

# Introduktion

---

Når teater virkelig er godt, ikke i timevis (for intet kan være virkelig godt i timevis), men i de lysende, fortættede glimt, hvor noget i en forestilling på uforklarlig vis går sammen i en intens følelse, som samtidig er fyldt med en indsigt, som man føler med hele sig selv, men alligevel ikke så let kan gøre rede for, det vil sige når teatret er allerbedst, siger man gerne i Ungarn, for at beskrive disse glimt, at en engel går gennem scenen ... I udtrykket hedder det slet ikke, har jeg fået forklaret, at englen går *over* scenen, men den går *gennem* scenen, englen kommer brat med sit usynlige nærvær, går lige så brat og usynlig gennem både tekstens og skuespillernes scene og forsvinder igen usynlig. Alt er forbi på et øjeblik. (Fosse 1999:241)

Det er den norske essayist, forfatter og dramatiker Jon Fosse (f. 1959), der her taler om sådanne *sublime øjeblikke* i teatret. De kommer naturligvis ikke blot af sig selv, alle, der arbejder med en forestilling: dramatiske, instruktør, skuespillere osv. kan forsøge at lægge spillet til rette for englen. Nok er den usynlig, men den kommer alene frem på baggrund af det *synlige* og *klanglige materiale* på scenen. Gennem skuespillerkroppens tilstedeværelse og sceneriet. De kan opstå, disse glimtvis og lysende fortættninger, når alle kræfter på scenen medvirker til at skabe maksimal betydning, selv om det er en uforklarlig indsigt, der er tale om. Men uanset hvor meget kunstneren anstrenger sig for at formgive dette *privilegerede øjeblik*, opstår det ikke, hvis der ikke er en tilskuer, der lader sig *overtale* af den emotionelle intensitet i udtrykket. Derfor er det især noget, der finder sted *mellem* scene og sal: "en indsigt som faktisk, inden for teatrets ritualitet, ikke er individuel, men kollektiv; der opstår en slags sart menneskelig fællesskab, som kan mærkes" (ibid.:242). Også litteraturen har sine intuitive glimt for sin opmærksomme læser, skabt af det Fosse kalder "den tavse skriftstemme", der meddeler sig igennem og imellem det fortælleren og personerne siger i en roman (240).

Fosses *magiske øjeblikke* er, som det fremgår, et subjektivt smagskriterium for god kunst. Om magien indfinder sig er til syvende og sidst den enkeltes afgørelse. Men på samme tid kan ideen om det *privilegerede øjeblik* få en mere generel gyldighed som udtryk for en *æstetisk bestræbelse på en formgivning*, der kan efterspores, og som *handler om momentant at finde det enkle, materielle udtryk for det komplekse og betydningssvangre, om en følsomhed over for tid og væren i kunsten og en særlig respekt for den subjektive tilegnelse*. Øjeblikket har altid et afsæt i det håndgribelige og påviselige: på scenen i det kropslige subjekt, i romanen i selve sprogets materialitet. Det er en sansning af tiden i sig selv, en fysisk og mental sammensmeltning i et punkt af størknet tid.

Det er denne bogs anliggende at indkredse en sådan æstetisk følsomhed i forhold til øjeblikket i kunstudtrykket i dens *historiske tilblivelse* i en epoke, hvor æstetikken i det hele taget bliver sat på filosofisk begreb for første gang, og kunstbegrebet får den betydning, vi tillægger det i dag.<sup>1</sup> Da den tyske filosof A.G. Baumgarten (1714–62) i 1750 udgav sin afhandling om ‘den sensitive erkendelse’ med titlen *Aesthetica* – og dermed som den første brugte udtrykket – var det et forsøg på at give en ny oplevelse af kunst, kreativitet, kunstnerisk smag og dømmekraft en plads blandt videnskaberne på linje med og forbundet med den abstrakte, logiske erkendelse. Baumgartens prisværdige arbejde, som i øvrigt ikke blev fuldført, var naturligt nok hildet i en tysk tradition for videnskabelig tænkning og afspejlede ikke den umiddelbare interesse for æstetiske spørgsmål, vi finder andre steder, f.eks. i England. Her udkom i løbet af 1700-tallets første tiår det ene essay efter det andet, der priste smagen og nydelsen ved fantasien, ved poesi, maleri, musik og ved overvældende naturscenerier. Sammenfattet under en ide om det *skønne* (og de skønne kunster) versus *det overdådige, storladne (sublime)* fik kunstbegrebet en hidtil ukendt dimension af subjektivitet, entusiasme og kreativitet. Skønt langt fra altid originalt tænkt, ulmede der i skrifterne et oprør mod de

1) Bl.a.: Kunstarterne samstemmes under fællesbetegnelsen ‘kunst’ og gøres fri af samfundsmæssige og kirkelige autoriteter og objektive værdidomme. Kunstnerisk skaben kræver mere end færdigheder, nemlig medfødt talent og konkret inspiration. Se f.eks. Søren Kjørup, “Baumgarten og den sensitive erkendelse” i Holmgaard (red.), *Æstetik og Logik*, Medusa, København 1999.

gældende, klassiske normer for kunstudtryk og kunstforståelse, især som de var fortolket i den franske klassicisme. Også i Frankrig var der en tidlig opposition mod klassicismens dogme om *vraisemblance* (*det sandsynlige*) og *bienséance* (*det sømmelige*) til fordel for det følelsesbetonede og individuelt oplevede, for det fascinerende *je ne sais quoi/ich weiss nicht was/I know not what* i kunstudtrykket, som blev *oplysningstidens* udtryk for det uudsigelige i kunsten (Kjørup i Holmgaard 1999:45).

## Oplysning – modernitet – eksperiment

Det er den gængse (og encyklopædiske) opfattelse af *oplysningstiden* i dens udstrækning gennem det meste af 1700-tallet, at den er identisk med en optimistisk tro på den menneskelige fornuft, på at viden og oplysning kan gøre det enkelte menneske fri af snærende konventioner og traditioner. Den store franske *Encyclopédie* – udgivet i årene 1751-72 – fremstår som det fornemste bevis på tidens vidensbegær og tro på den kritiske fornufts sejr. På samme måde anses oplysningstidens kunst og litteratur for at være talerør for en sådan fornuftsideologi og etik orienteret mod et nyt publikum af en voksende middelklasse. I dens mest populære former, dramaet og romanen, har man ikke set andet end en æstetik, bestemt af en borgerlig social virkelighed og naiv realisme, en åndelig horisont afstemt efter borgerskabets smag og moral og et overbud af sentimentale, uheroiske følelser. Stilhistorisk har især dramaet været entydigt betragtet som en forløber for en udfoldet naturalisme og realisme i slutningen af 1800-tallet. I den kanoniserede opfattelse har man gerne overset oprøret, det entusiastiske og søgende – ikke mindst i forholdet til det ‘nye’ subjekt – i oplysningstidens kunst og æstetik.

Jeg vil gerne i nærværende arbejde korrigere denne fastlagte forståelse, præcist i forhold til to af de fornemste eksponenter for oplysningsprojektet: filosofen, dramatikeren, forfatteren og hovedredaktøren af Encyklopædien Denis Diderot (1713-84) og dramatikeren, kritikeren, filosofen og freelanceskribenten Gotthold Ephraim Lessing (1729-81). Det er deres ideer om og spekulationer over æstetikken og den praksis, der knytter sig hertil, som er centrale for mine analyser. I stedet for at gå til deres værker med realismen eller naturalismen som matrice vil jeg læse

dem med modernismen som optik for at belyse det underbelyste eller oversete i deres æstetik. Både naturalismen i det 19. og modernismen i det 20. århundrede er reaktioner på den *moderne bevægelse*<sup>2</sup> som tager sin begyndelse i oplysningstiden, om end midlerne er nok så forskellige. Man finder vitterligt nye krav om tidssvarende sociale roller og virkelighedseffekt i teatret hos 1700-tallets dramaideologer. Da det er fordringer, som bliver så afgørende i 1900-tallets naturalisme, er der skabt en solid tradition for (alene) at se *den* forbindelse. Jeg vil imidlertid hefte mig ved træk, som peger mod modernismen. Det er 1. et heftigt opgør med tradition og regler, der også fører til formelle fornyelser. 2. Sporene af et fritsat, ikke transcendentalt subjekt. 3. Afgørende vægt på krop og sanselighed. 4. *Det skønne* udfordres af antitesen *det sublime* parallelt med *det skønne* versus *det hæslige* i det 20. århundrede. 5. Spirerne af en ny tidsbevidsthed i følsomheden over for øjeblikket og det transitoriske i kunsten. Først og fremmest tjener modernismesynsvinklen til at opfange visioner af *kunst og visualitet i bevægelse*, som der ikke findes medier til – teknisk set – førend i en senere udfoldet modernisme. Begrænsningerne – også inden for samtidens rammer – må ikke glemmes. Jeg har ikke i sinde at gøre Diderot og Lessing mere moderne end forsvarligt er. Det håber jeg at sikre mig imod ved at følge, hvordan generationen efter dem overtager og radikaliserer deres æstetik. Her eksemplificeret af *Sturm und Drang*-dramatikeren Jakob Lenz 1751-92.

Naturligvis var oplysningstiden *også* en fornuftens og etikens epoke. Nogle af de centrale ideer i oplysningstidens filosofi og videnskab var

- 2) Der findes forskellige opfattelser af *det moderne*, *modernitet* og *modernisme*. Jeg vil gerne abonnere på følgende, der knytter modernitetens start til oplysningstænkningen med kardinalpunkter som 1. En ny tidsbevidsthed og opfattelsen af en stadigt fornyende nutid (Hegel, Habermas 1983). 2. Ideen om, at naturen kan beherskes, og historien er noget, der skabes, ikke blot noget, der berettes om. 3. Subjektet sættes fri og bestemmes ikke længere af religiøse, moralske og politiske dogmer. Det sociale liv skal være præget af alment begrundede regler og normer med henblik på retfærdighed (H.J. Schanz 1999). *Modernisme* er den kunstneriske reaktion på og refleksion over moderniteten og ændringerne i den. Den får sin fulde udfoldelse i det 20. århundredes ismer.
- 3) John Lockes empirisme og erfaringsfilosofi i det skelsættende *An Essay Concerning Human Understanding* var fra 1690 og Newtons eksperimentelle metodik og elementære genistreg, opdagelsen af tyngdeloven, var formuleret i 1680'erne. I sporet af Lockes krav om emperi blev *erfaringen* det helt centrale begreb, som al viden må baseres på gennem hele århundredet, mens Newtons eksperimentelle fysik omtrent fik kultstatus blandt de fremmeste tænkere i 1700-tallet.

allerede udklækkede inden for 1600-tallets rationalistiske tankehorisont.<sup>3</sup> I løbet af 1700-tallet sker der et paradigmeskift i naturvidenskaben, således at interessen for matematik, fysik, geometri viger for engagementet i studiet af *liv (bios)*, dvs. biologi, fysiologi og naturhistorie. Filosofisk set er det nye vel især, at der tænkes nyt om tænkningen i sig selv. Oplysningsfilosofien er en analytisk filosofi, der nok søger begrebsafklaringer, men samtidigt gør resolut op med fortidens system-tænkning (*esprit de système*). Filosofi er ikke et vidensområde for sig ved siden af naturvidenskab, historie osv., men snarere en atmosfære disse fag kan trives i (jf. Cassirer 1951:3-37). *Tænkning er en proces, der vedrører alt i det menneskelige – et aldrig hvilende engagement i at formgive livet selv*. Således også i æstetikken. I epokens eftermæle overser man gerne dette processuelle, det eksperimentelle, det energetisk-dynamiske i oplysningstænkningen. Det er en tid, der rigtignok valgte solen som det mest privilegerede embleme og øjet som det foretrukne sansorgan i ønsket om at se og *overskue*. Men i sit ubændige vidensbegær er tiden samtidig åben og prøvende. Selv om alt i princippet har sit udspring i sansning, skal det undersøges, afprøves, gøres til genstand for både observation og spekulation, inden det kan få filosofisk gyldighed. Det filosofiske værksted og laboratoriet hører til tidens interessante inventar.

## Det kropslige subjekt

Denne nysgerrige tid gjorde en uforlignelig opdagelse, da den så på den menneskelige krop med sine nye øjne og opfattede den som essens af energi og bios. Da sanselig erfaring er alfa og omega i al erkendelse, vækst og vidensstilegnelse må kroppen blive selve forudsætningen for udvikling, ikke blot af det enkelte subjekt, men af det menneskelige i alle dets dimensioner. Det indebar en radikal afvisning af den skyldbetyngede krop, som den kristne tradition havde skabt gennem århundreder. Tynget af begær og ufrihed var den primært at opfatte som det nødvendige hylster for den metafysiske sjæl. Dens jordiske fængsel. Nu kan kroppen træde frem i sin nøgne sandhed, befriet for syndens lænker og fordommenes og konventionernes panser. Langt fra alle nytænkere i 1700-tallet var ateister, men for langt de fleste var det vigtigt at undgå at henvise til

gud som en sidste referent for videnskab og erkendelse. Selv om man – konfronteret med det uudgrundelige i livets opståen – forestillede sig et medvirkende guddommeligt princip bag den udsøgte skabning: den levende krop, betød det ikke nødvendigvis en religiøs fundering af videnskaben. Lige så fuldt var det den *relative* videnskabelige viden om liv, som trak religiøsiteten med ind i sin magiske cirkel (Cassirer 1951:58) og gav det guddommelige karakter af et vitalt princip, som ikke lod sig forklare yderligere. Ikke for ingenting blev Pygmalion for 1700-tallet, hvad Ødipus var for 1900-tallet. Kunstneren fra Cypern, der giver sin elfbensdukke liv ved Venus' hjælp, blev et emblem for begæret efter at opdage og studere liv, for det selv-skabende menneske og anslog samtidig et vigtigt kropstema: 'eroticismen' – latent eller åbenlyst i tiden. I modsætning til den (køns)identitetsskabende seksualitet er eroticismen fortrinsvis et mellemværende *mellem* skabningerne.

De, der tænkte med tiden, fortabte sig ikke blot i myter eller gåder. Filosofer, kritikere, smagsskribenter skaffer sig konkret viden om den ny biosvidenskab. Således også hovedpersonerne i denne bog. Diderot tilegner sig som redaktør af encyklopædien det nyeste fra fysiologien og medicinen. Lessing studerer som ung medicin i en kort periode. Det samme belavede den unge Johann Gottfried Herder (1744-1803) sig på. Da han besvimede under sin første dissektionstime, opgav han og tog i stedet timer hos Immanuel Kant (Richter 1992:105). Omvendt betyder det, at der investeres en filosofisk-æstetisk interesse i biologien, som forhindrer den i at reducere det spirituelle til ren kropsvæske, selv om der også er eksempler herpå. Kroppen bliver et omdrejningspunkt i dette sammenfald af erkendelsesinteresser og *genfødes* så at sige i æstetikken og kunsten. Samtidig bliver denne æstetiske krop særlig følsom over for kroppens skæbne i oplysningstidens tænkning om den. Man opdagede naturligvis, at selv om mennesket befries for konventioner, stivnet moral og metafysiske forstyrrelser, så slipper den levende, tænkende, elskende og begærende krop ikke for smerten. Det er påfaldende, at kroppen pines og tortureres i samme mål som den dyrkes og beundres i sin omnipotens, f.eks. som maskinkrop. Den ofres ikke længere for arvesyndens skyld, men for eksperimentets og nysgerrighedens, for at aftvinge den ny viden om smertegrænser og grænser mellem liv og ikke-liv. I kunsten får smer-

ten sin helt egen epokegørende æstetik i en ny forståelse af *det sublime*. På samme tid er der en klar parallel mellem dyrkelsen af antikke lidelsesfigurer som Laokoon, Niobe, Filoktet og den mondæne interesse blandt filosoffer og nytænkere for den eksperimentelle fysiologiske smertelaboratorier som f.eks. Albrecht von Hallers (1708-77) i Göttingen.

Kroppen som offerkrop er et tema, som ustandseligt trænger sig på i oplysningstidens kropsdyrkelse og tillige trækker nogle markante grænser ved slutningen af perioden. Æstetisk med Marquis de Sades torturerede kvinde kroppe f.eks. i *Justine* (1787), der er helt uden suggestiv erotisk virkning. Politisk af den krop, der skilles fra hovedet under guillotinen eller den, der forsvinder ideologisk i det store folkelegeme.<sup>4</sup> Det filosofiske offer kan siges at finde sted i Kants bestemmelse af det sublime, i *Kritik der Urteilskraft* 1790, hvor fornuften overvinder naturbindingen, og tanken gør sig fri af kroppen. Således er det menneskelige legeme *også* i sig selv en afgrund af dunkle følelser og mørke kræfter (Herder). Når den sansende krop bliver den sidste referent i stedet for gud, må den selvsagt tillige tiltrække okkulte og metafysiske forestillinger. Det *kropslige subjekt*,<sup>5</sup> der i en vis forstand er målestok for alle ting, må også stå inde for post-sakrale behov. Kroppen kan både give en illusion om en substantiel enhed, men også blive lokalitet for en uophørlig desintegration.

## Tableau

Det er disse øjeblikke af *je ne sais quoi* i æstetiske udtryk, der er genstand for mine analyser og anledning til nylæsninger af Diderot, Lessing og Lenz. Øjeblikke af fortættede, men uudsigelige betydninger, formidlet af

- 4) Jf. Trine Damsholt, "Skikkede til at røre og opløfte Hjertet" i *Tableau-det sublime øjeblik* af Elin Andersen og Karen K. Povlsen, Klim, Århus 2001.
- 5) Jeg støtter mig her på Michel Foucaults (1926-84) subjektbegreb. Han forudsætter nemlig *ikke*, at der findes et suverænt, tidløst og universelt subjekt: "Man må klare sig uden det konstituerende subjekt, det vil sige blive af med selve subjektet for at nå frem til en analyse, der kan gøre rede for dannelsen af subjektet inden for en historisk ramme" M. Foucault, *Power/Knowledge*, Sussex 1980:117. Det moderne subjekt er både en biologisk, historisk og kulturelt bestemt realitet. Også vores biologi forandrer sig i forhold til, hvad vi ved om os selv som biologiske væsner på et givet tidspunkt. I Foucaults subjektforståelse spiller kroppen en vigtig rolle omtrent som en overflade, hvor sprog, ideer, forestillinger indprenter sig.

et kropsligt subjekt, der kan give en *illusion* af enhed og substans. Alene knyttet til *det sublime – det enestående – afgørende – prægnante – øjeblik*. Begrebet for dette øjeblik er *tableauet* at forstå som en *billeddannende momentan kropslig standsning i et dramaturgisk eller narrativt forløb*. Tableauet er et tværæstetisk begreb, for så vidt som det angår alle de kunstarter, der bringer en til at se. I mine undersøgelser koncentrerer jeg mig dog om dramaet (og romanen) – oplysningstidens populære former – som eksempler, alternerende med teorien om tableauet og udviklingen af den, specielt hos Diderot og Lessing. I Diderots skrifter – som er mit udgangspunkt – betragter jeg tableauet som et energetisk, æstetisk, frem for et moralsk, sentimentalt begreb, sådan som det sædvanligvis forstås.<sup>6</sup> Hans tableau-ide må fra begyndelsen ses i sammenhæng med synet på kroppen og subjektet i hans materialistiske filosofi. Det diderot'ske tableau er emblem for en ny kreativitet i opgøret med de overleverede dogmer. En spydspids bl.a. i opgøret med *ut pictura poesis*-doktrinen: som billedet, således poesien. I den ånd antages ideen af Lessing og senere af Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Tableauet kommer til at udgøre et særligt link mellem fransk og tysk oplysningsæstetik, ikke mindst for den yngste generation af oplysningspoeter, her repræsenteret af *Sturm und Drang*-dramatikeren Jakob Lenz. Der aftegner sig også karakteristiske forskelle, f.eks. i den nærmere præcision af *det sublime øjeblik*. Samtidig træder det skulpturelle aspekt af visualiteten langt tydeligere frem i de tyske end i de franske eksempler, som en umiddelbar effekt af nyklassikkens fader Johann J. Winckelmanns (1717-68) favorisering af statuen. På den anden side får statuen i perioden som helhed en flertydig metaforisk værdi, både i kropsfilosofien og æstetikken.

Det overordnede spor i bogen er således: Jeg forfølger en særlig form for imaginær kropslig iscenesættelse. Den udgør en pludselig standsning i et dramaturgisk eller narrativt forløb, der fremkalder oplevelsen af det uudsigelige i kunsten som en *gestus*, der peger på en storladet følelse uden at

6) Jf. Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, London 1993, og Peter Szondi, "Tableau and coup de théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy" i "On Textual Understanding and Other Essays", *Theory and History of Literature*, vol. 15, Manchester 1986.



benævne den. Denne iscenesættelse kaldes også det sublime øjeblik eller tableau. Jeg opsøger dette tableau, både som koncept i de æstetiske skrifter og som udfoldet praksis i de fiktioner, der kan siges at danne modeller for teorien. Det involverer en fordybelse i samtidens måde at tænke om kroppen på og i de billeder, man danner sig af den, såvel som en pejling af 1700-tallets opfattelse af det sublime som ide og som en erfaring, der i stigende grad gennem de ca. 30 år, jeg bevæger mig i, identificeres med en overgribende mental tilstand *melankolien*. I samme periode sker der en forskydning i billedinteressen mod det levende billede<sup>7</sup> skabt af den tre-dimensionale krop i rummet. Der er tale om en statuarisk billedlighed, som jeg kalder *den bevægende statues poetik*.

## Forløbet

Det første kapitel (“Kropsvisioner”) handler om ideer og forestillinger om kroppen i populærmedicinen og filosofien, der stimulerer den æstetiske kropsmetaforik. Det følger en bevægelse fra et optimistisk syn på krop og liv til et mere tvivlrådigt og tvetydigt billede af kropsligheden i den sublime og den melankolske erfarings optik.

I andet kapitel (“Tableau I”) bliver disse kropsvisioner forbundet med den æstetiske teori om *tableauet*. Jeg har fire indfaldsvinkler til teorien. De er hentet hos Diderot, Lessing, Goethe og Herder. For Diderot er tableauet fra begyndelsen en frugtbar konflikt mellem sprogets flyden i tid og billedets standsning i rum og *varen*, båret af det kropslige og gestiske. Sådan ser jeg det opstå i hans begreb om den *poetiske hieroglyf* i ungdomsskriftet *Lettre sur les sourds et muets* (1751/1978). Da han nogle år senere lancerer tableauet i sine dramaturgiske skrifter (1757 og 1758/1980), bevarer ideen noget af hieroglyffens gåde. Tableauet bliver til, siger han, når skuespillerne indfinder sig på scenen, som om det var i et billede. Ikke et hvilket som helst billede, men en enhedsskabende komposition, der kan overføre den maleriske *magi* til scenen. Et drama bør ideelt bestå af en

7) Når jeg ikke her, skønt nærliggende, bruger begrebet *tableau vivant*, er det, fordi udtrykket i samtiden alene blev anvendt om en iscenesættelse af personer, der i øjeblikkelige, poserende stillinger efterlignede *kendte* malerier eller statuer.

række af sådanne magiske øjeblikke, på en gang klare (i motivet), visionære og uudsigelige (man kan ikke tale udtømmende om dem). De skal træde i stedet for teaterkneb (*coup de théâtre*) og andre billige overraskelseeffekter, ifølge Diderot. Tableauet er et paradoks, skabt af det flygtige og det statiske på samme tid, emotionelt overtalende i forhold til sin beskuer. Lessing bruger ikke udtrykket tableau, men der er ingen tvivl om, at hans ide om *det prægnante øjeblik* er inspireret af Diderots skrifter. Jeg følger Lessings skelsættende teori om sproget og tiden og billedet og rummet i hans *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766/1990). *Laokoon* skabte debat både i samtiden og eftertiden. To af de vigtigste synspunkter fra samtiden, nemlig Goethes og Herders, følger herefter. Goethe bestemmer det privilegerede øjeblik i kunsten på en anden måde end Lessing, nemlig som transitorisk, flygtigt og som metafor for en umulig tilstand 'den frosne bølge' i essayet *Über Laokoon* (1797/1973). Herder kritiserer det todimensionale tableau-syn på statuen, som han også finder hos Lessing. I stedet vil han 'omstyrte' dette 'flade' tableau til fordel for en kreativ, rumlig relation mellem betragter og statue, hvor blikket glimtvis forvandles til sin oprindelse i berøringen i *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (1778/1994). Når Goethes og Herders skulpturessays inddrages her, er det ikke blot, fordi de udgør væsentlige kommentarer til Lessings *Laokoon* og bag den Diderots billedteori og sansefilosofi, men fordi deres skulpturæstetik repræsenterer en udvikling eller forskydning i Lessings og Diderots tableau-forståelse, som iøvrigt er uafhængige af hinanden, fra slutningen af 1760'erne og ind i 70'erne. Det er ikke en udvikling eller forskydning, de selv angiver i klar tekst. Det er min tese, som mine analyser i de følgende kapitler, Tableau II og Tableau III, gerne skulle bekræfte.

Kapitel 3 ("Tableau II") følger tableauet fra dette indledende niveau, som det kan udledes gennem Diderots æstetiske skriftkorpus. Både som koncept: anskuelse af et 'materielt' subjekt og som konkret praksis. Først gælder det de to dramaer, der ledsager hans dramaturgiske skrifter *Le fils naturel* (1757/1980) og *Le père de famille* (1758/1980). Derefter det *litterære tableau* i den erotiske brevroman *La Religieuse* (1782/1975). Fra Diderots berømte billedkritik *Salonerne* fra 1759-81 henter jeg et enkelt

eksempel på *hieroglyfisk skrivning* over et billede af Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) fra 1765, *Coresus et Callirhoë*, på tærskelen til et vendepunkt i Diderots æstetik. Da han lancerer *tableauet* i 1750'erne taler han om kunstneren som et geni, der “føler meget, men tænker lidt” (Diderot 1757/1980:104). Således er *tableauet* et resultat af en ubevidst skaben, som tilskueren på sin side opsluges selvforglemmende i. Fra midten af 1760'erne begynder Diderot imidlertid at nære mistillid til føleri og naiv illusion i kunsten. Det er der flere grunde til. For det første bliver han efterhånden interesseret i kunstnerens arbejde og opdager, at kunst ikke blot er magi, men resultat af teknik og tradition. For det andet opsamler han som redaktør af Encyklopædien med tiden en ny viden, både af videnskabelig og mere spekulativ art. Det betyder, at hans vedvarende filosofen over liv, energi og materie går ind i en ny fase. For det tredje – og det vil jeg hefte mig specielt ved – kan man forbinde hans æstetiske vendepunkt med et fornyet engagement i det sublimes æstetik. Fordybelsen i det sublime fører på den ene side ind i en på én gang kreativ og dødelig erfaring, belyst gennem satiren *Le neveu de Rameau* (1782), på den anden til en ide om kunstnerens suveræne beherskelse af denne tvetydige kreativitet gennem udformningen af *modèle idéal* eller *modèle intérieur*. Den sidste attitude er eksemplificeret i hans skrift om skuespilkunsten *Paradoxe sur le comédien* (1773). I den sublime erfaring omstyrtes eller umuliggøres *tableauet* i takt med desorganiseringen af kroppen og subjektet – i teorien om skuespilkunsten genopstår det gennem den indre model som et levende billede, der kan gøre den geniale skuespiller til en frygtindgydende, men formfuldendt poetisk gigant.

Kapitel fire (“Tableau III”) handler om den tyske videreudvikling af *tableauet* med Lessings æstetiske skrifter i front. Udgangspunktet er *Hamburgische Dramaturgie* fra 1769/1985. Et bestillingsarbejde med den usædvanlige skæbne at blive et hovedværk i dramateoriens historie. Det er Lessings andet og sidste æstetikteoretiske værk. På overfladen uden sammenhæng med det første *Laokoon*. Af samme grund, formentlig, er de da heller ikke eller kun sjældent set i forlængelse af hinanden. Det bliver de her ud fra den tese, at *Hamburgische Dramaturgie* har en latent, men uindfriet ambition om at bestemme teatret (skuespilkunsten og dramaet) som organisk kunstart, analogt med billedkunsten og maleriet, som var emnet

for *Laokoon*. Skuespilkunsten bestemmes midlertidigt som øjeblikke af ‘flygtig maleri’ og ‘tavs poesi’, men der mangler konkret inspiration og lejlighed til at gå videre med ideen. I stedet får det sublime drama, tragedien og den sublime erfaring, i øjeblikksoplevelsen af *katharsis* ud fra en nylæsning af Aristoteles den fulde interesse. Først med sin egen tragedie, det borgerlige sørgespil *Emilia Galotti* (1772/2000), lægges der an til en betragtning af *skuespillet* (det opførte drama) som en autentisk tredje kunstart, fortættet i Lessings originale praksis af prægnante øjeblikke.

*Emilia Galottis* indflydelse på næste generation af unge og vilde dramapoeter *Sturm und Drangere* skal ikke undervurderes, selv om de kritiserede Lessings aristoteliske ambitioner sønder og sammen, kapitel fem (“*Sturm und Drang-maleri*”). Med deres uregerlige dramaturgi viste de også begrænsningerne i Lessings og Diderots visuelt dramatiske fremstilling af det borgerlige subjekt, både æstetisk og politisk. Jakob Lenz, der skrev *Sturm und Drangernes* mest ejendommelige og formsikre dramaer havde nok et generationsopgør med Lessing også i sin teori *Anmerkungen übers Theater* (1774/1966). Hans dramatiske figurer, der som marionetter i et snoretræk jages fra det ene tableau til det andet, er langt fra Lessings selvkontrollerende figurgalleri. Men i sine overordnede, opbyggelige mål med teatret er han aldrig uenig med Lessing. Begge lider under det politiske snævre råderum og de skabende vilkår i de tyske småstatsautokratier. Efter dette kapitel følger en opsummering af tableau-bestemmelserne i kapitel seks.

Kapitel syv (“Afsluttende”) genoptager tværgående temaer i fransk og tysk oplysningsæstetik, fortsat med tableauet som filter. Her insisteres atter på det labile i det borgerlige subjekts struktur gennem det allegoriske i opfattelsen og fremstillingen af karakteren. Endelig involveres tableauet i en principiel refleksion over skaberen vis-a-vis betragteren. De teoretikere, der har fulgt mig hele vejen gennem kapitlerne er især Roland Barthes (1915–80) om det gestiske og kropslige, Walter Benjamin (1892–1940) om sørgespillet, melankolien og allegorien. Maurice Blanchot (1907–2003) og Jean-François Lyotard (1924–98) om det sublime.

Under den sidste overskrift (“Perspektiv”) forsøger jeg at aktualisere tableauet begrebsligt og diskutere det i forhold til positioner i en modernistisk æstetik.