

“Unser Denken ist schlechterdings nur eine Galvanisation ...”

Om mødet mellem naturvidenskab, digtningsteori og musikæstetik hos Novalis

SØREN MØLLER SØRENSEN

HISTORIEN OM DEN ABSOLUTE MUSIKS IDÉ

Gerade als autonome, absolute Musik, losgelöst von der ‘Bedingtheit’ durch Texte, Funktionen und Affekte, erreicht die Kunst metaphysische Würde als Ausdruck des ‘Unendlichen’. Die ‘eigentliche’ romantische Musikästhetik ist eine Metaphysik der Instrumentalmusik.¹

Disse sætninger kulminerer Carl Dahlhaus’ redegørelse for den romantiske musikæstetik i bogen *Die Idee der absoluten Musik*, der i 2002 kunne fejre sin 25 års fødselsdag, og som i det kvarte århundrede, der er gået, har hævdet sin status som et uomgængeligt standardværk, og som stadig er noget af det mest inspirerende, der er skrevet om emnet. Men det er uundgåeligt, at det med tiden bliver tydeligere, at bogen som æstetikhistorieskrivning betragtet bekræfter gyldigheden af en anden af Dahlhaus’ ofte citerede læresætninger:

Historie beruht, als empirische Wissenschaft, durchaus auf Daten, wemngleich auf kategorial geformten. Und auch Strukturen und Verkettungen sind in der Wirklichkeit, wie sie dem Historiker aus den Quellen entgegentritt, vorgezeichnet, können allerdings nicht anders als durch Begriffssysteme, die der Historiker entwirft, kenntlich gemacht werden. Daß sie in einer bestimmten Perspektive erscheinen, ist die Bedingung dafür, daß sie sich überhaupt zeigen, eine Bedingung, die der Historiker niemals überspringen kann, ohne daß er sich wegen der Unmöglichkeit, aus dem eigenen Schatten hinauszutreten, dem Argwohn überlassen müßte, er bewege sich in einem Labyrinth von Fiktionen.²

Den umådeligt produktive Dahlhaus spildte ikke tiden med udsigtsløse forsøg på at træde ud af sin egen skygge. Hans effektivitet og hans usædvanlige faglige gennemslagskraft var netop grundet i en usædvanlig evne til at udnytte den situationsbetingede, perspektiviske historieskrivnings muligheder. *Die Idee der absoluten Musik* er således på én gang effektiv og overbevisende historieskrivning, svar på påtrængende metodologiske spørgsmål i 1970’erne og en præcis spejling af erkendte og

¹ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel, 1978), 68.

² Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (Köln, 1977), 70-71.

uerkendte æstetisk-teoretiske normer i Dahlhaus' akademiske miljø, der bl.a. var kendetegnet ved sin dialog med den musikalske modernisme. Arbejdet med romantisk musikæstetik var for Dahlhaus en del af arbejdet for at gøre det musikalske værkbegreb til en historiografisk håndterlig størrelse qua nøgterne afgrænsninger af dets kronologiske og kulturelle virkningsfelt.³ Men det værkbegreb, som Dahlhaus læste frem i sit udvalg af æstetikhistoriske kildetekster, var i høj grad for-formet af hans fag- og musikhistoriske horisont, herunder af en produktionsæstetisk holdning med entydigt fokus på værkets i sig selv meningsfulde, komponerede struktur, der havde en af sine stærkeste bastioner i tysk musikvidenskab og tysk-influeret musikalsk modernisme.

I indledningskapitlet af *Die Idee der absoluten Musik* bevæger Dahlhaus sig hastigt gennem Karl-Philipp Moritz' før-romantiske, litterære autonomiæstetik, Novalis' og Schlegels romantiske digtningsteori og Wackenroders og Tiecks entusiastiske musiksværmeri, som var de dele af en homogen historisk udviklingskæde, der foreløbigt kulminerede hos E.T.A. Hoffmann, og det netop i Hoffmanns anmeldelse af Beethovens 5. symfoni, hvor sammenhængen mellem 'den absolutte musiks' intelligible struktur og den anelsesfulde henvisning til det absolutte blev eksplicit. Hermed blotlægges grundstrukturen i Dahlhaus' konstruktion af historien om den absolutte musiks idé. Samtidig knæsættes forståelsen af 'den egentlige romantiske musikæstetik' som en værkæstetik med et strukturelt begrundet selvberoende værk som sin paradigmatiske genstand. Denne forståelse udvikles yderligere i kapitlet 'Musikalische Logik und Sprachcharacter', hvor det hævdes, at autonomitanke ville være forblevet "ein Begriffespinnt ... das Luftwurzeln treibt", hvis ikke den havde kunnet stabilisere sig i relationen til sin genstand: en instrumentalmusik "von öffentlich anerkanntem Rang", og hvis ikke den kunne knytte an til "reale und wesentliche Merkmale der Sache selbst", hvilket for Dahlhaus vil sige: "kompositionstechnisch-ästhetischen Momente".⁴ Dahlhaus forestiller sig altså et historisk virksomt gensidigt bekræftende forhold mellem den æstetiske autonomitanke og en strukturelt betinget autonomi 'i tingen selv', som han omskriver med begrebet 'musikalsk logik' og giver historisk kolorit ved henvisning til Friedrich Schlegels berømte logocentriske argumentation for en instrumentalmusik, der kan andet og meget mere end skildre eller fremkalde affekter:

³ Jf. f.eks. Carl Dahlhaus, 'Plädoyer für eine romantische Kategorie – der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik', i *Schönberg und Andere* (Mainz, 1978), 270-78, eller Carl Dahlhaus, 'Ästhetik und Musikästetik', i Carl Dahlhaus og Helga de la Motte-Haber (eds.), *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 10; Laaber, 1982), 81-108. Dagens antropologisk orienterede musikvidenskab ville måske sige, at Dahlhaus konstaterede og præciserede værkbegrebets status som et 'antropologisk faktum' med gyldighed for den borgerlige musikkultur. Jf. også Eggebrechts kritik af Dahlhaus' kronologiske afgrænsning af værkbegrebets gyldighedsrum i Hans Heinrich Eggebrecht, 'Opusmusik', i *Musikalisches denken, Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik* (Wilhelmshafen, 1977), 219-42.

⁴ Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, 105.

Wer ... Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht unter dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? Und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?⁵

Dahlhaus ved, hvad han leder efter, og i det udvalgte kildemateriale finder han da også, hvad han søger. Men han forbliver i alt dette udover af en empirisk historisk videnskab, som han selv definerer den i ovenstående citat fra *Grundlagen der Musikgeschichte*. Det er virkelig muligt at læse og lytte sig frem til en logocentrisk, værkæstetisk stemme i kilderne til den romantiske musikæstetik. Men den er aldrig alene, og den er aldrig uimodsagt.

EN ANDEN HISTORIE

Det er for længst blevet ukontroversielt at konstatere, at de akademiske konjunkturer, de skiftende forskningstrategier og metodiske orienteringer, bestemmer, hvad historieskrivningen kan få øje på, og hvordan det kan repræsenteres. Men netop i musikvidenskabelig sammenhæng er det nok værd at erindre om, at det så sandelig også afhænger af, hvad den pågældende forsker for øvrigt har inden for syns- og hørevidde. Og vælger man som alternativ til den struktur- og værkorienterede modernisme at frugtbar gøre en dialog med den aktuelle avantgarde anno 2003, tager historien sig anderledes ud. Man behøver ikke at være nogen stor kender af tidens avantgardescener for at have stiftet bekendtskab med den udbredte interesse for lydfenomener uden for et værkæstetisk musikbegrebs rammer, der ofte forenes med en fokusering på kunstprocessens performative aspekter. Spørger man til den romantiske æstetiks kildetekster med baggrund i den erfarings- og problemhorisont, som disse avantgardistiske manifestationer bevæger sig inden for, svarer de hverken mindre beredvilligt eller mere forvirret end i sin tid på Dahlhaus' spørgsmål. Måske tør man endda hævde, at de kommer mere udførligt og mere nuanceret til orde, når der spørges på baggrund af erfaringer med kunstneriske manifestationer, der indbyder til refleksion over de indbyrdes relationer mellem de forskellige instanser i kunstprocessen og forsøger at praktisere alternativer til traditionelle, hierarkiske autoritetsrelationer f.eks. mellem autor-intention, skriftlig fiksering, performativ interpretation⁶

⁵ Friedrich Schlegel, 'Charakteristiken und Kritiken I', i *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Hans Eichner (München, 1967), ii, 254, citeret efter Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, 108-9.

⁶ Begrebet 'performativ interpretation' er overtaget fra Hermann Danuser, der opererer med begrebsparret performativ og hermeneutisk interpretation. Den performative interpretation læser noderne som en handlingsforskrift, den hermeneutiske interpretation læser og udlægger dem som en 'tekst', jf. Hermann Danuser, 'Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie', *Musiktheorie*, 11 (1996), 38-51. Jf. også Hermann Danuser, 'Interpretation', *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. udg., Sachteil iv (Kassel, 1996), 1053-69.

og reception, og – ikke mindst – når man tilstræber en fremstilling, der lige så meget hæfter sig ved stoffets indre modsigelser som ved de enhedsskabende træk. Vores musikbegreb er til stadighed til forhandling, og det falder aldrig til ro i en værkæstetisk ‘den absolutte musiks idé’. Når historien om den romantiske musikæstetik skrives som historien om en værkorienteret autonomiæstetiks opkomst fremhæves visse træk, mens andre efterlades ubelyste. Det kan ikke være anderledes og gælder da også, uanset om den historiografiske konstruktion omkring værkbegrebet udvikles ud fra et ønske om at ‘redde’ begrebet ved en præcisering af dets indhold og historiske gyldighedsrum som i tilfældet Dahlhaus, eller om anliggendet er mere ligefremt kritisk som i nyere angelsaksiske arbejder, herunder Lydia Goehrs meget udbredte men historisk svagt funderede *The Imaginary Museum. An Essay on the Philosophy of Music*.⁷ Den efterhånden gamle og langt ud over Dahlhaus’ umiddelbare indflydelsessfære udbredte tendens til at læse romantikken værkæstetisk efterlader et påtrængende behov for alternative læsninger af et bredt kildemateriale, der hverken lader sig begrænse af Dahlhaus’ udvælgelser eller af de populære antologier, der desværre synes at begrænse en del af den engelsksprogede litteraturs horisont.

Der er altså behov for et større genlæsningsarbejde og for nye fortolkningsstrategier, som jeg i første omgang vil lade være kendetegnet ved det lidt upræcise begreb ‘bredde’. Jeg forestiller mig denne bredde praktiseret i flere henseender.

For det første i henseende til autorer og tekster, hvilket ikke behøver yderligere uddybning. For det andet i henseende til betragtningsmåderne. Æstetikhistorien er traditionelt blevet behandlet som idéhistorie, dvs. den er blevet skrevet, som var de æstetiske ideer, der møder os i skrifterne, dens egentlige aktører. Men der er behov for at supplere med andre historiske betragtningsmåder og at inddrage andet historisk materiale. Det har vist sig for mig, at selv ganske elementære biografiske oplysninger har kunnet bidrage med overraskende indsigter i karakteren af det æstetiske tankegods’ interaktion med andre kulturelle formationer, og at beskæftigelsen med den side af sagen har kunnet etablere en slags bro til en diskurshistorisk betragtningsmåde, der spørger til den æstetiske diskurs’ indlejring i bredere felter af kulturel praksis og betydningsproduktion.

For det tredje bredde i diskurshistorisk henseende. Uanset hvor net og håndterligt det måtte forekomme, cirkulerer de æstetiske ideer ikke i et sluttet kredsløb med kunstnerisk produktion og reception inden for ‘institutionen kunst’. Ikke mindst i den tyske romantik er diskursgrænserne uskarpe, og ikke mindst mellem æstetisk og naturvidenskabelig tænkning og praksis er der en stærk – og hidtil i musikhistorisk sammenhæng for lidet påagtet – interaktion.

For det fjerde og sidste bredde som modsætning til en praksis præget af bornert-hed. Det bør gælde for os, der stadig har mod til at kalde os historikere, at vi også

⁷ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum. An Essay on the Philosophy of Music* (Oxford, 1992). Naturligvis er der i sig selv intet ondt i at udforske historien for at kunne kritisere aspekter af nutiden. Blot må man være opmærksom på, at historien naturligvis tager sig ud på en bestemt måde, når man betragter den i en søgen efter ‘ondets rod’, hvor ondt i dette tilfælde er kritisable aspekter af nutidig musikalsk praksis og musikteoretisk diskurs.

tør vedkende os arven fra den fag-etik, der ligger bag Edmund Rankes berømte ønske om at begribe det fortidige ‘wie es eigentlich gewesen ist’, der ikke må misforstås som en bekendelse til en positivistisk forestilling om en umedieret tilgang til en historisk sandhed, men som handler om at ville forstå det fortidige i sin anderledes-hed og individualitet. Trods den helt nødvendige erkendelse af den historiske videns perspektiviske og uafsluttede karakter er det stadig en dyd at undgå snærende kategoriale skemaer og bornerte og anakronistiske begribelsesmønstre. Uden en grundlæggende respekt for det fortidiges anderledeshed ingen historievidenskab, ej heller en historievidenskab, der har taget ved lære af den moderne hermeneutik. Leo Treitler har smukt formuleret, at det er forudsætningen for den dialogisk-hermeneutiske til-egnelse, som blandt andre Hans-Georg Gadamer advokerer, at “each participant speaks out of his or her own autonomy and is subject to change during the course of the dialogue and as a result of it”.⁸ I sin kritik af historiens objektiverende metode formulerer Gadamer imidlertid selv et noget skarpere krav til den dialogiske forståelse, og han antyder dermed en mulig grænse for denne forståelsesform, der kan være prekær i forbindelse med studiet af romantikken.

For Gadamer er det forbundet med en art ugyldiggørelse, når historikeren vil frigøre sig fra nutidige målestokke og fordomme og betragte det overleverede inden for rammerne af dets egen historiske horisont. Det kan sammenlignes med “das Prüfungsgespräch oder bestimmte Formen der ärztlichen Gesprächsführung”,⁹ hvor der nok spørges med henblik på at forstå men ikke på at komme til enighed. Mere alment gælder det en udspørgen, der sigter på at forstå den udspurgte alene på hans ellers hendes egne præmisser, der på forhånd er bestemt som fremmede og irrelevante for den spørgendes eget liv. I disse situationer har man ifølge Gadamer på forhånd opgivet at finde noget hos samtalepartneren, der kan have gyldighed og sandhed for en selv. Anerkendelsen af den andens anderledeshed skulle derfor indebære en principiel suspension af hans eller hendes krav på at kunne sige noget sandt.¹⁰ Gadamer synes at ville sige, at en ægte historisk-hermeneutisk forståelse kun kan komme i stand, når vi møder de overleverede tankegange som noget, der i det mindste har muligheden for at blive af aktuel og personlig gyldighed. Det er et smukt ideal, men unægteligt også problematisk. Hvad gør vi, når vi erfarer at have nået grænsen for den mulige ‘indforståelse’? Skal vi holde op med at lytte, når vores samtalepartner ikke synes at være ved sine fulde fem,¹¹ og skal vi lægge det filosofiske eller kunstteoretiske værk til side, når det er så langt fra vore begribelsesmønstre, at det synes udelukket, at dets sandhedsfordringer gennem en eller anden mediering kan blive vores?

⁸ Leo Treitler, ‘The Historiography of Music. Issues of Past and Present’, i Nicolas Cook og Mark Everist (eds.), *Rethinking Music* (Oxford, 1999), 358.

⁹ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960), her anvendes Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke* 1 (Tübingen, 1986), 308.

¹⁰ Ibid., 308-9.

¹¹ Jürgen Habermas pegede bl.a. på psykoanalysens terapeutiske samtale- og forklaringsstrategier i sin kritik af universalitetsfordringen i Gadamers hermeneutik, jf. Jürgen Habermas, ‘Hermeneutikkens krav på universel gyldighed’, i Jesper Guldal og Martin Møller (eds.), *Hermeneutik. En antologi om forståelse* (København, 1999), 206-37.

Næppe, og der er derfor gode grunde til at konfrontere Gadammers ideal om hermeneutisk indforståelse med Michel Foucaults meget relevante spørgsmål: “What does it mean, no longer being able to think a certain thought?”, som Gary Tomlinson henviser til i det reflekterende afslutningskapitel i sin bog *Music in Renaissance Magic* om renaissancetænkere og musiker-magiker Marsilio Ficino. For Tomlinson er den magiske virknings fulde og hele realitet en tanke, som vi ikke længere kan tænke, en sandhed, der ikke kan blive vores, og han ræsonnerer i samklang med Foucault, “that from all our efforts of hermeneutic and archeological interpretation there emerges, as a function of our knowledge, an irreducible difference – an unresolvable alienation separating us from, for example, renaissance magic.”¹² Der er tanker, som vi ikke længere kan tænke, men vi kan, hævder Tomlinson, rykke ind i rummet mellem dem og os, og derfra forstå dem i deres anderledeshed som gyldige og sande i et fortidigt gyldighedsrum, som vi ikke kan gøre os håb om at træde ind i.

Tanken om tanken, der ikke længere kan tænkes, genlyder ofte i mig under arbejdet med den romantiske æstetiks kildetekster, særligt hvor den identitetsbesværgende romantiske naturfilosofi får frit løb. Der er noget for en moderne bevidsthed frastødende, til tider ligefrem anstødeligt, ved nogle af udtrykkene for den romantiske tanke om identiteten mellem ånd og natur, ikke mindst når de fra den abstrakthed, som vi kender fra Schellings hyppigt citerede sætninger “Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein”¹³ presses ned mod det håndgribelige, dvs. når anskuelige produkter af naturens selvorganiserende kræfter fortolkes som umiddelbare modsvarigheder til åndsprodukter. Foucaults spørgsmål om tanken, der ikke længere kan tænkes, og Tomlinsons memento om den irreducible forskel er gode at holde op mod en bornerthed, der melder sig som en slags intellektuelt ubehag, og som for ofte har ført til ukontrollerede, ubevidste fravalg. Dette være sagt uden at hævde, at de tanker, der findes udtrykt i den romantiske æstetiks kilder, altid har været lette at tænke for deres samtid. Det var de sjældent. De var ikke kommet til verden inden for et stabilt og uudfordret ‘episteme’. Også for deres samtid var de kontroversielle, og man skal have meget lidt sprogforømmelse for ikke at mærke, at de ofte også har været svære at tænke for deres ophavsmænd.

NOVALIS: DIGTER, KUNSTTEORETIKER – OG BJERGVÆRKSMAND

Den ‘brede’ genlæsning af æstetikhistorien, som jeg gør mig til talsmand for, har jeg forsøgt praktiseret i en tidligere artikel,¹⁴ hvor jeg med H.C. Ørsted som eksempel påviste, hvordan en platonisk-pytagoræisk musikforståelse, der var aktualiseret og revitaliseret af romantisk naturfilosofi, eksisterede og havde sin virkning som populæræstetik, samtidig med at Hanslicks hegeliensk farvede værkæstetik blev domine-

¹² Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic* (Chicago og London, 1993), 247.

¹³ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797), citeret efter R. Bubner (ed.), *Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung* (Stuttgart, 1978), 280.

¹⁴ Søren Møller Sørensen, ‘Har De set den tyske professors toner? Om Chladnis klangfigurer og Ørsteds musikæstetik’, *Musik og Forskning*, 28 (2003), 7-42.

rende i akademisk sammenhæng. I samme artikel forsøgte jeg ved eksemplet E.F.F. Chladni at give et indtryk af den stærke, umiddelbare og konsekvensrige interaktion mellem eksperimenterende naturvidenskab, naturvidenskabelig refleksion, filosofi og æstetik, musik og musikliv, som fandt sted i årtierne omkring 1800.

Nærværende arbejde fortsætter i dette spor. Personen i centrum er denne gang digteren, filosofen og bjergværksmanden Novalis (pseudonym for Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, 1778-1801), men der vil også blive behov for sideblikke til fysikeren Johann Wilhelm Ritter (1776-1811). Begge var tilknyttet Jena-romantikernes kreds, Novalis som en central skikkelse, Ritter mere perifert.¹⁵ Ritter vil primært være kendt fra naturvidenskabens historie, hvor han figurerer som en behændig, flittig og dristig eksperimentalfysiker, der bidrog væsentligt til den elektrokemiske forskning, men som i romantisk 'Überschwänglichkeit' lod sig drive ud på okkultismens overdrev. Novalis er kendt for sin digtning og for det filosofiske indhold af det store antal fragmenter, som han efterlod sig. Dertil kommer den særlige rolle som den geniale foregriber af modernistiske forestillinger om en 'absolut', ikke-mimetisk og autorefleksiv digtekunst, som dele af litteraturvidenskaben i det 20. århundrede har tildelt ham.¹⁶ Men også Novalis var naturvidenskabeligt interesseret, og det er karakteristisk for hans filosofiske og kunstteoretiske betragtninger i fragmentsamlingerne, at de er tæt sammenvævet med naturvidenskabelige overvejelser, og at deres specifikke form opstår under inddragelse af begrebsdannelser og tankefigurer fra samtidens naturvidenskabelige diskurs.

Ikke sådan at forstå, at interesse for naturvidenskab og naturfilosofi i sig selv var noget særkende for Novalis. Disse områder stod højt på tidens intellektuelle dagsorden. Herom vidner blandt meget andet Immanuel Kants *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft* (1786) og Schellings *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797). Men opvækst, uddannelsesbaggrund og brøderhverv har givet Novalis en særlig naturvidenskabelig og teknologisk videns- og erfaringsbaggrund. Novalis var søn af direktøren for et saltværk i Weissenfels. I årene 1790-94 gennemførte han jurastudiet ved universitetet i Jena. Herefter var hans studier af naturvidenskabelig og teknologisk karakter. 1797-99 studerede han ved 'Bjergakademiet' i Freiburg, en institution, som vi på nutidigt dansk ville kalde en læreanstalt for mineingeniører. Der var tale om et velanskrevet uddannelsessted, og overleverede kursusplaner giver indtrykket af en god balance mellem den grundvidenskabelige undervisning og undervisningen i praktisk minedrift.¹⁷ Novalis synes især at have været modtagelig for sin lærer A.G. Werners undervisning i 'oryktognosie' og 'geognosie' (henholdsvis læren om fossiler og læren om de geologiske formationer). En del af de efterladte håndskrifter ('Werner-Studien') beskæftiger sig indgående hermed og udkaster bl.a. mod-

¹⁵ Jf. desuden Walter D. Wetzels, *Johann Wilhelm Ritter: Physik im Wirkungsfeld der deutschen Romantik* (Berlin og New York, 1973).

¹⁶ Jf. Dahlhaus' kommentarer til dette tema i Dahlhaus, *Die Idee der Absoluten Musik*, 140-52.

¹⁷ Erk F. Hansen, *Wissenschaftswahrnehmung und -umsetzung im Kontext der deutschen Frühromantik, Zeitgenössische Naturwissenschaft und Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis)* (Frankfurt a.M., 1992), 222-47.

forslag til Werners klassifikationssystem for fossiler. Novalis' borgerlige erhverv modsvarede uddannelsesforløbet. 1794-96 var han aktuar ved de stedlige myndigheder i Tennstedt, 1776-77 akzessit ved saltværksdirektionen i Weissenfels. Efter bjergværkstudierne i Freiburg fungerede han fra 1799 som 'Salinenassessor', dvs. som den embedsmand, der førte tilsyn med områdets saltværker, og som kom med forslag til forbedrede produktionsmåder mv. I samme stilling deltog han i en registrering af områdets geologiske forekomster med henblik på mulig minedrift.

Sin filosofiske interesse har Novalis dyrket sideløbende med den formaliserede juridiske og naturvidenskabelige/ingeniørmæssige uddannelse. Af særlig betydning i denne sammenhæng er hans selvstændige og kritiske tilegnelse af Johann Gottlieb Fichtes spekulative bevidsthedsfilosofi, som er dokumenteret i de håndskriftligt overleverede 'Fichte-Studier' fra 1795-96.

NOVALIS' ENCYKLOPÆDISTIK

Jeg skal i det følgende forsøge at give et indblik i Novalis' meget ambitiøse og meget bevidste bestræbelse for at sammenføre erfaringer og kundskaber fra disse forskellige sfærer og for at sammensmelte dem til encyklopædisk enhed. Samtidig håber jeg at kunne fremlægge yderligere belæg for min tese: at moderne naturvidenskabelig diskurs og konkrete erfaringer med naturforekomster, som de viser sig for den eksperimenterende forsker, har haft stor betydning for det, vi i daglig-faglig tale kalder 'musikæstetik', og hvorved vi forstår de diskussioner eller 'forhandlinger', der til stighed former og omformer vores musikbegreb.

Novalis' bestræbelse var som sagt encyklopædisk. Men det encyklopædiske var noget andet for Novalis end for oplysningstidens encyklopædister. Inden for rammerne af romantikkens bevidsthedsfilosofiske projekt, der insisterede på en grundlæggende identitet mellem erkendelsessubjekt og -objekt, måtte den encyklopædiske sammenstilling af al tilgængelig viden nødvendigvis samtidig tegne et billede af den menneskelige bevidsthed og dens funktionsmåde. Samtidig synes Novalis at have været af den mening, at encyklopædien besad det organiskes adelsmærke: at helheden er mere end summen af delene. Delene 'potenserer' hinanden, forklarer Novalis, og beder os forstå udtrykket potenserer ud fra den matematiske grundbetydning af begrebet potens: "Die W[issenschaft] im Grossen ist ... überhaupt die *TotalFunction* der *Daten* und *Facten* – die *n* Potenz des *Reihenbinoms* der *Daten* und *Facten*".¹⁸ Denne redegørelse for delenes samvirken i encyklopædien er både et eksempel på og et fingerpeg om ideen bag den uformidlede analogiserende sammenstilling af begreber, billeddannelser og tankemønstre fra ellers adskilte erfarings- og vidensområder, der er så karakteristisk for Novalis. I anden sammenhæng fordømte Kant denne form for analogisering som forsøg på "... das, *was man nicht begreift*, aus demjenigen erklären zu wollen, *was man noch weniger begreift* ...".¹⁹

¹⁸ Fragment 198, *Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. Hans-Joachim Mähl og Richard Samuel, bd. 2: *Das philosophisch-theoretischen Werk* (Darmstadt, 1999), 508.

¹⁹ *Immanuel Kants sämtliche Werke*, ed. G. Hartenstein, iv, 179-80, citeret efter Wetzels, *Johann Wilhelm Ritter*, 76. Kants udfald var vendt mod Herder.

NATURVIDENSKAB, DIGTNINGSTEORI, MUSIK

Betragtninger over akustik, musikteori og tonekunst har ikke nogen kvantitativ særstilling i Novalis' fragmentsamlinger, og det romantisk-encyklopædiske princip tro indgår de ofte i analogiserende udlægninger af andre vidensområder, ligesom de selv tager farve af omgivelserne. I fragmentsamlingen *Das allgemeine Brouillon – Materialien zur Enzyklopädistik* (1798/99) finder vi Novalis' længste 'sammenhængende' refleksion over musikken.

245. MUSIK. Die Consonanten sind die Fingersetzungen und ihre Folge und Abwechslung gehört zur *Aplicatur*. Die Vocale sind die tönenden Saiten, oder *Luftstäbe*. Die Lunge ist der *bewegte Bogen*.

Die mehreren Sayten auf einem Instrument sind nur zur Bequemlichkeit – es sind Abbreviaturen. Es ist eigentlich nur *Eine Sayte*. Die Orgeln sind Nachahmungen der Sayteninstrumente. Über den *karacterisirenden* Ton der Sayte – der Grund dieser Individualitaet – Masse – *länge* – Dicke etc. Über die *Mittönungen*. Tonreihe jedes Saytenstrichs. *Dauer des Strichs* – *Ansetzpunkt des Bogens*. Steg. Bau *des Instruments*. Harmonika, Euphon[ie]²⁰. Über den Glockenton. Theorie des Harmonikaspiels. Die tastirte Harmonika.

Warum die Wellen und Ströme des Wassers nicht *tönen*? Acusticitaet der Luft. *Schwingungen einer mit El[ectricitaet] geladenen Glocke*.

Über die allg[emeine]n *Sprache* der Musik. Der Geist wird frey, *unbestimmt* angeregt – das thut ihm so wohl – das dünkt ihm so bekannt, so vaterländisch – er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner indischen Heymath. Alles Liebe – und Gute, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm – Hoffnung und Sehnsucht./ Vers[uch] *bestimmt* durch die Musik zu sprechen. Unsr Sprache – sie war zu Anfang viel musicalischer und hat sich nur nach gerade so prosaisirt – so *enttönt*. Es ist jezt mehr *Schallen* geworden – *Laut*, wenn man dieses schöne Wort so erniedrigen will. Sie muß wieder *Gesang* werden. Die *Consonanten* verwandeln den *Ton in Schall*.²¹

Fragment 245 giver et godt indtryk af den skitseagtige karakter af det materiale, der er samlet i *Das allgemeine Brouillon*, hvor apodiktiske konstateringer, der gerne må give et umiddelbart indtryk af noget paradoksalt, optræder side om side med stikord for fremtidige undersøgelser og overvejelser. Novalis' særegne encyklopædistisk analogiserende refleksionsform er også vel repræsenteret, f.eks. i de betragtninger over musik og sprog, der omrammer fragmentet. Sproglydenes frembringelse i det menneskelige legeme og tonernes frembringelse på et (stryge)instrument beskrives som analoge processer, og den analogiserende tankeproces fortsætter umærkeligt ind i en refleksion over kategorierne 'karakter' og 'individualitet', der er centrale i metafysiske, psykologiske og kunstteoretiske diskurser, men som her udlægges fysisk med henvisning til tonens akustiske individualitet, som er kvantitativt bestemt, dvs. bestemt ved strengens længde, tykkelse og masse. I fragmentets afsluttende betragtninger over musik og sprog, tone og ord, suppleres med en historiserende synsvinkel,

²⁰ Tilføjelsen [ie] stammer fra redaktøren af Novalis' værker. Den må antages at bero på en misforståelse. Efter sammenhængen at dømme er der tale om det af E.F.F. Chladni udviklede musikinstrument euphon.

²¹ Novalis. *Werke*, ii, 517.

der står i gæld til den traditionsrige forestilling om en oprindelig enhed af musik og sprog, og som er formet over romantikkens triadiske historiemodel, hvor en oprindelig tilstand af ideel enhed afløses af en tilstand af en smertefuld splittelse, der dog samtidig er forudsætningen for den refleksion og erkendelse, der gør det muligt at udkaste programmet for en fremtidig forsoning.²² Bemærkelsesværdig er dog den akustiske præcisering af denne velkendte historiekonstruktion: “Die *Consonanten* verwandeln den *Ton in Schall*”. Bemærkelsesværdigt og udfordrende er også fragmentets poetiske højdepunkt: “Der Geist wird frey, *unbestimmt* angeregt – das thut ihm so wohl – das dünkt ihm so bekannt, so vaterländisch – er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner indischen Heymath”, hvor den oplevelse af hjemkomst og kortvarig dvælen i oprindelighed, der besværges, beror på en skjult analogisering mellem det urgamle indiske skriftsprog sanskrit og musikken.

Beskrivelsen af musik som ‘sanskrit’ eller ‘hieroglyfisk’, dvs. som anelsesfuldt og arkaisk sprog, og den paradoksale besyngelse af det hjemlige, som det findes i det fremmede (“indische Heymath”), er romantiske topoi. Men også disse får deres særlige valør hos Novalis, idet de indskrives i hans encyklopædistiske projekt med det stærke naturvidenskabelige islæt. Fragmentets instrumentteknologiske og akustiske problemkatalog – “Über die *Mittönungen*. Tonreihe jedes Saytenstrichs” osv. – peger i denne retning, og mere specifikt mod inspiration fra E.F.F. Chladni, der som den moderne eksperimentelle akustiks førstemand, klangfigurernes opdager og euphonetets opfinder var den rigtige at vende sig mod i disse anliggender. Og ved sammenkædningen af interessen for det akustiske med tidens naturvidenskabelige ‘modefænomen’, elektriciteten – “*Schwingungen einer mit El[ektricität] geladenen Glocke*” – peges mod J.W. Ritter.

NATURENS CHIFFERSCHRIFT

At ‘musikken’ (læs: det klingende) fører os til vores ‘indiske hjemstavn’ er altså for Novalis andet og mere end en poetisk metafor. I den tankeverden, der møder os i Novalis’ fragmenter, er det en filosofisk, naturvidenskabelig og poetisk sandhed, at vi i erfaringen af det klingende er der, hvor sproget begyndte. Hvis vi vil forstå hvordan, er det imidlertid nødvendigt, at vi igen holder os radikaliteten af Novalis’ identitetsfilosofiske projekt for øje, og at vi tager passende forholdsregler mod den bornerthed, som jeg advarede mod ovenfor.

²² Det er tillige karakteristisk for Novalis’ romantiske naturbetragtning, at den indeholder et naturhistorisk aspekt under hvilket naturforekomster betragtes som aftryk af menneskeåndens forhistorie. De mineralske forekomster, som Novalis som bjergværksmand havde praktisk og teoretisk indsigt i, er i en vis forstand sedimenteret ånd: “65. Die *musicalischen Verhältnisse* scheinen mir recht eigentlich die Grundverh[ältnisse] der Natur zu seyn. / Krystallisationen: acustische Figuren *chemischer Schwingungen*. (chemischer Sinn) / Genialische, edle, divinatorische, wunderthätige, Kluge, dumme etc. Pflanzen, Thiere, Steine, Elemente etc. *Unendliche Individualität* dieser Wesen – Ihr musicalischer, und Individualsinn – Ihr Character – ihre Neigungen etc. / Es sind *vergangene, geschichtliche* Wesen. Die Natur ist eine versteinerte Zauberstadt”, *ibid.*, 761.

Refleksionen udvikles under inddragelse af sondringen mellem konventionelle (“willkührliche”, dvs. arbitrære) og naturlige (dvs. motiverede) tegn, og det falder godt i tråd med velkendte romantiske tankemønstre, at de arbitrære tegn tolkes som udtryk for opløsningen af en oprindelig enhed, og at der projekteres en fremtidig forening på et højere stade: “... wieder instinktartige, aber gebildete Sprache”. Mere udfordrende og gådefuldt er udtrykket “Buchstaben a priori”.

Kunne det tænkes, at klangfigurerne – de symmetriske mønstre, der dannes, når en sandbestrøet glas- eller metalskive anstryges med en violonbue – er ‘bogstaver a priori’, at de er skrift før spaltningen mellem tegnets betydningsside og dets hørbare og synlige materialitet – at ikke blot sprogets lydside men også dets grafiske fremtræden har sin oprindelse i naturens selvorganiserende kræfter? Novalis spørger, og Ritter svarer begejstret ja! Klangfigurerne, som Chladni demonstrerede, er virkelig ‘naturens chiffer-skrift’,²⁴ og heri har også menneskenes skriftsprog deres oprindelse. Det “ächte Sanscrit”²⁵ – det uopløseligt gådefulde ‘hieroglyfiske’ sprog – som romantikerne drømte om, er ifølge Ritter forbundet som to sider af samme sag med klangfigurerens symmetriske dannelser.

I en tekst, der for en større dels vedkommende først er forfattet som et brev til H.C. Ørsted,²⁶ skriver Ritter orakelagtigt tvetydigt – eller skulle vi sige: ikke helt ædrueligt – om mulige forsøg, hvorved klangfigurerne, eller den svingende plade omkring dem, gøres lysende ved hjælp af ‘Leuchsteinpulvermasse’ eller fosforopløsninger, forsøg der ifølge Ritter ville gøre det øjensynligt, hvad klangfigurerne i deres inderste altid var:

Lichtfigur, Feuerschrift. Jeder Ton hat somit seinen Buchstaben immediate bei sich; und es ist die Frage, ob wir nicht überhaupt nur *Schrift* hören, – *lesen*, wenn wir hören, – *Schrift sehen!* – Und ist nicht jedes Sehen mit den *innern* Auge *Hören*, und *Hören* ein Sehen von und durch *innen*?

Die so innige Verbindung von Wort und Schrift, – daß wir schreiben, wenn wir sprechen, und das Geschriebene lesbar, – hörbar, – ist, – hat mich längst beschäftigt. Sage selbst: wie verwandelt sich uns wohl der Gedanke, die Idee ins Wort: und ha-

²⁴ Novalis’ ufuldendte naturfilosofiske roman *Die Lebrlinge von Saïs* begynder med ordene: “Man-nichfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Krystallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Conjunctionen des Zufalls, erblickt”, *ibid.*, 201. Også hos Immanuel Kant kan man læse om naturens chifferskrift, selv om der her nok er tale om en mere metaforisk brug af udtrykket. Ifølge Kant er det tegnet på en særligt udviklet “moralisches Gefühl” at forstå ret at udlægge “[den] Chiffreschrift ... wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht”, Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Berlin, 1790), §42, citeret efter Karl Vorländers udgave (Hamburg, 1974), 153.

²⁵ Novalis. *Werke*, ii, 201.

²⁶ Om forbindelsen mellem Ørsted og Ritter samt Ritters afgørende indflydelse på Ørsteds musikæstetik, jf. Sørensen, ‘Har De set den tyske professors Toner?’

ben wir *je* einen Gedanken, oder eine Idee, ohne ihre Hieroglyphe, ihren Buchstaben, ihre Schrift? ... Wort und Schrift sind gleich an ihrem Ursprunge eins, und keines ohne das andere möglich.²⁷

Ritter besværges identiteten mellem sprogets ideelle eller mentale indholdsside og dets forskellige fysiske manifestationer, og han vil ikke nøjes med en abstrakt analogi. Via Lichtenbergs figurer – støvfigurer der dannes omkring stænger ladet med statisk elektricitet – som Ritter uden tøven betragter som analoge med Chladnis klangfigurer, mener han at have fået syn for sagn:

Ich habe dir schon längst einmal geschrieben, wie + (oder *) und ○ sich in den ältesten Alphabeten als Anfangs- und Endbuchstabe derselben vorfinden. Dies sind die beiden *Lichtenberg*schen Figuren in ihrer einfachsten Gestalt; ich wollte hierauf also die *Ur-* oder *Naturschrift* auf elektrischem Wege wiederfinden ...²⁸

Ritters og Novalis' teori om de 'aprioriske bogstaver', om skriftsprogets oprindelse i naturens selvorganisering, er en sandhed, der ikke kan blive min. Men den er immervæk – i kraft af den her påviste sammenhæng med Novalis' musikbegreb – en del af den romantiske musikæstetiks historie, og den har vel samme ret til at blive husket, beskrevet og efter bedste evne forstået som andre dele af det romantiske tankegods, der svarer bedre til min læsers og min aktuelle 'common sense'?

KUNST OG GALVANISME

Bornrtheden over for den radikale identitetsfilosofi, der bærer romantikkens encyklopædiske projekt, har sikkert sin del af skylden for, at den naturvidenskabelige diskurs' bidrag til den romantiske musikæstetik hidtil har været for svagt belyst. Uomgængeligt er det imidlertid, at det sene 1700-tal var en gennembrudstid for den eksperimenterende naturvidenskab, og at de nye modeller for naturens funktionsmåder, som var til forhandling der, blev hentet ind i det romantiske synteseprojekt og fik medindflydelse på virkningshistorisk betydningsfulde ideer om sammensætning og funktionsmåde af åndsprodukter som sprog, litteratur og kunst. For Jena-romantikerne spillede Ritters naturvidenskabelige arbejder en afgørende formidlerrolle. I korthed kan man sige, at Jena-kredsen i Ritters teorier om *galvanismen* kunne finde et 'konkret organismebegreb', der bød sig til som digtningsteoretisk ideal og æstetisk forklaringsmodel.

I 1791 opdagede den italienske læge Luigi Galvani, at friske frølår reagerede ved sammentrækning, når de berørtes med to forbundne metaller, f.eks. sølv og zink. I dag forstår vi det som et elektrisk fænomen: Frølårets sammentrækning er en refleks,

²⁷ Johann Wilhelm Ritter, 'Oersted's Klangfiguren' (1809), *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur* (Heidelberg, 1810). Titlen til trods er bogens første udgave redigeret af Ritter selv, året før hans død i München i 1811. Udgiverens udførlige forord, der beretter om Ritters liv, er således af autobiografisk karakter. Der citeres efter den af Steffen og Birgit Dietzsch redigerede udgave (Hanau, 1996), 268-69.

²⁸ *Ibid.*, 269.

der udløses af den elektriske strøm, der løber mellem to metaller med forskellig placering i metallernes spændingsrække. Der skulle imidlertid gå et årti med intensiv eksperimenteren og spekulation, før forudsætningerne for denne forklaring var tilvejebragt. I begyndelsen af 1790'erne vidste man endnu ikke, at det man hidtil havde kaldt 'elektricitet' (altså statisk elektricitet) og den nyopdagede galvaniske kraft var af samme natur, og man diskuterede, om galvanismen, som jo først havde vist sig ved eksperimenter med et organisk præparat, alene forekom i levende, organisk materiale eller om den også var udbredt i den livløse, uorganiske natur. Galvani mente det første, landsmanden Alessandro Volta det sidste.

Det er i denne videnskabshistoriske sammenhæng, Ritter først gør sig bemærket som videnskabsmand og som inspirationskilde for tidens digtende filosoffer og filosoferende digtere. Ritters første selvstændige publikation, *Beweis, dass ein beständiger Galvanismus den Lebensprozess im Thierreiche begleite*, udkom i foråret 1798 og fandt straks genklang. Det er dokumenteret, at bogen i det mindste har været kendt af Goethe, Schiller, Friedrich Schlegel og af Novalis.²⁹ Novalis' bibliotek rummede to eksemplarer af bogen, der må tænkes at have været med til at berede vejen til det personlige bekendtskab mellem Ritter og Novalis, som Ritter beretter om over to hele tryksider i sin autobiografi,³⁰ og som også har sat sig spor i Novalis' fragment-samlinger, hvor Ritters navn hører til blandt de hyppigst nævnte, og hvor de fysiske og metafysiske emner, der optog Ritter ofte tages op til overvejelse. I bogen henviste Ritter til eksperimenter (primært på sin tunge og sit øje), der – i modsætning til tidligere antagelser – godtgjorde, at den galvaniske effekt er varende, dvs. den består, så længe strømkredsen er sluttet. Derudover argumenterede han, via et generaliserende udtryk for den galvaniske effekts mulighedsbetingelse, "Triplizität der Individuen und Duplizität der Klassen",³¹ for den allestedsnærværelse af galvanismen i den levende natur, som titlen henviser til. De tre 'individualiteter' i Galvanis forsøg: de to metaller og frølåret, og de to klasser: fast (metallerne) og flydende (frølåret kropsvæsker), genfindes overalt i dyreriget som muskelfibre, nervetråde og væsvæsker. Altså er galvanismen til stede overalt i dyreriget som et centralfænomen for alt liv.

Romantikernes glæde ved påvisningen af en sådan enhedsskabende kraft, attraktivt beliggende i grænselandet mellem det konkrete og det abstrakte, kan ikke undre. Det overrasker heller ikke, at glæden voksede, da det efterhånden blev muligt for Ritter at påvise, at galvanismen ikke alene er udbredt i den levende materie, men at galvaniske kæder også forekommer i den uorganiske natur, og at frembringelsen af den galvaniske kraft er ledsaget af en omdannelse af de involverede metaller (oxidation). Galvanismen, der først viste sig som en kraft, der hørte det levende til, dvs. som en livskraft eller *enteleki*, blev nu til et sandt *menstruum universale*, der i alkymien er den kraft, der gennemstrømmer og forener alnaturen. Herfra var skridtet

²⁹ Wetzels, *Johann Wilhelm Ritter*, 19.

³⁰ Ritter, *Fragmente*, 14-17. Jf. note 27.

³¹ *Ibid.*, 20.

ikke langt til at gøre galvanismen til ophav eller analogon til fænomenet bevidsthed. Og også det skridt blev taget. “Im Galvanismus kommt die Erde über sich selbst zur Reflexion”³² konstaterede Ritter i sit fragment 349 fra den i 1810 udgivne samling. I Novalis’ fragment 124 af *Das allgemeine Brouillon* hedder det: “Unser Denken ist schlechterdings nur eine Galvanisation ...”³³

Men galvanismeteorierne bidrog ikke kun rent abstrakt til romantikkens monistiske verdensbillede. Den bidrog også med en strukturmodel, som kunne give en ny form for konkretion til organismen som æstetisk ledebillede. Man kunne nu forestille sig organismen som et system af forbundne og med hinanden reagerende galvaniske kæder,³⁴ hvor kædernes sammenhæng (den elektriske strøm) beror på delenes individualitet og de indbyrdes forskelle (stoffernes placering i spændingsrækken). Walter D. Wetzels argumenterer overbevisende for, at det netop var dette aspekt af Ritters lære, der måtte fascinere hans samtidige i Jena-romantikernes kreds,³⁵ og sandt er det da også, at Ritters elektrokemisk konkretiserede organismebegreb byder sig til som ledebillede for en ‘absolut’, a-referentiel kunst, hvor de enkelte æstetiske elementers individualitet tvangsfrit forenes i det strukturerede hele.

At Ritters fysiske og metafysiske teorier har fundet genklang hos Novalis, fremgår tydeligt af Novalis’ fragmentsamlinger.³⁶ Fysiske og fysiologiske eksperimenter var heller ikke Novalis selv fremmede. Et fragment i samlingen af fragmenter og studier fra årene 1799-1800 beretter om galvanisk-fysiologiske eksperimenter med fodbade med jernspån, savsmuld og sand og om galvaniske og magnetiske forsøg med kæresten Julie.³⁷

Det er også veldokumenteret, at naturvidenskab og naturfilosofi i forskellige blandingsforhold har haft indflydelse på det digteriske værk. Den naturfilosofiske tematik i romanfragmentet *Die Lehrlinge zu Saïs* er allerede strejft, og den galvaniske metaforik i *Heinrich von Ofterdingen*’s Klingsohr-eventyr er velbekrevet i germanistisk litteratur.³⁸

³² Ibid., 163.

³³ Novalis. *Werke*, ii, 496.

³⁴ “Ein jeder Theil des Körpers, so einfach es auch sey, ist demnach anzusehen als ein System unendlich vieler unendlich kleiner Galvanischer Ketten ... Solche Systeme aber treten nun wieder als Glieder in höhere Ketten ... So laufen die Theile in das Ganze, und das Ganze in die Theile zurück”; Johann Wilhelm Ritter, *Beweis, dass ein beständiger Galvanismus den Lebensprozess im Thierreiche begleite* (1798), citeret efter Irene Bark, *Steine in Potenzen. Konstruktive Rezeption der Mineralogie bei Novalis* (Tübingen, 1999), 396.

³⁵ “Es ist überhaupt dieser neue, konkrete Organismusbegriff – Organismus als System miteinander verbundener, miteinander reagierender galvanischer Ketten – der Ritters Zeitgenossen in dieser Schrift faszinieren mußte”; Wetzels, *Johann Wilhelm Ritter*, 23.

³⁶ “368. Ritter sucht durchaus die eigentliche Weltseele der Natur auf. Er will die sichtbaren und ponderablen Lettern lesen lernen, und das Setzen der höhern geistigen Kräfte erklären. Alle äußere Prozesse sollen als Symbole und letzte Wirkungen innerer Prozesse begreiflich werden ...”, Novalis. *Werke*, ii, 816. Med udtrykket “Weltseele” knyttes forbindelse til Friedrich Wilhelm Joseph Schellings *Von der Weltseele* (Hamburg, 1798). Ritter og den naturfilosofierende Schelling stod i et gensidigt afhængigheds- og konkurrenceforhold.

³⁷ Fragment 267, Novalis. *Werke*, ii, 797.

³⁸ F.eks. Bark, *Steine in Potenzen*, 419.

Der er altså rigt belæg for det konsekvensrige ‘diskursmøde’, for den produktive konfrontation og interaktion mellem naturvidenskab, filosofi, æstetik, poetik og digtning, som denne artikel ønsker at bringe frem i lyset.³⁹ Det kan også umiddelbart godtgøres, at Novalis var sig dette møde bevidst og eksplicit inddrog det i sin poetologiske og æstetiske refleksion. Det filosofiske grundlag for dette er til stadighed den radikale identitetsfilosofi og metoden den dristige analogislutning. Når det kan fastslås, at vores tænkning ‘simpelthen er en galvanisation’, når tænkning forstås som et fysisk fænomen eller dettes analogon, så må der følgerigtigt også kunne eksperimenteres med tænkningen som med den eksperimentelle fysiks vanlige materier:

[911.] Experimentiren mit Bildern und Begriffen im Vorstell[ungs] V[ermögen] ganz auf eine dem phys[ikalischen] Experim[entiren] analoge Weise. Zus[ammen] Setzen, Entstehn lassen – etc.⁴⁰

Og hvis betydning, sproglyd og skrifttegn opfattes som af samme åndelige substans og lødighed, så synes vejen banet både for det asemantiske lyddigt og for lettrismens ‘grafiske’ digte, altsammen forstået i strukturel analogi med matematiske operationer og med naturens selvorganisering, i fragment 648 eksemplificeret ved krystaldannelse og deres individuelle men beslægtede former:

648. ... Die *Wort* und *Zeichenmalerey* gewährt unendl[iche] Aussichten. Es lassen sich auch *eine Perspectiv* und mannichfache tabellarische Projectionen der Ideen in ihr denken, die ungeheuren Gewinn versprechen.

Eine sichtbare *Architektonik* – und Experimentalphysik des Geistes – eine Erfindungskunst der wichtigsten Wort und Zeichen *Instrumente* läßt sich hier vermuthen. ...

Zeichenflächenform(*figuren*)*bedeutungskunst* ... Acustische *Perspectivformen* oder Figuren. ... (... *Crystallisationssuiten*.) Grunds[at]z d[er] Krystallen oder *FormenVerwandschaft*.⁴¹

Vi ser altså, hvordan det naturvidenskabelige eksperimentbegreb hos Novalis transformerer til idealet om en ‘fri’ klanganselig, kombinatorisk-associativ digtekunst, dvs. til den ‘frühromantische’ forestilling om en absolut digtekunst, som det 20. århundredes modernistiske poesi fejrede som en foregribelse af sig selv. Men erindres må det, at det romantiske naturbegreb, der dannede rammen, forudsatte en så at sige ‘præstabiliseret’ men også *strukturelt specificeret* organisk sammenhæng. Den frihed, som jeg ovenfor satte i anførselstegn, var altså friheden fra forpligtelsen til mimetisk eller narrativt at repræsentere den umiddelbart sanselige verden og dens

³⁹ Den litteratur, som jeg har haft mulighed for at gennemgå i forbindelse med denne artikel, lægger ligesom jeg en hovedvægt på galvanismen men beskæftiger sig også indgående med mineralogi og krystallografi som leverandør af metaforer og strukturmodeller for Novalis’ digtning og poetik, jf. Bark, *Steine in Potenzen* samt Hansen, *Wissenschaftswahrnehmung und -umsetzung* og Johannes Hegener, *Die Poetisierung der Wissenschaften bei Novalis* (Bonn, 1975). Irene Barks bog udmærker sig ved sit vedholdende forsøg på at konkretisere transformationer fra naturvidenskabelige til poetologiske strukturmodeller. Også Wetzels, *Johann Wilhelm Ritter*, som er et godt sted at starte for den der vil beskæftige sig mere indgående med området naturvidenskab og tysk romantik, indeholder gode forsøg på systematisering.

⁴⁰ Novalis. *Werke*, ii, 685.

⁴¹ *Ibid.*, 625-26.

tildragelser. Men den blev betalt med en ny strukturel forpligtelse, og blandt de strukturmodeller, der kunne gribes til, når forpligtelsen skulle indfries, var de moderne naturvidenskabelige. Tankegangen svarer til den, der ligger bag, når Vassily Kandinsky i sit program for det abstrakte maleri beskriver “die grosse Abstraktion” og “die grosse Realistik” som to veje mod samme mål: Abstraktionen er realisme i en højere potens, idet det umiddelbart mimetiske erstattes af en strukturering i overensstemmelse med højere eller dybere principper.⁴²

NOVALIS OG DEN ABSOLUTE MUSIKS IDÉ

Der er hos Novalis en moderne poetik i svøb, der udkaster ideen om en internt strukturelt bestemt digtekunst. Men er der også et bidrag til ‘den absolute musiks idé’? Svaret afhænger naturligvis af, hvad vi lægger i ordene. Hvis den absolute musiks idé er identisk med en værkæstetisk forestilling om en musik i den sproglige teksts billede – diskursiv som en ‘filosofisk meditation’ og adækvat genstand for hermeneutisk udlægning⁴³ – så har Novalis’ ideer meget lidt eller slet intet med dette at gøre. Men på den anden side er det jo en væsentlig komponent i det heterogent sammensatte musikalske værkbegreb, at det musikalske kunstværks identitet er grundet i dets individuelle strukturelle egenskaber, og Novalis’ poetik er, som vi har set, i høj grad strukturelt orienteret.

Spørgsmålet gør modstand, og muligvis fordi det er forkert stillet. Kunne det tænkes, at vi har byttet om på faktorerne i et anliggende, hvor deres orden ikke er ligegyldig? Er det snarere forestillinger om musikkens væsen, der bidrager til digtningsteorien end omvendt?

Vi må huske, at romantikerne ikke skrev deres kunstteorier på jomfrueligt papir. Overalt var overleveret tankegods til stede. Den romantiske bevidsthedsfilosofi stod i gæld til Spinozas monisme og til mystikere som Boehme og Paracelsus, den romantiske naturvidenskab og naturfilosofi genfandt begreber og tankegange fra alkymien, og ‘musik’-æstetikken revitaliserede dele af den pytagoræiske tradition. ‘Musik’-æstetik skriver jeg og sætter ordet musik i anførselstegn for at få anledning til at minde om, at musik for en pytagoræer ikke er det samme som for en værkæstetiker. Ikke tonekunsten, det komponerede, det strukturelt individuerede musikalske værk, men *tonenaturen* og det heraf (mere eller mindre ‘korrekt’) afledte *tonesystem* er i centrum. Tonenatur og tonesystem er det paradigmatiske. ‘Værket’ – i det omfang det overhovedet tages i betragtning – er det kontingente eksempel.

Novalis’ musikanskuelse er bl.a. en aktualiseret pytagoræisme, og aktualiseringens naturvidenskabelige grundlag er først og fremmest Chladnis akustiske grundforsk-

⁴² Vassily Kandinsky, ‘Über die Formfrage’, i Wassily Kandinsky og Franz Marc, *Der Blaue Reiter* (München, 1912; citeret efter den af Klaus Lankheit redigerede udgave, München, 1992), 147.

⁴³ Ifølge Dahlhaus hører det til blandt det musikalske værkbegrebs konstituerende elementer, at musikværket forstås som tekst i denne forstand: “Die Auffassung, daß ein musikalisches Werk ein Text ist ... bildet das Korrelat eines hermeneutischen Verfahrens, das vom Begriff des ‘Verstehens’ ausgeht”, Dahlhaus, ‘Ästhetik und Musikästhetik’, 95.

ning set med Ritters romantiske briller. I betydningensuniverset omkring Novalis' naturvidenskabeligt inspirerede poetik og kunstteori var musik altså allerede forstået som natur, eller musikken var i det mindste forstået som noget, der stod naturen nærmere end billedkunst og digtning, og aktualiserede pythagoræiske forestillinger om tonesystemet som et system af naturgivne relationelt bestemte diskrete enheder kunne indgå i rækken af naturvidenskabeligt givne strukturmodeller side om side med galvanismens og krystallografiens. Dette generaliserende postulat finder rig bekræftelse i det andet af de to store musikfragmenter i *Das allgemeine Brouillon*:

547. MUS[IKALISCHE] MATHEM[ATIK]. Hat die Musik nicht etwas von der Combinatorischen Analysis und umgekehrt. Zahlen Harmonieen – Zahlen acustik – gehört zur Comb[inatorischen] A[nalysis]. ...

Die Comb[inatorische] Analys[is] führt auf das ZahlenFantasiren – und lehrt die *Zahlen compositionskunst* – den mathemat[ischen] Generalbaß. (Pythagoras. Leibnitz.) Die Sprache ist ein musicalisches Ideen Instrument. Der Dichter, Rhetor und Philosoph *spielen* und componiren grammatisch. Eine Fuge ist durchaus *logisch* oder wissenschaftlich – Sie kann auch poetisch behandelt werden.

Der Generalbaß enthält die musicalische Algéber und Analysis. Die Combinat[orische] Anal[ysis] ist die kritische Alg[eber] und An[alysis] – und d[ie] musicalische Compositionslehre verhält sich zum *Generalbaß* wie die Comb[inatorische] An[alysis] zur einfachen Analysis.⁴⁴

Den overordnende bevægelse i det citerede går fra et matematisk musikbegreb til sprog og sprogbrug i digtning, talekunst og filosofi. Først musikken selv, dernæst musikteorien (“der Generalbaß”), forstås i analogi med matematikken, der af den naturvidenskabeligt uddannede Novalis konkretiseres i et par matematiske discipliner.⁴⁵ Denne matematiske musikforståelse, dvs. en aktualiseret pythagoræisme, der begriber musikken som noget, der er strukturelt individuering, og som er abstrakt men tillige rationelt analyserbart, overføres derefter på sprog og sprogbrug. Sproget betragtes som “ein musicalisches Ideen Instrument”!

Som siden Goethe og Kandinsky drømte om en ‘maleriets generalbas’,⁴⁶ drømmer Novalis om en filosofi og en digtning i musikkens billede, og det vil her sige en filosofen og en digtning, der frigør sig fra en umiddelbar referentiel forpligtelse, men som betaler for denne befrielse med en ny forpligtethed over for den rationelt begribelige indre strukturering.

⁴⁴ Novalis. *Werke*, ii, 597.

⁴⁵ “Combinatorische Analysis” må dække det vi i dag kalder kombinatorik. Algebra er den matematiske disciplin, der beskæftiger sig med ligninger.

⁴⁶ *Goethe im Gespräch* (Leipzig, 1906), citeret efter Kandinsky og Marc, *Der Blaue Reiter*, 87: “... in der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist”. Kandinsky, ‘Über die Formfrage’, 155: “... *aus der Kombination des Gefühls und der Wissenschaft entsteht die wahre Form* ... Ein großes Merkmal unserer Zeit ist das Aufgehen des Wissens: die Kunstwissenschaft nimmt allmählich den ihr gebührenden Platz ein. Das ist der kommende “Generalbaß”, welchem natürlich eine unendliche Wechsel- und Entwicklungsbahn bevorsteht!”

Bidraget Novalis med denne poetologiske formalisme til udviklingen af den absolutte musiks idé og dens kulturelle udbredelse? Der kan argumenteres vægtigt for et ja i forlængelse af Dahlhaus. Novalis' konstruktion af forholdet mellem musik, digtning og filosofi synes unægteligt at bidrage til udviklingen af et kulturelt paradigme, der placerer en 'emanciperet instrumentalmusik'⁴⁷ som et sprog over sproget, og alene ved sin sammenfatning af digteriske og musikalske væsenstræk under identiske kategorier bidrager den til accepten af instrumentalmusik som fuldgældigt kulturelt udtryk.

Den modstand, Novalis yder mod sin indskrivelse i Dahlhaus' historiografiske konstruktion af den absolutte musiks idé, kommer et andet sted fra. I forordet til *Klassische und Romantische Musikästhetik* lader Dahlhaus den platonisk-pytagoræiske musikforståelse figurere som en del af det overleverede tankegods, som den klassisk-romantiske musikæstetik lagde bag sig, da den etablerede sig som det kulturelle paradigme, hvoraf "die innere Einheit der Epoche" fremgår.⁴⁸ Dahlhaus gør sig her skyldig i et totaliserende misgreb og tilslører det forhold, at en aktualiseret platonisk-pytagoræisk musikforståelse fortsat var kulturelt virksom i og omkring den borgerlige musikkultur i 1800-tallet. Jeg har påvist dette ved eksemplet H.C. Ørsted, hvor den platonisk-pytagoræiske tænkemåde lægger grunden til en musikalsk populærestetik, der finder stor udbredelse trods marginaliseringsforsøgene fra den akademiske, hegeliensk farvede musikæstetik, som Eduard Hanslick stod for.

Fremdragelsen af Novalis' sammenføring og krydsklipning mellem filosofisk, digtningsteoretisk og naturvidenskabelig diskurs giver anledning til eftertanker også i denne sammenhæng. Det kan konstateres, at pytagoræismen blev ført ind i den kunstteoretiske diskurs omkring 1800-tallets 'borgerlige' kunst i en form, der var aktualiseret gennem mødet med moderne eksperimentel naturvidenskab, og det er ikke overdrevet spekulativt at antage, at den kunne styrke sin status gennem denne alliance. Det har også været muligt at påvise, at den naturvidenskabeligt aktualiserede pytagoræisme, der er kernen Novalis' musikforståelse, transformeres til en digtningsteori med retning mod ideen om en 'absolut poesi'.

Hermed er der henvist til historiske lag i ideen om den 'absolutte', a-referentielle og strukturelt individuerede kunst, som fortjener mere bevågenhed. Forhåbentligt er det også lykkedes at give en appetitvækkende smagsprøve på de indsigter i den europæiske kulturs bestandige forhandling af sit musikbegreb, som studiet af interaktionen mellem æstetik og naturvidenskab tilbyder.

⁴⁷ "432. Tanz und Liedermusik ist eigentlich nicht die wahre Musik. Nur Abarten davon. Sonaten – Symphonieen – Fugen – Variationen [:] das ist eigentliche Musik", *Novalis. Werke*, ii, 840. Jf. endvidere kapitlet 'Die Emanzipation der Instrumentalmusik', i Carl Dahlhaus, *Musikästhetik* (Köln, 1967), 39-48.

⁴⁸ Carl Dahlhaus, *Klassische und Romantische Musikästhetik* (Laaber, 1988), 9-14, her 9.

SUMMARY

‘Unser Denken ist schlechterdings nur eine Galvanisation ...?’

On the encounter between natural science, literary theory and music aesthetics in Novalis

The article investigates the interaction of the discourses of modern natural science and aesthetics as it can be traced in the writings of the German romanticist Novalis. The impacts of this interaction have been too little acknowledged by a historiography of music aesthetics wishing to see the emergence of a text-oriented concept of the musical artwork in German romanticism. Novalis’ conceptions of the structural qualities of literary and musical artworks are deeply influenced by models of thought borrowed from late eighteenth-century physics and chemistry and by concrete, sensual experience with scientific experiments.