

Brevet - mellem afstand og nærvær

Johann Wolfgang Goethes brevroman Den unge Werthers lidelser og brevkulturen i det 18. århundrede

”Hvor glad jeg dog er, at jeg er væk”.
Johann Wolfgang Goethe: Den unge Werthers lidelser

Af Kirsten Molly Søholm

Derfor er breve så meget værd, fordi de opbevarer det umiddelbare i tilværelsen, og romanen i breve var en lykkelig opfindelse. (J. W. Goethe)¹

...[jeg] foretrækker kortene, hundrede kort eller reproduktioner i samme konvolut, frem for et eneste ”sandt” brev. (Jacques Derrida)²

Goethes berømte brevroman *Den unge Werthers lidelser* (1774) er gået ind i rækken af store europæiske kærlighedsromaner. Som så mange andre af slagsen ender den tragisk, her med Werthers spektakulære selvmord af ulykkelig kærlighed til Lotte med de sorte øjne og de bleg-røde sløjfer på kjolen.

Men er bogen ”kun” en kærlighedsroman, eller udtrykker den eventuelt også en anden erfaring, som benytter kærlighedsmotivet til sin formulering? Måske kommer der en helt anden historie ud af det, hvis man retter fokus mod den litterære form, som Goethe valgte, nemlig romanen i breve, og stiller spørgsmålet om, hvad brevet som medie betyder for romanens udsigelse.

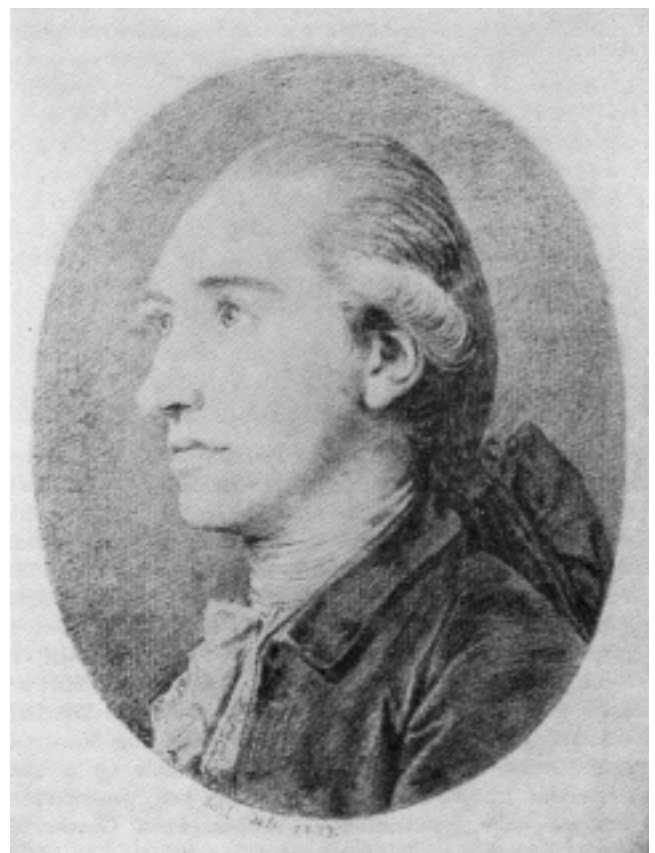
Brevromanen er litteraturens mest direkte manifestation af det ”postalske princip”, den ambivalens af på den ene side nærvær og på den anden side fravær og forsinkelse, som Derrida fremstiller det i *Carte postale*. Det er en genre, der som ingen anden tydeliggør den afstand for kommunikationen, som er skriftkulturens kendetegn, og som betyder en ”omfattende dekonstruktion af præsens-tisk bevidsthed”.³ Brevet, et skriftligt medie, der sendes over afstand, er et symptomatisk udtryk for erfaringen af det ikke-præsens-tiske som skriftens princip⁴ - af ”sendelsens tragedie”, som Derrida dramatisk kalder det (*Die Postkarte* s.31).

Med dette vendes blikket bort fra spørgsmålet om den åbenlyst biografiske inspiration bag Goethes tragiske kærlighedsfortælling, som har fået generationer af læsere til at genkende den nærliggende konstellation Goethe – Kestner – Charlotte Buff i romanens plot⁵ - bort fra de mange psykoanalytiske, modernitetsteoretiske, ånds- og socialhistoriske læsninger⁶ og hen på spørgsmålet om brevet som datidens mest fascinerende medie, der var så

populært, at det inspirerede litteraturen og med brevromanen skabte en helt ny genre.

Med denne udviklede narrative former og udsigelsesmuligheder, der af datidens læsere blev oplevet som ekstremt moderne og relevante. Begyndende med Richardsons *Pamela* fra 1740 oversvømmer brevromanerne århundredet, samtidig med at utallige privatmennesker skriver deres egne helt personlige ”brevromaner”; gennem disse sentimentale korrespondencer - for eksempel mellem Herder og Karoline, Klopstock og Meta og Goethe og hans mor - formuleres tidens subjektivistiske diskurs.

Denne brevmode fortsætter hos de romantiske digtere, for hvem brevskrivning var udtryk for sand, romantisk



Johann Wolfgang Goethe, tegnet i 1779 af den danske maler Jens Juel.

poesi: "Det sande brev er ifølge sin natur poetisk", som Novalis udtrykker det i et fragment.⁷ Med Goethes *Werther*-roman når århundredets brevfascination et af sine litterære højdepunkter.

Mellem de to anførte citater af Goethe og Derrida ligger omkring 200 år – den periode, da brevet og litteraturen med den "alfabetiske kodes"⁸ dominans bliver herskende i Europa; da bogen bliver det væsentligste medie for opbevaring og videregivelse af viden. Med dette radikaliseres det "postalske princip", som er indbygget i alt sprog.

Dette "forsendelsens princip" er for Derrida "katastrofen" (s.38), men samtidig en uomgængelig nødvendighed: "Du forstår, i det indre af hvert tegn, hvert mærke eller hvert træk findes afstanden, posten, det som er nødvendigt, for at det bliver læseligt for en anden." (s.39)

Begrebet "post" er altså for Derrida et langt videre begreb end i den almindelige brug af ordet, en metafor for sprogets og især skriftmediets uundgåelige differens og udskydelse af det præsensiske: "I al skrift findes en differens, som umuliggør alle former for samtidighed og identitet".⁹ "Posten" kommer til fuld udfoldelse i den litterale epoke, i Gutenberg-galaksens tid, hvor bogtrykkerkunsten for alvor alfabetiserede Europas befolkninger, og hvor det at læse og skrive blev formende for perceptionen af verden.¹⁰

Brevet bliver som sagt det populære, nye medie i det 18. århundrede og bliver paradigmatisk for den alfabetiske kodes dominans, idet det i sin struktur er en forsendelse, hvor udsigelsen udskydes. Brevet ankommer altid forsinket til adressaten i forhold til den tanke, følelse eller oplevelse, som i skrivesituationens nutid søgte en sproglig repræsentation i brevet.

Brevets afstand

Denne postalske effekt kommer til at præge den litterale kultur i så høj grad, at den Freudske psykoanalyse ifølge Derrida kan gøre afstandserfaringen til et grundtræk i dannelsen af jeg'et, jvf. hans beskrivelse af Freuds berømte *fort-da*-bevægelse. Gennem denne fundamentale erfaring af afstand og overvindelse af den opbygger barnet bevidsthed om sig selv som subjekt over for et objekt. Forøget afstandserfaring og skabelse af subjektivitet betinger hinanden. Bog og brev som medier, der opererer over afstand, er derfor med til at modellere det potenserede subjekt- og autor-begreb, som opstår i det 18. århundrede - en figur, der med bogkulturens aftagende indflydelse nu atter er ved at svinde bort.

Hos Niclas Luhmann lægges vægten i højere grad på de sociologiske og kommunikative betingelser bag den grundlæggende erfaring af afstand og abstraktion, som også han ser som kendetegnende for den litterale kultur

og det alfabetiserede menneske:

"Også efter indførelsen af og den hurtige udbredelse af bogtrykkerkunsten i Europa varede det endnu århundreder, før samfundet og dets transformationer kunne blive opfattet som uafhængige af interaktion mellem tilstedeværende. Først omkring ca. 1800 kan man konstatere denne forandring i tænkningen."¹¹

Brevet er - endnu tydeligere end bogen - sprog på afstand, uafhængigt af "interaktion mellem tilstedeværende", og derved radikalt forskelligt fra den mundtlige samtale. Den populære brevkultur i det 18. århundrede kan ses som en indøvelse i en sådan interageren mellem ikke-tilstedeværende og i udveksling af informationer på afstandens vilkår – som et middel til og symptom på en radikal udvidelse af den hidtidige livsradius og af menneskets sansning af verden.

Dette udløste en sand brevmani og har været lige så fascinerende for datidens mennesker, som e-mailen er det i dag, da kommunikationradiusen atter forøges voldsomt, samtidig med at tidsafstanden minimeres i forhold til det langsomme brev.

Men samtidig forsøger brevet at slå bro over denne afstand i både tid og sted og simulere den "interaktion mellem tilstedeværende", som kendetegner den mundtlige kommunikation. Dette sker gennem udviklingen af en tale fyldt med figurer og troper for nærvær - for Derrida en metafysisk strategi, som hænger sammen med skriften og har præget europæisk tænkning siden Platon, og som radikaliseres i Gutenberg-galaksens epoke.¹² Brevet – som er lig med "litteraturen selv" (*Die Postkarte*, s.62) – bærer rundt på drømmen om "sandhed, det gyselige fantasme" (s.60) på trods af, at det åbent fremviser sin struktur af fravær.

Goethes udsagn om, at brevet "opbevarer det umiddelbare i tilværelsen" er et eksempel på en sådan nærværsmetafysik. For ham er brevet her et medie, der tillader subjekt og verden at være præsensisk til stede i sproget. Det er med andre ord for ham en skriftform, hvor den Derrida'ske forsinkelse og afstand er overvundet, samtidig med at afstanden paradoksalt nok i egentligste forstand er dets vilkår og fascinosum.

Brevets talemåde er altså kendetegnet af et raffineret spil mellem det præsensiske og det absensiske, mellem fiktion om sandhed og demonstration af det umulige heri; det foregiver gennem figurer og troper at være nærværende og umiddelbart, samtidig med at det tydeligere end nogen anden skriftsproglig ytringsform fremviser, at det er sprog på afstand og dermed determineret af en uomgængelig forsinkelse.

Derridas *Carte postale* er en analyse af og afsked med det postalske og med litteraturens epoke. Med det 20.

århundredes seriefremstillede postkort bliver det åbenlyst, at al "post" siden den "initiale katastrofe" (s. 31) er reproduktion, og at man ikke kan tale om det "egentlige postkort" (s.37) – en viden, som brevet (og litteraturen) forsøger at tildække og fortrænge ved at foregive aura og autencitet. For nu erstattes brevet af det reproducerede postkort, som afsendes uden tildækkende omslag (og dermed uden metafysikkens struktur af ydre - indre / overflade – væsen) og er dermed ikke længere en privat, autentisk information, som sendes ud i offentligheden værnnet af posthæmmeligheden.

Postkortets åbenhed

Med postkortets åbenhed opløses gradvist selve forestillingen om det private dokument med dets autentiske indhold, som brevet, bogen og litteraturen fremsuggerede, og med massefremstillingen af postkort mister brevet ifølge Derrida sin status som privilegeret kommunikationsform og metafor for kulturen. Samtidig bliver afstanden og forsinkelsen mindre med de nyere samfærdselsmidler og – langt mere radikalt end med postkortet - med de elektroniske telekommunikationsmidler telefon og telegraf,¹³ om end den aldrig kan fjernes helt. Det bliver hermed muligt at betragte brevet (og litteraturens) epoke udefra, og et sådant historisk blik får de grundlæggende kendetegn ved den til at træde tydeligere frem:

"Har lyst til at skrive og begynde at samle et enormt bibliotek over kurérvæsenet, de postaliske institutioner, telekommunikationens teknikker og sæder, telekommunikationens net og epoker gennem historien – men netop "biblioteket" og "historien" er selv blot "poster", gennemgangssted og relais blandt andre staser, momenter eller virkninger af restance...." (*Die Postkarte*, s. 37)

Også Goethes berømte roman *Den unge Werthers lidelser* er kommet på afstand. Det falder derfor let i en læsning af *Werther* at dreje blikket væk fra Werthers problemfyldte indre og hen mod spørgsmålet om brevet og dets betydning for værket. Spillet mellem det præsentiske og det absentiske, mellem det imaginerede nu og den brevsstrukturelt bestemte forsinkelse, synes her afgørende for romanens diskurs - det spil, som med brevromanen blev udnyttet af litteraturen og betød en voldsom udvidelse og kompleksificering af romanens narrative muligheder.

Den følgende analyse vil som sit omdrejningspunkt have disse "postalske ambivalenser" og vil undersøge brevet og brevromanens repræsentationsstruktur i *Den unge Werthers lidelser*. Men først skal væsentlige træk i tidens brevkultur og –teori samt Goethes egne breve diskuteres, da de er vigtige for forståelsen af *Werther*.

Brevkulturen i det 18. århundrede

Alle højtudviklede, kendte samfund har haft forskellige former for fjernkommunikation til understøttelse af en central administration. Oldtidens Kina, Ægypten, Babylon og Rom havde ret veludbyggede postvæsener. I middelalderens Europa begyndte man systematisk at anlægge postveje mellem byer og klostre fra omkring 700, og fra det 12. århundrede, da handelen begyndte at spille en stor social og økonomisk rolle, skete der en stærk udvidelse af kurér- og budvæsenet, en udvikling, der fortsatte de følgende århundreder og fik stor betydning for opbygningen af det moderne Europa.

En religions- og samfundsreformator som Luther ville for eksempel næppe have fået samme store gennemslagskraft uden de forbedrede kommunikationsforhold, herunder især postvæsenet og de vigtige étbladstryk, som blev hængt op på kirker og markedspladser. Mange af hans centrale skrifter er formet som *Sendbriefe*, (f.eks. *Sendbrief vom Dollmetschen* 1530), en åben og bevægelig meddelelsesform, der i traditionen fra apostlene sendes ud i verden med et vigtigt budskab.

Samtidig med at Europas moderne, centralt forvaltede stater opstår fra omkring det 15. århundrede, grundlægges et postvæsen i de forskellige europæiske lande. For eksempel overdrager de tysk-østrigske habsburgere i 1495 administration og opbygning af et avanceret postsystem til adelsfamilien von Taxis som et arveligt len, og i 1624 oprettes det danske postvæsen af Christian IV – betegnende nok i nøje forbindelse med Børsen, som var centrum for handel og pengevæsen.

Fra begyndelsen og indtil slutningen af det 17. århundrede benyttes posttryttere, og først da man omkring 1680 tager postvogne og -diligencer, som kan medbringe langt større mængder breve, i brug, bliver kommunikation pr. post gradvis tilgængelig og økonomisk overkommelig for bredere dele af befolkningerne. Interessen for at skrive breve eksploderer derfor i løbet af det 18. århundrede, og brevet bliver genstand for mange teoretiske og didaktiske overvejelser.

Den latinske tradition

Brevskrivning var i de romerske retorikskoler en del af talekunsten, og denne tradition videreføres i oldtidens og middelalderens kristne kirke.¹⁴ Gennem den kirkelige administration blev brevkulturen gradvis udbredt over hele Europa, idet der blev udfærdiget mønstersamlinger for kancelliernes brevskrivning, først på latin, men efterhånden også på nationalsprogene. Disse epistelbøger brugtes til uddannelse af skrivere og sekretærer og gav anvisninger i at udfærdige offentlige meddelelser, som var affattet i brevform og i en stil, som var skolet af den antikke retorik. Efterhånden blev folkesprogene taget

mere og mere i anvendelse, f.eks. i Hansestædernes omfattende handelskorrespondancer.

Humanisterne fastholder det latinske sprog og den latinske brevstil og skaber en international, lærd kommunikationsform, hvor brevet – f. eks. hos Erasmus - bliver til ciceroansk skolet brevkunst. Det lærde privatbrev udvikles som en slags skriftligt samtaleforum over afstand for udveksling af filosofiske og moralske tanker, d.v.s. den mundtlige kommunikation er forbillede for den skriftlige.

Samme form overføres af Luther på folkesproget og anvendes med stor social gennemslagskraft i tidens teologiske debatter. Selv da brevformen under indflydelse af den følgende tids høviske idealer og normer udvikles i mere galant retning og efterhånden også anvendes til formulering af private forhold (f.eks. kærlighedsbreve), forbliver den til ind i det 18. århundrede forpligtet på den latinske, retoriske tradition.

Under indflydelse af den franske og engelske brevstil formuleres i Tyskland efter 1700 stadig hyppigere idealet om fornuft og naturlighed. Mens Benjamin Neukirchs *Anweisung zu Teutschen Briefen* fra 1709 trods et begyndende krav om ”naturlighed” stadig hylder de galante, barokt-snorkele brevidealer, gør Ch. F. Gellert de klassicistiske franske stilprincipper til norm for den tyske brevkultur.

I den berømte afhandling *Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmack in Briefen* fra 1751¹⁵ karakteriserer Gellert brevet som en imitation af en god samtale: ”Det første der falder os ind ved et brev, er dette at det repræsenterer en samtale”¹⁶ - en samtale som føres i et fællesskab af dannede mennesker med god smag.

Brevstilen skal derfor være naturlig, let, tydelig og præget af *simplicité* og skal efterleve reglerne for det passende og urbane.¹⁷ Selv om det omhandler private forhold og tanker, skrives brevet med henblik på offentliggørelse og er altså en kommunikationsform mellem det private og offentlige.

I brevvekslingen med den unge Christine Lucius betegner Gellert endvidere brevet som en typisk kvindelig genre, hvor det private med de dagligdags bagateller og bekendelsesagtige meddelelser ytres naivt og umiddelbart på en måde, som ganske vist er naturlig, men samtidig formet kunstfærdigt og retorisk efter det klassicistiske stilideal. Naturlighed og retorisk normativitet er for Gellert ikke de modsætninger, som de bliver i genæstetikken.

Både i sin brevscole, i afhandlinger og i romanen *Leben der Schwedischen Gräfin von G...* fra 1750, som blev uhyre populær, giver Gellert konkrete eksempler på den nye brevform. I romanen indføjes en lang række

mønsterbreve: et kærlighedsbrev, et brev, hvor en kvinde giver afkald på den elskede, et afskedsbrev til en elsket gemalinde, et trøstende brev fra en præst o.s.v. Som læser får man det indtryk, at hele den følsomme romanhandling i Richardsonske stil først og fremmest er skabt med henblik på at skabe en narrativ ramme om disse breve.

Idealet, at brevet efterligner den dannede samtale, skaber en talemåde, som - med Niklas Luhmanns begreb - imiterer ”interaktion mellem nærværende”, men under afstandens og fraværets betingelser, med andre ord en diskurs, som søger at videreføre den orale kommunikations strukturer under skriftens og litteralitets vilkår. Det er denne orale kode, der bliver mere og mere anfægtet under skriftkulturens stigende dominans i løbet af det 18. århundrede, og brevromanen kan bl. a. ses som en genre, der på én gang udnytter den orale og den litterale kommunikations strukturer.

Den unge Goethes breve

I Carl Philipp Moritz' *Anleitung zum Briefeschreiben* (1783) forlades det klassicistiske, retoriske paradigme. Breve skal nu ikke længere være aftryk af den mundtlige tale¹⁸ og dermed efterligne den dannede samtale, men en gennem skrift formidlet, autentisk fremstilling af forestillinger, følelser og tanker, hvor den individuelle originalitet skal være stilbestemmende i modsætning til normativiteten.

Dette paradigmeskift inden for brevskrivningen afspejles tydeligt i den unge Goethes breve.¹⁹ Som ganske ung 15-16-årig anvender Goethe en barokpræget, reto-

Goethes skrift - "Weite Welt und breites Leben..." 1817.

risk-ceremoniel brevstil, f. eks. da han henvender sig til den 17-årige von Buri med ønske om optagelse i en frimurerloge for unge mænd. (bd. 1, s.7) I studietiden i Leipzig, hvor Gellert er den berømte og beundrede lærer, gribes han af begejstring for de Gellertske idealer om *bon goût* og den smidige naturlighed i stilen.

Mange breve til søsteren Cornelia og vennen Behrisch

skriver han på fransk, og Leipzig stiliserer han til et galant "lille-Paris", hvor Boileaus klassicistiske æstetik fra *Art poétique* (1674) dyrkes. Fra 1767 skriver Goethe imidlertid stadig flere af brevene til Behrisch på tysk, stilen subjektiveres, og i de samtidige breve til Kätchen Schönkopf sætter han stadig mere det private, intime og individuelle liv i centrum; stilen er en blanding af subjektivistiske, pietistisk influerede bekendelser og det Gellertske ideal om den naturlige samtale.

Fra 1772 – efter mødet med Herder i Strassburg 1770-71 – præger geniæstetikens diskurs med dens drøm om sandhed og autencitet i det digteriske udtryk Goethes breve, f. eks. brevvekslingen med Auguste Gräfin zu Stollberg. Naturlighed og retorisk tale opleves nu som modsætninger, og den subjektive følelse udnævnes til erfarings- og erkendelsesorgan, samtidig med at idealet om den gode smag og den mundtlige samtale er fuldstændig fraværende.

Brevvekslingen mellem Goethe og Auguste er udelukkende skriftlig kommunikation på afstand. Brevbekendtskabet indledes på Augustes initiativ som en fjernkommunikation, og de mødes aldrig – et fænomen der var ret almindeligt. Hvor den mundtlige samtalestil (f. eks. i salonerne) var præget af idealet om *bon goût*, skabte brevet med dets afstand åbenbart betingelsen for udvikling og udfoldelse af subjektivitet og en sentimentalistisk genidiskurs, der med Goethes ord var præget af "konvulsiviske spændinger". (Bd. 1, s. 194)

Som i *Werther*-romanen tematiseres det fysiske fravær (udtrykt gennem brevet) altså som en væsentlig forudsætning for nærhedstroperne og de ekstatiske sprogdudfoldelser i brevet. Igen og igen nævnes mødets umulighed (bl.a. på grund af standsforskellen), og afstanden pointeres lystfuldt.

Dagbog og brevroman

Interessant er desuden, at Goethe i flere breve forsøger at overtale Auguste til at skrive dagbog og sende dagbogsnotater til ham i stedet for breve, for "det er det eneste, som betvinger den evige fjernhed". (Bd. 1, s. 195) Fjernheden og drømmen om det præsensiske er altså to figurer, der står i et dialektisk afhængighedsforhold til hinanden, og som er strukturerende for den subjektivistiske brevdiskurs.

På tilsvarende vis nærmer mange af Werthers breve sig dagbogsstilen, uden afsender og modtager. I begge tilfælde sendes dagbogens fiktive nærvær afsted som brev og over afstand, hvormed den postalske dialektik af nærvær og fravær tilspidises og skaber en heterogen og ambivalent udsigelse, som har været en vigtig faktor i den indøvelse i følsomhed, subjektivism og kommunikation på afstand, som foregik i tiden.

Til 1800-tallets brevkultur hører også brevromanen, som blev en af århundredets store fornyelser inden for litteraturen. Richardsons *Pamela* (1740) og *Clarissa* (1748) indleder genren med en stærkt følsom, men stadig klassicistisk brevstil i overensstemmelse med de Gellertske idealer, og århundredet igennem skrives en strøm af brevromaner.

Her indoptager og udnytter litteraturen strukturerne fra brevmediet, som tillod brede dele af det nu alfabetiserede borgerskab at udvide deres kommunikationsradius og mentalt og kommunikativt eksperimentere med ambivalensen af fjernhed og nærvær på en hidtil ukendt måde. "Følsomhed" blev en samlende betegnelse for denne differentiering i adfærd og psyke, som betød afsked med det retoriske paradigme i brevstilen.

Romanen i brevform åbner tillige for leg med fiktiv autencitet og med den dokumentariske gestus gennem en udgiver- og manuskriptfiktion og betyder en kompleksificering af romanens narrative muligheder. Det paradigmeskift, der fandt sted i brevteori og -form i anden halvdel af århundredet fra en retorisk-normativ til en subjektivistisk stil, som ses i Goethes ungdomsbreve, kan aflæses af brevromanen fra Gellerts *Schwedische Gräfin* til Goethes *Werther*. Meget taler for, at dette skift kan forklares som et kulturelt ryk i retning af større alfabetisering og skriftkulturalitet med intensivering af det postalske spil af fravær og drøm om muligt nærvær i fraværet – et ryk, som fik retorikkens mundtligt funderede tradition til at virke gammeldags og utidsvarende på datidens brevskrivende elite.

Den unge Werthers lidelser

Goethes ungdomsroman er et komplekst værk, som rejser mange spørgsmål for fortolkeren. Det her valgte aspekt, spørgsmålet om romanens anvendelse af brevmediet, er kun ét blandt mange relevante aspekter, men kan være med til at belyse det skift, der finder sted i brevteori og -kultur. Analysen vil forfølge spørgsmålet om den skriftkulturelle diskurs i romanen og den dialog, der føres mellem denne og forskellige andre repræsentationsformer så som ikonografi og oralitet.

At brevet som kommunikationsmiddel er sprog på afstand markeres tydeligt i romanen. Werthers allerførste sætning lyder "Hvor glad jeg dog er, at jeg er væk" – væk fra byen og den svigtede pige, fra moderen med hendes krav til sønnen om social karriere og væk fra venen, som er modtager af de breve, der efter Werthers selvmord arrangeres og kompletteres – ikke af modtageren men af en ikke nærmere angivet udgiver, hvilket fordobler afstandsprincippet.

Dette betones romanen igennem (på samme måde som

den Freudske *fort - da* - bevægelse), d.v.s. den interaktion mellem ikke-tilstedeværende, som ifølge Luhmann begynder at præge tænkningen i løbet af det 18. århundrede, anslås i den allerførste sætning som en central præmis for hele bogens udsigelse.²⁰

Som reaktion på denne afstand intensiverer brevene fiktionen om nærvær ved ofte at nærme sig en monologisk dagbogsform uden adressat og afsender – ligesom Goethe anbefalede det til Auguste. De to poler i brevmediets udsigelse, afstand og nærvær, optræder her altså i stærkt pointeret form.

Werther – et postalsk subjekt

Samtidig med at Werther bogen igennem med brevet som medie forsøger at skabe en række umiddelbare og ”ægte” repræsentationer (af subjekt, natur, kærlighed m.m.), markeres afstanden altså af flere lag: Af selve Werthers skriveproces, hvor han ofte skriver om det at skrive, af adressaten Wilhelm og den fiktive jeg-udgiver. Kampen for at lade ”det umiddelbare i tilværelsen” komme til syne i brevene trods eller måske netop p.g.a. disse afstandsskabende lag er Werther-romanens projekt – et projekt, der fremmer den enfatiske subjektdiskurs, og som ender med selvmordet, den endelige bekræftelse på, at brevet i sin retorik er ikke-umiddelbart, og at det subjekt, der formulerer sig gennem skrift, derfor heller ikke kan være det.

Med sætningen ”Hvor glad jeg dog er, at jeg er væk” vises Werther som indlejret i den postalske kultur; som én, hvis horisont er skriftkulturens, og som befinder sig på afstand og benævner på afstand. Hermed er det Gellertske ideal om den dannede samtale med dens grundlæggende interaktion mellem tilstedeværende som forbillede for brevet erstattet af den litterale diskurs. Dette understreges før romanhandlingens begyndelse af den fiktive udgiver:

Alt hvad jeg har kunnet finde frem om den arme Werthers historie, har jeg samlet med flid og lægger det her frem for jer, og ved at I vil takke mig.....Og du gode sjæl, som føler samme trang som ham, bliv trøstet af hans lidelse og lad den lille bog være din ven....(s.7)²¹

Werther og hans breve – og med ham alle de andre figurer og handlinger i bogen - fremstår gennem dette udgiverforord som elementer i en tekstkonstruktion: Udgiveren samler og arbejder med manuskripter om og især af Werther, redigerer dem og fremlægger dem som en roman for læseren, som til gengæld kan tage bogen – ikke Werther! – som ven. Den alfabetiske kode med posten og bogen behersker fra første linie romanens univers, hvor konstruktionsprocessen, det, at brevene sættes

sammen til en bog, metarefleksivt gøres nærværende. Dette træk genoptages til slut efter selvmordet, hvor udgiveren igen omhyggeligt tematiserer, hvorledes han samler breve, tekstbrudstykker, sedler og brevstumper fra Werther, Lotte m.fl. og samler dem til en fortælling om Werthers sidste dage. Werthers liv præsenteres altså som skrevet, redigeret og udgivet i en bog, og det, der bliver tilbage efter hans død, er en bog.

Denne Werther-figures grundlæggende væren-del af et brev- og bogunivers lanceres yderligere som tema i det første brev gennem den centrale parkmetaforik: Som i Goethes *Valgslægtskaberne* (*Die Wahlverwandschaften*, 1819), hvor handlingen udspiller sig i en park, hvis artificielle karakter atter og atter betones, er det sted, hvorfra Werther betragter ”naturens ubeskrivelige skønhed” (s.8) en have, altså noget kunstigt. Det er tekstens og repræsentationens sted; verden er repræsenteret gennem de breve, han skriver – ikke umiddelbart. Snart vil han være ”havens herre”, det postalske subjekt som er indlejret i den alfabetiske kode, der ifølge Vilém Flusser betyder en træden tilbage fra verden,²² og vil percipere verden, ”naturens ubeskrivelige skønhed”, gennem denne abstrakte og lineære kode.

Svarende hertil er hele bogens univers præget af bøger, læsen, skriven og referencer til digtning: Atter og atter ”læser” Werther i Lottes sorte øjne – at se er blevet lig med at læse - og han omtales uafledigt med pen og papir i hånden. Konstant skriver han om sine oplevelser i naturen eller blandt folket (f.eks. den forelskede bondekarl) – en proces, der som oftest er dræbende for det oprindelige og ægte liv, som han søgte der.²³

Han bærer altid ”sin Homer” hos sig – den Homer, som i romanens anden del afløses af den melankolske Ossianoversættelse. Begge er oprindeligt mundtlig digtning, som nu er nedskrevet og bæres rundt i bogform – som et udtryk for det postalske subjekts længsel bort fra abstraktionen og hen mod det ”ægte og oprindelige”.²⁴

Man låner endvidere bøger af hinanden og på lånebiblioteket, læser dem alene eller sammen, diskuterer dem, udveksler små billetter, skriver breve ved skrivebordet, roder i papirer o.s.v. – verden perciperes og kommunikeres gennem bogens og alfabetets medie²⁵

Den med rette berømte tordenvejrsscene er et talende eksempel herpå: Da tordenen atter fjerner sig, træder Werther og Lotte hen til vinduet:

Hun stod og støttede sig på sine albuer, hendes blik gennemtrængte egnen; hun så mod himlen og på mig, jeg så hendes øje fyldt med tårer, hun lagde hånden på min og sagde: ”Klopstock!” - Jeg huskede straks den herlige ode, som var i hendes tanker, og sank hen i den strøm af følelser, som hun med dette løsen udgød over mig. (s.27)

Lotte og Werther mødes her ikke fysisk, men i en fælles reference til en tekst, Klopstocks ode,²⁶ som i et afgørende øjeblik skyder sig ind mellem dem. Nærværsoplevelsen og forelskelsen formuleres som en tekst, der oven i købet ”huskes” af Werther. Med angivelse af erindringens afstand til den erindrede tekst vises, hvorledes tekstualiseringens afstand er knyttet til og forudsætning for den ”konvulsiviske” nærværsoplevelse, som griber Werther og Lotte.

Begge elsker og forguder Klopstock i dette øjeblik – ikke hinanden: ”Ædle! [Klopstock] Havde du blot set forgudelsen af dig i dette blik.” Kærlighedens nu er medialt formidlet, og liv og lektur bliver ét.

Gennem hele bogen vises Wertherfiguren endvidere som indlejret i den alfabetiske kode med dens lineære tidsstruktur. De berømte sætningskonstruktioner ”når....når....når....da”, som optræder første gang i 10. maj-brevet (s. 9), og som gentages flere gange gennem hele værket, spejler den tidslighed, der umuliggør repræsentation af helhed og nærvær i skriftmediet – ligesom det berømte ”øjeblik” i Goethes *Faust I&II*, som er genstand for væddemålet mellem Faust og Mefistofiles. Med brevenes lange når....når –konstruktioner viser den skrivende Werther sig som et skrift- og bog-menneske, for hvem skriftens *nacheinander* (efter-hinanden) har afløst billedmediets *nebeneinander* (ved-siden-af-hinanden) som dominerende repræsentationsform og som formende for perceptionen af verden.²⁷

De ikke-skriftkulturelle repræsentationsformer

I *Über das mimetische Vermögen*²⁸ skildrer Walter Benjamin, hvorledes menneskets mangeartede repræsentationsformer er udtryk for en fundamental evne til at se og skabe ligheder. Denne evne ser han som historisk foranderlig, idet der kan iagttages en forskydning fra de sanselige former, f. eks. kropsligt-konkrete udtryk som dans og gestik, til skriften, som er den mest usanselige og abstrakte mimetiske adfærd, og som likviderer alle tidligere former:

Denne læsning er den ældste: Læsningen før alt sprog, ud af indvoldene, stjernerne eller dansene. Senere kom runer og hieroglyffer i brug som formidlingsled til en ny læsning. Den antagelse ligger nær, at dette blev de stationer, gennem hvilke hin mimetiske begavelse, som engang var fundamentet i den okkulte praksis, fandt indgang i skrift og sprog. På denne måde er sproget det højeste niveau af den mimetiske adfærd og det mest fuldkomne arkiv for de usanselige ligheder: et medie, som de kræfter, der tidligere lå i den mimetiske produktion og opfattelse, er vandret så fuldstændigt ind i, at de er nået til at likvidere magiens kræfter. (s.213)

I *Werther*-romanen føres en intens debat om andre repræsentationsformer end bogens og skriftens, om - med Benjamins ord - en ”læsning før alt sprog”. Parallelt med at skriften tematiseres, vises den i konstant dialog med en hel vifte af ikke-skriftkulturelle repræsentationsformer, hvoraf de hyppigst genkommende er Lottes talende, sorte øjne, de lige så udtryksfulde tårer, dansen, sangen, ikonografiet og oraliteten.

Set under ét fremstår disse som de mulige steder for overvindelsen af den postalske forsinkelse og afstand; men fælles er endvidere, at de alle mortificeres af Werthers skriftkulturelle læsning af verden, af de tekster, han lægger ind over den.

Gennem hele romanen taler de sorte øjne uden ord til Werther, og tårerne træder sigende frem i Lottes og Werthers øjne, men som i Klopstock-scenen fortrænges denne kropslige tale hver gang af den skriftmediale bevidsthed. I den berømte dansescene vises dansen ligeledes som en kropslig, førsproglig, præsentisk repræsentationsform, der likvideres af brevets og skriftens fraværstruktur:

Jeg var ikke mere et menneske. At holde det elskeligste væsen i armene og flyve omkring med hende som vinden, så alt omkring os forsvandt, og – Wilhelm, for at være ærlig, så... (s. 25)

Werther forsøger her i et brev og med skriftligt sprog at skildre dansens berusende nærvær, men det præsentiske nu dissocieres af brevmediets refleksion og indbyggede viden om afstand og fravær. Tiltalen til Wilhelm fremviser bevidstheden om, at dette er tekst om dans, og at også dette ”autentiske” øjeblik ligesom Klopstock-scenen er medialt formidlet – en skrivestrategi, som gentages overalt i brevene gennem de mange henvendelser til modtageren. Med brevets beskrivelse af dansen har vi med andre ord en mere abstrakt, verbal repræsentation af en ellers kropslig-sanselig repræsentation, en dobbelt afstand til det nu, som søges repræsenteret præsentisk og ægte.

Samme problematik kendetegner et af romanens helt centrale temaer, dialogen mellem billede og skrift. I det hele taget føres en intens debat i romanen om den dissociation af kunstarterne, som skriftkulturens overhåndtagen i det 18. århundrede førte med sig, og som betød, at perceptionen af verden gennem de forskellige kunstarter begyndte at blive oplevet og defineret som forskellig, idet skriften – med Benjamins ord – likviderede ”læsningen før alt sprog”.

Et billede malet med ord

De billeder, som Werther tegner i romanens første del, betegnes som livløse og stive og præget af klassicismens

regelsystemer. Den ikonografiske repræsentationsform vurderes i det Wertherske univers som gammeldags og utilstrækkelig: "Lottes portræt har jeg påbegyndt tre gange, og har prostitueret mig tre gange" (s.41). Billedet er med dets statiske karakter uforenelig med den subjektivistiske genidiskurs og den litteralt-dynamiske oplevelse af verden, mens den skriftligt-verbale udtryksform fremstår som den vitale og moderne.

Det samme udtrykkes i Lessings *Laokoon* (1766), hvor maleriets *nebeneinander* og dets såkaldte "allegoristeri" prioriteres lavere end litteraturens *nacheinander*, og



Werthers første møde med Lotte, som er omgivet af sine små søskende - "det yndigste skuespil". Radering af Daniel Chodowiecki.

hvor poesien derfor skal befri sig for maleriet og allegorien som forbillede.²⁹

Werther er et barn af Gutenberg-galaksen, og hans brevstil har - som Goethes egne breve fra omkring 1772-74 - fuldstændig adapteret skriftens *nacheinander*. Hvad denne alfabetiseringens linearitet betyder for ikonets repræsentationsform med dets modus af samtidighed, ses eksemplarisk i den scene, hvor Werther ser Lotte første gang:

...da jeg trådte ind ad døren, oplevede jeg det yndigste skuespil, jeg nogensinde har set. I forstuen vrømlede seks børn fra elleve til to år omkring en pige med en smuk skikkelse, af middelhøjde, som bar en enkel hvid kjole, med blegrode sløjfer på arm og bryst. Hun holdt et sort brød og skar et stykke af til hver af sine små (s.21)

Scenen bærer tydelige ikonografiske træk og fremstår som et tableau med klare linier og farver, hvor børnene danner kreds om Lotte - fuldstændig som om det havde været tegneren Werther, der havde malet det nu, hvor han i ét blik ser Lotte. Det kan ikke undre, at denne scene igen og igen er blevet brugt som motiv i tysk genremaleri. Billedet fremstår som et klassicistisk billede, hvor alt er centreret omkring en midterakse, og hvor alt trænger sig sammen i ét øjeblik - et billede malet med ord, hvor betydningen fremtræder anskueligt og konkret, og hvor skriftens *nacheinander* står stille.

Hvorledes skriftmediet ændrer og mortificerer denne ikonografiske repræsentation, reflekteres i samme brev, hvor Werther skriver om oplevelsen, og som tematiserer overgangen fra billede til skrift: Efter oplevelsen af Lotte som konkret og statisk "maleri" er Werther "fornøjet og lykkelig og altså ingen god historieskriver" (s.19). Den visuelle og den verbale repræsentation opleves altså som væsensforskellige som hos Lessing. I brevets refleksioner over billedet benævnes overgangen fra billede til skrift: "Hvorfor jeg ikke skriver til dig? - En anden gang - nej ikke en anden gang, nu straks vil jeg fortælle dig det." (s.19)

Med denne overgang fra ikon til fortælling skal beskrivelsen af Lotte nu foregå "i ordentlig rækkefølge", d.v.s. billedets *nebeneinander* fortrænges af skriftmediets *nacheinander*. Endvidere bliver beskrivelsen af Lotte nu abstrakt, idet billedmediets konkret sansede pige bliver til "en engel" med "så megen enfold sammen med så megen forstand, så megen godhed sammen med så megen fasthed, og sjælens ro sammen med det sande og virksomme liv" (s. 19).

Ydermere tvinger brevet med dets *nacheinander* Werther "til at gå i detaljer" (s. 20). Hvor perceptionen af Lotte i det nu, da han så hende, formede sig som et sam-

menhængende, centreret billede, splintrer skriften det organiske og det sammenhængende nu i detaljer, der følger efter hinanden. Efterfølgende betegner Werther selv denne beskrivelse gennem brevmediet som ”frygteligt sludder - rene abstraktioner, som ikke udtrykker et eneste træk af hendes selv”, men han er som brevskrivende selv uhjælpeligt indfanget af disse abstraktioner. Ikonets konkrete og sammenhængende repræsentationsmodus fortrænges altså af skriftmediet med dets større abstraktion, tidslighed og tendens til fragmentering af nuet.

Med sådanne betragtninger benævner Goethe gennem Wertherfiguren den overgang fra baroktidens verbalvisuelle repræsentationsform, hvor det Horats'ske princip *ut pictura poesis* (”som billedet således poesien”) endnu var gældende, til den skriftkulturelle dominans i det 18. århundrede. Ifølge dette princip, som kendes siden den græske oldtidsfilosof Simonides, og som gennemformuleres i Horats' *Ars poetica* (14 f. Kr.), ses de mimetiske og perceptionsmæssige forhold som principielt ens ved billede og skrift.

Med alfabetiseringens endelige gennembrud i det 18. århundrede skiller den visuelle og den verbale repræsentationsform sig ud fra hinanden og opleves fra nu af som væsensforskellige. For Goethe, som både var maler og digter, er denne uddifferentiering et vigtigt teoretisk problem, og mange steder i sit værk forholder han sig kritisk analyserende over for skriftens dominans, tydeligst i *Valgslægtskaberne* og *Faust I* (1808).³⁰

Homer og Ossian

Også en anden af tidens ”mediedebatter” står centralt i *Werther*: Overgangen fra det orale til det litterale, som også for alvor finder sted i det 18. århundrede. Samtidig med at skriftkulturen med dens linearitet og abstraktion bliver det nye, dominerende medie, opstår drømmen om oraliteten som en særlig umiddelbar og ægte repræsentationsform. Dette formuleres første gang af J. G. Herder, der tror at finde det oprindelige og autentiske i den mundtligt overleverede folkepoesi og hos Homer, Shakespeare og Ossian - f. eks. i skriftet *Ossian und die Lieder alter Völker* (1773). Denne idealisering af mundtligheden ligger ligeledes bag romantikernes indsamlinger af folkeviser og -eventyr og bag Grundtvigs tanker om det ”levende ord”.

En ledetråd i første del af romanen er, som allerede nævnt, *Homer*, en bog som Werther altid bærer på sig. Med henvisningen til Homer vises drømmen om skriften som organisk forbundet med den mundtlige tradition; denne sættes i forbindelse med den autentiske, patriarkalske verden, som Werther drømmer om at finde i sit Wahlheim. Men den orale digtning er nedfældet i en bog, og efterhånden som første del af romanen udfolder sig,

omskabes Wahlheims autentisk-patriarkalske elementer (naturen, folket, familien, barnet) stadig mere til tekster af Werther – og mister deres liv. Bogstavernes ”stumpe, kolde bevidsthed” træder i stedet for ”fylden” (s.92).

I anden del erstattes *Homer* af den sentimentalistiske *Ossian*-oversættelse, som Werther (ligesom Goethe selv) oversætter. Den mediale benævnelse af Wahlheims ”ægte oprindelighed” er fuldført i første del, og herefter intensiveres det postalske princip med dets reproduktionskarakter og ambivalens af nærvær og fravær.

Werther rejser nu omkring, er på synlig ”postalsk” afstand af Wahlheim og Lotte og skriver hele tiden om at skrive breve; skriftens forsinkelse understreges af et væld af melankoli- og forgængelighedsfigurer, der kulminerer i *Ossian*-temaet med dets *Weltschmerz*.

Den syngende deklamation

Dette produkt, som i dobbelt forstand er skriftkulturelt – Werthers oversættelse af McPhersons gendigtning af gæliske sange – forsøger han i anden dels helt centrale scene at tilskrive autencitet og ægthed gennem en syngende oplæsning; forsøger at gøre til oprindelig og magisk ”mimetisk adfærd” (Benjamin) og repræsentation, hvor den indre enhed af billede og betydning er realiseret gennem lyden. Manuskriptet har ligget i Lottes skuffe; hun har ”endnu ikke læst det, for jeg håbede hele tiden at høre det af Deres mund”. (s.107f)

Skrift- og læsekulturen (manuskriptet) forsøges omgået, og Werthers medrivende, fremsyngende deklamation udløser et virvar af andre ikke-skriftkulturelle repræsentationer: Tårerne flyder, de sorte øjne taler, stemmen toner, gestikken slippes løs, og det hele kulminerer i kyssene og omfavnelsen, som i tekstens kontekst bliver metaforer for øjeblikkets sandhed og garanter for, at Werther i dette øjeblik er den ægte, geniale og auratiske kunstner, som gennem sin mundtlige sang gør sproget autentisk, gør kopien til en original.³¹ Werthers mundtlige sang skal garantere oversættelsens ægthed og derigennem hans egen autonomi som forfatter. Også for Derrida er sangen en privilegeret repræsentationsform:

Tilbage bliver så sangen, den opstår hver gang som ny, intet forstår noget mod den, og jeg elsker kun den, i den. Aldrig vil noget brev nogensinde komme op på siden af den. (Derrida: *Die Postkarte*, s. 56)

Men sangen afbrydes brat af Lottes erindring om forlovelsen med den fraværende Albert - tekstens metafor for brevets og skriftkulturens uundgåelige differens og umulighed af identitet og samtidighed. Teksterne og alfabetet, som modsat sangen og den mundtlige tale opstiller et synligt bogstavgitter³² mellem subjekt og verden, tager

herefter helt over. Werthers projekt, hans drøm om at skabe originalen, mislykkes, og den skriftmedialt formidlede verden fremstår for Werther nu udelukkende som oversættelser af og til tekster, der kommer fra tekster, og selvmordet er den logiske konsekvens.

Den blå frakke og den gule vest

Selv Werthers selvmord bliver, når denne optik gennemføres, til en tekst. Werther er nu "havens herre", som spået i første brev. Gennem tekstens bogstavsgitter ser han på verden, som nu vises som udelukkende medialt formidlet. Det sidste, han gør, er at skrive afskedsbreve og rode i gamle breve, han dør siddende ved skrivebordet – skriftkulturens alter – og efter hans død ligger samtidens berømte drama om et selvmord, Lessings *Emilia Galotti* (1772), opslået på bordet. Hvad der får det sidste ord, er altså en tekst om selvmord. Wertherfiguren selv, det autonome subjekt og den geniale autorfigur, hvis projekt det var at give nærvær, sammenhæng og betydning til skriften og verden ("den hellige livgivende kraft, hvorved jeg skabte verdener omkring mig" (s.85)), er død:

Han lå afkræftet på ryggen op mod vinduet, var fuldstændig påklædt, med støvler på, i den blå frakke med gul vest. (s.124)

Selvmoderen er iført den påklædning, der gjorde Werther-figuren så berømt i litteraturen: den blå frakke og den gule vest. Det skabende geni ligger tilbage som livløs klædedragt, som maske og tekstfigur - ligesom Emilia Galotti-figuren; som en allegorisk figur i et stivnet øjeblik. Og ligesom Lessings drama om et selvmord ligger på skrivebordet, demonstrerer udgiverfiktionen med dens sammenstilling af dokumenter om Werthers sidste dage, hvorledes Werther trods sine konvulsiske udfoldelser – bestræbelserne på at sikre den indre enhed af repræsentation og betydning – ubønhørligt selv træder frem som en figur i en bog. Som naturen bliver "stiv" og "splintret" og livet til en "grav" (s. 52), vises Wertherfiguren som et lig, som allegori og retoricitet.³³

Brevskriveren Werther er til slut helt indfanget af den alfabetiske kode. De mange tilløb til kritik heraf gennem afsøgningen af andre repræsentationsformer - tegneaktiviteten, de sorte øjne, som taler uden ord, de talende tårer, som uafbrudt rinder, den orale formidling af Ossian-oversættelsen som sang - har ingen vægt over for og mortificeres i romanens kontekst af skriftmediets massive dominans.

Den differens, som brevet udtrykker, overvindes ikke, for det postalske princip, udtrykt paradigmatisk gennem brevet og brevromanen, opbevarer ikke "det umiddelbare i tilværelsen", som Goethe formulerede det, men peger med sit strukturelt bestemte fraværprincip på den



Pistolen ligger endnu på gulvet - den døde Werther er båret hen på sengen. Tegning af Daniel Chodowiecki til 1779-udgaven af romanen.

skriftlige repræsentation som repræsentation og tekst. Denne gør i romanens univers "hertet dødt" og naturen "stiv som et lille lakeret billede" (s. 85) – til lig, kopi og reproduktion, som Walter Benjamin udtrykte det,³⁴ og brevet og brevromanen bliver et paradigmatisk udtryk herfor.

Den likvidering af "læsning før alt sprog", som Benjamin taler om, er et af de store temaer i *Den unge Werthers lidelser*. Romanen benævner knivskarpt den mediale uddifferentiering, der foregår i det 18. århundrede med skriftkulturens voksende dominans og indøvelsen i interaktion på afstand og mellem ikke-tilstedeværende: Skrift og billede begynder, modsat det gamle *ut pictura poesis*-princip, at blive oplevet som væsensforskellige repræsentationsformer, ligesom de kropslig-gestiske udtryksfor-

mer og oraliteten fortrænges af litteraliteten.

Denne mortifikation af oraliteten betyder, at det gamle retoriske brevideal, som endnu forfægtedes af Gellert, og som havde den mundtlige kommunikation som sit forbillede, afløses af skriftkulturens subjektivistiske, postalske brevdiskurs med dens originalitets- og autencitetsmytologier, men også dens viden om, at brevet som sin struktur har fraværet.

Kirsten Molly Søholm er lektor i litteratur ved Germansk Institut, Aarhus Universitet.

¹ J. W. Goethe: *Paralipomena. Aristeia der Mutter. Weimarer Ausgabe* Bd. 18, s. 231. Alle citater fra tysk i denne artikel er egen oversættelse.

² J. Derrida: *Die Postkarte*, I. Lieferung. Berlin 1982, s. 19. Opr. titel: *Carte postale*, 1979

³ Norbert Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis*. München 1993, s. 187. Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat schreiben eine Zukunft?.* Frankfurt/Main 1992

⁴ Sigrid Weigel: *Spuren der Abwesenheit*. I: S. Schade og G. C. Tholen: *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München 1999 . Jochen Hörisch: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*. Frankfurt/Main 1999, s.131

⁵ Et eksempel herpå er Thomas Manns kendte essay om *Werther: Goethes Werther* (1929/1941/1953). I: Hans Peter Herrmann (udg.): *Goethes "Werther". Kritik und Forschung*. Darmstadt 1994, s. 80ff

⁶ Karakteristiske eksempler er her Jens Aage Doctor: *Herrens billeder. Borgerlig digtning I*. København 1976, s. 61 ff. og Klaus F. Gille: *Die Leiden und Freuden des jungen Werthers*. I: *Weimarer Beiträge*. 1993: 39:1, s.122-34, hvor Goethes roman læses som rationalitetskritik ud fra Adorno/Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*

⁷ Novalis: *Blütenstaub*. I: *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, udg. af Gerda Heinrich. Leipzig 1984, s. 19. Til romantikernes brug af brevformen se: Karl Heinz Bohrer: *Der romantische Brief. Die Entstehung romantischer Subjektivität*. Frankfurt/Main 1989

⁸ Begreb fra Vilém Flusser: *Kommunikologie*. Herausgegeben von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Frankfurt/Main 1998

⁹ Jochen Hörisch: *Die andere Goethezeit. Poetische Mobilmachung des Subjekts um 1800*. München 1992, s. 121

¹⁰ Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf und Wien 1968 (1961). Norbert Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis* (jvf. Anm.3)

¹¹ Niclas Luhmann: *Soziologische Aufklärung, Bd. V*, s. 121. Citeret efter Norbert Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis*. München 1993, s. 184

¹² Denne konsekvens af alfabetiseringen beskrives også i: Christina von Braun: *Gender, Geschlecht und Geschichte*. I: Christina von Braun og Inge Stephen (udg.): *Gender Studien. Eine Einführung*. Stuttgart. Weimar 2000, s. 16ff

¹³ Denne situation spejles i Kafkas breve, hvor han med skrift søger at efterligne telefonsamtalen i stedet for det traditionelle, forsinkede brev. Derridas *Carte Postale* er med sin ubrudte strøm af breve, telegrammer og telefonater mellem jeg'et og modtageren, som forbliver på afstand, stærkt inspireret af Kafkas breve til Felice og Milena.

¹⁴ Reinhard M. G. Nickisch: *Brief*. Frankfurt/Main 1991

¹⁵ Angelika Ebrecht m. fl.: *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1990

¹⁶ Anita Runge und Liselotte Steinbrügge (udg.): *Die Frau im Dialog. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes*. Stuttgart 1991, s. 7

¹⁷ Idealet om det urbane beskrives i H. C. Finsen: *Die Rhetorik der Nation*. Tübingen 2001

¹⁸ Brieftheorie des 18. Jahrhunderts, s. 145ff (jvf. note 15)

¹⁹ J. W. Goethe: *Briefe. Bd. 1-4*. Hamburg 1962

²⁰ Denne indledende sætning i romanen læser Per Øhrgaard i *Goethe. Et essay*. København 1999, som udtryk for det følsomme hjertes flugt fra verden (s.46). Her lægges vægten derimod bevidst på brevmediets og skriftens grundlæggende afstandserfaring.

²¹ J.W.Goethe: *Die Leiden des Jungen Werthers*. I: *Goethes Werke, Band VI*. Hamburg 1963 (1951)

²² Smlg. Vilém Flusser: "Den kendsgerning, at der ved alfabetiske tekster skydes et sprog ind mellem den skrivende og det skrevne, er af stor betydning for forståelsen af alfabetiserede samfund". Fra: *Die Auswanderung der Zahlen aus dem alphanumerischen Code*. I: Dirk Matejewski, Friedrich Kittler: *Literatur im Informationszeitalter*. Frankfurt/Main. New York 1996, s. 9

- ²³ Eksempler herpå er bondekarlen, som i anden del bliver sindssyg og begår drab, og børnene, hvis far dør, efter at Werther i begge tilfælde har udfærdiget en tekst om dem, omsat det levende til skriftmediet.
- ²⁴ Dette formuleres eksemplarisk i J. G. Herder: *Ein Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773), hvor oralitet fremhæves som det vigtigste kriterium ved skriftlige oversættelser af Ossian og Homer.
- ²⁵ En tidlig fremstilling af virkningerne af denne alfabetisering findes i Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800-1900*. München 1987, som dog ikke behandler *Werther*-romanen, men fokuserer på den romantiske digtning omkring 1800.
- ²⁶ Dette fremhæves i Chenxi Tang: *Two German Deaths: Nature, Body and Text in Goethe's Werther and Theodor Storms Der Schimmelreiter*. Orbis Litterarum 53: 105-116, 1998
- ²⁷ Jvf. Lessings berømte skelnen mellem poesi og maleri i *Laokoon* (1766) og Vilém Flusser: *Das Bild*. <http://www.servus.at/ilias/flusser.htm>
- ²⁸ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften III*. Frankfurt/Main 1977, s. 210-213 (uden år)
- ²⁹ G. E. Lessing: *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, 1766. I: Bengt Algot Sørensen: *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/Main 1972, s. 61
- ³⁰ I *Valgslægtskaberne* skildres figurerne som beboere af et udpræget skriftunivers, og Faust præsenteres ved dramaets begyndelse i sit studereværelse omgivet af bøgernes støv og døde bogstaver.
- ³¹ Denne udvikling fra skrift til lyd behandles af Carrie Asman: „*Der Satz ist die Mauer*“. *Zur Figur des Übersetzers bei Benjamin und Goethe: Werther, Faust, Wilhelm Meister*. I: *Goethejahrbuch. Bd. 111*, s. 61-79. Weimar 1994. Her redegøres for Ossian-oversættelsens forbindelse til Herders og Goethes begreb om poetisk oversættelse – en afgørende inspiration bag Walter Benjamins oversættelsesbegreb (*Die Aufgabe des Übersetzers*. I: *Gesammelte Schriften IV,1*, s. 9ff.). Til Goethes oversættelsesbegreb se endvidere: Werner Hamacher: *Die andere Übersetzung des Wortes*. I: Gerhard Ahrens (udg.): *Faust*. Berlin – Wien 1983, s. 82 -88
- ³² Begrebet er fra Jochen Hörisch: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*. Frankfurt am Main 1999, s. 51
- ³³ For Chenxi Tang (jvf. note 26) er Werthers selvmord “a most violent act of writing, intended to terminate for once and all the chain of mediation and restore the reign of the immediacy of nature”. (s. 113) Modsat dette tolker jeg „liget“ som et udtryk for, at brevet og det postalske i sin struktur er retorisk og uautentisk, og at romanens søgen efter at benævne det ”umiddelbare” opgives..
- ³⁴ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/Main 1982, s.138ff