

Den "forherligede skabelses sideriske hus"

*Receptionen af middelalderen i den tidlige tyske romantik
eksemplificeret ved æstetiske paradigmer
for opfattelsen og fortolkningen af gotisk bygningskunst*

DAGMAR MIRBACH

Indføring

Da Goethe i 1771 for første gang træder op foran Domkirken i Strasbourg, ligger begyndelsen på den tidlige romantiske filosofiske og litterære bevægelse i Tyskland – hvis vi nu lader den starte med Wilhelm Heinrich Wackenroders og Ludwig Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebendes Klosterbruders* (1797) – endnu et godt kvart århundrede fremme. Goethe skildrer dette møde i en entusiastisk hymne til Erwin Steinbach i sit skrift, "Om tysk bygningskunst", der i 1772 først udkommer anonymt, og herefter i 1773 udkommer påført forfatterens navn i samlingen, *Von deutscher Art und Kunst*, udgivet af Johann Gottfried Herder. Netop Herders historiefilosofi skulle give et første afgørende skub til den nyvurdering, der sætter ind i anden halvdel af det 18. århundrede, af "middelalderen" som en ikke kun "dunkel" historisk epoke. Den for den tyske romantik kendetegnende genopdagelse af særligt den gammel- og middelhøjtyske litteratur tog vel allerede sin begyndelse i 1740'erne med Bodmers og Breitingers arbejde med "Poesien under kejserne fra Det schwabiske Hus" og Det Manessiske Håndskrift, men skulle dog først nå sit højdepunkt i den første halvdel af det 19. århundrede via den omfangsrige og litteraturhistorisk betydningsfulde samler- og udgivervirksomhed fra folk som Tieck, August Wilhelm og Friedrich Schlegel, Achim von Arnim, Clemens Brentano, Joseph Görres, Wilhelm og Jacob Grimm og Ludwig Uhland.¹ Ligeledes lader en mere almen interesse for den gotiske domkirkearkitektur – der kunne være motiveret forskelligt og i vekselvirkende historisk, kunsthistorisk, æstetisk, religiøs, kirkepolitisk eller ideologisk-patriotisk

forbindelse – sig først datere til det 19. århundrede: Tager man det meget og overordentlig kontroverselt diskuterede projekt, der blev afgørende initieret af brødrene Sulpiz og Melchior Boisserée, om opretholdelsen og færdiggørelsen af domkirken i Köln som – det vel mest betydningsfulde – eksempel, så falder byggevirksomhedens grundstensnedlæggelse inden for dette fra forskellige sider lige så heftigt tilskyndede som voldsomt angrebne foretagende først i år 1842 – den færdige udarbejdelse af projektet fulgte først med fejringen af dets fuldendelse i år 1880.² Blandt projektets talsmænd kan udover brødrene Boisserée – og alle med forskellig interessebaggrund – nævnes Friedrich Schlegel, Karl Friedrich Schinkel, Joseph Görres og Joseph von Eichendorff; blandt modstanderne Johann Heinrich Voß, Heinrich Heine og Karl Gutzkow.

Det er dog ikke for ingenting, at Goethe og hans artikel om domkirken i Strasbourg – publiceret under eget navn i 1773 – bliver tilskrevet en prominent stilling i filosofiske, litteraturvidenskabelige og kunsthistoriske fremstillinger af receptionen af middelalderen i den tyske romantik. For det er ikke kun af Goethe selv, at bedømmelsen af den såkaldte "tyske" eller gotiske bygningskunst, således som den unge Goethe i en alder af lidt over tyve år formulerede den – og som den indgik i samlingen *Von deutscher Art und Baukunst*, der blev "programskrift for den tyske Sturm-und-Drang-bevægelse"³ – gentagne gange blev taget op og reflekteret i de følgende år frem til 1823;⁴ artiklen danner også det historiske udgangspunkt, og det ofte mere eller mindre tydelige intertekstuelle orienteringspunkt, for en hel række af efterfølgende litterære, filosofiske, kunsthistoriske og kunstteoretiske

beskrivelser, undersøgelser og fortolkninger af såvel den gotiske arkitektur selv, særligt den gotiske domkirkearkitektur, som af romantikkens skiftende optagethed og afvisning heraf i sine forskellige "faser": fra Tiecks korte, men imponerende skildring af Strasbourg domkirke i *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) og frem til Heinrich Heines mere bitre polemik mod projektet om at bygge domkirken i Köln i *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844).

På denne baggrund vil jeg formulere min fremstillingens første, todelte tese: Diskussionen af særligt den gotiske domkirkearkitektur, som på afgørende vis begynder med Goethes domkirke-artikel, lader sig – efter min mening – samtidig udarbejde som "krystallisationspunkt" og som "rød tråd" inden for den tyske romantiks middelalder-reception. Den følgende fremstilling skal begrænse sig til denne diskussion. Men allerede alene med henblik på romantikernes beskæftigelse med den "tyske bygningskunst" er spektret for de tildels sammenlignelige eller fuldstændiggørende, men også tildels helt forskellige bevæggrunde herfor ganske vist – som allerede berørt – yderst komplekst og sammenflettet i sig selv. Udover at begrænse min fremstilling til receptionen af middelalderen i den tyske romantik udelukkende med dens interesse for den gotiske domkirkearkitektur som eksempel, vil jeg derfor inden for undersøgelsen heraf for det første abstrahere fra historiske, religiøse, kirkepolitiske eller ideologisk-patriotiske motivationer, og kun koncentrere mig om den specifikt æstetiske interesse. For det andet vil jeg begrænse mig til artikulationen af denne interesse, hvor den tydeligst kommer til udtryk, nemlig hos Goethe og i den tidlige romantik i tidsrummet 1773 til 1805. I de i denne tid fremkomne tekster om gotisk domkirkearkitektur er der efter min mening, og dette er den anden del af min første tese, tre æstetiske paradigmer, som er ledende og forbindende: 1) Forestillingen om naturens og kunstens analoge skaben, 2) forestillingen om, at ikke kun en kunstners ånd, men samtidig menneskets ånd og i sidste ende det guddommelige åbenbarer sig i realiseringen af planen til et bygningsværk, og 3) den af disse to paradigmer resulterende forestilling om materiens åndeliggørelse eller spiritualisering, som har virkeliggjort sig netop ved og

i en gotisk sakralbygning "stenede masser". Disse paradigmers ledende funktion skal påvises i følgende tekster: I Goethes tidlige artikel om domkirken i Strasbourg og i "Tredje valfart til Erwins grav" (1775), i Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) samt i Friedrich Schlegels *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich* (1805). Ligeledes skal Schellings *Philosophie der Kunst* (1802/03) inddrages som en negativ kritik, der samtidig er produktiv ved sin konkretisering af den gotiske arkitekturs formalæstetiske fremtrædelsesform.

Samtidig med "genopdagelsen" af den gotiske bygningskunst, som begynder med Goethes domkirke-artikel, optræder der et videre filosofihistorisk fænomen af stor betydning for den filosofiske æstetiks og kunstteoris historie: "Genopdagelsen" af den nyplatoniske filosofi, i særdeleshed Plotins filosofi.⁵ Herfra bliver først og fremmest de skrifter opdaget, der mest tydeligt ekspliciterer Plotins opfattelse af det skønne og kunsten: *Enneade* I 6, 'Περὶ τοῦ καλοῦ' (*Det skønne*), III 8, 'Περὶ φύσεως καὶ θεωρίας καὶ τοῦ ἐνός' (*Naturen, betragtningen og det ene*) og V 8, 'Περὶ τοῦ νοητοῦ καλλοῦς' (*Den åndelige skønhed*).⁶ Det er efter min mening ikke uden betydning, at denne for første gang eksplicit formulerede interesse for den "geniale Plotin",⁷ der konturerer sig ved vendingen fra det 18. til det 19. århundrede, og som i årene 1804/05 udtrykkes fra forskellig side – fra Schelling, Friedrich Schlegel, Carl Joseph Hieronymus Windischmann, Georg Friedrich Creuzer, Goethe og Zelter – lige fra start netop koncentrerer sig om Plotins *Enneader* om det skønne og om kunstens betydning. For det er ifølge min tese netop de æstetiske paradigmer, der ovenfor blev betegnet som afgørende for receptionen og fortolkningen af gotisk bygningskunst, som man kunne se bekræftet i Plotins skrifter. "Han [Plotin] hører i enhver henseende til blandt vore tilfælde", mener Zelter begejstret i et brev til Goethe fra den 5. september 1805, for Plotin lærer, at efterligning i kunsterne "intet andet kan og må være, end en tilnyttning af det guddommelige til materien", således at kunst, "åndens og sansernes naturlige forening med materien, fremtræder som skaberkraft og som resultat af en og samme skabnings værk."⁸

Sammenknytningen af de præsenterede teser indeholder ganske vist faren for en hermeneutisk cirkel: for det første den tese, at middelalder-receptionen i romantikken finder et af sine krystallisationspunkter i eksemplet vedrørende diskussionen af den gotiske bygningskunst, og at de nævnte æstetiske paradigmer inden for den tidlige romantiks "fase" – kunstens og naturens analoge skaben, det åndelige eller guddommeliges åbenbaring i det gotiske bygningsværk og den som resultat heraf fornemmede åndeliggørelse af materien – kan påvises at være ledende; for det andet tesen om, at netop disse paradigmer kunne anses for bekræftede i de plotinske *Enneader* I 6, III 8 og V 8. For det kunne i dobbelt henseende – såvel i forhold til den tidlige romantik som til Plotin – forekomme et lige så let som også metodisk risikabelt foretagende, i de nævnte tekster fra 1773 til 1805 først og fremmest kun at fremhæve den æstetiske interesse for den gotiske bygningskunst og at fiksere den i tre paradigmer, for så netop at genfinde disse paradigmer som forud-formulerede i de i 1805 "genopdagede" plotinske *Enneader*, alt imens den øvrige historiske og filosofiske kontekst udsøndres og andre mulige motivationer holdes udenfor. Her skal imidlertid hverken den unge Goethe, der skrev artiklen om domkirken i Strasbourg, eller de tidlige romantikere gøres til "nyplatonikere"; Plotin skal heller ikke gøres til "forløber" for æstetiske anskuelser i romantikken. Den følgende undersøgelses erkendelsesinteresse er langt snarere at vise, at der for æstetikken i anden halvdel af det 18. århundrede og i begyndelsen af det 19. århundrede, såfremt den udgør et afgørende aspekt ved samtidens middelalder-reception og såfremt nogle af dens paradigmer på forbilledlig vis finder deres udtryk i den for epoken kendetegnende og kontinuerligt fastholdte interesse for den gotiske bygningskunst, bliver beredt et åndeligt klima, i hvilket netop også Plotin kan genopdages som kongenial tænker befriet fra det stigma som en blot negativt vurderet 'mystiker', der hidtil havde været gængst i filosofihistorieskrivningen. I år 1805 udkommer Friedrich Schlegels *Briefe*, hvori rehabiliteringen af den "gotiske" bygningskunst overfor den "klassiske" bliver beseglet på en stærkt virkende måde. I år 1805 udkommer ligeledes den

første fuldstændige, kommenterede tyske oversættelse af et plotinsk skrift, *Enneade* III 8, via Friedrich Creuzer i de af ham og Carl Daub udgivne *Studien*.⁹ Her handler det efter min mening hverken om et tilfælde eller om et blot historisk sammenfald. Det handler langt mere om et åndshistorisk "krydsfelt", hvor tre forskellige veje mødes; tre veje, der alle har gotisk bygningskunst til genstand og som belyser sammenhængen imellem æstetik, tidlig romantik og nyplatonisk filosofi: 1) I Goethes, Tiecks og Schlegels tilfælde kan det påvises, at det tilkommer den æstetiske teoridannelse, sådan som den siden 1773 blev udviklet (også) i forbindelse med iagttagelsen af gotisk bygningskunst, at have en konstitutiv betydning for "genopdagelsen" af Plotin, som første gang manifesterer sig med Creuzers og Daubs *Studien* i 1805. 2) Omvendt lader det sig begrundeligt antage, at en konstruktiv diskussion med Plotin og den nyplatoniske filosofi, endnu før den for allerførste gang blev offentligt artikuleret i Creuzers og Daubs *Studien*, på sin side kunne være en afgørende faktor for opfattelsen af middelalderen og dermed også for synet på gotisk bygningskunst i sidste tredjedel af det 18. århundrede. Kun ét holdepunkt for denne antagelse findes hos Friedrich Schlegel. 3) Faktisk er det blevet påvist, at gestaltungsprincipperne for gotisk bygningskunst, således som de "prototypisk" forefindes i St. Denis' katedral, i deres meningsdybde bliver tilgængelige som arkitektonisk omsætning af den i middelalderen viderevirkende og gennem Dionysius Areopagita og Eriugena formidlede, kristeligt fortolkede nyplatoniske lære om det skønne.¹⁰ Forbindelsen imellem gotisk bygningskunst og nyplatonisk filosofi har dermed i virkeligheden en saglig grund. I nærværende bidrag skal dette åndshistorisk bemærkelsesværdige "krydsfelt" forsøges tilnærmet via den først beskrevne vej. Den fører fra den æstetiske diskussion om den gotiske bygningskunst fra 1773 til "genopdagelsen" af Plotin i år 1805.

Litterære beskrivelser af gotisk kunst – Goethe: "Om tysk bygningskunst" (1773), "Tredje valfart til Erwins grav" (1775); Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen (1798)
I Goethes artikel om domkirken i Strasbourg, hans hymne til dens formodede byggemesters geni, Er-

win Steinbach, er alle de tre æstetiske paradigmer, som i den følgende tid skulle blive bestemmende for synet på gotisk bygningskunst, på forbilledlig og eksemplarisk vis forenet. Skriftet bliver åbnet – lig den klassiske påkaldelse af muserne – med en fremmaning af Erwin Steinbachs ånd; hans gravsten håbede fortælleren forgæves at finde i domkirken, ham, der dog intet mindesmærke behøver, da han med domkirken har “opført det herligste” for sig selv; i stedet skænker fortælleren ham som votivgave et tørklæde – ikke “ulig det [...], som fra skyerne var nedfaldet til den hellige apostel” – fuld af “blomster, blomstringer, blade, også vel tørt græs og mos og svampe skudt frem under natten”,¹¹ som han i en grøn lund påhænger en “slankt opadstigende bøg”, der minder om et af domkirkens tårne. Det andet afsnit retter sig mod den klassicistiske, grasserende smag i Frankrig og Italien, og i særdeleshed imod den ikke ved navn nævnte “nye franske filosofiske kender”, abbed Marc Antoine Laugier, der i sit *Essai sur l'architecture* (1753/55, tysk 1768) forkynder den græske bygningskunsts ideal, og som, i et tilbagegreb til Vitruvius' arkitekturteori, så den højeste arkitektoniske skønhed i den fritstående søjleorden. Men vore bygninger er ikke opstået “af fire søjler i fire hjørner”, men “af fire mure på fire sider”, og netop derfor var den genius, som “kom over Erwin von Steinbach”, så enestående:

Mangfoldiggør de uhyrlige mure som du skal føre mod himlen, så de stiger op ligesom et vidtløftigt udfoldet Guds træ, der med sine tusinde grene, millioner af kviste, og blade som sandet ved havet, forkynder sin mesters, herrens herlighed egen rundt.¹²

Det tredje afsnit indeholder den berømte skildring af det egentlige møde med domkirken i Strasbourg. Forud belastet af almene fordomme om betegnelsen “gotisk” – her tænkes på artiklen derom i Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1. del 1771) – gruer fortælleren sig undervejs til domkirken “ved synet af et misdannet krasbørstigt uhyre”,¹³ for derpå at blive overrasket af en fuldstændig “uventet fornemmelse” ved dette syn: “Et helt, stort indtryk fyldte min sjæl, men fordi det be-

stod af tusinde harmonerende enkeltheder kunne jeg vel smage og nyde det, på ingen måde erkende og forklare det.” Ved gentagne betragtninger af katedralen fra forskellige afstande og ved forskelligt dagslys, smelter bygningsværkets “utallige dele” sammen for fortælleren “til hele masser” i “aftendæmringen”, og det står da “enkelt og stort” foran hans sjæl,¹⁴ mens “de store, harmoniske masser” – i en omvendning af den æstetiske iagttagelse – i “morgensødmens skær” atter liver op som “utallige små dele”:

[L]igesom alt i den evige naturs værker tager form ned til den mindste fiber, og alt er med henblik på helheden; som den fastgjorte, uhyre bygning let hæver sig i luften; alt så gennembrudt og dog for evigheden.¹⁵

Afsnittet ender, som i et dramatisk højdepunkt, med en apoteose af Erwin von Steinbachs ånd, der “kan se ned på en sådan skabning og sige som guden: det er godt!”¹⁶ I skriftets fjerde afsnit følger en plaidoyer for en “karakteristisk kunst”, som ikke orienterer sig mod fremmedbestemte – klassicistiske – normer, men som fremstiller den “eneste sande” kunst, såfremt den “ubekymret, ja uvidende om alt fremmed, virker omkring sig ud fra en inderlig, enkel, egen, selvstændig følelse.” For “kunsten er længe dannende, førend den er skøn, og dog så sand, stor kunst, ja ofte sandere og større end den skønne [kunst] selv.”¹⁷ Således anser fortælleren også domkirken i Strasbourg for at være opstået af den “dybeste følelse af sandhed og skønhed ved de forhold, der fra en ru, tysk sjæl udvirker” – “på medii aevi'ens indskrænkede, dystre præsteskuaplads”.¹⁸ Det femte afsnit besværges slutteligt det i sig selv hvilende kunstneriske geni, som ikke bæres “af fremmede vinger”, men som fra sin forbundethed med de for ham hver især individuelt givne livsverdenslige, historiske og kulturelle betingelser hæver sig op til og forklarer sig som en “guddommeliggjort Herkules,” der bringer mere “ned på jorden” end “Prometheus,” nemlig “gudernes salighed”.¹⁹

Den metaforik, hvormed Goethe billedliggør analogiciteten imellem naturens og bygmesteren Erwin Steinbachs kunstneriske genis skaben, præger hele artiklen. Allerede i første afsnit hedder det:

Få blev det givet at frembringe en babelstanke i sjælen, hel, stor, og ned til den mindste del nødvendigt skøn, som Guds træer; færre at træffe på tusinde bedende hænder, at skrabe i klippegrund, fremtrylle stejle højder derpå, for så døende at sige til sine sønner: jeg bliver hos jer i min ånds værker, fuldender det påbegyndte i skyerne.²⁰

Metaforen om det "vidtløftigt udfoldede Guds træ" tages atter op i slutningen af andet afsnit på det netop citerede sted og bliver videre forstærket af den detaljerede udpensling af billedet med de "tusinde grene, millioner af kviste, og blade som sandet ved havet", for derpå, ved skriftets "dramaturgiske" højdepunkt i tredje afsnit, at toppe i sammenligningen af domkirken med "naturens evige værker" – hvor alt "tager form ned til den mindste fiber, og alt er med henblik på helheden". Natur og kunst, ophøjet og skønt, enhed og mangfoldighed fremtræder i bygningsværket i et i sig selv spændingsfyldt opbygget forhold af "stenede masser" og utallige dele, af "grundfæstet" tyngde og himmelstræbende "gennembrudt" lethed, af dunkelhed og lysfylde "vokset sammen til en evig helhed".²¹ Som naturlignende skabning gjort af bygmesterens genius fremtræder domkirken samtidig som kunstrig naturskabelse, og mere til, den fremstår samtidig som åbenbaring af sin bygmesters skaberiske kraft og som naturens egen virkende kraft. Det er ikke uden grund, at det ikke er i domkirken, men i den grønne "lund", at fortælleren skænker Erwin Steinbachs ånd sin votivgave bestående af blomstrende og bladrig, men også af bundgroede naturgaver. Beskrivelsen af åbenbaringen af kunstnerens ånd i det værk, som han har frembragt, når sit højdepunkt i artiklens tredje afsnit. Er allerede det første afsnit formuleret som en direkte tiltale til den "ædle Erwin",²² så "åbenbares" fortælleren i mødet med domkirken "i stille anelser den store værkmesters genius", som umiddelbart derpå – "hvad forbavses du over, hvisker han til mig" – selv tager ordet: "[A]lt dette var nødvendigt, og jeg kreerede det skønt".²³ At også det guddommelige åbenbares i åbenbaringen af geniets ånd bliver mere end tydeligt; ud over at det sker ved de mange lån af ordvalg fra bibelen og gennem talrige bibelske hentydninger, samt gennem betegnelser af den ge-

niale kunstner som en "gudlignende genius" eller "salvet Gud",²⁴ som bringer "gudernes salighed ned på jorden", sker det ligeledes i tredje afsnits klimaks og med særlig vægt i dets afsluttende kommentar i formuleringen om den "glædesro",²⁵ hvormed den geniale ånd "kan se ned på en sådan skabning og sige som guden: det er godt!" I artiklen er det selve beskrivelsen af mødet med domkirken i Strasbourg, som er det mest fuldkomne udtryk for materiens åndeliggørelse i kunstværket, ved hvis tilblivelse kunstneren som en "halvgud, virksom i sin ro," griber "om sig efter stof," der kan "indgyde ham sin ånd".²⁶ Materielle detaljer bliver næsten ikke skildret; en rekonstruktion af domkirken ud fra det her angivne ville næppe være mulig. Det, som "møder" fortælleren, er ikke så meget domkirken selv, som kan betrædes og betragtes, men snarere "ideen" om bygningsværket, der bliver udfoldet foran det fortællende jugs "åndelige øje" eller i hans sjæl i en indre dialog med kunstnerens genius. Det er netop på en sådan måde, at Goethe selv – såfremt man kan tro hans beretning i den 11. bog af *Dichtung und Wahrheit* – havde "set" den fuldendte form af det i 1771 endnu ufuldendte andet tårn på domkirken i Strasbourg – altså endnu før dets materielle realisation.²⁷

I håndskriftet "Tredje valfart til Erwins grav i juli 1775", som Goethe forfatter i anledning af sit andet og tredje besøg ved domkirken i Strasbourg i forbindelse med en rejse til Schweiz i sommeren 1775, bliver katedralen over hans grav, som "mindesmærke" for den "hellige Erwins evige liv,"²⁸ og besøget heraf – som det lyder i skriftets titel, og som det fremgår af inddelingen i "forberedelse", "bøn" og tre opholdssteder – ligesom til en religiøs valfart. Den her formulerede egne kritik af den tre år tidligere offentliggjorte artikel – et "blad af tilhyllet inderlighed, som kun få læste, bogstav for bogstav ikke forstod, og hvori gode sjæle kun så flyvske gnister af det, som uudtaleligt og uudtalt gør dem lykkelige," som ville "tale hemmelighedsfuldt om en bygning, lade kendsgerninger indhulle i gåder, og poetisk fremstamme noget om størrelsesforhold"²⁹ – giver efter i spørgsmålet om, hvorvidt nu også indtrykket af domkirken lader sig gengive ordentligt i rationel

begrebslighed eller i saglig beskrivelse. Som eneste sprogligt adækvate form fremstår det område, hvor – først i sammenligninger, så i en umiddelbar, næsten umærkelig ombytning af tiltalen først til domkirken og så til St. Gotthards bjergmassiv – analogien imellem naturens og kunstens skaben opløftes til en identitet, som ligeledes legemliggør evigheden:

Du er een og levende, frembragt og udfoldet, ikke trukket sammen og lappet. Foran dig, som foran den voldsomme Rhins skumstyrtende fald, som foran de evigt sneklædte bjerges glinsende krone, som ved synet af den livligt udbredte sø, og dine klipper af skyer og udtørrede dale, grå Gotthard! som foran enhver skabersens tanke, bliver dét bevæget i sjælen, som også er dens skaberkraft. I digtning stammer den det frem, i krøllede streger underminerer den på papiret sin tilbedelse til det skabende, evige livs omfattende, uopløselige følelse af det, som er der og var der og som vil komme.³⁰

Ludwig Tiecks skildring af indtrykket af domkirken i Strasbourg gennem protagonisten i *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) fremstår som et gradbøjet ekko af Goethes tidlige artikel. Sceneriet (2. del, 1. bog, 2. kapitel) er følgende: Sternbald, Albrecht Dürers unge kunstner og elev, og hans ven Rudolf Florestan møder på deres vandring gennem Alsace billedhuggeren Augustin Bolz og dennes følgesvend. I løbet af den fælles vandring viser det sig, at Bolz, der lige er kommet tilbage fra Italien, er en stor beundrer af den tidlige renæssance og i særdeleshed af Michelangelos værker, hvori han ser den højeste kunst virkeliggjort. Da de er ankommet til et bjerg, mener gruppen af vandrere at skue domkirken i det fjerne. Her lader selv Bolz – til Sternbalds forundring, da domkirken jo på ingen måde passer til dennes klassicistiske begreber om det ideale og ophøjede – sig henrive til en beundrende kommentar, som står i en pointeret modsætning til hans tidligere formulerede opfattelse, og i hvilken billedet af "Guds træer" umiskendeligt vender tilbage:

"Hvad kommer mine begreber mig ved?" sagde billedhuggeren; "i tanker knæler jeg ned for ånden, som planlagde og opførte denne almægtige bygning. I sandhed! det var en ualmindelig ånd, som vovede at stille dette træ med grene, kviste

og blade således op, altid højere at imødekomme skyerne med sine klippemasser og at fremtrylle et værk, der ligesom er et billede på evigheden.³¹

Sternbalds følgende redegørelser skal her fuldstændigt gengives:

Sternbald sagde: "Nu bliver jeg ikke længere sur, når jeg hører forargelig tale om denne kæmpebygning, således som den vel også engang kom mig i møde, da jeg endnu kun kendte den fra tegninger. Før enhver kritiker, enhver, der taler om græsk og romersk bygningskunst, til Strasbourg. Der står den i fuld herlighed, er færdig, og behøver intet forsvar i ord og på papiret; den forsmår al tegnen med linjer og buer og alt det virvar af smag og ædel enkelhed. Det ophøjede ved en sådan størrelse kan ingen anden ophøjethed fremstille; symmetriens fuldendelse, den menneskelige ånds dristigste allegoriske digtning, denne udbredelse til alle sider og over sig ind i himlen; det endeløse og dog i sig selv ordnede; nødvendigheden ved det overforstående, som forklarer og færdiggør den anden halvdel, således at det ene altid er der for det andets skyld, og at alt er der for at udtrykke den gotiske storhed og herlighed. Det er intet træ, ingen skov; nej, disse almægtige, uendeligt gentagne stenmasser udtrykker noget mere ophøjet, uligt idealerne. Det er menneskets egen ånd, dets mangfoldighed forbundet til synlig enhed, dens dristige, enorme stræben mod himlen, dens kolossale varighed og ubegribelighed: Erwins egen ånd ser jeg stå foran mig i en frygteligt sanselig anskuelse. Det er forfærdende, hvorledes mennesket fra klippeme og afgrundene har hentet stenene stykkevis frem og ikke holdt rast og hvile, førend det har opstillet dette uhyrlige springvand af lutter klippemasser, som evigt, evigt strømmer ud og som med tordenvejrstemme prædiker tilbedelse ind i os af Erwin, af os selv i vore dødelige knogler. Og nu klatrer et væsen ubemærket og ukendeligt, ligesom bygmesteren, foroven som en orm omkring på tindeme og stadig højere og højere, til den sidste svimmelhed atter gør det nødvendigt at komme ned til flad, sikker jord – hvem, som dér endnu kan demonstrere og beklage Erwin og den barbariske tidsalder – o sandelig, den begår, som en fattig synder, Petri fornægtelse imod gudbilledlighedens herlighed."³²

Paradigmet om kunstens og naturens analoge skaben træder her i baggrunden for et – i forhold til Goethes domkirke-artikel – endnu mere ophøjet

paradigme om den åbenbaring, som manifesterer sig i bygningsværket, ikke bare af kunstnerens ånd, men af "selve menneskets ånd". Mens talen i første omgang endnu er om "fuldendt symmetri" og "orden", så viger forbundetheden imellem skønt og ophøjet, som Goethe i 1773 gjorde gældende for domkirken, i løbet af teksten helt og aldeles tilbage for indtrykket af noget ophøjet, der på samme tid fremkalder beundring og skræk, og som stammer fra spændingen imellem bygningsværkets bogstavelig talt "ubegribelige" idé som "den menneskelige ånds dristigste, allegoriske digtning" på den ene side, og på den anden side dennes materielle realisation i de "almægtige, uendeligt gentagne stenmasser", i hvilke bygmesterens ånd og den menneskelige ånd slet og ret, desuagtet og netop dér, åbenbarer sig i en "frygteligt sanselig anskuelse". Dog falder den spænding, som er opbygget i tekstpassegen, i sidste sætning uventet til ro i "gudbilledlighedens herlighed". Det forekommer ikke galt afmarcheret at betragte opbygningen af Sternbalds tale på baggrund af Kants bestemmelser af det ophøjede i *Kritik der Urteilkraft* (1. udg. 1790, §§23-29), hvad kun kan blive skitseret her: Henviser i talens første halvdel stikord – såsom "størrelse", "udbredelse til alle sider og over sig ind i himlen", "det endeløse" – til det ikke målbare, det af indbildningskraft og forstand ikke syntetiserbare matematisk-ophøjede, så peger talrige udtryk i anden halvdel – såsom "klipper og afgrunde", det "uhyrlige springvand", "tordenvejrsstemmen" – hen på det dynamisk-ophøjede ved naturen; over for dettes eksistenstruende magt erfarer mennesket ikke desto mindre sin overlegenhed, sin ophøjethed over naturen, fordi det i sin bestemmelse som sædeligt væsen har bevidsthed om "sit oprigtige, gudvelbehagelige sindelag".³³ Og den af Sternbald i sidste sætning påtænkte, af Petrus fornægtede Kristus, er mennesket i dets højeste bestemmelse og samtidig billedlighed med Gud. Det er netop ikke i sanselig anskuelse, men betragtet i den åndelige forestilling kommende fra den fjerne bakkevej, at domkirken for Sternbald bliver til noget, der ikke længere kan beskrives med begreber om det skønne, noget der ikke mere kan opleves i følelsen af det ophøjede, men som bliver til en efterhånden kun ind-

erligt erfarbar apoteose af mennesket og til teofani. Ikke uden grund bryder samtalen imellem de fire kunstelskende vandrere af på dette sted.

Kunstfilosofiske beskrivelser af gotisk bygningskunst – Schelling: Philosophie der Kunst (1802/03); Friedrich Schlegel: Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1805)

Det kan forekomme divergerende eller sågar som et brud at optage Schellings beskrivelse af den gotiske bygningskunst i rækken af de her præsenterede arbejder. For den indtager kun en underordnet stilling i hans *Philosophie der Kunst* og bliver kritiseret som kunstformen arkitekturs endnu rå, "laveste niveau".³⁴ Ifølge Schelling er det arkitekturs opgave at "fremstille det uorganiske som allegori på det organiske",³⁵ hvorfor den "fortrinsvis" har "planteorganismen som forbillede",³⁶ da det i naturen er planten der som nederste form af det organiske danner allegorien på det dyriske (og menneskelige) højere organiske. I det planteagtige ved den græske søjleordens tre former anser Schelling kunstformen arkitektur for at være idealtypisk legemliggjort som allegori på det organiske i det uorganiske eller som symbolisering af det højere organiske. Den gotiske bygningskunst – som efter Schellings vurdering ikke afbilleder det planteagtige allegorisk i materien, men som derimod, idet den tager "planteverdenen uforandret"³⁷ til forbillede, bliver stående på niveau med en "helt naturalistisk", blot "umiddelbar efterligning af naturen"³⁸ – kan han inden for rammerne af sin systematisering udelukkende tildele placeringen som en "grov forform" og som sådan er den næsten at betragte som "modbillede" på arkitekturen i dens egentlige bestemmelse. Alligevel tjener den gotiske bygningskunst Schelling som det første eksempel til at påvise "arkitekturs nære slægtskab med planteverdenen":³⁹

Det er blot nødvendigt med et kig på den gotiske bygningskunsts ægte værker, for i alle deres former at erkende plantens uforanderlige former. Hvad det kendetegnende ved denne kunst i hovedtræk angår, nemlig den i forhold til omfanget og højden smalle basis, så må vi bl.a. forestille os et gotisk bygningsværk, fx et tårn – ligesom domkirken i Strasbourg – som

et uhyrligt træ, der fra en forholdsmæssig smal stamme breder sig ud i en umådelig krone, der strækker sine grene og kviste mod alle sider ud i luften. Mængden af mindre bygninger anbragt på hovedstammen, det lille sidetårn osv., gennem hvilke bygningen fra alle sider strækker sig ud i bredden, er kun fremstillinger af disse grene og kviste på et træ, der ligesom selv er blevet til en stad, således som det overalt anbragte og voksende løvværk umiddelbart peger hen på dette urbillede. Sidebygningerne, der i de ægte gotiske værker indrømmes en plads nærmere ved jorden, som sidekapellerne på kirkerne, antyder rødderne, som dette store træ spreder omkring under sig. Alle den gotiske bygningskunsts ejendommeligheder udtrykker dette forhold, fx de såkaldte korsgange i klostrene, der forestiller en række af træer, hvis kviste for oven er bøjet mod hinanden og vokset sammen og på den måde danner en hvælving.⁴⁰

Her er der ikke tale om en analogi imellem kunstens og naturens skaben – tværtimod, Schelling nedvurderer den gotiske bygningskunst netop fordi, at den – såfremt man følger akademitalen fra 1807⁴¹ – ikke efterstræber en “værkvirkende Videnskab” om naturens skabende kraft (som *natura naturans*), men forbliver på niveauet for efterligningen af de gestaltede naturværker (*natura naturata*). En åndeliggørelse af materien, der for Schelling ville være at forstå som en fremvisning af den evige ånd eller af naturens skaberiske væsen i kunstværkets begrænsede form, ser han netop ikke indfriet i den gotiske arkitektur. Dog kan det fastholdes – og dette retfærdiggør, at den citerede passus fra *Philosophie der Kunst* er taget med – at et gotisk bygningsværks sammenlignelighed med et “uhyrligt træ”, hvilket Goethe og Tieck havde indstiftet som emfatisk metafor for skildringen af den i domkirken i Strasbourg naturagtigt virkende, kun i åndelig henseende erfarbare idé om bygningsværket, hos Schelling bliver indholdsmæssigt præciseret og konkretiseret som en definiens, der såvel er tilgængelig for den sanselige iagttagelse som den er begrebsligt, formelt mulig at fatte i den teoretiske analyse, netop derved, at denne sammenlignelighed forekommer ham at være resultatet af en blot yderlig efterligning af plantestrukturer.

Allerede to år efter Schellings forelæsning over kunstens filosofi i Jena, og samtidig med, at den bliver gentaget i Würzburg, bliver den gotiske byg-

ningskunst via Friedrich Schlegels *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich*, som første gang blev offentliggjort i 1805 i *Poetischen Taschenbuch*, nu løftet op til den for den “romantiske arkitekturforståelse passende genstand”.⁴² Det afgørende for vækkelsen af Schlegels interesse for den gotiske arkitektur var tilskyndelsen gennem brødrene Sulpiz og Melchior Boisserée, som han fulgtes med på den rejse, som på talrige strækninger bød ham lejlighed til at beskæftige sig intensivt med gotiske bygningsværker. Hans studier af den gotiske arkitektur er dokumenteret i disse *Breve*,⁴³ som, udstyret med et par tilføjelser og da under titlen *Grundzüge der gotischen Baukunst* [...], også udkom i det sjette bind i den af Schlegel selv bearbejdede udgave af hans *Sämmtlichen Werke* (1823). Den gotiske bygningskunsts principielle ejendommelighed, som det forekom Schlegel, “som havde man endnu overhovedet ikke forstået dens dybe mening og egentlige betydning”, fastholder han på opholdet i Cambray:

Denne forening af den yderste sirlighed, en uoverskuelig og uudgrundelig kunstighed i udarbejdelsen af det store, det umådelige, det uhyrlige i hele værket, er dog ganske vist en sjælden og sandfærdig skøn forening af modstående evner og sindelag i den menneskelig længsel, der på samme tid stræber lige meget i det højeste, som i det mindste.⁴⁴

Inden for den gotiske arkitektur, som han forstår som en “ganske ejendommelig naturfølelses indgang i bygningskunsten”, skelner Schlegel i tillæggene til *Brevene* fra 1823 imellem en ældre epoke, der orienterer sig mod naturens geometriske og sideriske former, og en nyere “blomstrende” epoke, som forbinder den ældre formgivning med planteverdens gestaltningsrigdom, og som man kunne betegne som en “romantisk byggemåde”, “fordi elementet af den dristigste, byggekunstneriske fantasi først her er nået til sin fulde udvikling”.⁴⁵ For, således noterer Schlegel i *Brevene* ved opholdet i Bruxelles, det er “princippet og den stræben efter fantasiens rigeste fylde” – dvs. “indbildningskraften” som sjælelig og æstetisk evne – “som overhovedet udmærker den gotiske bygningskunst”.⁴⁶

Som det mest imponerende mindesmærke for gotisk bygningskunst beskriver Schlegel det "op-højede brudstykke" af den ufuldendte domkirke i Köln, som der i 1805 kun var opført en tredjedel af kirkeskibet og halvdelen af et tårn af, og hvis "fuldendte, udførlige grundrids ned til den mindste prydelse" Schlegel imidlertid var bekendt med gennem Sulpiz Boisserée. "Kæmpeværket", den fra 1248 til 1322 brydstykkeagtigt udførte bygmesters, Konrad von Hochstetten, "uhyre tanke", skildrer Schlegel ganske bevidst i Johann Joachim Winckelmanns terminologi, som hidtil havde været forbeholdt den græske og den klassiske kunst: Det, "som er mest påfaldende, er forholdenes skønhed, enfoldigheden, symmetrien ved sirligheden, lethedens ved størrelsen", "stilens ædle enfoldighed og skønhed".⁴⁷ "Indtrykket" heraf, skriver Schlegel videre i tilslutning til Goethes domkirke-artikel, "føler enhver, som har fornemmelse for sådan noget; denne fornemmelse lader sig ikke nærmere beskrive eller forklare".⁴⁸ Alligevel følger der et forsøg på en udførlig vurdering af bygningens arkitektoniske særegenheder, i hvilken såvel Goethes og Tiecks udredninger om domkirken i Strasbourg som også Schellings mere præcise beskrivelser af den gotiske bygningskunsts vegetabiliske former – men nu vendt til noget positivt, i lighed med Georg Forsters prisning af det naturagtige, gotiske rankeværk⁴⁹ – bliver genoptaget, og i hvilken det "inderligtgribende, det roligt hemmelighedsfulde, det frejdigt elskelige og oplivende i indtrykket ved forbavelsen over størrelsen"⁵⁰ kommer lige så meget til udtryk som en saglig, kunsthistorisk interesse. En central passus fra denne vurdering skal derfor her gengives mere udførligt:

Tårnene, en bygning af utallige slanke søjler, af stadigt højere og højere stigende, ligesom sammenvoksede bueformede vinduer og små knopskydende tårne, burde have fem etager; den øverste en gennembrudt obelisk af gennemsigtige ranker og store knopskud, som endeligt munder ud i et eneste stort knopskud; men kun to af det ene tårns etager er færdige. Er sådanne tårne ligesom umådelige gevækster af lutter billedskårent værk skydende sig sammenvundet og stolt i det høje, så er mængden af de vidtløftige bærere med alle deres buehvælvinger, deres forsiringer, deres knopskud, spidser og tårne

at sammenligne med en skov. Også de gotiske søjler – som dem i domkirken, der i stedet for at fremstille et eneste, ser ud til at fremstille et helt fletværk af mange sammenbundne slanke rør, som kun har en smule fod, der antydes gennem to ikke særlig mærkbare fremspring, et højt opadskydende skaft og en enkelt bladrig knop i det høje, der er forskelligartet dannet, snart af vinranker, snart af andet af egnens løvværk, og hvor søjlerne danner en spids og mangfoldigt gennembrudt bue – har man ikke ubehændigt sammenlignet med en høj allés stolte hvælving; [...] hvad angår buehvælvingens højde kunne man vel også sammenligne søjlerne med et voldsomt springvands vandstråle, hvis denne var netop lige så tæt, når den faldt ned, som når den skød op. Og hvis helheden med alle dens talløse tårne og småtårne set udefra i det fjerne ikke er ulig en skov, så ser det derimod ud som hele gevækster, når man træder lidt nærmere, og er snarere at sammenligne med en uhyrlig krystallisering. Det ligner, med ét ord, disse kunstens vidunderværker, og med henblik på gestaltningens organiske uendelighed og udtømmelige fylde for det meste naturens egne værker og frembringelser; i det mindste er det det samme for indtrykket, og så uudgrundeligt rigt strukturen, vævet og gevæksterne hos et oplivet væsen er for det undersøgende øje, netop så uoverskuelig er også en sådan arkitektonisk skabnings rigdom på gestalter. Alt er gestaltet, og formet, og forsiret, og stadigt højere og mægtigere gestalter og prydelser stiger op fra de første og mindre.⁵¹

Arkitektonisk set, bemærker Schlegel i en tilføjelse fra 1823, baserer den gotiske, blomstrende stils "højeste kunstfrembringelser" sig endnu på den gammelkristelige byggemådes geometriske former, kun er disse nu i tilsætning omgivet af former, som er lånt fra plantens vegetabiliske organisme, der i sin gestaltning – i modsætning til den dyriske organisme – legemliggør en højere frihed i formål og behov:

Alt er beklædt med den rige bladbesmykning og med livets mest blomstrende fylde, således som også på forårets tæppe – i rigdommen på alle disse grønne gevækster – loven for dets struktur og naturens indre geometri ikke mere træder synligt frem i det enkelte, men alt blomstrer frit i det uendelige liv og udfolder sin skønhed.⁵²

Væsenet i "den gotiske bygningskunst består altså i den naturlignende fylde og uendeligheden i den

indre gestaltning og den ydre, blomsterrige forsi- ring".⁵³ Afslutningsvis når Schlegel frem til denne decideret udtalte dom:

Den gotiske bygningskunst har en betydning, og dét den højeste; og når maleriet for det meste kun må nøjes med svage, ubestemte, misforståelige, fjerne antydninger af det guddommelige, så kan bygningskunsten derimod, således tænkt og således anvendt, ligesom umiddelbart fremstille det uendelige og gøre det nærværende gennem den blotte efterligning af naturfylden, også uden hentydninger til kristendommens ideer og hemmeligheder, som ganske vist har haft en ikke ringe indflydelse på opkomsten og udviklingen af kirkearkitekturen.⁵⁴

At den gotiske domkirkearkitektur, også uafhængigt af kristelig symbolik, formår at fremstille det guddommelige umiddelbart gennem efterligningen af naturen – ikke i dens kaotiske tilstand, men naturen i havens allerede "opløftede, forskønnede og forklarede tilstand" – det bliver, i en tilføjelse til notitserne fra Rhinturen, endnu engang prægnant fremhævet af Schlegel i et imponerende billede, som forbinder den førkristelige geometriske stil med den romantiske gotiks blomstrende stil: I gotikkens "højere bygningskunst" er det ikke den "vilde natur, som bliver fremstillet, men den forklarede og i forklarelsen frit opblomstrende natur, som himmelsk Gudsstad og den forherligede skabelses ordnede, sideriske hus".⁵⁵

I Schlegels fremstilling, i særdeleshed i det af domkirken i Köln brudstykkeagtige "kæmpeværk", genfinder vi alle tre paradigmer for den æstetiske iagttagelse af gotisk bygningskunst, således som de kunne påvises som ledende i Goethes og Tiecks litterære beskrivelser af domkirken i Strasbourg, forbundet med en præcis konstatering af deres vegetabiliske, næsten samtlige "af plantenaturens lånte" former,⁵⁶ i hvilke metaforen om "Guds træ" manifesterer sig i den sanseligt iagttagelige fremtrædelse af den gotiske sakralbygning. Naturens og kunstens analoge skaben viser sig deri, at den gotiske "kunsts vidunderværker" med hensyn "til den organiske uendelighed og gestaltningens udtømmelige fylde [...] for det meste" kan sammenlignes med "naturens egne værker og frembringelser". Den menneskelige ånd åbenba-

rer sig i det gotiske kunstværk som en omsætning af sin indbildningskrafts stræben efter den "rigeste fylde", hvorved det uendelige eller guddommelige "ligesom umiddelbart" på samme tid bliver "fremstillet og gjort nærværende" i den herfra udgående "efterligning af naturfylden". En åndeliggørelse af materien finder sted for så vidt, som bygningsværkets "stenede masser" ikke bare efterligner naturen i dens "oprindelige" tilstand, men selv fremstiller en ellers ikke forefindelig "forklaret og i forklarelsen frit opblomstrende natur", en "forherliget skabelse", der først bliver virkeliggjort af den menneskelige ånd, og som – netop i sin materielle realisation – pe- ger på sit åndelige udspring.

Fra de æstetiske paradigmer i "genopdagelsen" af den gotiske bygningskunst til "genopdagelsen" af Plotins "æstetiske" Enneader

Over for beskyldningen om blot naturefterligning retfærdiggør Plotin kunsten med det argument, at den ligesom naturen skaber i betragtningen af åndelige former; dette kunne læses som en bekræftelse på analogiciteten imellem naturens og kunstens skaben, således som Goethe, Tieck og Schlegel ser den manifesteret i den gotiske bygningskunst. Som i naturen går også den kunstneriske skabelse af en ydre form ($\mu\omicron\rho\phi\eta$) tilbage til en idé ($\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$), en rational form ($\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$). Et af kernestederne i *Enneade* V 8 – hvis første kapitel Goethe oversætter i sommeren 1805 og den 1. september sender til Zelter, der reagerer begejstret herpå⁵⁷ – lyder i Goethes oversættelse:

Ville nu en eller anden foragte kunsterne fordi de efterligner naturen, så lader det sig svare derpå, at naturen også efterligner meget andet; videre, at kunsterne ikke ligeud efterligner, hvad man ser med øjnene, men går tilbage til hint fornuftige ($\lambda\omicron\gamma\omicron\iota$) som naturen består af og handler efter.⁵⁸

Også forestillingen om, at kunstnerens ånd og i sidste ende det guddommelige åbenbarer sig i et bygningsværks formgivne mangfoldighed, kunne genfindes hos Plotin. For hvorledes, således overvejer Plotin i *Enneade* I 6 – fra hvilken Goethe ligeledes i 1805 oversætter et sted i den berømte versifikation "Wär' nicht die Auge sonnenhaft [...]"⁵⁹ – kan det

dennesidige sanseligt konstatérbare – i naturen som i kunsten – være netop så skønt som det hinsidige åndelige?

Det sker, således lærer vi, gennem delagtigheden i gestalten (idéen) [εἶδος]. For alt formløst er bestemt til at antage form og gestalt; sålænge det herfra ingen andel har i rational form [λόγος] og gestalt [εἶδος], er det hæslikt og lukket ude fra den guddommelige formkraft. [...] Idéen træder altså til; det som ved sammensætning af mange dele bør blive til en enhed, det ordner den sammen, bringer i en enhedslig, indre opbygning og gør det til ét og overensstemmende med sig selv, da den jo selv er enhedslig og det gestaltede, så vidt det er det muligt – da det jo består af mange – også bør være enhedsligt; er det da bragt til enhed, så troner skønheden over det og meddeler sig i delene så godt som i helheden; støder idéen imidlertid på noget enhedsligt, som består af ligeartede dele, så meddeler den skønheden i helheden; sådan, som hvis skønheden snart, gennem kunsten, bliver givet et helt hus med dets dele, snart – gennem en naturkraft – en enkelt sten.⁶⁰

Og hvorledes, spørger Plotin videre, "kan bygmesteren afstemme huset udadtil efter husets idé i dets indre og derefter betragte det som skønt?"

Kun fordi det ydre hus, når man udskiller stenene, er ensbetydende med en deling af den indre idé [ἐνδὸν εἶδος] ved hjælp af materiens ydre masse, en tilsynekømt af det udelelige i mangfoldigheden.⁶¹

I den ydre gestalts "mangfoldighed" manifesterer "tilsynekømt" af det "udelelige" sig, idéen eller den rationale form, som sanseligt konstatérbart udtryk for dets åndelige udspring. Omvendt fører derfor den sanselige betragtning af den ydre gestalt tilbage til den kun i åndelig betragtning synlige idé. "Tilsynekømt" af den menneskelige ånd og af det guddommelige i den naturlignende "mangfoldighed" i den gotiske kunsts arkitektoniske omsætning er det, som for Goethe, Tieck og Schlegel udgør fascinationen ved denne kunst. Så meget desto mere bemærkelsesværdigt er det, at denne "tilsynekømt" også fuldbyrder sig i teksterne selv, fra Goethe til Schlegel: fra udgangspunktet i den metaforiske omskrivning af den gotiske katedral som "Guds træ",

hvis idé kun kan opfattes i den indre erfaring, og frem til den præcise beskrivelse af dets formelementer, som er lånt af plantenaturens, i hvilken "Guds træ" konkretiserer sig i sin sanseligt konstatérbare gestalt og netop i denne konkretisering viser den "forherligede skabelse".

"Den egentlige, sande middelalder er måske den, som blev udgjort af den nyplatoniske filosofi."⁶² Dette skriver Schlegel – der gennem Novalis (Friedrich von Hardenberg) blev gjort opmærksom på Plotin – i en notits, som må dateres til allerede omkring 1798/99.⁶³ At Schlegel, ved sin betragtning af gotisk bygningskunst på sin fælles rejse med brødrene Boisserée i 1804 eller senest ved bearbejdelsen af sine rejsenotater i 1805, har kendt til Goethes artikel "Om tysk bygningskunst" og Tiecks skildring i *Sternbald*, viser sig allerede i enkelte formuleringer i *Brevene*. Og det er også muligt – disse spekulationer må afslutningsvis være tilladt – at han i betragtningen af gotisk bygningskunst, som forekom ham at være det arkitektoniske udtryk for den "sande middelalder", ligesom også kunne (gen)møde Plotin og den nyplatoniske filosofi.

Der findes henvisninger til, at Schlegel frem til 1805 har beskæftiget sig indgående med Plotin.⁶⁴ Schelling havde i 1802 offentliggjort sit skrift *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch*, som Würzburger-teologen Franz Berg i 1804 i en replik med titlen *Sextus oder über die absolute Erkenntnis von Schelling* besk. kritiserede, og hvori han sammenlignede Schelling med den "nyplatoniske sværmer" Plotin. Schelling, der kendte til angrebet, beder i april 1804 sin ven, filosofiprofessoren Windischmann i Aschaffenburg, om at skaffe ham et eksemplar af Marsilio Ficinos udgave af de plotinske *Enneader*. Efter studiet af Plotins skrifter formulerer Schelling selv i et brev til Windischmann fra september 1805: "Havde dog en, der formåede det, tid og lyst til at sætte denne guddommelige mands" – Plotins – "værker i produktion."⁶⁵ Schelling tænker i den forbindelse på en ny udgivelse af de plotinske *Enneader*, som på den tid efterhånden kun var tilgængelige i Basel-oplaget af Ficinos udgave fra 1615. Windischmann selv griber Schellings efterspørgsel på de plotinske skrifter i april 1805

som en tilskyndelse, studerer selv intensivt Plotin og offentliggør en anmeldelse af det Berg'ske skrift i *Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung* (nr. 40, 1805), hvori han forsvarer såvel Schelling som den "geniale Plotinos".⁶⁶ Det er på baggrund af denne debat, det må forstås, når Schlegel i sine Köln-forelæsninger over *Die Entwicklung der Philosophie*, ligeledes i 1805, ikke kun tilkender Plotin "det største geni blandt alle aleksandrinerne", men også når frem til denne dom: "Vi finder hos ham" – der tænkes her atter på Plotin – "mange idéer, som stemmer overens med den nye idealisme."⁶⁷ Schlegel har frem til 1805 følgelig ikke kun beskæftiget sig med den "nye idealismes" filosofi – med Schelling og Fichte – men også i udpræget grad med Plotin. Rejsen fra Paris til Köln og publikationen af *Brevne i Poetischen Taschenbuch* falder i samme tidsrum, i årene 1804 og 1805, som hans "opdagelse" og virkningsfulde rehabilitering af den gotiske bygningskunst.

Før juli 1805 udkommer Creuzers og Daubs *Studien* med oversættelsen af den plotinske *Enneade III* 8.⁶⁸ I slutningen af september udkommer Schlegels *Poetisches Taschenbuch*.⁶⁹ "Genopdagelsen" af Plotin og "genopdagelsen" af den gotiske bygningskunst følger således indtil få uger næsten samtidigt i sine anerkendelsers offentlige ytring. Her handler det, som indledningsvis bemærket, hverken om et tilfælde eller om et blot historisk sammenfald. Iagttagelsen af gotisk, "middelalderlig" arkitektur er, som det her skulle være vist, et spor, der fører til det åndshistoriske "krydsfelt" af æstetisk teoridannelse, romantik og nyplatonisk filosofi i begyndelsen af det 19. århundrede. Og dette spor begynder i 1771 ved Goethes møde med domkirken i Strasbourg.

På dansk ved Sune Lüsberg

Noter

1. Jf. Kozierek, Gerard: "Einleitung", in: *Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik*, udg., indledt og forsynet med en videreførende bibliografi af Gerard Kozierek, Tübingen: Niemeyer, 1977, s. 1-43.
2. Jf. Seeba, Hinrich C.: "Der Kölner Dom: Bastion des Mittelalters und Nationaldenkmal. Zur Kategorie der Geschichtlichkeit in den Kontroversen des Vormärz", in Poag, James F/Scholz-Williams, Gerhild: *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*, Königstein/Ts.: Athenäum, 1983, s. 87-105.
3. Således Hans Dietrich Irmischer i: Herder/Goethe/Frisil/Möser: *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, udg. af Hans Dietrich Irmischer, Stuttgart: Reclam (gennemset og revideret udgave 1977) 1981, s. 163.
4. Jf. Goethes sene artikel "Von deutscher Baukunst 1823", som blev publiceret i hans tidskrift *Über Kunst und Altertum* (4. bd., 2. hæfte, 1823), in: Goethe, Johann Wolfgang: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, udg. af Ernst Beutler, bd. 13: *Schriften zur Kunst* (i det følgende forkortet: Goethe: GA: bd. 13), Zürich/Artemis, 2. oplag 1965, s. 950-957.
5. Jf. til denne tematik Wundt, Max: "Plotin und die Romantik", in: *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum* 35 (årgang 18), 1915, s. 649-672; Mähl, Hans-Joachim: "Novalis und Plotin. Untersuchungen zu einer neuen Edition und Interpretation des *allgemeinen Brouillon*", in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1963, Tübingen: Niemeyer 1963, s. 139-250; Beierwaltes, Werner: *Platonismus und Idealismus*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1972 (*Philosophische Abhandlungen*, bd. 40), særligt kapitlet "Plotin im deutschen Idealismus", s. 83-153. Jeg tillader mig her også at henvise til mit foredrag "'Er gehört in jedem Falle zu den Unseren". - Zur Plotin-Rezeption in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts", som jeg holdt den 25/6-2001 ved Giessen Universitet i forbindelse med forsker-seminaret, "Klassizismus und Romantik im europäischen Kontext" (taler: Prof. Dr. Günter Oesterle), der blev ledt af fru Prof. Dr. Christine Lubkoll.
6. Oversættelse af titlerne efter: Plotin: *Schriften*. Oversat af Richard Harder. Nybearbejdning med græsk læsetekst og anmærkninger videreført af Rudolf Beutler og Willy Theiler (i det følgende forkortet: Plotin: *Schriften*) bd. I-IV, Hamburg: Felix Meiner, 1956-71.
7. Windischmann i *Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung* 1805, nr. 40, spalte 314, citeret efter Wundt, Max: "Plotin und die Romantik" (op. cit.), s. 662.
8. Zelter citeret efter Müller, Hermann Friedrich: "Goethe und Plotinos", in: *Germanisch-romanische Monatschrift* 7 (1915-1919), Heidelberg: Carl Winter 1919, s. 45-60, citat s. 51.
9. *Studien*. Udgivet af Carl Daub og Friedrich Creuzer/professorer i Heidelberg. Første bind, Frankfurt/ Heidelberg: J. C. B. Mohr, 1805, deri: "Plotinos, von der Natur,

von der Betrachtung und von dem Einen", s. 30-103.

10. Jf. Beierwaltes, Werner: "Negati Affirmatio: Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik durch Johannes Scotus Eriugena", in: *Philosophisches Jahrbuch* 83 (1976), s. 237-265, med videreførende litteraturhenvisninger.

11. Goethe, Johann Wolfgang: "Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1773", in: Goethe: Ga, bd. 13, s. 16-26, l. c., s. 17.

12. L. c., s. 20.

13. L. c., s. 20.

14. L. c., s. 21.

15. L. c., s. 23.

16. L. c., s. 23.

17. L. c., s. 24.

18. L. c., s. 25. ["Medii aevi'en": dvs. "middelalderen", og nærmere bestemt det, som vi normalt forstår ved og kalder for 'middelalderen' (altså perioden ml. senantik og renaissance). O. a.]

19. L. c., s. 26.

20. L. c., s. 17.

21. L. c., s. 18.

22. L. c., s. 16.

23. L. c., s. 21.

24. L. c., s. 25.

25. L. c., s. 23.

26. L. c., s. 24.

27. Jf. Irmischer in: Herder/Goethe/Frisil/Möser: *Von deutscher Art und Kunst* (op. cit.), s. 156, anm. 18.

28. "Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775", in: Ga, bd. 13, s. 54-56, citat s. 54.

29. L. c., s. 55.

30. L. c., s. 54-55.

31. Tieck, Ludwig: *Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe*, udg. af Alfred Anger, Stuttgart: Reclam, 1966, s. 217.

32. L. c., s. 217-218.

33. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, § 28, B 108.

34. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Philosophie der Kunst* (1802/03), in: Schelling: *Ausgewählte Schriften*, udg. af Manfred Frank (baseret på udgaven af Schellings *Sämmtlicher Werke*, udg. af K. F. A. Schelling, I. afdeling, bd. 1-10; II. afdeling, bd. 1-4, Stuttgart: Cotta, 1856-1861), bd. 1-6, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, bd. 2: *Schriften 1801-1803*, s. 181-565 (svarende til Cotta-udgaven af d. I/bd. 5, s. 355-737), citat § 112, 'Erläuterung', s. 411 (I/5, 583).

35. L. c., § 110, 'Zusatz', s. 409 (I/5, 581).

36. L. c., § 112, s. 411 (I/5, 583).

37. L. c., § 112, 'Erläuterung', s. 412 (I/5, 584).

38. L. c., s. 414 (I/5, 586).

39. L. c., s. 411 (I/5, 583).

40. L. c., s. 412 (I/5, 584).

41. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Ueber das Ver-*

hältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807), in: Schelling: *Ausgewählte Schriften*, udg. af Manfred Frank (op. cit.), bd. 2, s. 579-619 (I/7, 289-329).

42. Bisky, Jens: "...in einem unendlichen Bau an der Stadt Gottes auf Erden". Boisserées "Domwerk" im Kontext romantischer Architekturtheorie", in: *Die Stadt in der europäischen Romantik*, udg. af Gerhart Von Graevenitz, Würzburg: Königshausen og Neumann, 2000 (Stiftung für Romantikforschung, bd. XI), s. 93-108, citat s. 95.

43. Denne værkitel har jeg undtagelsesvis oversat i det følgende. O. a.

44. Schlegel, Friedrich: *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich*, in: Schlegel: *Ansichten von der christlichen Kunst*, udg. og indledt af Hans Eichner (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, udg. af Ernst Behler, bd. 4), Paderborn/München/Wien: Schöningh, 1959, s. 153-204, citat s. 160-161.

45. L. c., s. 163.

46. L. c., 165.

47. L. c., s. 177-178.

48. L. c., 177.

49. Jf. Georg Forster: *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich* (1791), deri kapitlet om "Köln".

50. Schlegel, Friedrich, L. c., s. 180.

51. L. c., s. 178-179.

52. L. c., s. 179.

53. Ibid.

54. L. c., s. 180.

55. L. c., s. 191-192.

56. L. c., s. 179.

57. Jf. ovenfor.

58. Goethe, GA, bd. 8., 2. oplag 1961, s. 497; jf. Plotin, *Enn.* V 8 [31], 1, 32-36.

59. I "Einleitung zum Entwurf einer Farbenlehre" og (i en noget varieret form) i de "Tamme Xenier"; jf. Müller: "Goethe und Plotinos" (op. cit.), s. 53.

60. Plotin, *Enn.* I 6 (1), 2, 12-27; oversættelse efter Plotin: *Schriften*, oversat af Richard Harder (op. cit.), bd. Ia, s. 7. [Nærværende oversættelse til dansk forholder sig udelukkende til den af Dagmar Mirbach gengivne tekst. Ligeledes er alle øvrige citater alene oversat på baggrund af hendes gengivelser, heraf nogle få i samråd med forfatteren eller andre fagfolk, der dog hverken kan eller skal drages til ansvar for eventuelt uheldige løsninger. O. a.]

61. Plotin, *Enn.* I 6 (1), 3, 6-10; oversættelse efter Plotin: *Schriften*, oversat af Richard Harder (op. cit.), bd. Ia, s. 9.

62. Schlegel, Friedrich: *Philosophische Fragmente, Zweite Epoche, II [1798-1801]*, "Tanker", figm. nr 37 in: Schlegel: *Philosophische Lehrjahre 1796-1806, nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828*, første del, udg. med indledning og kommentar af Ernst Behler (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, udg. af Ernst Behler, bd. 18), Pa-

derborn/München, Wien: Schönigh, Zürich: Thomas, 1963, s. 347. [Dagmar Mirbachs gengivelse er her: "Das eigentl(iche) wahre Mittelalter ist viell(eicht) das d(er) NeuPlaton(ischen) fs (Philosophie). O.a.]

63. Jf. Mähl: "Novalis und Plotin" (op. cit.), s. 239-243.

64. Jf. *ibid.*; jf. registeret i den *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, udg. af Ernst Behler, bd. 19, München/Paderborn/Wien: Schönigh, Zürich: Thomas, 1971.

65. Schelling til Windischmann den 5. september 1805, citeret efter Beierwaltes: *Platonismus und Idealismus* (op. cit.), s. 102-103.

66. Jf. fodnote 7 og de i fodnote 5 angivne henvisninger

til de herfor grundlæggende arbejder af Wundt, Mähl og Beierwaltes.

67. Schlegel, Friedrich: *Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804-1806*, tillige med fragmenter af frem for alt filosofisk-teologisk indhold, fra den foreviges efterladenskaber udg. af C. J. H. Windischmann, bd. 1, Bonn: Weber, 1836, s. 401; jf. Mähl: "Novalis und Plotin" (op. cit.), s. 243.

68. Jf. Wundt: "Plotin und die Romantik" (op. cit.), s. 666, fodnote 3.

69. Jf. Eichner i "Einleitung" til den *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, bd. 4 (op. cit.), s. XXXII.