

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 133 2012

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Torsten Petterson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Otto Fischer (uppsatser) och Jerry Määttä (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Magnus Bergvalls Stiftelse och Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2013 och för recensioner 1 september 2013. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Uppsatsförfattarna erhåller digitalt underlag för särtryck i form av en pdf-fil.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förordande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978-91-87666-32-4

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2013

Naturens främmande form

Efterbildningskritik och estetiskt vetande i den unge Goethes estetiska skrifter

AV MATTIAS PIRHOLT

Den omedelbara fråga som denna uppsats vill besvara gäller hur den unge Johann Wolfgang Goethe, det vill säga den Goethe som förknippas med Sturm und Drang-rörelsen i Tyskland i början av 1770-talet, i sina teoretiska texter reflekterar över dels förhållandet mellan naturen och konsten, dels föreställningen om konsten som naturefterbildande.¹ Dessa förhållanden och föreställningar var under omförhandling vid den här tiden, i synnerhet efterbildningsidealet som hade börjat ifrågasättas av såväl Goethe själv som hans generationskamrater. Icke desto mindre förblev naturefterbildning eller mimesis ett återkommande tema genom hela Goethes författarskap, varför den ursprungliga problematiseringen (snarare än förkastandet) av begreppet tycks kräva ytterligare reflektioner.² Hur formulerar Goethe sin mimesis-kritik och på vilket sätt bevaras en mimetisk förståelse av konsten, som i sin tur pekar framåt mot den omvärdering av efterbildningen som sker i samband med bildningsresan till Italien under slutet av 1780-talet?

Den större fråga som följande undersökning vill bidra till att besvara gäller hur det estetiska vetandet utvecklas och etablerar sig som ett vetenskapligt fält i egen rätt under andra halvan av 1700-talet. Denna period präglas inte bara av konstens begynnande autonomisering,³ utan också av att ett sinnligt kunskapsfält eller ”utsägelsetfält”, som det heter hos Michel Foucault, formerar sig. Den diskursiva utsagan, för att här göra en mycket summarisk framställning av Foucaults komplexa argumentation i *L'Archéologie du savoir* (1969), är en ”modalité d'existence [...] qui lui permet d'être en rapport avec un domaine d'objets, de prescrire une position définie à tout sujet possible”.⁴ Med andra ord ska den estetiska utsagan i första hand inte förstås som resultatet av formuleringskonsten hos den ena eller andra upphovsmannen – i detta fall Goethe – utan utsagens subjekt utgör ”une place déterminée et vide qui peut être effectivement remplie par des individus différents”.⁵ Utsagan framträder enligt Foucault ”avec un statut, entre dans des réseaux, se place dans des champs d'utilisation, s'offre à des transferts et à des modifications possibles, s'intègre à des opérations et à des stratégies où son identité se maintient ou s'efface”.⁶

Goethes estetiska arbeten uppfattas av en närmast samstämmig forskarkår som spontana uttryck som är såväl anti-systematiska som teorifientliga. Den ansevärd mängd kritiska texter som han producerade under sextio års verksamhet – recensioner, bildbeskrivningar, självreflektioner, aforismer, teoretiska uppsatser o. s. v. – har föranlett forskare att dra slutsatsen att denna mångfald av texter uppstått *ad hoc* och därmed saknar en enhetlig kärna.⁷ Mångfalden och bristen på tydlig likformighet mellan de estetiska texterna hindrar oss inte från att läsa dem som en enhet, närmare bestämt som relaterade till just ett specifikt diskursivt reglerat utsägelsefält. Så även om Goethes produktion av estetiska texter är allt annat än enhetlig vad gäller exempelvis syften och argumentation, bidrar texterna tillsammans till att definiera och i grunden omdefiniera det estetiska utsägelsefältet. De bildar ett diskursivt nätverk som befinner sig i relation till estetiska objekt.

Den mimetiska instansen

I centrum för följande undersökning kommer alltså det man skulle kunna kalla estetiskt vetande att stå, vilket i sin tur har med estetikens roll som vetenskaplig disciplin att göra. När Alexander Gottlieb Baumgarten etablerar den estetiska vetenskapen omkring mitten av 1700-talet – de två banden av hans *Aesthetica* utkom 1750 respektive 1758 – är det i första hand inte så mycket en fråga om att uppvärdera konsten som att ge en vetenskaplig struktur till det han kallar *sinnlig kunskap*. Estetiken är kort och gott en vetenskap om sinnlig kunskap och som sådan syftar den till att utveckla de mänskliga omdömesförmågorna till att kunna uppskatta och bedöma det han kallar estetisk sanning, det vill säga den sanning som kommer till oss via sinnena och inte som ett resultat av logiskt-deduktivt tänkande. Vetenskap handlar om att strukturera ett fält, som i det här fallet är ett fält som omfattar sinnlig kunskap.⁸

Denna linje, det estetiska vetandets linje, kan vi följa genom andra halvan av 1700-talet, från Baumgartens elev Georg Friedrich Meier, via Moses Mendelssohn, fram till Immanuel Kant. Hos samtliga dessa är estetikens mindre en fråga om konstverkets väsen – det är först med Karl Philipp Moritz, romantiken och Schelling som estetikbegreppet får denna ”realeestetiska” innebörd⁹ – än om vad vi kan uppnå för slags kunskap med hjälp av sinnligt vetande: hos både Mendelssohn och Kant handlar det om en åskådande kunskap om sedlighet.¹⁰ Kant, som väl närmast får betraktas som slutpunkten för denna linje, sammanfattar i *Kritik der Urteilskraft* (1790):

[S]o leuchtet ein, daß die wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmacks die Entwicklung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühls sei; da, nur wenn mit diesem Sinnlichkeit in Einstimmung gebracht wird, der echte Geschmack eine bestimmte unveränderliche Form annehmen kann.¹¹

Utvecklingen av smaken, som Kant beskriver här som ett försök att bringa harmoni mellan sinnlighet och moral, syftar till att göra oss mottagliga för de symboler för det sedligt goda som det sköna ytterst är, enligt Kant.¹² Mendelssohn å sin sida menar att när vår symbolisk-abstrakta kunskap om den praktiska sedeläran (*praktische Sittenlehre*) återförs på åskådande kunskap (*anschauende Erkenntnis*), alltså "wenn wir sie [die Sittenlehre] von den abstrakten Begriffen auf einzelne Begebenheiten in der Natur zurückführt, [...] so erlangen sie dadurch eine größere Gewalt, in den Willen zu wirken".¹³

Som Mendelssohns ord om omvandling från symbolisk till åskådande kunskap antyder, är efterbildningsbegreppets omvandlingar under den aktuella perioden viktiga för det estetiska vetandets utveckling under den andra hälften av 1700-talet. För om det är någonstans som människans förhållande till naturen blir uppenbart för oss är det i hur hon betraktar sin konst. Teorier om representation i allmänhet och natur-efterbildande representation (*mimesis*) i synnerhet reflekterar över gränssnittet mellan konsten och naturen och hur naturen i någon mening blir mänsklig. Frågan om estetiken som ett slags vetande hänger därför intimt samman med synen på efterbildningen. Centralt hos exempelvis Meier är skillnaden mellan naturliga och arbiträra tecken, och det är först genom att efterbilda de naturliga, i sig efterbildande tecknen, som de arbiträra kan ha estetisk verkan: "Alle willkürlichen Zeichen müssen also den natürlichen, in einem so hohen Grad nachahmen, als es möglich ist, wenn sie recht schön seyn wollen."¹⁴ Mendelssohn slår fast i sina *Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1761) att de sköna konsternas och vetenskapernas väsen består "in einer künstlichen sinnlich-vollkommenen Vorstellung", och förebilden för denna föreställning återfinns i naturen, vilken "durch die Schönheit der Kunst in der Nachahmung erhöht [wird]".¹⁵ Hos dessa upplysningstänkare fungerar efterbildningen med andra ord som en länk mellan vetande och moral och mellan natur och ideal.

Åtminstone sedan Erich Auerbachs inflytelserika bok *Mimesis* från 1946 har mimesis-begreppet varit mer eller mindre liktydigt med ett slags omedelbar verklighetsframställning (*dargestellte Wirklichkeit*),¹⁶ men genom historien, ända från Platon och Aristoteles, har det uppvisat en enastående förmåga till anpassning. "The concept of mimesis", sammanfattar Stephen Halliwell i *The Aesthetics of Mimesis* (2002), "lies at the core of the entire history of Western attempts to make sense of representational art and its values."¹⁷ Det har fått till följd att det ständigt har omtolkats och anpassats till rådande omständigheter. Att begreppet har fått förnyad aktualitet genom Benjamins mystik, Adornos kritiska estetik, Ricœurs hermeneutik och Derridas dekonstruktion torde alltså inte förvåna. Nej, snarare utgör det som Gunter Gebauer och Christoph Wulf visat i sin bok *Mimesis* (1992) "ein hochkomplexes Gebilde, in dem eine ganze Reihe von Bedingungen zusammenlaufen: theoretische und praktische Einstellungen

zur Welt, Erkenntnis und Handeln, Symbolsysteme und Kommunikationsmedien, Beziehungen von Ich und Anderen”¹⁸

Trots – eller kanske tack vare – denna mångtydighet och anpassningsbarhet har mimesis-begreppet attackerats och dödförklarats med jämna mellanrum. Dess slutgiltiga undergång brukar ofta förläggas till romantiken eller till Hegels estetikföreläsningar från 1820-talet, men kritiken kan spåras tillbaka till 1700-talets början, till abbé Dubos sentimentala estetik, Shaftesburys genitanke och de brittiska rationalisterna Webbs och Harris analys av enheten mellan konst och känsla.¹⁹ Det är förmodligen ingen slump att denna kritiska inställning till naturefterbildningen tar fart samtidigt som det får sitt mest fullödiga teoretiska uttryck i och med Charles Batteux’ stora arbete från 1746, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, där författaren menar att konstnären är förpliktad att efterbilda naturen (”il doit imiter la Nature”). Det konstnärliga skapandet är efterbildande, och det går till så att konstnären väljer ”les plus belles parties de la Nature” ur vilka han formar ”un tout exquis, qui fût plus parfait que la Nature elle-même, sans cependant cesser d’être naturel”.²⁰ Denna föreställning om naturefterbildningen som en kreativ urvalsprocess genomsyrar tänkandet i Frankrike även under 1700-talets senare hälft. Hos Denis Diderot däremot, exempelvis i *Essais sur la peinture* (1765), en text som för övrigt Goethe både översatte och kommenterade, finner man en kritik av den akademiska stilens förskönande imitationer. Diderot själv representerar ett betydligt mer verklighetsnära efterbildningsideal, ett ideal som Goethe skarpt kritiserade i sina kommentarer till sin egen översättning av Diderots essäer: en trogen efterbildning av naturen skapar inga konstverk, menar Goethe.²¹

Samtidigt utarbetades i England och Tyskland en teoretisk estetik av ett annat snitt än, och i direkt opposition mot, den man finner i Frankrike. I denna estetik, såsom den formulerades av exempelvis Edward Young och Immanuel Kant, får naturefterbildningen en underordnad roll, även om den inte förkastas helt och hållet.²² Snarare är det så som Jacques Derrida visat i sin berömda läsning av Kant i essän ”Economimesis” (1975), att det fritt skapande geniet, som både Young och Kant hyllar, upphäver skillnaden mellan natur och representation.²³ Det franska sättet att föreställa sig naturefterbildning (*imitatio naturae*) hänger däremot intimt samman med idén om efterbildning av föregångare och föredömen (*imitatio auctorum*). Även om denna koppling mellan natur och auktoritet får förnyat förtroende i Johann Joachim Winckelmanns nyklassicism – hos honom sker dock en förskjutning från det latinska till det grekiska²⁴ – finns i den tyska estetiken, när den tar form under andra halvan av 1700-talet, en fundamental skepsis mot det man uppfattade som blind auktoritetstro. Men uppgörelsen med det klassicistiska arvet och dess beroende av historiska auktoriteter tycks också dra med sig den rena naturefterbildningen.

I denna historieskrivning spelar den period som av eftervärlden kallats Sturm und

Drang en avgörande roll. Romantiken på 1790-talet sägs utgöra slutet på efterbildningsprincipen,²⁵ men den har sin föregångare i sentimentaliteten (*Empfindsamkeit*) och Sturm und Drang ett par decennier tidigare. Trots att efterbildningsbegreppet tilldrog sig människornas intresse under hela 1700-talet, kom begreppet, menar Jürgen Petersen i sin bok om mimesisbegreppets omvandlingar, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung* (2000), i konflikt med nya estetiska föreställningar, så att ”er [der Gedanke der Naturnachahmung] nach und nach gänzlich außer Kurs geriet”.²⁶ Med författare som Hamann, Klopstock och Bürger skedde det första upproret mot det förhärskande efterbildningsdiktatet, som uppfattades som falskt och begränsande. Men bilden är allt annat än entydig, inte ens hos de redan nämnda författarna som inte sällan talar med dubbla tungor när efterbildningen kommer i fråga.²⁷ Hos Herder, en centralgestalt i den anti-klassicistiska rörelsen i Tyskland under 1770- och 1780-talen, förblir begreppet *Nachahmung* länge underteoretiserat, som Petersen har understrukt,²⁸ men det återkommer senare i författarskapet, och då som en fundamental estetisk kategori med rötterna i Aristoteles poetik.²⁹ Jakob Michael Reinhold Lenz, Goethes nära vän under 1770-talet, försvarade i sin tur begreppet och omtolkade det i så måtto att det i lika hög grad syftade på efterbildning av inre som yttre egenskaper med bäring på hans teori om karikatyren.³⁰

En central aktör i omvälvningarna under början 1770-talet var naturligtvis Goethe. Vissa har velat hävda att Sturm und Drang-rörelsen i själva verket är liktydig med hans litterära verk från 1770-talets första hälft, i synnerhet dramatiken.³¹ Med sina ungdomsarbeten, de så kallade *Sesenheimer Lieder* (1771), de stora oderna (exempelvis ”Wanderers Sturmlied” från 1772), dramat *Gotz von Berlichingen* (1773) och romanen *Die Leiden des jungen Werther* (1774), förkroppsligar Goethe den anti-klassicistiska Sturm und Drang-rörelsens genidyrkan; det är inte för inte som den här perioden i Goethes författarskap också går under benämningen ”Geniezeit”. Hans teoretiska arbeten – tal, recensioner, artiklar och fragmentliknande upppteckningar – sägs formulera kärnan i den unga generationens kritik av den förhärskande klassicismen. Symptomatiskt nog sker denna uppgörelse med klassicismen inte i form av en sammanhängande kritik utan genom kortare kommentarer, utkast och fragment. Vi finner här beundran för Shakespeare och för folkdiktningen, fördömande av klassicistisk fernissa, vilket återigen föranlett forskningen att i detta se ett entydigt avståndstagande från mimesistanken. Redan på 1930-talet slog konsthistorikern Herbert von Einem fast att konst för Goethe ”nicht Nachahmung eines bereits Geschaffenen, sondern selbst Schöpfung [ist]”, en uppfattning sedan dess upprepats ett otal gånger, bland annat av Karl Viëtor och Jürgen Petersen.³² Ingeborg Schmidt sammanfattar i sin artikel om efterbildning i *Goethe-Handbuch* (1998), att Goethe förvisso omfattande en efterbildningsetetik på bildkonstens område men att han däremot

in den Bereich der Literatur in diesem Zusammenhang weitgehende aus dem Spiel ließ, wo offensichtlich die Probleme des eigenen produktiven Schaffens in Fragestellungen hineinführten, für die der Begriff der Nachahmung keine oder nu geringe Relevanz hatte.³³

Det har emellertid funnits en tendens att se Goethes och hans gelikars uttalanden om mimesis som alltför isolerade och som ikonoklastiska uppgörelser med en 2000-årig tradition, som tar sin början med Platon och Aristoteles och som sedan återuppstår under renässansen, framför allt med Leon Battista Albertis berömda arbete om måleriet från 1435. De senaste trettio årens forskning om idéströmningar under 1700-talets andra hälft har i hög grad betonat att Sturm und Drang bör ses som ett sent skede av upplysningen snarare än som något slags förstadium till romantiken. I själva verket präglas hela andra halvan av 1700-talet av ”einer relativen Einheit”, som Gerhard Kaiser skriver, en enhet inom vilken tidens olika rörelser och riktningar framstår som transformationer av upplysningsidealerna.³⁴ Det finns alltså all anledning att undersöka hur 1770-talets unga författare förvaldade och omvandlade upplysningsarvet och därmed också efterbildningstanken.

I detta försök att uppspara förbindelser spelar, som diskussionen hitintills visat, efterbildningen en central roll. Den mimetiska instansen – begreppet ”instance” har lånats från Foucault, som menar att man ”étudie les énoncés à la limite qui les sépare de ce qui n’est pas dit, dans l’instance qui les fait surgir à l’exclusion de tous les autres”³⁵ – innebär en närmast tvångsmässig reflektion över begreppet i fråga, som därmed tycks fungera som ett slags fältmarkör och betecknar gränsen för det estetiska. Det är reflektioner över det mimetiska – bekräftande såväl som förnekande – som avgränsar det estetiska fältet under 1700-talets senare hälft. För i formationen av det estetiska vetandets fält är mimesis ett nyckelbegrepp som både förbinder och skiljer det estetiska och det naturliga. Hos den unge Goethe ser vi hur efterbildningsbegreppet bildar en reflektionspunkt – både positiv och negativ sådan – för en etablering av det estetiska vetandet. Mimesis blir för honom än en begränsning, än en möjlighet för det slags kunskap som konsten kan tillhandahålla och som estetiken som teoretisk vetenskap är satt att möjliggöra och utveckla. Men oavsett tillvägagångssätt är det alltid naturen som ett estetiskt, ett medvetet förfrämligat fenomen han diskuterar.

Konstens sanna inflytande

En central text i den unge Goethes kritik av den av klassicism genomsyrade tyska upplysningen och dess efterbildningsideal finner man i en recension av Johann Georg Sulzers *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung* (1772). Recensionen återfinns i ett av decembernumren av *Frankfurter Gelehrte Anzei-*

gen, en tidskrift som just det här året, 1772, leddes av Johann Heinrich Merck, som i sin tur anlidade bland andra Goethe och Herder som skribenter; Merck är dessutom medförfattare till recensionen i fråga.³⁶ Tidskriften blev på ett påfallande sätt under det aktuella året organ för Sturm und Drang-generationen, som här kunde torgföra sina idéer i korta, kärnfulla och sarkastiska anmälningar – inte sällan med kollektiv avsändare – av sina meningsmotståndares verk, vilka oftast, enligt den historiografiska logik som säger att det är segraren som skriver historien, är bortglömda idag.³⁷

Sulzer utgör emellertid ett av undantagen. Han var en av centralgestalterna i den betydelsefulla Berlinupplysningen. Den text av Sulzer som Goethe recenserar, en drygt 80-sidig volym i oktav, är ett utdrag ur hans magnum opus, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774), ett encyklopediskt verk, ursprungligen i två band (i senare, utökade upplagor hela fyra), som utgör kulmen på den tyska upplysningens klassicistiska estetik. Artikeln om de sköna konsterna är, menar Goethe, själva ”der Grundartikel Sulzerischer Theorie” och förbinder med varandra alla de olika artiklarna om poesi, bildkonst, dans, arkitektur och så vidare.³⁸ Det är här den i grunden klassicistiska estetik som upplysningen trots allt omfattade får sitt tydligaste uttryck.

Goethes recension innehåller alla de ingredienser man kan vänta sig av en Sturm und Drang-paskill. Den inledande sarkasmen, där Sulzers bok anklagas bland annat för att ha kunnat vara översatt från franskan och för att encyklopediskt foga en artikel till en annan, övergår snart i en betydligt mer nyanserad, och för etableringen av en Sturm und Drang-estetik mer betydelsefull, kritik av upplysningstidens klassicism. Den linje som går genom hela recensionen och som för oss från negativitet till positivitet är kritiken av det abstrakta och försvaret för den konkreta erfarenheten. De två begrepp som Goethe sätter mot varandra är det abstrakta *sinnlighet* (*Sinnlichkeit*), som han menar sig finna hos Sulzer, och de konkreta sinnena (*Sinnen*), där ett slags ”*wahren Einfluß der Künste*” visar sig.³⁹

Goethe tar fasta på att Sulzer vill ersätta ”das unbestimmte Principium: *Nachahmung der Natur*” med en annan, enligt recensitionsförfattarens uppfattning, lika tom princip, nämligen ”[d]ie *Verschönerung der Dinge*”,⁴⁰ som i likhet och tillsammans med naturefterbildningen utgör en av klassicismens grundpelare. Sulzer hävdar i artikeln om efterbildning i *Allgemeine Theorie* (den ingår i det andra bandet och publicerades 1774, alltså efter Goethes recension), att konsten *ursprungligen* inte var efterbildande – en tanke som Goethe föregriper i sin recension, som vi kommer att se – men icke desto mindre har den *mogna* konsten naturens fullkomlighet och skönhet som förebild.⁴¹ I likhet med sina föregångare – Gottsched i Tyskland, Bodmer och Breitinger i Schweiz och Batteux i Frankrike – tycks Sulzer mena att denna fullkomlighet inte står att finna i naturen i vardaglig mening. Tvärtom uppstår den i konstnärens selektiva blick och förskönande av omgivningen. För den klassicistiska estetiken, understryker

Ulrich Hohner i *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts* (1976), är den efterbildade naturen inte så mycket en fråga om verklighet som om harmoni, ordning och moral.⁴² Inte ens för de mest ihärdiga efterbildningsförespråkarna, möjligen med undantag för Diderot,⁴³ rör det sig alltså inte om något slags omedelbart kopierande av naturen, utan efterbildandet underförstår alltid ett produktivt moment som ligger hos det skapande geniet.⁴⁴

Det som provocerar Goethe är det konventionella (*hergebracht*) manér på vilket Sulzer förbinder på natur och konst, varigenom ögat och de andra sinnena, enligt ett citat ur *Die schöne Künste...*, ”von allen Seiten her durch angenehme Eindrücke gerührt werden”.⁴⁵ Goethe fortsätter:

Gehört denn, was unangenehme Eindrücke auf uns macht, nicht so gut in den Plan der Natur als ihr Lieblichstes? Sind die wütenden Stürme, Wasserfluten, Feuerregen, unterirdische Glut und Tod in allen Elementen nicht eben so wahre Zeugen ihres ewigen Lebens als die herrlich aufgehende Sonne über volle Weinberge und duftende Orangenhaine?⁴⁶

Där alltså upplysningstänkaren Sulzer sätter likhetstecken mellan det sköna och det angenäma, understryker Goethe att naturen har en negativ, destruktiv sida. I själva verket tycks denna sida vara den dominerande och utgöra naturens själva väsen:

Was wir von Natur sehn, ist Kraft, die Kraft verschlingt, nichts gegenwärtig, alles vorübergehend, tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren, groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und häßlich, gut und böse, alles mit gleichem Rechte nebeneinander existierend.⁴⁷

Detta betyder att om konsten är förskönad natur, som Sulzer menar, så kan den inte ha naturen som förebild – det är åtminstone Goethes polemiska och något ohistoriska (ty som vi sett har förskönande och efterbildning egentligen aldrig utgjort varandras motsatser) slutsats. Vore det så, fortsätter han, att naturen stod modell för konsten, skulle den konstnärliga gestaltningen med nödvändighet även innehålla skildringar av naturens förtärande kraft – men frågan som Goethe aldrig formulerar explicit är om konst överhuvudtaget kan gestalta denna kraft.⁴⁸ *Konsten* i pejorativ mening får hos Sulzer i stället fungera som ett värn mot dessa krafter, menar Goethe. Enligt detta sätt att betrakta konsten föds denna ur ”den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten”.⁴⁹ Goethes beskrivning av naturen som en totalitet av produktiva och destruktiva krafter har föranlett forskare, nu senaste Sebastian Kaufmann, att förknippa den unge diktarens estetik med Longinos, Kants och Burkes lära om det sublimala.⁵⁰ Det sublimala betecknar det skönas motsats och avser naturens gränslösa och hotfulla sida. Som vi kommer att se finns det anledning att ställa sig tveksam till denna rockad, eftersom det som sker i Sulzerrecensionen är en mer radikal estetisk

förskjutning, från efterbildandets representativa sinnlighet till en sinnenas mottaglighet. Om det är något som estetiken ska göra, så är det att utbilda denna mottaglighet, i stället för att beskriva naturens teckenblivande i den efterbildande konsten. I den meningen följer Goethe Baumgartens idé, att estetiken ska fostra de mänskliga sinnen.

Goethe beskriver målande hur människan med hjälp av den tillrättalagda skönheten i konsten bygger en skyddande mur omkring sig och hur hon drar sig djupare och djupare in i sitt artificiella palats av skönhet, där hon ”immer weicher und weicher wird, den Freuden des Körpers Freuden der Seele substituiert und seine Kräfte, von keiner Widerwärtigkeit zum Naturgebrauche aufgespannt, in Tugend, Wohlthätigkeit, Empfänglichkeit zerfließen”.⁵¹ Där Sulzer ser moralisk fostran, ser Goethe bara en själsligt och kroppsligt försvagad människa, fjärrad från naturens mångtydiga krafter. I stället för denna teoretiska utarmning, som idén om förskönande efterbildning leder till, vill Goethe se en övergång ”vom mechanischen zum intellektuellen, vom Farbenreiben und Saitenaufziehen, zum *wahren Einfluß der Künste auf Herz und Sinn*”, för att därur ”eine lebendige Theorie versammeln”.⁵²

Trots att Goethe i sin kritik av Sulzer angriper dennes abstraherande teoretisering av den estetiska upplevelsen, kan han knappast beskrivas som teoriskeptisk.⁵³ I stället är det en ”ny” sorts teori, en levande teori om konstens sanna inflytande på hjärtat och sinnet – alltså *theoria* i sin ursprungliga betydelse av ’åskådning’ – som han eftersträvar. Sinnet ska i denna teori ersätta den abstrakta sinnligheten, som vi tidigare såg. Det innebär ett fundamentalt ointresse för konstens objektsida – det vill säga för *vad* som efterbildas – och ett fokus på hur det recipieras. Denna i grunden verkningsetetiska uppfattning var naturligtvis frekvent förekommande i tidens sentimentalistiska strömningar, till vilka Sturm und Drang räknas. I ett större sammanhang pekar denna Goethes nya teori, som jag redan antytt, mot den omvärdering av den sinnliga kunskapen som Baumgarten och Mendelssohn förberett i sina estetiska skrifter några decennier tidigare och som innebär att kunskap inte kan reduceras till logisk deduktion utan har sin motsvarighet i den sinnliga åskådningen, vilken förvisso ännu hos Baumgarten är underordnad den logiska.⁵⁴ Estetikens roll blir, som vi såg, att utveckla människans sinnliga väsen, för att därigenom göra henne mer mottaglig för det sköna. Men där Baumgarten och Mendelssohn, precis som Sulzer, framhåller hur människan finner njutning i att betrakta det sköna och angenäma, framför allt såsom det framträder i den i dubbel bemärkelse representativa naturefterbildningen, ignorerar Goethe i sin kritiska läsning av Sulzer den mimetiska aspekten av denna utbildning av sinnen och menar att denna utbildning sker helt och hållet i förhållandet mellan konsten och det mänskliga sinnet.

Denna omvärdering av det sinnliga bör ses i ljuset av den epistemiska omvandling från ett klassisk-representativt till ett modern-organiskt epistem, som Foucault utrett i *Les Mots et les choses* (1966). Den fullständiga bilden av denna utveckling låter sig för-

visso inte tecknas här, men man kan ändå peka på hur det i allt väsentligt representativa synsätt som präglar Baumgartens arbeten från 1750-talet,⁵⁵ när vi kommer 1770-talet har börjat svänga mot en betydligt mer organisk föreställning av kunskap. Det som Foucault beskriver som en *organisation* av varat, som står i bjärt kontrast till det representativa förhållandet mellan identitet och skillnad,⁵⁶ tycks genomsyra Goethes föreställning om en ny teori. Denna präglas inte av den teckenkaraktär som är typisk för det representativa epistemet och som utgör grunden för Sulzers förhållande till estetik. I stället vänder Goethe blicken bort från representationen av naturen och intresserar sig för vetandet som ett levande samband mellan konsten och sinnena.

Det är också värt att uppmärksamma att Goethe, liksom Sulzer, skiljer efterbildning och förskönande åt. I den fransk-klassicistiska läran om de sköna konsterna, inte minst hos Batteux, utgör efterbildning och förskönande två likvärdiga komponenter. Som vi redan sett är den konstnärliga efterbildningen per definition redan ett förskönande, eftersom den inte imiterar naturen som sådan utan genom en produktiv urvalsprocess gestaltar den sköna naturen (*la belle Nature*).⁵⁷ Goethes kritik av naturförskönandet måste därför också förstås som en kritik av naturefterbildningen, trots att Sulzer inte tycks göra den kopplingen, åtminstone inte i den korta skriften om de sköna konsterna. Talet om naturen som en helhet av båda positiva och negativa krafter understryker nämligen att den selektion som Batteux förespråkar inte är möjlig att förena med konstens sanna inflytande.⁵⁸ Naturen i dess fullhet låter sig inte underkastas det i någon mån mekaniska teckenblivande som den klassisk-representativa, för att återigen låna ett uttryck från Foucault, konstuppfattningen förutsätter. Den naturuppfattning som den unge Goethe företräder och som måste sägas vara i vardande vid den här tiden, är förvisso oförenlig med det mimesis-ideal som fransk-klassicismen och den tyska upplysningen levde efter, även om den inte motsäger efterbildningstanken som sådan. I stället avslöjar kritiken av Sulzer, som vi redan sett, en likgiltighet för frågan om efterbildning och konstens innehåll, som i Goethes levande teori – eller snarare förhoppning om en levande teori – underordnas frågan om konstens verkan.⁵⁹

Detta är i sig inget förnekande av efterbildningsprincipen, som inledningsvis betecknades som obestämd, men det är en problematisering av principens estetisk-epistemologiska betydelse. Det är således som teoretiskt verktyg, inte som praktiskt, som efterbildningen kritiseras. Den saknar med andra ord epistemologisk förklaringskraft. Som vi redan antytt betyder detta också att Goethe här inte förespråkar något slags sublimt konstideal i Kants eller Burkes efterföljd,⁶⁰ eftersom inte heller det som skulle kunna kallas den sublimes naturen, den totalitet av produktiva och negativa principer som författaren ställer upp mot Sulzers idé om den förskönade naturen, är relevant för den levande teorin och det slags receptionsetetiska vetande som Goethe antyder i sin recension.

Men med vilka medel konsten ska kunna utöva sitt sanna inflytande anger inte Goethe i recensionen, som slutar tämligen abrupt med en stilla önskan att teorin ska vara konstläraren till glädje och geniet till nytta. Frågan är vilken nytta och glädje som konstläraren och geniet ska ha av den levande teorin. Vad är det konsten, enligt denna teori, ska förmedla och hur? Sulzerrecensionen ger inga svar på dessa frågor, utan vi blir tvungna att vända oss till andra kritiska texter från Goethes ungdomsperiod för att finna lösningen.

Formen som förfrämligande

Goethes attack på efterbildningsprincipen i Sulzerrecensionen var emellertid inte den första. Några månader tidigare, i september 1772 – också denna gång i *Frankfurter Gelehrte Anzeigen* och i samarbete med Merck och möjligen också med Johann Georg Schlosser, Goethes blivande svåger – kritiserar han rektorn för gymnasiet i Frankfurt am Main, Johann Georg Purmann (1733–1813), och dennes skrift *Zufällige Gedanken über die Bildung des Geschmacks in öffentlichen Schulen* (1770–1772). Purmann tillskrivs en tämligen traditionell efterbildningsestetik – ”Nachahmung der Natur sei der Zweck und der Grund der schönen Wissenschaften” – och Goethe et consortes är inte sena att invända, även om kritiken här är långt mildare än den kom att bli i Sulzeranmälan. På sin höjd kan denna sats gälla som regel, ”nie aber als Grundsatz”.⁶¹ När det kommer till geniet saknar efterbildningsprincipen helt giltighet, i och med att ”das Genie nicht der Natur nachahmt, sondern selbst schafft wie die Natur”.⁶² Han har i stället förmågan att känna och tala som någon annan. Så utan att vara hjältar själva kan exempelvis Homeros eller Ossian känna och tala som en hjälte. När de målar – Goethe använder verbet *malen* – med ord rör det sig alltså inte efterbildningar i sträng mening utan ett skapande av samma slag som naturen.

Goethe avslutar resonemanget med en märklig mening. ”Die Hütte, die im Bache widerscheint, ist ein so natürliches *Bild*, als die, die am Ufer steht, natürliche Hütte ist.”⁶³ Satsen förefaller vara en tautologi i två led – stugan som (återspeglad) bild är en bild i lika hög grad som den verkliga stugan är en stuga – men det i två fall inskjutna ordet *natürlich* gör att satsens betydelse är allt annat än självklart. Tingen och deras avbildningar är båda naturliga (*natürlich*). Denna närmast ontologiska likställande av naturen och konsten bör läsas i ljuset av de ovan citerade orden om geniet som skapar som naturen, vilka i sin tur naturligtvis ska förstås i relation till Shaftesbury berömda beskrivning av poeten som ”a second Maker, a just Prometheus under Jove”, eller Goethes lika berömda ord i ”Zum Shakespears Tag” (1771): ”Natur, Natur! nichts so Natur als Shakespears Menschen.”⁶⁴ Med andra ord upphävs skillnaden mellan naturverk (*Naturwerk*) och konstverk (*Kunstwerk*), en skillnad som Goethe i senare tex-

ter anstränger sig till det yttersta för att upprätthålla.⁶⁵ Efterbildningen och det föremål som efterbildas är med andra ord inte bara lika verkliga, båda är på ett ontologiskt plan identiska.

Det finns ett epistemologiskt moment i denna identifiering av bild och värld som naturliga. Givet är det ingen tillfällighet att Goethe väljer den i vattnet reflekterade naturen – den självreflekterade bilden *par excellence* av den mimetiska processen⁶⁶ – som exempel på konstens och naturens jämbördighet. Han verkar här peka ut själva skiljelinjen mellan det klassisk-mimetiska och den moderna autonoma konsten genom att använda sig av en metamimetisk bild, d. v. s. en bild som själv reflekterar den mimetiska processen.⁶⁷ Bilden av stugan, som egentligen bara är en återspeglning av verkligheten, är icke desto mindre ett självständigt föremål. Samtidigt som bilden frigörs från naturen genom att vara lika naturlig som naturen, understryker beskrivningen en fundamental mimetisk förståelse av konsten, i och med att bilden ovillkorligen är en bild av något och dessutom *naturlig*. I förlängningen innebär detta resonemang att konsten gör naturens naturlighet tillgänglig för oss.⁶⁸

Frågan är hur denna balansgång mellan efterbildning och autonomi ser ut hos den unge Goethe – märk väl att vi befinner oss ungefär ett decennium före den tidpunkt vid vilken Karl Philipp Moritz börjar tala om estetiken i dessa termer, alltså som en ”bildende Nachahmung des Schönen”.⁶⁹ Hur blir den konstnärliga bilden både självständig och efterbildande? Hur blir naturen konst och konsten naturlig? För som Goethe understryker i den viktiga uppsatsen *Von Deutscher Baukunst* (1772) ska konsten inte vända betraktarens blick bort från naturen – sådan konst kallar han ”einen Schein von Wahrheit und Schönheit”⁷⁰ – utan i stället göra naturen begriplig för oss. Kunskapens väg går alltså lika mycket i riktning från konsten till naturen som från naturen till konsten. Återigen kan Goethes estetik sägas bidra till omgestaltningen av det rådande klassiska epistemet, genom att invertera det enkla representativa förhållandet mellan förebilden (naturen) och dess efterbildning (konsten).

Lösningen står att finna i det Goethe kallar den inre formen (*die innere Form*),⁷¹ en idé som han formulerar in en text som tillkom i övergången mellan Sturm und Drang och den första Weimarperioden (1775–1786). Denna föregår omedelbart den på alla sätt genomgripande Italienresan 1786–1788 och har beskrivits än som en livskris (Hans Mayer), än som en osäker övergångsperiod (Friedrich Sengle), än som en tid för estetisk nyorientering eller paradigmskifte (Theo Buck).⁷² Det så kallade ”Anhang aus Goethes Brieftasche” utkom 1776 som ett appendix till den tyska översättningen av Louis-Sébastien Merciers (1740–1814) *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773), men texten är i själva verket i mycket begränsad utsträckning avhängig Merciers kritik av den klassicistiska dramatiken och försvar för en levande, samtidsnära teater. Snarare är det den franske bildhuggarens Étienne Maurice Falconets (1716–

1791) angrepp i *Observations sur la statue de Marc Aurèle et sur d'autres objets relatifs aux Beaux-Arts* (1771) på den idealiserande och idealiserade klassiska konsten som är Goethes utgångspunkt. Liksom Falconet tar Goethe här avstånd från föreställningen om den antika konstens förebildlighet och vill i stället propagera för att naturen bör utgöra föremål för det konstnärliga skapandet.

Att ta naturen som utgångspunkt för skapandet innebär emellertid inte att Goethe kan sägas omfatta vare sig ett klassicistiskt efterbildningsideal, som ju av samtiden snarare uppfattades som efterbildning av klassiska förebilder, eller den moderna föreställningen av efterbildningen som verklighetsframställning. Vad gäller den senare resultatet i själva verket ”upptäckten” av naturen hos exempelvis Winckelmann och Moritz att man vände sig bort från den allt annat än idylliska samtiden mot klassiska ideal.⁷³ Även om Goethe inte, åtminstone vid den här tiden, var beredd att göra ett sådant lappkast, är det inte naturen i den mer vardagliga bemärkelsen han avser utan den sanna natur som åskådliggörs i verkets inre form.⁷⁴ Denna form låter sig inte reduceras till exempelvis längden eller enheten hos ett dramatiskt stycke – Goethe utgår här från Merciers arbete – utan skiljer sig från denna ”wie der innere Sinn vom äußeren, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will”.⁷⁵ Således blir formen ett fält för intersubjektiv erfarenhet, varigenom vi förstår den andres upplevelser: ”Unser Kopf muß übersehen, was ein ander Kopf fassen kann, unser Herz muß empfinden, was ein andres füllen mag.”⁷⁶ Precis som i Sulzerrecensionen är Goethes mål att formulera en teori om hjärtats och sinnets mottaglighet, men där han i recensionen blir oss svaret skyldig om hur konstens sanna inflytande kommer till stånd, förklarar han i ”Anhang” att det är verkets inre form som skapar denna möjlighet till kommunikation.

Att skapa denna inre form handlar återigen inte om att efterbilda naturen i vare sig klassiserande eller realistisk mening. I stället skapar formen något som är i grunden främmande eller osant, som Goethe skriver:

Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben wird, wird's nicht erjagen, es ist, wie der geheimnisvolle Stein der Alchimisten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad. So einfach, daß es vor allen Türen liegt, und so ein wunderbar Ding, daß just die Leute, die es besitzen, meist kein Gebrauch davon machen können.⁷⁷

Hjärtats och sinnenas kommunikation tycks alltså bygga på ett fundamentalt förfrämmande, eftersom det till varje form hör, som det heter, ”etwas Unwahres”.⁷⁸ Formerna liknas vid ett glas – eller kanske en lins – som möjliggör denna förbindelse mellan människan och naturen. Genom koncentrationen av den vidsträckta naturens mångfald – alltså ett slags reduktion av denna mångfald – görs denna tillgänglig för människans

känsloliv. Kunskapen om naturen möjliggörs med andra ord först genom att naturen görs främmande, genom att *Naturwahrheit* blir till *Kunstwahrheit*, för att använda formuleringar från en senare text.⁷⁹

Samtidigt vill Goethe inte reducera detta koncentrerande, kontaktskapande glas till ett medium i traditionell mening, vilket annars torde ligga nära till hands. Det är alltså inte så att formen bara förmedlar mellan det ena hjärtat och det andra, utan den är, som det heter, både behållare och materia. Goethe uttrycker till och med en genomgripande skepsis mot mediets betydelse för vårt förhållande till konsten. Upprinnelsen till diskussionen om verkets medialitet är frågan om vi kan korrekt bedöma konstverk utifrån reproduktioner. I det aktuella fallet rör det sig om frågan huruvida gipsavgjutningar av marmorskulpturer är rättvisande representationer av sina förlagor. Goethe var själv huvudsakligen förvisad till reproduktioner – utöver avgjutningar bestod en stor del av hans konkreta konsterefarenheter av grafiska reproduktioner av berömda bildkonstverk – en nödvändighet som han gör till dygd. Det är inte i marmor som konstnären finner de överensstämmelser (*Zusammenstimmungen*) ur vilka han hämtar inspiration till sin konst; dessa finns i stället i naturen, ”die Quelle, wo er unaufhörlich schöpft”. Således söker bildhuggaren ”die Stimmung nicht in der Materie, woraus er arbeitet, er versteht sie in der Natur zu sehen, er findet sie so gut in den Gyps als in dem Marmor”.⁸⁰

Det förfrämligande som är kärnan i Goethes omtolkning av efterbildningsprincipen, enligt vilken naturens överstämmelser omvandlas till osann form, är alltså oberoende av det medium (marmor, gips, färger eller ord) i vilket formen materialiseras. Förfrämligandet, konstblivandet, av naturen sker inte i det att den övergår från en materialitet till annan – exempelvis från mänsklig kropp till marmor eller från marmor till gips – utan i att den blir form, och det är denna form som tillåter människor att överblicka den andres tankar och förnimma den andras känslor, som det heter tidigare i ”Anhang”. Den teori om naturefterbildning som Goethe motvilligt låter ta form under 1770-talet handlar, som vi såg redan i Sulzerrecensionen, om möjligheten att låta konst verka på människans sinnen *o-medel-bart*, oberoende av medium. Denna inverkan tycks alltså vara avhängig konstnärens förmåga att ge naturen en form, varigenom andra människor ges möjlighet att ta del av konstnärens livsvärld i närmast fenomenologisk bemärkelse.

De utsagor om förhållandet mellan konst, natur och kunskap som Goethe formulerar i sina tidiga estetiska skrifter bör ses i ljuset av etableringen av estetiken som utsägelselfält under 1700-talets andra hälft och den därmed sammanhängande omvandlingen av det epistemiska, som leder till en uppvärdering av den sinnliga kunskapen. Hos Goethe betecknar inte mimesis ett representativt förhållande, där konsten refererar till naturen i ett spel av identitet och skillnad, utan just det slags essentiella, djupa

och organiska förhållande som förbinder det synliga med det osynliga och som Foucault lyft fram i *Les Mots et les choses* som ett karakteristikum för det moderna epistemet.⁸¹ Där problematiseringen av efterbildningstanken i de tidigaste texterna, i synnerhet anmälningarna i *Frankfurter Gelehrte Anzeigen*, tycks vara beroende av det representativa epistemet – kritiken har inte förmåga att lösgöra sig från detta epistem och kan därför inte erbjuda något alternativ till efterbildningen – är det osanna hos formen ett exakt uttryck för estetikens nya, moderna utsägelsefält. Estetiken skapar förbindelser som är allt annat än representativa. Precis som biologin, ekonomin och lingvistik, de vetenskaper som Foucault undersöker i sin bok, överskrider estetiken ”les limites de la représentation” och skapar ett utsägelsefält där förbindelserna mellan subjekt och objekt, natur och människa, konsten och dess föremål ses som långt mer komplexa. Det som kan förvåna är Goethes förhållande till konstens medialitet, vilken han offerar på omedelbarhetens altare. Men hans målsättning har under hela den aktuella perioden varit att undersöka den direkta, oförmedlade förbindelsen mellan subjekt. I det sammanhanget är mediet ett hinder. I stället inför han begreppet inre form, som avser ett mimetiskt förfrämligande av naturen, varigenom de intersubjektiva förbindelserna kan upprättas.

Naturefterbildningen är i det sena 1700-talet och hos den unge Goethe ett både gränsskapande och gränsöverskridande fenomen. Den är, som vi har sett, i sig själv ett fenomen som överskrider konsten i riktning mot världen, men samtidigt en estetisk grundkategori som bidrar till att etablera det estetiska som ett utsägelsefält i egen rätt. Också i det epistemiskas utveckling under 1700-talet utgör efterbildningen ett gränsskapande fenomen. Dess representativa struktur gör den till ett begrepp som lätt låter sig ordnas i det representativa epistemet, men den skapar samtidigt relationer som låter oss ana mer komplexa samband än det representativa. Utvecklingen av Goethes estetiska tänkande under 1780- och 1790-talen visar också den på det mimetiskas dubbla betydelse: som grundkategori garanterar det samtidigt förbindelse med och förfrämligande från naturen.⁸² Som denna undersökning visar var grunden för denna dubbelhet lagd redan under Sturm und Drang-tiden, då Goethe började laborera med idén om konsten som en efterbildning som samtidigt är ett förfrämligande. På så sätt etableras estetiken som autonomt fält i den gränsöverskridande gestalten som den förfrämligande efterbildningen gör i riktning mot naturen.

NOTER

- 1 Om utvecklingen i Tyskland under 1700-talet, se i synnerhet Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1749*, Ars poetica, Texte und Beiträge zur Dichtungslehre und Dichtkunst, Studien 8, Bad Homburg v. d. H. etc. 1970, och Ulrich Hohner, *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Erlanger Studien 12, Erlangen 1976.
- 2 För en undersökning av Goethes förhållande till naturefterbildningen under hans neoklassicistiska period, se Mattias Pirholt, "Nachahmung und Symbolik. Zu den geschichtsphilosophischen Grundlagen der Ästhetik Goethes", *Studia Neophilologica* 83 (2011), s. 220 ff. Se också Norbert Christian Wolf, *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789*, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 81, Tübingen 2001, s. 343 ff.
- 3 Om denna autonomiseringsprocess, se Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, s. 215 ff.
- 4 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris 1969, s. 140.
- 5 Ibid., s. 125.
- 6 Ibid., s. 138.
- 7 Se ex. Erik Forssman, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Goethes kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Rombach Wissenschaften, Reihe Quellen zur Kunst 24, Freiburg i. Br. 2005, s. 11; Waltraud Naumann-Beyer, "Ästhetik", i *Goethe-Handbuch*, bd IV/1, red. Hans-Dietrich Dahnke & Regine Otto, Stuttgart & Weimar 1998, s. 8 f.; Edith Potter, "The Aesthetic Views of Young Goethe", i *Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories. Literature and the Other Arts*, Studies in German Literature, Linguistics, and Culture 34, red. Richard Critchfield & Wulf Koepke, Columbia, SC 1988, s. 61 ff.; Wolf 2001, s. 10 ff.
- 8 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik. Lateinisch-Deutsch (1750–1758)*, red. & övers. Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, s. 10 ff.
- 9 Peter Szondi, "Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit", *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Studienausgabe der Vorlesungen 2, red. Senta Metz & Hans-Hagen Hilderbrand, Frankfurt am Main 1974, s. 96 ff.
- 10 Moses Mendelssohn, "Von der Herrschaft über die Neigungen" (postumt 1820), i *Ästhetische Schriften*, red. Anne Pollok, Hamburg 2006[a], s. 87; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), i *Werkausgabe*, bd 10, red. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1968[a], s. 294 ff.
- 11 Kant 1968a, s. 301, diakritiska kursiver i originalet avlägsnade.
- 12 Ibid., s. 297.
- 13 Mendelssohn 2006a, s. 87 f.
- 14 Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, bd 2, 3:e uppl., Halle [1749] 1769, s. 626.
- 15 Moses Mendelssohn, *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1761), i *Ästhetische Schriften*, red. Anne Pollok, Hamburg 2006, s. 193.

- 16 Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abenländischen Literatur*, 4:e uppl., Bern [1946] 1967.
- 17 Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton & Oxford 2002, s. vii.
- 18 Gunter Gebauer & Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, 2:a uppl., Reinbek bei Hamburg [1992] 1998, s. 423.
- 19 Se Anna Tumarkin, ”Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts. Zur Vorgeschichte der Romantik”, i *Festgabe Samuel Singer überreicht zum 12. Juli 1930 von Freunden und Schülern*, red. Harry Maync, Tübingen 1930, s. 40–55.
- 20 Charles Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1746, s. 8 f. Temat behandlas i Mats Malm, *The Soul of Poetry Redefined. Oscillations of Mimesis from Aristotle to Romanticism*, Köpenhamn 2012, s. 111 ff.
- 21 Se Denis Diderot, *Essais sur la peinture* (1765), i *Œuvres esthétiques*, red. Paul Vernière, Paris 1965, s. 666. För Goethes kritik, se Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, bd I/18, *Ästhetische Schriften 1771–1805*, red. Friedmar Apel, Frankfurt am Main 1998, s. 583; utgåvan förkortas härnäst FA I/18. Om Diderots förhållande till mimesis, se även Gebauer & Wulf, s. 247 ff.
- 22 Jfr Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (1759), Modern Language Texts, English Series, red. Edith J. Morley, Manchester 1918, s. 6 f.; Kant 1968a, s. 241 ff.
- 23 Jacques Derrida, ”Economimesis”, *Mimésis des articulations*, Paris 1975, s. 55 ff.
- 24 Om Winckelmanns efterbildningsbegrepp som ett slags idealisering av naturen, se Hohner, s. 200 ff.
- 25 Se ex. Wolfgang Preisendanz, ”Zur Poetik der deutschen Romantik I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung”, i *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, red. Hans Steffen, 3:e uppl., Göttingen [1967] 1978, s. 54–74, och Manfred Engel, *Der Roman der Goethezeit*, bd 1, *Anfänge in Klassik und Frühromantik. Transzendente Geschichten*, Stuttgart 1993, s. 5 ff.
- 26 Jürgen H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000, s. 187.
- 27 Om motsättningarna mellan kritik och omtolkning av mimesisbegreppet, se Mattias Pirholt, *Metamimesis. Imitation in Goethe’s Wilhelm Meisters Lehrjahre and Early German Romanticism*, Studies in German Literature, Linguistics, and Culture, Rochester, NY 2012, s. 11 ff.
- 28 Petersen, s. 222 f.
- 29 Se Johann Gottfried Herder, *Kalligone* (1800), i *Werke in zehn Bänden*, bd 8, *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800*, red. Hans Dietrich Irscher, Frankfurt am Main 1998, s. 781.
- 30 Se Jakob Michael Reinhold Lenz, ”Anmerkungen übers Theater” (1774), i *Werke und Briefe in drei Bänden*, red. Sigrid Damm, Frankfurt am Main 1987, s. 645 ff. Se också Helga Madland, ”Imitation to Creation. The Changing Concept of Mimesis from Bodmer and Breitinger to Lenz”, i *Eighteenth-Century German Authors and their Aesthetic Theories. Literature and the Other Arts*, Studies in German Literature, Linguistics, and Culture 34, red. Richard Critchfield & Wulf Koepke, Columbia, SC 1988, s. 33 ff.

- 31 Per Ørngaard, "Der Sturm und Drang und der junge Goethe", i *Geschichte der deutschen Literatur*, bd 6, *Aufklärung, Sturm und Drang, Frühe Klassik 1740–1789*, red. Helmut de Boor & Richard Newald, München 1990, s. 427.
- 32 Herbert von Einem, "Kunstphilosophie" (1937), i *Goethe-Studien*, München 1972, s. 77; Karl Viëtor, *Goethe. Dichtung, Wissenschaft, Weltbild*, Bern 1949, s. 539; Petersen, s. 200 ff.
- 33 Ingeborg Schmidt, "Nachahmung", i *Goethe-Handbuch*, bd IV/2, red. Hans-Dieter Dahnke & Regine Otto, Stuttgart & Weimar 1998, s. 739.
- 34 Gerhard Kaiser, *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, 6:e uppl., Tübingen & Basel [1976] 2007, s. 13. Se även Helmut Schanzes viktiga avhandling *Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis*, Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 27, Nürnberg 1966.
- 35 Foucault 1969, s. 156.
- 36 Samtliga uppgifter om vilka författare som står bakom bidragen i *Frankfurter Gelehrte Anzeigen* och när de trycktes är hämtade ur kommentardelen till FA I/18, s. 1057 ff.
- 37 Hans-Dietrich Dahnke, "Intentionen und Resultate des Jahrgangs 1772 der 'Frankfurter Gelehrten Anzeigen'", i *Sturm und Drang. Geistiger Aufbruch 1770–1790 im Spiegel der Literatur*, red. Bodo Plachta & Winfried Woesler, Tübingen 1997, s. 233.
- 38 FA I/18, s. 97.
- 39 Ibid., s. 101.
- 40 Ibid., s. 97.
- 41 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgend, Artikeln abgehandelt*, bd 2, Leipzig 1774, s. 609 f.
- 42 Hohner, s. 86 ff. et passim.
- 43 Se Goethes kritik av Diderot i kommentarerna till översättningarna, FA I/18, s. 582 f.
- 44 Se Pirholt 2012, s. 12 ff. Beträffande det komplexa förhållandet mellan den förebildliga och skapade naturen hos Batteux skriver Irmela von der Lühe: "Die 'schöne Natur' ist Voraussetzung, Inhalt und Resultat der Künste in einem." Irmela von der Lühe, *Natur und Nachahmung. Untersuchungen zur Batteux-Rezeption in Deutschland*, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 283, Bonn 1979, s. 78
- 45 FA I/18, s. 98; citerat återfinns också i Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgend, Artikeln abgehandelt*, bd 1, Leipzig 1771, s. 610.
- 46 FA I/18, s. 98.
- 47 Ibid., s. 99.
- 48 Jfr Jacques Derrida, "Force et signification" (1963), i *L'écriture et la différence*, Paris 1967, s. 9 ff.
- 49 FA I/18, s. 99.
- 50 Sebastian Kaufmann, "Schöpft des Dichters reine Hand..." *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 291, Heidelberg 2011, s. 93 f.
- 51 FA I/18, s. 99.
- 52 Ibid., s. 101.

- 53 Att Goethe var fientligt inställd mot teori i allmänhet och estetisk teori i synnerhet är en återkommande topos i Goethe-forskningen. Se bl.a. Wolf 2001, s. 10 f.; Naumann-Beyer, s. 9.
- 54 Se Baumgarten, 10 f.
- 55 Se Brigitte Kaute, *Die Ordnung der Fiktion. Eine Diskursanalytik der Literatur und exemplarische Studien*, Wiesbaden 2006, s. 32 f.
- 56 Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, s. 238 ff.
- 57 Batteux, s. 8.
- 58 Batteux kritiseras också i ett brev till Langer från början av 1770. Johann Wolfgang von Goethe, *Briefe*, bd 1, *Briefe der Jahre 1764–1786*, Hamburger Ausgabe, red. Karl Robert Mandelkow, München 1988, s. 101.
- 59 Det bör jämföras med Goethes syn på konsten som fundamentalt sett avhängig valet av objekt, såsom det formuleras i den korta essän ”Über die Gegenstände der bildenden Künste” (1797), FA I/18, s. 441 ff. En betydligt mer omfattande version av essän utarbetades senare tillsammans med Johann Heinrich Meyer och publicerades i *Die Propyläen* 1799.
- 60 Kant hade som bekant behandlat förhållandet mellan det sköna och det sublimes i en text från 1764, ”Beobachtung über das Gefühl des Schönen und Erhabenen”, i *Werkausgabe*, bd 2, *Vorkritische Schriften bis 1768*, 2, red. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1968[b], s. 825 ff. Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* publicerades första gången 1757 och utkom i en tysk översättning av Christian Garve först 1773.
- 61 FA I/18, s. 61.
- 62 Ibid.
- 63 Ibid., s. 62, kurs. i original.
- 64 Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1711), red. Lawrence E. Klein, Cambridge 1999, s. 93; FA I/18, s. 11.
- 65 Se ex. ”Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke” (1797) och kommentarerna till översättningen av Diderots essä om måleri (1799), FA I/18, s. 504, 601.
- 66 Se Frederick Burwick, *Mimesis and its Romantic Reflections*, University Park, PA 2001, s. 135–159.
- 67 Se Pirholt 2012.
- 68 Ill-Sun Joo har pekat på konstens dubbelhet av naturlighet och övernaturlighet i Goethes klassicistiska estetik, i synnerhet i flera av bidragen till Goethes egen tidskrift *Propyläen* (1798–1800). Se Ill-Sun Joo, ”natürlich und zugleich übernatürlich’ – die Simultanität der Selbst- und Fremdreferenz als Goethes Konzept von der Autonomie der Kunst”, *Goethe-Jahrbuch* 127 (2010), s. 215 ff.
- 69 Se Karl Philipp Moritz, ”Über die bildende Nachahmung des Schönen” (1788), i *Werke*, bd 2, red. Horst Günther, Frankfurt am Main 1981, s. 551 ff.
- 70 FA I/18, s. 111.
- 71 Under sin landsflykt i Storbritannien ägnade Ernst Cassirer en serie föreläsningar åt be-

- greppet ”innere Form” hos Goethe, ett begrepp som Cassirer i första hand förknippar med Goethes teoretiska utsagor av livs- och världsåskådningsart. Se Ernst Cassirer, ”Goethes Idee der inneren Form”, i *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, bd 10, *Kleinere Schriften zu Goethe und zur Geistesgeschichte 1925–1944. Mit Beilagen*, red. Barbara Naumann, Hamburg 2006, s. 22–55, här s. 22.
- 72 Hans Mayer, *Goethe. Ein Versuch über den Erfolg*, Frankfurt am Main 1973, s. 16; Friedrich Sengle, *Kontinuität und Wandlung. Einführung in Goethes Leben und Werk*, Reihe Siegen, Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft 138, Heidelberg 1999, s. 132; Theo Buck, ”Der Poet, der sich vollendet”. *Goethes Lehr- und Wanderjahre*, Weimar 2008, s. 86 f., 154 ff. – För en kritisk diskussion av denna spridda uppfattning, se Bernd Hamacher, *Johann Wolfgang von Goethe. Entwürfe eines Lebens*, Darmstadt 2010, s. 123 ff.
- 73 Hohner, s. 189–197.
- 74 Som Bernd Hamacher har påpekat, är det en i grunden estetisk natur som avses med begreppet *inre form*. Hamacher, s. 186.
- 75 FA I/18, s. 174.
- 76 Ibid.
- 77 Ibid., s. 174 f.
- 78 En snarlik formulering återfinns i ett brev till Friederike Oeser, dotter till Goethes teckningslärare i Leipzig. Goethe skriver i brevet som är daterat 13/2 1769: ”Und was ist Schönheit? Sie ist nicht Licht und nicht Nacht. Dämmerung; eine Gebuhrt von Wahrheit und Unwahrheit.” Goethe 1988, s. 91.
- 79 Se ”Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke”, FA I/18, s. 504.
- 80 Ibid., s. 176. Marginaliseringen av marmorns betydelse här bör jämföras med Goethes senare uppfattning om marmorn speciella lyster som helt avgörande för den fullständiga förståelse av de antika skulpturerna. Se Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Zweiter Abteilung. Erster Teil* (1816), i *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, bd 15, red. Andreas Beyer & Norbert Miller, München 1992, s. 178.
- 81 Foucault 1966, s. 242 ff., 251 ff. et passim.
- 82 Se i synnerhet uppsatsen ”Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl” (1789; FA I/18, s. 225 ff.). Se också Pirholt 2011, s. 220–227, och Norbert Christian Wolf, ”Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil”, i *Goethe-Handbuch*, Supplemente, bd 3, *Kunst*, red. Andreas Beyer & Ernst Osterkamp, Stuttgart & Weimar 2011, s. 303 ff.

ABSTRACT

The Alienated Form of Nature: The Critique of Imitation and Aesthetic Knowing in the young Goethe's Aesthetic Writings

This essay examines the transformation of the concept of mimesis (imitation, *Nachahmung der Natur*) in the theoretical writings of the young Johann Wolfgang Goethe and its implications for the conception of aesthetic knowing. The *Sturm und Drang* period in general and Goethe, the period's most influential writer, in particular are usually regarded as skeptical about or

even hostile to the classicist ideal of imitation. In this essay I argue that Goethe's conception of mimesis is closely related to his idea that nature is not immediately represented in art. Imitation of nature is the result of a process of alienation, which transforms nature into an aesthetic object. It is only in this transformed state, as "inner form" (*innere Form*), that nature is available to man. Furthermore, this notion of imitation as alienation points to the profound change that epitomizes epistemology in the late eighteenth century, that is, the transition from the classical episteme of representation to the modern, organic episteme.