivekunsten hos Schlegel, som et brud mellem et repræsentativt og et æstetisk regime for kunst. Med ordet æstetik refererer jeg altså ikke til en teori om sensibilitet, smag eller nydelse, men med Rancière til den æstetiske kunsts væremåde (*mode d'être*), hvilket vil sige dens specifikke måde at komme til syne på i den generelle distribution af tænkemåder, sansninger og ord.⁹ Når jeg her og i det følgende skriver om litteratur, betegner ordet skrivekunsten, som den kommer til syne i dette regime.

Rancière har ikke skrevet specielt om Schlegel. I de to ovennævnte bøger om kunst og litteratur forsøger han at synliggøre, hvordan et regimes – særligt det æstetiskes – fundamentale logikker er på spil i en lang og historisk meget varieret række af kunstnere og filosoffer, og opholder sig sjældent over flere sider ved samme person. Denne afhandlings hovedperson er Schlegel, og jeg vil derfor ikke præsentere Rancières tænkning i dens vidtfavnende mangfoldighed og detaljerighed, men i stedet forsøge at vise de muligheder, der åbner sig ved at tænke *med* ham, idet jeg vil lægge de fundamentale træk i hans teori om kunstens regimer til grund for min læsning af Schlegels tidlige skrifter.

Det repræsentative regime dominerede den franske klassicisme og store dele af oplysningens kunstteori. Dette regime lader det kunstneriske objekt komme til syne i en orden af ”passende” sammenhænge mellem en fiktion, dens emne, genre, karakterer og stil, såvel som dens afsender og modtager. Centralt i dette regime står delingen mellem høje og lave genrer, emner, karakterer og ord. En høj genre skal behandle noble karakterer, der udfører ”passende” handlinger og taler i en ”passende” høj stil. De lave genrer behandler på samme måde lave karakterer efter klare overenskomster om deres ”naturlige” måde at tale, tænke og handle på. Disse normer, som kunstens objekter må følge, afgrænser kunsten fra andre objekter og sammenhænge.

Det æstetiske regime for identifikationen af kunst havde forskellige ansatser i løbet af og før det 18. århundrede, men fik en enormt og – især i tysk sammenhæng – øjeblikkeligt indflydelsesrig formulering i Immanuel Kants *Kritik der Urteilkraft* (1790). Kant identificerede ikke kunst som et objekts overensstemmelse med forud givne normer, men som en unik form for fri sansning. Eftersom digteren ikke længere skulle adlyde regler, stod alle ord til rådighed for hans frie formning af kunstværket. Der var ikke længere noget, han var forpligtet til at sige på nogen bestemt måde, ingen principiel forskel på høje og lave ord. Kant affirmerede således kunstens autonomi. Men denne autonomi blev straks bundet af en heteronomi. Den æstetiske sansning var nemlig ikke bare fri, men

⁸ Rancière: *Le partage du sensible*, p. 30.

⁹ *Ibid.*, pp. 31-3.

også ledsaget af en følelse af nødvendighed. Digteren kunne skrive hvad som helst, men hans frie ord blev først poesi, når en ukendt, global norm inkarnerer sig i dem. Den æstetiske kunst kom således hos Kant til syne i et paradoksalt forhold mellem autonomi og heteronomi, mellem de poetiske ords fuldstændige anonymitet og den æstetiske sansnings heterogene singularitet.

Det er denne paradoksale lokalisering af kunsten mellem frihed og nødvendighed, mellem det poetiske materiales anonyme lighed og den æstetiske sansnings partikularitet, der ifølge Rancière karakteriserer det æstetiske regime for kunst.¹⁰ Jeg mener, at disse paradokser er helt centrale i Schlegels tænkning af litteraturen. Deres dynamiske konflikt galvaniserer hans forsøg på at tænke litteraturen som svaret på filosofiens største spørgsmål, den viser sig i hjertet på hans tænkning af romanen, den giver liv til hans litteraturhistoriske forsøg og hans drømme om et poetisk fællesskab. For Schlegel var litteraturen en ny og påtrængende udfordring for tænkningen, og hans originale udforskning af det nye regimes logikker og muligheder gør hans tidlige kritiske skrifter til et oplagt sted at undersøge spørgsmålet om, hvad litteratur var fra begyndelsen i det æstetiske regime, og hvad den måske stadig kan være.

Som sagt er et regime for kunst ikke blot det, der identificerer kunsten, men også det der giver den en plads i tingenes og ordenes generelle distribution. Det viser sig også hos Kant. *Kritik der Urteilskraft* er ikke en teori om det skønne for dets egen skyld. Den må snarere læses som et forsøg på at løse centrale problemstillinger i hans kritiske erkendelses- og moralfilosofi, som han præsenterede i værkerne *Kritik der reinen Vernunft* (1781/7) og *Kritik der praktischen Vernunft* (1788). Et af de mest påtrængende problemer angik menneskets frihed og dermed også muligheden for et frit og lige samfund. Det lykkedes ikke Kant at løse disse problemer med sin teori om det skønne, men hans forsøg åbnede den hidtil uhørte mulighed for at tænke kunsten som svaret på menneskets mest essentielle spørgsmål. Det er denne mulighed, Schlegel og de øvrige romantikere greb, idet de på den ene side fra Kant arvede de fundamentale logikker i den nye identifikation af kunsten og de forbindelser til andre af livets områder, de åbnede, men også på den anden side på væsentlige punkter brød med den kantianske filosofi.

Det var ikke blot romantikerne, der forsøgte at besvare de spørgsmål, Kants *Kritikker* havde efterladt; hele 1790'ernes filosofi i Tyskland drejede sig i høj grad om det. Et af de vigtigste svar kom fra Johann Gottlieb Fichte, der docerede i Jena i sidste halvdel af årtiet. En lang tradition fra Hegel over Walter Benjamin til blandt andre Blanchot, Philippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancy har læst romantikerne i forlængelse af Fichtes radikale idealisme. Imidlertid har forskning publiceret inden for de seneste ti år vist, at romantikerne stillede sig mere kritisk an over for Fichte end som så.

¹⁰ Ibid., p. 33.

Denne forskning, der har nogle af sine vigtigste repræsentanter i Frederick C. Beiser, Manfred Frank og Dieter Henrich, frigør i hvert fald i nogen grad romantikken fra Fichtes skygge og lader den komme til syne som en selvstændig filosofisk begivenhed på kanten af idealismen. Jeg vil læse Schlegel i forlængelse heraf, for hans kritik af Fichtes førstegrundsfilosofi gør det spændingsfyldte og dobbeltbundne til et gennemgående træk i hele hans tænkning, og det er ikke mindst derfor, at den bestandigt orienterer sig mod de konfliktfyldte paradokser i den nye identifikation af poesien.

Det var ikke blot virkelighedsfjern spekulation, der gjorde friheden til tidens store filosofiske problem. Den franske revolution i 1789 gjorde i høj grad friheden til et praktisk, politisk anliggende. Da den gamle orden faldt i Frankrig blev spørgsmålet om demokrati, der længe havde optaget den politiske tænkning, meget påtrængende. For republikanerne Kant, Fichte, Schlegel var der ingen tvivl om, at demokratiets orden skulle efterfølge den faldne. Men hvad er en demokratisk orden? Hvordan sikrer man, at den gamle ordens kollaps ikke fører til anarkisk uorden, men til etableringen af en ny, retfærdig kommunal krop? På disse spørgsmål var Kants svar: Kun fornuften kan sikre, at et demokratisk samfund hænger sammen. Schlegels svar var derimod: ikke fornuften, men litteraturen.

Dette svar blev gjort muligt af den nye identifikation af skrivekunsten. Et regime for kunst er ifølge Rancière det, der bestemmer kunstens interne forhold, dens måde at komme til syne på blandt andre objekter, men det etablerer derved også, som jeg skrev, forbindelser til en generel distribution af pladser og gøremåder. Politik angår for Rancière præcis disse generelle distributioner. Hans teori om kunstens regimer er med andre ord også en teori om kunstens forbindelser til det politiske. Rancière udfolder disse forbindelser i sine bøger om kunst og litteratur. Der er igen ikke så meget tale om en systematisk præsentation som åbne udkast, eksempler og invitationer til at tænke videre. Men de relaterer sig alle til hans tænkning af politik som sådan, som han har præsenteret i en række filosofiske værker, hvoraf det mest markante er *La Méésentente* (1995).

Rancières tænkning af det politiske ligger i forlængelse af Foucaults konceptualisering af magt, men tager også på afgørende punkter afstand fra den. Politik angår for Rancière overordnede regimer for synlighed og tænkelighed, der lader mennesker komme til syne på bestemte måder og tildeler dem faste pladser og identiteter i henhold til de ”naturlige” sammenhænge mellem deres væremåder og evner til at tale og tænke.¹¹ Men mens disse delinger af det sanselige for Foucault henviser til det, der i en given epoke er *muligt* at tænke,¹² mener Rancière, at delingen mellem det tænkelige og det utænkelige dækker over en mere grundlæggende deling angående *retten* til at tænke. Delingen af det sanselige er altså ikke alene udtryk for historiske distributioner – delinger – af det, der

¹¹ Rancière: *Disagreement*, pp. 28-9.

¹² Foucault: *The Order of Things*, pp. xxff.

gives at sanse, men også for det, der deles, og hvem der kan tage del i det. For Rancière er der altid mulighed for at bryde disse delinger ved at opfinde nye måder at gøre ord, kroppe og ting synlige på. Det politiske er for Rancière den radikale konflikt mellem sociale identiteter, der skabes på forskellige måder til forskellige tider, og kreative måder at redistribuere delingerne af det sanselige på.¹³ Hvor Foucault tænker i grænser og eksklusion, tænker Rancière i interne delinger og transgression.¹⁴

Kunstens regimer er altså allieret med politiske delinger af det sanselige. Det repræsentative regime er baseret på normative principper, der deler høje og lave genrer, karakterer, handlinger og ord efter ”naturlige” overenskomster. Der er en metapolitik involveret i denne deling, der skaber en alliance mellem det repræsentative regime for kunst og et hierarkisk politisk regime. Nu var det præcis et sådant regime og dets faste distributioner af identiteter, den franske revolution nedbrød på samme tid som det æstetiske regime for kunst slog igennem. Revolutionen stillede som sagt spørgsmålet om, hvordan et fællesskab af frie og lige borgere kan hænge sammen på den politiske tænkings dagsorden. Det er helt grundlæggende et spørgsmål om at forene frihed og nødvendighed, at etablere en sammenhæng mellem anonym lighed og en singular, formgivende fællesnævner. Den nye litteratur bringer nøjagtig de samme paradokser i spil.

Det er ud fra denne parallel, denne alliance mellem demokratiet som deling af det sanselige og den æstetiske kunsts identifikatoriske logikker, at jeg i denne afhandling vil forbinde undersøgelsen af Schlegels tænkning af litteraturen med en undersøgelse af dens politiske implikationer. For det er kun denne grundlæggende, logiske forbindelse mellem litteratur og politik, der gør det muligt for Schlegel at etablere de relationer mellem litteraturens former og former for fælles liv, der står centralt i hans tænkning. Det er ikke alene relationer, der viser sig i hans idé om en kollektiv fragmentsamling, men også i hans undersøgelser af den romantiske poesi, hans litteraturhistoriske udkast, der etablerer forhold mellem litteraturen i bestemte epoker og disse epokers kollektive liv, og ikke mindst i drømmen om en ny mytologi, der implicerer en forestilling om litteraturens magt til at skabe et nyt samfund.

Min undersøgelse af forholdet mellem litteratur og politik hos Schlegel vil inddrage næsten alle hans publikationer i *Athenäum*, men jeg vil i særlig grad fokusere på ”Gespräch über die Poesie”, der giver den mest sammenhængende fremstilling af hans tænkning af litteraturen i denne periode. Denne tekst er formet som en samtale mellem fem mænd og to kvinder, og dens højdepunkter er den anonyme indledning og fire længere indlæg, der tager spørgsmålet om litteraturen i forskellige retninger. Indledningen fremstiller den i en gennemgående filosofisk optik. Derefter undersøger Andrea

¹³ Rancière: *Disagreement*, pp. 29ff.

¹⁴ Rancière: ”Literature, Politics, Aesthetics”, p. 13.

dens historie i ”Epochen der Dichtkunst”, Ludoviko dens glørværdige fremtid i ”Rede über die Mythologie”, Antonio dens form i ”Brief über den Roman” og Marcus en af dens for Schlegel vigtigste forfattere i ”Versuch über den Styl in Goethes früheren und späteren Werken”. Man har ofte bag samtalsens opdigtede navne forsøgt at finde kredsen omkring *Athenäum*.¹⁵ Men som Ernst Behler skriver, er det set i forbindelse med Schlegels øvrige udgivelser og noter fra denne tid tydeligt, at alle delene bærer hans præg og er aspekter af hans mangesidede interesse i litteraturen.¹⁶ Selvom ”Gespräch über die Poesie” er alsidig, er den således også en helhed, og det er den præcis, fordi den hviler på en samlende logik, en fundamental identifikation af litteraturen, som den udfolder på forskellige måder. Men dens form må naturligvis også endnu en gang minde os om, at litteraturen for Schlegel både i praksis og teoretisk var forbundet med former for fællesskab.

Spørgsmålet om, hvad litteratur er, og hvilke forbindelser den har til det politiske i den epoke, der åbnes mod slutningen af det 18. århundrede, har længe været genstand for forskeres interesse, og man har ofte undersøgt dette spørgsmål med udgangspunkt i romantikken og Friedrich Schlegel. Jeg vil forsøge at demonstrere, at Jacques Rancières teori om kunstens regimer og deres forbindelser til det politiske kan åbne for nye sammenhænge og perspektiver i denne forbindelse. Denne afhandling vil altså med metodisk udgangspunkt i Rancière redegøre for de filosofiske og historiske begivenheder, der gjorde litteraturen til objekt for den unge Schlegels tænkning og undersøge, hvordan denne tænkning formede sig med særligt henblik på forholdet mellem litteratur og politik. Jeg vil i den forbindelse forsøge at vise de muligheder, Rancières tænkning giver for at udfordre visse hævdundne og aktuelle tilgange til spørgsmålet om litteraturens forhold til politik i Schlegels skrifter i særdeleshed og i det æstetiske regime i almindelighed.

Afhandlingen vil til en vis grad falde i to dele, der dog er tæt forbundne, idet det filosofiske spørgsmål om, hvad litteratur er, som de tre første kapitler vil dreje sig om, allerede implicerer litteraturens forhold til det politiske, som de følgende tre kapitler vil udfolde. I første kapitel vil jeg præsentere det repræsentative regime, som Schlegel især kritiserer kraftigt i ”Epochen der Dichtkunst”, og dets politik, som udgør baggrunden for den æstetiske revolution. Det efterfølgende kapitel redegør for hovedpunkterne i Kants *Kritik der Urteilskraft*, hvor denne revolution effektueres. I det tredje kapitel skal det handle om litteraturens plads i Schlegels filosofi, der viderefører visse elementer fra Kant og Fichte og afviser andre, mens den kommunikerer direkte med Novalis’ berømte

¹⁵ Lacoue-Labarthe & Nancy: *The Literary Absolute*, p. 89.

¹⁶ Behler: *Frühromantik*, p. 256.

sprogfilosofiske skitse ”Monolog” (1797/8),¹⁷ som kapitlet vil slutte med en analyse af. Efter således at have redegjort Schlegels tænkning af litteraturen i en filosofisk kontekst, vil de følgende tre kapitler undersøge tre forbundne sider af denne tænkning og de former for politik, de involverer.

I fjerde kapitel, ”Romanens politik”, analyserer jeg Schlegels romanteori, der står centralt i hans tidlige tænkning, fordi romanen for ham er selve litteraturens form. Romanen, som den fremstilles i essayet om Goethes *Meister* og i ”Brief über den Roman”, har det æstetiske regimes paradoksale logik i sit hjerte, og derfor udfolder den også præcis denne logiks konfliktfyldte metapolitik. Analysen af romanens politik fra denne vinkel vil også give anledning til en kritik af visse hævdede teorier om den såkaldt dannelsesromans forhold til det politiske.

I det følgende kapitel ”Kunsten at skrive historie” vil jeg tage udgangspunkt i ”Epochen der Dichtkunst”, hvor Schlegel skitserer litteraturens historie og dens forhold til samfund til forskellige tider. Schlegels tænkning af dette forhold relaterer sig direkte til såvel hans tænkning af romanen og til det generelle regimeskifte, der også lader historieskrivningen opstå på en ny måde. I forlængelse heraf vil jeg vise, at man inde fra Schlegels tænkning af litteraturen og den logiske forbindelse til historieskrivningen, den etablerer, kan kaste nyt og kritisk lys over Frankfurterskolens kritiske teori, der mener at afsløre litteraturen som borgerlig ideologi.

I det sidste kapitel, ”Ny mytologi”, drejer det sig om Schlegels forestilling om en ny mytologi, der kommer til udtryk i ”Rede über die Mythologie”. Også denne forestilling har en logisk forbindelse til den nye identifikation af kunsten og dens konfliktfyldte politik og peger frem mod en lang række forskellige forsøg i det 19. og 20. århundrede på at give æstetisk form til et kommende fællesskab. I den forbindelse vil jeg på den ene side argumentere mod den poststrukturalistiske tradition, der fra Blanchots ”L’athenaeum” til Philippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancy i en række værker fra 1970’erne og 80’erne blotlagde en forbindelse mellem Schlegels nye mytologi og totalitære styreformere. Men jeg vil på den anden side også kaste et kritisk blik på de, der som blandt andre Manfred Frank og Gary J. Handwerk har taget afstand til poststrukturalismens fordømmelse af romantikken ud fra en forestilling om, at den ny mytologi kan åbne et sted, hvor det borgerlige samfund interesseløst kan diskutere det fælles.

Både poststrukturalisterne og deres ovennævnte kritikere forsøger at sætte litteraturens forhold til politik på enkle formler og annullere dets indre modsætninger. Men jeg vil forsøge at vise, at det præcis er det polemiske og dynamiske, der er kernen i Schlegels tænkning af litteraturen og dens

¹⁷ ”Monolog” er ikke overleveret som håndskrift, og der er usikkerhed om tilblivelsestidspunktet. Det er også uvist, om titlen skyldes Novalis eller dens første udgiver, Bülow. Jf. Novalis: *Schriften – Die Werke Friedrich von Hardenbergs* (red. Richard Samuel i samarbejde med Hans-Joachim Mähl & Gerhard Schulz), (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960-88), Bd. II, p. 659. Alle henvisninger til Novalis vil være til denne udgave, der fremover vil blive forkortet NS efterfulgt af bindets nummer.

politik. I en tid, hvor højrefløjen rutinemæssigt erklærer al modstand for håbløs, er det ikke mindst det, der gør både Schlegels skrifter og Rancières genåbning af spørgsmålet om litteraturens politik relevante.

1. "Ein System von falscher Poesie"

"Gespräch über die Poesie" er knap begyndt, før Ludoviko, manden der senere vil holde en "Rede über die Mythologie", begynder at tale om et "...*System der falschen Poesie*."¹ Hans iltre udbrud bliver afbrudt af Andreas forelæsning "Epochen der Dichtkunst", der imidlertid tager tråden op og giver følgende karakteristik af digtekunsten efter de romantiske helte, Cervantes og Shakespeares død:

Aus oberflächlichen Abstraktionen und Räsonnements, aus dem mißverstandenen Altertum und dem mittelmäßigen Talent entstand in Frankreich ein umfassendes und zusammenhängendes System von falscher Poesie, welches auf einer gleich falschen Theorie der Dichtkunst ruhte; und von hier aus verbreitete sich diese schwächliche Geisteskrankheit des sogenannten guten Geschmacks fast über alle Länder Europas.²

Det er tydeligvis hele den franske klassicismes poetologiske fundament, Schlegel her afviser med sin vanlige energi og kompromisløshed. Dette fundament er i sin essens normativt, og netop dette er Schlegel imod. I indledningen til "Gespräch über die Poesie" håner han således den teori om digtekunsten, der gennem "...vernünftige Reden und Lehren..." vil påtvinge poesien "...strafende Gesetze..."³ Det er denne normativitet, dette system af straffende love, der udgør kernen i det repræsentative regime, som den franske klassicisme domineres af.

Det repræsentative regime får en vægtig formulering i Aristoteles' *Poetik*. Aristoteles' teori om digtekunsten er et brud med det, Rancière kalder et etisk regime for kunst, som Platon forfægtede. Det etiske regime identificerer ikke kunsten som en særegen entitet, men placerer den under det generelle spørgsmål om afbildninger. Afbildninger bliver i dette regime objekt for et dobbelt spørgsmål, der på den ene side angår deres oprindelse og på den anden side deres formål eller effekter. Spørgsmålene om, hvorvidt man må gøre sig billeder af det guddommelige eller af den nøgne krop, falder under dette regime. Man siger ofte, at Platon udviste kunsten fra det politiske, men denne distinktion ville ifølge Rancière ikke have givet mening for Platon, fordi der for ham ikke fandtes kunst, men kun kunster, altså generelle måder at gøre og skabe på. Platon opdelte disse i sande og falske, gode og onde alt efter den måde, de indvirkede på børns og andres opdragelse og i republikkens generelle distribution af pladser. I dette regime drejer det sig altså om at vide, hvad billeder kan, skal og må; det gælder om at kende deres gavnlige eller skadelige måder at påvirke kollektivets *ethos* på.⁴

¹ KA II, p. 290.

² Ibid., p. 302.

³ Ibid., p. 285.

⁴ Rancière: *Le partage du sensible*, pp. 27-8.

I det etiske regimes tilgang til spørgsmålet om afbildninger individualiseres kunst ikke som sådan. Dette regime, der ikke godkender nogen skelnen mellem kunstneriske billeder og andre billeder, lever også i vor tid. Det udfolder eksempelvis sin logik i diskussioner om afbildninger af nøgne mennesker. For de, der er imod sådanne afbildninger, er det ofte uden betydning om et nøgenbillede findes i et blad eller hænger på væggen i et museum – de to billeder indfanges af et og samme blik, der vurderer deres gavnlige og skadelige effekter på betragteren og samfundet, deres overensstemmelse med Guds ord eller det modsatte, etc.

Det repræsentative regime isolerer i modsætning til det etiske bestemte former for kunst i kunstens generelle domæne (altså domænet af kunster i bred forstand; måder at gøre og skabe på). Disse særlige former kaldes imitationer. De løsriver sig både fra sandhedens herredømme og fra den almindelige kontrol af måder at gøre på. Dette er, hvad det omdiskuterede begreb *mimesis* først og fremmest betyder hos Aristoteles. Det er ifølge Rancièr ikke i sin kerne et princip, der påbyder kunsten at skabe kopier, som ligner deres model. Det er først og fremmest en måde at gøre kunst synlig blandt andre måder at gøre på, et pragmatisk princip, der udskiller visse former for imitationer fra andre og placerer disse under spørgsmålet om deres substans – altså deres fabrikation og arrangement af et plot, der repræsenterer menneskers handlinger, og ikke under det generelle spørgsmål om billedets essens, dets evne til at kopiere en model og dets skadelige eller gavnlige effekter.⁵

Det repræsentative regime ekskluderer således kunst fra andre områder af livet og udvikler samtidig en række interne normer for inklusionen i kunstens domæne. Det er disse normer, der informerer den klassicistiske tænkning af de skønne kunster, *Belles lettres* i Frankrig hos eksempelvis Batteux, La Harpe og Voltaire omkring midten af det 18. århundrede. Klassicismen blev naturligvis ikke en gang for alle defineret i en poetologisk lovsamling, men var under stadig forhandling – La Harpe kritiserer La Motte og Voltaire Corneille. Men disse diskussioner udspiller sig ifølge Rancièr på et fælles fundament, en række uantastede, sammenhængende logikker, der lader digtekunsten, *Belles lettres*, komme til syne blandt andre former for viden, handlinger og objekter. Denne samlende ”ånd” gjorde det overhovedet muligt at identificere den klassicistiske skrivekunst og give et fælles udgangspunkt for diskussion. Den kan udmøntes i fire fundamentale principper.

Det første er princippet om *fiktion*, der formuleres af Aristoteles i *Poetikæns* første bog. Dette princip siger, at et digt ikke essentielt er en bestemt sprogbrug. Det er ikke en mere eller mindre harmonisk brug af versemål, der gør en tekst til digt, men derimod, at det er en skabende gengivelse, en repræsentation af handlinger. Digtet er først og fremmest en *inventio* af en fiktion, der derefter skal

⁵ Ibid., pp. 28-9.

fremstilles i en determineret orden, en *dispositio*.⁶ Denne fiktion unddrager sig sandhedens generelle herredømme. Den er en tilladt løgn, fordi den udspiller sig i en specifik sfære, et særligt tids-rum.⁷

Det andet princip, drejer sig om *genre*. Det, der definerer en genre, siger Rancière i forlængelse af den aristoteliske *Poetiks* tredje bog, er ikke i første omgang en række formelle regler, men snarere naturen af det objekt, der skal repræsenteres.⁸ Det er emnet, der bestemmer genren i det repræsentative regime. Der er fundamentalt to former for handlinger, der skal repræsenteres, lave og høje, og to tilsvarende måder at gøre det på, nemlig ved at nedgøre eller latterliggøre (som i satiren og komedien) eller ved at prise og ophøje (som i eposet og tragedien). De to emner befinder sig i hver sin ende af en for dette regime grundlæggende værdiskala, og deres genrer udgør derfor et hierarki.⁹

Det tredje princip angår *det passende* (*convenance*). For naturen af det emne, der behandles i en bestemt genre, betinger den måde, det behandles på.¹⁰ En bonde skal kort sagt tale og handle som en bonde, mens en konges ord og handlinger må være noble. Stilens *elocutio* underordnes altså fiktionens *inventio* og *dispositio*: ”C’est l’état et la situation de celui qui parle qui marquent le ton du discours...” siger Batteux.¹¹ Det er på dette trefoldige identifikatoriske fundament, hvor opfindelsen af et emne, der skal behandles, bestemmer genre og stil, snarere end på den berømte aristoteliske *katharsis* eller de kendte ”tre enheder”, at den franske klassicisme bygges.¹²

Princippet om det passende gælder ikke alene fiktionens harmoni mellem emne, stil og genre. Denne harmoni indfældes i en videre sammenhæng mellem forfatter og tilskuer. Kunstens mål er – for Aristoteles såvel som for Voltaire og Corneille – nydelse, og denne nydelse hænger sammen med værdsættelsen af harmoni i fiktionens *elocutio*, *inventio* og *dispositio*, altså med en *viden* om denne harmoni. Den rette forfatter demonstrerer med fiktionen sin viden om, hvilken tale og hvilke situationer der passer til hvilke personer og genrer, præcis som den rette tilskuer, der forstår at værdsætte forfatterens viden og gode smag (og dermed demonstrere sin egen *esprit*). Det repræsentative regimes bygning er formet som et hierarki af genrer, emner og stilarter – eller som Batteux siger: ”...un espèce de république où chacun doit figurer selon son état...”¹³ der også spejler et socialt hierarki mellem de, der forstår at værdsætte kunsten, og de der ikke gør.¹⁴

⁶ Aristoteles: *Poetik*, pp. 11-2.

⁷ Rancière: *La parole muette*, pp. 20-1.

⁸ Aristoteles: *Poetik*, p. 14.

⁹ Rancière: *La parole muette*, pp. 21-2. (Jf. Aristoteles: *Poetik*, pp. 15-8).

¹⁰ Aristoteles: *Poetik*, p. 20.

¹¹ Charles Batteux: *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, (Paris, 1861), p. 32. (Citeret efter Rancière: *La parole muette*, p. 22.)

¹² Rancière: *La parole muette*, p. 22

¹³ Batteux: *Cours de Belles-Lettres ou Principes de littérature*, p.33. (Citeret efter Rancière: *La parole muette*, p. 25).

¹⁴ Rancière: *La parole muette*, pp. 22-25.

Dette fører os til det fjerde og sidste princip, *idealet om ordet som handling*. Voltaire fortæller os, at tilskuerne til Corneilles tragedier udgjordes af generaler, magistrater, oratorer og præster, der kom for at blive instrueret i kunsten at tale.¹⁵ Dette er måske mere udtryk for Voltaires mening om, hvordan det burde være end et historisk faktum. Men det fortæller os, at harmonien mellem forfatteren og tilskueren for Voltaire er en harmoni mellem personer, for hvem talen er deres rette beskæftigelse. Corneilles naturlige publikum var de *hommes d'esprit*, der udmærkede sig ved at kunne undfange en tanke og gennem talen få den til at blive handling: generalen der undfanger strategien og giver ordrer til sine tropper, magistraten der kender retfærdigheden og skriver lovtekster, oratoren der ved, hvad der må gøres, og argumenterer og overbeviser, præsten hvis guddommelige ord kan opløfte sjæle. Først altså *inventio*, men derefter og uadskillelig herfra, evnen til at få denne på den rette sproglige form, der kan gøre den til kød.

Poesien er således fiktion og genkendes som sådan i en autonom sfære. Denne sfære adlyder et ideal om det handlende ord, som er retorikkens ideal, men retorik forstået som mere end tom talekunst, som evnen til at undfange en ophøjet tanke, finde dens sproglige klædedragt og gennem denne enheds magt skabe handling – retorikken som idealet for en korrespondance mellem viden, tale og liv. På teatret iscenesættes det handlende ords deling af det sanselige for de udvalgte, der har ansvaret for denne delings opretholdelse. Retorikkens ideal forbinder således kunstens autonome sfære med et kollektivt liv, der ikke kun finder sin form i *l'ancien regimes* monarki, men også i en ”oplyst” republik, hvor åndens arbejder, filosofen, planter det sande ord i menneskers sjæle og giver hver enkelt sin plads i overensstemmelse med den nødvendige sammenhæng mellem deres handlinger (deres arbejde), tænkning og tale.¹⁶ Det repræsentative regime er allieret med et socialt regime, hvor enhver finder sin faste plads i et system baseret på sociale identiteter, der gives ved normative sammenhænge mellem væren, tale, tanke, handling, tider og rum. Et system, hvor den intellektuelle akt (*inventio* af fiktionens personer og begivenheder) bestemmer stoffets udformning, og hvor de, der er bestemt til åndens arbejde imprægnerer deres ånd på det rå, sanselige stof, der udgøres af de, der er bestemt til håndens arbejde.

Dette er en karakteristik af et generelt regime, der lader kunsten komme til syne i dens forbindelse med det politiske forstået som visse menneskers eksklusive evne og pligt til at tænke og træffe afgørelser angående det fælles, hvad enten det fælles tager form af sjæle, love eller fædrelandsforsvarets pligt. Kunsten udøver således, fordi den hviler på samme grundlæggende logikker som en social orden, en form for metapolitik i et afgrænset, fiktionelt rum. Disse logikker styrer den

¹⁵ François Voltaire: “Commentaires sur Corneille”, *The Complete Works*, (Cambridge, 1975), pp. 830-1. (Parafaseret efter Rancière: *La parole muette*, p. 24).

¹⁶ Rancière: *La parole muette*, pp. 26-7.

måde, skrivekunsten tænkes og skabes på, og viser sig i det enkelte værk snarere som ”naturlige” korrespondancer mellem emne, genre, handlingsgang og stil end som værkets indhold. Undtagelser er dog de komedier – og det må nødvendigvis være komedier – der behandler lave menneskers grænseoverskridende og forrykte ambitioner om at stige til åndens højder. Hvad jeg hidtil har skrevet om det repræsentative regime, er temmelig abstrakt, men man kan anskueliggøre de logikker, der understøtter det, ved at kaste et blik på et eksempel på denne type komedier, som man i Frankrig kender fra Molière og i Danmark fra Holberg.

Holbergs komedie om *Den politiske kandestøber* (1723) er på mange måder et eksemplarisk tilfælde. Kandestøberen har fået den idé, at han vil være politiker. Holberg viser os, at dette er uforeneligt med hans arbejde. Hans politiske ambitioner ødelægger hans forretning og hans husholdning. Han kan kun være politisk ved at befinde sig på det, der tydeligvis er det forkerte sted (en bar i stedet for i værkstedet) på det forkerte tidspunkt (i arbejdstiden). Men ikke engang herved bliver han politiker. For han adlyder sin lave natur og går hverken til parlamentet eller til kongen, men til den lokale beværtning for at drikke brændevin og diskutere spørgsmålene om det fælles. Selv ikke ved at forlade sin ”naturlige” plads, værkstedet, bliver håndens arbejder altså til åndens – han bliver bare en doven arbejder. Fra begyndelsen har arbejderens natur umuliggjort hans politiske ambition. Det viser sig i hans tale. Han forsøger at ramme en ophøjet stil, men eftersom dette ikke er hans rette beskæftigelse, bliver hans ord til vrøvl. Da han endelig bliver bedraget til at tro, at han er borgmester, kan han ikke tage en eneste beslutning om det fælles, for han er ikke egnet til at tage dem, og til sidst ønsker han kun at blive kandestøber, hvilket han naturligvis – deraf latteren hos tilskueren, der ved det – ikke et eneste øjeblik er ophørt med at være.

Kandestøberen når til sidst indsigt i den sandhed, som er hele stykkets sandhed, nemlig at enhver skal og kun *kan* gøre det, han er bestemt til – kandestøberen bør støbe kander, rense sit sprog for latiniseringer og overlade politik til dem, der er egnede til det. Holbergs stykke henter sin indre logik fra en række ”naturlige” overensstemmelser for, hvem der skal være på hvilket sted på hvilket tidspunkt, hvem der kan tale om hvad og hvordan, og hvem der kan handle. Hele komedien er bygget op omkring en fast deling af det sanselige, en klar, hierarkisk distribution af identiteter, som den fremstiller som den eneste mulige. Dette er i en nøddeskal det repræsentative regimes politik.

Denne politik spilles ud mod et andet princip i stykket, det princip der overhovedet giver arbejderens den idé at være politisk. Denne idé kan selvsagt ikke være ”hans egen” (da ville det hierarkiske system i sig selv være uharmonisk og konfliktfyldt, og det er det ikke for Holberg). Der må være noget, som giver anledning til den unaturlige og lattervækkende intrige, som negativt fremstiller delingen af det sanseliges naturlighed. Grunden til, at hele det naturlige system bliver sat i fare i

Holbergs stykke er, at kandestøberen har læst nogle halvstuderede bøger om politik, han ikke burde have læst, og som aldrig burde have været skrevet. Det, der kan true et hierarki bygget på den rette forbindelse mellem viden, tale og handling, er en vildfaren, vandrende bog, der dukker op det forkerte sted på et forkert tidspunkt fuld af tåbelige ord og falske sandheder og taler til mennesker, den ikke burde tale til, en vildfaren bog, der har magt til at føre læseren et sted hen, hvor han ikke burde befinde sig.

Denne tanke er ikke ny. Hen ved 150 år før Holbergs stykke beskrev en roman, der selv var et vildfarent manuskript på arabisk, som tilfældigt blev fundet på en markedsplads, et menneske, der gjorde sig skyldig i samme grundlæggende forbrydelse som Holbergs kandestøber. De upassende bøger fik også da et så stærkt tag i manden, at han drog ud for at gøre dem til liv. Ved den lejlighed var der ingen, der kunne standse det vildledte menneske, som tog navnet Don Quijote de la Mancha. Historien om hans eventyr var Friedrich Schlegels yndlingsbog, den roman der kom tættest på at inkarnere hans litterære ideal. Det er ikke noget tilfælde, at Schlegel både afviser klassicismen som et system af falsk poesi og samtidig overalt udtrykker sin beundring for Cervantes' gale ridder. Det er ikke udtryk for en ændring i smag, men for en revolution, der nedbryder hele det repræsentative regimes hierarkiske bygning. Schlegels afvisning af den misforståede teori om digtekunsten sker i forlængelse af introduktionen af et nyt regime for identifikationen af kunst og en ny litteraturens politik, og i dette regime vil netop den gale bog, der i Holbergs stykke – ganske vist kun for sjov og for at instruere sine tilhørere – truede med at ødelægge enhver naturlig orden, spille en hovedrolle. Så lad os ikke glemme den vandrende bog, der vil bevæge sig gennem hele denne afhandling, men først blive kaldt ved dette navn igen i fjerde kapitel.

Et år efter, at den franske revolution havde nedbrudt det gamle politiske regime og dets naturlige korrespondancer mellem de, der kunne, og de der ikke kunne tænke og tale om det fælles, introducerer Immanuel Kants *Kritik der Urteilkraft* med stor kraft en tænkning af det skønne, der vil få den klassicistiske bygning til at smuldre og slippe den vandrende bog løs. Det er derfor mod filosofen fra Königsberg, vi nu skal vende os for at se, hvad der kommer til syne i det repræsentative regimes ruiner.

2. Kant og skønhedens paradokser

Bruddet mellem et repræsentativt og et æstetisk regime for kunst indskrives sig i en større filosofisk og historisk omvæltning, der angår alle former for viden. Dette generelle paradigmeskift i vidensproduktionen, der indtræder i sidste halvdel af det 18. århundrede, er naturligvis historisk en langstrakt og ujævn proces, hvis begyndelse og slutpunkt ikke kan fastsættes, og som ikke forløber symmetrisk eller artikuleres ensartet overalt i Europa. Men det er sikkert, at Kants erkendelsesteori, som han præsenterer i *Kritik der reinen Vernunft* (1781/7), spiller en hovedrolle i denne overgang. Som vi skal se, forbinder også hans tænkning af det skønne sig med denne teori, der åbner et nyt forhold mellem tingene, sanserne og bevidstheden.

Med sin kritiske epistemologi ønsker Kant at bestemme grænserne for den menneskelige viden. Informeret af en oplysningsfilosofisk tradition, vil han kaste lys over, hvad der hører under erkendelsens domæne, og hvad der ikke gør. På den ene side er denne grænsedragning et opgør med den dogmatiske rationalisme hos blandt andre en af den tids toneangivende leibnizianere, Christian Wolf, der mente, at man gennem fornuftens deduktioner kunne ordne kosmos i et altomfattende system. På den anden side er den en kritik af den rendyrkede empirisme, som man kender fra David Hume, der hævdede, at det overhovedet var problematisk at forestille sig, at man kan vide noget om verden. Til forskel fra førstnævnte, argumenterer Kant for, at sandheden om et objekt ikke på forhånd er givet i et statisk system organiseret fra oven, og til forskel fra sidstnævnte mener han, at viden *kan* etableres. Således forsøger Kant at mægle mellem de to yderligtgående positioner, der postulerer fornuftens almagt og dens afmagt.

For Kant *produceres* sandheden af mennesket i mødet med det sanselige. Derfor skelner han mellem en ting for os (*Ding-für-uns*) og en ting for sig (*Ding-an-sich*). Om sidstnævnte kan ret beset intet vides. Således afskærer Kant bevidstheden fra tingenes essens; man kan kun vide noget om tingene for os, altså ens mentale forestillinger (*Vorstellungen*) om objekterne. Dette skarpe skel mellem tingene i sig selv og menneskets erfaring af dem, mellem naturen og bevidstheden, er af afgørende betydning for den filosofi, der arver Kant – herunder romantikken.

Ifølge Kant erfarer mennesket objekter som en kombination af to former for forestillinger, nemlig intuitive sanseindtryk (*Anschauungen*) og deres formning gennem forstandens begreber (*Begriffe*).¹ Forstanden former strengt de kaotiske, mangfoldige sansninger i henhold til faste

¹ Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, pp. 109-111 (§8, A 68-70=B 93-95).

Kritik der reinen Vernunft udkom første gang i 1781 og anden gang i en lettere forandret udgave i 1787. Jeg supplerer mine referencer til værket med henvisninger til de tilsvarende sidetal i de to oprindelige udgaver, hvor 1781-udgaven får betegnelsen A og 1787-udgaven betegnelsen B.

kategorier, som enhver erkendelse må forudsætte, heriblandt tid, rum og kausalforhold. Denne formning producerer erkendelse, men erkendelse for hvem? Svaret på dette spørgsmål er blevet problematisk, fordi Kants kritiske metode afviser en sikker sidste instans for tænkningen. Men repræsentationerne, forstanden former, må ledsages af et samlende og reflektivt ”jeg tænker”, der gør det muligt at genkende dem som tilhørende ét subjekt. Først gennem denne selvbevidsthed – der for Kant er erkendelsesfilosofiens højeste punkt – er det muligt at erkende repræsentationerne som sådanne og som mine. For at forhindre den kæde af refleksioner, der kunne følge af ”jeg tænker” (”jeg tænker, at jeg tænker, at jeg tænker” og så videre), må der være en oprindelig, transcendental (*apperceptiv*) og syntetisk enhed af refleksion og forestillingskraft: et Jeg (*Ich*).² Men i sagens natur kan dette Jeg ikke erkendes, og det forbliver således fuldstændigt formalt og tomt. Forbindelsen mellem repræsentationer og samlende bevidsthed kan i sidste ende ikke forklares, men må blot forudsættes.

Mens *Kritik der reinen Vernunft* undersøger den måde, menneskets forstand skaber viden om verden på, undersøger *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) en anden relation mellem menneskets bevidsthed og det sanselige, nemlig den, der viser sig i menneskets handlinger. Spørgsmålet er her, om mennesket kan forbinde fornuften med den handlende krop gennem moralen. Det svækkede erkendelsessubjekt giver altså plads for det moralske subjekt, hvis essens er *frihed*, der således erstatter den rene selvbevidsthed som filosofiens højeste princip. Moral er betinget af frihed. Det er kun ved frit at kunne vælge at handle efter en hvilken som helst maksime, god eller ond, at mennesket er moralsk.³ Men samtidig foreskriver Kants kategoriske imperativ, at maksimen for handlingen skal gælde som almen lov for hele menneskeheden. Et subjekt pålægger sig selv en maksime, som det vil handle efter, men denne maksime er i samme øjeblik universelt bindende og gør subjektet ufrit. Kants moralske subjekt er det, der frivilligt lader sig binde af moralens lovgivning. Nu er det kun ved at handle moralsk, at man overvinder egeninteressens lave, dyriske drift og bliver et myndigt menneske, der bruger sin frie forstand til at sprede overtroens tåger, hvilket for den oplysningstro Kant er målet for menneskets virke i verden.⁴

Heraf opstår et paradoks. Moral er betinget af frihed, men fri bliver man kun ved at handle moralsk. Friheden er både den afgørende betingelse for og følge af moralen, og man kan ikke komme om ”bag” dette paradoks, for der kan intet være bag moralen, der er sin egen grund og overhovedet tillader mennesket at være frit.⁵ Friheden forbliver derfor et nødvendigt ”faktum”, som må gælde, hvis mennesket skal være et fornuftsvæsen, der kan reflektere selvbevidst og derved, som vi har

² Ibid., p. 136-8 (§16, B 132-6).

³ Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, p. 144 (§8, A 59-60). Betegnelsen A svarer til sidetal i førsteudgaven.

⁴ Kant: ”Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”, pp. 51-61.

⁵ Konsekvenserne af dette paradoks er endnu omdiskuteret i nyere Kant-forskning. For en indføring i den nyere debat om dette problem hos Kant, se Pinkard: *German Philosophy 1760-1860*, pp. 58-65.

set, være et erkendende subjekt. Man kan gøre sig forestillinger om, hvad frihed er, men det er ikke en *a priori* viden. Man kan heller ikke erkende den med forstanden, fordi det ikke er bevist, at den kommer til udtryk i den moralske handling.⁶ Friheden forbliver det, Kant kalder en regulativ idé – noget man må forudsætte, men ikke kan bevise. Det er ikke muligt at vide, om mennesket handler uegennyttigt og frit, når det mener at handle moralsk, eller om det blot følger sit lave begær. Den afgørende forbindelse mellem friheden og mennesket som praktisk væsen, som svarer til den epistemologiske forbindelse mellem Jeget og forestillingerne, forbliver en gåde.

I *Kritik der Urteilskraft* undersøger Kant det skønne i et forsøg på at løse frihedens problem og dermed slå bro over den kløft mellem friheden og lovmæssigheden, mellem bevidstheden og den sanselige verden, som de to foregående kritikker forgæves havde forsøgt at overvinde. Kant udleder fire principper angående det skønne. For det første: Skønt er ikke det objekt, der er afstemt efter en bestemt, kendt norm, men det, hvis anskuelse ledsages af et *interesseløst velbehag* (*interessenloses Wohlgefallen*) i subjektet.⁷ Der findes ikke længere et sæt regler, der på forhånd kan afgøre, hvilket objekt, der vil give anledning til erfaringen af skønhed. Det er sansningen, der er singulær i den æstetiske følelse, ikke objektet. Dette er et fuldstændigt brud med det repræsentative regime, der identificerer kunsten som et produkt skabt efter visse forskrifter i et autonomt rum. Dette fundamentale fokusskift fra det repræsentative regimes krav om et objekts partikulære status til Kants identifikation af det skønne som en særlig sanseerfaring hænger sammen med Kants epistemologiske revolution, der nægter bevidstheden adgang til tingenes essens. Frem for at adskille det skønne som et produkt blandt andre, gælder det om at afgrænse det skønne som en sanseerfaring blandt andre.

Den æstetiske sansning giver anledning til et interesseløst behag. Det betyder, at den ikke er blot og bar sanselig nydelse, der tilfredsstiller et begær. Som den gode handling ledsages iagttagelsen af det skønne af en følelse af velbehag, der ikke har at gøre med egennytte. Dette er også i modstrid med det repræsentative regime, i hvilket målet for kunsten også var nydelse, men i høj grad en interesseret nydelse, fordi den beroede på viden. Kunsten havde til formål at instruere de, hvis ret og pligt det var at handle med ord, i veltalenhedens kunst. Den angik og demonstrerede en særlig viden, en *vis esprit*, og kunstens nydelse var således i videre forstand interesseret ved direkte eller indirekte at have til formål at bekræfte et socialt hierarki, der byggede på denne videns forrang.

Kant afgrænser netop den æstetiske sansning fra andre sanseerfaringer ved eksplicit at gøre den fri fra viden. Til forskel fra moralske og erkendelsesmæssige domme, der opstår som

⁶ Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, p. 120 (A 29-31).

⁷ Kant: *Kritik der Urteilskraft*, p. 288 (§5, A 17-8 = B 17-8).

A henviser til oprindelige sidetal i førsteudgaven fra 1790, B til den reviderede udgave fra 1793.

forstandens refleksion af en sanselig intuition (af en handling eller et objekt) i dens jævnføring med en regel, kan den æstetiske sansning ikke subsumeres under et begreb.⁸ Dette er Kants andet princip. Subjektet sanser det skønne og leder derpå efter et begreb at underordne sansningen, men uden at finde det. I stedet for at forstanden trykker sin form ned over sansningens indhold og producerer viden om sansningen, indgår indbildningskraften, der samler sanseindtrykkenes anarkiske mangfoldighed, og forstanden, der bringer dem under et begreb, i et harmonisk samvirke, som Kant kalder for erkendekræfternes frie spil.⁹ Denne følelse medfører en refleksion, som er smagsdommen. Denne smagsdom – ”dette er skønt” – udsiger ikke en kvalitet ved objektet. Den er ikke udtryk for viden, men for den behagelige følelse i subjektet af erkendekræfternes harmoni.

Kants tredje princip siger om skønheden, at den må give indtryk af formålsbestemthed uden dog at ledsages af en forestilling om formål. Den er formålmæssighed uden formål (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*).¹⁰ Kunstværket kan altså ikke være et redskab, der er skabt af en vilje med et bestemt formål for øje, for Kant afviser, som vi har set, objektive regler for skønhed, som værket skal måles og skabes efter.¹¹ Det kunstske ligner herved det naturskønne. Når man kalder et bestemt natursceneri for skønt, sker det nemlig ifølge Kant også fordi, man ikke adskiller og analyserer dets objekter begrebsligt, men finder behag i *helheden* som en komposition af former og farver. Natursceneriet fremstår da, *som om* det var komponeret efter en regel med det formål at fremstå som skønt.

Kunsten må altså lige så lidt som et stykke natur give indtryk af at være skabt bevidst, mens det på samme tid skal give indtryk af at være skabt med fuldt overlæg.¹² For at et objekt kan være skønt, må det være skabt efter en særlig plan, der ligger bag formernes harmoniske samspil, men denne kan ikke være kendt for kunstneren. Hvis den var kendt, var kunstværket jo udtryk for en viden, der kunne sættes på begreber og læres, hvilket Kant eftertrykkeligt afviser. Den sande kunstner, geniet, er derfor den, der har en evne, som man ikke kan tillære sig, til frit og originalt at følge en regel, som hverken han eller andre helt kan gribe med begreber eller sprog.¹³ Dette kalder Kant også evnen til at fremstille æstetiske ideer (*ästhetische Ideen*), hvilket han forstår som forestillinger, der giver meget at tænke over uden at kunne underordnes et begreb.¹⁴ Kunsten angår således ikke som i det repræsentative regime en evne til at opfinde og komponere en historie ifølge en eksklusiv viden om en række passende

⁸ Ibid., pp. 288-98 (§6-9, A 17-32=B 17-32).

⁹ Ibid., p. 295-8 (§9, A 27-32=B 27-32)

¹⁰ Ibid., p. 319 (§17, A 61=B 62).

¹¹ Ibid., pp. 298-9 (§10, A 32-4=B 32-4), samt 313-9 (§17, A 53-61=B 53-62).

¹² Ibid., pp. 404-5 (§45, A 177-9=B 179-81).

¹³ Ibid., pp. 405-7 (§46, A 178-81=B 180-3).

¹⁴ Ibid., pp. 413-4 (§49, A 190-1=B 193-4).

korrespondancer. Den skabende proces identificeres ikke længere ved iscenesættelsen af en viden, men ved en paradoks forening af fri formning og nødvendig regel.

Dette paradoks går også igen i Kants fjerde princip, der siger, at skønhedens velbehag er *nødvendigt*.¹⁵ Den blotte sansenydelse er interesseret, den opfylder behov, der varierer fra person til person, og dommen over en sanselig nydelse kan kun være subjektiv. Anderledes er det med den æstetiske nydelse, der også er subjektiv, fordi der kun er adgang til den gennem den æstetiske sansnings frie spil og ikke gennem objektive begreber, men samtidig uden interesse og ledsaget af en følelse af nødvendig, universel gyldighed.¹⁶ Idet man siger: ”Dette objekt er skønt!”, føler man også, at man siger: ”Det er skønt for enhver.” Man føler, at en norm styrer ens dom, men denne norm er og bliver ukendt. For at forklare følelsen af nødvendighed i det æstetiske sensoriums frie spil, må Kant derfor forudsætte eksistensen af en *sensus communis*. Den almene besiddelse af denne sans er ikke ensbetydende med en universelt gældende målestok for smag, for dette ville både blive modbevist empirisk ved, at der rent faktisk kan være uenighed om, hvorvidt et objekt er skønt eller ej, og stride mod Kants afvisning af objektive normer for skønhed. *Sensus communis* bestemmer altså ikke, *hvad* smagsdommen skal kommunikere, men at kommunikation (kravet på universalitet) er en del af smagsdommen.¹⁷ *Sensus communis* angår, som Anton Ehlers skriver, smagsdommens form, ikke dens indhold.¹⁸

Kants identifikation af kunsten er i fuldstændig konflikt med det repræsentative regime. Skønhedens nydelse er ikke længere nydelsen af en demonstration, men en singular sansning. Denne sansning er bestemt ved at være indbildningskraftens frie spil med forstanden. Den er derfor utilgængelig for viden, men samtidig er den sanselige frihed ledsaget af følelsen af nødvendighed, som Kant forklarer ved at postulere eksistensen af en fællessans. Denne struktur i sansningen af værket gælder også i skabelsen af det. Der findes ikke længere objektive krav for, hvordan det skønne objekt skal være skabt. Inden for skrivekunsten betyder det, at der ikke længere er regler for, hvilke ord, der passer til hvilket emne eller genre. Der er ikke længere forskel på høje ord og lave ord, noble emner og lave emner. Ethvert ord kan være poetisk. Grænsen mellem poesi og andet sprog er derfor porøs. Det grænseløst frie poetiske sprog kendes kun som sådan ved at give anledning til det singulære æstetiske sensoriums frie spil. For Aristoteles var poesien ikke kendetegnet ved at være en særlig sprogbrug, men det er præcis, hvad den bliver hos Kant. Litteratur er en unik, interesseløs sprogform, et kodesprog, der giver meget at tænke over, men som ikke kan afkodes af forstanden. Dette sprog, der giver anledning til en fri sansning, hugger poeten frit og uden formål ud af sprogets almene materiale. Men de frie ord

¹⁵ Ibid., pp. 319-24 (§18-22, A 61-8=B 62-9).

¹⁶ Ibid., pp. 322-4 (§22, A 66-8=B 66-9) samt pp. 388-92 (§40, A 153-9=B 155-61).

¹⁷ Ibid., p. 392 (A 159=B 161)

¹⁸ Ehlers: ”Dømmekraften og det sublime”, p. 42.

bliver kun skønne, hvis en utilgængelig norm, en ubegribelig æstetisk idé, inkarnerer sin lov i det skabte. Digteren skal ikke sige noget på nogen bestemt måde. Men han siger noget på den eneste måde, det kan siges på.

Dette paradoksale forhold mellem singularitet og anonymitet, heteronomi og autonomi gælder ikke blot for sprogets kunst. Hvad angår det naturskønne er det umuligt på forhånd at give kriterier for, hvilket objekt der er kunst, og hvilket der ikke er. Der kan ikke være noget, der kvalificerer en bestemt blomst eller busk til at give eller ikke at give æstetisk velbehag. Ethvert naturobjekt må i samspil med andre eller alene kunne give denne følelse. Alle naturens ting er således potentielt poetiske. De kan løsrive sig fra den viden, man har om dem, den brug, man gør af dem, og give anledning til skøn sansning. Det samme gælder de menneskeskabte ting, der befinder sig i verden. Vel siger Kant, at kunstværket adskiller sig fra andre ting ved dets unikke produktionsmåde. Men denne adskillelse er utilgængelig for både kunstnerens og alle andres viden. Man kan ikke en gang for alle *vide*, at noget er kunst. Sandheden om et objekt er, som vi ved fra *Kritik der reinen Vernunft*, ikke længere givet på forhånd. Den produceres først i mødet mellem mennesket og et objekt. Konsekvensen af Kants epistemologi er i æstetisk sammenhæng, at der strengt taget ikke er noget, der *a priori* kan bestemme om et aflangt objekt med en tværgående metalstang for enden vil medføre dommen ”dette er en hammer” eller ”dette er skønt”. Eftersom ingen objekter for Kant kan have anden bestemmelse end den, der følger af et menneskes sansning og dom, kan alt potentielt give anledning til den partikulære sanseerfaring, der gør det til kunst. Ligesom ethvert ord, kan også enhver ting blive poetisk.

Således er der i Kants identifikation af kunsten et paradoksalt forhold mellem den æstetiske sansnings singularitet og den egalitære flade af verdens anonyme ting, der alle potentielt kan give anledning til denne sansning. På den ene side hævder Kant det skønnes unikke status, og på den anden side truer enhver barriere mellem den autonome kunst og verdens omgivelser med at forsvinde. Den æstetiske kunsts viser sig altså hos Kant som en paradoksal knude mellem autonomi og heteronomi, mellem singularitet og anonymitet. Ifølge Jacques Rancière er disse knuder karakteristiske for kunstens identifikation i det æstetiske regime overhovedet.¹⁹ Jeg vil i de følgende kapitler vise, at de også gennemtrænger Schlegels tænkning. Rancière involverer sig intet sted i tekstnære analyser af Kant. I *Le partage du sensible* tager han hellere eksempler fra en lang række tænkere og kunstnere for at vise, at regimets globale logik er synlig i deres værker, og i *La parole muette* nævner han ham kun i en bisætning. Kant er imidlertid ikke blot vigtig for forståelsen af Schlegel og de øvrige romantikere, fordi det nye regimes paradoksale logik kommer til syne i hans æstetik, men også i høj grad på grund af de

¹⁹ Rancière: *Le partage du sensible*, p. 33.

forbindelser, han åbner mellem den æstetiske kunst og væsentlige spørgsmål om samfundets indretning, friheden og naturen.

En af de centrale problemstillinger i Kants *Kritik der praktischen Vernunft* er det brudfyldte forhold mellem det sanselige og friheden, der skyldes den modsigelsesfyldte relation mellem individets frihed og morallovens universelle pligt. I videre forstand er dette et politisk spørgsmål, for det drejer sig om selve muligheden for, at menneskets frihed kan realiseres, og at dette er et fælles gode. Dette er et specifikt demokratisk problem, der, som jeg sagde i indledningen, handler om nødvendigheden af at give menneskets kollektive frihed form. Friheden må ikke være anarkisk og indifferent. Den skal forpligte sig på almene love. Forstanden og moralens pligt skal strengt adlydes for deres egen skyld, uanset følgerne. Man handler ikke moralsk for ens egen skyld, men fordi det skal gøres. Man benytter ikke sin forstand for at opnå noget, men fordi, det er menneskets bestemmelse at gøre det. Nu er det afgørende for Kant at vise, at moralens og forstandens frie, men nødvendige brug fører til det fælles bedste.²⁰ For hvis ikke de gør det, er alting uden betydning. Det er med andre ord afgørende, at der er overensstemmelse mellem fornuften og livets bevægelser, for at udøvelsen af den rene og den praktiske fornuft ikke forbliver interesseløs, men allierer sig med en interesse i menneskehedens vel. Denne overensstemmelse synes historiens gang at vidne om.

For Kant er tiden en kategori, der gør tænkningen mulig. Han tænker tiden som et allerede optrukket spor, en kanal, som historien ruller verdens liv igennem. Den oplysningsfilosofiske historietænkning, som Kant tilslutter sig, forestiller sig denne lineære historie som en stadig progression, der fører menneskeheden fra et stadie til det næste mod det højeste gode, som den ganske vist ifølge Kant ikke kan nå, men dog må forudsætte, at den nærmer sig i en uendelig approksimation.²¹ Denne fremskridtstænkning forudsætter, at historien faktisk har et formål, og at dette formål hænger sammen med den rene og den praktiske fornufts tæmning af den vilde sansning. Den forudsætning er nødvendig, hvis moralens og forstandens almene, interesseløse love skal tiltros evnen til at udfri mennesket fra sin selvforskyldte umyndighed og nærme sig et frihedens republikanske rige, hvor enhver er mål og middel for samfundets helhed.

Hos Kant hænger frihed og forstand altså sammen med spørgsmålet om naturens formålsmæssighed. Denne formålsmæssighed er både moralens og forstandens betingelse og derfor også betingelsen for den politiske vision af et frit og lige samfund. I indledningen til *Kritik der Urteilkraft* argumenterer han således for, at forestillingen om naturens formålsrettethed er en nødvendig forudsætning for naturiagttagelse overhovedet. Man må antage, at naturen kan begribes af

²⁰ Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, p. 241 (A 203).

²¹ *Ibid.*, p. 252 (A 220).

forstanden, for hvis naturvidenskab skal give mening, må man forestille sig, at naturen fungerer efter lovmæssigheder, som bevidstheden kan opnå indsigt i. Naturen må kort sagt som helhed tænkes ud fra en fornuftsidé om et logisk system.²² Hermed mener Kant ikke et dogmatisk, mekanisk system som man for eksempel kendte fra Wolf, men et *levende* system og dermed et system, der har et formål, nemlig at gøre realiseringen af menneskets frihed mulig.

Kant gør hermed op med Descartes' og Newtons mekaniske naturforståelse, der ser naturen som et net af årsager og virkninger, hvor livløse ting bevæger hinanden. Det mekaniske verdensbillede opfatter naturen som et urværk, altså en maskine, siger Kant.²³ Men det man ser, når man over tid iagttager en plante, der vokser, minder ikke det fjerneste om en maskines gang. En maskine har altid sit mål og sin første årsag uden for sig selv (hvilket giver anledning til det aristoteliske problem om den ubevægelige bevæger og den mekanistiske teori om Gud som urmager). Men en plante spirer og vokser af egen kraft. Med Kants ord er den på en gang sit eget mål og middel.²⁴ Tandhjulene i et ur griber ind i hinanden og bevæger hinanden, men de er ikke i stand til at bevæge sig selv, ligeså lidt som et ur kan skabe andre ure eller reparere sig selv i fald en del bliver beskadiget. Hvis en plante bliver beskadiget, kan den derimod ofte selv erstatte den beskadigede del med en tilsvarende, og planter er ligesom dyr i stand til at reproducere sig selv.

Alt dette får Kant til at mene, at man må anskue naturens helhed som en organisme, dens former som udtryk for ikke blot en bevægende kraft, men "...eine sich fortpflanzende bildende Kraft..."²⁵ Der er ikke en første bevæger uden for naturen, men en skabende kraft, der virker i hver enkelt af organismens dele. Det er således kun det organiske natursyn, der kan give det myndige menneskes forkæmper håb om, at verden rent faktisk er indrettet efter en fornuftsidé, og at pligtens udførelse for sin egen skyld vil føre til en bedre verden. Nu er det klart, at der for Kant er en afgrundsdyb forskel på, om naturen synes at have et formål for menneskets begrænsede fornuft, og om den har det *an sich*. Man kan ikke erkende naturens idé, og derfor kan man dybest set aldrig vide, om naturen rent faktisk er en organisme eller en meget sofistikeret mekanisme uden formål, ligesom man ikke kan vide, men må gå ud fra, at et menneskes handlinger kan være udtryk for mere end lav, kalkulerende egennytte.²⁶

Den æstetiske sansning synes imidlertid at åbne en dør til naturens inderste, som forbliver lukket for erkendelsens domme. For den frie, æstetiske sansning giver indtryk af formålmæssighed, selvom den ikke har noget formål, en formålmæssighed, der synes at komme fra naturen selv, hvor alt

²² Kant: *Kritik der Urteilskraft*, pp. 251-62 (§IV-VI, A XXIII-XL=B XXV-XLII).

²³ *Ibid.*, pp. 483-8 (§65, A 284-92=B 288-96).

²⁴ *Ibid.*, p. 482 (§64, A 283=B 287).

²⁵ *Ibid.*, p. 486 (§65, A 289=B 293).

²⁶ *Ibid.*, pp. 487-8 (§65, A 290-2=B 294-6).

jo, som vi har set, er beåndet af skønhedens mulighed. Den æstetiske sansning etablerer ikke viden om sit objekt, men netop *derfor* bliver dens ubegribelige følelse ”...der Chiffreschrift (...), wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht.”²⁷ Det skønne, der både kan være naturens og menneskets værk, lader til at love, at den samme idé virker i naturens bevægelser og menneskets frie skabelse. Skønhedens koder synes at indeholde løsningen på det store kantianske problem.

Før vi skal se, hvorfor den ikke kan holde dette løfte, gælder det om at se, hvordan det overhovedet er muligt for den at afgive det. Kant identificerer skønheden som en skjult ånds inkarnation i en fri sansning. Dette er et *ekspressivt* princip, der gælder i hele det æstetiske regime. Det organiske natursyn er ekspressivt i samme forstand. Det forstår naturens former som gennemtrængt af en kraft, der for Kant må være fornuftens idé. I det repræsentative regime er kunsten en opfindelse af et plot, der derefter ordnes i en logisk rækkefølge. Det repræsentative regimes kunstner er en urmager, der skaber en mekanisk sammenhængende enhed på samme måde som det mekaniske natursyns gud skubber til en verden, der derefter udvikler sig efter en række præetablerede love. Det repræsentative regime for kunst er således grundlæggende allieret med et mekanisk natursyn, mens det æstetiske regime finder sin klare ækvivalent i et organisk eller ekspressivt. Det er ikke blot hos Kant, at disse korrespondancer aftegner sig, og de er ikke tilfældige. De er udtryk for det globale regimeskifte i vidensproduktionen, som også lader kunsten komme til syne på en ny måde.

Det æstetiske regime som et ekspressivt regime er altså funderet på tanken om, at det synlige er udtryk for en skjult kraft. Det skønne kan derfor for Kant vidne om naturen som organisme, men den kan kun vidne i et kodet sprog og ikke i fornuftens klare tale. Der er nemlig forskel på en subjektiv æstetisk idé og en objektiv fornuftsidé. En idé er, som Kant forklarer i §57s ”Anmerkung 1”, en forestilling om en given genstand, der ikke giver erkendelse af denne.²⁸ En æstetisk idé kan ikke blive erkendelse, fordi den forbinder sig med genstanden gennem et ubestemt begreb, en ukendt norm. En fornuftsidé er et transcendent begreb, der, til forskel fra forstandens immanente begreber, ikke kan finde en adækvat sanselig fremstilling.²⁹ Et eksempel er ideen om frihed, der må forudsættes som almengyldig, men ikke kan finde sit nødvendige udtryk i en sanselig forestilling, altså en praktisk, moralsk handling.

Den æstetiske idé og frihedens idé har en vis strukturlighed. Først og fremmest synes enheden af autonomi og universel lov at være fælles for dem begge. Den moralske dom og smagsdommen er begge udtryk for interesseløs, fri selvlovgivning, der er mere end ren sansenydelse. Men der er tale om to forskellige grader af frihed inden for de to områder. Mens smagsdommen

²⁷ Ibid., p. 398 (§42, A 168=B 179).

²⁸ Ibid., pp. 447-50 (A 236-40=B 239-43).

²⁹ Ibid., pp. 447-8 (A 236-8=B 239-41).

udtrykker et frit, uhierarkisk spil mellem forstanden og sanseindtrykket, forudsætter den moralske dom den rene frihed, der strengt underordner det sanselige det gode. Selvom Kant taler om et "Verwandtschaft" mellem det gode og det skønne,³⁰ og selvom en interesse i det skønne kendetegner en god sjæl,³¹ kan der ikke være tale om et sammenfald mellem det skønne og det gode. Kant nøjes derfor med at gøre skønheden til *symbol* på det gode.³² Den æstetiske sansning må således i sidste ende nøjes med at give et kodet løfte om den korrespondance mellem frihedens fornuftside og naturen, der for Kant er afgørende både for det frie og forstandige fællesskab, der skal komme og for erkendelsen af verden.

Dette slægtskab mellem kunstens identifikation og en form for fællesskab giver et første signalement af den metapolitik, den æstetiske kunst allierer sig med. Det gode, republikanske samfund er ifølge Kant det, hvor det enkelte menneskes frihed er uløseligt bundet til det almene vel gennem en objektiv fornuft. Det er en organisk, ekspressiv vision af en republik, hvor enhver både er helhedens middel og mål, og hvor enhver singulær og autonom handling er et udtryk for fornuftens idé og i overensstemmelse med det almene vel.³³ Denne politiske form er analog med den æstetiske kunsts struktur.

Kant frigør konsekvent kunsten fra det repræsentative regimes "strafende Gesetze." Der findes ikke længere stabile og passende sammenhænge mellem, hvilke karakterer, der kan gøre og sige hvad. Alle ord er lige, og ethvert ord kan frit benyttes af digteren. Der er en parallel mellem litteraturens fuldstændig indifferente lighed og anarkiske frihed og den tilstand, som den franske revolution truede med at efterlade samfundet i. Ligesom friheden i det politiske må tæmmes af en ny form, en republikansk sammenhæng i samfundets legeme, er poetens frie ord og den frie æstetiske sansning også uløseligt forbundet med en universel lov, der gør ethvert ord, enhver form til mål og middel for helheden. Den æstetiske kunst udøver altså former for egalitær metapolitik i modsætning til den hierarkiske metapolitik i det repræsentative regime. Jeg vil grundigere udfolde implikationerne af dette i forbindelse med Schlegel. I nærværende sammenhæng er det alene vigtigt at se, at den æstetiske kunsts egalitære metapolitik, der baserer sig på dens grundlæggende identifikatoriske logikker, overhovedet gør det muligt for Kant at tale om et strukturelt slægtskab mellem det gode og det skønne.

Skønhedens paradokser, denne nye måde at identificere kunsten i et uroligt krydsfelt mellem autonomi og heteronomi, anonymitet og singularitet, som er kendetegnende for det æstetiske regime, arver Schlegel og de øvrige romantikere efter Kant, og også for dem spiller det organiske

³⁰ Ibid., p. 415 (§49, A 192-3=B 195).

³¹ Ibid., pp. 395-6 (§42, A 164-5=B 166-7).

³² Ibid., pp. 458-63 (§59, A 250-8=B 254-61).

³³ Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, pp. 210-1 (A 156-8).

naturesyn i denne sammenhæng en essentiel rolle. Men de er også arvinger til friheden som problem. For eftersom det skønne kun kan være symbol på det gode hos Kant, forbliver friheden dybest set stadig et ubegrundet postulat og den fundamentale splittelse mellem bevidsthed og natur et uløst problem. Disse vanskeligheder påtog filosofen Johann Gottlieb Fichte sig i midten af 1790'erne at overvinde, og det er i forlængelse af hans løsningsforsøg, at Schlegels måde at forvalte de problematiske, men også løfterige kantianske paradokser tydeligst viser sig.

3. Verdens digt og litteraturens frihed

I 1790'erne udviklede det tyske åndsliv sig eksplosivt. Et af epicentrene i denne udvikling var Jena, og en af dens absolutte hovedpersoner Fichte, der i 1794 blev ansat som professor i filosofi ved byens universitet. I 1794 præsenterede han under titlen *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*¹ det første udkast til sin *Wissenschaftslehre*, som han gennem resten af sit liv gav talrige nye udformninger, for sine studerende, der blandt andre talte Hölderlin, Novalis og Schelling og – kort tid efter – Friedrich Schlegel. Romantikerne var i begyndelsen meget begejstrede for Fichtes forelæsninger. Schlegel, der i 1795 studerede i Dresden, udtrykte samme år sin beundring for Fichte.² Det private forhold mellem romantikerne og Fichte vedblev at være godt i al den tid, *Athenäum* blev udgivet. Da Fichte i juli 1799 blev afskediget fra universitetet i Jena på grund af sine radikale politiske holdninger, flyttede han således straks til Berlin, hvor han blev modtaget af Schleiermacher og Schlegel.

Fichte beskæftigede sig stort set ikke med æstetik i sin filosofiske virksomhed. Det er ikke en æstetik, romantikerne arver fra ham, men et forsøg på at løse de gennemgående problemer i Kants filosofi, nemlig spørgsmålet om frihed og splittelsen mellem bevidstheden og naturen, et forsøg som efter Fichtes mening holder sig inden for rammerne af det kantianske system.³ Fichtes svar på den kantianske krise er radikalt. Han ophæver skellet mellem en verden for det erkendende subjekt og en verden i sig selv. Han afviser, at der skulle findes noget som en *Ding an sich*, som er utilgængelig for viden.⁴ Der er ikke noget uden for bevidstheden, der begrunder den og intet, den ikke kan nå.⁵ For Fichte findes der således en absolut enhed mellem objekt og subjekt, naturen og menneskets bevidsthed i og for bevidstheden selv. Denne enhed kalder han Jeg (*Ich*).⁶

Fichtes Jeg er en enhed af tænkende subjekt og tænkt objekt, der kommer før det enkelte, empiriske menneskes tænkning og gør den mulig. Med ordene ”subjekt” og ”objekt” refererer Fichte ikke til empiriske størrelser, men til den erkendende bevidstheds grundlæggende *form*. Eftersom Fichte benægter eksistensen af en *Ding an sich*, er enheden mellem det tænkende subjekt og det tænkte objekt subjektets skabelse. Subjektets tænkning er en aktivitet, en handling, hvilket Fichte understreger ved at

¹ Denne udgave var ikke beregnet på udgivelse, men på at fritage eleverne fra at tage noter, så de kunne koncentrere sig om Fichtes mundtlige fremstilling. Fichte var ikke selv tilfreds med sin fremstilling i den første *Wissenschaftslehre* og bestræbte sig derfor i de sammenhængende *Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre* og *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* fra 1797-8, på at ”oversætte” førsteudgavens abstrakte formalisme til et mere tilgængeligt og i nærværende sammenhæng mere anvendeligt sprog. Jeg vil for at opnå størst mulig klarhed i det følgende referere til udgaven fra 1797-8 og henviser kun til den første udgave, hvor der er for denne sammenhæng relevante forskelle mellem de to.

² I et brev til sin bror den 17. august dette år, kalder han Fichte den største nulevende metafysiske tænker. (KA XXIII, p. 248).

³ Fichte: *Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre...*, pp. 6-7.

⁴ Ibid., pp. 67-70.

⁵ Ibid., pp. 60-1.

⁶ Ibid., p. 40.

opfinde ordet *Tathandlung*, altså kends-gerning.⁷ Tænkning er altid tænkning af noget. Med et andet fichteansk udtryk kan man sige, at subjektet altid *sætter* (*setzt*) et objekt.⁸ Denne sætning ledsages af en refleksion, af selvbevidsthed. Selvbevidsthed drejer sig ikke om introspektivt at iagttage sin mentale tilstand. Det er bevidsthed om tænkningens form. Den selvbevidste refleksion gør den første subjekt-objekt relation til objekt for sin tænkning. Denne refleksion er ikke tilfældig og ikke noget, der blot følger efter tænkningen. Uden selvbevidsthedens refleksion havde der overhovedet ikke været bevidsthed (om et tænkt objekt) til at starte med. Selvbevidsthed gør det endvidere muligt at erkende, at tænkningen også kunne have angået et andet objekt end det, det gjorde. Herved bliver det først klart, at subjektets tænkning af objektet netop var en *fri* sætning – en fri formning. Tænkning afslører sig således alene gennem selvbevidstheden som en absolut fri formning af et objekt.⁹

Den aldeles fremmede verden, som Kant havde stillet menneskets bevidsthed overfor, blev nu med et slag til et produkt af menneskets frie, skabende kraft. For Fichte falder den kantianske splittelse mellem bevidsthed og natur bort, for enheden mellem de to kommer før enhver tænkende aktivitet. Denne tænkende aktivitet er nødvendigvis fri, og Fichtes idealisme synes dermed at have formået at bevise det, Kant kun kunne forudsætte, nemlig at mennesket er et fornuftsvæsen, der frit kan forme verden. For Fichte, der var en indædt forkæmper for den franske revolution, er dette også et radikalt politisk budskab: Mennesket skal ved at hæve sig til den absolutte friheds stadi overvinde alle vaneforestillinger, alle smålige materielle hensyn, alt formynderi og frit forme en verden for fællesskabet.¹⁰

Kants erkendende Jeg var en nødvendig forudsætning, der ikke kunne bevises. Fichte mener at kunne føre bevis for, at dette Jeg er den første grund for bevidstheden. I *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* sker det ved stringent, logisk argumentation ud fra sætningen $A=A$.¹¹ I udgaven fra 1797-8 skriver han i stedet om den enkeltes indsigt i selvbevidstheden som en ”intellektuelle Anschauung”.¹² En sådan anskuelse er hverken begrebslig eller sanselig, den angår ikke indholdet i bevidstheden, men enhver bevidstheds formende virksomhed uden hvilken, der simpelthen ikke ville gives liv. At benægte Jeget er for Fichte det samme som at benægte, at mennesket kan handle. Fichte kan ikke komme en bestemmelse af denne virksomhed nærmere: ”Jeder muß es unmittelbar in sich selbst finden, oder er wird es nie kennen lernen, ...” skriver han.¹³

⁷ Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, p. 11, samt Fichte: *Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre...*, p. 43.

⁸ Fichte: *Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre...*, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 20-1.

¹¹ Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, pp. 11-25.

¹² Fichte: *Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre...*, p. 49.

¹³ *Ibid.*, p. 49.

Som jeg skrev i indledningen, har der været en vis tradition for at læse romantikken i direkte forlængelse af Fichtes radikale idealisme, hvilket fra Hegel og til de franske poststrukturalister har ført til genkommende forestillinger om romantikken som ekstremt subjekt-orienteret. Som vi skal se i kapitlet om ”Ny mytologi” er det præcis denne forestilling, der i senere tid har informeret en række kritiske udlægninger af den politik, romantikkens litteraturtænkning involverer. Men allerede nu kan vi begynde at så tvivl om disse udlægninger, for nyere forskning, der har haft adgang til romantikernes brevvekslinger og private notesbøger (særligt Novalis’ *Fichte-Studien* (1795-6) og Schlegels *Philosophische Lehrjahre* (1796-1801)), har vist, at romantikerne hverken stillede sig tilfredse med Fichtes logiske bevisførelse eller den mystiske indsigt i selvbevidsthedens rene form.¹⁴ De gjorde i forlængelse heraf Fichtes ambition om bevise en første grund for filosofien til genstand for kritik.

Denne kritik kommer tidligst til udtryk i Hölderlins komprimerede skitser *Urtheil.* og *Seyn* fra 1794.¹⁵ Året efter påbegynder Novalis sine *Fichte-Studien*. Fælles for deres kritik er en afvisning af førstegrundsfilosofi forstået som en filosofi, der mener at kunne bevise eller erkende en første grund. Schlegel indleder på et tidspunkt i efteråret 1796, inspireret af samtaler og brevvekslinger med sin nære ven Novalis, et intensivt studie af Fichte, og den 30. januar, 1797 kan han skrive til C. G. Körner, at han har distanceret sig ”afgørende” fra Fichtes *Wissenschaftslehre*.¹⁶ I en af sine private noter uddyber Schlegel sine motiver for at tage dette skridt:

Erkennen bezeichnet schon ein *bedingtes* Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten ist also eine identische Trivialität.¹⁷

Det absolutte kan ikke have nogen grund ud over sig selv. Det er ubetinget. Men al erkendelse, skriver Schlegel, er betinget, og derfor kan det absolutte ikke erkendes. Ethvert postulat kan betvivles, ligesom det kan bevises på et utal af måder, og dermed kan enhver søgen efter et ”sikkert” fundament for den logiske bevisførelse principielt føre til en uendelig regres. Fichte mente, at enhver intuitivt måtte kunne erkende det ubetingede Jeg som det samlende punkt i sin bevidsthed. I sine noter kalder Schlegel dette

¹⁴ Jf. Beiser: *The Romantic Imperative*, samt Frank: *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. (Denne bog er en oversættelse af 3. del af Franks 900 sider lange ”*Unendliche Annäherung*” – *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997)).

¹⁵ De to manuskripter er reproduceret i Henrich: *Der Grund im Bewußtsein*, pp. 854-5.

Hölderlins rolle i forhold til romantikken er omdiskuteret. Eftersom han ikke publicerede i *Athenäum* og ikke var en del af kredsen i Jena, hører han ikke under det, der i denne tekst forstås som romantikken. Men det er sikkert, at Hölderlin særligt i de tidlige år var optaget af de samme filosofiske spørgsmål som Jena-romantikerne, heriblandt diskussionen af Fichte. (Se Henrich: *Der Grund im Bewußtsein*, pp. 40-47, Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, p. 141 og Frank: *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, pp. 27-9).

¹⁶ KA XXIII, p. 343.

¹⁷ KA XVIII, p. 511 (Nr. 64).

for ”mysticisme” og plæderer for en kritisk filosofi.¹⁸ Manfred Frank kalder i lyset af dette romantikken for en essentielt skepticistisk bevægelse.¹⁹

Schlegel tager udgangspunkt i menneskets empiriske liv, som han kritiserer Fichte for ikke at tage højde for.²⁰ Et menneskes viden er for Schlegel altid ufuldendt og står som sådan i et spændingsforhold til helheden. Det betyder ikke, at der ikke er en enhed mellem subjekt og objekt, men at det ikke er en absolut enhed *for* et subjekt, ikke noget der kan erkendes, for et subjekts viden er ifølge Schlegel relativ i forhold til dets egen og menneskets historie. For Fichte var der absolut enhed mellem subjekt og objekt, bevidsthed og natur i og for det skabende Jeg. For Schlegel er der en enhed, en kraft, der gennemstrømmer alt levende, men den går forud for bevidstheden og kan ikke erkendes hverken rationelt eller mystisk. Det er en enhed af subjekt og objekt, der ikke privilegerer førstnævnte. Enheden er ikke udgangspunktet, den er det, mennesket bestandigt søger.

Disse tanker er inspireret af den såkaldte *Naturphilosophie*, der udviklede sig i nær forbindelse med den romantiske kreds i Jena i sidste halvdel af 1790’erne. I en epoke, hvor der ikke var skarpe grænser mellem videnskab og filosofi, var naturfilosofien tidens videnskab, og en del af de mest fremtrædende naturfilosoffer – blandt andre J. W. Ritter, Franz Baader, C. A. Eschenmayer, Alexander von Humboldt og Heinrich Steffens – var nært knyttet til de romantiske kredse i Jena og Berlin.²¹ Naturfilosofien byggede på de nyeste resultater inden for fysiologien, hvor der i disse år blev lanceret en organisk teori om epigenese som globalt vækstprincip, og den dynamiske fysik, der gennem nye eksperimenter i magnetisme og kemi mente at bevise, at stoffets essens er aktiv kraft og ikke livløs fylde. Som Novalis skriver: ”Kraft ist die Materie der Stoffe.”²² Overgangen fra et mekanisk til et organisk natursyn stod således centralt i naturfilosofien, der mente at kunne føre alt tilbage til et princip om skabende kraft.²³

Det mest omfattende naturfilosofiske skrift fra Jena-gruppens inderkreds er Friedrich Schellings *Von der Weltseele* (1798). Her slår forfatteren fast, at ”*Ein und dasselbe Prinzip die anorganische und die organische Natur verbindet...*”, og at dette ubestemte, overalt virkende princip, for hvilket sproget ikke har noget ord, er årsag til enhver forandring i den uorganiske og den sidste grund for enhver handling i den organiske.²⁴ For Schelling er der altså en enhed, en formende livskraft, der med nødvendighed materialiserer sig i alt og samtidig giver mennesket evnen til fri, skabende kraft.

¹⁸ Ibid., p. 14 (Nr. 112).

¹⁹ Frank: *The Philosophical Foundations...*, p. 23.

²⁰ KA XVIII, p. 152 (Nr. 141).

²¹ Beiser: *The Romantic Imperative*, pp. 83ff.

²² NS II, p. 529 (”Logologische Fragmente”, nr. 24 (herefter LF)).

²³ Beiser: *The Romantic Imperative*, p. 83. For forholdet mellem romantikken og naturfilosofien, se også Beiser: *German Idealism*, pp. 523-28 og Kluckhohn: *Das Ideengut der deutschen Romantik*, pp. 24-31.

²⁴ Schelling: *Von der Weltseele*, pp. 67-70. (Kursiveringen er Schellings).

Denne enhed kan ifølge Schlegel ikke begribes hverken intuitivt eller gennem logisk demonstration. For Schlegel er konsekvensen, at ufærdigheden, en evig, spændingsfyldt vekslen mellem del og helhed, er det eneste mulige udgangspunkt for tænkningen. Allerede i efteråret 1796 hedder det: ”In meinem System ist der letzte Grund wirklich ein *Wechselerweis*.”²⁵ For Schlegel bygger erkendelsen ikke på et fastlagt princip, men er snarere en søgen efter et sådant.²⁶ Schlegel mener som Fichte, at mennesket er frit til at forme sin verden gennem tanker, ord og handlinger, men hvad han lige så vel ved, er, at verden også former mennesket. Enhver viden er en betinget viden. Der er intet rigtigt sted for tænkningen at begynde, eller rettere; den er allerede begyndt. Alt refererer til noget andet i en bevægelig helhed, en livsstrøm, som mennesket på den ene side forsøger at dirigere, på den anden side også altid er revet med af. Erkendeakten bliver derfor for Schlegel en nedbrydning og sammenstykning af fragmenter, en cirkulær bevægelse, der danner en stadig mere fuldendt erkendelse af helheden, men også altid i en vis forstand må begynde forfra. Hans filosofi får derfor på mange måder den uendelige tilnærmelses form.

Derved aftegner der sig også, som Walter Benjamin så, en afgørende forskel i måden at koncipere helheden på. Schlegel tænker helheden som en uendelighed af *sammenhænge*, Fichte som et system, der udfolder sig progressivt fra et givet første punkt.²⁷ Fichte mente, at alle videnskaber kunne deduceres fra hans første princip, Jeget, mens Schlegel forestiller sig videnskaberne som komplementære bidrag til aflæsningen af helhedens sammenhænge. Det drejer sig ikke om progression fra en ubetvivlelig første grund, men om at ”oversætte” mellem de analoge strukturer, som de forskellige videnskaber opsporer i verden. Opdagelser inden for kemien ser ud til svare til opdagelser inden for geologien eller historien. Stenenes, elektricitetens og fuglenes sprog synes at fortælle om den samme helhed. ”Alles ist Samenkorn,”²⁸ skriver Novalis. Verdens objekter bliver så mange løfter om sammenhæng, så mange tegn på helhedens virke i alt. Som det hedder i en af Schlegels private optegnelser: ”Das Wesen d[er] Dinge ist das des Ganzen unsrer Welt von d[er] ersten Menschen bis zur letzten Zeit.”²⁹ Oversættelsen mellem verdens analoge, levende strukturer bliver selve den uendelige tilnærmelse til helhedens fylde.

Denne bevægelse mod sammenhængens fuldendelse er også et historisk princip. For Schlegel er mennesket som individ og art et historisk dyr, og netop historien – naturens og tænkningens – har Fichtes spekulative idealisme intet blik for. I Schlegels kritik af Fichtes ahistoricitet ligger der også en implicit kritik af oplysningstidens og Kants lineære historieforståelse. Mennesket bliver ikke ført

²⁵ KA XVIII, p. 521 (Nr. 22).

²⁶ Frank: ”Wechselgrundsatz”, p. 50.

²⁷ Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, p. 26.

²⁸ NS II, p. 563 (LF 189).

²⁹ KA XVI, p. 290 (Nr. 455).

mod frelsen på historiens tog, det er del af en uendelighed af sammenhænge, af tider, former og tanker, der suspenderer den slags regelrette forestillinger.

Når jeg skriver, at Schlegels tænkning tager den uendelige tilnærmelses form, må det derfor ikke forveksles med oplysningens idé om historiens gang fra barbari til civilisation i takt med fornuftens opløsning af uvidenhedens tåger og med den akkumulation af værdier og teknologiske opfindelser, som borgerskabet på denne tid og endnu hylder som fremskridt.³⁰ Når Schlegel taler om ”Progression”, ”unendliche Annäherung” eller ”unendliche Perfektibilität”, tænker han på den uendelige helhed af sammenhænge, der opfylder sig i historien.³¹ Walter Benjamin havde blik for dette, da han skrev om romantikkens messianisme, en profan, politisk messianisme, der ser opfyldelsens løfte i historiens spor, i verdens myriader af sprog, som skal oversættes.³²

Oplysningstanken om fornuftens progression ad tidens ensporede vej tager Schlegel og de øvrige romantikere afstand fra i forlængelse af begivenhederne i Frankrig i 1790’erne. Revolutionen i 1789 blev fra første færd forstået som fornuftens revolte mod formynderiet. Som de fleste andre intellektuelle i Tyskland på den tid modtog romantikerne nyheden med begejstring, og som hos de fleste andre kølnedes denne begejstring i løbet af 1790’erne, da det, der skulle have været budbringeren om oplysningens triumf, udartede sig til terror. Schlegels bedømmelse af revolutionen er tro mod såvel den tidlige entusiasme som den senere desillusion. I *Athenäum* beskriver han den som både et tegn på tidens emanciperende kræfter og som et grusomt kaos.³³ Han vedbliver i *Athenäum*-tiden – ligesom Fichte – at forsvare revolutionen, ikke fordi han bifalder terroren, men fordi han i et folks forsøg på *en masse* at frigøre sig ser et spædt tegn på, at mennesket er ved at blive bevidst om sin magt til at forme en fælles verden.

Schlegel kan således hverken sætte sin lid til den lineære historie eller den blinde tiltro til fornuften som den første og sikre grund, der kan udrydde verdens dogmer og sikre menneskets lykke. For fornuften selv var, som oplysningens dialektikere senere har bemærket, blevet et ubetvivleligt dogme. Schlegel retter således en dobbelt kritik mod Kants oplysningsfilosofi og Fichtes radikale idealisme. Han tænker som Kant naturen som en organisme. Men den kan ikke være styret af en fornuftsidé, og den efterlader ikke fortiden bag sig som overvundne stadier i sin bevægelse fremad. Den livskraft, der ytrer sig i altings uendelige sammenhæng, er ikke fornuftig, den er poetisk. Schlegel kalder

³⁰ Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, pp. 92-3.

³¹ Behler: *Unendliche Perfektibilität*, pp. 16-7.

³² Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, pp. 92-3.

³³ KA II, pp. 247-8 (AF 424).

i indledningen til "Gespräch über die Poesie" denne kraft for "...[der] unendliche Geist der Poesie..."³⁴, hvorefter han spørger, hvad det, vi kalder digte (*Gedichte*), er,

...gegen die formlose und bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht?³⁵

Det æstetiske regime for kunst er et ekspressivt regime. Kant identificerede det skønne som en unik sansning af en fri form, der udtrykker en ukendt norm. For Kant betød det, at naturens skønhed var en cifferskrift, der oversatte naturens tale om fornuftens idé. Når Schlegel nu affirmerer, at en verden, hvis former er en mangfoldighed af bevidstløse tegn på en levende krafts virke, essentielt er en *poetisk* verden, så er det i klar forlængelse af Kants ekspressive identifikation af kunsten. Schlegel holder fast i denne grundlæggende del af Kants æstetik, der identificerer kunsten ikke som opfindelse af en fiktion, ikke som ordning efter genrer, ikke som passende sprog, men som en materialitets inkarnation af en skabende kraft. Men han foretager også en markant bevægelse hinsides Kant. For hvis verden er et bevidstløst digt, og det er poesians uendelige ånd, der binder helheden sammen, så er fornuftens idé ikke længere den højeste. Og det er netop, hvad Schlegel fortæller os i indledningen til "Gespräch über die Poesie":

Die Vernunft ist nur eine und in allen dieselbe: wie aber jeder Mensch seine eigne Natur hat und seine eigne Liebe, so trägt auch jeder seine eigne Poesie in sich. (...) und keine Kritik kann und darf ihm sein eigenstes Wesen, seine innerste Kraft rauben, um ihm zu einem allgemeinen Bilde ohne Geist und ohne Sinn zu läutern und zu reinigen..."³⁶

I direkte polemik med Kant afviser Schlegel fornuftens strenge objektivitet. Menneskets pligt er ikke længere at adlyde hverken forstandens eller den praktiske fornufts almene bud, men at udfolde den inderste, formende kraft – som essentielt er en æstetisk kraft – som enhver bærer i sig på sin måde. Skønheden, den frie æstetiske formning, er det højeste. For Kant var det æstetiske sensorium ledsaget af en universelt bindende smagsdom. Men for Schlegel drejer det sig ikke længere om at fælde domme, men om at forme verden. Det skønnes autonomi var for Kant et subjektivt symbol på fornuftens objektive autonomi, men Schlegel kender kun den individuelle, æstetiske frihed. Det betyder ikke, at denne frihed er ubegrænset, tværtimod:

³⁴ Ibid., p. 286.

³⁵ Ibid., p. 285

³⁶ Ibid., p. 284.

Da nun aber seine Poesie, eben weil es die seine ist, beschränkt sein muß, so kann auch seine Ansicht der Poesie nicht anders als beschränkt sein.³⁷

Det element af nødvendighed, der begrænser den poetiske frihed, kan ikke henføres til nogen uforklarlig *sensus communis*. Det relaterer sig til direkte til Schlegels epistemologi. Den frie, æstetiske formning er begrænset, fordi den kun er en del af den uendelige skaberkraft, der giver livet dets bevægelige former. Den enkelte kan ikke gribe helheden, men er på en gang en del af verdens bevægelser og en formende kraft i verden, på en gang betinget og ubetinget.

I Kants æstetik var den nødvendige konsekvens af den nye identifikation af kunsten som et specifikt sensorium, at ethvert objekt potentielt *kunne* blive poetisk. For Schlegel er altings potentielle evne til at løsrive sig fra alle videnssammenhænge og blive poetisk tingenes *essens*. Verden er et organisk digt. At alt, som Novalis siger, er sædekorn, betyder, at alt under menneskets frie formning kan folde sig ud og tale om helhedens uendelige net af sammenhænge. Ethvert ydmygt og anonymt objekt bærer på sin krop sporene efter verdens liv og kan tale om dette liv, men ikke ved at blive fikseret i forstandens domme. Tværtimod er objektet mest veltalende, når det frigøres fra forstandens vidensproduktion og bringes til at vise sig som en strofe af helhedens digt.

Denne tingenes evne til at fordoble sig, rive sig løs fra menneskets vanemæssige omgang med det og tale poetisk om helhedens sammenhæng, er det, Rancière henviser til, når han skriver om det æstetiske regimes *poéticité*. Poeticitet betyder præcis, at enhver konfiguration af sanselige elementer kan tages for en sproglig manifestation.³⁸ Den æstetiske formgivning af verden er også en læsning af verden. Denne læsning bliver til ny skrift, et væld af ord, der begrænset og fragmenteret forsøger at oversætte den poetiske ånds skrift i alting til sprogets skrift. Og den form for skrevne ord, der bedst oversætter verdens uophørlige mumlen i sjælenes og tingens dyb, er det, romantikerne kalder litteratur. Digteren er, som Rancière siger, for fremtiden den, der siger tingenes poeticitet.³⁹

Verden er en mangfoldighed af sprog, der kan oversættes fra det ene til det andet – fuglenes sprog, planeternes sprog, stenenes og stjernernes, medicinens og juraens. Alle disse sprog kan bringes til at tale om verdens sammenhæng gennem menneskets frie, æstetiske formning. Denne æstetiske formning har en specifik betydning for romantikerne. At associere den med højstemt føleri, sådan som vaneforestillinger om romantikerne forsøger, blokerer for det faktum, at der er stor filosofisk prægnans i romantikkens tænkning af litteraturen. Det er ikke ”følsomhed” eller ”irrationalitet”, der får Schlegel til at affirmere, at verden er et digt, det er en konsekvent og logisk gentænkning af et nyt

³⁷ Ibid., p. 285.

³⁸ Rancière: *La parole muette*, pp. 40-2.

³⁹ Ibid., p. 41.

regimes logikker. De overfladiske modsætninger mellem en fornuftig oplysningstid og en følsom romantisk reaktion skjuler, at Kant og Schlegel funderer deres tænkning af kunsten på samme grundlæggende identifikation. Æstetisk formning sætter forstandens herredømme ud af kraft, men det er med henblik på at skabe viden om verdensorganismens ekspressive krop ved at søge det skjulte i tingenes overflader, de hemmelige sammenhænge mellem verdens løsrevne stumper af skrift.

Fysikeren oversætter en lille del af disse disparate sprogbrøkker til tabeller, formler og beregninger, og fysikken, som den dyrkes af naturfilosofferne, der ikke er tilfredse med at betragte og klassificere tingene som døde objekter, som skubber til hinanden i en uendelig kæde af årsag og virkning, men i stedet betragter alting som materialiseringer af en skjult kraft, som det er deres opgave at udfolde og forbinde, anskuer således verden poetisk. Fysikkens formaliserede sprog er en fortolkning af den kraft, der virker i helheden, og derfor er det en form for kunst. Således skriver Schlegel: "Viele der Stifter der modernen Physik müssen gar nicht als Philosophen, sondern als Künstler betrachtet werden."⁴⁰

For Schlegel er litteratur et særligt forhold mellem en måde at anskue verden på og en måde at overføre den til skrift på. At anskue verden som organisme er at anskue den poetisk. At oversætte denne anskuelse til sprog er at skrive poesi. Men mens fysikeren føler sig forpligtet på et bestemt stof og på en bestemt form for sprog, så er litteraturens sprog det mest poetiske af alle. Litteraturens sprog kan oversætte alle andre, fordi det ikke på mindste måde føler sig forpligtet til at tale om noget bestemt på en særlig måde. Dette er effekten af Kants frigørelse af kunsten fra det repræsentative regime. Litteraturen kan tale om alt. Således skriver Schlegel i sit berømte AF 116, der i komprimeret form syntetiserer flere af de væsentligste elementer af hans litteraturteori, om den romantiske poesi:

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.⁴¹

Friheden, siger Schlegel, er litteraturens første og eneste *lov*. Menneskets erkendelsesmæssige placering i verden mellem det endelige og det uendelige, mellem den betingede viden og den uendelige sammenhæng, det nødvendige udtryk og den frie formning, er således præcis også litteraturens. På den ene side bliver litteraturen derfor det sted, hvor mennesket absolut frit skaber en form. På den anden side indgår denne form i verdens uendelige sammenhænge som en del af det bevidstløse digt, som poesiens uendelige ånd uophørligt skaber i al verdens liv fra molekylet til barnets smil og ungdommens

⁴⁰ KA II, p. 236 (AF 381).

⁴¹ Ibid, p. 183.

blod. Det er denne stilling mellem friheden og det sanselige, der for Schlegel gør litteraturen til det eneste mulige svar på tidens filosofiske problemer.

De præcise implikationer af denne litteraturens position mellem fri formning af verden og nødvendighed bliver gjort klare i Novalis' "Monolog". Novalis præsenterer i sin "Monolog" to forskellige måder at tænke forbindelsen mellem sproget og tingene. Først er der den form for daglig sprogbrug, der tager det for en selvfølge, at den kan repræsentere verden ved direkte at tale om den. Den afviser Novalis med følgende ord:

Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigenthümliche der Sprache, daß sie sich blos um sich selbst bekümmert, weiß keiner.⁴²

For Novalis udtrykker sproget ikke tingene – alene ønsket om at udtale sig om noget bestemt får folk til at sige det "...lächerlichste und verkehrteste Zeug..."⁴³ I stedet kan man, fordi sproget kun bekymrer sig om sig selv, sige de mest originale sandheder ved blot at tale for at tale.

At tale for at tale. Det er en formel for sproglig frihed. Maurice Blanchot har på indflydelsesrig vis udlagt denne formel i forbindelse med Novalis' tekst i sit essay "L'Athenaeum". Den franske filosof påpeger helt korrekt, at frihedens sprog er litteraturens sprog. Novalis skriver om sprogets væsen, fordi han derved mener "... das Wesen und Amt *der Poesie* auf das deutlichste angegeben zu haben..."⁴⁴ Sprogets essens er med andre ord også litteraturens. Blanchot mener, at romantikernes affirmation af det litterære sprogs frihed er en måde at gøre krav på den helhed, der gådefuldt og usynligt virker i alting. Men dette krav, siger han, forudsætter, at den ubegrænsede helhed er helt ubestemt og indholdsløs.⁴⁵ Og det er netop denne indholdsløshed, det poetiske sprog ifølge Blanchot kan forme. For sproget, der bare taler for at tale, refererer jo ikke til verden. Novalis har med andre ord indset, at en intransitiv sprogbrug er digtningens væsen.⁴⁶ Ved at være indholdsløst, ved kun at henvise til sig selv, siger Blanchot, kan et digt trække sig tilbage fra verdens uophørlige sludren og fra digtersubjektet, fra alt, som ordene kunne pege på og lukke sig inde i et reservat af sakral stilhed.⁴⁷

Men denne mystiske stilhed bryder Novalis. For som Jørn Erslev Andersen har demonstreret, kan Blanchot kun ved at citere Novalis' tekst særdeles selektivt gøre den til stedet, hvor et referenceløst sprog af stilhed bliver opfundet. En lang og betydningsfuld passage forsvinder således i

⁴² NS II, p. 672.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid. (Min kursiv)

⁴⁵ Blanchot: "Athenäum", p. 152.

⁴⁶ Ibid., p. 153.

⁴⁷ Blanchot: *Le livre à venir*, p. 267.

den franske filosofs ellers omfattende gengivelse af Novalis' tekst og med den en helt afgørende dimension af romantikkens sprogforståelse. Jeg gengiver den del af Novalis' tekst, som Blanchot ikke citerer, i sin helhed:

Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie Spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge. Nur durch ihre Freiheit sind sie Glieder der Natur und nur in ihren freien Bewegungen äußert sich die Weltseele und macht sie zu einem zarten Maaßstab und Grundriß der Dinge.⁴⁸

Sprogets spil med sig selv er ikke en ophævelse af dets forbindelse med tingene, men en anden form for lighed end kopiens. I stedet for at et ord direkte repræsenterer en ting, udtrykker ordenes autonome spil de sælsomme relationer mellem tingene, den hemmelige skrift i naturen. Sproget findes ikke i sin blanchotske renhed for Novalis. Dets frihed er en bestemt måde at relatere sig til verdens helhed på.

Man må aflive myten om et intransitivt sprog, der trækker sig tilbage fra verden. Alt sprog henviser til verden på forskellige måder og gør noget ved verden, selv, eller måske netop i særlig grad det, der bare taler for at tale. Novalis, Schlegel og de øvrige romantikere har i forlængelse af Fichte og naturfilosofien en klar forståelse af, at mennesket frit kan forme sin verden, og en privilegeret måde at gøre dette, er gennem sprogets fælles materiale. Litteratur er ikke stilhed, det er en måde at gøre ting med ord på. Romantikerne identificerer derfor bevidsthedens formende frihed med litteraturens frihed.

Men det litterære sprog er ikke kun frit, det er også motiveret. Det ligner verden. Ikke ved at tale om dens troskyldige overflader, ikke ved at godkende de vanlige sammenhænge mellem ord og ting og tanker, de sammenhænge, som er tilgængelige for viden. Men netop ved *ikke* at anerkende dem, ved aktivt at omforme dem, give tingene nye betydninger og åbne for hidtil ukendte sammenhænge og skjulte forbindelser mellem kroppe og følelser, ord og ting. Det litterære sprog kan rive alting løs fra dets sammenhænge, gøre tingene tavse – altså utilgængelige for viden – og i samme moment få dem til at tale i helt nye vendinger. Ved at oversætte eller blande former for sprog, brødets og vinens sprog, udstillingsvinduet og religionens sprog, kan litteraturen frit redistribuere alle ordner, skabe nye billeder, nye intensiteter af betydning, nye sansninger af det gamle og ukendte sider af det kendte. Hvilket præcis er, hvad Novalis kræver i sit berømte diktum:

⁴⁸ NS II, p. 672.

Die Welt muß romantisirt werden. (...) Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es.⁴⁹

At romantisere tingene er at udfolde deres poeticitet. Digtets privilegium er, at det kan lade ting og kroppe, ord og tider komme til syne på nye måder. Ethvert ord kan tale om en ting eller et emne, *forme* dem, og derved ændre læserens måde at forstå dem på. Det litterære sprog, som er den mest essentielle form for sprog, er det eneste, der kan udtrykke verdens poeticitet, dets uendelighed af dulgte forbindelser, der vidner om den kraft, som virker i alt. Litteraturens sprog er en privilegeret hermeneutik af verdens kaotiske virvar af sprog, dets uendelighed af korrespondancer. Der er poesi begravet i tingene, alt er cifferskrift, der taler om helheden, og litteraturen påtager sig at afkode denne skrift.

Men samtidig med, at litteraturen i sin frie form graver skjulte forbindelser frem under de vante sammenhænge mellem verdens ting eller i sjælenes dyb (for også følelserne er en form for sprog, der kan poetiseres), er den også selv en del af denne verden. Sproget er gjort af materialiseringer. Derfor er det i sin helhed, som Novalis siger, ”Glieder der Natur”, og derfor udtrykker den verdenssjæl, som har fundet vej til Novalis’ enetale fra Schellings *Von der Weltseele*, sig i sproget.⁵⁰ Denne verdenssjæl er det, Schlegel kalder poesiers uendelige ånd. Ordets sprog er i sin litterære essens en læsning af den skjulte skrift, tingene bærer på overfladerne, men det er også kun en form for sprog blandt alle de andre, som verdens uendelige digt er udgjort af. Digtet er fri formning af verden, men det er også revet med i de uendelige bevægelser, der giver verden dens former.

Der er en streng logik i dette paradoks. Verdens poeticitet, det at *alling* kan være skønt, løsrives fra sine vante sammenhæng og give anledning til æstetisk sansning eller finde vej til et digt, er på den ene side det, der garanterer litteraturens autonomi. Litteraturen kan sige alt, fordi alt kan blive poetisk. På den anden side er det præcis den samme poeticitet, der negerer litteraturens autonomi. For litteraturens sprog er, netop fordi det er ubundet af forstandens og vanens omgang med sproget og verden, netop fordi det består af ord, der er fritaget fra at referere til verden, selv uskelneligt fra andre poetiske objekter i verdens store digt. Det poetiske ord er som en poetisk blomst tavst og utilnærmeligt for forstanden, men det er det, fordi det også taler om verdens helhed på nøjagtig samme måde som blomsten. Som Novalis siger, er det ”nur durch ihre Freiheit”, at det litterære sprog er ”Glieder der Natur.” Litteraturen er med andre ord en autonom fortolkning af en verdens poeticitet, og den er en

⁴⁹ Ibid., p. 545 (LF 105).

⁵⁰ Jf. Ibid., p. 659 og Erslev Andersen: ”Blanchots sjæl”, pp. 61-3.

poetisk form blandt andre poetiske former og som sådan det nødvendige udtryk for den uendelige poetiske ånd, der inkarnerer sig i denne verden.

Den nye litteratur finder således en usikker plads på et sted, hvor en uendelig ånd distribuerer sig ligeligt i alle individer, objekter og ord, og hvor mennesker, ting og sprog kan løsrive sig fra enhver nødvendig forbindelse til verdens love. Litteraturen er en sanselig form, der er fanget i den dobbeltbinding af absolut originalitet og absolut anonymitet, frihed og nødvendighed, emancipation og sammenhæng, som vi kender fra Kant. For Kant var disse paradokser et symbol på den myndige plads, mennesket burde indtage i verden. Men for Schlegel korresponderer litteraturens urolige sted præcis til det, han efter sin kritik af Kants rationalitet Fichtes idealisme opfattede som menneskets dobbeltbundne sted i verden.

Litteraturens plads er ikke nogen rolig enhed, men en paradoksal spænding, der bestandigt sætter sin indre modsætning i spil i en energisk, livgivende og uløselig konflikt. Hos Schlegel bliver denne konflikt iscenesat på flere niveauer og i flere sammenhænge. Den animerer hans tænkning af litteraturens historie, af kritikken og ideen om en ny mytologi, og den allierer sig altid med konfliktfyldte former for politik. Intet sted er dette mere synligt end på den mest privilegerede kampplads for disse modsatrettede principper; romanens kampplads. For romanen er intet mindre end litteraturens genre.

4. Romanens politik

4.1 Litteraturens republikanske forfatning

Hvis der ikke er tvivl om, at romanen spiller en hovedrolle i Schlegels forståelse af den moderne litteratur, var der til gengæld i receptionen af Schlegel længe delte meninger om, hvad man i den sammenhæng skulle forstå ved roman. Kontroverserne angik især forholdet mellem Schlegels brug af begreberne roman og romantisk poesi.¹ Hans Eichners artikel om emnet fra 1955, der er skrevet på baggrund af forfatterens adgang til Schlegels private notesbøger fra Jena-årene, som han var den første til at udgive, argumenterede overbevisende for, at "...romantische Poesie, Romanpoesie and der Roman were virtually synonymous in Schlegel's usage..."² Eichner har også en forklaring på, hvorfor Schlegel ofte veksler mellem forskellige betegnelser for samme fænomen. Schlegel ønsker gennem sin begrebsbrug at adskille den romantiske poesi fra det, der i hans samtid normalt blev forstået med ordet roman.

For Schlegel er den romantiske poesi ikke et synonym for moderne (postklassisk) litteratur overhovedet, men en tendens i den moderne litteratur, der i visse tider og i visse værker er mere fremherskende end i andre.³ Den romantiske poesi finder sit udspring og højdepunkt i den tidlige modernitet, hvor fra ordene "romantik" og "roman" etymologisk stammer.⁴ Det er en periode, der ifølge Schlegel indledes med Dante, Petrarca, Boccaccio og andre, som digter på de romanske folkesprog i modsætning til latin, en periode, der også opfinder ridderdigtningens romancer, og som kulminerer hos Cervantes og Shakespeare.⁵

Efter disse højdepunkter degenererer kunsten, som vi ved, som resultat af den svagelige franske sindssygdom, der spreder sig over hele Europa. I Schlegels egen tidsalder viser visse bøger og forfattere dog tegn på at ville genoplive den romantiske tradition – først og fremmest Denis Diderots *Jacques le fataliste* (1796) Lawrence Sternes *Tristram Shandy* (1759-63) Jean Pauls romaner, Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) og Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796). Mens de værker fra Schlegels samtid, som han regner for i hvert fald delvis romantiske, alle er romaner i den forstand, vi normalt forstår ordet i dag, kan det samme ikke siges om hverken Dante, Boccaccio, Petrarca eller Shakespeare. Det skyldes, at den romantiske poesi er en ideal poesi, som man kan nærme sig fra alle digtarter, men hvis naturlige form er romanen.

¹ Eichner: "Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry", pp. 1018-9.

² Ibid., p. 1019.

³ KA II, p. 335.

⁴ Ibid., p. 335.

⁵ Ibid., pp. 297-8.

Romanen havde på Schlegels tid længe været anset for at være en underlødige genre i digtekunstens hierarki, en underholdningsgenre, og den klassicistisk orienterede Friedrich Schiller udtrykte stadig i *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) en bredt anerkendt holdning, da han skrev, at romanforfatteren kun er digterens halvbroder, fordi han ikke formår at hæve sig over jorden og det prosaiske mod den ideale poesis højder.⁶

Den oplysningsfilosofisk inspirerede Friedrich von Blanckenburg havde i sit *Versuch über den Roman* fra 1774 forsøgt at forlene romanen med en vis værdighed, et forsøg som Schlegel var bekendt med.⁷ Romanen, mente Blanckenburg, var ikke nogen høj genre, den tilhørte faktisk ikke i streng forstand genrerens orden, men af samme grund kunne den være et udmærket didaktisk redskab for en oplyst forfatter, der ønskede at belære et prosaisk publikum, som ikke forstod sig på poesi i egentlig forstand. I stedet for blot at underholde med saftige eventyr, skulle romanen blive så fornuftig som mulig og instruere sine læsere, hvilket den gjorde bedst ved at fremstille en karakters udvikling gennem en række lærerige begivenheder, som forbindes i "...eine Reihe verbundener Ursachen und Wirkungen..."⁸ Hovedpersonens lærerige liv kunne den oplyste forfatter modellere over sine egne erfaringer for at gøre historien så tro- og agtværdig så mulig.⁹

For Schlegel er Blanckenburgs og Schillers vurdering af, at romanen ikke er en rigtig genre, helt korrekt: "...den Roman aber, insofern er eine besondere Gattung sein will, verabscheue [ich],"¹⁰ skriver han i "Brief über den Roman." Det betyder imidlertid ikke, at den for Schlegel står under de rigtige genrer. Tværtimod. Den er den nye skrivekunsts, litteraturens genre. "Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich,"¹¹ skriver han. Romanen kan opsamle og genbruge stumperne efter de klassiske genrers forfald og er derfor det, Schlegel kalder et *Mischgedicht*. "Ja ich kann mir einen Roman kaum anders denken," siger han, "als gemischt aus Erzählung, Gesang und anderen Formen."¹² En roman skal være en blanding af alle andre genrer. Det er naturligvis også derfor, at Shakespeare, selvom han ikke skriver prosa, med sine sammenblandinger af høje og lave karakterer kan nærme sig det romantiske ideal.

Men at blande alle genrer er afslutningen på genrer som sådan. Som Peter Szondi rigtigt bemærker, har en klassisk genre brug for andre genrer for gennem afgrænsningen at inddæmme et

⁶ Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, p. 741.

⁷ Schanze: "Friedrich Schlegels Theorie des Romans", pp. 375-7.

⁸ Blanckenburg: *Versuch über den Roman*, p. 310.

⁹ *Ibid.*, pp. 381f.

¹⁰ KA II, p. 335.

¹¹ *Ibid.*, p. 154 ("Kritische Fragmente" (herefter KF), nr. 60).

¹² *Ibid.*, p. 336.

område for sig.¹³ I det repræsentative regime er genrerne uundværlige, for det er dem, der kontrollerer den vitale adskillelse mellem høje og lave karakterer, ord og handlinger. Det er derfor i romanen, at man klart kan aflæse effekten af dette regimes sammenbrud. Der er ikke længere forskel på høje og lave ord, der findes ikke længere ædle og uædle emner – alt sprog kan være poetisk sprog. Enhver præetableret og lovmæssig sammenhæng mellem ord og kroppe er brudt ned, og alle former, alle ord danner en egalitær og fuldstændig forskelsløs flade. Denne indifferente, anonyme lighed er den litterære autonomis princip. Der er intet, der skal siges på en bestemt måde, og romanen bliver litteraturens ”genre”, fordi den er genren uden genre, den konturløse form, der gør krav på at kunne tage læseren fra kongens slot til byens kloaker i samme sætning.

Men romanens radikale, formløse lighed mellem alle ord, karakterer og emner, bliver imødegået af et formskabende princip, der skal skabe en nødvendig og singular helhed ud af de disparate brokker, som genrehierarkiets fald har efterladt. Her kommer forfatteren ind i billedet. Ligesom Blanckenburg mener Schlegel, at en af romanens væsentligste egenskaber er dens evne til at fremstille forfatteren.¹⁴ Men han tænker noget ganske andet derved end sin forgænger, der forestillede sig, at romanforfatteren kunne beskrive sig selv i den lærerige række af begivenheder, som helten gennemlever. For Schlegel afhænger romanens form nemlig ikke af værkets dramatiske sammenhæng: ”Der dramatische Zusammenhang der Geschichte,” skriver han, ”macht den Roman (...) keineswegs zum Ganzen, zum Werk, ...”¹⁵ I forlængelse heraf afviser han, at hovedpersonen skal være romanens centrum:

Es ist nicht einmal ein feiner, sondern eigentlich ein recht grober Kitzel des Egoismus, wenn alle Personen in einem Roman sich um Einen bewegen wie Planeten um die Sonne, der dann gewöhnlich des Verfassers unartiges Schoßkind ist, und der Spiegel und Schmeichler des entzückten Lesers wird. Wie ein gebildeter Mensch nicht bloß Zweck sondern auch Mittel ist für sich und für andre, so sollten auch im gebildeten Gedicht alle zugleich Zweck und Mittel sein. Die Verfassung sei republikanisch, wobei immer erlaubt bleibt, daß einige Teile aktiv andre passiv sein.¹⁶

Romanen er ikke en centraliseret form, hvor alting drejer sig om solen som i Ludvig den 14.’s Frankrig. Den har en republikansk forfatning. Den består efter genrerens sammenbrud af frie og lige ord, som

¹³ Szondi: ”Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten”, p. 198. Schlegel skriver stadig ofte om noveller, eventyr, drama og andre digtarter, men der er ikke tale om genrer i den forstand, det repræsentative regime forstår disse. Et af de spørgsmål, som Schlegels teori om den romantiske poesi efterlader, og som vi også her må efterlade, er således, som Szondi bemærker, i hvilken forstand det overhovedet giver mening at tale om genrer i forhold til moderne litteratur.

¹⁴ Jf. KA II, p. 156 (KF 78), p. 182 (AF 116), p. 337, o.a.

¹⁵ Ibid., p. 336.

¹⁶ Ibid., p. 183 (AF 118) Jf. KF 65: ”Die Poesie ist eine republikanische Rede; eine Rede, die ihr eignes Gesetz und ihr eigener Zweck ist, wo alle Teile freie Bürger sind, und mitstimmen dürfen.” (KA II, p. 155).

den formår at give en form, en forfatning. Denne forfatning er naturligvis ikke objektiv gyldig for al litteratur – den er den unikke forms selvlovgivning. Denne form er – i overensstemmelse med Schlegels tænkning af naturen – organisk, for det er naturligvis den kantianske organismedefinition fra *Kritik der Urteilskraft*, der går igen i fragmentet ovenfor. Organismen som formprincip er betinget af en samlende ånd, der udtrykker sig i alle dele. Denne ånd skal i romanen være forfatterens. I stedet for at identificere sig med hovedpersonen skal den frie forfatters individuelle ånd forbinde alle digtets frie ord.¹⁷

Dette formideal opsporer Schlegel i sit magistrale essay ”Über Goethes Meister”, der, som Walter Benjamin skriver, i lige så høj grad er en generel teori om romanen som en kritik af Goethes bog.¹⁸ Goethes *Meister* er i høj grad et *Mischgedicht*. Den blander essayistiske passager, viser, bekendelser, teater og træk fra andre litterære traditioner, og derfor kan den naturligvis ikke bedømmes ud fra på forhånd givne poetologiske forskrifter.¹⁹ Denne farverige blanding holdes sammen af forfatterens unikke ånd, der svæver over helheden.²⁰ Det betyder, at hver del, hvert ord, vidner om helhedens sammenhæng – ”Der kleinste Zug ist bedeutsam,...”²¹ fortæller Schlegel os, i denne roman, hvor ”... alles zugleich Mittel und Zweck ist...”²² Schlegels elegant komponerede essay er, som Raymond Immerwahr gør opmærksom på, fyldt med organiske metaforer, der understreger den grundlæggende idé om romanen som en levende form.²³ Denne form er ikke forenelig med at gøre helten til romanens omdrejningspunkt, og ifølge Schlegel er Wilhelm da heller ikke romanens centrum, men alene forfatterens anledning til at væve romanens poetiske verden, hvor man overalt finder skjulte forbindelser og slægtskaber, som er så mange tegn på dens åndelige sammenhæng.²⁴

Wilhelm er grebet af kunstens magt. Han kommer tilfældigt i berøring med teatret som barn og adlyder senere kunstens kald, river sig løs fra de forstandige, økonomisk kalkulerende sammenhænge, hans fødsel havde placeret ham i, og vandrer af sted uden mål og med, tager beslutninger som han straks omgør, lægger planer og skifter retning. Wilhelm er – som et poetisk ord – løsrevet fra alle forventelige forbindelser. Men som et poetisk ord blandt alle andre på bogsiden er han også underordnet forfatterens ånd. Forfatterens bemestring af historien og hovedpersonen iscenesættes direkte i romanen gennem tårnselskabet, der har nedskrevet og i det skjulte styret Wilhelms

¹⁷ Ibid., p. 336.

¹⁸ Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, p. 14, samt p. 102.

¹⁹ KA II, p. 133.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 126.

²² Ibid., p. 131.

²³ Immerwahr: ”Friedrich Schlegel’s Essay ’On Goethe’s *Meister*’”, p. 6.

²⁴ KA II, p. 134.

tilsyneladende tilfældige eventyr. For Schlegel er tårnselskabet derfor romanens åndelige centrum, og både det og Goethe behandler Wilhelm med stor ironisk distance.²⁵

Den ironiske leg med karakterer og læsere er et gennemgående træk i de værker, Schlegel anser for romantiske, fordi kunstneren herved demonstrerer sin bemestring af de frie ord, som romanen er bygget op af. Således Jean Pauls romaner, der, som det hedder i ”Brief über den Roman”, ikke fremstiller et sammenhængende plot, men kun et broget sammensurium af platte historier, der konstant afbrydes af digressioner og alene bindes sammen af forfatterens overalt synlige individualitet, hvorfor de er ”...die einzigen romantischen Erzeugnisse unsers unromantischen Zeitalter...”²⁶ Og således naturligvis Cervantes’ *Don Quijote*, ”...d.[er] einzige durchaus romantische Roman,...”²⁷, hvor fortælleren i det uendelige varierer sin status i forhold til sin helt og bogen selv.

Goethes *Meister* er et *Mischgedicht*, hvor mange genrer indgår og hvor alle ord er lige. Disse nedbrudte former og frie ord danner imidlertid en organisk krop gennem forfatterens formning. Dette formideal gennemtrænger ikke blot teksten, det præsenteres også i den. Som Schlegel skriver, fremstiller (*darstellt*) Goethes roman sig selv.²⁸ For den æstetiske formning af en homogen krop er ikke kun romanens ideal, det er også menneskets. Æstetisk formning er dannelse. Dette æstetiske dannelsesideal fremstiller Goethe i det perfekt dannede tårnselskab, ikke i Wilhelm. Wilhelms fejl er ifølge Schlegel, at han forventer at blive dannet af alle andre end sig selv.²⁹ Han vandrer fra den ene til den anden og er åben for enhver, der vil give hans krop en ny retning og hans liv en ny betydning. Tårnselskabets bagmænd har derimod efter Schlegels mening dannet sig selv, fordi de som sande organismer er deres eget middel og mål. Derfor beskriver Schlegel dem konsekvent som livskunstværker.³⁰ Deres æstetiske kraft giver dem ikke alene magten til at kontrollere Wilhelms liv, der tilsyneladende ikke hænger sammen ved at give det en digterisk form i den protokol, de skriver og giver navnet *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Det er også en formende kraft, de vender mod sig selv, idet de gør hver handling og hver tanke til en del af deres overalt forbundne livskunstværker. Menneskets evne til at skrive romaner er også dets evne til at danne sig selv.

Herved artikulerer Goethes roman en direkte forbindelse mellem litteraturens organiske form og et idealt fællesskabs form. Denne forbindelse er logisk og allerede impliceret i den måde, Schlegel tænker romanens organiske form, eller, som han kalder det, dens republikanske forfatning. Litteraturen kan være republikansk, fordi både litteratur og fællesskab for Schlegel drejer sig om form.

²⁵ Ibid., pp. 143-4.

²⁶ Ibid., pp. 329f.

²⁷ KA XVI, p. 176 (Nr. 1110).

²⁸ KA II, p. 134.

²⁹ Ibid., p. 142.

³⁰ Ibid., p. 142, samt p. 146.

Litteraturen nedbryder det repræsentative regimes deling mellem høje og lave ord og dermed enhver anerkendt sammenhæng mellem kroppe, ord og former. Sproget folder sig ud som et horisontalt net af ord, som poeten kan poetisere, præcis som verdens ting, uanset hvor ydmyge og velkendte, kan romantiseres. Revolutionen i Frankrig nedbryder ligeledes et hierarkisk system, der var bygget på overensstemmelser mellem menneskers identitet, deres evne til at tale, handle og tænke. Spørgsmålet er nu inden for det politiske – og det er naturligvis et spørgsmål, der blev endnu mere påtrængende, efter at revolutionen blev til terror – hvordan man undgår, at det tidligere regimes kollaps fører til anarki. I litteraturen bliver spørgsmålet, hvordan man undgår, at værket falder fra hinanden i en række usammenhængende, frie ord.

Man kan som Blanckenburg mene, at romanen skal være opbygget som en mekanisk række af årsager og virkninger, der knytter ordene sammen. Men Schlegel og de øvrige romantikere afviser denne tanke, nøjagtigt som de afviser tanken om et fællesskab, der bygget på en kontrakt, som binder enhver til statens lovkomplekser af egennytte.³¹ Det er sådan et samfund, Novalis hånligt kalder for en selvmalende mølle uden arkitekt eller møller i sin *Europa*-tale.³² For Schlegel og de øvrige romantikere er der en grundlæggende lighed mellem den måde, Goethes og andre romantiske romaner skaber sammenhæng i sine disparate, blandede dele, og den måde et fællesskab bør gøre det på. Et fællesskab skal bestå af frie og lige dele, men det skal være bundet sammen af en fælles fortolkning af verden, der giver hver del sin plads i den kommunale krop. Vi så allerede hos Kant denne logiske forbindelse mellem den æstetiske form og demokratiets formgivning, men hos Schlegel bliver den eksplicit og direkte. Der er ikke kun tale om en parallel. Litteraturens form *er* en ideel politik form. For det er ikke fornuften, der kan fortolke verden og give det enkelte frie individ sin plads i helheden. Det kan alene kunsten. Denne tanke animerer, som vi skal se, Schlegels projekt om en ny mytologi. Man kender dog ikke alene ideen fra romantikerne, men også på meget forskellige vis fra eksempelvis Rimbaud, Mallarmé, Wagner og de såkaldte avantgardegrupper i det tyvende århundrede. Det er ikke nødvendigvis en revolutionær drøm. Den kan også låne sig til konservative fortolkninger, som man kender fra de, der mener, at en nationalsang kan gøre folk til et Folk.

Drømmen om, at et digt kan samle et spredt folk bygger på en specifik logik, der er immanent i den nye identifikation af litteraturen. Litteraturen fødes som en singular forbindelse mellem verdens former som udtryk for en skjult kraft og et potentiale i sproget til at udfolde denne kraft. Sådan er det ikke alene hos Schlegel, men, som vi har set, allerede hos Kant, hvor det skønne kan omformulere naturens sammenhænge til kodet sprog. Tankegangen går igen i Novalis' ”Monolog”,

³¹ NS II, p. 484.

³² NS III, p. 515.

hvor litteraturens sprog er som matematiske formler, symboler, der kun taler for at tale, og som netop derfor ligner tingenes sælsomme relationer. For litteraturens blik er alle ting lige, fordi alt kan tale om helhedens sammenhæng. Den er en fri form for sprog, der under alle ulige distributioner af magt og værdighed finder en skjult solidaritet, et broderskab mellem alle livets kroppe. Frihed, lighed og broderskab, er nøgleordene i litteraturens republikanske forfatning. Derfor tillægger man fra begyndelsen den æstetiske kunst muligheden for at bringe et fremtidigt kollektiv til live. Derfor er magten til frit at skabe romanformer og magten til at omforme livets tilfældige bevægelser til et kollektivt livskunstværk fra starten forbundne.

Men for Schlegel er den kommunale krop, der får mening af en digterisk fortolkning af verden, stadig fjern. Det er den, fordi verden hele tiden bevæger sig og skaber nye former, der atter må aflæses og fortolkes af nye ord. Det er præcis dette, der ligger bag det berygtede AF 216, hvor han sidestiller ”Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister...”³³ som tidens vigtigste tendenser, hvilket vil sige, som tegn på verdenssjælen i en vis epoke af menneskeheds liv. Schlegels samtid og dele af hans eftertid har spurgt sig, hvordan det er muligt at sammenstille disse tre begivenheder. Det er det, fordi alle tre er former for poetisk skrift. Schlegel forstår verdens former som udtryk for skjulte sammenhænge, der skal fortolkes. Han læser revolutionen i Frankrig, som han læser *Meister* som tegn på tidens ånd. Dette er ikke en uhyrlig ”æstetisering” af en blodig begivenhed, men en litterær logik. Den ånd, der giver livet dets bevægelige former, skriver sin skrift i alting, i kæmpende kroppe såvel som i filosofiske værker eller romaner. Det er på den ene side præcis det, der overhovedet gør litteraturen som fri, fortolkende praksis og dermed drømmen om et fremtidigt poetisk fællesskab muligt. Men det er altså på den anden side også det, der får litteraturen til at forsvinde i livets digt som et poetisk ord blandt alle andre.

På den ene side er *Meister* altså en suveræn forfatters skabelse af en singular form i sprogets anonyme og egalitære materiale. Det er et digt, der fortolker verden og giver løfte om et fælles, republikansk liv. På den anden side er *Meister* og dens suveræne forfatter også del af en epoke i menneskeheds liv på linie med andre begivenheder, en anonym del af verdens bevægelser, der kan give anledning til nye læsninger og mere skrift som den, Schlegel tegner sig for i AF 216. Romanen er både en singular form i sprogets anonyme materiale og en anonym form i verdens singulære helhed. Dette paradoksale forhold kender vi fra Novalis’ ”Monolog” og fra Schlegels epistemologiske fragmenter, der siger, at mennesket er frit til at forme verden, men også bliver formet af den. Der er to forskellige former for politik involveret i dette litterære paradoks.

³³ KA II, p. 198.

På den ene side bliver romanen for Schlegel det, der lover et nyt fælles liv. Det kommer til udtryk i drømmen om en ny mytologi. På den anden side bliver den et udtryk for en bestemt epoke, for de love, der imprægnerer sig i en tids fælles liv. Det kommer til udtryk i den litteraturhistoriske skitse ”Epochen der Dichtkunst”, som er det foredrag i ”Gespräch über die Poesie”, der kommer lige inden mytologi-talen. Disse to former for relation mellem litteraturen og det politiske udelukker hinanden og kan dog ikke skilles ad. For at fortolke verden og skabe et fremtidigt fællesskab må litteraturen være fri. For at være udtryk for en tid må den være ufri. Litteraturen er begge dele. Der er ikke tale om nogen fredelig modsætning, men om en fejde, der blander og frustrerer de ligefremme fortællinger om kunsten, der bliver liv og livet, der bliver kunst. De to scenarier og deres interaktioner står i centrum af de to følgende kapitler, hvor det første, ”Kunsten at skrive historie” vil tage udgangspunkt i ”Epochen der Dichtkunst” og tanken om litteraturen som udtryk for et fælles liv. Det sidste, ”Ny mytologi”, vil derefter behandle Schlegels drøm om litteraturen som skaber af et fælles liv.

Men konflikten mellem de to scenarier angår ikke blot det, romanen kan blive eller er i forhold til livet omkring det. Den gennemtrænger litteraturen på mange niveauer, og angår på en gang romanens indre liv og dens liv i verden. Som vi har set, har romanen for Schlegel en republikansk forfatning. Det betyder, at dens dele hænger sammen ved at være udtryk for forfatterens suveræne, æstetiske formning af sprogets prosaiske materiale. Men der er interne modsætninger og brudlinier i denne forestilling om romanens homogene krop, og de kommer til syne i Schlegels tænkning af romanen. Lad os forsøge at lokalisere dem og forstå deres politiske implikationer.

4.2 Den vandrende bog

Som sagt er romanen for Schlegel et *Mischgedicht*. Romanen er genrernes afslutning, og den kan optage alle litteraturens hidtidige former i sit væv. Den kan skabe nyt liv af gammelt materiale. Som Shakespeare, der bygger sine romantiske dramaer på gamle sagn eller som Boccaccio, der bygger sine noveller på sande historier fra ende til anden – ”...vielfach umgebildet,” naturligvis, omformede, romantiserede.³⁴ Den romantiske forfatter er lige så meget en læser af bøger og forbindelserne mellem dem som en udforsker af sjælenes hemmelige sprog og naturens hieroglyffer. I den forstand hviler litteraturen på viden om sin historie: ”Die Kunst ruht auf dem Wissen, und die Wissenschaft der Kunst ist ihre Geschichte.”³⁵

³⁴ Ibid., p. 334.

³⁵ Ibid., p. 290.

Det er derfor, Schlegel åbner AF 116 med ordene: ”Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie.”³⁶ Den romantiske poesi er fortolkninger af den uendelige helheds sammenhænge, dens værker individuelle og derfor begrænsede oversættelser af verdens sprog. Sammen danner de romantiske værker et organisk kontinuum af former, der bestandigt føjer nye sider til sig og derved approksimerer den uendelige poetiske ånds helhed. Derfor hedder det også:

Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.³⁷

Den romantiske poesi bliver aldrig fuldendt, fordi hvert værk altid begynder forfra. Der er altid flere ord at poetisere og nye måder at gøre det på. Derved udskydes drømmen om en fuldblyndet digterisk fortolkning af et fællesskabs liv i det uendelige. Hver gang et nyt værk skal skrives, er forfatteren aldeles fri til at bruge – hvilket altid vil sige genbruge – et hvilket som helst ord. Derfor er romanens *Mischgedicht* altid i færd med at romantisere fortidens digtning:

Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.³⁸

At romantisere fortidens værker er at give dem nyt liv i den romantiske poesis kontinuum af former. Fortidens værker bliver ikke efterladt som udtryk for en svunden tidsalder eller et for længst hensmuldret geni, men aktivt omformet. Dette er implikationen af Schlegels kritik af oplysningsfilosofiens lineære tidsforståelse. Den romantiske poesi skal lede mod den fulde læsning af verdens sammenhænge på betingelse af, at den kan nedbryde enhver sammenhæng. Litteraturens historie eksploderer således i et væld af tidslinier, langs hvilke værker skabes, dør og genopstår. Ord river sig løs fra den helhed, de indgik i, den forfatter, de var udtryk for, den tidsånd, de inkarnerede, fordobler sig og bliver til nyt sprog i nye værker. Gamle værkers indhold eller form kan genbruges, genlæses, indgå i nye sammenhænge og få nye betydninger. Alle de ord, der tilhørte tidligere digtere og svundne tider, strømmer den romantiske digter i møde, klar til at blive genfødt. Den romantiske poesi er denne genfødsel, den er aktualiseringen af et historisk potentiale, der først i aktualiseringens øjeblik viser sig som potentiale.

Dette indebærer naturligvis på den anden side også, at et værk allerede fra begyndelsen er nedbrudt, allerede fra begyndelsen ufuldendt. Den romantiske litteratur ser det som sin opgave at

³⁶ Ibid., p. 182.

³⁷ Ibid., p. 183 (AF 116).

³⁸ Ibid.

blande alle former, genbruge alle historier, aktualisere ethvert ord. Men det betyder, at ethvert nyt værk er en spire for fremtidig litteratur. Det er dette, der ligger i romantikernes teori om fragmentet, og det er derfor, Novalis kan skrive:

Die Kunst, Bücher zu schreiben, ist noch nicht erfunden. Sie ist aber auf dem Punkt erfunden zu werden. Fragmente dieser Art sind litterarische Sämereyen. Es mag freylich manches taube Körnchen darunter seyn: indessen, wenn nur einiges aufgeht!³⁹

Ethvert værk fødes med muligheden for at blive reaktualiseret på uforudsigelig vis af nye digtere. Så bogen forsvinder nu, straks efter sin fødsel, fra sin faders selvspejlende blik og fra enhver etableret sammenhæng til tidens ånd og vandrer alene ud i verden for at lade sig opsluge af dens strømme af metamorfiske former, der lover alting et nyt liv. På denne vandring kan bogen møde hvem som helst. Den kan falde i hænderne på de, der ikke burde læse den. Den kan pludselig dukke op hos en anonym mand af folket, på en kandestøbers natbord, hvor den intet havde at bestille. Dens ord kan spire og gro i hvem som helst, få en helt ny betydning og give et liv en uventet retning.

Nu har der naturligvis altid, så længe, der har været skrift, været mulighed for, at den kunne falde i de forkerte hænder. Men det er ikke denne indlysende sandhed, det drejer sig om. Det drejer sig om, hvem kunsten i et bestemt regime logisk henvender sig til. I det repræsentative regime var retten til at tænke en bestemt gruppes privilegium, og i overensstemmelse hermed var kunsten henvendt mod det publikum, hvis pligt og ret det var at gøre det rette ord til passende liv. Men i det æstetiske regime findes der ikke længere forkerte hænder:

Jeder rechtliche Autor schreibt für niemand, oder für alle. Wer schreibt, damit ihn diese und jene lesen mögen, verdient, daß er nicht gelesen werde.⁴⁰

Der er mere i Schlegels udsagn end en sociologisk vurdering af kunstens tilgængelighed for masserne i et gryende borgerligt samfund. Ligesom vi ikke så meget skal forstå Voltaires udsagn om, at publikumet til opførelserne af Corneilles tragedier var magistre, præster og generaler, som en faktuel beskrivelse, men snarere som et udsagn om det publikum, der *burde* overvære dem, altså det publikum, der i det repræsentative regime er det ”naturlige”, så angår også Schlegels udsagn den æstetiske kunsts principielle modtagere, ingen og alle.

Vi kan forstå dette udsagn forlængelse af Kant. Eftersom kunstværket ikke længere bedømmes efter, hvorvidt det adlyder et sæt normer, som man kan kende eller være uvidende om, men

³⁹ NS II, p. 463 (BF 114).

⁴⁰ KA II, p. 157 (KF 85).

henviser betragteren til en specifik sansning, som er tilgængeligt for alle, kan der ikke længere gives kriterier for kvalificerede og ukvalificerede modtagere af kunsten. Det betyder ikke, at der ikke er mennesker, der påtager sig at foretage den altid lettere absurde skelnen mellem god og dårlig smag, mellem et rent, æstetisk behag og et behag, som er urent. Men det æstetiske kunstværk henvender sig altid, før enhver skelnen mellem høje og lave modtagere, til alle og ingen, for det sendes ud i verden uden at være under opsyn af et sæt objektive love, der på forhånd kan udpege dets rette modtager som den, der kender disse love og kan bedømme værket ud fra dem.

Kant affirmerer, at det poetiske sprog er absolut frit, fordi det ikke er bundet til verden gennem nogen direkte reference, og fordi det ikke ekskluderer noget ord fra sit område. Schlegel tager den logiske konsekvens af dette, når han siger, at enhver bærer sin egen poesi i sit indre. Enhver kan være poet, fordi det at digte ikke kræver nogen specifik viden om den rette sammenhæng mellem ord, emner og genrer og ikke engang nødvendigvis viden om metrik, rytme, klassiske digtformer eller andet. Det poetiske ord er *frit*, og man kan skabe poesi uden at vide, at det er det, man gør. Det er i forlængelse heraf, at Schlegel nu erklærer, at det poetiske værk ikke ekskluderer nogen modtager. Disse tre scenarier – det frie ord der kan være ethvert ord, den frie digter der kan være hvem som helst, og den frie læser der er alle og ingen – er de strengt gensidige udtryk for kunstens autonomi, og de er en specifik deling af det sanselige.

Det er en deling af det sanselige, der frustrerer forestillingen om en organisk form. Schlegels tænkning af den romantiske poesi er kontradiktorisk. På den ene side skal romanen være et sammenhængende hele, på den anden side er dens betingelse, at ethvert ord er frit, og at ethvert værk derfor allerede er i opløsning, på vej væk fra den forfatter, der skulle garantere dets indre koherens. Til dette ordenes potentiale for reaktualisering svarer princippet om, at enhver kan modtage og omskabe ordet. Teorien om romanen som *Mischgedicht* gør en logik i den nye litteraturs identifikation tydelig. Det er en logik, der siger, at forsøgene på at binde litteraturens ord til verden er uløseligt bundet til et princip, der nedbryder og genartikulerer alle sammenhænge. Denne logik, der viser sig i det løsrevne ord, i den vandrende bog, er forbundet med en demokratisk politik.

Vi må her forstå ordet demokrati i den betydning, Rancière giver det. Demokrati henviser ikke for Rancière til noget parlamentarisk system eller til den tocquevilleske idé om demokrati som ”lige betingelser” lige så lidt som til den borgerlige vision om lige rettigheder. Demokrati er enhvers radikale lighed med enhver anden. Men denne lighed er ikke given, det er ikke en ontologisk kategori eller en essens, det er en forudsætning, der kun kan skelnes i de praksisser, der implementerer den.⁴¹ Demokratisk lighed er ikke noget et samfund kan regulere sig frem mod eller effektuere i en lov. Det er

⁴¹ Rancière: *Disagreement*, p. 33.

et potentiale, der kun findes i dets aktualisering. Demokrati eksisterer kun i den demonstration, der tager form som en genopfindelse af forholdet mellem kroppe og ord. Politik er for Rancière essentielt en kreativ praksis. Det er det, der opstår, når nogle, der før var overhørte og oversete, etablerer sig selv som et politisk subjekt, der kan tale om det fælles, idet de demonstrerer, at de er som alle andre.

Politik er praksisformer, der introducerer demokratisk lighed i den faktiske sociale distribution af kroppe og identiteter. Der vil altid være sociale identiteter – det er slet ikke muligt at tænke en social sfære, hverken i et borgerligt samfund eller et monarki, uden magtudøvelse baseret på konstruktionen af identiteter.⁴² Demokrati betegner imidlertid præcis en splittelse, et brud i denne organiske krop og dens fordeling af passende steder og tider, et potentiale for at deregulere enhver nødvendig sammenhæng mellem et menneskes eksistens, dets handlinger og dets ord.⁴³ Dette potentiale kan ikke aktualiseres med udgangspunkt i de gældende identiteter, for der vil den overhørtes ord kun kunne høres som udtryk for denne identitet. De undertrykte må opfinde måder at nedbryde denne identitet, så deres ord kan høres som tale om det fælles, de må introducere nye former for synlighed i de etablerede sammenhænge ved at give gamle ord og velkendte kroppe nye betydninger. Det fører ikke til et tusindårstige, men til nye delinger af det sanselige, der igen kan udsættes for polemisk praksis. Det politiske er for Rancière en kamp mellem de konstante etableringer af identiteter og former for praksis, der polemisk udfordrer dem.

Dette deregulerende princip har fra Platon og frem spillet en særlig rolle i Vestens tænkning af de styreformere, man i dagligt sprog kalder demokratiske. I tiden omkring den franske revolution bliver det derfor særligt presserende at finde måder at undgå, at det gamle regimes nedbrudte sammenhænge fører til et kaos af løsrevne, anarkiske kroppe og ord, og denne bestræbelse præger endnu den politiske tænkning. I forhold til disse bestræbelser på at binde den kommunale krop sammen på ny, som romantikerne i høj grad deler og forsøger at løse på deres måde, er det demokratiske potentiale, den tomme lighed mellem alle og enhver et problem. Det er ikke blot et princip, der truer det monarkiske hierarki, men et der til enhver tid tegner brudlinier i kollektivets imaginære organisme og på sin rejse skaber nye, uforudsete landkort over, hvad der kan siges, og hvem der kan sige det, hvad der kan tænkes og gøres, og hvem der kan tænke og gøre det.⁴⁴

Dette demokratiske potentiale finder sin aktualisering i den nye litteraturs krav på at kunne genfortolke og omskabe enhver fast sammenhæng mellem ord og kroppe. Denne litteratur, der vandrer ud i verden uden en fader og uden en lov til at vogte over sig, og som derfor kan afsendes og modtages af enhver, er overhovedet muliggjort af, at der findes et demokratisk potentiale, og er

⁴² Ibid., pp. 31ff.

⁴³ Ibid., pp. 99-100.

⁴⁴ Rancière: *Le partage du sensible*, p. 63.

samtidig en aktualisering af det.⁴⁵ Demokrati er altså forbundet med skrift i en helt bestemt betydning, nemlig skrift som en desinkarneret form for sprog, der cirkulerer uden at være garanteret af nogen materiel tilstand. Det betyder ikke, at det skrevne ord ikke kan være rettet til nogen bestemt, eller at et talt ord ikke kan være polemisk. Vi må her forstå skriftens ord og det talte ord som to forskellige delinger af det sanselige, to scenarier for, hvordan man kan gøre ting med ord. Det repræsentative regimes levende ord, er det ord, der siges på scenen, fra tronen, fra prædikeskolen eller på eksercerpladsen. Det er det ord, der kender sin rette sammenhæng. Det kan alene benyttes af de, der ved, hvordan passende ord bliver til den rette handling og som er bekendt med, at alle ord ikke kan bruges i enhver sammenhæng. Det æstetiske regimes levende ord, derimod, er det skrevne ord, der vandrer tilfældigt uden at vide, hvem det kan tale til, og som kan blive til liv i enhver.

Det er præcis denne alliance mellem et demokratisk, socialt destabiliserende princip og vildfaren skrift, der blev skrevet af en, der ikke burde skrive, og læst af en, der ikke burde læse, som udgør den negative og konfliktudløsende kraft i Ludvig Holbergs stykke om den politiske kandestøber. Det æstetiske regime for kunst opfinder ikke alliancen mellem det løsevne, skrevne ord og et radikalt demokratisk princip. Den kan, som Rancière har vist, spores helt tilbage til Platon.⁴⁶ Men dette regime placerer den i hjertet af den nye litteratur.⁴⁷ Det viser sig på flere niveauer. Man ser det i Novalis' tanke om, at sprogets essens er den frie poesis. For hvis poesien er fri, står alle sprogets ord til rådighed for digteren. Og i det æstetiske regime er digteren hvem som helst, netop fordi, der ikke er nogen regler for passende sammenhænge, men blot fælles sprog, der skal formes frit. Enhver kan omskabe sprogets fælles materiale til uhørt, kreativ praksis. Dette er poesiens egalitære princip, og det er den polemiske politiks princip. Man ser det i Schlegels forestilling om det romantiske *Mischgedicht*, som på den ene side er forfatterens singulære form og på den anden en allerede nedbrudt, anonymt cirkulerende tekstuel semikrop, der er åben for alle reaktualiseringer, fordi modtageren og afsenderen af det poetiske ord er hvem som helst. Men man finder det også i den nye litteratur selv, og måske intetsteds mere klart end i de romaner, Schlegel kalder romantiske.

Schlegel er optaget af form, hans tænkning af såvel litteraturen og det politiske retter sig igen og igen mod spørgsmålet om, hvordan frie dele kan forbindes i et nødvendigt hele. Dette er tydeligt i hans læsning af Goethes *Meister*, hvor Wilhelm kun bliver en undskyldning for, at Goethe kan væve en poetisk form, hvor alle dele hænger sammen. Dette er en optik, der adskiller Schlegel fra ikke alene Blanckenburg, men også en lang, moderne tradition fra Hegel over Georg Lukács til Franco Moretti, som fortæller os, at Goethes roman er det eksemplariske borgerlige epos om den, der er grebet

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Rancière: *La parole muette*, pp. 81-6.

⁴⁷ Ibid., p. 89.

af poesiens magt i en prosaisk verden, en konflikt, der kun løses ved en forhandling, der indlemmer helten i den borgerlige orden på betingelse af, at poesien forsvinder.⁴⁸

Lukács bygger sin teori om romanens liv på Hegels teori om dens død, hvilket vil sige dens overflødighed og utidighed i en epoke, hvor læsningen af en prosaisk verden ikke længere kan være poesiens opgave, men alene filosofiens og videnskabens. For Lukács viser *Meister*, at den autonome kunst står uden for det moderne, rationaliserede samfund, som meningen har forladt. Schlegel, derimod, mener, at Goethes roman er et tegn på, at verden er fyldt med mening, der blot skal fortolkes. Set i forhold til Schlegels læsning ville det være en absurd antagelse, at en roman skulle vidne om, at verden *ikke* hænger sammen. En roman kan kun vidne om en sammenhængende verden. Hvis ikke den gør det, er den ingen roman. På den ene side har man Lukács, der hævder, at romanens verden er tom, på den anden side Schlegel, der siger, at den må være fyldt. På den ene side den, der fokuserer på en vandrende, poetisk helt, der kun har en plads i verden, hvis han standser sin vandring og glemmer poesien. På den anden side den, for hvem helten fortaber sig i en stor, levende, poetisk enhed.

Man kunne læse Goethes roman som en kamp mellem disse to modsatrettede læsninger. På den ene side står Wilhelm. Som en nøjagtig kopi af det prosaiske ord, som litteraturen poetiserer, bliver han grebet af kunsten og river sig løs fra sine vante sammenhænge. Wilhelms vandring mimer det poetiserede ords vandring. Som et poetisk ord er han autonom, fri fra enhver reference til verden, fordi han vil gøre teatret til sit liv og således er i kunstens vold. På den anden side står fortælleren og tårnselskabet. De ironiserer over Wilhelm og styrer i det skjulte hans liv, hvorved de demonstrerer deres bemestring af historien. Fortælleren gør hvert ord i romanen til et poetisk ord, og således forsvinder det poetiske ord Wilhelm blandt alle de andre i en anonym, litterær organisme med en republikansk forfatning. *Meister* er den paradoksale fortælling om et poetisk ord, der er udenfor enhver sammenhæng og samtidig del af en fuldendt, poetisk helhed. Romanen affirmerer på den ene side, at verden hænger sammen, og på den anden side ophæver den alle sammenhænge. Det er også den paradoksale fortælling om kunstens magt til at rive et menneske væk fra sin vante plads og kunstens magt til at give det samme menneske dets plads i helheden. For kunsten får Wilhelm til at vandre hovedløst, og den kunstneriske protokol, der hedder *Wilhelm Meisters Lehrjahre* giver vandringen mening.

Kampen mellem Wilhelm og tårnselskabet iscenesætter litteraturens fundamentale konflikt. En roman er lavet af frie ord, der, grebet af poesiens magt, vandrer væk fra de forstandige forbindelser, de var vant til at befinde sig i, såvel i de poetiske genrer som i de diskursive ordner i almindelighed. Men den er også en singular form og det nødvendige udtryk for en forfatters sublime

⁴⁸ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, pp. 219f., Lukács: *Die Theorie des Romans*, pp. 140-156, samt Moretti: *The Way of the World*, pp. 15-38.

kontrol. Den er en autonomi og den er en heteronomi. Denne iscenesættelse af litteraturens identifikatoriske logik på handlingsplanet synliggør romanens politiske logik. Wilhelm vandrer, ligesom det poetiske ord vandrer, og Wilhelm vandrer, *fordi* det poetiske ord vandrer mod alle og ingen og griber hvem som helst, en borgersøn såvel som en kandestøber. Romanen placerer det vandrende ord i sit centrum, og derfor er det ikke tilfældigt, at mange moderne romaner beretter om de sociale ulykker, der følger ved at læse romaner. Det paradoks, de herved udtrykker, er intet andet end litteraturens paradoks og dets forhold til en fælles verden. Goethes *Meister* iscenesætter præcis denne konflikt mellem kunstens magt til at bringe et menneske på afveje og kunstens magt til at bringe det tilbage i sin rette sammenhæng.

Dette paradoksale plot, finder man også i den roman, der udkom to århundreder før *Meister*, den roman, Schlegel kaldte den eneste helt igennem romantiske roman, *Don Quijote*. Det er en roman, der giver sig ud for at være et manuskript på arabisk tilfældigt fundet på en markedsplads i Toledo. En vandrende bog, med andre ord, der præcis handler om en mand, der gribes af de vildfarne romaners magt i en sådan grad, at han drager ud i verden for at forsvare deres sandhed. Og samtidig en roman, hvor det omstrejfende manuskript og den vandrende ridders gale påfund begge er udtryk for fortællerens suveræne leg med sin fiktion og sine anonyme læsere.

Ifølge Michel Foucault består Don Quijotes galskab i at benægte den uendelige afstand, som moderniteten åbner mellem tegnene og verden, mellem bogens illusioner og realiteternes hårdhed. *Don Quijote* er det første værk i den moderne litteratur, siger Foucault, fordi Ridderen af den bedrøvelige skikkelse præcis markerer, at sproget har afbrudt sin direkte forbindelse til verden for at flygte ind i den autonome sfære, hvor det vil blive til det, vi kalder litteratur.⁴⁹

Men den vandrende Ridder beretter måske snarere en anden historie, der ikke er slet så bedrøvelig. For Don Quijotes galskab er ikke vanviddet hos den, der forveksler drøm og virkelighed. Don Quijote er ikke gal. Manden, der har læst for mange vildfarne romaner, påtager sig at mime *romanens* galskab, dens illegitime vagabonderen på vej til alle og ingen, bort fra den forfatter, der på sin side hele tiden må demonstrere sin kontrol over bogen ved skiftevis at afsløre og benægte dens fikcionalitet i et suverænt spil med dens karakterer og dens læser. *Don Quijote* fortæller romanens eksemplariske historie, fordi den viser, at romanens autonomi både gør det muligt for den frit formgivende forfatter at spejle sig i bogen, og på den anden side frigør bogen fra enhver nødvendig forbindelse til nogen eller noget og sender den i armene på enhver ”galning”, der nægter at finde sin rette plads i tingenes og ordenes orden.

⁴⁹ Foucault: *The Order of Things*, pp. 48-9.

I indledningen skrev jeg, at Rancières tænkning er influeret af Foucaults historiske metode. Jeg skrev også, at Rancière på væsentlige områder nuancerer Foucaults teori om epistemet. For Foucault bestemmer et episteme, hvad der i en given periode kan tænkes og siges, ligesom det etablerer grænser mellem det normale og det, der ekskluderes fra dette område. Rancières tænkning dirigerer sig snarere mod *retten* til at tænke, hvilket vil sige mod de interne delinger i en fælles verden og mulighederne for at overskride dem. De to forskellige læsninger af *Don Quijote*, jeg her har skitseret, illustrerer til en vis grad forskellene mellem de to positioner.

I min Rancière-inspirerede tilgang viser *Don Quijote* sig ikke som historien om den gales eksklusion fra en normal verden, ligeså lidt som den fortæller os om litteraturens eksklusion fra et prosaisk samfund. Den beretter om romanens galskab. Romanens galskab er ikke af den slags, der kan spærres inde eller tæmmes af diskursernes magt. Det er en kreativ syge, der formår at introducere det gale i det normale, det uhørte i det hørbare, en fri, disruptiv skrift i verdens system af læselighed. *Don Quijote* placerer ikke den gale roman uden for verden, men slipper den løs i verdens indre. Her kan den støde ind i alle og enhver og give anledning til eventyr, der lader ord, ting og mennesker komme til syne på nye måder. Romanen befinder sig – og kan kun befinde sig – i en verden, hvor enhver kan afsende og modtage den, ligesom enhver kan bidrage til den kreative omformning af verdens korrespondancer. Den moderne litteratur adskiller ikke skriften og virkeligheden og *Don Quijote* er ikke beretningen om denne hændelse. Den er beretningen om litteraturens politiske magt til at føre et menneske på afveje. For som Rancière skriver, er mennesket et politisk dyr, fordi det er et litterært dyr, der lader sig forlede af ordenes magt.⁵⁰

Lukács mener, at romanen fra *Don Quijote* til *Meister* fortæller om en verden, hvor poesien er hjemløs. Men det er kun den ene halvdel af sandheden. En roman har også hjemme over alt, og dens verden er ikke forladt af meningen. For romanens sandhed er, at mening er noget, mennesker skaber. Schlegel skriver i sit essay om *Meister*, at romanen er en republik, hvor alt hænger sammen og derfor vidner om et potentiale i verden for frihed, lighed og broderskab, som litteraturen kan udfri. Men samtidig bygger han sin teori om den romantiske poesi på forestillingen om, at romanens betingelse er nedbrydningen af alle relationer og affirmationen af ethvert ords fuldstændige hjemløshed. Nøjagtig som han mener, at mennesket er frit til at forme verden og samtidig selv bliver formet af livets bevægelser og bestandigt må begynde forfra. Disse paradokser skaber romanens modsætningsfyldte former for politik, der spiller forskellige, konfliktfyldte former for lighed og frihed ud mod hinanden.

Man forestiller sig ofte, at litteraturen kan være politisk ved at være ”engageret”. Nogle forstår dette som et spørgsmål om forfatterens erklæringer om sociale spørgsmål, andre som et

⁵⁰ Rancière: *Le partage du sensible*, p. 63.

spørgsmål om litteraturens realistiske afbildning af en social verden. Men for Schlegel har romanens løfte om en ny verden intet at gøre med, hvad en forfatter siger i avisen, og en romans opgave er ikke at afbilde verden på samme måde som det daglige sprog, der tror, det kan tale om tingene. Romanen er fri fortolkning af verdens skjulte forbindelser. Denne fortolkning kan tage form som hos ”symbolisten” Novalis, der lader Heinrich von Ofterdingen læse sin inderste sandhed i naturens bog. Men romanen kan også fortolke verden som ”realisten” Balzac, der oversætter gadernes, træernes og klædernes tavse sprog til romaner eller som ”naturalisten” Zola, hvis roman om klædestykkerne i Octave Mourets udstillingsvinduer, som Rancière siger, egentlig er et digt om et digt, et digt om dette poetiske, på en gang sanselige og oversanselige væsen, som varen er ifølge Marx.⁵¹ Realisten og romantikeren, naturalisten og symbolisten tilhører samme regime for kunst. Deres forskelle består i at være divergerende fortolkninger af samme idé om, hvad litteratur er. Men en fortolkning er ikke mere politisk end en anden.

Litteratur er politisk, for så vidt, den er fri til at opfinde nye former for forbindelse mellem ord og kroppe, ting og tanker, og den er politisk for så vidt, den ligesom alle andre objekter intervenserer i distributionen af det sanselige. Et ord er ikke på forhånd mere politisk end et andet. En barnevogn er ikke mindre politisk end marcherende soldater. Et kålhoved er ikke i mindre grad i stand til at åbne nye sammenhænge mellem det, der kan siges og det, der kan ses end en gadesælgers pjalter eller en borgmesters guldkæde. Og et digt, der sælger fem eksemplarer er ikke *per se* mere eller mindre politisk end en bog, der sælger tusinder. Derfor er også Goethes *Meister* og Cervantes’ *Don Quijote* romaner, hvor former for politik udfolder sig. Bag borgeren Wilhelm og lavadelsmanden Don Quijote aner man den politiske kandestøbers figur. Det er præfigurationer af de utrættelige kampe, det 19. århundredes arbejdere vil kæmpe for retten til at tænke. Det vandrende poetiske ord, som romanen er bygget af, det tilfældigt fundne manuskript, som den ofte gør til sit emne, og som er sandheden om dens færden i verden, finder sit virkelige ekko i de utallige møder mellem litteraturen og de, der ikke er bestemt til at tænke og læse, møder, der har magten til at føre børn af folket over på den anden side af bogens symbolske barriere, møder, der til enhver tid kan give et liv nye betydninger og retninger og skabe polemiske brudlinier i delingerne af det sanselige.⁵²

Dette autonome, demokratiske princip i hjertet af den nye litteratur går altid hånd i hånd med måder at binde de frie ord til verden på. For Schlegel er *Meister* en fri, poetisk form. Men den er også en del af en verden og et udtryk for en tids ånd ligesom den franske revolution. Denne forestilling relaterer sig til Schlegels litteraturhistorie i ”Epochen der Dichtkunst”. Det gør den, fordi

⁵¹ Rancière: *La parole muette*, pp. 45-6.

⁵² *Ibid.*, pp. 75-8. Rancière behandler grundigt forholdet mellem det 19. århundredes såkaldte arbejderlitteratur og dens rolle i arbejdernes kreative forsøg på at gøre sig selv synlige som tænkende og derfor lige mennesker i *La Nuit des prolétaires*.

sammenstillingen af *Meister* og revolutionen synliggør en forbindelse mellem den nye litteraturs måde at skrive historier på og de måder, hvorpå man efter revolutionen skriver historien om det nye politiske subjekt, folket. Disse forbindelser, der gør nye sider af litteraturens politik synlige, er det nu tid at vende sig mod.

5. Kunsten at skrive historie

Schlegel skriver, at Goethes *Meister* ligesom den franske revolution er et tegn på tidens skjulte kræfter. Denne forestilling om, at en kollektiv ånd udtrykker sig i den autonome litteratur går igen i ”Epochen der Dichtkunst”, der tager form som en skitse af litteraturens historie fra Homer til Goethe, først og fremmest med fokus på den romantiske poesis kanon. De helt individuelle, geniale digtere, der former denne tradition, kan ligesom alle andre digtere ikke forstås uafhængigt af deres tid. Fra Lukrets til Petrarca, Dante, Shakespeare og Goethe udtrykker de poesiens uendelige ånd, som den kommer til udtryk i en tids kollektive ånd. ”Epochen der Dichtkunst” forbinder derfor ikke blot Homer med en specifik græsk levevis, som vi skal høre mere om i næste kapitel, men også den romerske poesi med bylivets dekadence, Dante med den katolske kirkes jura og teologi, Goethe med tidsalderens opvågning og så videre.¹ For som AF 116 skriver om den romantiske poesi:

Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden.²

Denne knude, der binder litteraturen til en tidsalder og en fælles levevis, er ikke unik for Schlegel. Den opstår simultant med den nye litteratur selv og udvikles blandt andet af hans bror, August Wilhelm, i hans mange senere forelæsninger om litteraturen og af Germaine de Staël, der gennem August Wilhelm Schlegel stod i forbindelse med kredsen i Jena. Samme år, som Friedrich Schlegel udgav ”Gespräch über die Poesie”, påtog hun sig at demonstrere eksistensen af en forbindelse mellem litteraturen og de sociale institutioner i hvert århundrede og i hvert land.³ Den samme tanke præger en lang række kunsthistorikere og litteraturforskere i de kommende århundreder som Heinrich Wölfflin eller Alois Riegl, der mener, at kunstværket materialiserer tidens ånd og kulturens love, og som Hippolyte Taine, der siger, at en bog er som en fossil muslingeskal; det døde aftryk af et levende væsen, forfatteren, der tilhører en race og en epoke.⁴

Mange har afdækket, hvordan de nye former for litteraturhistorie medvirker til de moderne nationers identitetsbygning. I forhold til Schlegel er dette dog ikke det mest relevante perspektiv, for man kan ikke sige, at han forherligede den tysksprogede kultur. Snarere var han ved flere lejligheder kritisk indstillet over for den.⁵ Det betyder imidlertid ikke, at der ikke kan være et specifikt

¹ KA II, pp. 290-304.

² Ibid., p. 182.

³ Staël: *Litteraturen og samfundet*.

⁴ Taine: *Den engelske literaturs historie*, p. 2 samt pp. 15ff.

⁵ KA II, p. 151 (KF 38), samt Ibid., pp. 269-70 (IF 135).

tysk problem, der relaterer sig til nazismen, i hans tænkning af forholdet mellem litteratur og fællesskab. De, der mener, at der er et sådant problem, lokaliserer det i Schlegels tænkning af litteraturens form og særligt i hans drøm om en ny mytologi, som er emnet for næste kapitel. For nærværende skal det derfor ikke dreje sig om national identitet i Schlegels litteraturhistoriografi, men om de grundlæggende logikker, der får litteraturen og en ny måde at skrive dens historie på til at komme til syne samtidig og om denne fælles fødsels forbindelse til et globalt regimeskifte for historieskrivning. Etableringen af disse oprindelige forbindelser mellem en ny litteratur, en ny litteraturhistorie og en ny måde at skrive historie på kan kaste kritisk lys over senere og stadig gældende forestillinger om forholdet mellem humanvidenskab, den æstetiske skrivekunst og de former for politik, den forbinder sig med.

For Schlegel og de øvrige romantikere er litteraturen autonom, den skal ikke referere til verden på nogen bestemt måde, men netop *derfor* er den, som vi ved fra Novalis, så udtryksfuld, netop derfor spejler den en verden. Det er ikke som et udsagn om verden, at den autonome poesi kan have nogen historisk værdi. Og dog er den et privilegeret udtryk for en epoke, en kultur. Det er den netop ved at være stum, ved ikke at ville tale direkte om verden. For derved er den som de monumenter, arbejdsredskaber, sportsbegivenheder, fester eller lovkomplekser, som et fællesskab udtrykker sig selv i. Den nye litteraturhistoriker aflæser en verdens skjulte forbindelser i bøgernes tavse materiale, i de ord, der efter århundreder endnu bærer aftrykkene fra de kræfter, der giver det fælles liv sine former. Den nye litteraturhistoriker ved, at kunsten fra nu af er en blanding af autonomi og heteronomi, og han sætter sig for at grave de skjulte sammenhænge frem under de autonome, referenceløse og derfor intetsigende ords overflade. Men at afdække de hemmelige korrespondancer i tavse, trivielle og intetsigende overflader er præcis litteraturens egen metode. Den nye litteraturhistoriografi forholder sig med andre ord til litteraturen, som litteraturen forholder sig til verden eller til de fortidige værker, som den romantiserer. Litteraturhistoriografien er selv litteratur.

Denne sammenhæng er Schlegel fuldt bevidst om, og den kommer til udtryk i hans kritikbegreb. Schlegel ser det ikke som sin opgave at fælde en dom over værket, sådan som Kant gjorde. Han ønsker heller ikke at dissekere værket med en metodologisk kniv i henhold til objektive kriterier for skønhed. Han vil derimod, som Walter Benjamin demonstrerer i sin indflydelsesrige afhandling om romantikkens kritikbegreb, udfolde den objektive ånd, der er inkarneret i værket.⁶ Schlegels litteraturkritik er en romantisering af værket, en principielt uafsluttelig afdækning af værkets uendelige sammenhænge, hvori en ånds love har materialiseret sig. Læsningen af litteraturen er det præcise korrelat til litteraturens læsning af verdens indre og ydre sprog og af fortidens værker. Derfor er det ikke nogen ekstravagance, men et udtryk for den strengeste logik, at den ideelle læser for Novalis er en

⁶ Benjamin: *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, pp. 82-7.

forfatter, hvis opgave det er at skabe ny skrift af kunstværket, ligesom man ifølge Schlegel kun kan tale om poesi i form af poesi.⁷

Værkets stumme krop, der ikke har en lov til at kontrollere sig, som cirkulerer uden sin fader, må læses for at genskabe den vitale forbindelse til sit ophav, og denne læsning tager form af ny skrift, der finder skaberens aftryk i den krop, der intet siger om verden. For at demonstrere, at værkets krop virkelig er inkarnationen af forfatterens og tidens ånd, må kritikeren og historikeren bestandig producere mere skrift. Kritikken er den litteratur, der løsriver det litterære værk fra dets vante sammenhænge, nedbryder det i citater og giver dets ord nye betydninger, for at genskabe helheden og det oprindelige bånd mellem den frie, tavse skriftkrop og den kraft, der gav den liv – hvad enten denne kraft forstås som global guddom eller som global økonomi, som racens eller klimaets natur eller en lokal kulturs arketypiske tankegange. Således også Schlegels kritik af Goethes *Meister*, der af senere kritikere som René Wellek, Raymond Immerwahr og mange andre er blevet fremhævet som et af de fornemste stykker moderne litteraturkritik overhovedet.⁸ Den roman, der er kommet Schlegel i hænde uden nogen krop eller lov til at garantere dens ord – og det gør romaner altid – og som selv er et *Mischgedicht* bygget af løsrevne ord, bringer han atter under kontrol og udfolder den sandhed, der er gemt i hvert eneste ydmyge, prosaiske ord. Det er ikke kun i spøg, at Schlegels essay ”Über Goethes Meister” i den romantiske kreds i Jena hurtigt blev kendt som ”Übermeister”.

Schlegel læser den frie litteratur som inkarnationen af en uendelig ånd, der ytrer sig på karakteristisk vis i forskellige nationer. Han kalder denne læsning for litteratur. Taine kalder ikke sin læsning af den engelske litteraturs historie for litteratur, men videnskab. Men det gør den ikke mere ”sand”, ligesom Balzacs romaner ikke er sandere fortolkninger af verden end Novalis’. Taines positivisme og Schlegels kritik af Goethes *Meister* er forskellige fortolkninger af samme litterære logik for produktionen af skrift. Det er igen vigtigt at slå fast, at romantikkens kritik af dele af oplysningens ideer, ikke udelukker fornuften fra det æstetiske regime. Positivisten Taine og romantikeren Schlegel er utvivlsomt uenige om mange spørgsmål, ligesom Kant og Schlegel, men det forhindrer ikke, at de samme grundlæggende logikker kommer til syne i deres tænkning af litteraturen som en specifik relation mellem et potentiale i verdens kroppe og et potentiale i sproget.

I det repræsentative regime identificeres skrivekunsten som evnen til at opfinde og strukturere en fiktion, en usandhed, som er tilladt, fordi den foregår i et afgrænset rum. Den nye litteratur er ikke fiktion i den forstand og anerkender ingen grænser. Den er en konfliktfyldt relation mellem bundne tegn og frie tegn, nødvendige ord og løsrevne ord, inkarnerede kroppe og vandrende

⁷ NS II, p. 424 (BF 29) og p. 470 (BF 125), samt KA II, p. 162 (KF 117) og p. 285.

⁸ Wellek: *A History of Modern Criticism*, pp. 32-5, Immerwahr: ”Friedrich Schlegel’s essay ’On Goethe’s *Meister*’”, p. 21.

kroppe. Der gives ikke længere en deling mellem det rette ord, der udtaler den sandhed, som er givet i verden, og fiktionens ord, der er fritaget fra sandhedens område. Litteraturens frie sprog taler, som Novalis siger, bedre om tingene end de latterlige ord, der tror, de refererer direkte til verden. Litteraturen kan sige sandheden, for så vidt den kan forstå tingenes tavse overflader eller sjælens ordløse rørelser som sprog, der taler om de kræfter, der former livet. Det samme gælder litteraturhistoriografien og -kritikken.

Men denne litterære metode knytter sig ikke alene til de videnskaber, der finder bøgernes sandhed. Som Jacques Rancière har vist, indskrives også den moderne historieskrivning og de nye samfundsvidenskaber som sociologien og etnografien sig i den samme grundlæggende deling af det sanselige, som først identificeres med litteraturen. Disse videnskaber vil afdække sandheden bag de vildes tilsyneladende intetsigende sprog og ufornuftige adfærd eller grave samfundets betydning ud af hverdagens trivielle overflader. Der er tale om et regimeskift i vidensproduktionen. I det nye regime, der naturligvis ikke sætter sig igennem entydigt og samtidigt, men overalt møder modstand, siges sandheden ikke længere fra prædikestolen eller fra katederet. Vil man fortælle sandheden om det fælles liv, må man fra nu af aflæse dets stumme signaturer i de tilsyneladende tilfældige spor, som det daglige liv væver ind i ethvert prosaisk objekt og ethvert almindeligt menneske.

Man kan gøre det som den ”romantiske” historiker Jules Michelet, der, når han vil fortælle sandheden om den franske revolution, ikke fortæller om stormen på Bastillen, kongefamiliens halshugning eller transskriberer oratorens deklamationer, men tager sin læser med på landet for at lade ham bevidne essensen af den ny tids og et nyt folks ånd i bøndernes fejring af høsten, hvor ingen højtidelige ord bliver sagt eller refereret, men hvor en nyfødt, en tavs gammel mand omgivet af sin familie og de unge pigers blomsterkrans stumt lader sandheden om folkets ånd strømme over i historikerens blæk.⁹ Man kan også gøre som senere ”videnskabelige” historiografiske og sociologiske metoder til belysningen af det almindeliges sandhed, som eksempelvis *Annales*-skolens sobre analyse, der bygger på det, Lucien Febvre kalder ”det stumme vidne” eller Bourdieus sociologiske teori om *habitus*.¹⁰

Disse nye måder at skrive historien på bygger alle på forestillingen om, at alt og alle kan skrive historie.¹¹ Når Jules Michelet må opfinde en hidtil ukendt og litterær måde at skrive historie på, er det fordi, han skriver om et nyt historisk subjekt. Han kan ikke skrive historien i stil med krøniken, der beretter om ridderes heltefærd, kongers beslutninger og biskoppers befalinger, fordi historien ikke længere bliver skabt af riddere, konger og biskopper. Revolutionen nedbryder de etablerede

⁹ Michelet: *History of the French Revolution*, pp. 440ff.

¹⁰ Rancière: *The Names of History*, pp. 45ff. Se også: Rancière: *La parole muette*, p. 41.

¹¹ Rancière: *Le partage du sensible*, p. 61.

forbindelser mellem de, der kan tænke, tale og handle og de, der blot lever og reproducerer liv. I og efter revolutionen er det folket, hvilket vil sige alle og ingen, der skriver historie, og historikerens nye opgave bliver derfor at aflæse historiens tegn i hverdagens ydmyge stof. Den nye historieskrivning etableres på den demokratiske forudsætning om, at det fælles liv skabes af alle og enhver. Alt er sædekorn, siger Novalis. Det kunne være den nye histories demokratiske valgprog. Ligesom alt fra støvkornet til ungdommens blod skriver verdens digt, skriver alle og enhver livets historie.

Men den nye historiker sætter sig ikke for at kopiere den nye verdens ord, handlinger og ting. Det, det frit digtende folk siger og gør, er for historikeren ikke interessant som direkte udsagn om verden. Det nye folk er essentielt et tavst folk. Dets ord og handlinger må læses som poesi. De må forstås som udsagn om en skjult kultur, en hemmelig ånd, der gør de tilfældige sætninger og intetsigende handlinger til udsagn om et fælles liv, den enkelte til del af en helheds sammenhænge. Historikeren er ikke interesseret i at sætte en bonde på en talerstol og høre ham fortælle, hvordan verden er beskaffen. Det er kun livet, som det udfolder sig helt uforstyrret og autonomt, der afslører sandheden om en fælles verden, hvad enten det handler om indianere i Sydamerika eller bønder i Frankrig. Historikerens og antropologens paradoksale drøm er fra begyndelsen at forsvinde for derved at overraske livet på fersk gerning og udstille dets sandhed.

Denne drøm forsøger Gauguin at realisere ved at male et naturligt liv på Tahiti. Men det er samme drøm, der får impressionisterne til at male øjeblikkelige, tilfældige og dog sigende udsnit af det moderne gadeliv i Paris. Og da fotografiet etablerer sig selv som kunstart, sker det ved, at fotografer som Eugène Atget, André Kertész og Walker Evans tager billeder af daglige scenarier og ydmyge mennesker, som ikke kan posere, eller fanger den poetiske essens af storbylivets anonyme og tilfældige bevægelser i det rette øjeblik som Alfred Stieglitz eller Henri Cartier-Bresson. Billedkunsten gør det prosaiske, tilfældige og anonyme til sit objekt som følge af samme egalitære logik, der i kølvandet på det repræsentative regimes sammenbrud i litteraturen gør ethvert ord til et potentielt poetisk ord, ethvert emne til et poetisk emne, og som inden for historieskrivningen beriger livets frie prosa med sandhedens potentiale.

Rancière udfolder grundigt den nye historieskrivnings paradokser i sit værk *Les noms de l'histoire* (1992), men i nærværende sammenhæng drejer det sig om at se, at den nye historieskrivning er litteratur. Dette er, igen, ikke et spørgsmål om tings realitet eller ej. Den nye historie er ligesom den nye litteraturhistorie informeret af den paradoksale logik, der i det æstetiske regime identificerer litteraturen. Allerede hos Kant er den æstetiske sansning hjemsogt af anonymiteten – ethvert objekt kan principielt give anledning til den singulære, frie æstetiske sansning. Alt kan tale poetisk. Dette demokratiske princip bindes imidlertid hos Kant af en idé, der ikke er tilgængelig for viden af den, der er grebet af

sansningen. Den nye historieskrivning er en form for litteratur, der vil afdække og fortolke denne norm i det poetiske liv, som de, der lever det, ikke kender.

Historieskrivningen er en konflikt mellem den tilfældigt vandrende og frit talende krop og den bemestrende diskurs, der skriver dens sandhed, ligesom *Meister* er historien om den hovedløse og tilsyneladende frie rejsende og det dannede tårnselskab, der fortæller og kontrollerer rejsen. Det er derfor, Fichtes *Wissenschaftslehre*, *Meister* og den franske revolution, er tidens tendenser. De er tre intimt forbundne illustrationer af den globale lighed og den utøjlede friheds ønskelighed og dybe problem. Den unge Schlegels tænkning former sig, fra den epistemologiske og historiefilosofiske kritik af Kant og Fichte til hans læsning af *Meister*, som en bearbejdning af dette problem, som han lokaliserer i det konfliktfyldte centrum af den nye litteratur.

Det er den nye litteraturs paradoksale plot, der informerer historieskrivningen og humanvidenskaberne, som de udformes fra begyndelsen af det 19. århundrede. Det gør det muligt at forstå Schlegels tænkning af litteraturen, hans litteraturhistoriske ambition samt hans kritiske praksis og refleksioner som fortolkninger af samme logik, men også som del af et mere omfattende regimeskift for produktionen af viden om mennesket, der i sit centrum har svingningen mellem det anonyme og det singulære, friheden og nødvendigheden, livets og ordets legeme og dets opløsning. Disse historiske sammenhænge stiller en lang og stadig meget levende tradition for at læse den nye litteraturs forbindelse til det borgerlige samfund i et nyt lys.

Jeg tænker på den kritiske teoris tradition, der længe har forsøgt at afdække sandheden om den æstetiske kunsts ”affirmative” karakter, som Herbert Marcuse kalder det i en klassisk artikel fra 1937.¹² Udgangspunktet for denne fortolkning er, at den æstetiske kunst er autonom, for så vidt den er fritaget fra det sociale felt, der regeres af formålsrationaliteten, arbejdsdelingernes splittelse af kollektivet og fremmedgørelsens sønderrivning af individet. Den er derfor i en vis forstand en kritisk instans, for her kan den kapitalistiske ordens disharmoni kontrasteres af skønhedens harmoni. Dette er kunstens sandhed, men det er også, siger Marcuse, en ideologisk løgn. For den betragter, der står lige så isoleret over for kunstværket, som han er på fabrikken, i kontoret eller i hjemmet, lærer i det æstetiske sensorium at udholde denne isolation, fordi han hensættes i en harmonisk tilstand, der kaster et forsonende skær af helhed og mening over livet i samfundet.¹³

Det æstetiske kunstværk er altså ifølge Marcuse autonomt for så vidt, det derved udtrykker et samfunds love. Men dette paradoks er ikke nyt. Det er tydeligvis fuldstændig indskrevet i den måde, det æstetiske regime fra begyndelsen identificerer kunsten på. Den kritiske teori mener at

¹² Marcuse: ”Über den affirmativen Charakter der Kultur”, pp. 88-92.

¹³ Ibid., pp. 66-7.

have opdaget en skjult sandhed om den autonome litteratur. Denne opdagelse er ikke grundlæggende forskellig fra Schlegels overbemestring af *Meister* eller det dannede tårnselskabs kontrol af den løsrevne helt. Den rigide fornuft, der afviser romantikkens dyrkelse af *l'art pour l'art* som borgerlig ideologi, er selv en del af den romantiske poesis plot. Det kritiske blik, der ser gennem kunstens skin, er grebet af litteraturen. For kritikens grundlæggende forudsætning – at man i det autonome kunstværk kan aflæse sandheden om en verdens love – er den selv samme logik, der lod den nye litteratur komme til syne og som lod socialforskningen blive født af dens ånd i løbet af det 19. århundrede. Den kritiske teori kan således snarere end at fortælle os noget nyt om litteraturens forbindelse til det politiske, demonstrere visse implikationer i litteraturens paradoksale identifikation.

Marcuse ønsker nemlig ikke alene at fortælle den dybe sandhed om det, der på overfladen er skønt, men også sandheden om det menneske, der på overfladen er lykkeligt. For dette er, siger Marcuse,

...das eigentliche Wunder der affirmativen Kultur. Die Menschen können sich glücklich fühlen, auch wenn sie es gar nicht sind.¹⁴

Marcuses teoretiske position lader ham med et blik bemestre den bog, som tror sig autonom, og det menneske, der tror sig lykkeligt. Denne position henter sin logik fra Kants definition af det æstetiske sensorium. Den æstetiske sansning er kendetegnet ved frit spil. Dette frie spil sætter forstanden ud af kraft. De, der står foran et skønt objekt, kan derfor ikke tænke klart. Marcuses magt til at gennemskue kunstens skin er også den dannede elites magt og pligt til at tænke for de sanseberusede mennesker, der foran kunstværket og i livet overvældes af overfladernes glans, og således i deres sansers vold ikke er i stand til at tænke selv.

Den æstetiske sansnings autonomi er gennemtrængt af en heteronomi, der ikke er tilgængelig for den sansendes forstand. Det menneske, der tror sig frit foran kunstværket, er med andre ord i virkeligheden er styret af en ekstern norm, en skjult lov. Det er denne lov, som for Marcuse er økonomiens lov, som han og andre af den kritiske teoris forkæmpere har indsigt i. Afsløringen af det autonome kunstværks heteronomi bliver således også afsløringen af sandheden om det menneske, der er grebet af kunstens magt og tror sig fri.

Dette forhold mellem en intellektuel elite og en uvidende masse er naturligvis ikke enestående for den kritiske teori. Den viser sig igen og igen i venstrefløjens historie fra den franske republiks første forkæmpere til Althusser og en række andre, der både kendte den nødvendige sandhed om alle de, der troede sig frie, og den nødvendige vej til sand frihed for alle. Som Rancière har vist, blev

¹⁴ Ibid., p. 90.

de af det 19. århundredes arbejdere, der var grebet af litteraturens magt og forsøgte at komme over på den anden side af bogens symbolske barrikade, mødt med stor skepsis af saint-simonister og andre af republikkens intellektuelle forkæmpere. Revolutionens dannede arkitekter, der skrev artikler og bøger, som hyldede folkets suverænitet, forudsatte nøjagtig som magthaverne, at arbejderne burde være arbejdere. Kun ved at være det, kunne de ændre verden, og derfor skulle de naturligvis ikke give sig til at skrive bøger.¹⁵

Det er, som Gilles Deleuze siger, en af Michel Foucaults store fortjenester at synliggjort det nedværdigende i den diskursive deling mellem åndens og håndens arbejdere, der altid opstår, når nogle påtager sig at tænke og tale for andre.¹⁶ Men mens vi tilslutter os de, der afviser den dannede elites krav om at kunne sige de udannedes sandhed, er det også præcis her, vi må bringe litteraturens paradoks tilbage i spil. For den samme filosof, Herbert Marcuse, der afviser den æstetiske autonomis løgn, sætter også sin lid til dens emanciperende potentiale. Tredive år efter sin afvisning af kulturens affirmative karakter spår filosofen om

[the] Emergence of a new Reality Principle: under which a new sensibility and a desublimated scientific intelligence would combine in the creation of an *aesthetic ethos*. (...) ...a universe where the sensuous, the playful, the calm, and the beautiful become forms of existence and thereby the *Form* of the society itself.¹⁷

Dette nye realitetsprincip skal overvinde den verden, hvor kunsten er underordnet samfundets mekanismer. I stedet for at samfundets love styrer den autonome kunst, skal en ny sensibilitet give samfundet sin poetiske form. Men den nye kollektive sansning, der forener den videnskabelige intelligens og en ny sensibilitet, er gammel. Den har tydeligvis kun et forbillede, nemlig den autonome, æstetiske sansnings forening af forstandens og sansningens kræfter i et frit spil, sådan som man kender den fra Kant og den affirmative kunst.

Den klare forstand, der så igennem kunstens skin, skilte ved dette klarsyn mennesker i to klasser, nemlig de der var grebet af kunstens sansning, og de der ikke var. Den klare forstands klarsyn viste sig præcis ved at bemestre kunstens frie spil. Nu ser den samme forstand i samme frie spil muligheden for en forbrødring af de to klasser af mennesker, som afvisningen af den affirmative kunst havde adskilt. Den æstetiske kunst er således på den ene side uløseligt bundet af de love, der regerer det fælles liv i en ufri verden. På den anden side giver den samme æstetiske kunst på grund af sin autonomi

¹⁵ Rancière: *La parole muette*, pp. 77-8.

¹⁶ Foucault: "Intellectuals and Power", p. 209.

¹⁷ Marcuse: *An Essay on Liberation*, pp. 32-3.

et løfte om en fri fremtid, hvor det fælles liv vil være livskunst, og hvor ethvert skel mellem forstandig elite og sanselig masse derfor bliver meningsløst.

I dette fremtidige liv, hvor der ikke er forskel på liv og kunst bindes det frie spils sensorium omgående i en ny form for heteronomi. For hvis den autonome kunst er livets form, dets nødvendige selvudtryk i en verden, hvor alting taler poetisk om livets sammenhæng, er autonomien gennemstrømmet af en ny heteronomi. Former for ufrihed er således uskelnelige fra former for frihed. Den samme æstetiske sansning er udtryk for en nødvendig forbindelse til verdens love og en løsrivelse fra disse love.

Marcuse opstiller to litteraturpolitiske scenarier, som begge er fortolkninger af litteraturens paradoksale identifikation. Vi kender dem fra *Meister*. Det første scenarium etablerer en modsætning mellem den der er grebet af kunstens magt, og den intellektuelle elite der kan gennemskue den. Det er på den ene side Wilhelm, og på den anden side det dannede tårnselskab der kender de love, som styrer hans hovedløse rejse. Men den bog, de skriver for at bekræfte deres bemestring af den autonome poesi, er intet andet end en roman. Denne paradoksale situation, hvor man kun kan give den autonome digtning og det frie menneske sin plads ved at producere mere poesi, er ikke blot *Meisters* paradoks, det er også litteraturkritikkens, historieskrivningens og socialforskningens paradoks.

Det andet scenarium får modsætningen til at forsvinde ved at forene høj og lav i en poetisk verden. Dette scenarium angår poesiers republikanske forfatning. For i Schlegels læsning er alle romanens ord poetiske og lige. Der er ingen forskel på høje og lave ord. Den løsrevne, kunstgrebne helt indfanges således og forsvinder præcis som tårnselskabets livskunstværker i en poetisk verden, hvor alle dele er det nødvendige udtryk for den samlende poetiske ånd. Dette scenarium er præcis det, Schlegel behandler i sin "Rede über die Mythologie", som det næste kapitel skal dreje sig om.

Marcuses tænkning af den æstetiske kunst og dens politik indskriver sig altså fuldstændigt i litteraturens egne paradokser. Men det gælder ikke blot Marcuse. Jeg tror, at det paradoksale forhold mellem ufrihed og frihed, at være singular og at være hvem som helst, der har hjemsøgt den marxistiske tænkning siden den ambivalente karakteristikk af kapitalismen som utæmmede opfindsomhed og uhæmmet undertrykkelse i Marx og Engels' *Manifest der kommunistischen Partei* (1848), og som i vor tid blandt andet har meldt sig i forbindelse med Michael Hardt og Antonio Negris franciskanske kommunisme, der kundgør, at alene den fattige rummer menneskets fulde potentiale, at kun den undertrykte er Gud på jorden,¹⁸ må føres tilbage til den samme romantiske scene, den samme paradoksale identifikation af litteraturen og dens politikker. For allerede Friedrich Schlegel tøjrer i

¹⁸ Hardt & Negri: *Empire*, p. 157.

For en grundig og perspektivrig diskussion af dette paradoks i *Empire*, se Bolt & Visby: "Netværk eller blændværk".

samme samtale om poesien først den frie litteratur til samfundet og historien, for derefter at holde en tale om mytologien, hvor han fortæller sine tilhørere, at den løsevne litteratur kan skabe et nyt samfund og skrive en uhørt historie.

6. Ny mytologi

6.1 Folkets digt

For at skrive en uhørt historie, må man først læse historien. Fortidens værker vidner om svundne kulturer, men de lover også en ny fremtid, hvis man læser dem rigtigt. Hos Friedrich Schlegel viser dette sig intet sted mere tydeligt end i drømmen om en ny mytologi. For skabelsen af en ny mytologi bygger selvsagt på en læsning af en gammel. I den tyske romantik er denne gamle mytologi altid først og fremmest den græske, der for Schlegel kommer klarest til udtryk i Homers eper, som han i ”Epochen der Dichtkunst” kalder ”...das Entstehen aller Poesie.”¹ Dette udsagn er udtryk for et nyt syn på Homer og den græske poesi.

Spørgsmålet om den homeriske digtning, der havde været diskuteret siden antikken, stod omkring skiftet til det 18. århundrede centralt i den berømte ”Querelle des Anciens et des Modernes” i Frankrig. Her forsvarede den antikke digtnings tilhængere Homer, som både Aristoteles og Horats havde hædret som en stor poet, mens de moderne kritiserede ham. En af den moderne digtnings forkæmpere, Charles Perrault, dadlede således i sin *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1692) Homer for at lade en prins lave mad og en prinsesse vaske tøj.² Problemet med Homer var for den franske kritiker, at han ikke adlød det repræsentative regimes mest basale regel, nemlig at de noble må fremstilles i overensstemmelse med deres natur, og at vasketøj og prinsesser derfor ikke passer sammen, men hører hjemme i hver sin henholdsvis lave og høje genre. Som Hans-Robert Jauß gør opmærksom på, drog ingen af parterne i striden mellem de gamle og de moderne de aristoteliske idealer i tvivl – det drejede sig alene om at afgøre, om de antikke digtere eller de moderne efterlevede dem bedst.³

Perraults afvisning af Homer skrev sig ind i oplysningstidens forståelse af historien og fornuften. Homer var uvidende om poesiens normer, mens de moderne digtere kendte dem. For så vidt, Homer var en repræsentativ digter for sin tid, var de græske digtere slet ikke digtere. Den nye tids forstandige poeter var således udtryk for det historiske fremskridts akkumulation af viden. Grunden til, at Homer ikke var digter, var ikke blot, at han var mindre end en digter, det var også, at han i en vis forstand var mere. Han forstod nemlig ikke at adskille poesien fra andre områder af livet og skrev derfor ikke så meget et digt som en uskøn blanding af primitiv religion, filosofi og historie. Homers mytologi var for mange af oplysningens mænd et sanseberuset barnefolks forestillinger om naturens og

¹ KA II, p. 291.

² Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes...*, p. 98.

³ Jauß: ”Schlegels und Schillers Replik...”, pp. 76ff.

gudernes liv fremstillet i en farverig pludren, der ikke kunne gælde for poesi og derfor kun kunne gøre nytte som negative lærestykker om fornuftens forrang og fremskridtets ufejlbarlighed.⁴

Få år før udgivelsen af ”Gespräch über die Poesie” tog spørgsmålet om Homer imidlertid en ny drejning takket være det *Prolegomena ad Homerum*, som den tyske filolog Friedrich August Wolf udgav i 1795. Wolf, som den unge filolog Schlegel i sine private optegnelser ”Zur Philologie” (1797) udtrykker stor beundring for, demonstrerer her, at Homer ikke var et unikt geni, men det tidlige græske folk selv.⁵ Det homeriske epos, som man kender det på Schlegels tid, blev ifølge Wolf til gennem en mere end tusind år lang proces af indsamling, kritisk redaktion og formel ”forbedring” af de anonyme sange, der begyndte så tidligt som år 500 f.kr. Homers eper er altså kludetæpper af overleverede, vandrende brudstykker, videreført efter hukommelsen gennem årtusinder, nedskrevet til forskellige tider af forskellige folk, omskrevet, skilt ad og samlet på ny gennem århundreder. Det er et værk, hvor man ikke kan skelne skabelse og læsning, poesi og kritik, og det er et fuldstændigt anonymt værk, et folks digt, hvis forskellige nedskrevne stadier Wolf ser det som filologens opgave at rekonstruere, uden at han dog nærer håb om at kunne nå tilbage til dets skjulte rødder.⁶

Men et folks digt er for Schlegel ikke blot intetsigende brokker, der vandrer tilfældigt fra mund til mund og får ny form i tusinder af anonyme hænder. Det er også, hvis man forstår at læse det rigtigt, en helhed, der taler om den fælles ånd, der skabte det. I forbindelse med den græske kunst blev denne tanke allerede introduceret i 1755, da kunsthistorikeren Johann Joachim Winckelmann udgav *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke...* Dette lille skrift fik stor betydning i de følgende år, fordi den tyske kunsthistoriker i modsætning til den franske klassicisme, der byggede sine æstetiske teorier på en græsk-romersk fællesarv, isolerede den græske kunst fra den romerske, idet han opfattede førstnævnte som en sluttet helhed præget af en særlig ånd. Denne tanke tiltalte på forskellig vis en række tyske tænkere og digtere fra Klopstock, Goethe, Herder og Schiller til Nietzsche og Heidegger, ikke mindst fordi den øjeblikkeligt blev forbundet til tanken om, at Tyskland kunne være det nye kunstland, hvor poesens ånd ville reinkarnere sig.⁷

Også Schlegel er grebet af Winckelmanns ord. I den samme tekst, ”Epochen der Dichtkunst”, hvor han kritiserer klassicismen for at bygge på en falsk teori om digtekunsten, funderet på en ”mißverstandenen Altertum”, priser han Winckelmann for at være den, der lærte ham, ”... das

⁴ Frank: *Der kommende Gott*, pp. 120-5. Denne holdning til Homer er paradigmatiske for det repræsentative regime for kunst, men naturligvis ikke nødvendigvis for de filosoffer, der traditionelt regnes til oplysningen. I Tyskland indtager eksempelvis Herder en mere pragmatisk holdning, og man kan, som Jacques Rancière gør i *La parole muette* (pp. 37-40), argumentere for, at Giambattista Vicos opdagelse af den ”sande Homer” i *Principi di scienza nuova...* (1725) markerer en overgang fra det repræsentative regime til det æstetiske.

⁵ KA XVI, pp. 35-81.

⁶ Wolf: *Prolegomena to Homer*, pp. 45ff.

⁷ Erslev Andersen: ”Marmorblikket, Mignon og musikken”, pp. 1-8.

Alertum als ein Ganzes betrachten...”⁸ Den antikke kunst har mange forskellige former og stilarter – den klassiske filolog Schlegel ved dette så godt som nogen. Men fra Homer til Euripides, hvor den begynder at udarte sig til kraftløs, manieret deklamation,⁹ er den græske digtning kun så mange organisk sammenhængende udtryk for en kollektiv ånd:

Alle Gedichte des Altertums schließen sich eines an das andre, bis sich aus immer größern Massen und Gliedern das Ganze bildet; alles greift in einander, und überall ist ein und derselbe Geist nur anders ausgedrückt. Und so ist es wahrlich kein leeres Bild, zu sagen: die alte Poesie sei ein einziges, unteilbares, vollendetes Gedicht.¹⁰

Homer indtager i denne forbindelse en privilegeret plads som det eksemplariske, kollektive græske digt og som den kim, hvorfra hele den græske digtnings organisme udfolder sig. Grækernes store, republikanske digt, hvor hver del stemmer med i helhedens homogene sang, er for Schlegel, ligesom det ifølge ham også allerede var for Winckelmann, udtryk for en kommunal krops skønne, demokratiske *ethos*.¹¹ Det republikanske digt, hvor hver autonom del har sin plads i helheden, og hvor alt, der skabes, er gennemstrømmet af helhedens ånd, forbinder sig logisk til en politisk republik. Det er en logik, der allerede er indskrevet i den nye litteraturs identifikation.¹² Opdagelsen af det ”virkelige” Grækenland iklæder den historisk kød og blod. Schlegels og mange andres tænkning af den græske kunsts helhed som direkte artikulation af et fællesskabs brudfrihed, er en udfoldning af det æstetiske regimes immanente figurer. Den vitale forbindelse mellem folkets fælles liv og digtningens helhed sikres af mytologien.

Det græske folk er for romantikerne et naturligt kunstfolk, dets poesi et hieroglyfisk udtryk for den omgivende natur.¹³ Når grækerne sansede deres omgivelser, viste de sig ikke som døde ting, men som en kaotisk vrimmel af levende tegn på sammenhængen mellem den sanselige og den åndelige verden. Denne måde at sanse verden på, udtrykte grækerne sprogligt i deres mytologi. For romantikerne er denne sammenhæng mellem en verdens skjulte kræfter og et sprogligt udtryk poesiens sammenhæng. Den græske mytologi er i sin essens poetisk. Grækernes guder er poetiske opfindelser, der udtrykker den synlige verdens skjulte sammenhænge, det endeliges uendelighed, det vanliges

⁸ KA II, p. 302. Jf. *Ibid.*, p. 188 (AF 149) og p. 265 (IF 95).

⁹ *Ibid.*, p. 293.

¹⁰ *Ibid.*, p. 313. (Se også IF 95).

¹¹ *Ibid.*, p. 266 (IF 102), samt *Ibid.*, p. 292. Jf. Winckelmann: ”Gedanken über die Nachahmung...”, pp. 33ff.

¹² Winckelmann skriver sig ikke entydigt ind i denne identifikations logik. Hans forestilling om den nødvendige sammenhæng mellem et folks liv og en kunsts form er æstetisk, men samtidig kan han eksempelvis argumentere for, at den moderne kunst kun bliver stor ved efterligning. Også på dette punkt er Winckelmann, der ofte fejlagtigt opfattes som en ”glat” klassicist, altså mere tvetydig end som så. (Jf. Winckelmann: ”Gedanken über die Nachahmung...”, p. 29 og Erslev Andersen: ”Marmorblikket, Mignon og musikken”, pp. 7f.)

¹³ KA II, p. 318.

usædvanlighed, det laves værdighed.¹⁴ Som Schlegel skriver: ”Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich.”¹⁵ Romantikerne er således ikke interesserede i de enkelte myters struktur eller indhold, men i mytologien som form, som fri, poetisk fortolkning af verden.

I det repræsentative regime er Homer mindre end en digter, fordi han var uvidende, og mere end en digter, fordi han skrev en uskøn blanding af primitiv religion, historie og filosofi. For Schlegel er det de to ting, der gør Homer til al poesis fødsel. Homer var det græske folk. Dette folk sansede naturligt verden poetisk, og det levede et frit og demokratisk liv. Det æstetiske sensoriums frie spil var det græske liv. Men dette frie liv var også gennemtrængt af en samlende ånd, der gjorde, at de frie mennesker ikke forsvandt i hver sin retning, ligesom Homers epos var et fuldendt digt, selvom det bestod af vandrende, tilfældige dele. Grækerne formede verden poetisk, og de var dele af en poetisk verden. Grækernes liv var som en romantisk roman eller som det franske folk efter revolutionen. Hvert frit ord, hver fri og naturlig krop talte med nødvendighed om helhedens ånd. Grækerne åbenbarede, at et sådant livs naturlige selvudtryk var poesi. For verden *var* poetisk for grækerne, guderne *var* levende. Det græske folks frie liv udtrykte sig derfor som et sammenhængende digt, der var et folks sandhed, dets religion og filosofi. Mytologien var fri digtning, men den var også det nødvendige og direkte sproglige udtryk for livets skjulte kræfter, den græske ånd. Det frie græske folks mytologi sagde digterisk verden på den eneste måde, det kunne sige den. Drømmen om en ny mytologi går den modsatte vej. Det er ikke forestillingen om, at et frit folk nødvendigvis udtrykker sig poetisk. Det er drømmen om, at et frit digt kan skabe et frit folk.

Schlegel er ikke den første, der mener, at kunsten kan gøre mennesket frit. Friedrich Schiller skriver i sin i 1793 påbegyndte og i 1795 publicerede *Über die ästhetische Erziehung des Menschen...*, at den franske revolution havde afsløret, at menneskeheden var splittet i to klasser. De sanselige nedre klasser sank, befriet for den monarkiske ordens bånd, til det dyriske, mens de øvre klasser gjorde sig skyldige i en anden ekses, nemlig den tørre forstand.¹⁶ Schiller lader ikke Marcuse noget efter, når han derefter hævder, at det æstetiske sensorium, der forener den strenge forstand og den rå sansning i et frit, harmonisk spil er den eneste mulige måde at forene åndens og håndens arbejdere.¹⁷ Først efter at kunsten således har dannet menneskeheden og helet dens splittelser kan den Kant-inspirerede Schillers egentlige mål, fornuftens rige, realiseres.¹⁸ Forestillingen om det æstetisk-politiske møde mellem en ”desublimeret videnskabelig intelligens” og en ”ny sensibilitet” er ikke noget, avantgardens teoretikere i

¹⁴ Ibid., p. 319.

¹⁵ Ibid., p. 313. Jf. IF 85: ”Der Kern, das Zentrum der Poesie ist in der Mythologie zu finden...” (Ibid., p. 264).

¹⁶ Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen...*, p. 580.

¹⁷ Ibid., pp. 579-81.

¹⁸ Ibid., pp. 668f.

det 20. århundrede opfinder. Den er fra første færd knyttet til det æstetiske regime, fordi dens logik er implicit i den æstetiske sansnings frie spil.

Schlegels drøm om en ny mytologi tager afsæt i Schillers *Briefe*, men endnu mere direkte er den i familie med den skitse, der sandsynligvis blev udfærdiget af Hegel, og som siden er blevet kendt under navnet "Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus" (1796/7).¹⁹ Her argumenterer forfatteren for, at den æstetiske kunst skal være "...Lehrerin der Menschheit..."²⁰ I skitsen, der ofte er blevet læst som et præludium til romantikken,²¹ hedder det videre, at en ny mytologi skal skabe et fællesskab hinsides den mekaniske stat. Denne mytologi skal være en "...Mythologie der Vernunft...", der gør ideerne sanselige og det sanselige fornuftigt, og "So müssen endlich Aufgeklärte u[nd] Unaufgeklärte sich d[ie] Hand reichen, (...) dann herrscht ewige Einheit unter uns."²²

Schlegels "Rede über die Mythologie" placerer sig i klar forlængelse af både Schillers *Briefe* og Hegels "Systemprogramm", men som Karl-Heinz Bohrer observerer, giver Schlegel ikke som Schiller et historiefilosofisk argument for den nye tidsalders komme.²³ Schlegel taler ikke på noget tidspunkt om fremskridt eller historie i "Rede über die Mythologie", men bruger i stedet termen revolution om vejen til den nye tid.²⁴ Der er ikke som hos Schiller tale om en passiv dannelse af menneskeheden gennem kunsten, men om en aktiv, revolutionær forandring af verdens former. Schlegels mål er ikke som Schillers den kantianske fornufts rige.²⁵ Men at sige, som Bohrer gør, at hans vision derved også adskiller sig fra "Systemprogrammets" forestilling om en "Mythologie der Vernunft", er mere tvivlsomt og leder let, som Bohrers tekst viser, til en statisk modsætning mellem oplysningen og den "mystiske" romantik.²⁶ Fornuftens mytologi er ikke fornuften, der er blevet dogme, det er en forestilling om en ny, sanselig fornuft, der har en hel del til fælles med det litterære klarsyn, hvormed Bohrer og den kritiske teori gennemskuer kunstens skin.

Det revolutionære håb om en ny tid får i Schlegels tale næring af tidens vigtigste tendenser, nemlig Fichtes idealisme, der imidlertid må modstilles en lige så mægtig realisme, som Schlegel finder hos Spinoza og i den nye fysik, altså naturfilosofien.²⁷ Det er ved at forene fysikkens

¹⁹ Denne skitse, der blevet fundet i 1917 blandt Hegels efterladte papirer, findes kun i Hegels håndskrift, og det har længe været omdiskuteret, om han, Hölderlin, Schelling eller dem alle tre stod bag. Christoph Jamme og Helmut Schneider har imidlertid leveret overbevisende tekniske argumenter for, at forfatteren er Hegel. (Jf. Jamme & Schneider: *Mythologie der Vernunft*, pp. 43-4.) Jamme & Schneider inkluderer i deres antologi (pp. 11-4) en tekstkritisk udgave af "Systemprogrammet", som der i det følgende vil blive refereret til.

²⁰ Jamme & Schneider: *Mythologie der Vernunft*, p. 13.

²¹ Lacoue-Labarthe & Nancy: *The Literary Absolute*, pp. 27-37 og Frank: *Der kommende Gott*, pp. 155-85.

²² Jamme & Schneider: *Mythologie der Vernunft*, pp. 13-4.

²³ Bohrer: "Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie", pp. 56ff.

²⁴ KA II, p. 314.

²⁵ *Ibid.*, p. 319.

²⁶ Bohrer: "Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie", pp. 56-7.

²⁷ KA II, pp. 314-7.

afdækning af verdens skjulte sammenhænge og Fichtes fornuftige og frie Jeg, at en ny, poetisk fornuft og et nyt samfund skal skabes. Det endelige skridt mod foreningen mellem den ubetingede ånd og det sanseliges liv kan filosofien imidlertid ikke tage, det kan kun den romantisk poesi, hvis organisation forekommer Schlegel at være en "...indirekte Mythologie..."²⁸ Det betyder ikke, at der for Schlegel er en vej tilbage til Grækenland.²⁹ Grækernes kollektive, poetiske fortolkning af verden var deres naturlige måde at sanse og leve på, mens den romantiske poesi er udtryk for en unik ånds højeste anstrengelse. Og dog er det kun ud af den romantiske poesi, ud af den kunst, der frit fortolker verden "...auf die individuellste Weise..."³⁰, at en ny mytologi skal opstå. For mens det, som AF 116 fortæller os, alene er den romantiske poesi, der ligesom det græske epos kan spejle en hel tidsalder, så er det også kun den poesi, der ikke adlyder nogen lov, der kan gøre "...die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch..."³¹

Det græske epos skal erstattes af den nye roman. Romanen er et *Mischgedicht*, der kan omforme og blande alt i en kunstig helhed. Den er et individuelt bidrag, et fragment til den uendelige fortolkning af verden, der altid må begynde forfra og i fuldstændig frihed skabe former, der kan indgå i den romantiske poesis kontinuum. Romanen, siger Ludoviko i Schlegels tale, kan skabe en ny mytologi, fordi den er fri til at reaktualisere og genoplive de gamle digte – også den græske mytologi.³² Men denne reaktualiserende operation river værket væk fra den tid og den kollektive krop, der garanterede det. Drømmen om en ny tid, der animeres af konstruktionen af en svunden tid, hvor ordene var udtryk for en form for liv, betinger nedbrydningen af enhver forbindelse mellem de gamle ord og deres svundne kroppe. Snarere end at være det homogene udtryk for et folks liv bliver det græske epos da igen, hvad det var for Wolf; en mere eller mindre tilfældig samling vandrende sange.

Forestillingerne om litteraturen som udtryk for en tid og litteraturen som skaber af en tid er inkompatible, og dog bringes de sammen i den æstetiske kunst og i Schlegels "Gespräch über die Poesie". Det nye regime for kunst implicerer to modsatrettede måder at læse litteraturen. Man kan gøre det som historikeren i "Epochen der Dichtkunst", der rekonstruerer forbindelsen mellem nogle løsrevne, poetiske ord og den kollektive krop, der garanterede dem. Man kan også gøre det som Ludoviko i "Rede über die Mythologie", der går til historien for at nedbryde, hvad den forstandige historiker havde opbygget i håbet om at skabe en ny tid. De to positioner hænger, som også Marcuse mere eller mindre frivilligt demonstrerer, uløseligt sammen i det nye regime. Denne sammenhæng

²⁸ Ibid., p. 319.

²⁹ Ibid., p. 313.

³⁰ Ibid., p. 320.

³¹ Ibid., p. 182.

³² Ibid., pp. 318-9.

spidsformulerer Schlegel i sentensen: ”Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet.”³³ Sammenhængen skyldes naturligvis, at det ikke er andet end litteraturens egen paradoksale spænding mellem at være fri og udtryk for en global lov, som de to historielæsninger sætter i spil.

Der er de, der mener, at den moderne kunst fødes som et brud med fortidens kunst. De fortæller os, at kunstens moderne historie tager form som en fremadskridende rendyrkning af kunstens medier. Mod denne fortælling om det moderne, som man kender på vidt forskellig vis fra Theodor Adorno, Clement Greenberg, François Lyotard og en række andre, er det nødvendigt at minde om, at ”det ny” begynder som en genlæsning af det gamle. Der er ingen drøm om en ny mytologi uden konstruktionen af den ”virkelige” Homer, men heller ikke uden dekonstruktionen. Der er ingen roman uden reaktualiseringen af litteraturens historie. Det æstetiske regime bryder med et repræsentativt, men det er ikke et brud med fortiden, det er opdagelsen af nye måder at relatere sig til den på, der ikke stiller efterligningen i centrum, og som bestandigt frustrerer forestillinger om retlinet progression. Den æstetiske kunst ser det fra begyndelsen som sin opgave at forbinde former for fortid med former for fremtid og kunstformer med livsformer.

Drømmen om en ny mytologi kan ikke betragtes isoleret fra Schlegels tænkning af den romantiske poesi og litteraturen i det hele taget. Den er direkte impliceret i denne, fordi den er et forsøg på at indfri litteraturens egalitære løfte, som ikke alene formuleres af Schlegel, men også af en række tænkere i hans samtid og eftertid. Af samme grund har det været vurderingen af hele den nye litteraturs forbindelse til det politiske, der har været på spil i diskussionen af den romantiske mytologi de sidste femogtyve år. Denne diskussion er foregået mellem to teoretiske lejre. Der er på den ene side de, der hævder, at den romantiske drøm om et poetisk fællesskab endte i de nazistiske dødslejre, og på den anden side de, der mener, at den indeholder et politisk og etisk potentiale, som endnu er relevant. Jeg tror, at begge disse udlægninger er forfejlede, og at de trods deres modsætning har det til fælles, at deres tilgange til spørgsmålet om forholdet mellem litteratur og politik er måder at forhindre dette spørgsmål i overhovedet at vise sig. Lad os først forstå argumenterne i den dystopiske udlægning af den romantiske drøm.

6.2 Lukningen af verden

Forbindelsen mellem romantikken og nazismen har de to franske filosoffer Philippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancy etableret stykvis i en række værker begyndende med visse antydninger i den fælles *L'absolu littéraire* (1978), hvorefter deres foredrag *Le mythe nazi* fra 1980 gjorde forbindelsen eksplicit, og

³³ Ibid., p. 176 (AF 80).

Nancys *La Communauté désœuvrée* (1986) og Lacoue-Labarthes *La fiction du politique* (1987) udfoldede den i flere detaljer. De to franske filosoffer stod i nær forbindelse med Maurice Blanchot. Deres *L'absolu littéraire* er på mange måder en uddybning af Blanchots kondenserede "L'athenaeum", og deres senere afvisning af romantikkens politik finder også sin forløber i Blanchots essay. De tre filosofers udvikling af en alternativ forbindelse mellem politik og kunst skete også i tæt parløb gennem 1980'erne. Selvom der naturligvis er forskelle mellem dem, kan man placere alle tre i den poststrukturalistiske tradition, der efter Den anden Verdenskrig ønskede at dekonstruere det, den opfattede som en skæbnesvanger moderne relation mellem kunst og politik, der var baseret på den suspekke kategori Subjektet. En relation, de altså alle mener, blev etableret i romantikken.

Blanchot mener, som vi så i Kapitel 3, at der gemmer sig et stilhedens sprog i Novalis' "Monolog". Dette er imidlertid en undtagelse, fortæller han os, et ikke-romantisk islæt i romantikken. Den egentlige, romantiske romantik kender ikke til intransitivt sprog, for den tror, at poesiers frihed og krav på helheden er subjektets frihed og krav. Digtingens ypperste formål bliver da at demonstrere det digteriske Jegs suverænitet, og derfor får litteraturen i romantikken den eneste opgave at "...erklære sig selv."³⁴ Romantikernes diskrete, næsten utænkte tænkning af stilhedens sakrale litteratur, der vender både digtersubjektet og verdens sludder ryggen, overdøves af den højtråbende, subjekt dyrkende digtning, som er romantikernes virkelige besættelse. Denne spektakulære digtning opfinder romantikerne dog ikke ud af intet:

... det var Den franske Revolution der gav den tyske romantik denne nye form hvori det grundlæggende er det erklærende krav, manifestets glans.³⁵

Blanchot uddyber: Det er ikke de franske revolutionære, der i deres taler forsøger at efterligne deres klassiske forbilleder, men revolutionen selv, revolutionen som sprog, der giver romantikkens litterære tænkning sin form. Og dette sprog er ikke en tale om emanciperende kræfter, ikke de ydmyge objekters nyvundne værdighed eller det anonymes hemmelige hvisken, nej, det er terrorens larmende tavshed.

Romantikken er litteraturens rædselsregime. Den frie digters suverænitet er allieret med det frie folk, der for at finde sig selv i løsrivelsens tomhed hele tiden må udrense sin forskel. Folket erklærer sig selv, giver sig selv sin sandhed, ved de spektakulære henrettelser af de, som ikke er folket. Det fremviser demonstrativt de afhuggede hoveder af dets fjender for på de læber, der definitivt er gjort stumme, at høre affirmationen af, at det er en helhed, en organisme, et subjekt. Præcis som den romantiske digter, der river ordene bort fra sprogets krop og gør dem tavse og intetsigende for netop

³⁴ Blanchot: "Athenäum", p. 149.

³⁵ Ibid.

derved at kunne udtrykke sig selv i dem. Revolutionen indleder en ny, litterær tid, hvor sandheden om et folk må aflæses i de tavse ting. Michelet gør det i høstens fejring, Schlegel i et epos. Disse læsninger, der vil tvinge enhver fri handling, ethvert frit ord til at tale om en skabende, samlet ånd, et metafysisk subjekt, må berøve handlinger og ord deres frihed og gøre dem tavse. For Blanchot er dette drabets larmende tavshed. Terroren, den romantiske litteraturs allierede, konstituerer et nyt sprog. ”Det taler”, siger Blanchot, ”og er vedblevet med at tale.”³⁶

Dette sprog hører Philippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancys tydeligt i den romantiske drøm om en ny mytologi. Mytens essens er ikke dette eller hint indhold, fortæller Nancy os i *La Communauté désœuvrée*, det egentlig mytiske er en særlig måde at forbinde ord, mennesker og ting: ”Myth is above all full, original speech, at times revealing, at times founding the intimate being of a community.”³⁷ Myten er den arketyperiske scene, hvor en, der har ret eller pligt til at gøre det, beretter den historie, der fortæller et fællesskab, hvor det kommer fra, hvem det er, og hvor det skal hen.³⁸ Myten, skriver Nancy, er ”...the opening of a mouth immediately adequate to the closure of a universe.”³⁹ Med eksplicit henvisning til Schlegels idé om en ny mytologi skriver Nancy, at mytens essens er en drøm om fiktionens fundering af et fællesskab, om fiktionens magt til at skabe en verden.⁴⁰

I *Le mythe nazi* analyserer Lacoue-Labarthe og Nancy nazismens mytologi. De er ikke interesserede i de nazistiske myters indhold, men i det faktum, at nazismen genoplivede den originale mytiske scene. For nazismen er ikke forskellig fra andre former for nationalisme ved at fortælle historien om et folk, men ved at identificere det politiske selv med myten.⁴¹ Nazismen grundlagde et totalitært samfund ved i taler og masseoptrin at fortælle dets indbyggere den *totale*, uimodsigelige historie om verdens mening og menneskets essens og tildele hver enkelt den rette plads i – eller uden for – sammenhængen. Det væsentlige er ikke, hvilke historier nazismen fortalte om Tysklands storhed, men at den forstod politikens essentielle opgave som udfoldelsen af menneskets essens og formningen af et samfund som et organisk kunstværk.⁴² Fra dette synspunkt kommer de mest fundamentale politiske spørgsmål til at angå samfundslegemets hygiejne og helhed, dets vækstbetingelser og udfoldelsesrum.

Ifølge Lacoue-Labarthe og Nancy tager ideen om et æstetisk fællesskab form med Winckelmanns fortolkning af den græske kunst og udvikles afgørende i kredsen i Jena, hvorfra den når

³⁶ Ibid., p. 150.

³⁷ Nancy: *The Inoperative Community*, p.48.

³⁸ Ibid., p. 43.

³⁹ Ibid., p. 50.

⁴⁰ Ibid., p. 53.

⁴¹ Lacoue-Labarthe & Nancy: *Le mythe nazi*, pp. 50-1.

⁴² Ibid., p. 49.

Nietzsche, Wagner og en række andre.⁴³ Vejen fra Jena til nationalsocialismen går ikke gennem myternes indhold, som både for Schlegel og nazisterne principielt var uvigtigt, men gennem tænkningen af poesi og politik som en erklærende tales formgivning. Det er ligheden mellem kunstneren, der udtrykker sig selv i sit værks form, og føreren der giver et folk dets form, det drejer sig om. Det er ikke dermed sagt, at romantikerne er ansvarlige for nazismen, men de åbner ifølge de to franske filosoffer for en forestilling om en æstetisk politik, som nazismen gør til sin.⁴⁴ Derfor kan Lacoue-Labarthe skrive, at intet forhindrer, at det romantiske digt, der skulle være et nyt livs værk, i stedet bliver dødens værk.⁴⁵

Dette er ikke blot en afvisning af det romantiske projekt om en ny mytologi, det er en afvisning af romantikkens tænkning af litteraturen som sådan, for så vidt den for Blanchot, Lacoue-Labarthe og Nancy bygger på ideen om organisk formgivning og derved implicerer en totalitær politik. Men forbindelsen mellem romantikken og nazismen sker ved at blande fænomener, der ikke umiddelbart har noget med hinanden at gøre. Det kommer tydeligt til udtryk i *L'absolu littéraire*, hvor Lacoue-Labarthe og Nancy skriver, at gruppen i Jena er den første kunstneriske avantgardegruppering.⁴⁶ Denne gruppe, fortsætter de, er en lille politisk organisme, som ikke er fri fra en vis styring fra Friedrich Schlegels side, der drømmer om, at han og hans bror skal blive Tysklands kritiske diktatorer.⁴⁷ Ordvalget er naturligvis ikke tilfældigt. Dets hensigt er at etablere en forbindelse mellem forestillingen om en kunstnerisk gruppe, der drømmer om at skabe et nyt fællesskab, og et centralt styret politisk parti, som i denne sammenhæng kun kan være det nazistiske.

Men denne forbindelse forvirrer to forestillinger om begrebet avantgarde, som man må skille ad, hvilket Jacques Rancière gør opmærksom på i en anden forbindelse i *Le partage du sensible*.⁴⁸ På den ene side er der den topografiske og militære tanke om en løsrevet fortrop, der marcherer i forvejen, fordi den har en privilegeret indsigt i historien, kender sandheden og ved, hvad der skal gøres. Dette er den arkepolitiske idé om et parti. Nazismen som politisk fænomen er en inkarnation af denne idé. Nazismens mytiske scene er, som Lacoue-Labarthe og Nancy selv siger, bygget på talens erklærende glans. Således skriver de om den nazistiske diskurs' funktionsmåde:

Il n'y a ni savoir à établir, ni pensée à conquérir. Il y a seulement à déclarer une vérité déjà acquise, toute disponible.⁴⁹

⁴³ Ibid., p. 42.

⁴⁴ Ibid., p. 28.

⁴⁵ Lacoue-Labarthe: *La fiction du politique*, p. 111.

⁴⁶ Lacoue-Labarthe & Nancy: *The Literary Absolute*, p. 8.

⁴⁷ Ibid., p. 9.

⁴⁸ Rancière: *Le partage du sensible*, pp. 44-5.

⁴⁹ Lacoue-Labarthe & Nancy: *Le mythe nazi*, p. 52.

På den anden side er der ideen om en kunstnerisk avantgarde, der æstetisk vil foregribe et kommende liv ved at opfinde dets sanselige former og materielle strukturer. Det er her, romantikkens mytologi og de senere såkaldte kunstneriske avantgardegrupperes drøm om at skabe nye former for liv gennem kunsten hører hjemme. Disse to avantgardebegreber er to forskellige måder at tænke politisk subjektivitet. Det første er en forestilling om partiet, en politisk intelligens, der kender de nødvendige forudsætninger for politisk forandring. Det andet er den metapolitiske forestilling om det globale potentiale i særlige former for sansning, der foregriber et kommende fællesskab.⁵⁰ Nazismens ord slår den sandhed, som partiet kender, fast, men romantikkens ord er udkast til fremtiden, det er sædekorn, der måske, måske ikke vil blomstre, fordi de er henvendt til alle og ingen. Der er en afgørende forskel i disse to scenarier, som Lacoue-Labarthe og Nancy forplumrer, hvilket præcis viser sig, når Nancy, som vi har set, skriver, at myten er fuld, original tale, "...at times revealing, at times founding the intimate being of a community." Som om det ikke nøjagtigt var forskellen mellem de to, afsløringen af en allerede eksisterende essens og skabelsen af en endnu kommende, der er afgørende.

Forskellen mellem de to scenarier illustreres præcis af den måde, hvorpå Schlegel iscenesætter sin "Rede über die Mythologie". Ludovikos tale handler om mytologi, men det er langt fra en mytisk tale i Lacoue-Labarthe og Nancys forstand. Snarere udvikler det sig som en parodi. Ludovikos tale er retorisk opflammende. Han er lederen, der taler til sine allierede. Men han fortæller dem ikke sandheden. Han opfordrer dem i stedet til ikke at blive siddende, men rejse sig og skabe det poetiske ord, der skal blive liv. Dette levende ord, der skal inkarneres af en kommende kommunal krop, vil, det lover han dem, få "das Geschwätz" – altså sludderens og sladderens tomme tale – til at høre op.⁵¹ Det kommende fællesskab vil gøre alle ord til livets poetiske selvudtryk. Men hvis hans ord ikke er mytens fulde tale og ikke kan fortælle andet, end at de ord, der skal skabe fremtidens krop, endnu ikke findes, hvad er hans ord da, hvis ikke netop tom tale, "Geschwätz"? Hvad andet er den samtale om poesien, der ikke hører op på Ludovikos opfordring, men fortsætter med en diskussion af hans tale? Og hvad andet er den romantiske poesi?

Ludovikos tale står i nøjagtigt samme forhold til et nyt poetisk fællesskab, som den romantiske poesi gør. Romanen er tomme ord, fordi den altid står til rådighed for en ny krop, der vil gøre dens ord sande på uhørte og gale måder. Ved at være tom tale isolerer poesien sig ikke i sakral stilhed, den bliver frugtbare ord, der kan spire i hvem som helst. Romanen er sludder, fordi den ikke ved, til hvem den skal tale. Den henvender sig til alle og ingen og har magten til at føre læseren bort fra

⁵⁰ Rancière: *Le partage du sensible*, p. 45.

⁵¹ KA II, p. 322.

det sted, hvor han burde befinde sig. Disse tomme, sludrende og løsrevne ord er de eneste, litteraturen har til at bygge en ny tid, og de er ikke totalitære, tværtimod. Det ligefremme plot, der vil skabe en fælles fremtid af poesien, frustreres af dets modsætningsfyldte materiale, og ”Rede über die Mythologie” ender i den uundgåelige hårdknude mellem ord, der ikke er garanteret af nogen krop, og ord, der er en krops nødvendige udtryk, mellem frie ord og bundne ord. En knude, som ikke er andet end litteraturens egen knude.

Blanchot, Lacoue-Labarthe og Nancy forsøger at løse litteraturens knude ved at hugge den over. På den ene side fremstiller de romantikken som subjektets værk og litteraturen som en erklærende terrorisme. Dette er en dystopisk version af den ene halvdel af den romantiske litteraturs paradoks, nemlig den, der i værkets frie form vil se subjektets – forfatterens eller folkets – ånd udfoldet. For at forstå denne ”heteronome” side af litteraturen som totalitær, må definitionen af totalitarisme gøres meget bred, måske så bred at den bliver ubrugelig, for som vi har set, forbinder litteraturens heteronome plot sig også til en tænkning af historien, der eksempelvis finder vej til Frankfurterskolen. Under alle omstændigheder prioriterer romantikken ikke litteraturens dominerende kræfter over dens emanciperende. De to spilles igen og igen ud mod hinanden i Schlegels tænkning, hvilket i hans filosofiske noter giver sig udslag i kritikken af Fichte. Det er i den forbindelse sigende, at både Blanchot, Lacoue-Labarthe og Nancy læser romantikken i direkte forlængelse af Fichte.⁵²

Mens de altså på den ene fremstiller romantikkens litteratur som terrorens sprog, forsøger de tre poststrukturalister på den anden side at isolere paradoksets anden del, autonomien, som et ikke-romantisk moment i romantikken. Blanchot kalder det en intransitiv sprogbrug, og Lacoue-Labarthe og Nancy tematiserer det samme moment som ”afbrydelse”, ”dissemination” og, med en venlig hilsen til Blanchot, ”désœuvrement”, som viser sig i de romantiske skrifers mellemrum, ”...never named and still less thought...”⁵³ Til denne afbrydelsens litteratur hører også en afbrydelsens politik, som Nancy blandt andet præsenterer i *La communauté désœuvrée*, hvis titel ikke lader os i tvivl om forbindelsen til Blanchots litterære filosofi. Det uiværksatte fællesskab er det, der afbryder myten. Det kommer til syne i singulariteternes inklination mod hinanden, i den afbrydelse af subjektet som værk, der henviser mennesket til næsten.⁵⁴

Daniel Hoolsema gør opmærksom på, at det er meget svært at se, hvilken politik, man kan bygge på denne tavshedens og afbrydelsens rene henvisning til den Anden.⁵⁵ Denne vanskelighed opmåler efter min mening afstanden mellem politik og etik. For der er ikke nogen afbrydelsens politik,

⁵² Lacoue-Labarthe & Nancy: *The Literary Absolute*, pp. 33-4, samt Blanchot: ”Athenäum”, p. 154.

⁵³ Lacoue-Labarthe & Nancy: *The Literary Absolute*, p. 57.

⁵⁴ Nancy: *The Inoperative Community*, pp. 71-82.

⁵⁵ Hoolsema: ”The Echo of an Impossible Future...”, pp. 860-5.

men kun en etik. Blanchot, Lacoue-Labarthe og Nancy erstatter litteraturens paradoksale politik med det etiske spørgsmål om kunstens mulighed efter Auschwitz. For det var naturligvis ikke blot på skafottet, at folket som subjekt udskilte deres forskel, denne udskilning gentog sig med en uhyggelig ændring i omfang og systematik i koncentrationslejrene. Dødslejrene er for poststrukturalisterne et bud om afbrydelsen af forbindelsen mellem æstetik og politik. Deres kritik af romantikken har således karakter af et billedforbud. Det frie subjekt – forfatteren, folket – der gør sig billeder af sig selv, går dødens ærinde. Den afbrydelsens litterære politik, som poststrukturalisterne sanktionerer, har i overensstemmelse hermed karakter af en ikonoklastisk etik.

Blanchot, Lacoue-Labarthe, Nancy analyserer med andre ord romantikken under det, man med Rancièr kan kalde et etisk regime for identifikationen af kunst. I denne optik må litteraturen adlyde den etiske pligt, der byder mennesket at sone sin ubetalelige gæld til en sublim, urepræsenterbar Anden. Men i det æstetiske regime findes der intet, der ikke kan repræsenteres – heller ikke Auschwitz. Fra denne etiske synsvinkel forsvinder ikke alene den æstetiske kunst, men også det politiske. Politik er et spørgsmål om potentialet for rekonfiguration af det sanselige, og det æstetiske regime genkender derfor ikke mennesket som andenhed eller næsten som *højere*, men ligger op til at tænke det fælles i termer af radikal lighed. Etik er altså navnet på en måde at få litteraturen og dens politik til at forsvinde på. Der findes også et navn for den måde, en del af poststrukturalisternes kritikere får den til at forsvinde på. Det navn er konsensus.

6.3 Konsensuskunsten

Manfred Frank har, som jeg skrev i forbindelse med gennemgangen af Schlegels forhold til Fichte, givet en række store bidrag til undersøgelsen af romantikken som en selvstændig filosofisk bevægelse, der kritiserer førstegrundsfilosofien. Han har desuden skrevet to bøger og en række artikler om det romantiske projekt om en ny mytologi, som Lacoue-Labarthe og Nancy henviser til, når de advarer mod en revitalisering af mytologiens totalitære scenarium.⁵⁶ Frank, der er en del af Frankfurterskolens nyere tradition, mener ikke, at projektet om en ny mytologi er totalitært. Tværtimod må det læses i forlængelse af romantikernes kritik af de, der mener at kende menneskets første grund. Den ny mytologi kan således være et ikke-totalitært, poetisk svar på det fundamentale problem, som det mekaniske, borgerlige samfund ifølge romantikerne led af, og som det ifølge Frank stadig lider af.

Dette påtrængende problem kalder Frank i forlængelse af Jürgen Habermas for det borgerlige samfunds *Legitimationsverlust*.⁵⁷ Habermas behandler blandt andet dette problem i

⁵⁶ Lacoue-Labarthe & Nancy: *Le mythe nazi*, p. 11.

⁵⁷ Frank: "Die Dichtung als 'Neue Mythologie'", p. 25.

Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus (1973), som Frank i en artikel fra 1983 parafraserer en længere passage fra. Det moderne, borgerlige samfund har ifølge de to filosoffer et problem, fordi man ikke længere diskuterer, hvilke værdier, den formålsrationelle handling (arbejdet) bygger på, og hvor den skal føre hen. Arbejde er blevet et mål i sig selv, formålsrationaliteten har invaderet privatsfæren og gjort alle dele af livet i de vestlige samfund til spørgsmål om effektivitet og maksimering af nydelse, profit og forbrug. Men pointen er, at den analytiske fornuft, som arbejdets formålsrationalitet er udtryk for, ikke kan begrunde sig selv, ikke give sig sine egne værdier, og derfor har brug for impulser fra en anden sfære, hvor almenmenneskelige spørgsmål behandles ”uinteresseret”. Denne anden sfære, siger Frank med henvisning til romantikken, kunne være kunstens.⁵⁸

Litteraturen er en autonom sprogbrug, der kan tale om hvad som helst uden at have et formål og en interesse, og derfor kan den være det sted, hvor det moderne demokrati lærer sig selv at kende. Litteraturen som romantikerne tænker den, er ifølge Frank en form for sprog, der forener det sagte med øjeblikkelig relativisering.⁵⁹ Derfor er det også en antitotalitær og antiideologisk tale, der hele tiden undgår at fortælle en entydig sandhed.⁶⁰ Hvis den borgerlige offentligheds sfære også, som Habermas og Frank mener, er blevet invaderet af interesser, tvetydige formål og magt, så er den poetiske sprogbrug den eneste, der endnu kan åbne en scene for dialog om det fælles, hvor sandheden ikke kan siges, men drøftes uden magt og interesse. Den digteriske sprogbrug kan derfor føre til stadig større grad af enighed, eller *konsensus*, som Gary J. Handwerk skriver i sin analyse af Schlegels ironi som en sprogbrug, der siger uden at sige og derfor henviser mennesket til medmennesket i en åben dialog.⁶¹

Men forestillingen om upartisk dialog som politikens middel og konsensus som dens mål er grundlæggende problematisk. For den går ud fra, at alle er i en position til at tale, at alle og enhver kan blive hørt som ligeværdige partnere i samtalerne om det fælles. Habermas og Frank går ud fra, at mennesker lever i en homogen verden. Ikke sådan at forstå, at man ikke anerkender, at der er konflikter i verden. Men man mener at have fundet midlet til at løse dem, nemlig dialog og kompromis samt, muligvis, en vis regulering af de økonomiske mekanismer. Denne såkaldt ”realistiske” politik, der forsikrer os om, at vi er hinsides totalitær ideologi såvel fra venstre som fra højre, og at de sociale uligheder nu kan afhjælpes gennem en tredje vej, som er kompromisets, vil bilde os ind, at vi lever i en verden, hvor alle kan blive hørt, hvis vi blot vil tale fornuftigt og ikke tro, at vi kender sandheden. Det er en antagelse, der er hinsides enhver anstændighed.

⁵⁸ Ibid., p. 26.

⁵⁹ Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, p. 306.

⁶⁰ Frank: ”Die Dichtung als ’Neue Mythologie’”, p. 34.

⁶¹ Handwerk: *Irony and Ethics in Narrative*, p. 4.

Der vil altid være magtforhold og konstruktioner af identiteter i den sociale sfære, og disse vil effektivt forhindre visse grupper og mennesker i at blive hørt som talere om det fælles. Menneskers ord er forbundet til de identiteter, det sociale altid skaber. Når Holbergs kandestøber vil diskutere politik, drejer hans ord sig ikke om det fælles, men om ham selv. Det er private ord, der ikke har nogen relation til verdens tilstand, men til det faktum, at han er arbejder. Habermas og Frank går ud fra, at man uden videre kan skelne mellem offentlig og privat tale, men det er ikke tilfældet. De to er altid blandet, hvilket på den ene side betyder, at der altid er magtudøvelse, men at der på den anden side også altid er mulighed for at gøre ord hørbare på nye måder. Politik drejer sig om det sidste.⁶²

Politik handler ikke om en rationel bevægelse fra modstridende argumenter til enighed, men om den scene, der overhovedet tillader et argument at blive hørt som argument, argumentets objekt set som et fælles objekt og dets subjekt som et væsen, der udtrykker fornuftig, politisk tale og ikke blot private, dyriske udtryk for smerte eller behag. Denne scene kan man ikke forudsætte, fordi lighed ikke er et noget givent, men noget, der må opfindes og demonstreres. Politik er i den forstand en kreativ praksis, der åbner for nye, polemiske rekonfigurationer af distributionen af det sanselige. Denne praksis er en slags ”politikens litteratur”, der naturligvis ikke har noget at gøre med den magtens udsmykning, som Walter Benjamin kaldte æstetiseringen af det politiske. Det er på baggrund af denne politikens litteratur, at vi i denne afhandling har spurgt til litteraturens politik, og svaret er hverken totalitarisme eller konsensus.

Schlegels drøm om en ny mytologi giver anledning til to forskellige måder at få litteraturens politik til at forsvinde på. Den første forvandler drømmen om et nyt, fælles liv til et mareridt ved at blande to forskellige begreber om avantgarde for derefter at beordre litteraturen til at udtømme sin totalitære medskyld under et etisk regimes kontrol. Den anden forvandler drømmen til den konsensusdemokratiske forestilling om genskabelsen af sociale bånd, der åbner en scene for interesseløs debat om det fælles gode, hvor enhver stemme skal kunne høres og respekteres, og hvor de, der af forskellige årsager er ekskluderet, ikke vil mangle forsvarere, der kender disse årsager og ved, hvad de ekskluderede vil sige.

Forestillingen om en ny mytologi, som griber en række tænkere og kunstnere i samme moment, som litteraturen fødes, og som vil have mange efterfølgere i de følgende to århundreder, er en forestilling om litterær og politisk autonomis ophør. Der kan ikke være dissensus i den æstetiske republik, fordi enhvers frihed er friheden til at være på sin rette plads i den harmoniske fælles verden, hvor ingen arbejdsdelinger og splittelser længere truer helhedens fuldendthed. Men denne version af litteraturens paradoks, hvor autonomien domineres af en heteronomi, vender sig øjeblikkelig på

⁶² Rancière: *Disagreement*, pp. 100ff.

hovedet, når drømmen skal realiseres. For da har fremtidens arkitekter kun løsrevne brokker, vandrende bøger og tomme, sludrende ord til deres rådighed. Og dette uundgåelige paradoks bringer altid alle modsætninger – hvilket vil sige: litteraturen og politikken – tilbage i spil.

Afslutning

Der går et paradoks gennem Friedrich Schlegels tænkning af litteraturen og dens forbindelser til det fælles. Det er litteraturens paradoks. Det er allerede implicit til stede i Kants æstetik, men Schlegel gør det i sine stridslystne skrifter til det centrale omdrejningspunkt for sin filosofiske virksomhed. Det sidste og grundlæggende princip i hans tænkning er virkelig, som han skriver, en ”Wechselerweis”, en konstant, frugtbar og uafsluttet forhandling mellem uforenelige modsætninger. Denne afhandling er grebet af denne dynamik og er vandret med for at undersøge, hvad den indebærer, og hvilke perspektiver den åbner på romantikken og forbindelsen mellem litteratur og politik i den epoke, som den er med til at indlede.

Schlegel aftegner sin filosofiske position i sin kritik af Fichtes førstegrundsfilosofi. Her placerer han det erkendende og historiske menneske i et spændingsfelt mellem del og helhed, autonomi og heteronomi, bevægelse og form. Denne galvaniserende position, som han indkredser ved hjælp af naturfilosofien, svarer nøjagtigt til den, litteraturen indtager i hans tænkning. Det er intet tilfælde. For Schlegel er litteraturens former og muligheder livets former og muligheder. Det er præcis derfor, at hans tænkning af litteraturen hele tiden bliver en tænkning af dens forbindelser til det politiske, og det er derfor, at begge dele skaber konstante konfrontationer mellem autonomi og heteronomi, anonymitet og singularitet.

Disse konflikter udfolder sig på mange niveauer i hans teori om romanen, der både slår fast, at romanen ikke adlyder nogen lov og derfor er fri til at gøre alle genrer, alle ord, alle forfattere og alle læsere til sine, men også affirmerer, at romanen har en republikansk forfatning, der gør alle frie ord til dele i en nødvendig helhed. De romaner, Schlegel regner for den romantiske litteraturs mest repræsentative, iscenesætter præcis disse konflikter på en række områder, og jeg har i forlængelse af Jacques Rancièr forsøgt at vise, at de implicerer to former for egalitær politik, en inkarneret og en desinkarneret, der ikke kan indgå nogen form for kompromis. Den første forsøger at finde nye måder at etablere forbindelser mellem ordene og tingene på efter det gamle regimes kollaps. Den anden gør sproget og tingene til genstand for polemiske fortolkninger og tegner derved brudlinier og åbner kampzoner i delingerne af det fælles.

At disse to visioner af lighed giver anledning til uafsluttelig polemik, betyder ikke, at man kan skille dem ad. Det er netop den kompromisløse polemik, der giver litteraturen liv og politisk betydning. En lang tradition hævder, at litteraturen er politisk, for så vidt den tegner ”realistiske” portrætter af den sociale virkelighed. Denne overfladiske tanke er nærmest blevet en betinget refleks i vide kredse, og ikke mindst i den danske anmelderstand, hvilket viser sig hver gang, der kommer en ny

roman om undergrundsmiljøet i provinsen. Sådanne romaner er ikke nødvendigvis politiske, fordi de mange gange blot reproducerer det sociale landskabs etablerede identiteter. For Friedrich Schlegel er en roman politisk, for så vidt den kan bryde disse. Den er politisk, fordi den er en måde at gøre ting med ord på, fordi den kreativt kan fortolke forholdet mellem ord, ting og tanker. Det er kun derfor, at den kan love et nyt fællesskab hinsides maskinstaten. Og det er naturligvis også derfor, den ikke kan holde dette løfte. For litteraturens frie ord, der ikke er forpligtet til at referere til verden, kan gribes af enhver og gribe enhver, åbne for uhørte forbindelser i distributionerne af det sanselige og bevæge mennesker i helt uforudsigelige retninger.

Dette er et demokratisk princip, som litteraturen ikke opfinder, men gør til sit centrale anliggende i forlængelse af det generelle regimeskifte, der slår igennem i Europa i anden halvdel af det 18. århundrede. Dette fundamentale brud ændrer betingelserne for al vidensproduktion fra fysik til historieskrivning og lader et nyt politisk subjekt, folket, komme til syne. I Friedrich Schlegels tænkning hænger litteraturen og revolutionen uadskilleligt sammen. Han giver deres forbindelse to modsatrettede fortolkninger. Den første allierer sig med et nyt, republikansk regime for historieskrivning og orienterer sig mod de historiske knuder, der binder en bog til en kollektiv livsform. Den anden kaster litteraturen og politikken af sted mod en fælles fremtid. Den besindige tanke om litteraturen som udtryk for en tid og den halsbrækkende drøm om en ny, poetisk tid udelukker hinanden. De er udtryk for to inkongruente former for historie, forankringens og aktualiseringens, der indfinder sig side om side hos Schlegel, fordi de er udtryk for litteraturens fundamentale paradoks. Og dog er de to sider af samme mønt, to forskellige fortolkninger af samme grundlæggende plot.

Drømmen om en kollektiv, poetisk fremtid har givet anledning til at kalde kredsen i Jena for den første avantgardegruppe i historien. Men snarere end at forstå romantikken som en avantgarde, må man stille spørgsmålet om, hvad dette begreb overhovedet kan bidrage med i tænkningen af litteraturens forhold til det politiske. Efter min mening er det ikke meget. Det 20. århundredes såkaldte avantgardegrupper står ikke grundlæggende i modsætning til den æstetiske kunsts oprindelige scenarier, selvom de og måske især deres senere teoretikere ofte forestiller sig, at det netop er den æstetiske kunst, de skal nedbryde. Det var fra begyndelsen en del af den æstetiske kunsts plot, at den skulle overvinde sig selv og skabe et nyt fællesskab. Desuden giver det tvetydige begreb avantgarde, som vi så i forbindelse med Lacoue-Labarthe og Nancy, anledning til bevidste sammenblandinger af aldeles modsatrettede politiske scenarier.

Lacoue-Labarthe og Nancy forsøger ligesom en række andre at sætte romantikkens litterære politik på en enkelt formel ved at hugge dens knude over. Denne manøvre har til hensigt at afmontere forbindelsen mellem litteratur og politik. For som den engelske filosof Simon Critchley, der

har forfattet en række bøger om litteratur, etik og poststrukturel filosofi, skriver, er romantikkens dybeste og farligste *naïveté*, at den blander litteratur og politik.¹ Det har været en af denne afhandlings vigtigste mål at vise, at det snarere er naivt at tro, at man kan adskille de to eller reducere deres komplicerede forhold til en enkelt formular som totalitarisme, konsensus eller borgerlig ideologi. Litteratur er fra begyndelsen forbundet med former for politik. Det er den, fordi den intervenerer i delingerne af det fælles, i spørgsmål om hvad der er fælles, og hvem der deler det. Litteratur og politik har et område til fælles, som er det fælles. Det er et polemisk område, der låner sig til mange forskellige og ofte modsatrettede interventioner, hvilket tydeligt viser sig i Friedrich Schlegels genstridige ungdomsskrifter.

Mens poststrukturalisterne ønsker at begrave litteraturen og dens forbindelser til det politiske under de totalitære regimes ruiner, vil den nye kritiske teori gøre litteraturen til budbringeren om en homogen verden. Begge parter, der længe har været i strid med hinanden, undviger den fundamentale og uløselige konflikt, der viser sig – både tænkt og skrevet – overalt i romantikken. Novalis' poesi er både autonom og spejler en verden, romanen er både udtryk for forfatteren og et *Mischgedicht* til alle og ingen, litteraturen kan både som det græske epos spejle en tids ånd og et samfunds love, men også løsrive sig og skabe et nyt samfund. Og dog kan fremtidens agiterende mand ikke opfordre sine tilhørere til andet end at skrive tom tale, mens de venter på en krop, der endnu ikke er kommet. Forsøget på at undgå disse konflikter i hjertet af litteraturen og romantikken er et veltalende tegn på venstrefløjens tilstand i en tid, hvor højrefløjen sætter den globale dagsorden.

At bringe polemikken – litteraturen og politikken – tilbage i spil, er en kreativ udfordring og ikke nogen let opgave. Jacques Rancières tænkning er efter min mening et af nyere tids mest lovende svar på denne udfordring. Hans teori om kunstens regimer åbner ikke alene for nye måder at tænke litteraturen historisk på, men synliggør også problemer i andre af nyere tids teoretiske tilgange til spørgsmålet om litteratur og politik. Rancières tilgang demonstrerer i konflikt med den realistiske politiks administrative utopister, der ikke forspilder en lejlighed til at skrive litteraturens og politikkens dødsattest, at der endnu er meget mere tilbage at sige og gøre. En af de ting, der må gøres igen og igen, er at genlæse fortidens vandrende bøger. Det vidste Friedrich Schlegel, og det er ikke mindst derfor, at hans skrifter stadig kan gribe en læser og få ny skrift til at spire.

¹ Critchley: "Unworking Romanticism", p. 97.

Bibliografi

(Bibliografien indeholder kun værker, der refereres til i afhandlingene)

- Aristoteles: *Poetik* (overs. Poul Helms), (København: Hans Reitzel, 1992 (1958)).
- Behler, Ernst: *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel*, (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983).
- Behler, Ernst: *Unendliche Perfektibilität – Europäische Romantik und Französische Revolution*, (Paderborn, München, Wien & Zürich: Ferdinand Schöningh, 1989).
- Behler, Ernst: *Frühromantik*, (Berlin: de Gruyter, 1992).
- Beiser, Frederick C.: *German Idealism – The Struggle against Subjectivism, 1781-1801*, (Cambridge: Harvard University Press, 2002).
- Beiser, Frederick C.: *The Romantic Imperative – The Concept of Early German Romanticism*, (Cambridge, Massachusetts. & London: Harvard University Press, 2003).
- Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* [1920], Gesammelte Schriften, Bd. I.1 (red. Rolf Tiedemann og Hermann Schweppenhäuser), (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974), pp. 7-122.
- Blanchot, Maurice: "Athenäum" [1964], *Orfeus' blik og andre essays* (overs. Carsten Madsen), (København: Gyldendal, 1994), pp. 143-158.
- Blanchot, Maurice: *Le livre à venir*, (Paris: Gallimard, 1959).
- Blanckenburg, Friedrich von: *Versuch über den Roman* [1774], (Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965).
- Bohrer, Karl-Heinz: "Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie", Karl-Heinz Bohrer (red.): *Mythos und Moderne – Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983), pp. 52-82.
- Bolt, Mikkel & Visby, Morten: "Netværk eller blændværk – Empire som kommunistisk teori eller kybernetisk ideologi", *Distinktion* (Nr. 6, 2003, pp. 47-60).
- Critchley, Simon: "Unworking Romanticism", *Very Little...Almost Nothing – Death, Philosophy, Literature*, (London & New York: Routledge, 1997), pp. 85-131).
- Ehlers, Anton: "Dømmekraften og det sublime – om Kants æstetik", *Slagmark* (Nr. 9, 1987, pp. 37-49).
- Eichner, Hans: "Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry", *PMLA*, (Vol. 71, Nr. 5, 1956, pp. 1018-41).
- Erslev Andersen, Jørn: "Blanchots sjæl", *Slagmark*, (Nr. 32, 2001, pp. 61-79).
- Erslev Andersen, Jørn: "Marmorblikket, Mignon og musikken – dannelseskampe i Winckelmann,

- Goethe og Nietzsche”, *Norsk Litteraturnitenskapelig Tidsskrift*, (Vol. 7, Nr. 1, 2004, pp. 1-17).
- Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* [1794], (Hamburg: Felix Meiner, 1961 (1956)).
- Fichte, Johann Gottlieb: *Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre und Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* [1797/8], (red. Fritz Medicus), (Hamburg: Felix Meiner, 1967 (1920)).
- Foucault, Michel: *The Order of Things – An Archaeology of the Human Sciences* [1966], (London: Routledge, 2000 (1970)).
- Foucault, Michel: ”Intellectuals and Power” (samtale med Gilles Deleuze), Michel Foucault: *Language, Counter-Memory, Practice – Selected Essays and Interviews* (red. Donald F. Bouchard & Sherry Simon), (Oxford: Blackwell, 1977), pp. 205-217.
- Frank, Manfred: *Der kommende Gott – Vorlesungen über die Neue Mythologie*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982).
- Frank, Manfred: ”Die Dichtung als ’Neue Mythologie’”, Karl-Heinz Bohrer (red.): *Mythos und Moderne – Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983), pp. 15-40.
- Frank, Manfred: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989).
- Frank, Manfred: ”’Wechselgrundsatz’ – Friedrich Schlegels philosophischer Ausgangspunkt”, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, (Nr. 50, 1996, pp. 26-50).
- Frank, Manfred: *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism* [1997] (overs. Elizabeth Millán-Zaubert), (Albany: State University of New York Press, 2004).
- Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [1796], Werke Bd. VIII (Hamburger-Ausgabe) (red. Erich Trinz), (München: Beck, 1981).
- Handwerk, Gary J.: *Irony and Ethics in Narrative – From Schlegel to Lacan*, (New Haven & London: Yale University Press, 1985).
- Hardt, Michael & Negri, Antonio: *Empire*, (Massachusetts & London: Harvard university press, 2000).
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik II* [1835-8] Werke, Bd. 14 (red. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel), (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999).
- Henrich, Dieter: *Der Grund im Bewußtsein – Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, (Stuttgart: Klett-Cotta, 1992).
- Holberg, Ludvig: *Den politiske kandestøber* [1723], (København: Mikro, 2003).
- Hoolsema, Daniel J.: ”The Echo of an Impossible Future in *The Literary Absolute*”, *MLN* (Nr. 119, vol. 4, 2004, pp. 845-68).

- Immerwahr, Raymond: "Friedrich Schlegel's essay 'On Goethe's *Meister*'", *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, (Nr. XLIX, 1957, pp. 1-21).
- Jamme, Christoph & Schneider, Helmut (red.): *Mythologie der Vernunft – Hegels "ältestes Systemprogramm" des deutschen Idealismus*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984).
- Jauß, Hans-Robert: "Schlegels und Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Moderns'", *Literaturgeschichte als Provokation*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973 (1970)), pp. 67-106.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* [1781/7], Werke in sechs Bänden, Bd. II (red. Wilhelm Weischedel), (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 (1956)).
- Kant, Immanuel: "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?" [1784], Werke in sechs Bänden, Bd. VI (red. Wilhelm Weischedel), (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 (1964)), pp. 51-61.
- Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft* [1788], Werke in sechs Bänden, Bd. IV (red. Wilhelm Weischedel), (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 (1956)), pp. 103-302.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* [1790], Werke in sechs Bänden, Bd. V (red. Wilhelm Weischedel), (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 (1957)), pp. 171-620.
- Kluckhohn, Paul: *Das Ideengut der deutschen Romantik*, (Tübingen: Max Niemeyer, 1966 (1941)).
- Lacoue-Labarthe, Philippe: *La fiction du politique – Heidegger, l'art et la politique*, (Paris: Christian Bourgeois, 1987).
- Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc: *The Literary Absolute – The Theory of Literature in German Romanticism* [1978] (overs. Philip Barnard & Cheryl Lester), (Albany: State University of New York Press, 1988).
- Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc: *Le mythe nazi*, (Paris: Éditions de l'Aube, 2005 (1991)).
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans – Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, (Berlin: Paul Cassirer, 1920).
- Marcuse, Herbert: "Über den affirmativen Charakter der Kultur" [1937], *Kultur und Gesellschaft*, Bd. I, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965), pp. 56-101.
- Marcuse, Herbert: *An Essay on Liberation*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1973 (1969)).
- Michelet, Jules: *History of the French Revolution* [1847-53] (overs. Charles Cocks), (Chicago: University of Chicago Press, 1967).
- Moretti, Franco: *The Way of the World – The Bildungsroman in European Culture*, (London: Verso, 1987).
- Nancy, Jean-Luc: *The Inoperative Community* [1986], (overs. Peter Connor), (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).
- Novalis: "Blüthenstaub" [1798], *Schriften – Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. II (*Das philosophische*

- Werk I* (red. Richard Samuel i samarbejde med Hans-Joachim Mähl & Gerhard Schulz, (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1965), pp. 413-70.
- Novalis: "Monolog" [1797/8], *Ibid.*, pp. 672-3.
- Novalis: "Glauben und Liebe" [1798], *Ibid.*, pp. 483-503.
- Novalis: "Logologische Fragmente I-II" [1798], *Ibid.*, pp. 522-63.
- Novalis: "Die Christenheit oder Europa" [1799], *Schriften – Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. III (*Das philosophische Werk II*) (red. Richard Samuel i samarbejde med Hans-Joachim Mähl & Gerhard Schulz), (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1968), pp. 507-24.
- Perrault, Charles: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences* [1692] (red. H.-R. Jauß & M. Imdahl), (München: Eidos, 1964).
- Pinkard, Terry: *German Philosophy 1760-1860 – The Legacy of Idealism*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).
- Rancière, Jacques: *La nuit des prolétaires – Archives du rêve ouvrier*, (Paris: Fayard, 1981).
- Rancière, Jacques: *The Names of History – On the Poetics of Knowledge* [1992] (Overs. Hassan Melehy), (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1994).
- Rancière, Jacques: *Disagreement – Politics and Philosophy* [1995] (overs. Julie Rose), (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1999).
- Rancière, Jacques: *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, (Paris: Hachette, 1998).
- Rancière, Jacques: *Le partage du sensible – Esthétique et politique*, (Paris: La fabrique, 2000).
- Rancière, Jacques: "Literature, Politics, Aesthetics – Approaches to Democratic Disagreement" (interview af Solange Guénoun & James H. Kavanagh), *SubStance* (Nr. 92, 2000, pp. 3-24).
- Schanze, Helmut: "Friedrich Schlegels Theorie des Romans" [1964], Helmut Schanze (red.): *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985), pp. 370-96.
- Schelling, F. W. J.: *Von der Weltseele – Eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* [1798], *Werke I*, Bd. 6, (red. Jörg Jantsen under medvirken af Thomas Kisser), (Stuttgart: Frommann & Holzboog, 2000).
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [1795], *Sämtliche Werke*, Bd. V (red. Gerhard Fricke & Herbert G. Göpfert), (München: Carl Hanser, 1980), pp. 570- 669.
- Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795], *Ibid.*, pp. 694-780.
- Schlegel, Friedrich: "Kritische Fragmente" [1797], *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (red. Ernst Behler

- under medvirken af Jean-Jacques Anstett & Hans Eichner), Bd. II (*Charakteristiken und Kritiken I – 1796-1801*) (red. Hans Eichner), (München, Paderborn, Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967), pp. 147-63.
- Schlegel, Friedrich: "Über Goethes Meister" [1798], *Ibid.*, pp. 126-46.
- Schlegel, Friedrich: "Fragmente" [1798], *Ibid.*, pp. 165-255.
- Schlegel, Friedrich: "Ideen" [1800], *Ibid.*, pp. 256-72.
- Schlegel, Friedrich: "Gespräch über die Poesie" [1800], *Ibid.*, pp. 284-351.
- Schlegel, Friedrich: "Zur Philologie I-II" [1797], *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. XVI (*Fragmente zur Poesie und Litteratur*) (red. Hans Eichner), (München, Paderborn, Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1981), pp. 33-81.
- Schlegel, Friedrich: "Fragmente zur Litteratur und Poesie" [1797-8], *Ibid.*, pp. 83-190.
- Schlegel, Friedrich: "Fragmente zur Poesie und Litteratur. II. und Ideen zu Gedichten" [1799-1801], *Ibid.*, pp. 253-360.
- Schlegel, Friedrich: "Philosophische Lehrjahre I" [1796-1801], *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. XVIII (red. Ernst Behler), (München, Paderborn, Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1963).
- Schlegel, Friedrich: "Briefe von und and Friedrich und Dorothea Schlegel III" [1788-97], *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. XXIII (red. Ernst Behler), (München, Paderborn, Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1987).
- Staël, Germaine de: *Litteraturen og samfundet* [1800] (overs. Robert L. Hansen), (København: Gad, 1973).
- Szondi, Peter: "Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten", *Euphorion* (Nr. 64, 1970, pp. 181-199).
- Taine, Hippolyte: *Den engelske literaturs historie* [1863] (overs. H. F. Vodskov) (København: Gyldendal, 1877).
- Wellek, René: *A History of Modern Criticism*, Bd. II, (New Haven: Yale University Press, 1955).
- Winckelmann, Johann Joachim: "Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst" [1755], *Kleine Schriften* (red. Walter Rehm), (Berlin: Walter de Gruyter, 1969), pp. 27-47.
- Wolf, Friedrich August: *Prolegomena to Homer* [1795] (overs. Anthony Grafton, Glenn W. Most & James E. G. Zetzel), (Princeton: Princeton University Press, 1985).

English Summary

The Wandering Book

- Literature and Politics in Friedrich Schlegel's early Critical Writings

A profound rupture that affected all areas of life and brought about new forms of knowledge production took place in Europe in the second half of the 18th century. In the social field, it was effectuated by the French Revolution that created a new political subject, the people. Within the field of aesthetics, a break of comparable depth was eminently visible in Kant's *Critique of Judgement* (1790). New forms of collective life and new modes of visibility of art thus appeared simultaneously. The relationship between the two has been an object of debate ever since.

Recently, French philosopher Jacques Rancière has given new life to these discussions about the political significance of art in what has been called the modern era. In Rancière's use, the word aesthetics does not refer to a theory of sensibility and taste, but to a specific mode of being of the objects of art. This mode of being is defined by the object's adherence to a specific regime, which is a historically determined system of self-evident facts of sense perception that allows certain objects to become visible in certain ways at different times. The aesthetic regime of art identifies an object of art as a singular mode of sensibility and frees it from every rule – there is nothing, the poet needs to say in any particular way, no word that cannot be a poetic word. And yet the free words of the Kantian poet express a universal law that he cannot gain insight to. Art is thus singular and free and at the same time anonymous and tied to the forms that life uses to shape itself.

Now, this paradoxical partition of the sensible at the core of the mode of being of artworks also makes for a paradoxical politics of aesthetics. The anonymous and autonomous mode of being of the work of art implies an equality of disincorporation. The radical autonomy of the aesthetic regime creates an indifferent egalitarian surface of free words and bodies all endowed with a poetic potential. This radical, empty equality has haunted political thinking of democracy from Plato onwards, and the French Revolution placed it centre stage in political thinking. This radical equality is what I call "the wandering book". It disrupts any given identity between words and bodies, books and authors, the material and ways of shaping it. There was a desire to replace this politics of anarchic equality with a new, meaningful communal body, that is to say, with an organic community where the free and equal members were so many expressions of a general idea shaping the body of the people. This republican model is an exact parallel to the heteronomous and singular features of the aesthetic sensibility: The

free words of the poet express a universally binding law, thereby making the disparate, anarchic words into a determined form. So the paradox of art is tied to a paradox of democratic politics.

It is on this basis that I propose to re-examine the relationship between literature and politics in the early critical writings of one of the leading figures of the romantic circle in Jena in the last years of the 18th century, Friedrich Schlegel (1772-1829). Schlegel inherits the paradoxical features of the aesthetic regime of arts from Kant. His outstanding critical publications from this period are amongst the first to consistently unfold the implications of these paradoxes of the aesthetic art of writing, which was then given the name it still holds; literature. For Schlegel, literature was a new and urgent task for thinking, and his original and vigorous approach to this task illuminates the stakes of the new regime of writing in ways that are still highly relevant. It also gives important insights regarding the politics involved in this new regime of writing, for questions of community where explicitly involved in Schlegel's examination of the novel, his sketches of the history of literature and his dream of a new, poetic republic which was to be attained by the poetic creation of a "new mythology".

The politics involved in the literary thinking of early German romanticism and particularly in Friedrich Schlegel's writings has been the object of much dispute in recent times. For example, the *Kulturkritik* of the Frankfurt School believes that aesthetic art in general and romantic thinking of art in particular is complicit with the repressive mechanisms of capitalist society. Rancière's approach, however, allows one to see that the logic of suspicion of the critical theory is actually implicit in the very identification of aesthetic art which is allied with new forms of writing history and investigating social forms. The critical theory does not discover a secret about the politics of literature; it is itself involved in this and is as such a form of literature.

More recently still, a certain tradition of French poststructuralism most prominently represented by Maurice Blanchot, Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy has suggested that Schlegel's thinking is basically totalitarian. Others, however, has criticized this point of view, stating that Schlegel's literary thinking can lend itself to the establishing of a disinterested forum for consensus democratic discussions about the common. Both these views are, in my opinion, wrong, and I will try to show this in close readings of Schlegel's texts. Rather than two ways of connecting literature and politics, they are two ways of effectively separating them. The politics of literature is paradoxical and therefore essentially polemic in a much more fundamental way than both the concept of totalitarianism and consensus democracy allow for. Thus, an examination of Schlegel's concept of literature from a Rancièrian perspective not only allows us to re-evaluate the connexions between this concept and the general epistemic rupture in the late 18th century, and particularly the political implications of this rupture, but also to give new impulses to today's debates about the political significance of literature.