

Mads Nygaard Folkmann

»Ein Roman ist ein romantisches Buch«. Impossible Fictions in the Romantic Novel

English Summary

In the Romantic period, the novel is regarded as a literary form that, by poetological necessity, makes experiments by means of literary representation possible. Seen in an European perspective this is almost solely a matter of early German Romanticism, *Frühromantik*, where Friedrich Schlegel and Novalis by formulating the novel as a specific, modern genre, try to state a new, revolutionary aesthetics. The article thus points at three characteristic features of the novel's poetics within this context: 1) the novel contains a double poetics of formal heterogeneity and spiritual homogeneity; 2) the novel gets its value through its inherent epistemology of world views; 3) the novel of early German Romanticism understands itself in a productive split of an utopian vision that never can be fulfilled and an auto-reflexivity exactly because of the knowledge of permanent unfulfillment. Further, the article argues, an aesthetics of *impossible fictions* evolves as the potential and heritage of this kind of poetics. In the last part of the article, a novel of the Swedish (post-)Romantic author Carl Jonas Love Almqvist (1793-1866), *Drottningens juvelsmycke* (*The Queen's Tiara*, 1834), is read as way of representing, through the constitution of the main character, Tintomara, a principle of the absolute that displays the borders of novelistic representation.

Mads Nygaard Folkmann

Cand.mag. i litteraturvidenskab. Ph.d-stipendiat ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Har senest udgivet *Figurationen des Übergangs. Zur Literarischen Ästhetik bei Novalis*, 2006, og »The Transfigurative Mode of Romantic Discourse: Poetic Models in Novalis, Keats, and Stagnelius,«, in: *Prism(s) – Essays in Romanticism*, Vol. 14, 2006.

»Ein Roman ist ein romantisches Buch«

Umulige fiktioner i den romantiske roman

Den romantiske roman markerer på flere måder et gennembrud i den europæiske romanhistorie. I forlængelse af den gryende romankunst hos bl.a. Sterne, Richardson og Goethe oplever romanen en højkonjunktur i romantikken.¹ På den måde er der intet 'tidligt' over den romantiske roman, da romanformen netop allerede i tiden omkring år 1800 er relativt veletableret som litterær form. Men det afgørende er, at romanen konciperes på et andet niveau i romantikken. Romantikken er frem for alt romanpoetologiens æra: Der tænkes og skrives som aldrig før om selve romanformens muligheder og begrænsninger – og ofte overstiger intensiteten og kompleksiteten i spekulatjonen den faktiske skriven af romaner. Det nye ved romanen i romantikken er, at den optræder med en ny form for reflektiv selvbevidsthed om sin egen poetologi og udtryksformåen. I begyndelsen af 1800-tallet har romanen i så høj grad udviklet sig som litterær genre med et bestemt rum af beskrivelsesteknikker og narrative mønstre, at der gives plads til den poetologiske spekulatjon. Romantikken fjerner den sidste rest af formmæssig uskyld, der måtte være tilbage fra 1700-tallets begyndende formmæssigt selvbevidste romanforsøg. I romantikken sættes romanen i et dobbelt lys, som den ikke er kommet ud af siden, hvor narrationens indhold balancerer med formens reflektive selvgennemlysning.

Som genre spiller romanen også en afgørende rolle for romantikkens selvforståelse. Friedrich Schlegels nærmest tautologiske 'definition' fra det poetologiske skrift *Gespräch über die Poesie* (1800), i afsnittet *Brief über den Roman*, sætter tingene på spidsen: »Ein Roman ist ein romantisches Buch«.² Ordligheden mellem roman og romantik pointeres; romanen sættes programmatisk i centrum for den romantiske æstetiske tænkning og poetologi. Selve udtrykket 'den romantiske roman' har sidenhen på især tysk grund rodfæstet sig som et udtryk for en universalpoetisk ambition. Romanen blev her konciperet som netop dén litterære form, der

var det bedste udgangspunkt for at fremskrive en ny verdensforståelse ved at bringe en lang række litterære registre i spil; en slags højprofileret, selvbevidst udgave af Bakhtins polyfone romanmodel. I de romantiske romaner veksler — ideelt set — handlingssekvenser i prosa med indlagte eventyr, essayistiske refleksioner og lyriske indslag, når romanhandlingens personer f.eks. får lyst til at bryde ud i sang. Et tidligt eksempel kan ses i Tiecks roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), men prototypen for denne type roman eksisterer allerede forud for romantikken i tidens store forbillede, Goethes skelsættende (dannelse-)roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96).

I det følgende vil jeg pege på romantikkens betydning for romanen som litterær form, dvs. på det brud, som den romantiske romanpoetologi bevirker. Man kan også stille spørgsmålet omvendt: Præcist hvorfor er det i det hele taget vigtigt at tale om romantikken, når man taler om romanens historie? Det har ikke noget at gøre med en gryende 'realisme', forstået som virkelighedsnær fremstilling af personer og handling, som senere har stået som romanens særkende og profil med både den franske og russiske realisme fra midten af 1800-tallet. Ej heller har det noget at gøre med en funktionsbestemt socio-historisk rolle for romangenren, som det kan ses i romanens rolle for en voksende borgerlig offentlighed i 1700-tallet. I sidste ende forblev de romantiske romaner avantgardistiske eksperimenter uden den store reception i samtiden. Det er noget andet, der er på spil. Romantikens bidrag til romangenren er primært at se en bestemt form for *poetologisk nødvendighed* i romanformen, dvs. at se en ny dimension eller et nyt perspektiv i romanformen, som i sidste ende hænger sammen med det fundamentale spørgsmål om, hvad man kan bruge genren til. Svaret befinder sig inden for en æstetikteoretisk kontekst og implicerer forsøget på at begribe noget, man kan kalde romanformens 'essens'. Den historiske kontekst for den romantiske roman er derfor ikke primært at se i relation med romanens faktiske betingelser, cirkulation og reception i samtiden, men derimod i lyset af de diskussioner af æstetikteoretisk art, den mere eller mindre eksplicit deltager i. Inden for denne sammenhæng tilfører romantikken noget afgørende til udviklingen af romanen som en særlig litterær form ved at se den i et nødvendighedens skarpe lys. Jeg vil indkredse dette ved at anlægge to perspektiver.

1) Hvad betyder romanen for romantikerne? Dvs. hvordan hænger romanen sammen med den romantiske poetologi? Det er frem for alt Friedrich Schlegel og Novalis fra den tyske romantiks tidlige fase, der er kronvidnerne på dette område.

2) Hvilke elementer i den romantiske roman rækker ud over romantikken og videre ind i fremtiden? Hvad er arven fra den romantiske roman

ud over en høj grad af poetologisk selvbevidsthed? Her vil jeg ikke blot foreslå den formmæssigt løse 'alt-under-en-hat'-ramme, som er udgangspunktet for den romantiske roman som 'universalpoetisk' genresammenblanding, men også pege på de romantiske romaners vedholdende forsøg på at fremstille noget, der ligger uden for deres fremstillings grænser, noget uforståeligt, vidunderligt eller slet og ret umuligt. Som et eksempel på det 'umuliges' indtog i litteraturen, og måske også vej ud af den igen, vil jeg bruge den svenske romantiker C.J.L. Almqvists mesterlige 'romant' *Drottningens juvelsmycke* (1834).

Altså et dobbelt blik: på romantikkens egen forståelse af romanens poetologi og på potentialet i den romantiske roman.

Romantikens genrer

Romantikken er dog på ingen måde et enhedsligt fænomen. Allerede sammenstillingen af tysk og svensk romantik problematiserer det måske enhedslige billede, man ofte konstruerer af romantikken. Det kræver en kort kommentar til udviklingen af romantikken og dens romanpoetologi på europæisk grund. Først og fremmest er der tale om et tysk fænomen.³ I den engelske romantik, og den danske, for den sags skyld, er billedet domineret af lyrikken og, hvis det endelig skal være en længere form, af det lyriske drama, f.eks. Oehlenschlägers *Aladdin* (1805), Byrons *Don Juan* (påbegyndt 1819) og Shelleys *Prometheus Unbound* (1820). Shelley går endda i sit programskrift *A Defence of Poetry* (1821) så langt som til at udvikle en modsætning mellem 'story' og 'poem', hvor fortællingen intet andet er end en »opremsning af løsrevne fakta, der ikke har anden forbindelse til hinanden end tid, sted, omstændighed, årsag og effekt«. Ikke så lidt, kunne man indvende, men for Shelley er det *digtet*, der hæver sig op fra de mere eller mindre tilfældige forbindelser til at være »selve billedet på livet udtrykt i dets evige sandhed«. ⁴ Fortællingen kan kun være horisontalt sammenknyttende, hvorimod digtet som den overlegne form er vertikalt organiseret i sin henvisning til en højere sandhed. I det engelske landskab af romantikere er der dog undtagelser som Walter Scotts historiske romaner, bl.a. *Waverley* (1814) og *Ivanhoe* (1820), men inden for den engelske højromantik er billedet domineret af lyrik. Uanset genre peger Shelley på noget vigtigt, nemlig ansatsen til en genrediskussion på et essensialistisk grundlag: Hvad er hver genres egenskab? Hvorfor betjene sig af den ene form frem for den anden? — Også i Sverige er billedet mest domineret af lyrik, f.eks. med den mesterlige lyriker Erik Johan Stagnelius og Per Daniel Amadeus Atterboms versepos *Lycksalighetens ö* (1824/27), ligesom der her før 1830 ikke var en etableret romankultur. Romaner var

ikke noget, man var vant til hverken at skrive eller læse. Almqvist er derfor også interessant, fordi han på denne baggrund forsøger noget nyt.

To forhold er grundlæggende for at forstå motivationen for romanformen i romantikken: eksperiment og nybrud. De romantiske romaner er *eksperimenter* i radikal forstand: eksperimenter med form og udsigelse samt eksperiment med, hvad man kan bruge en litterær form til. Man vil udfordre det velkendte, se det givne på nye måder. Hertil kommer karakteren af *nybrud*; ikke sådan at forstå, at de romantiske romaner ser sig selv som litterært enestående, tværtimod er de eminent litteraturhistorisk bevidste. Derimod kan man i romanens spejl se den romantiske litteratur som ét langt, vedholdende forsøg på at indoptage og akkumulere alt det, der er gået forud for romantikken af litterære konventioner og genrer, politisk ideologi og social bevidsthed, og så starte på ny; definere sig selv som et privilegeret udgangspunkt for en ny sondering ud i fremtiden. Til dette har man brug for en rummelig og smidig form, der ikke allerede er bestemt af tunge lyriske formskemaer med en givet og normativt fungerende poetik, men i stedet en form, der netop er under udvikling. Eller rettere sagt, romanpoetikken kan ikke udspringe af et normativt givet udgangspunkt alene af den grund, at det, der kan kaldes 'normen', er et flygtigt sigtepunkt i 'evig tilblivelse', som det hedder i Friedrich Schlegels Athenäum-fragment 116 om den 'romantiske digtart'.⁵

Dertil kommer den besnærende sammenkobling af 'roman' og 'romantik' pga. den ordmæssige lighed. Og det er da også rigtigt, at når Novalis som den første i 1799 kalder sig 'Romantiker', mener han i virkeligheden 'romanforfatter'.⁶ Men ellers har udtrykket 'Romantik' en flerfoldig etymologi ud fra ord som 'romansk', 'romanesk' og 'romance', som i forskellige former og betydninger frem til år 1800 cirkulerer mellem fransk, engelsk og tysk. I Tyskland ender det så med at betegne en litteratur, der skrevet på de romanske folkesprog står i modsætning til den klassiske latinske litteratur. På den måde bannerføres det romantiske i et opgør med dels den klassiske dannelses litteratur, dels med den bevidstløse overtagelse af den dannelse, som denne litteratur formidler.

Omvendt bliver et element i dette opgør netop *romanen*, hvor Goethes model for en borgerlig dannelsesroman var med til at bane vejen. Det er dog vigtigt at påpege et enkelt forhold, som også hænger sammen med spørgsmålet om, hvorvidt og hvordan romanen er vigtig som genre for romantikken, nemlig at romanen ikke er den eneste genre, der poetologisk får særstatus; *eventyret* udvikles også som en central poetologisk kategori. Ofte er det faktisk sådan, at de to formers poetologi glider over i hinanden, da de netop ikke er normativt givet, men afsøgende formuleres hen ad vejen: begge former undersøges og afprøves eksperimentelt for

deres evne til at kunne være et udtryk på højde med deres tid. Dog kan det virke paradoksalt at se en form som eventyret som et tidssvarende litterært udtryk. Eventyret privilegerer relationen til noget vidunderligt eller noget oversanseligt og står derved konstitutivt i en distance til sin samtid. Især de romantiske kunsteventyr, hos specielt Tieck og Novalis, der stofmæssigt foretager greb langt tilbage i tiden, kan virke problematiske som del af en modernitetsbevidst litteratur; men også til et sublimt og direkte samtidsrelateret eventyr som E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814) med undertitlen *Ein Märchen aus der neuen Zeit* kan man kritisk stille spørgsmålet om motivationen til brugen af og referencen til eventyrformen. Hoffmanns moderne eventyr foregår konsekvent på to planer, i en reflektivt iscenesat splittelse mellem en realsfære i samtidens Dresden og et eventyrligt, men irrealt Atlantis-paradis. Hovedpersonen Anselmus er i eventyrets ironiske slutning draget til »det hemmelighedsfulde, vidunderlige rige, som han regnede for sit hjem«⁷, men som samtidig bevirker hans gådefulde exit fra den virkelige verden. Forløsningsen i det vidunderlige er tvetydig, og hvis man følger Hoffmanns tankebane i eventyret, kan man sige, at eventyrformens formål er konstant at lade de to sfærer kaste lys på hinanden, hvor den ene sfære aldrig ophæves til fordel for den anden, og hvor fantasi og virkelighed gennemtrænger hinanden. Problemet med eventyrformen i *Der goldne Topf* er, at den iscenesætter og i sidste ende fastholder en splittelse, dvs. ikke har noget formidlings- eller fremtidsperspektiv indlejret i sig.

Romanen optræder som et refleksionsmedie af en anden art end eventyret. Den er i højere grad end eventyret i stand til at relatere direkte til sin samtid omkring år 1800. Det er en tid, der er præget af på den ene side et opbrud i forlængelse af rystelserne fra den franske revolution og opkomsten af en ny borgerlig selvbevidsthed og på den anden side den radikale forventning om et nybrud og en omvæltning, politisk såvel som æstetisk.⁸ At romanen allerede i 1700-tallet fungerer som spejl og refleksionsmedie for det moderne subjekt, giver den i romantisk belysning eminent muligheden for en grad af formidling mellem subjekt og verden, for at indsætte subjektet i en tidsstruktur af både fortid og nutid, der sigter mod en forløsning i fremtiden.

Omvendt ville man misforstå romantikkens æstetiske strategier grueligt, hvis man ville sætte et 1:1 forhold mellem litteratur og 'virkelighed' som kriterie for den romantiske litteratur. I sin grundmodus giver den romantiske litteratur, uanset genre, et bevidst fordrejet billede af virkeligheden. Logikken er, at når man søger et nybrud, eller en ønsket fremtidsstilstand, må man nødvendigvis også præfigurere den tilstand, man kan forestille sig på den anden side af bruddet. Pointen i den forbindelse er så, at det

netop er romanen, der som medie bedst kan iværksætte denne æstetiske strategi.

Når man betragter romanen i romantikken, er det vigtigt ikke at trække en for skarp grænse omkring dens genre-mæssige karakteristika. Der er flydende overgange til andre genre- og tekstformer, f.eks. netop eventyret. Man kan i forlængelse heraf argumentere for, at begrebet 'roman' i den tidlige tyske romantik breder så meget ud over sine genre-mæssige beføjelser, at det i så høj grad blot bliver lig den romantiske poesi, at det genredestinkte ved romanen udviskes.⁹ Men i stedet for at udjævne romanens diskurs, bør man snarere se på, hvordan den ytrer sig som diskurs i romantikken. Romanen fungerer her som *funktionsord*, dvs. måske nok uden en forudgivet, normativt dikterende essens, men netop dog et meget vigtigt funktionsord for en poetologisk ambition, som samles under betegnelsen 'roman'.

Den romantiske roman

I det følgende vil jeg beskrive den romantiske roman, som den ser ud i en poetologisk abstraktion. Den er bestemt af følgende karakteristika, der hænger tæt sammen: 1) Den bærer på en *dobbelt poetik* af formmæssig heterogenitet og antagelsen af en åndelig homogenitet. 2) Den er forpligtet på et overordnet *erkendelsesmæssigt projekt*. 3) Den er båret af en indre spænding mellem *utopiske fordringer og en tydeligt markeret selvrefleksiv struktur*.

1) *Dobbelt poetik*. Som nævnt er romanen i romantikken konciperet i en formmæssig heterogenitet, der samtidig gør det svært præcist at sætte fingeren på romanens nøjagtige formtræk: Den er i en vis forstand det hele; som en fri 'forening af alle adskilte genrer'¹⁰ kan den polyperspektivisk rumme alt, ligesom den selv kan ses som en del af den 'absolutte bog', en 'evigt tilblivende bog', som Schlegel sætter som toppunktet for helheden og idealet om en 'fuldkommen litteratur'¹¹. Som Peter Szondi præcist har vist, mister genreerne i den romantiske poetologi deres substantielle definitioner for i stedet at blive adjektivisk formuleret (fra regelpoetikens Epik, Lyrik, Dramatik til adjektiverne episk, lyrisk, dramatisk) og herigennem aktualiseret som bevægelige strategier i et omfattende litteratursystem.¹² Navnet for dette system er i romantikken 'romanen'.¹³ Da intet er givet, og romanen selv må afsøge sine muligheder og grænser, er resultatet en åben poetik, der tilsvarende kan være svaret på de mange mere eller mindre vellykkede eksperimenter og uafsluttede, fragmentariske romaner: foruden en indre selvsikkerhed forankret i en normativt givet storform

fungerer de som mulighedsformer for mulige og umulige erfaringer, som det bl.a. kan ses i Schlegels egen roman *Lucinde* (1799), Novalis' ufuldendte *Heinrich von Ofterdingen* (1800/01) for ikke at tale om Novalis' dybt interessante fragment til en naturfilosofisk roman, *Die Lehrlinge zu Saïs* (1798-99), hos Tieck eller i Brentanos tidlige roman *Godwi* (1801) med den karakteristiske undertitel *Ein verwilderter Roman*.

Omvendt er det afgørende for den romantiske roman, at der også er en åndelig homogenitet: »Fortællingens dramatiske sammenhæng er på ingen måde det, der gør romanen til helhed, til værk«, siger Schlegel; derimod er det »hele kompositionens relation til en højere enhed end bogstavets enhed, som romanen ofte sætter sig og må sætte sig ud over, gennem et bånd af idéer, gennem et åndeligt centralpunkt«. ¹⁴ Det er netop dette åndelige centralpunkt, som er vigtigt for at forstå den romantiske roman: En form for højere organisationsprincip, som både er en del af romanens rum og uden for romanen selv, som virker overalt, men ikke selv kan spores direkte. Det er også tekstens særlige stemme og stil, Schlegel er ude efter i sin berømte recension af Goethes *Wilhelm Meister*, ¹⁵ og også grunden til, at Schlegel lakonisk kaldte sin analyse for *Über-Meister* og dermed mente i blikket for romanens udsagte udsagn at overstige Goethe. Novalis er inde på et lignende princip, når han taler om romanens idé:

»Romanen som sådan indeholder ikke et bestemt resultat – den er ikke billede og faktum af en *sætning*. Den er en anskuelig udførelse – realisering af en idé. Men en idé lader sig ikke fatte i en sætning. En idé er en *uendelig række* af sætninger – en *irrationel størrelse* – ikke til at 'sætte' (musikalsk) – inkommensurabel«. ¹⁶

Dobbeltheden af en idé og idéens ikke-begribelse er altså i Novalis' optik et konstitutivt træk for romanen.

Dette træk af åndelig centralitet og ufattelig idé afstedkommer to væsentlige karakteristika ved den romantiske roman: Dels et moment af *uudsigelighed* – romanen handler i sidste ende om noget højere, noget uden for den selv, noget i sidste ende absolut. Den er bevidst – eller ubevidst – allegorisk i sin struktur, ¹⁷ dog uden at det, der henvises til, præcist kan fastsættes andet end som noget 'højere' eller 'absolut'. Af samme grund er Novalis ude med riven efter indholdet i Goethes roman, som han mener er for prosaisk og udtryk for et poetisk maskineri, hvor det romantiske går til grunde. ¹⁸ Omvendt beundrer han 'stilens melodi' som det, der drager os til læsning: Goethes roman har den 'magi i sin fremførelse', som giver den rette balance mellem at 'fortælle det mest ubetydelige' og en »åndelig enhed«. ¹⁹ Hvor man kunne sige, at Goethes

roman i Novalis' betragtning resulterer i en *bestemt* sætning: 'Wilhelms dannelse', er Novalis' løsning at forskyde romanens enhed i det fjerne, så romanen kan vække den »Seltsamkeit, Andacht und Verwunderung«, som Novalis vil have til at skinne igennem i sin skriveteknik.²⁰ Goethe er ganske enkelt for uambitiøs i Novalis' optik. Novalis konciperede på denne måde *sin* roman, *Heinrich von Ofterdingen*, som en vidtfaavnende anti-Meister, hvor modstillingen skulle understreges ved, at den skulle udkomme på samme forlag som Goethes roman, med samme layout på både forside og i typografisk opsætning. Pga. Novalis' tidlige død blev denne intention dog aldrig indfriet.²¹ – Samtidig er det vigtigt at holde fast i, at den romantiske romans åndelige centralpunkt netop stråler igennem protagonisten. Den romantiske roman er i al væsentlighed i lighed med Goethes roman en *Bildungsgeschichte* for et ungt individ; blot er dannelsens mål ikke fuldt oplyst, men forskudt i det fjerne.²²

At enheden er forskudt giver også et element af *abstraktion*: Hos Novalis i *Heinrich von Ofterdingen* udmønter det sig ved, at romanen i sine gensidigt spejlende kapitler fungerer som et abstrakt formskema, der dels leder protagonisten Heinrich på rette vej, dels selv fungerer som en selvpotenserende 'uendelig række af sætninger', der ved at formulere romanens principper om dynamisk formidling af subjektivt og objektivt, indre og ydre, af endeligt og absolut præfigurerer muligheden for et højere princip. Samtidig er det vigtigt at bemærke, at denne formidling i forhold til et højere princip er del af en bestemt historisk, kortvarig situation omkring år 1800 med en stærk tro på en æstetisk utopi; allerede i den senere romantik hos Eichendorff og især Hoffmann er der ikke tale om formidling mellem to sfærer, men om uhelelig *spaltning* mellem to adskilte områder, det reelle og det ønskede ideelle. Eichendorffs roman *Ahnung und Gegenwart* (1815) er på den måde en decideret desillusionsroman, hvor afstanden mellem protagonisten Friedrichs ædle idealer – romanens 'anelser' – og den reale nutid i løbet af romanen bliver stadig større. Spalten mellem Friedrichs tiltagende solipsistiske indre og den ydre realitet viser sig som uhelelig, og Friedrich ender med at gå i kloster – og der ender også romantikkens utopiske dimension.

2) *Erkendelse*. Optagetheden af det åndelige centralpunkt indsætter også den romantiske roman som et led i en langt bredere bestræbelse. Nemlig forløsningen af liv og kunst i retning af en ny verdensforståelse, der rækker længere end øjet, der ser. Den romantiske roman i Tyskland er født på baggrund af tidens transcendentalfilosofiske spekulationer, især hos Fichte, men også hos Kant, og forsøger ofte ikke alene at tematisere et forhold omkring subjektets erkendende møde med verden, men tilstræber også

selv at være et redskab for en ny form for erkendelse af verden. På den måde kan man læse *Heinrich von Ofterdingen* som et hermeneutisk lærestykke i, hvordan en tekst forsøger at indstille sin læsers optik på verdens mere mystiske og vidunderlige sider. I Novalis' roman krydses endelige og uendelige synsvinkler; på den ene side er Heinrich bærer af sit eget individuelle, begrænsede perspektiv, på den anden side er det ambitionen i romanen at belyse det endelige fra det uendeliges perspektiv, så det endelige i sidste ende får den rette betydning og værdi og på én og samme gang fremtræder vidunderligt *og* naturligt.²³ Romanen fungerer herved som centrum for en omfattende tolkning af verden, som et medie til at åbne skjulte lag af betydning i verden, hvad enten det drejer sig om en åndelig dimension eller det absoluttes diskrete indvirkning på den synlige, endelige verden. De indre koordinater i romanformens erkendelsesrum udvides betragteligt: Det handler ikke i første omgang om det borgerlige individs forsøg på at finde sig selv og sit epistemologiske ståsted i verden, men om spørgsmålet om erkendelse og erkendelsens grænser i det hele taget.²⁴

I denne forbindelse er det interessant med et sideblik til Lukács' gamle *Theorie des Romans* (1920) og dens antagelse om en sammenhæng mellem en overordnet erkendelsesteoretisk problemstilling og romanens formmæssige betingelser. Selvom Lukács' abstrakte, hegeliansk inspirerede historiefilosofiske konstruktion med en salig græcitet og en splittet modernitet er problematisk, vil jeg dog dels forsvare hans analytiske perspektiv med at se romanformen som forankret i en erkendelsesteoretisk refleksion, dels påpege denne refleksions romantiske arv. Lukács' udgangspunkt er at analysere romanen i en (konstrueret) historisk situation, hvor den som udtryk for den moderne tidsalders 'transcendentale hjemløshed'²⁵ er frisat i et svævende rum uden 'spontan værenstotalitet' og med et tab af indre selvsikkerhed, men samtidig med en absolut frihed og et nyt mulighedsrum. Lukács' geniale greb ligger i, at han kobler sin modernitetsanalyse sammen med en specifik moderne litterær form, nemlig romanen.²⁶ På samme måde som den romantiske roman peger Lukács på, at romanen konstant må afsøge grænsen for sine egne erkendelsesmæssige muligheder; at 'sandhed' ikke er noget, der er givet en gang for alle, men må søges og konstrueres.²⁷ Romanen konfronterer sig i Lukács' perspektiv med spørgsmålet om sandhed i den moderne, endelige verden og om den problematiske, moderne subjektivitet. Det er bl.a. sandheden om, at sandhed kun optræder i negativ form, og sandheden om det problematiske i fremstillingen af sandheden: At det er umuligt at frembringe et objektivt udtryk i en tid, der selv er uden objektivt korrelat. Altså det, som den romantiske roman også kæmper med: En søgen med et udgangspunkt i

en manglende, forudgående orden, der både afstedkommer en svimlende fornemmelse af manglende grund under fødderne og oplevelsen af frembruddet af noget radikalt nyt, der til stadighed holdes i og forskydes til det fjerne.²⁸

3) *Utopi og selvrefleksion*. Den romantiske roman er bl.a. kendt for sine selvrefleksive træk, som metodisk kan ses i lyset af Friedrich Schlegels begreb om ironien, og som romantikerne fik en del praktiske værktøjer til fra Sternes *Tristram Shandy* (1759-1767). Set i denne forbindelse er der intet nyt under solen. Og dog: Det *selvrefleksive* skal hele tiden ses i relation til den *utopiske horisont*, der aftegnes på baggrund af talen om det 'åndelige centralpunkt' og tidens idéer om romantisering som en proces, hvor endeligt og uendeligt, kendt og ukendt gennemtrænger hinanden, kunstens forløsende rolle eller imaginationens himmelflugt.²⁹ Det utopiske beforder det selvrefleksive på den måde, at det sætter de romantiske teksters forhold omkring *repræsentation* på spidsen. *Netop* fordi de vil omhandle noget utopisk, noget radikalt uden for dem selv, noget uudsigeligt, spænder de buen til det yderste. Det centrale udtryk er 'fremstilling af det ufremstillelige'³⁰: De romantiske tekster er nødt til at sætte deres fremstilling på spidsen og tematisere relationen mellem betegnet og betegnende, ligesom de må indeholde en refleksion over deres fremstillings modus og retorik for at kunne udsige utopien samtidig med, at den selvbevidst trækkes tilbage eller relativiseres. Der er ingen naiv forestilling om, at teksterne direkte kan 'sige' eller indløse det umulige, men en idé om, at de kan åbne et blik for, at det sagte også har en skjult, ubegribelig baggrund. De romantiske teksters referent overstiger deres udsigelse; det sagte må derfor altid negeres som 'kun begrænset' og trækkes tilbage for at vise, dels at der altid kan siges mere (hvilket giver en uafsluttelighed og uudtømmelighed i tekstens forsøg på at formidle det uudsigelige), dels at det »egentligt mente altid befinder sig hinsides enhver semantik«³¹ (hvilket sætter det mente i en uoverstigelig kvalitativ differens til det sagte). Ud fra dette grundlag kan man forklare det tilsyneladende paradoksale forhold, at de romantiske romaner iscenesætter en distance til virkelighedsfremstilling og *samtidig* fremstiller 'livet' i dets uendelige og udtømmelige mangfoldighed. Novalis formulerer det helt enkelt: »romanen handler om liv – fremstiller *liv*«,³² eller mere prægnant, »romanen er *liv* som bog«, hvilket skal forstås på den baggrund, at begrebet om liv i romantikken netop også er meget mere end det blot synlige, at livet også bærer en tendens mod det uendelige i sig.

Poetologisk er resultatet, at man må opfinde en række indirekte beskrivelsesteknikker og -strategier for at kunne indstille den litterære optik på

‘uendeligt’. Disse teknikker, bl.a. refleksionen over det sigeliges grænse, giver dels de romantiske tekster deres let hallucinerende imago-præg og hænger dels tæt sammen med romanformen. Her er nok den tydeligste adskillelse til eventyreren: Hvor eventyret kan danne en punktuelt vision af noget vidunderligt eller oversanseligt, kan romanen være *den* retorisk progressivt fremadskridende form, der i det rette samspil mellem punktuelt fremskrivning af det utopiske – f.eks. et eventyr – og en refleksiv retræte lader læseren få en tiltagende fornemmelse af den omverdenskendelse, som romantikerne søger en fremstilling af. Romanens form bliver mønstret for et forløb og en tidsstruktur, der åbner op for en vidtrækkende progression, og som samtidig giver mulighed for at gribe og reflektere *subjektivitetens* mange og nye udtryk. I romanen *figurerer* subjektet betydning, men mere afgørende *konfigureres* det selv i en højere sags tjeneste: I romanformens blik, der har forskudt sin søgeretning ud i det uendelige – og derfor sjældent får sat det sidste punktum.

Arven fra den romantiske roman

Det er i forlængelse af denne skitse af den romantiske romans poetologi, at jeg vil pege på det, man kan kalde arven fra eller snarere *potentialet* i den romantiske roman. I denne sammenhæng er det også muligt at spørge til den romantiske roman i forbindelse med romanens historie: Hvorvidt den romantiske roman er et lille udsving i en velkonsolideret genres udvikling, eller hvorvidt den er med til at tegne et nybrud og dermed er med til at nytegne genreens karakteristika. Både-og, vil jeg sige. I en vis forstand er allerede Goethes roman en kulmination i Tyskland, men den romantiske roman forsøger som antydnet radikalt at søge nye veje. For at opsummere det ny: *formmassige eksperimenter*, en *tilspidset potenseret selvrefleksion* (altså også en refleksion over selvrefleksiviteten), et fokus på *fremstillingsproblematikken* og en ny opmærksomhed på romanen som *erkendelsesmedie*: det er i denne forbindelse, at et begreb om *umulige fiktioner* kommer ind på romanens scene.

Jeg vil her fremhæve netop Almqvists roman *Drottningens juvelsmykke* (1834) som et eksempel på, hvordan den romantiske romans poetologi lever videre uden for den tidlige tyske romantiks utopiske kontekst, som jo også giver en (med en mild underdrivelse) særligt højtbesyngende, idealistisk indstillet litteratur. Det er en tekst, der ikke betegner sig selv som en roman, men en ‘romaunt’, versromance, en genrebetegnelse, som Almqvist hentede fra Byron, og som skulle skabe en forventning om noget fremmed, gådefuldt og hemmelighedsfuldt, men derudover ikke spiller nogen konstitutiv rolle for teksten, som overvejende er holdt i

prosa eller dramatisk dialog. Derudover er *Drottningens juvelsmycke* en del af mastodonten og rammefortællingen *Törnrosens bok*, som udkom i to forskellige udgaver i et væld af bind i tidsrummet 1833-1851, og som i konteksten af den europæiske romantik er tættest på at indløse Schlegels fordring om en romantisk universalpoesi: Værket er heterogent, mere konsekvent genreblandende end de tyske romantiske forsøg i Tiecks *Phantasmus* (1812-16) og Hoffmanns *Die Serapionsbrüder* (1819-20) og har enorme universaliserende fordringer om at 'sige verden' i bredden og dybden.³³

Drottningens juvelsmycke er en utroligt rig tekst, men det, der er interessant i denne forbindelse, er den androgynne hovedperson Tintomara og den måde, hun optræder på i romanen: Tintomara besætter en paradoksal plads. Hun er på den ene side det, alt drejer sig om. Hun bliver i romanens forløb til centrum for en bizar begærs-konstellation, hvor to kvinder og to mænd elsker hende samtidigt. Konstellationen tegner en krydsfigur, som romanen selvrefleksivt tydeliggør på flere måder: som kortspillets hjerter fem, som et træ i skoven, hvor fire veje mødes osv. På den anden side er hun radikalt ubestemmelig og uden for enhver diskursiv eller symbolsk orden, hvilket i romanen tematiseres ved, at hun ikke er døbt, og dermed hverken har et rigtigt navn (hun hedder også Azouras *eller* Lazuli) eller er fastsat i samfundets lovmæssige eller moralske kodeks. Tintomara introduceres indirekte i teksten i en samtale mellem to kirurger, der har undersøgt en »skabning«,³⁴ hvis præcise karakter kirurgerne ikke kan afklare. I diskussionen bruger den ene termen 'androgyn', som en, der er begge køn, og som samtidig er en »Helhet, som i ett väsende förenade bägges arter; ja allt, alla sfärer, alle rikningar; som kunde vara själv vad det i varje ögonblick önskade, [...] som aldrig behövde sucka, tråna, förgås av saknad eller längtan efter *en annan*«,³⁵ og som i sin selvtilstrækkelighed er blevet opfattet som et gudelignende væsen, en hermafrodit i traditionen fra Platons *Symposion*. En tendentielt fastsættelse af Tintomara. Men hertil siger så den anden kirurg: »Chimerer herre, lärda chimarer. Den varelsen är ingen Androgyn, uten alldeles som andre människor. [...] Det där om Androgyn hava folk endast påhittat för att finna en förklaring på det de ej begripa.«³⁶ Definitionen androgyn trækkes tilbage; på den ene side lader teksten så det ubegribelige forblive ubegribeligt, på den anden side er der blevet bragt en dobbelttydig fortolkningsramme ind i teksten: Tintomara er både gudelignende – hun omtales også paradoksalt som et 'animal celeste'³⁷ – og menneske; både figurationen af umulig helhed, der altså ikke skal ses som en syntetisering af modsætninger, men som et 'tredje' udenfor gængse kategorier (mand/kvinde, natur/kultur, ondt/godt osv.)³⁸ og som fanget i øjenhøjde med den menneskelige verdens virvar af intriger

og interesser. Romanen er da heller ikke som i flere af de tyske varianter sat i en bevidst fordrejet fortid som pseudo-middelalderen i *Heinrich von Ofterdingen*, men henholder sig til en konkret begivenhed: romanens undertitel er *Berättelse om händelser näst före, under och efter konung Gustaf III:s mord*, som altså konkret blev begået d. 27. marts 1792.³⁹

Et centralt moment i romanens tematik og retorik er, at alle elsker Tintomara, men at hun mangler evnen til at elske igen. Dette er tilintetgørende. De, der elsker Tintomara, går enten under eller dør. Tintomara er i denne henseende et blindt punkt med en voldsom virkning; hun er, med et udtryk Engdahl henter fra et andet sted hos Almqvist, *dunkel-skön*, hun er »en excès, en kraftens rigdom, som overbyder de moralske normer«.⁴⁰

At hun i teksten fungerer som et orkanens øje udfoldes også som konkret situation i en sang, Tintomara synger ved træet med de fire veje.⁴¹ I sangen tematiserer Tintomara sig selv som et midtpunkt, der er trukket tilbage fra verdens udveksling af begær og identificering: »Mig finner ingen, ingen jag finner«. *Samtidig* etablerer den påfaldende metaforløse sang i sin brug af gentagelser, kiasmer og parallellismer et rum, der tømmer sig for anden betydning end naturens rene bevægelse, som Tintomara går i ét med, f.eks. når hun også i tredje strofe ikke er *som* en fugl, men *bliver* en fugl. Naturen som et særligt rum for Tintomara antydes også i den umulige samtidighed af blomstrende træer, som fortælleren Richard Furumo ironisk bemærker, at *han* ikke vil tage ansvaret for. Og samtidig peges der ud i skovens rum med en tavshed, som ellers er romanen fjern: »Tyst ... kan det vara ... ?«, hvor man lidt tilspidset kan sige, at den diskursive kværnen, som romanen ellers er rig på, og som også karakteriserer de mange forsøg på at indfange Tintomara, bliver bragt til ophør. Sangen, som udkrystalliserer sig fra Tintomaras indre, udfolder sig ikke som en klar og refleksiv erkendelsesproces, men som en ren spejling af Tintomaras tendentielt præ-refleksive gåen i ét med skoven. Og som sangen spejler hende, bliver den selv realitet. I sangen forstår hun sig selv som en fugl, der kan flygte fra bjørnen: »Då blir jag fågel! Jag blir ingen svag örn,/ Flyger från slagbjörn bort som en vind«. Da hun så, efter at have sunget dette, hører en lyd, flygter hun også »bort som en vind«, som det hedder i fortælleren beskrivelse. Hun forlænger sangens umulige rumlighed af ren bevægelse ud i tekstens handlingsrum.

Drottningens juvelsmycke er en umulig fiktion, fordi den gør Tintomara til sit princip. Den må iværksætte en særlig fremstillingsteknik og -struktur for at kunne håndtere hende. Og det er heri, at romanens form har sin nødvendighed: Romanens retorik, dens polyfone, flerlagede struktur, muliggør Tintomara som umulighed; herigennem kan hun indkredses

og tilnærmes, efterhånden som handlingen skrider frem, ligesom teksten i sin brug af forskellige formelementer opretholder en særlig balance i fremstillingen. Der er fortællende prosa med en fortællerfigur til at anspore og forklare handlingen, der er sangens enkelte (den gentages dog en enkelt gang), men markante lyriske indslag, som betegner et underligt metaforløst, absolut stilhedens punkt midt i al handlingens larm, og sidst, men ikke mindst, tekstens brug af både breve og den dramatiske dialog: Når man kun hører personernes tale, træder fortælleren som et synligt princip i baggrunden og lader f.eks. ikke kirurgerens tale syntetisere sig i en erkendelse om, hvem 'skabningen' er, ligesom fortælleren konsekvent lader Tintomara svare skævt og undvigende på de spørgsmål, som hun f.eks. får stillet om, hvem hun er: Hun fastholdes i sin ubestemmelighed. De forskellige genrer bliver inden for romanens rum gjort adjektiviske, ved at de fungerer som strategier i tekstens behandling af sin umulige problematik.

Almqvist forsøger en konkret fremstilling af et umuligt princip i teksten; et nærvær af en tredje, absolut position. Resultatet bliver til slut, at Tintomara, ligesom den åndsbeslægtede Mignon-figur i Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, må forlade fiktionen: Hun bliver henrettet til sidst. Hun er ganske enkelt for absolut til at kunne vare ved. I sin anmeldelse af Goethes roman beskriver Schlegel Mignon og hendes 'nødvendige undergang' som en del af åbningen af en ny dimension i forståelsen af romanen.⁴² Det samme perspektiv kan man anlægge på Tintomara: Selvom der ikke er plads til hende i denne verden – hun spreder alligevel kun død og galskab – og hendes undergang derved kan læses som en allegori på undergangen af det romantisk-umulige, betegner hun *stadigvæk* et nyt niveau, en utopisk og umulig grænsefigur.

Litteraturhistorisk befinder Almqvist sig på vippen mellem romantik og realisme. Gennem sin fremstilling af Tintomara bliver *Drottningens juvelsmykke* på én og samme gang romantikkens triumf og dens undergang. Men også et billede på dens arv: På muligheden for formuleringen i en adækvat form, nemlig romanen, af det *umulige*, som i al sin absoluthed og kompleksitet er et særkende fra romantikken, og som ad forskellige veje og i forskellige former – bl.a. som 'det vidunderlige' og den type litteratur i en pendlen mellem realistisk og vidunderligt, som Tsvetan Todorov desperat forsøger at kategorisere som 'fantastisk' – har fundet sin vej i den europæiske litteratur- og romanhistorie. Fra Balzacs tidlige romantisk-dystopiske romanfortællinger som den kulørte *La peau de Chagrin* (1831) over Kafkas fantasmagorier og videre frem.⁴³

Noter

- 1 Bruno Hillebrand går så langt som til at betegne romanens konjunktur i romantikken som en feberkurve på højeste niveau: »På intet tidspunkt før eller efter blev romanen tiltroet og tilskrevet så meget af ydre virksomhed og magi end hos de tidlige tyske romantikere [Frühromantiker]«. *Theorie des Romans*, DTV 1980, p. 142.
- 2 Friedrich Schlegel: »Gespräch über die Poesie«, in Ernst Behler et al. (Hrsg.): *Kritische Schriften und Fragmente*, Paderborn 1988, p. 213.
- 3 René Wellek: »German and Romanticism: A Confrontation«, in *Confrontations*, Princeton 1965, p. 14ff. I Welleks formulering er den romantiske roman en hybrid, en sammenblanding af ironi og fantasi. Wellek er i øvrigt en af de få, der seriøst sætter begreb på forholdet mellem forskellige nationale romantikker; perspektivet er dog begrænset til fortrinsvis engelsk og tysk romantik.
- 4 Shelley: »A Defence of Poetry«, in Donald H. Reiman et al. (ed.): *Shelley's Poetry and Prose*, New York 2002, p. 515.
- 5 Friedrich Schlegel: »Fragmente« (Athenäum-fragment) nr. 116, in Ernst Behler et al. (Hrsg.): *Kritische Schriften und Fragmente*, Paderborn 1988, p. 115.
- 6 Gerhard Schulz: *Romantik. Geschichte und Begriff*, München 1996, p. 12.
- 7 E.T.A. Hoffmann: *Der goldne Topf*, Stuttgart 1991, p. 123. Et andet eksempel er Hoffmanns juleeventyr »Nußknacker und Mausekönig« (1819), hvor der bevidst spilles på overgangen mellem den reale situation med den mystiske dukkemager Droßelmeier og det fantastiske univers af levende dukker og syvhovede musekonger.
- 8 Som i sagens natur aldrig blev indfriet. Til forventningen om en ny tid se f.eks. Schlegels »Über die Unverständlichkeit« (1800) med den metaforiske benævnelse af det apokalyptiske omslag på tærsklen til det 19. århundrede i billedet af »himlen, der brænder i én flamme«, op. cit. p. 240.
- 9 Det er synspunktet hos Ernst Behler i hans bog *Frühromantik*, Walter de Gruyter 1992, p. 130.
- 10 Friedrich Schlegel: »Fragmente« (Athenäum-fragment) nr. 116, op. cit. p. 114.
- 11 Friedrich Schlegel: »Ideen« nr. 95, op. cit. p. 229.
- 12 Peter Szondi: »Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten«, in Jean Bollack et al. (Hrsg.): *Schriften II*, Suhrkamp 1978, p. 56f.. Hillebrand forklarer det ved, at »romantikernes historiserende perspektivisme for første gang i genrehistorien skaber den nødvendige distance til de klassiske forbilleder«. Op. cit. p. 145. For romantikerne findes der ingen normativ statik, kun et relativiserende blik.
- 13 Hillebrand bemærker i *Theorie des Romans*, at det anormative, som har karakteriseret romanen også i 1700-tallet, bliver omvurderet fra dets hidtidige negative valorisering til en ny positivitet. Romantikken formulerer mao. et positivt begreb om romanformens åbne rum og løse genreafgrænsning. Op. cit. p. 143ff.
- 14 Friedrich Schlegel: »Gespräch über die Poesie«, op. cit. p. 213.
- 15 Se hertil især Horace Engdahls fremragende analyse i *Beröringens ABC*, hvor

- Engdahl fokuserer på det litterære værks særlige kommunikation hinsides de 'litterære kommunikationsregler'; måden hvorpå helheden i et litterært værk fremtræder som en tone i værket: 'enheden' i et litterært værk »foreligger ikke, den forudsætter et følsomt øre og en formåen til inspirerede gisninger«. *Beröringens ABC*, Stockholm 1994, p. 17ff.
- 16 »Der Roman, als solcher, enthält kein bestimmtes Resultat – er ist nicht Bild und Factum eines *Satzes*. Er ist anschauliche Ausführung – Realisirung einer Idee. Aber eine Idee läßt sich nicht, in einen Satz fassen. Eine Idee ist eine *unendliche Reihe* von Sätzen – eine *irrationale Größe* – *unsetzbar* (musik[alisch]) – incommensurabel«, in Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs 1-6, Bd. 2: Das philosophische Werk I*, Stuttgart 1965, p. 570.
- 17 »Höchstens kann wahre Poësie einen allegorischen Sinn im Großen haben und eine indirecte Wirckung wie Musik etc. thun«, Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs 1-6, Bd. 3: Das philosophische Werk II*, Stuttgart 1968, p. 572.
- 18 Op. cit. p. 638f.; op. cit. p. 646.
- 19 Op. cit. p. 568f.
- 20 »eine richtige Stellung und Ordnung der Massen, eine leise Hindeutung auf Allegorie, eine gewisse Seltsamkeit, Andacht und Verwunderung, die durch die Schreibart durchschimmert - dies sind einige wesentliche Züge dieser Kunst, die ich zu meinem bürgerlichen Roman recht nöthig hab«, op. cit. p. 654.
- 21 Ligesom man også kan diskutere, hvorvidt det lykkedes Novalis at overtrumfe Goethe. Uden tvivl har historiens dom været bedst mod Goethe. Novalis' tiltagende desperation for at overtrumfe mesteren Goethe beskrives af Gerhard Schulz: »Die Poetik des Romans bei Novalis«, in Reinhold Grimm (Hrsg.): *Deutsche Romantheorien*, Frankfurt a. M. 1974.
- 22 I *Naturalism Supernaturalism* diskuterer Abrams den romantiske modus for en dannelsesstruktur ud fra to perspektiver. For det første fungerer den romantiske 'Bildungsgeschichte' som en sekulær erstatning for en religiøs 'Heilgeschichte'. For det andet ser han den romantiske progression som spiralformet, hvor man til stadighed vender tilbage til det samme, typisk en tabt enhed, men altid på et højere niveau, »en højere enhed, fordi denne enhed også inkorporerer de differencer, der er kommet imellem«. M.H. Abrams: *Naturalism Supernaturalism*, New York 1973, p. 184. Begge momenter passer for så vidt også på Goethe, om end der er to afgørende forskelle til romantikerne. For det første forbliver den 'højere enhed' for romantikerne abstrakt i modsætning til Wilhelms konkrete dannelse, også selvom det i Goethes roman kan være svært at afgøre helt præcist, hvad dannelsens specifikke substans er for Wilhelm. Den 'højere enhed' bliver i romantisk sammenhæng på intet tidspunkt konkretiseret som et håndgribeligt 'produkt' i form af en persons dannelse, men har snarere form som en uendelig proces med et individ som medium. For det andet insisterer romantikerne konsekvent på processens principielle uafsluttelighed. I modsætning til Goethes velafrundede og -afsluttede roman slår den uendelige søgebevægelse igennem på det *formelle* plan i den romantiske roman: bevægelsen imod et mål, der til stadighed forskydes i det fjerne, kan ikke finde sin afslutning inden for romanformens ramme.
- 23 Se Gerhard Schulz: op. cit. p. 140.
- 24 På den måde stiller Novalis i sine »Kant-Studien« et ganske radikalt spørgs-

- mål: »Findes der *ikke-sanselig* [außersinnliche] erkendelse?«, Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs 1-6, Bd. 2: Das philosophische Werk I*, Stuttgart 1965, p. 390. Spørgsmålet er interessant; dels fordi Novalis som udgangspunkt demonstrerer en specifikt filosofisk begrundet interesse for spørgsmålet om erkendelse, dels fordi han sprænger rammen for spørgsmålet om erkendelse, som det ser ud i Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781/87), hvor spørgsmålet om erkendelse altid hænger sammen med sansning.
- 25 Georg Lukács: *Theorie des Romans*, Darmstadt 1971, p. 32.
- 26 Foretog allerede romantikerne såvel som Hegel koblinger mellem det historie-filosofiske skema og kunstens erkendelsesteoretiske potentiale, er det Lukács' bidrag at specificere denne kobling til romanformen, som i samme ombæring privilegeres som den moderne tidsalders adækvate litterære udtryksform.
- 27 Lukács siger formelagtigt, at »tilblivelsens idé« i romanen bliver til »tilstand«, op. cit. p. 63.
- 28 Til den romantiske roman hos Novalis samt til koblingen til Lukács' *Theorie des Romans* se også min *Figurationen des Übergangs. Zur literarischen Ästhetik bei Novalis*, Frankfurt a.M. 2006, p. 149ff.
- 29 Med resonans ud i samtidens æstetiske tænkning kan nævnes især filosofen Schellings syn på kunsten som objektivt medium med ambition om at formåle det endelige og det uendelige, det begrænsede og det absolutte; at skabe identitet som grundlag for enhver form for forskel og fremmedhed. Schelling er et bindeled til den engelske romantik, da han er den væsentligste inspirationskilde til Coleridges ideologi om imaginationen som syntetiserende og skabende kraft. Se især S.T. Coleridges litterære manifest og selvbiografi *Biographia Literaria* (1817).
- 30 Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs 1-6, Bd. 3: Das philosophische Werk II*, Stuttgart 1968, p. 685f. Schellings kunstfilosofi handler netop også om relationen mellem det almene og det særegne, om »fremstilling af universet i kunstens form«. *Philosophie der Kunst*, in *Sämtliche Werke. Erste Abtheilung. Fünfter Band*, Stuttgart/Augsburg 1859 (org. 1802/03), p. 369. Forskellen mellem de *litterære* romantikere og Schelling er, at Schelling er mere filosofisk optimistisk på sit projekts vegne.
- 31 Som det hedder med en formulering fra Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1989, p. 361. Det er ikke fordi, at romantiske tekster er de eneste, der arbejder med udsigeligheder. Både ældre tekster af religiøs art og en lang række moderne tekster forvalter og tematiserer også et forhold til noget udsigeligt. Hvad enten det drejer sig om den mystiske utopis reaktualisering hos Musil, det digteriske ord hos Rilke eller bearbejdelsen af lidelsen i holocaust-litteraturen etc. Desuden kan man pege på flere litteraturteoretiske modeller, der benytter sig af samme opdeling; Horace Engdahl, som allerede nævnt, men også f.eks. den franske alteritetstænkning hos bl.a. Bataille og især Kristevas opdeling af betydning i sprogligt baserede, strukturerende 'symbolske' koder og et før-sprogligt lag af en 'semiotisk' betydningsstrøm. Romantikens særlige aftapning af udsigelighedsproblematikken ligger dog i, at den i afgrænsning til det religiøse er sekulær i sit udgangspunkt og i afgrænsning til det moderne stiller selve udsigelighedsproblematikken i centrum af den romantiske tekst.
- 32 Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs 1-6, Bd. 2: Das philosophische Werk I*, Stuttgart 1965, p. 570.

- 33 Spændvidden og dynamikken i dette forehavende, især læst ud fra ramme-
fortællingens problematik, er emnet for den første dansksprogede afhandling
om Almqvist, Gunilla Hermansson: *At fortælle verden. En studie i C.J.L. Alm-
qvists Törnrosens bok*, Hellerup 2006.
- 34 Carl Jonas Love Almqvist: *Törnrosens bok. Duodesupplagen. Band IV. Drott-
ningens juvelsmycke*, Hedemora 2002, p. 49.
- 35 Op. cit. p. 53.
- 36 Op. cit. p. 54.
- 37 'Himmelsk dyr', op. cit. p. 63.
- 38 Horace Engdahl: *Den romantiska texten*, Stockholm 1986, p. 207.
- 39 Til det historiske se f.eks. Godfred Hartman: *Gustav III og Stockholm*, Kø-
benhavn 1974. Den formodede morder (det blev aldrig bevist) hedder Kapt.
Jacob Johan Anckarström, hvis tilståelse i afskrift fra retsprotokollen også
findes som dokument i *Drottningens juvelsmycke*.
- 40 Horace Engdahl: *Den romantiska texten*, p. 187.
- 41 Carl Jonas Love Almqvist: *Törnrosens bok. Duodesupplagen. Band IV. Drott-
ningens juvelsmycke*, p. 171ff. Der er tilmed noder til sangen, som Almqvist
selv har komponeret!
- 42 Friedrich Schlegel: »Über Goethes Meister«, op. cit. p. 169.
- 43 Artiklen er skrevet i forbindelse med et forskningsprojekt finansieret af Sta-
tens Humanistiske Forskningsråd med arbejdstitlen: 'Romantikkens æstetiske
drøm. Poetisk imagination og litterær æstetik i den europæiske romantik (No-
valis, Keats, Stagnelius)'.

