

2 · Tingenes uorden

Modernisme har mange forskellige udtryk. Derfor er modernismen vanskelig at bestemme. Og derfor er de fleste af de begreber, man støder på i litteraturen om modernismen, som begrebet selv sjældent entydige. De repræsenterer et kompleks af sammenhænge og forbindelser så forskellige forfattere som Samuel Beckett, Paul Celan, Elias Canetti, H. D. (Hilda Doolittle), James Joyce, Mina Loy, August Strindberg, Edith Södergran, Virginia Woolf og kunstnere som Louise Bourgeois, Paul Cézanne, Max Ernst, Meret Oppenheim og Pablo Picasso foruden komponister, designere, arkitekter, dansere, film- og teaterinstruktører og fotografer. Modernisterne fra sidste halvdel af det 19. og i det 20. århundrede arbejdede indenfor design, litteratur, maleri, skulptur, arkitektur, musik, dans, drama, reklame, fotografi og film. De fungerede også som kritikere og journalister, og deres ideologiske og politiske præferencer var lige så differentierede. I den henseende er den russiske maler Wassilij Kandinskij, multi-kunstneren László Moholy-Nagy og komponisten Arnold Schönberg tidstypiske.

Ud over at tegne og male skrev Wassilij Kandinskij dramaer, digte, erindringer og teoretiske artikler. Han var medstifter af kunstnergruppen Der Blaue Reiter og redaktør på gruppens almanak *Der Blaue Reiter Almanach* (Den blå rytters almanak, 1912). Han var desuden produktiv inden for musik og opera. Han arbejdede på den tyske Bauhaus-skole, det moderne designs moderinstitution. Kandinskij havde dybe spirituelle interesser, som bl.a. blev formuleret i *Über das Geistige in der Kunst* (1912, da. *Om det åndelige i kunsten*, 1988), og han dyrkede traditionel russisk folkløse, gammel russisk ikonkunst og var en inkarneret antisemit (og ven med jøden Arnold Schönberg). Den

opløsning, han registrerede i fysikken, kulturen og psyken ("atomets kollaps havde sin parallel i min sjæl, og tilsvarende kollaps af hele verden"), var udgangspunkt for hans maleri og teoretiske refleksioner. Alt blev usikkert og uden substans. Derfor ledte han efter en ny "grammatik" for maleriet, en grammatik, han mente at ane i den moderne musik. Han søgte efter den i pigmenterne, i de skarpe farver, i formprægning og senere i meditationer over tegningens elementer, dens punkter og linjer (*Fra punkt og linje til flade. Bidrag til en analyse af de maleriske elementer*, 1926). 'Punktet' blev den spirituelle basis – kunstens atomare partikel – i hans kunstfilosofi, arkitektur, dans, musik, maleri. Kandinskij opholdt sig kortvarigt i Rusland efter revolutionen, men rejste til Weimar i begyndelsen af 20'erne, hvor han arbejdede på Bauhaus-skolen. Han forblev i eksil. Fra 1933 frem til sin død i 1944 levede han i Frankrig. I Kandinskijs produktion mødes en radikal vilje til at skabe en ny kunst uden bindinger til det materielle med en dyb spirituel inspiration og en religiøs længsel efter ikonernes verden. Slavisk spiritualitet og antisemitisme møder jødisk og vestlig avantgardisme, og disse momenter er alle gennemsyret af eksilets hjemløse erfaringsverden.

Arnold Schönberg var ikke blot en original komponist, men også maler, librettist, musikteoretiker, essayist og forfatter. Han skabte nybrydende kompositionsprincipper, men så sig selv som en efterfølger af Bach og den tyske musiktradition. Han udviklede efter afslutningen af Første Verdenskrig en stærk germansk nationalfølelse, som han kombinerede med en radikal kompositionsteknik, der skulle reorganisere den tyske musiktradition efter Richard Wagners nedbrydning af stabiliteten i det klassiske systems harmoniske orden. Resultatet blev det tolvtonesystem, der fik en overvældende betydning for den nye musik i det 20. århundrede.

Han opfattede sine teorier og kompositoriske praksis som en redning af tysk musik fra Bach, Beethoven, Brahms og Mozart til Max Reger – en redning uden franske og slaviske mislyde, og han var overbevist om, at han havde sikret den en kulturel og intellektuel overlegenhed i de næste hundrede år. På den ene side er hans musikalske sprog en konsekvens af indre udviklinger i musikken i det 19. århun-

drede. På den anden side et ideologisk projekt: at rense den tyske musik. Desuden forankrede han sine overvejelser i symbolistiske spekulationer med rod i den tyske filosof Arthur Schopenhauers tænkning i en forestilling om musik som en kunstart fri for imitationsbegær. Musik som en ideal model for alle andre kunstformer. En abstrakt kunst. En drøm om en kosmisk orden forvandlet til et gennemkonstrueret musikalsk univers, hvor det særlige er ophøjet i en spirituel harmoni.

Det var et hjemløst projekt med en egen indbygget historisk tragik: Schönberg, østrigsk jøde, ville skrive tysk musik ind i evighe- den. I 1933 måtte han emigrere til Californien, hvor han blev til sin død i 1951. Til Kandinskij skrev han efter voldsomme antisemitiske oplevelser udenfor Salzburg i 1921: ”Jeg har endelig lært den lektie, der er blevet mig påtvunget i disse år. Og jeg vil aldrig glemme den: Det er, at jeg ikke er tysker, ikke europæer, måske ikke et menneskeligt væsen, [...] men at jeg er jøde.” Nogle år før havde komponisten Gustav Mahler erfaret det samme og set sig selv som en fremmed dømt til eksil. Disse oplevelser fik stor betydning for Schönbergs musik. I forlængelse af dem skrev han den stærkt politiserende opera *Der biblische Weg* (*Den bibelske Vej*, 1926), der bygger på ideer fra zionismens grundlægger Theodor Herzl. Exodus og den bibelske Moses-Aaron-konstellation, som er hovedtema i Schönbergs ufuld- endte opera *Moses und Aron* (udkastet som oratorium i 1928, påbe- gyndt som opera i begyndelsen af 1930’erne), er allerede foregrebet i værket fra 1926. I *A Survivor from Warsaw* (1947) lytter vi til en over- levende jøde. Schönberg skrev teksten på en symbolsk blanding af tre sprog: Et tyskpræget engelsk, tysk med preussisk accent og hebræisk (med citater fra 5. Mosebog). I 1898 havde han sandsynligvis af pragmatiske grunde konverteret til lutheranismen. I 1933 efter nazisternes magtovertagelse vendte han tilbage til jødedommen, for- di han ikke længere ville undsige sin rod i jødisk kultur, og fordi han afskyede nazismen.

Eksil og racisme hang tæt sammen i tiden op mod Anden Verdens- krig. I Lion Feuchtwangers villa Villa Aurora udenfor Los Angeles, hvor mange, prominente tyske emigranter mødtes under krigen,



ARNOLD SCHÖNBERG, MAI 1910

Arnold Schönberg malede i ekspressionistisk stil. Billedet er fra 1910 og hedder *Der rote Blick* (Det røde blik). Schönberg var dybt fortrolig med ekspressionistisk kunst, ven med Kandinskij og skrev i dennes tidsskrift *Der Blaue Reiter Almanach*.

står der ikke *Exit* over døren i den sal, hvor de mange eksilerede ofte mødtes og diskuterede kunst, kultur og politik og lyttede til Bruno Walters orgelspil, men *Exil*.

Ungareren László Moholy-Nagy var veteran fra Første Verdenskrig. Han sluttede sig til de ungarske kommunister i 1919 og støttede den kortvarige Ungarske Sovjetrepublik. Hans inspirationskilder var ikke den vesteuropæiske avantgarde, men det revolutionære Ruslands konstruktivister i en dybtgående fascination af samspillet mellem kunst og teknologi i deres eksperimenter. Men han var også inspireret af dadaisterne uden dog at dele deres mistillid til kunst og æstetik. Han blev ansat på Bauhaus-skolen i 1923 som et led i rektorens, Walter Gropius', reorganisering af skolen væk fra dens rødder i ekspressionisme og mysticisme hen mod teknik, design og industriel produktion. Han underviste på flere værkstedslinjer i skolens omfattende uddannelsesprogram. Moholy-Nagy var en overordentlig kreativ multiartist. Han eksperimenterede med fotografiet, producerede dokumentarfilm, lavede skulpturer i metal og plexiglas, kollager og malerier. Lys var en livslang passion. Han var forfatter og medforfatter til bøger, essays og forelæsninger. Han fungerede desuden som reklamedesigner, skabte teaterdekorationer og kostumer og havde et stort netværk blandt dadaister, konstruktivister, surrealistere og andre kreative intellektuelle. Efter Hitlers magtovertagelse, som han som jøde ikke kunne leve med, blev han primus motor i oprettelsen af en berømt designskole i Chicago (The New Bauhaus, 1937), der fik stor betydning for kunst og design i USA.

Både Kandinskij, Schönberg og Moholy-Nagy er, trods alle forskelle i det kunstneriske udtryk og trods forskellige kulturelle og politiske orienteringer, modernister. Modernisme er et paraplybegreb over et multiplum af forskelligheder.

Ved siden af disse individuelle gøremål organiserede mange kunstnere sig i midlertidige grupperinger. Derved markerede de, at deres bestræbelser adskilte sig fra andre grupper. Impressionisterne var blandt de første, men de fik mange efterfølgere: f.eks. fauvisterne i begyndelsen af århundredet i Paris, Die Brücke i Dresden i 1906, Der Blaue Reiter i München i 1911-12, kubisterne i Salon des Indépendants



László Moholy-Nagy, konstruktion, Z VIII (1923).

i 1911, futuristerne i Milano og Firenze omkring 1910, dadaisterne i Zürich, Köln, Berlin og Paris i tiden under og efter Første Verdenskrig. Surrealisterne i Paris fra 1924. Og der var mange – mange – andre.

Alle disse grupperinger producerede bunker af pamfletter, kortlivede tidsskrifter og manifeste. Filippo Tommaso Marinetti offentliggjorde det første futuristiske manifest i den franske avis *Le Figaro* i 1909 som én stor hyldest til fart, kapitalens eksplosive ekspansion, vareverdenens forførende glimmer og krigen som hygiejne. I 1932 skrev han en futuristisk kogebog, der skulle vænne italienerne af med at spise pasta. Han drømte om desserttallerkener serveret med opretstående kvindebryster af ricotta med kandiserede jordbær som brystvorter. Macho-manerer og antifeminisme var kendetegnende for futuristerne, parret med voldsforherligelse, krigsbegejstring, en provokerende excentricitet og en naiv fantasi om modernitet og frigørelse: ”Fremskridtet [...] har altid ret, selv når det har uret, fordi det er bevægelse, liv, kamp, håb”, mente Marinetti. Han og futuristerne var begejstrede over kunstens varekarakter, der skulle slette de sidste spor af dekadent mismod og erstatte museets kedsommelighed med udstillingsvinduet vareopbud. Konsumtion og ikke revolution er nøglen til futuristernes æstetik. I 1915 gik Italien ind i Første Verdenskrig, og futurismens betydning tog efterhånden af. Marinetti var fremover knyttet til den fascistiske bevægelse: en tid som Mussolinis kulturminister, senere som medlem af Academia d’Italia. Han støttede de brutale myrderier i Etiopien og den fascistiske republik i Salò (Repubblica di Salò, 1943-45), der var en tysk lydstat med Mussolini som formel ’duce’.

Det første surrealistiske manifest forfattet af André Breton kom i 1924 samtidig med, at han formede den surrealistiske gruppe i Paris. Senere kom både et andet manifest i 1930 og et tredje i 1942. Dadaisterne lå heller ikke på den lade side i produktionen af manifeste.

Manifesterne blev ofte til i forbindelse med happenings og udstillinger. Ved sådanne anledninger blev de kulturelle og politiske forandringer, der kendetegner det 20. århundrede, diskuteret, stort set altid med borgerskab, konventionalitet og dekorum som skydeskiver for kritik og latterliggørelse. Og ofte med stor sans for showmanship.

Det kan man få et indtryk af i den danske forfatter Rudolf Broby-Johansens artikel om ”Futurister” i studentertidsskriftet *Quod Felix*, nummer 12 fra 1926, som Ivan Z. Sørensen fortjenstfuldt har trukket frem af glemslen:

I samme øjeblik de dukker op på scenen regner det ned over dem med ærter og kastanjer [...]. Marinetti bliver ramt i ansigtet og får en hoven kind. [...]. Han vil læse ”Pavens Endækker”. Marinetti svæver i sit aeroplan over Rom hvor han ser paven spadsere i vatikanets have. Han går ned og fanger denne som han binder fast under luftfartøjet hvorefter han flyver nordpå, forsynet med bomber og begynder et bombardement af Østrig. De enfoldige østrigere tør ikke skyde på ham fordi kuglerne for at nå ham er nødt til først at gå gennem den hellige faders i luften flagrende legeme. [...] Folkeskarer ledsagede jublende Carrá og Marinetti til det nærmeste apotek hvor de blev forbundne. Aftenen blev af alle betragtet som en stor sejr.

Livligt. Som var Broby-Johansen selv til stede den 12. december 1913. Men han har næppe været i Firenze den decemberaften i 1913. Han var født i 1900. ”Futurister” er, som påvist af Ivan Z. Sørensen, en parafrase af et referat i det futuristiske tidsskrift *Lacerba* fra den 15. december 1913.

Den franske digter Guillaume Apollinaire, der døde i 1918, opfandt ordet surrealisme, og hans kritiske vokabular tilspidises i begrebet ”surprise” (overraskelse), der for ham er det bestemmende i den moderne kunst (hos surrealistene hedder det ”le merveilleux” (’det vidunderlige’). Ved at gøre overraskelsen til modernitetens poetologiske princip gav han den modernistiske kunst og de utallige gruppeeringer en måde at forstå deres egen aktivitet på. Både dadaisterne og surrealistene opfattede ham som en forgænger og kultfigur.

Han var en vigtig mentor for adskillige grupperinger i Frankrig omkring afslutningen af Første Verdenskrig, men de forskellige klaner var indbyrdes uenige om fortolkningen af hans værk. Denne diversitet i ideer og fortolkninger er karakteristisk for modernismen,



Umberto Boccionis billede af en futuristisk forestilling i Milano 1911. Billedhuggeren og maleren Umberto Boccioni tilhørte det futuristiske miljø. Hans illustration fra en futuristisk kabaret viser et mylder af detaljer uden helhed. Det beskriver kaos, larm og stor og bevidst forvirring. Hvad dirigerer dirigenten egentlig? Musikken eller kaos? Her hersker en

kombination af vitalistisk kraftudfoldelse og et improvisatorisk tilfældighedsprincip. Markedsgøgl, kabaret, modernistiske oplæsninger og larmende musik. Den formenergi overtog dadaisterne i Zürich på Cabaret Voltaire ti år senere. Krigsbegejstringen overtog de derimod ikke.



Giorgio de Chirico, *Portræt af Guillaume Apollinaire* (1914). De Chirico beundrede Apollinaire og skrev kunstteoretiske tekster, der blev tilegnet ham. Portrættet af Apollinaire er en variation over et tidligere billede, *Le Chant d'amour* (1914), der skildrer Apollon. Dionysos og Apollon er nietzscheanske kreative poler i de Chiricos univers. Den hyldest til den skabende inspiration, som Apollon-billedet rummer, overføres her til den franske forfatter. Solbrillerne markerer ifølge nogle fortolkere det indre, spirituelle syn og spiller derfor på blinde antikke seere som Thiresias, der som kompensation for det mistede syn blev velsignet med profetiske visioner. Hverken busten i billedets forgrund eller den mørke silhuet i baggrun-

der i sine indre syner prøver at se, men hans bestræbelse synes truet af den mørke, uhyggelige silhuet i baggrunden, som ofte tolkes som døden. Billedet er, som de fleste af de Chiricos tidlige billeder, modstandsdygtigt overfor fortolkning. Filosofisk og kunstnerisk transcenderede al sand virkelighed den empiriske verden – mente han. Sine malerier kaldte han selv for "metafysiske". Trods ligheder med portrætkunst og trods de inkommensurable empiriske genstande (her muslingeskallen som (muligvis) et kvindeligt, fisken et mandligt tegn?) er billederne helt igennem antirealistiske. Det figurative og de forskellige genstande og lokaliteter er stiliseret til barnlig tydelighed, men deres nærvær er anti-

hvis kunstnere og grupperinger arbejder i og med forskelle. Surrealisterne fandt aldrig frem til nogen form for kunstnerisk enhed eller enshed. Både Joan Miró, Salvador Dalí og Max Ernst var i perioder surrealistiske kunstnere, men deres kunstneriske praksis var yderst forskellig. Det samme gælder forfatterne. Modernismen manifesterer sig i en mangfoldighed af forskelle. Bag disse forskelle ligger der en grundlæggende opfattelse af, at det poetiske ord er meget mere end blot et ord med fastlagte betydninger og sikre referencer. I begyndelsen af det 20. århundrede skrev den russiske formalist Viktor Sjklovskij, som kommenterede han alle disse forskellige læsninger af Apollinaire, at det poetiske ord producerer dusinvis, ja, tusinder af associationer. Det litterære værk er gennemsyret af dem, som luften i Petersborg er mættet af sne i en snestorm.

Begrebet modernisme er som begrebet kunst et løst begreb. Den nominalisme, der klæber til de fleste kunstbegreber, er et grundvilkår for enhver kritisk aktivitet. Derfor er analysen af *enkeltværker* en nødvendighed, hvis man vil prøve på at forstå de modernistiske energier. Modernisme er en forvirrende samlebetegnelse for en mangfoldighed af -ismer som atonalisme og serialisme i musikken, funktionalisme i arkitekturen, dadaisme, ekspressionisme og imagisme i kunst og litteratur for blot at nævne et meget beskedent udvalg af de -ismer, der har gjort sig gældende i det 20. århundredes første halvdel.

Modernismer

Hugo Friedrichs skrev i sit klassiske værk om den modernistiske lyrik *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956, da. *Strukturen i moderne lyrik*, 1968), at det overvejende er de negative kategorier, der indfinder sig, når man vil give et signalement af modernismen. De gamle æstetiske kategorier beskriver, at poesien før den moderne digtning befandt sig ”i samfundets ekkorum” og behandlede ”velkendte emner [...] i idealiserede billeder.” I løbet af det 19. århundrede ændrede kunsten imidlertid karakter: Poesien kommer ”i opposition til et samfund, der var sysselsat med økonomisk at sikre tilværelsen, den blev en anklage mod den videnskabelige løsen verdensgæder og mod offentlighedens