

Det estetiskas gränser

Inledning till estetikens problem hos Goethe

Mattias Pirholt

Följande diskussion utgör en inledning till *problemet* Goethes estetik, för det är som problem den överhuvudtaget är möjlig att greppa i sin helhet. I sina texter har Goethe ambitionen att formulera estetiska problem och ställa frågor om deras natur snarare än att avfatta ett program eller fastslå orubbliga konsteoretiska maximer. Att därför i vanlig mening tolka hans estetiska och kritiska verk, för att ur denna motsägelsefulla korpus av texter ur olika genrer och ofta skrivna med diametralt olika syften skapa en sammanhållen syntes, förefaller mig vara en mindre fruktbar väg. Ett sådant tillvägagångssätt beaktar inte i tillräckligt hög grad det som är själva kärnan i Goethes kritiska verksamhet, nämligen att den uppstår ur ett konkret behov i en konkret situation (ett polemiskt svar, en recension, en beskrivning av ett konstverk osv.) – ett slags problemorienterad praktik. Som verk betraktat är hans estetik fragmentarisk, pragmatisk, genreöverskridande och kontextberoende.

Inte heller förefaller motsatsen, att helt och hållet anamma det fragmentariska och kontextuella draget, leda fram till målet. Goethes ovilja att fastställa program och idéer – i ett samtal med Friedrich von Müller hävdar han själv att ”inget är mig ihålligare och mer fatalt än estetiska teorier”¹ – har resulterat i att forskningen har valt att beskriva hans estetik som ”anti-systematisk” och präglad av ”teoriskepsis”.² Följden har blivit att också forskningen som sådan är fragmentarisk. Det är i alla fall slutsatsen man måste dra av Toni Bernharts ambitiösa översikt från 2007 över den nyare Goetheforskningen på området.³ Bernhart urskiljer en handfull områden, som dagens forskare framför allt riktat sitt intresse mot: förhållandet till bilden i allmänhet och måleriet i synnerhet, förnimmelsen, betydelsen av den resa han gjorde till Italien 1786–1788, hans konstsamlingar samt utkastet till en musikteori. Det är alltså ett påtagligt uppbrutet landskap som man finner inom Goetheforskningen. Man fokuserar antingen på väl avgränsade områden (bildbeskrivning, musikinfluenser osv.) eller på enskilda texter (*Italienische Reise*, utkastet till en tonlära osv.), en avgränsning som inte sällan explicit tematiseras av de enskilda forskarna själva. Få är de som försöker ta ett helhetsgrepp om det kritiska författarskapet. Bernhart lyfter emellertid fram Norbert Christian Wolfs avhandling *Streitbare Ästhetik* (2001) och Annette Simonis *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin* (2001) som exempel på detta, men varken Wolf eller Simonis kan sägas ha ambitionen att avtäckta en helhet som Bernhart påstår. Intressant nog präglas också den äldre forskningen,

vilken faller utanför Bernharts undersökningsområde, av samma ovilja till syntes. Både Paul Menzers *Goethes Ästhetik* och Matthijs Jolles *Goethes Kunstanschauung*, båda utgivna 1957, understryker det partiella och provisoriska i sina slutsatser och svårigheterna att greppa helheten hos Goethe. Listan på arbeten som under decennierna bidragit till fragmenteringen av Goethes estetik kan göras lång.

En framkomlig väg mellan Skylla och Karybdis, mellan försöken till syntes och resignationen inför det estetiskas ofullständighet och motsägelsefullhet, vore i stället att ta fasta på just det faktum att det estetiska utgör ett problemfält mer än något annat i Goethes verk, ett fält för frågor och efterforskningar. Det problemhistoriska angreppssätt som kommer att tillämpas i följande inledning torde kunna öppna för ett helt annat sätt att diskutera Goethes estetik, vars kontextberoende och brist på enhetlighet här görs till produktiv utgångspunkt snarare än uppgiven slutsats.⁴ Syftet med en sådan läsning är inte att tillhandahålla något slags syntes men inte heller att resignera inför det ofullständiga och obeständiga. I stället är det den frågande, problemmedvetna gestalten i Goethes verk som är temat för följande undersökning. Texterna genomsyras av en självmedvetenhet om det provisoriska, tentativa, experimenterande hos utsagorna. Goethes syfte har aldrig varit att fastslå en sammanhängande estetisk teori, utan utgångspunkten är alltid den omedelbara sinnliga erfarenheten av det sköna, en erfarenhet vars innehåll och form är under ständig omprövning.

Det betyder emellertid inte att försök till syntetisering av de olika texterna skulle vara uteslutet. För det som blir tydligt om man betraktar dessa ur ett fågelperspektiv är att även om slutsatserna skiljer de olika texterna åt, hålls de samman av återkommande frågeställningar. Trots att hans estetiska tänkande genomgår ständiga omvandlingar, från radikaliteten under Sturm und Drang-åren, via det osäkra övergångsskedet under den första Weimartiden och den klassicistiska hållningen efter återkomsten från den viktiga Italienresan på 1780-talet, till den åldrande diktarfurstens mystisk-symbolistiska världsåskådning,⁵ förblir de frågor han försöker besvara desamma. Oavsett om vi undersöker den unge Goethes kritik av upplysningens estetiska uppfattningar eller det åldrade universalgeniets vetenskapliga spekulationer, är det frågor som rör representation, efterbildning, konstens relation till naturen, förhållandet mellan visuell och språklig gestaltning och symbolik som uppträder i ständigt ny gestalt. Dessa frågor syftar alla till att belysa möjligheterna och gränserna för förbindelser mellan olika objekt (förebild och avbild, konst och natur, ord och bild, betecknande och betecknat). Representationen i vid mening upprättar en relation mellan två olika fält, och det är formen för denna relation – hur fälten förbinds och hur de hålls isär – som utgör ett återkommande tema i Goethes problembaserade estetiska tänkande.

Det som intresserar oss här är därför i första hand de ställen där texterna tematiserar estetiska gränssfall, det vill säga där det frågas efter hur

ett estetiskt fenomen ska avgränsas gentemot andra estetiska och utomestetiska fenomen. Fokus kommer i första hand att riktas mot textställen där Goethe frågar efter var gränserna mellan konsten och naturen, mellan naturefterbildning och andra former av representation, mellan bild och text, och så vidare, går. Ett sådant frågande rör sig ständigt i det osäkra gränslandet mellan olika områden, långt ifrån väsensskådandets centralism. Återkommande riktar Goethe blicken mot den punkt där ett fenomen övergår i ett annat: där natur blir konst, där en färg övergår i annan eller där en växt utvecklas till en ny. Med ett sådant frågande blir det naturligtvis svårt att ge tvärsäkra svar. I stället utvecklar sig undersökningarna till ett ständigt omtagande, frågor som omformuleras, svar som omtolkas. Hos Goethe utgör nämligen det estetiska ett fält under ständig omgestaltning, vars gränser oupphörligen omförhandlas. Dessa slags problematiserande frågeställningar formuleras inte bara i de verk som kan klassificeras som estetiska (teoretiska uppsatser, recensioner och annan kritik, bildbeskrivningar, förord, aforismer, konstteoretiska dikter osv.) utan också i naturvetenskapliga skrifter, brev, dagböcker, vilka så att säga närmar sig det estetiskas gränser utifrån. Följande inledning har för avsikt att ge exempel på estetiska spörsmål ur de flesta av dessa genrer, för att visa på allmängiltigheten hos dessa frågor i Goethes verk.

Den problemhistoria som här ska diskuteras – avgränsning, förhållandet mellan konst och natur, symbolik osv. – ingår i en mer omfattande problemhistoria som endast kan antydast och som sträcker sig från upplysningstänkandet omkring mitten av 1700-talet till det sena 1700-talets och det tidiga 1800-talets idealistiska och romantiska rörelser.⁶ Som Michel Foucault visat i *Les mots et les choses* (1966), sker under den här perioden en förskjutning från ett klassiskt-representativt till ett modernt-organiskt epistem. Den klassiska tidsålderns språk, vilket präglades av genomskinlighet och ett entydigt bestämbart förhållande mellan idén och dess representation, ersattes omkring sekelskiftet 1800 av den moderna tidsålderns språk, i vilket representationer ersattes av organisationer, strukturer och förmedlade förhållanden.⁷ Avgörande för denna förändring var, understryker Foucault, Kants transcendentala vändning inom filosofin, men man kan också framhålla Fichtes jagfilosofi, Schellings naturfilosofi och Hegels dialektik, kärnan av den idealistiska filosofin, som väsentliga länkar i kedjan som leder fram till ”representationens gränser”.⁸

Trots denna gradvisa förskjutning från den klassiska tidsålderns representerande språk till modernitetens organiska, förblir frågan om representation i allmänhet och mimetisk representation i synnerhet central i den estetiska diskursen ända fram till Hegels Berlin-föreläsningar över estetiken på 1820-talet. Det går nämligen en tydligt urskiljbar linje från den sentimentalistiska konstkritiken hos Bodmer och Breitinger vid 1700-talets mitt, via den sena upplysningen hos Lessing och Mendelssohn, Kants transcendentala idealism och Fichtes jagfilosofi, till den tyska idea-

lismens höjdpunkt i Schellings och Hegels verk under de första decennierna av 1800-talet. Dessa synnerligen olikartade verk hålls samman, inte av ett entydigt avståndstagande från efterbildningsetetiken och dess fördjupningar i den klassiska tidsålderns epistem, utan snarare av ständiga försök att omdefiniera de filosofiska fundamenten för denna princip och på så sätt inordna den i moderniteten. Långt efter romantikens inbrott under 1790-talet, vilket brukar betraktas som inledningen till mimesis-idealets nedgång, som fullbordas i Hegels estetik,⁹ känner sig tänkare som Schelling, Hegel och Solger tvungna att ta avstånd från tanken att konsten kopierar naturen, en uppfattning som faktiskt inte finns representerad hos någon av klassicismens eller upplysningens förgrundsgestalter. Snarare än ett entydigt brott med efterbildningstanken omkring år 1800, förblir denna ett kvardröjande problem som fortsätter att pocka på uppmärksamhet och omtolkning. Därför slutar den konfrontativa inställningen hos A. W. Schlegel, Schelling, Hegel eller Solger alltid med en ovillkorlig reträtt, vilken erkänner principens giltighet, om än omtolkad utifrån det framväxande organiska epistemet.

I Goethes verk, menar jag, kommer de spänningar och motsättningar som präglar övergången från det ena epistemet till det andra till fullt uttryck. Här finns båda epistemen, det klassiskt-representativa och det idealistisk-moderna, närvarande på samma gång. Det organiska i exempelvis läran om växternas metamorfos pekar samtidigt mot ett representerande förhållande och vice versa. Symbolen, till vars teori Goethe lämnade sina viktigaste bidrag, avser än ett representerande tecken, än en symbiotisk enhet mellan betecknande och betecknat. Det är mot denna bakgrund som det problemhistoriska perspektivet blir fruktbart: de båda ordningarna samverkar med och motverkar varandra utan att upplösas i en ny enhet eller tillhandahålla ett slutgiltigt svar.



En konkretisering av de frågor som hittills behandlats i denna inledning bör eftersträva att visa på deras generella giltighet i Goethes verk, både diakront och synkront, samt belysa frågornas form, det vill säga söka beskriva hur Goethe formulerar de problem som intresserar honom. I det följande ska jag därför ge exempel på det problemhistoriska angreppssättets relevans genom att göra nedslag i olika perioder och i olika genrer i författarskapet. Som bekant utgör Goethes verk ett av litteraturhistoriens mer omfattande och mångsidiga och innefattar allt från dikter, romaner och pjäser till arbeten inom geologi, osteologi och vetenskapsteori. Därtill kommer den stora mängden självbiografiskt material som memoarer, reseberättelser, brev och dagböcker. Det urval som här följer är alltså mycket grovt, och de enskilda exemplens fulla betydelse kan i sammanhanget antydast endast helt ytligt. För överskådlighetens skull har diskussionen

delats in i fyra problemområden: 1) efterbildning och ambivalens, 2) symbolisk representation, 3) förhållandet mellan text och bild, samt 4) arabesken och andra gränsfenomen. Dessa hålls samman av ett gemensamt intresse för ”representationens gränser”, för att åter anspela på Foucaults beskrivning av den brytningstid som det sena 1700-talet utgör.

1) *Efterbildning och ambivalens*. Tolkningar av Goethes ungdomsarbeten från 1770-talet, både diktverk och teoretiska verk, lyfter i huvudsak fram två viktiga drag: för det första upplevelsen av naturen – snarare kanske ett slags korrespondens mellan inre och yttre upplevelser – som avgörande för Goethes omvandling av den tyska diktkonsten,¹⁰ och för det andra kritiken (implicit såväl som explicit) av de klassicistiska konstidealerna, i synnerhet kravet på naturefterbildning.¹¹ I någon mån kan de båda huvudtendenserna, naturentusiasm och kritik av naturefterbildning, sägas befinna sig på kollisionskurs med varandra – den ena tycks sträva efter ett närmande till naturen, medan den andra förefaller vilja distansera sig från densamma – men det framhävs inte sällan att Goethe inför en subjektiv naturupplevelse som ersätter klassicismens formaliserade naturgestaltningar, såsom de framträder i bland annat herdediktningen. Exempel på den subjektiva upplevelsen av naturen finner man i dikter som ”Maifest”, ”Willkommen und Abschied” och ”Der Wanderer”, samtliga tillkomna under några produktiva år i början av 1770-talet. Som Per Øhrgaard har påpekat är entusiasmen emellertid parad med en påtaglig distansering som ”blir desto mer nödvändig ju mer påträngande upplevelsen blir”.¹² Viljan till syntes slår alltså över i ett krav på distans. Denna motsättning menar jag är avhängig en grundläggande representativ logik som är förhärskande också i Sturm und Drang-diktningen. Naturen, hur omedelbart den än drabbar sin betraktare, är tillgänglig endast i sin konstnärliga representation. Den fungerar, som Christian Schärf påpekar i *Goethes Ästhetik* (1994), som ett slags ”metatext” i verket, och det är bara som text den kan manifesteras sig här.¹³ Denna estetisering av naturen slår igenom i dikternas narrativa logik, där naturupplevelsen genomgående görs till medel och incitament för diktandet. Som i dikten ”Maifest”, där de exstatiska intrycken av naturen och kärleken omvandlas ”till nya sånger”.¹⁴ Här poetiseras både natur och själsliv och omvandlas till tecken.

I teoretiskt hänseende brukar den drygt tjugoårige Goethes kritiska recension i *Frankfurter Gelehrte Anzeigen* av upplysningsmannen Johann Georg Sulzers konstlära ses som ett entydigt avsteg från den klassicistiska mimesisläran och dess representativa logik.¹⁵ Förvisso tar han avstånd från ett reproduktivt förhållande till naturen men inte, som man kunde tro, med hänvisning till den subjektiva upplevelsen som yttersta instans. I stället är det naturens destruktiva krafter han finner problematiska. Om det är meningen att konsten ska efterbilda naturen i dess helhet och inte bara välja bland de angenäma delarna av den, borde också de negativa aspekterna avbildas, men för Goethe är det i stället konstens uppgift att skydda

oss mot dessa. På denna punkt förfaller han skilja sig från sina generationskamraters vurm för naturens destruktiva och sublimes väsen. Där exempelvis Herder och Schiller i sina tidiga texter uppfattar det sublimes i konsten som en nyckel till naturens innersta,¹⁶ menar Goethe att konsten ska höja oss över det sublimes – detta begrepp är därför tämligen sällsynt i hans verk – mot ett slags subjektiv och därmed förmänskligad erfarenhet av naturens kaos. Parallellen till estetiseringen i Sturm und Drang-diktningen är påfallande: poesin ska på intet sätt ge en omedelbar upplevelse av naturen utan forma den till konst och förmedla den till läsaren.

Resan till Italien under slutet av 1780-talet var helt avgörande för Goethes estetiska nyorientering, som också innebar en förlösning från en längre tids improduktivitet. Direktkontakten med verk från den klassiska epoken, renässansens mästare och samtidens konstnärer och teoretiker, exempelvis Philipp Hackert och Karl Philipp Moritz, öppnade Goethes ögon för det regelbundna i både konsten och naturen. Resultatet blev en förskjutning från det subjektiva uttrycket till en klassicistisk objektivitet. En återkommande frågeställning under Goethes klassicistiska period från Italienvistelsen fram till Schillers död 1805 gäller naturefterbildningen. Kontakten med Moritz, som hade lyckats med att innesluta mimesistanken i sin autonomistiska estetik, innebar att ungdomstidens bryska avfärdande av mimesis ersattes av en historiefilosofisk uppfattning om dess roll. I uppsatsen ”Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl” från 1789 utgör begreppet dels konstskapandets utgångspunkt – det är konstnärens fascination för och önskan att avbilda naturen omkring honom som är konstens ursprung – dels ett slags grundmodus i allt estetiskt skapande, då övergången till manéret och stilen, två modi vilka står i en dialektisk relation såväl till den enkla naturefterbildningen som till varandra, innesluter det ursprungliga efterbildande modus i sig. Manéret innebär en negation av efterbildningen, vars objektivitet ersätts med subjektivitet. Stilen däremot, vilken ofta beskrivs som slutpunkten för Goethes estetiska tänkande under den här perioden, uppstår som en syntes av den objektiva efterbildningen och det subjektiva manéret. Genom hela denna utveckling kvarstår naturefterbildningen, konstens *conditio sine qua non*,¹⁷ som en formell konstant, som knyter samman det enkla ursprunget med manéret och stilen, vilka båda uttryckligen beskrivs som former av efterbildning.¹⁸ Emellertid tycks också uppsatsen peka mot något utsagt och endast antytt som ligger bortom det sinnliga hos den mimetiska representationen, det osynliga som inte ens stilens syntes av objektivt och subjektivt förmår att gestalta. Här finns det organiska epistemet antytt, vilket som Foucault påpekat lyfter fram det dolda som det för livet väsentliga.¹⁹ Hos Goethe får detta formen av en historiefilosofisk rörelse som det mimetiska sätter igång och som sträcker sig, dock bara antydningssvis, utanför det sinnligas sfär, mot det osynliga och utsägliga.²⁰

Denna rörelse fortsätter att uppta Goethes intresse under hela 1790-

talet och senare, i den sena aforistiken, där han återkommande reflekterar över naturefterbildningens lika fundamentala som problematiska roll inom konsten – och även inom vetenskapen, bör det kanske tilläggas. Det mimetiska är och förblir ett representationsmodus som uppehåller sig vid det synliga, vid tingens yta, utan att konstnären förmår nå bortom ”representationen av ytan av ett fenomen (*Erscheinung*)”, som Goethe skriver i kommentarerna till sina Diderot-översättningar.²¹ Det mimetiska, också när det har transformerats till stil, kan aldrig nå fram till det osynliga, till tingens väsen, utan begränsar konsten till att sysselsätta sig med det sinnliga. I en sen aforism, genomsyrad av en ironi som inte är helt lätt att lösa upp, spelar Goethe ut behovet av naturefterbildning och kravet att överskrida den. Att välja ut det sköna i naturen för den estetiska efterbildningen förutsätter en norm, men ”var finns då normen?” frågar sig Goethe. ”Väl inte också den i naturen?”²² Sökandet efter det osynliga – normen eller idén – kan bara ske i naturen, i dess sinnliga manifestationer; begäret efter det förblir otillfredsställt.

Genomgående för Goethes tänkande om naturefterbildningen förefaller mig alltså ett slags problematisk gränserfarenhet vara, insikten om en punkt bortom vilken begreppet i fråga förlorar sin giltighet. Denna gräns är emellertid ständigt under omförhandling, något som inte minst visas i uppsatsen ”Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl”, vars begreppsliga triumvirat upprepade gånger förskjuter gränsen för naturefterbildningen i riktning mot det osynliga bortom representationens gränser. Just denna ständiga omstrukturering av det estetiska fältet och dess gränser är kärnan i Goethes problembaserade estetik. Denna i mimesisbegreppet inneboende dynamik tycks mig vara avhängig det slags gränskaraktär som bestämmer den mimetiska representationen som sådan: naturefterbildningen uppstår ur själva snittet mellan naturen och representationen av den, som just genom sin likhet med objektet (naturen) upphäver identiteten med densamma.²³ Avsaknaden av identitet och att vi är hänvisade till likhetsrelationer frigör ett oupphörligt sökande efter att återupprätta en förlorad helhet.

2) *Symbolisk representation*. En liknande spänningsfylld relation mellan det synliga och det osynliga tycks präglade Goethes symbolbegrepp, vars konturer började framträda under 1790-talets andra hälft. Under den här perioden, efter Kants definition i *Kritik der Urteilskraft* (1790) av symbolen som ett begrepp ”för vilket ingen sinnlig åskådning kan vara tillräcklig”,²⁴ sker en förskjutning från en uppfattning av detta slags tecken som konventionellt till en föreställning om dess naturliga förbindelse med referensen. Symbolen kan därför bara greppas intuitivt. Den är, som det heter i Bengt Algot Sørensens Goethe-läsning i *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik* (1963), ”ren föremålslighet” och ”förkroppsligad betydelse”.²⁵ Nyare forskning på området har huvudsakligen bekräftat Sørensens bild,

även om den pekat på punkter där idén om symbolens visualitet inte räcker till.²⁶

Det finns all anledning att följa den väg som exempelvis Robert Stockhammer slagit in på och som understryker att Goethe formulerar sitt symbolbegrepp i övergången från ett epistem till ett annat. Följden blir att Goethe ”försöker beskriva något [...] som inte går att beskriva” i det klassiskt-representativa epistemet.²⁷ Symboliken bestäms av samma slags problemhistoriska förskjutningar som mimesisbegreppet. I likhet med den mimetiska representationen uppstår den symboliska ur en gränserfarenhet, ett snitt mellan symbolens uttryck och dess referens – i det symboliska betecknandets ursprung finns den konventionella, representerande strukturen kvar. I ett brev till Schiller (16 augusti 1797) lyfter Goethe fram tanken att det symboliska avser ett slags syntes mellan det enskilda och det allmänna, mångfald och totalitet och ytterst mellan sinnligt och idealt. När emellertid brevskrivaren lite senare återkommer till begreppet, slås man av att det symboliska upprättar en gräns gentemot det existerande, denna gång dock inte i förhållande till naturen utan i förhållande till diktarens egen historia, närmare bestämt till platser från barndomen som ”genom en underlig tillfällighet utplånades under bombardemanget [av Frankfurt am Main]”. Dessa minnets spillror fungerar som ”symbol för många tusen andra fall”.²⁸ En snarlik formulering finner man i romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795–1796), där anblicken av konstverk ur barndomen får dessa att framstå som en symbol för huvudpersonens egna förlust av en trygg och lugn tillvaro.²⁹ Symbolens uppgift är, både i verkligheten och i fiktionens värld, att representera det för alltid förlorade genom dess materiella rester: byggnadsrester efter ett bombardemang eller barndomens konstverk. Utgångspunkten för den symboliska representationen är en påtaglig och inte sällan smärtsam frånvaro, som det är symbolens uppgift, genom sitt betecknande, att i någon mån besvärja.

I en av de postumt utgivna aforismerna i *Maximen und Reflexionen* abstraherar Goethe från den självbiografiska bakgrunden och ger symboliken en mer allmängiltig gestaltning. Icke desto mindre ser man också här att skillnaden och förlusterfarenheten finns inskriven i symbolikens ursprung. Symboliken, heter det, ”förvandlar fenomenet till idé, idén till en bild, och på så sätt, att idén förblir oändligt verksam och onåbar i bilden och, själv uttalad i alla språk, utsäglig”.³⁰ Trots att idén är oändligt verksam i den symboliska bilden är den både onåbar och utsäglig. Symboliken betecknar ett slags avstånd, inte bara i förhållandet mellan bild och idé, utan även i förhållande till det ursprungliga fenomenet (*Erscheinung*), som temporalt och/eller ontologiskt ligger bortom den ogripbara idén. De förvandlingar som de ingående elementen (fenomen, idé och bild) genomgår gör att symbolikens produktivitet består av en strukturell frånvaro.

Lika lite som efterbildningen förmår symboliken att göra det symboliska tecknets innehåll närvarande. I exempelvis *Zur Farbenlehre* (1810)

taler Goethe om hur ”föremålen aldrig uttrycks omedelbart utan bara i återspeglning”.³¹ Den symbolisk-organiska identiteten som forskningen så ofta framhållit grundar sig på en representativ, differentierande ordning, och därför förblir den efterlängtrade symboliska enhet som Goethe talar om i olika sammanhang, bland annat i ett tillägg till *Philostrats Gemälde* (1820),³² inget annat än ett slags estetisk fantasm, föremålet för ett begär som aldrig kan tillfredsställas. Åtskillnaden som finns inskriven i representationen undergräver den organiska identiteten, vilken icke desto mindre kvarstår som det yttersta målet för den symboliska representationen.

3) *Förhållandet mellan text och bild*. Om problemen efterbildning och symbolik gäller gränsen mellan det estetiska fältet och naturen, pekar Goethes många skildringar av konstverk på de problem som inomestetiska gränsdragningar är behäftade med. Sedan Ernst Osterkamps inflytelserika bok *Im Buchstabenbilde* (1991), spelar bildbeskrivningen, en annars tämligen marginell genre, en central roll i förståelsen av Goethes estetik. Osterkamp menar att Goethes bildbeskrivningar inte i första hand eftersträvar att så troget som möjligt återge en bild i ord utan att visa på betraktarens produktiva roll. Bildbeskrivningarna fungerar som ett slags synekdoke för diktarens sextioåriga brottning med estetikens problem och speglar såväl efterbildningsestetikens nedgång och geniestetikens framväxt som det klassicistiska motståndet mot romantikens formupplösning.³³

Återigen framstår det representerande förhållandet mellan två fält, denna gång textens och bildens, som problematiskt och under ständig omförhandling. För när Goethe söker att ekfrastiskt representera en bild i ord är det inte bara den egna upplevelsen av bilden som distanserar beskrivningen från bilden; detsamma sker också i det som han uppfattar som det väsentliga i bilden som sådan och som pekar mot något som inte är närvarande i bilden. I exempelvis diskussionen av Laokoon-gruppen (”Über Laokoon”, 1798) understryker han att det konstnären vill visa åskådaren är inte bara ”den sinnliga verkan” av ett skeende utan ”den sinnliga orsaken” till bilden,³⁴ något som föregår den representation vi har framför oss. Goethe drar slutsatsen att det viktigaste i den visuella konsten är att uttrycket ”svävar i övergången från ett tillstånd till ett annat”.³⁵ Konstverket framstår med andra ord som en relation mellan två tillstånd snarare än som ett fruset ögonblick. Något liknande finns antytt i beskrivningen av Leonardo da Vincis muralmålning *Nattvarden*, hos vilken Goethe uppmärksammar en rad anakronistiska detaljer, exempelvis de avbildade klädesplaggen. Dessa detaljer, menar han, innebär att bilden förmår att skapa en relation mellan Jesu sista måltid tillsammans med sina lärjungar och den måltid som dagligen äts av munkarna i Santa Maria delle Grazie i Milano, i vars refektorium väggmålningen, som med Goethes ord bildar en ”brännpunkt” i tid och rum, återfinns.³⁶ Även i fallet med Leonardos målning är det centrala hos bilden dess relationella karaktär,

som här är dubbel: bilden pekar både mot den ursprungliga nattvarden och mot måltider som äts här och nu.

Strukturellt påminner bildbeskrivningen om både den mimetiska och den symboliska representationen. Förhållandet mellan bilden och beskrivningen vilar på en grundläggande asymmetri, som förhindrar att något slags identitet mellan de två uttrycken, bildens och textens, uppstår. Liksom den mimetiska och den symboliska representationen pekar mot ett representativt snitt som går bortom det estetisk-sinnliga, bestäms bildbeskrivningen av ett tomrum mellan bild och text som är själva relationen mellan de två medierna.

4) *Arabesken och andra gränshenomen*. Jacques Derrida har i *La vérité en peinture* (1978) riktat uppmärksamheten mot några passager i Kants tredje kritik, där det är tal om utsmyckning (*Zieraten, parerga*). Dessa tillhör inte, menar Kant, föreställningen om föremålets, det vill säga konstverkets, inre sammansättning utan är ett yttre tillägg (*Zutat*) som ”expanderar smakens njutning”.³⁷ För Derrida blir Kants kommentar incitamentet för en undersökning av det ”parergonala” motsägelsefulla relation till verket (*ergon*). Utsmyckningen (ramen, pelaren, draperingen av statyer) kan varken förstås som en del av verket eller som tillhörande världen utanför verket. I stället bildar de en gränzon mellan verket och världen som på en och samma gång åtskiljer och förbinder dem. Samtidigt som parergon ligger utanför verkets helhet, kan det inte skiljas från det utan deltar i avgränsningen av helheten.³⁸

Hos Goethe finns flera referenser till vad man kan uppfatta som parergonala fenomen, vilka befinner sig i det för Goethe så betydelsefulla gränslandet mellan verket och världen. Till och med i en av Sturm und Drangrörelsens portaltexter, ”Von deutscher Baukunst” (1772), i vilken Goethe gör upp med den klassicistiska traditionen genom att rikta uppmärksamheten mot ett byggnadsverk ur den gotiska traditionen, Notre-Damekatedralen i Strasbourg, intresserar han sig för olika byggnadstekniska utsmyckningar, nämligen den gotiska byggnadskonstens alla detaljer. Dessa estetiska gränshenomen bildar ”tusentals harmonierande enskildheter” vilka man varken kan ”få insikt i eller förklara” men däremot ”smaka och njuta”.³⁹ Där andra ser råhet och kaos, ser Goethe skönhet och helhet. Liksom i recensionen av Sulzers *Die schönen Künste* markerar Goethe mot vurmen för det destruktiva men distanserar sig också från idén om konsten som förskönad natur. Han vrider så att säga perspektivet och finner ordning i kaoset, en ordning som upprättas med hjälp av utsmyckning och *parerga*. Det är de parergonala byggnadsdetaljerna som avgränsar konstverket från världen och ger det dess form.

Även efter resan till Italien och den klassicistiska vändningen belyser Goethe olika typer av estetiska gränshenomen. I en uppsats med titeln ”Von Arabesken” (1788), vilken han skrev under sin vistelse i Italien och publicerades i *Der Teutsche Merkur* i samma artikelserie som ”Einfache

Nachahmung der Natur, Manier, Styl”, är det erfarenheterna av de utsmyckade väggarna i det då nyligen utgrävda Pompeji som står i centrum. Goethe uppfattar arabesken som en med konst besläktad bildutövning, ett hantverk eller en ”underordnad konstart”.⁴⁰ Den utfördes på plats, till skillnad från de värdefulla konstverken som ofta framställdes av mästare på annan plats och sedan fördes till den ort där de skulle hängas. Arabesken, i motsats till konsten, är därför avhängig platsen och är avpassad efter den yta den förväntas fylla. Det innebär att konstverket i sin tur får sin rätta plats i rummet, och det är först då, när vi kontrasterar det kontextoberoende konstverket med de kontextuella parerna, som vi förmår att uppskatta konstens sanna värde, genom att de senare synliggör den sanna konstens gränser och den sanna konstens förmåga att överskrida gränser.

Liksom de ovan diskuterade formerna för representation lägger den här typen av fenomen fokus på gränsoområdet mellan det inomestetiska och det utomestetiska. Arabesken och andra utsmyckningar upprättar gränsen mellan det estetiska fältet och dess omgivning, men de kan samtidigt tolkas som kontaktytor mellan verket och världen. I vilket fall som helst upprättar de en nödvändig ordning – gentemot kaoset i ”Von deutscher Baukunst” och i det estetiskas hierarki i ”Von Arabesken”. Vad som är väsentligt för Goethe i dessa texter – och som dessutom knyter samman samtliga de områden som diskuterats här – är det nära sambandet mellan gränsdragningens problematik och det som bildade utgångspunkten för denna studie, nämligen frågan om estetisk som problemmedveten praxis. De olika utsmyckningarna är framför allt tecken för konsten som praktik, en praktik som syftar till att just upprätta gränser för det estetiska fältet och förbindelser mellan det estetiska och det icke-estetiska.



Vad denna korta inledning till Goethes estetik och dess handfull av exempel ur författarens poetiska, estetiska och vetenskapliga verk har velat visa är ett nytt sätt att närma sig det problematiska fältet av frågor, omtagningar och omformuleringar som det estetiska utgör hos honom. Det problemhistoriska angreppssättet, både i vid (perioden från mitten av 1700-talet till början av 1800-talet vilken brukar gå under beteckningen *Goethezeit*) och i snäv bemärkelse (Goethes verk), visar inte bara hur levande utan också hur produktiva dessa frågeställningar om det estetiska fältets gränser var. Goethe, liksom många av hans samtida i de olika lägren, cirkulerade kring samma slags frågor om representation, efterbildning, symbolik och avgränsningar, vilkas relevans hänger samman med övergången från ett klassiskt-representande till ett modernt epistem. Under övergången stöter gamla frågor och nya svar samman, och de olika tankemönstren än begränsar än befruktar varandra. För Goethes del blir

dessa problem ovanligt fruktbara i och med att de inte fastläses i ett eller annat estetiskt system. De är och förblir produktiva frågeställningar, vars svar endast är tentativa. De sträcker sig dessutom långt utanför det estetikas gränser och påverkar både Goethes vetenskapliga och hans självbiografiska projekt. Det slutgiltiga svaret förblir en hägring och målet för ständigt nya utkast.

Summary

Limits of the aesthetic. Prolegomena to the problem of aesthetics in Goethe. By Mattias Pirholt. This paper provides an introduction to the problem of aesthetics in Johann Wolfgang Goethe's oeuvre. Considering his aesthetic writing as a problem-historical process rather than as a comprehensive aesthetic theory or as an unsystematic collection of theoretical judgements, I would like to suggest a new way of analysing Goethe's conception of the aesthetic. Although he never presented a program, he continuously addressed the same set of questions: What is representation? How is nature transformed into art? How do we represent images with words? What are the limits of the work? These questions, which all pertain to issues of representation, are never given a definite answer but remain open throughout Goethe's work. In this paper I highlight four areas in which these questions are investigated: 1) the ambivalent interpretation of the concept of mimesis, 2) the problem of symbolic representation, 3) verbal descriptions of works of art, 4) the arabesque and other forms of non-significant representations. Goethe's discussion of these problems suggests that a classical, representational episteme coexists and, at the same time, is at odds with a modern, organic episteme.

Noter

1. Wolfgang Herwig (red.): *Goethes Gespräche*, Biedermannsche Ausgabe, bd 3/2 (Zürich, 1972), 36.

2. Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789* (Tübingen, 2001), 10f; Waltraud Naumann-Beyer: "Ästhetik" i Bernd Witte m.fl. (red.): *Goethe-Handbuch*, bd IV/1 (Stuttgart & Weimar, 1998), 9. Se även Arsenij Gulyga: "Goethe als Ästhetiker und Kunsttheoretiker" i *Goethe-Jahrbuch* 96 (1979), 111.

3. Toni Bernhart: "Die neuere Forschung zu Goethes Ästhetik und Kunsttheorie" i Bernd Hamacher & Rüdiger Nutt-Kofoth (red.): *Johann Wolfgang von Goethe. Romane und theoretische Schriften. Neue Wege der Forschung* (Darmstadt, 2007), 164–189.

4. Ansatser till ett problemhistoriskt perspektiv finner man i Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920) i *Gesammelte Schriften*, bd I/1, red. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main, 1974), 11ff. Bokens avslutande kapitel är de facto ägnat Goethes estetiska tänkande och dess förhållande till romantikens men kan inte sägas dra de slags problemhistoriska slutsatser som görs i denna uppsats.

5. För en utförlig diskussion om de olika faserna i Goethes liv och verk, se Friedrich Sengle: *Kontinuität und Wandlung. Einführung in Goethes Leben und Werk* (Heidelberg, 1999).

6. För att helt kartlägga den aktuella periodens problemhistoria behövs det slags

heltäckande filosofiska undersökning i stil med den Dirk Vollenhoven har skisserat. Se Al Wolters: "On Vollenhoven's problem-historical method" i John Kraay & Anthony Tol (red.): *Hearing and doing. Philosophical essays dedicated to H. Evan Runner* (Toronto, 1979), 231–262.

7. Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris, 1966), 229ff et passim.

8. Foucault: *Les mots et les choses*, 229 (kapitelrubrik); om Kant, se *ibid.*, 333ff.

9. Se t.ex. Wolfgang Preisendanz: "Zur Poetik der deutschen Romantik I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung" i Hans Steffen (red.): *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, 3 uppl. (Göttingen, 1978 [1967]), 54ff; Sven-Aage Jørgensen: "Nachahmung der Natur. Verfall und Untergang eines ästhetischen Begriffs" i *Köpenbager germanistische Studien*, bd 1 (Köpenhamn, 1969), 207; Ernst Behler: *Frühromantik* (Berlin & New York, 1992), 13f.

10. Bilden traderas i exempelvis Erich Trunz: "Anmerkungen" i Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*, bd 1, 16 uppl. (München, 1996 [1948]), 456ff; Emil Staiger: *Goethe*, bd 1 (Zürich, 1952), 497ff. För en problematisering av korrespondensen mellan inre och yttre upplevelser, se David Wellbery: *The specular moment. Goethe's early lyric and the beginnings of romanticism* (Stanford, 1996).

11. Se t. ex. Herbert von Einem: *Goethe-Studien* (München, 1972), 77.

12. Per Øhrgaard: *Goethe. En essä*, sv. övers. Joachim Retzlaff (Stockholm & Stehag, 2003 [1999]), 35.

13. Christian Schärf: *Goethes Ästhetik. Eine Genealogie der Schrift* (Stuttgart & Weimar, 1994), 65ff.

14. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, 20 bd, red. Karl Richter (München, 1985–1998), bd 1.1, 163.

15. *Ibid.*, bd. 1.2, 399.

16. Se Johann Gottfried Herder: *Journal meiner Reise im Jahr 1769* i *Werke*, bd 1, red. Wilhelm Dobbek (Berlin & Weimar, 1964 [1846]), 172f; Friedrich Schiller: *Philosophische Briefe* i *Sämtliche Werke*, bd 5, red. Wolfgang Riedel (München, 2004 [1786]), 352.

17. Wolf: *Streitbare Ästhetik*, 347.

18. Goethe: *Sämtliche Werke*, bd 3.2, 188.

19. Foucault: *Les mots et les choses*, 241f.

20. Se Mattias Pirholt: "Nachahmung und Symbolik. Zu den geschichtsphilosophischen Grundlagen der Ästhetik Goethes" i *Studia Neophilologica* 83 (2011), under utgivning.

21. Goethe: *Sämtliche Werke*, bd 7, 523.

22. *Ibid.*, bd 17, 899.

23. Jfr Jacques Derrida: *Le dissémination* (Paris, 1972), 172ff.

24. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* i *Werkausgabe*, bd 10, red. Wilhelm Weischedel (Frankfurt am Main, 1974 [1790]), 295.

25. Bengt Algot Sørensen: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik* (Köpenhamn, 1963), 96, 98.

26. Se t.ex. Wolfgang Binder: "Das 'offenbare Geheimnis'. Goethes Symbolverständnis" i Gaetano Benedetti & Udo Rauchfleisch (red.): *Welt der Symbole. Internationale Aspekte des Symbolverständnisses* (Göttingen, 1988), 146–163; Paul Hoffmann: "Goethes 'wahre Symbolik' und die 'Wälder der Symbole'" i Moritz Baßler m.fl. (red.): *Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung* (Tübingen, 1997), 199–217.

27. Robert Stockhammer: "Darstellung der Metamorphose, wissenschaftlich und poetisch. Ansätze zu einer anderen Theorie des Symbols bei Goethe" i Frauke Berndt & Christoph Brecht (red.): *Aktualität des Symbols* (Freiburg im Breisgau, 2005), 58.

28. Goethe: *Sämtliche Werke*, bd 8.1, 392.

29. *Ibid.*, bd 5, 571.

30. *Ibid.*, bd 17, 904.

31. *Ibid.*, bd 10, 226.

32. *Ibid.*, bd 13.2, 27.

33. Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen* (Stuttgart, 1991).

34. Goethe: *Sämtliche Werke*, bd 4.2, 82.

35. *Ibid.*, bd 4.2, 83.

36. *Ibid.*, bd 11.2, 406.

37. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, 142.

38. Jacques Derrida: *La vérité en peinture* (Paris, 1978), 63ff.

39. Goethe: *Sämtliche Werke*, bd 1.2, 418f.

40. *Ibid.*, bd 3.2, 194.