

Det levende kunstblad

Tidsskriftet *Klingen* (1917-1920) mellem modernisme og avantgarde

Af *Torben Jelsbak*

Tidsskriftet *Klingen* (1917-20) indtager en central plads i krigsårenes og den tidlige mellemkrigstids danske kunst- og litteraturhistorie. Det var her den internationale modernisme og avantgardekunst (futurisme, kubisme, ekspressionisme) brød igennem herhjemme og kom til at forme en generation af unge kunstnere og forfattere. Gennem tre årgange og i alt 27 numre fungerede Axel Saltos tværæstetiske kunstblad ikke bare som formidlingsorgan for de nyeste strømninger i europæisk og specielt fransk kunst, men også som samlingssted og kampskrift for den hjemlige ekspressionisme der brød igennem ved Kunstnernes Efterårsudstilling i 1917 og 1918. Det var ved den lejlighed den unge maler Vilhelm Lundstrøm vakte skandale med sine kubistisk inspirerede montager og 'pakkassebilleder' af avispapir, stof- og træstykker, mens William Scharff udstillede et abstrakt kæmpelærred der også overgik hvad man i borgerligt dannede kredse var vant til at opfatte som malerkunst. Specielt 1918-udstillingen blev sablet ned af kritikken, mens andre som Sophus Claussen derimod så billedkunstens fornyelser som kimen til en ny rejsning af kulturen oven på første verdenskrigs værdisammenbrud.

I sit luksuriøse udstyr, komplet med 5-farvede originallitografier, raderinger og træsnit, og med sin grundstemning af ungdom, fest og overflod var *Klingen* et barokt æstetisk udtryk for den særlige kulturtilstand som prægede krigsårene eller 'gullaschtiden' herhjemme, hvor København i ly af politisk neutralitet og økonomisk vækst i visse erhvervssektorer udviklede sig til europæisk kunstmetropol. I kølvandet på krigen, mens det øvrige Europa forhandlede fredsslutning og oktoberrevolutionen i Rusland truede med at brede sig til Vesteuropa, gik en af de heftigste debatter herhjemme på meningen med og den samfundsmæssige betydning af den nye kunst. Denne debat blev indledt af en professor i patologi, Carl Julius Salomonsen, som i en række foredrag og bøger gav luft for en del af den borgerlige forargelse med sin tese om ekspressionismen som udtryk for en smitsom sindslidelse – 'dysmorfis-

me' –, og i forlængelse heraf var det i *Klingen* at en ung generation af kritikere med Otto Gelsted og Poul Henningsen i spidsen tog til genmæle i formuleringen af en moderne kunstteori som på afgørende punkter har præget den danske modernismeforståelse.

Litterært fungerede *Klingen* som æstetisk rugekasse for både den traditionsbevidste lyriker Gelsted og den fremstormende gruppe af københavnerdigtere, Emil Bønnelycke, Fredrik Nygaard og Tom Kristensen, der i 1918-20 trådte frem som lyriske ekspressionister, med Bønnelycke som den mest højtråbende og eksperimenterende. Bladet var imidlertid ikke blot et medie for modernismen, men også i sig selv et interessant stykke boghistorie. Uden at være kendetegnet ved en så klar typografisk stil som Henningsens *Kritisk Revy* ti år senere indskrev *Klingen* sig ved sin produktionsform og ved sin tværæstetiske samordning af ord og billeder i den bølge af avantgardetidsskrifter som i krigs- og efterkrigsårene skød op som paddehatte i Europa. Endelig var *Klingen* også navnet på et forlag der til økonomisk støtte for bladet stod for udgivelsen af en række eksklusive mapper med grafiske originalværker og bibliofile bogudgivelser af Ovids erotiske digte og metamorfoser, Brorsons salmer og den norske lyriker Alf Larsen – alle illustreret af Salto. Da bladet i 1920 måtte gå ind og *Klingen* transformerede sig til kunstnergruppen »De fire« (Salto, Lundstrøm, Johannes Larsen og Svend Johansen), fortsattes denne del af aktiviteten i »Klingens grafiske Forening« der indtil 1928 stod for udgivelsen af en årlig mappe med grafiske arbejder af kredsens medlemmer.

På trods af *Klingens* kanoniske status som fast reference i enhver behandling af den tidlige modernisme herhjemme har tidsskriftet aldrig været genstand for nogen større samlet forskningsindsats. Denne situation har til dels haft sin forklaring i materialets utilgængelighed: Bladet udkom i oplag på mellem 750 og 1000 eksemplarer, hvoraf kun et mindre antal blev samlet og indbundet i årgange; samlede indbundne udgaver findes i dag kun på større universitets- og forskningsbiblioteker og går for store summer på det antikvariske bogmarked. I 25-året for starten på tidsskriftet foranstaltede Salto i 1942 en jubilæumsbog med nye bidrag fra de originale medlemmer såvel som senere tilkomne valgslægtskaber som Pär Lagerkvist og Jens August Schade samt tilbageblik af de to medredaktører Poul Uttenreiter og Gelsted. Og i 1980 stod Finn Hauberg Mortensen for den hidtil eneste genudgivelse i bogform i form af en tematisk antologi af tekster og billedmateriale. Denne udgave gav imidlertid på flere måder et skævt billede af tidsskriftet, da den dels var

begrænset til materiale der lod sig reproducere i sort-hvidt fotografisk optryk, dels i såvel tekstvalg som kommentar støttede sig så voldsomt til jubilæumsbogen at den mere kom til at afspejle gruppens senere institutionalisering og egne efterrationaliseringer end *Klingen* som det fremtrådte i årene 1917-20. Siden har såvel perioden som flere af de vigtigste aktører og enkeltkunstnere været genstand for monografier og udstillinger.¹ Men selve mediet *Klingen* som samlingssted, gruppe eller mikrosociologisk netværk er forblevet et ubeskrevet blad, et blindt punkt i udforskningen af den tidlige modernisme og avantgardes fremkomst i Danmark.²

En afgørende forudsætning for en moderne behandling af *Klingen* kom imidlertid i stand i 2002 med Det Kongelige Biblioteks komplette elektroniske genudgivelse af tidsskriftet i en digital faksimileudgave som i dag er tilgængelig online via bibliotekets søgemaskine REX. Her kan man nu se samtlige 27 numre i deres originale layout, komplet med omslag, litografier, vignetter og varierende satsbilleder og skrifttyper. Eneste udgiverindgreb består i at de tre årganges forskellige formater (første årgang kom i kvartformat, anden i folio, tredje i reduceret folioformat) alle gengives i samme billedstørrelse på de i alt 605 digitale faksimiler.³ Initiativet er enestående af sin art og gør *Klingen* til det første europæiske avantgardetidsskrift der findes i en komplet digital udgave med alle de indlysende forskningsmæssige og pædagogiske muligheder det giver, for på tæt hold at studere den tidlige modernisme og avantgardes særlige form- og materialebevidsthed. Efter at kunst- og litteraturhistorien i 80 år blot har kunnet referere maleren Harald Gierings futuristiske paroler fra tredje nummer om »At faa Billedet til at knalde, faa Linjerne til at eksplodere imod hinanden, Farverne til at Skratte af stejl Kraft og Pragt« (I: 3; 39),⁴ er det nu muligt at få syn for sagn, ligesom udgaven giver chance for at zoome ind på bibliografiske detaljer som fx den at Bønnelyckes berømte kalligrafiske figurdigt »New York« fra 1919 ikke stod sort på hvidt, men derimod grønt på hvidt på bagsiden af anden årgangs næstsidste nummer (II: 9; 369). Den nye digitale udgave inviterer på den måde til et fornyet blik på et fænomen og en periode i dansk kunst- og litteraturhistorie som er kendt for sine kulørte paroler og proklamationer – mere end for sine konkrete produktioner.

Avantgarde og modernisme

Et afgørende teoretisk problem i en moderne kritisk behandling af *Klingen* er diskussionen af de to begreber 'modernisme' og 'avantgarde' som hidtil er brugt i flæng, men som i en aktuel forskningssammenhæng ikke betyder det samme. Den teoretiske kilde til den moderne begrebsdistinktion er den tyske romanist Peter Bürgers indflydelsesrige *Theorie der Avantgarde* (1974) der med sin tese om avantgardens projekt som 'ophævelse af kunst i livspraksis' henledte opmærksomheden på den politisk-utopiske bestræbelse der lå bag den historiske avantgardes æstetiske nybrud.⁵ Heri lå ifølge Bürger ikke bare – som man i en traditionel 'modernistisk' optik ville se det – et formelt eller stilistisk opbrud fra tidligere kunstretninger (impressionisme, naturalisme osv.), men derimod et mere fundamentalt, systemkritisk opgør med selve kunstbegrebet og den borgerlige kunstinstitution som denne havde udviklet sig i løbet af det 19. århundrede hen imod stadig større grad af autonomi og social betydningsløshed. Avantgarden ville på den baggrund genforene kunsten med 'livspraksis' – en bestræbelse som fx viste sig i collage- og montageteknikkens indførelse af lavkulturelle hverdagsmaterialer i maleriet, i futurismens bestræbelser på at få kunsten ud på gaden i form af dekorationer og plakater eller i dadaismens forsøg på at 'demokratisere' litteraturen i kollektive produktions- og receptionssammenhænge, soiréer og happenings. I samme perspektiv kan man også anskue avantgardens stærke interesse for 'primitive' udtryksformer som fx afrikanske masker og folkekunst eller moderne teknologiske, populærkulturelle udtryksformer som fotografi og film. Bürger drog dog ikke selv denne konsekvens af sin teori, men begrænsede sin studie til en eksklusiv lille vifte af værker fra tysk dadaisme og fransk surrealisme som på forskellig vis markerede 'ophævelsen' af kunst i livspraksis.

Fra Bürgers avantgardeteori uddrog forskningen den moderne sondring mellem modernisme og avantgarde, hvor førstnævnte betegner formelle eksperimenter og fornyelser inden for rammerne af kunstens særlige medium eller genre, mens avantgarde bruges om de kunstneriske greb og manifestationer der sigter mod at overskride eller ophæve genren og kunstinstitutionens rammer. En kritisk sondring som dog ofte har vist sig svær at håndtere i konkret analytisk praksis. Samtidig er også selve Bürgers avantgardebegreb med sin implicite revolutionære fordring til kunsten af mange blevet anset for alt for snæver til at begribe mangfoldigheden i den historiske avantgarde. En vigtig nylig videreudvikling af

avantgardeteorien kommer fra den hollandske forsker Hubert van den Berg der med sit bidrag til en »historisk topografi« over det 20. århundredes europæiske avantgarder vælger at give afkald på en samlet, monolitisk avantgardedefinition til fordel for en sociologisk tese om avantgarden som åbent og heterogent 'netværk'.⁶ Van den Berg sigter hermed til det vidtforgrene netværk af internationale kontakter og det stærke element af både samhørighed og rivalisering på tværs af tid, sprog og landegrænser som var et konstituerende træk ved det tidlige 20. århundredes avantgardebevægelser. Frem for at gøre bestemte værker eller formelle træk til kriterier på 'avantgarde' foreslår han at kortlægge disse ofte komplekse forbindelseslinjer som i form af personlige kontakter, vandreudstillinger, manifeste og publikationer forbandt avantgardens isolerede nationale enklaver til en sammenhængende europæisk kulturstrømning.

Det bliver i van den Bergs empirisk velfunderede diskussion af avantgardeteorier tydeligt at distinktionen avantgarde/modernisme ikke repræsenterer noget essentielt kategorisk skel mellem to forskellige historiske fænomener, men snarere en nok så afgørende historiografisk skellen mellem to forskellige optikker på det tidlige 20. århundredes æstetiske nybrud. Hvor den modernistiske optik, som herhjemme kendes fra hidtidige kunst- og litteraturhistoriske behandlinger af perioden, fokuserer på selve kunstens og litteraturens udvikling; de store enkeltkunstnere og forfatterskaber og disses 'varige' bidrag eller 'hovedværker' inden for de etablerede hovedgenrer, maleri, lyrik, roman osv., vil avantgardebegrebet i stedet rette opmærksomheden mod aktiviteter som fandt sted mellem eller på kanten af de kanoniske kunstgenrer, og de sociale miljøer som fik en samlende funktion for bevægelsen. Netop tidsskriftet får i en sådan optik en nøglerolle – som en mellemting mellem en tværæstetisk kollektivgenre og en social operationsform. Det er nærliggende at betragte *Klingen* og mellemkrigstidens mange nye kulturtidsskrifter i dette perspektiv – som et sociologisk supplement til den kunstner- og værkorienterede kunst- og litteraturhistorie.⁷

Starten på *Klingen*, redaktion og program

Chefstrateg og primus motor bag *Klingen* var maleren, grafiker og keramikeren Axel Salto som i sommeren 1917 over for vennen Poul Utten-

reitter fostrede idéen om at starte det hårdt savnede moderne kunstblad der kunne manifestere den nye kunst i Danmark. Salto havde i 1916 opholdt sig i Paris, hvor han bl.a. havde mødt Picasso og Matisse, og en arv tillod ham at bekoste udgivelsen af bladet. Juristen og kunstkritikeren Uttenreitter arbejdede på dette tidspunkt som politifuldmægtig i Kerteminde og havde her kontakt til kunstnermiljøet omkring 'fynbomalerne' Fritz Syberg, Peter Hansen og Johannes Larsen. Sammen stod Salto og Uttenreitter for redaktionen af første årgang, sådan at Salto i København tog sig af redaktionen af kunststof, opsætning af bladet og kontakt til trykkeri og presse, mens Uttenreitter fra Kerteminde varetog den litterære redaktion. I den fynske kunstnerkoloni opholdt sig på dette tidspunkt også litteraten Otto Gelsted der var ansat som huslærer for Larsens to sønner. Gelsted var i 1917 endnu ikke selv debuteret som digter, men havde i kraft af sin monografi om Johannes V. Jensen fra 1913 allerede en vis status som kritiker med vidtforenede kontakter i samtidens litterære miljø. Gelsted bidrog fra første nummer med digte til *Klingen*, men fungerede derudover i realiteten også som en slags litterær skyggeredaktør for bladet og fra anden årgang indtrådte han officielt i redaktionen. Denne konstellation holdt indtil sidste nummer (11-12) af anden årgang, hvor redaktionen blev udvidet med Emil Bønnelycke, Poul Henningsen og maleren og kritikeren Sophus Danneskjold-Samsøe der alle havde været flittige bidragydere i anden årgang.

Første nummer af *Klingen* kom i oktober 1917. På et presseomdelt løseblad lanceredes tidsskriftet som »grafisk Kunstblad« med det formål gennem offentliggørelse af originalarbejder (raderinger, litografier og træsnit) og fotoklichéer at »danne et sikkert Spejlbillede af de værdifuldeste Kræfter i dansk Kunst«. ⁸ *Klingen* ville derudover bringe »Afhandlinger om Kunst samt Digte og Aforismer« og først i anden række anmeldelser ud fra et redaktionelt princip om at »være først producerende, saa recenserende«. De kunstnere der i første årgang kørtes i front, var ikke de helt unge, men derimod den lidt ældre – Saltos egen – generation af hjemlige modernister som Harald Giersing (f. 1881), Sigurd Swane (f. 1879) og Edvard Weie (f. 1879) hvortil kom de udenlandske forbilleder som Picasso og Matisse. Første årgang udkom i et – målt med de senere årganges luksusformater – beskedent kvartformat (19x25,5 cm) på billigt papir i kulørte omslag med titellitografier uden angivelse af redaktørnavne. ⁹ Dette spartanske udstyr leverede en passende ramme om den koncise og martialske tone i bladets ledende artikler og proklamationer der positionerede *Klingen* som 'levende' alternativ til den hjemlige kunsts magt-

centre Akademiet og Charlottenborg og den utidssvarende naturalisme der her havde overvintret som æstetisk kanon. »Som en vældig Falanx rykker den 'nye Kunst' frem; Franskmænd, Russere, Tyskere, Skandinaver, Polakker, Spaniere, alle Landes Kunstnere er paa Marsch«, bekendtgjorde Salto i sin kommentar til efterårsudstillingen og fortsatte med særligt henblik på den hjemlige frontlinje: »Firsernes tilfældige, ukunstneriske Naturalisme er ved at blive fejlet ud af vor Kunst« (I: 2; 35).

Forbilledet for *Klingen* var det svenske avantgardetidsskrift *flamman* (1917-21) som maleren og kritikeren Georg Pauli havde startet i Stockholm i januar 1917. Når Salto opmarcherede den nye kunsts falanks: »Expressionisme, Simultanisme, Kubisme, Totalisme«, var det således en næsten ordret overtagelse af *flammans* formålsprogram (nr. 1, januar 1917). *flamman* var på sin side skabt efter direkte fransk forbillede i Paulis malerlærer og -ven Amédée Ozenfants parisiske blad *L'Élan* (1915-16) som bladet også lignede i sin provokerende eksperimentale typografi og layout.¹⁰ Et kunstblad skulle være en kunstnerisk gestus, mente Pauli – en ambition der bl.a. satte sig igennem i forsøg på ved anvendelse af varierende skrifttyper og -størrelser at omsætte kubismens formsprog til skriftmediet.¹¹ I den sammenligning fremstod *Klingens* sirligt symmetriske satsbilleder og stabile kolonner nærmest konservative med de kulørte omslags kalligraferede titellitografier som mest iøjnefaldende element. Typografien i brødteksten derimod blev der ikke spøgt med, og det er karakteristisk at avantgardistiske forsøg på at integrere ord og billede som hos Isaac Grünewald (II: 2; 246) eller Bønnelyckes »New York« (II: 9; 369) netop tog form af kalligrafi og ikke trykte typer. *Klingen* var dog efter tidens standard klart moderne i sit typografiske udtryk, og netop det andet nummer kan nævnes som eksempel på at man også her arbejdede bevidst med skrifttypernes medbetydninger. Nummeret indeholdt en række kunstkritiske og litterære bidrag – alle sat i bladets faste *house style*, en moderne, nærmest serifløs antikva, og flere i moderne ortografi – men hertil kom nu Sophus Claussens lyriske støtteerklæring til de unge, »Den lykkelige Maler«, som til forskel herfra var sat i en krøllet fraktur (I: 2; 25-26). Det fremgår ikke om grebet var et kejtet forsøg på at hylde den gamle mester, eller det snarere var en ironisk kommentar til det forhold at det unge kunstblad måtte hente deres litterære bidrag fra en mere end midaldrende digter. Men det viser at man på *Klingen* ikke var blind for typografiens ekspressive og dekorative potentialer, selvom disse altså aldrig antog så markante former som på *flamman*.

Den vigtigste forskel på de to tidsskrifter lå i deres kunstideologiske

orientering. *flamman* stod her på et radikalt avantgardistisk standpunkt med Paulis utopi om kunstens 'socialisering' i en demokratisk, offentlig monumentalkunst til erstatning for det klassiske kunstakademi og det autonome, borgerlige staffelimaleri.¹² Disse tanker vakte ikke umiddelbart genklang på *Klingen* hvis opgør med kunstinstitutionen i første række var et stilistisk opgør, rettet mod de utidssvarende naturalistiske normer som lå bag akademiuddannelsen, de etablerede udstillinger og den hjemlige kunstkritik. Her var der ikke tale om at ophæve eller omstyrte, men tværtimod om at forny og rendyrke kunsten for herigennem at bane vejen for den unge »Falanks« af kunstnere og deres »Marsch« ind i kunstens institutioner. *Klingens* mission var således ikke blot at være »Spejlbillede« af den unge kunst, men nok så meget at være platform og springbræt for den nye generations positionering på parnasset. Saltos pragmatiske og strategiske tilgang til initiativet fremgår af et samtidigt brev til journalisten Anker Kirkeby fra *Politiken*: »I og for sig finder jeg, at det er en modbydelig Bestilling at være Redaktør! Jeg har paataget mig dette Arbejde, fordi der nu har været saa meget frem og tilbage om et Kunstblad og nu synes jeg der maa ske noget (...) Jeg tror at det er noget af en Præstation. Hvis nogen vil tage Arbejdet, Æren og Underskuddet paa sig viger jeg gerne Pladsen. – Det vil sige jeg gør Fanden gør jeg!«.¹³

Den mest markante programatiske stemme i første årgang tilhørte maleren Harald Giersing der med sin fortid som hovedstrateg i førkrigstidens vigtigste modernistiske grupperinger »Ung Dansk Kunst« (1910) og »Grønningen« (1915ff)¹⁴ indtog en status af førerskikkelse i miljøet. Giersing var samtidig en retorisk begavelse ud over det sædvanlige og havde siden starten af årtiet artikuleret sit opgør med datidens naturalistiske kunstsyn i en række anmeldelser og artikler, men fremkomsten af *Klingen* gav ham en lejlighed til at tilspidse sine æstetiske synspunkter i en række nye hybridformer mellem kritik og manifest. Allerede andet nummer indeholdt således tre meget forskellige bidrag. Det første, den ledende artikel på omslaget, var en kommentar til det berlinske avantgardeorgan *Der Sturms* netop afholdte ekspressionistudstilling i kabaretten »Edderkoppen«s lokaler. Artiklen var imidlertid ikke så meget en kommentar til selve udstillingen som en modkommentar til »Den naive Nonchalance« hvormed den var blevet behandlet af den hjemlige presse. Tysk ekspressionisme var som tysk kunst i det hele taget i lav kurs i det danske miljø, men pressens massive latterliggørelse af udstillingen aftvang alligevel den ellers franskorienterede Giersing en princi-

piel støtteerklæring. Uden at udtrykke nævneværdig sympati for selve udstillingen benyttede han således i stedet anledningen til at rette et principielt, metakritisk frontalangreb på den hjemlige kunstkritik (I: 2; 18) – en genre som siden hyppigt skulle blive taget i anvendelse i *Klingen*.

Institutionskritikken fulgtes op i Giersings andet bidrag – det aforistiske stykke kortprosa »Intermezzo«, trykt under musketererpseudonymet »Athos« (I: 2; 23). I abstrakt vismandsagtige formuleringer opridsedes her konflikten mellem »de levende« »Faa«, nærmere bestemt »de tyve eller tredive, som er Tiden«, og »Mængden«, de »Dødes lydige Tjenere« og »Institutionerne (...), de Dødes (...) Genfærdenes Bolværk«. I denne avantgardistiske modstilling lå dog på ingen måde en opfordring til at gøre kål på institutionerne. Pointen var snarere i stil med Saltos bulletin fra efterårsudstillingen en opfordring til den unge kunst om at gå foran og indtage sin plads i traditionen og historiens gang ved at rendyrke og perfektionere sig selv efter alle kunstens regler. »Hvorfor vil vi gøre god Kunst?« spurgte Athos iltert og svarede: »For at befri os. For Smudset, som er den daarlige Kunst. Kunsten har sin Moral, som er – Pragt og Glæde og – Renlighed. Til Glæde for hvem? For Pallas Athene!« – dvs. for kampens og kunstens skyld.¹⁵

Giersings mantra om 'den gode kunst' skulle gå hen og få status af en slags æstetisk dogme og fast talemåde i *Klingen* og i markedsføringen af den tidlige modernisme herhjemme. Gelsted lånte således formuleringen i sit lille darwinistiske grundkursus i kunsthistorie »Til Orientering« (I: 3; 55) og genbrugte den året efter i sit stridsskrift *Ekspressionisme* der som et evolutionistisk modargument mod Salomonsens sygdomstese simpelthen gjorde modernismen til et spørgsmål om at ville den gode kunst.¹⁶ Vi har her en af de tidligste formuleringer af den ækvivalering af modernisme og kvalitet som blev et dominerende argument i 1960'ernes modernistiske litteraturkritik og læsepædagogik herhjemme.¹⁷

Giersings sidste bidrag til andet nummer var den berømte og ofte citerede samling aforismer som basunerede hans malerpoetik ud i sloganform: »Rammens Kant er Billedets stærkeste Virkning«, »Naturen er intet, Billedet af den alt«, »Alt nyt er godt, fordi alt godt er nyt«, »God kunst er altid national. National Kunst er altid daarlig« m.fl. (I: 2; 34). Disse prototypisk modernistiske formuleringer af kunstens suveræne autonomi ramte stemningen i *Klingen* på kornet og har i kunsthistorien nærmest fået skriftstedsstatus. Samtidig blev de en vigtig stilistisk inspiration for den senere efterkrigstids kulturradikale måde at både tæn-

ke og argumentere på. I sit berømte essay om »Kubismens politiske indhold« fra 1930 varierede PH således Giersing i udsagnet »Al god kunst er realistisk. Al realistisk kunst er dårlig«. ¹⁸ Det er tankevækkende at det var en åndsaristokratisk kunstnertype som Giersing der med den mest koncise prosa i bladet var med til at forme eftertidens kulturradikale frispreg, mens Gelsteds og Henningsens bidrag til sammenligning var skrevet i en mere studentikos prosastil. Også den moderne ortografi med små begyndelsesbogstaver som i 20'erne skulle blive et så vigtigt varemærke for signaturen PH, initieredes i øvrigt i *Klingen*, dog ikke af de unge radikaler, men af den ældre og adelige Danneberg-Samsø (I: 2; 20).

Det blodrøde, tredje nummer fra december 1917 cementerede Giersings status i gruppen ved at være et decideret temanummer, indledt af mesterens eget berømte stykke kraftprosa »Til *Klingen*« (I: 3; 39) der med sine knaldende farver, eksploderende linjer og drøm om evig legemsartikulation er den måske mest prægnante formulering af den danske ekspressionismes æstetiske program. De rigtige knaldfarver måtte det dog vente med i *Klingen*, hvis første årgang bortset fra de kulørte omslag domineredes af den sort-hvide grafiske kunst og fotoklichéernes gråtoner. Først med anden årgang åbnede bladet for alvor op for farvelitografier og dermed mere repræsentative prøver på ekspressionismens særlige koloristiske billedstil. Giersings koloristiske proklamationer måtte i det perspektiv enten læses som performative udsagn i deres egen ret eller som stedfortrædende ekfraser over den kunst som kunne ses på udstillingsstederne i København i 1917-18.

Sideløbende med den monomane, modernistiske tale om at rendyrke og rense 'den gode kunst' foregik der dog også i første årgang en mere åben og eklektisk afsøgning af alternative inspirationskilder for den unge kunst i *Klingen*. Fra fjerde nummer iværksattes således en lille serie af didaktisk anlagte artikler der satte sig for at revurdere kunstens forskellige discipliner og hermed at markere et positivt alternativ til den udskældte undervisning ved akademiet. I »Om at male« (I: 4; 68-73) fremlagde maleren Albert Naur en højstemt kubistisk fremtidsvision om en kunst på omgangshøjde med den moderne tids teknologiske vidundere og massebevægelser, idet han samtidig foreslog at omlægge akademiet til en moderne polyteknisk fagskole med materialekundskab i centrum. Og i »Lidt om at tegne« (I: 5; 88-89) opfordrede Salto til fordomsfrit at tage ved lære af populære udtryk: tobakstræsnit, avisbilleder, børnetegninger, plakater og etnografika. Den polytekniske linje fulgtes op i kon-

servatoren Emil Petersens artikel om »Teknik« (I: 9-10; 162-68), mens Poul Henningsen fik sin debut i *Klingen* med en artikel om plakaternes æstetiske og praktiske muligheder i byrummet (I: 9-10; 170-71). Samtidig storbipolitiske emne, verdenskrigen, blev i foråret 1918 genstand for et selvstændigt temanummer (I: 8) der på kynisk futuristisk maner fejrede krigen som rent æstetisk anliggende og inspiration. Interessen for alternative anti-akademiske inspirationskilder kulminerede med sommernummeret (I: 9-10) der indeholdt en række eksempler på og bidrag om bl.a. »Negerkunst og Barnekunst« (I: 9-10; 186) foruden et portræt af den modernistiske naivist Henri Rousseau (I: 9-10; 174-78). Andre forholdt sig mere skeptisk til denne åbenlyse flirt med det primitive, fx den norske maler Alf Rolfsen der i artiklen »Feticher og Fotografier« (I: 11-12; 199) vendte sig sarkastisk imod specielt fascinationen af 'negre' og i stedet plæderede for skønhedsværdien i den 'hvide' kulturs egne frembringelser såsom luftfotos og pressefotos af maskiner og industrikomplekser. Det er imidlertid karakteristisk at hverken fotografiet som dokumentarisk genre eller den senere avantgardistiske hofgenre fotomontagen fandt anvendelse i *Klingen*.

2. årgang – ekspansionsplaner og politiske undertoner

Ved indgangen til anden årgang gennemgik bladet en radikal forandring. Formatet ændredes til folio (30x40 cm) i dyrt kvalitetspapir, og antallet af grafiske originalbidrag og farvelitografier opgraderedes til fast 4-5 per nummer, samtidig med at prisen mere end fordobledes.¹⁹ Ambitionen var at gøre *Klingen* til en »smuk Billedbog« (II: 1; 225) ligesom der i lanceringen blev slået på originalitets- og samlerværdien af bladet der nu i hele sit udstyr henvendte sig eksklusivt til et publikum af kunstsamlere og -mæcener. Modellen for ændringerne var også denne gang forbilledet *flamman* som efter et stort underskud i første årgang havde måttet omlægges til årbog i 1918, hvilket reelt efterlod *Klingen* som det eneste blad af sin art i Skandinavien – en situation man altså reagerede på ved at låne konkurrentens format og ligeledes fremover prioritere bidrag fra svenske og norske malere som Isaac Grünewald, Otto Sköld, Alf Rolfsen og Per Krogh. Hermed kunne *Klingen* lanceres som et skandinavisk kunstblad, og første nummer af årgangen udsendtes i 1000 ekstra »Prøvenumre« som reklame beregnet på det skandinaviske marked.²⁰

Sideløbende med ekspansionsplanerne var det med anden årgang at bladet for alvor udviklede sin egen særegne billedstil, idet de modne modernister af Giersing-årgangen gav plads for den helt unge generation af malere fra efterårsudstillingerne 1917 og 1918. Det plakatatgige storformat var som skabt til den særlige naivistiske blanding af formel stilisering og koloristisk forenkling som blev til ekspressionismens dominerende figurstil hos fx Karl Larsen (II: 4; 282) og Svend Johansen (II: 5; 290), samtidig med at det også rummede muligheder for abstrakt-kubistiske udtryk som nature morte og formstudier af Olaf Rude (II: 5; 294) og Lundstrøm (II: 8; 343). Endelig fandt også Lundstrøms berømte kæmpekvinder i den karakteristisk 'krøllede' figurstil en passende boltreplads i *Klingens* folioformat (II: 10-12; 370).

Også tekstsiden undergik en forandring med det nye stofkrævende format – således at de koncise kortformer à la Giersing gradvist veg pladsen for længere, mere ræsonnerende kritiske bidrag. Skandalen ved efterårsudstillingen i 1918, hvor specielt Lundstrøms 'pakkassebilleder' stod i centrum, var det naturlige omdrejningspunkt for andet nummer der foruden støtteerklæringer på lederplads af Danneskjold-Samsøe og Giersing (II: 2; 243) også indeholdt det obligate modangreb på pressen, eksekveret polemisk over en helside af Henningsen (II: 2; 256) der hermed for alvor markerede sig som den nye mand på holdet. Sophus Claussen greb diskussionen af den unge kunsts manglende naturalisme mere subtilt an ved i en »Overvejelse« at minde om H.C. Andersens collager af stoflapper og avispapir og dermed opfordre publikum til at se mere velvilligt på stofudvidelsen i det unge maleri (II: 2; 234). Med Carl Julius Salomonsens foredrag om 'dysmorfismen' i januar 1919 blussede denne diskussion op i en hidsig offentlig debat, – en debat der i *Klingens* spalter hurtigt tog en mere principiel og erkendelsesteoretisk drejning.²¹ Udgangspunktet var her i første omgang Gelstedes oversættelse af de franske kubister Jean Metzinger og Albert Gleizes skrift *Le cubisme* fra 1912 (II: 4; 276-80; II: 5; 292-93) der fremsatte en række erkendelsesteoretiske postulater om det kubistiske formsprog som manifestationer af præeksisterende idéer i kunstnerens indre. Denne platoniske forklaring på den kubistiske og ekspressionistiske kunst bød omgående på indvendinger fra akademi-docenten Vilhelm Wanscher (II: 5; 293-95), hvilket tvang Gelsted og Henningsen ud i en præcisering af deres synspunkter i en række bidrag og replikker (II: 4; 283; II: 5; 295; II: 5; 304) som igen åbnede nye diskussioner også internt i det modernistiske miljø, bl.a. med kunstsamleren og lægen Oluf Thomsen (II: 5; 296-303; II: 10-12; 375) og filosofen

Arnold Christensen (III: 1; 430). Med filosofiske og kvasividenskabelige argumenter forsøgte Gelsted her at udvikle en moderne, antinaturalistisk kunstteori på rationelt grundlag og fandt til det formål støtte i Kants teori om erkendelsens aprioriske former og den æstetiske doms almengyldighed. Ved at begrunde kunstens formelle eksperimenter i selve erkendelsens struktur og »Bevidsthedens syntetiske Enhed« (III: 1; 431) fremlagde han her et magtfuldt psykologisk modargument til Salomonsens sygdomstese.

De alenlange filosofiske diskussioner i knastør prosa leverede det tiltrængte faglige fyld til det stofhungrende format, men stod samtidig i pudsig kontrast til den farverige og løsslupne stil i de grafiske bidrag af Salto, Lundstrøm, Larsen og Johansen. Samordningen mellem ord og billede var på den måde ikke så klar som i første årgang, men på et mere symbolsk plan bidrog netop Gelsted og Henningsens kunstteoretiske artikler til at *Klingen* i løbet af årgangen kom til at fremstå som en fasttømret kunstnergruppe med eget program og fast tilknyttede kritikere. Specielt Henningsen forsøgte her at overtage den stilling som ekspressionismens chefteoretiker der i første årgang havde tilhørt Giersing. I den egenskab stod han også for en yderligere, vigtig præcisering og profilering af *Klingens* æstetiske og kunstpolitiske position vis a vis Herwarth Waldens berlinske avantgardeorgan *Der Sturm* og den tyske og internationale ekspressionisme der udgik herfra. Hvor *Der Sturms* besøg i »Edderkoppen« i efteråret 1917 i første årgang havde fået *Klingens* og Giersings principielle, om end beherskede opbakning, var tonen en ganske anden året efter, da Henningsen over en helside hudflettede Waldens aktuelle show af *International Kunst. Ekspressionister og Kubister* i København (II: 3; 272).²² Henningsen hæftede sig her først og fremmest ved »Talentløsheden« og den »slette Smag« i specielt den tyske (og svenske) sektion på udstillingen:

Man har her igen rig Lejlighed til at undres over, hvor højt hævet fransk Kunst er over tysk og svensk, og man sætter sig atter til at fundere over, hvor meget mon Kunsten er afhængig af det store Folk (...) Jordbunden er afgjort ugunstig for talentfulde Malere i Tyskland.

Denne militante, 'Entente'-agtige affejning af Waldens bestræbelser på at gøre Berlin til nyt vækstcentrum for moderne kunst i Europa var den første af en række små markeringer i *Klingens* anden og tredje årgang

som forsvarede og skærpede bladets ‘franske’ profil over for alt der – som fx Kandinskys abstrakte maleri – kunne associeres med Tyskland.

Kulturradikal avantgarde?

Et springende punkt i en historisk kontekstualisering af *Klingen* er bladets status i forhold til kulturradikalismen – traditionen fra Georg Brandes og det moderne gennembrud over 30’ernes venstreradikale *Kulturkampen* til 50’ernes og 60’ernes nyradikalisme, hvorfra termen stammer.²³ Selvom der er tradition for at opfatte *Klingen* som et led i rækken af radikale kulturtidsskrifter, er det ikke en forbindelse uden visse problemer og åbenlyse modsætninger. Når Salto lancerede *Klingens* opgør med den hjemlige kunsts magtcentre som et opgør med naturalismen, lå der heri også principielt et opgør med den æstetik Georg Brandes og hans kunsthistoriske læremester Julius Lange havde stået for at indføre i Danmark; og logisk nok var ekspressionismens argeste kritiker Salomonsen netop en af Brandes’ gamle frontkæmpere fra det moderne gennembruds dage som blot reagerede ud fra radikalismens gamle, naturalistiske normer.

Når *Klingen* på trods af dette æstetiske modsætningsforhold til den klassiske radikalisme alligevel ses som led i traditionen, er det selvfølgelig først og fremmest fordi det var her Henningsen og Gelsted slog deres folder, men heller ikke denne sammenhæng er helt indlysende – andet end i den rent overfladiske personalhistoriske forstand at de to senere udviklede sig til fuldblodsrepræsentanter for den radikale tradition.²⁴ For nok blev der i *Klingen* tænkt i ‘internationale perspektiver’, men bladet kan på ingen måde siges i alvorlig grad at være tynget af nogen ‘social samvittighed’ – for at parafasere Elias Bredsdorffs berømte standarddefinition af kulturradikalisme. *Klingen* var først og fremmest et kunstblad og var ikke ude i nogen kulturkritisk mission hverken i brandesiansk eller senere PH’sk forstand. Et senere PH’sk nøglebegreb som ‘kultursammenhængen’²⁵ glimrede generelt ved sit fravær i den teoretiske diskussion af ekspressionismen, bestemt som denne var af Gelstedes erkendelsesteoretiske og filosofiske interesser snarere end af sociologiske perspektiver.

Og ej heller en senere kulturradikal kardinaldyd som pacifisme vækker nogen genlyd i sammenhængen. I hele sin fremtoning var *Klingen* snarere tværtimod præget af en naiv og lettere bedaget, æstetisk milita-

risme som fik sit ultimative udtryk i krigsnummeret – med Saltos ekstatiske førkrigsreportage fra Paris »14. Juli« (I: 8; 139) og Bønnelyckes kynisk umodne »Hymne« til kanontordenen (I: 8; 145); og også efter krigsafslutningen buldrede den martialske 'falanks'-retorik ufortrødent videre i *Klingens* energiske forsvar for den unge kunst.

Uanset disse mulige indvendinger er det dog et faktum at de fleste kulturradikale ser *Klingen* som en vigtig del af arven og som en forløber for 30'ernes og eftertidens kulturradikale frisind på samme måde som fx Lundstrøms montager og berømte kæmpekvinder kan opfattes som 'frigørende' eller 'demokratiske' i deres opgør med klassiske æstetiske konventioner.²⁶ Et interessant tidligt bidrag til denne kulturradikale avantgardeudlægning var Henningsens principielt anlagte anmeldelse af Larsen, Lundstrøm og Aage Wibolts fællesudstilling i Ovenlyssalen i foråret 1919 i artiklen »Om Kunst og Skønhed« (II: 8; 352) som påkalder sig interesse ved at være et af de ganske få steder i *Klingen* hvor de unge radikale selv direkte knyttede forbindelsen til Georg Brandes. Som grund til sin begejstring for Lundstrøm og Larsens bidrag til udstillingen fremhævede Henningsen her »Kraften og Elegancen i Maaden, hvorpaa de aktuelle Problemer blev sat under Debat«, hvormed de unge maleres bestræbelser blev sat i forbindelse med Brandes' berømte fordring til en 'levende' litteratur fra *Hovedstrømninger*.²⁷

Samtidig stod det dog også klart at der her var tale om en ganske anden type 'problemer' end i det moderne gennembruds sociale og politiske problemlitteratur. Helt konkret sigtede formuleringen til Larsens forsøg på via farven at lade baggrund træde frem i forhold til figuren i billedet og til Lundstrøms udvidelse af paletten med uskønne, tredimensionale genstande der gik skridtet videre og vendte vrangen ud på maleriets traditionelle, perspektiviske dybdeillusion. Henningsen så først disse formelle greb i tilknytning til Giersings æstetiske direktiver om at skønheden ikke er kunstens mål, og at rammen er billedets stærkeste virkning, men udlagde dem herefter i sit eget særlige vokabular – som »Inkommensurabilitets-Virkningen« mellem heterogene materialer og »Sammenhængen« mellem figur og grund i billedfladen. Og i selve afkaldet på konventionel skønhed og virkelighedsillusion så han i de unge maleres eksperimenter en søgen efter den dybere sandhed i kunsten: »Sandheden om de Elementer hvormed der arbejdes«.

I disse spæde forsøg på frigørelse fra Giersings begrebsapparat lå ansatser til en anden måde at se på maleri på end den autonomiæstetik der havde domineret *Klingens* første årgang. I afslutningen på artiklen vendte

Henningsen sig således imod den modernistiske opfattelse af ekspressionismen som 'kolorisme' til fordel for et synspunkt der i moderne begreber kan betegnes avantgardistisk:

Det skulde jo nu være fastslaaet, at Kolorering ikke er en selvstændig Virksomhed og at det ideale Billede er det smagsmæssigt neutrale, det klare og logisk opbyggede, det umenneskelige Værk forsaavidt som det er en Utopi. Med andre Ord, det uopnaaelige Maal for Kunst som for Videnskab er den rene Abstraktion, hvis Tomhed vi ikke behøver at frygte.

Hvad skulde det ellers være (II: 8; 352).

Henningsens utopi om en moderne, 'sand' og 'abstrakt' kunst fri for stil, smag og subjektivt menneskeligt indhold kommer her tæt på synspunkter som i de samme år forfægtedes af den russiske konstruktivismes teoretikere og som i den unge sovjetstat lå til grund for omlægningen af de klassiske kunstakademier til polyteknisk orienterede fagskoler for 'anvendt' kunst og 'kunstnerisk kultur'.²⁸ I de følgende numre konkretiserede Henningsen sin idé om denne abstrakt umenneskelige kunst – bl.a. i diskussion med Oluf Thomsen som i sit forsvar for ekspressionismen havde slået på helt anderledes subjektivistiske argumenter. Henningsen lagde for med i »Betragtninger om Kunst« (II: 9; 356-58) at forsøge at nå til en almen definition af kunst som rakte dybere end den 'dekadent' skønhedsmæssige, den skiftende smag og stiludvikling, idet han stillede disse flygtige variabler over for den varige, 'ikke villede' og derfor 'sande' skønhed i naturen og i funktionsbestemte brugsredskaber og ingeniørarbejder. Samtidig lagde han afstand til Thomsens romantiske forsøg på at gøre den »menneskelige Følelse« til målestok for kunst med den begrundelse at denne savnede udviklingsmuligheder:

Det er galt at stille den menneskelige Følelse op som Betingelse for Kunstydelser, fordi Følelseslivet stort set ikke ejer nogen Mulighed for Udvikling. Kultur og Forfinelse er blot en Tilspidsning af Følelsen. Raahed og Godhed indtager den samme Plads som altid. Det erotiske Liv har ikke udviklet sig i Intensitet igennem Tiderne, hvorfor da kæmpe i dette døde Stof. Hvis Maalet er at udtrykke den stærkeste menneskelige Følelse, saa er Kunstens Maal naaet med Negerskulpturen, og vi kan opgive Bestræbelserne (II: 9; 359).

‘Dekadencen’ – som han benævnte den aktuelle kulturtilstand – lå først og fremmest i manglen på »kunstnerisk Viden« – en situation han så som et resultat af den romantiske geniæstetiks indflydelse: dyrkelsen af den individuelle kunstneriske personlighed på bekostning af kunstens almene, materielle og håndværksmæssige grundlag. I artiklen »Forøget Viden« (II: 10-12; 376-79) udfoldede han dette synspunkt, idet han på bedste brandesianske maner efterlyste at kunsten igen indtog sin plads i »Kulturbestræbelserne«. Han antydede her samtidig for første gang sit eget ideal om en genrejsning af en »kunstnerisk Kultur« – som en utilitaristisk genindsættelse af kunsten i en kulturel brugssammenhæng med forbilleder i middelalderens og renæssancens håndværksæstetik og tætte bånd mellem kunst og videnskab.

Den systemkritiske brod i disse tidlige bidrag til 20’ernes kulturradikale æstetik blev helt tydelig i Henningsens bidrag til »Akademistriden« – den offentlige debat som opstod da kunstakademiet i 1920 skulle nybesætte alle sine tre malerprofessorater, samtidig med at uddannelsen som helhed var genstand for en ministeriel kulegravning. Hvor Salto, Lundstrøm og Johansen her gik i brechen for deres tidligere lærer og miljøets foretrukne kandidat P. Rostrup-Bøyesen ud fra en strategisk analyse af striden som en mulighed for at vinde institutionelt terræn for den nye kunst (III: 10-12; 583), anlagde Henningsen en fundamentalt anderledes betragtning idet han pure afviste at diskutere personspørgsmål og i stedet brugte striden som en kærkommen anledning til at rejse en mere principiel diskussion af akademiets eksistensberettigelse (III: 3; 458-59).

Allerede i foredraget »Om Studieplanen for den moderne Kunstner« (III: 1; 422-26) havde han advokeret for en reform af arkitektuddannelsen med fokus på ‘det almene’ – håndværket – i kunsten. Herved forstod han ikke bare en teknisk, men også en bredere videnskabelig og social fundering af faget: »Vi forlanger en Anstalt, som docerer alle de tekniske, økonomiske og sociale Videnskaber, som giver os Grænserne, hvorimellem Arkitekturproblemet maa løses«. I samme omgang slog han til lyd for en udvidelse af det etablerede, »sensualistiske« kunstbegreb til fordel for en bredere definition af kunstneren som »den, der arbejder med æstetiske Spørgsmål« – en definition der således inkluderede »Objektivisten«, dvs. kritikeren Henningsen selv, ligesom den mere principielt lagde op til en ophævelse af skellet mellem ‘anvendte’ og ‘frie’ kunster. I manifestet »Akademiets Nedlæggelse« (III: 2; 444) sammenfattede Henningsen nu sit synspunkt i et forslag om en polytek-nisk omlægning af malerskolen til en moderne maleruddannelse med

undervisning i teknik, kemi og tegning på et så alment grundlag som muligt. Arkitektskolen skulle som led i samme plan udskilles og flyttes til teknisk skole, hvorefter Charlottenborg kunne overdrages til almen-nyttige boliger.

Med Henningsen som selvbestaltet »Feltherre« – et udtryk han selv brugte om sin kritiske rolle i forhold til den nye kunsts »Soldater« (II: 9; 356) – nærmede *Klingen* sig i anden og tredje årgang hvad man i tilknytning til den samtidige russiske konstruktivisme og Peter Bürger kan betegne som en avantgardistisk position. Hvor strategien for Salto og Giering gik ud på en modernistisk erobring af den etablerede kunstinstitution, havde Henningsens kritiske indsats fra starten denne subversive og sandt utopiske tendens som ikke blot handlede om at en ny generation skulle indtage parnasset, men sigtede mod en fundamental omkalfatring af kunstinstitutionen og en funktionel omvurdering af selve kunstbegrebet. Det er tankevækkende at han i denne proces flere gange diskret påkaldte sig Brandes og altså så avantgardekunsten som en historisk ajourføring af 1870'ernes radikalisme – i en situation hvor naturalismen var stivnet til akademisk kanon. Det er nok tvivlsomt hvor mange af 'soldaterne' blandt malerne der kunne følge feltherren i hans abstrakte ræsonnementer, men det er vigtigt at fastholde at denne teoretiske refleksion, hvori man i embryonal form finder mange af den senere kulturradikalismes kernebegreber ('funktion', 'kulturbestræbelse' osv.), havde sit konkrete udgangspunkt i malerkunsten – i materialeoplevelsen og -chokket over Lundstrøms stofmontager i 1917-1918.

Økonomiske problemer og retræte

Et nærliggende spørgsmål i forhold til et så eksklusivt og dog relativt levedygtigt blad som *Klingen*, er: hvordan kunne det løbe rundt, hvem betalte? – Når ekspressionismen overhovedet, på trods af massive folkelige protester og afvisninger fra kunstlivets etablerede institutioner, kunne slå igennem og udvikle sig til et miljø, må det ses i sammenhæng med de almindeligt gunstige vilkår for kunsten i krigsårene herhjemme som betød at unge eksperimenterende malere som Larsen og Lundstrøm faktisk fik solgt mange af deres billeder. Blot var aftageren ikke statens kunstmuseum der var sen til at opfange kvaliteterne i modernisme- og avantgardekunsten,²⁹ men derimod fremsynede private samlere og kunsthandlere

som grosserer Christian Tetzen-Lund og ingeniøren og politikeren Johannes Rump som i den unge kunst så et spændende investeringsobjekt.³⁰ Den unge kunsts udstrakte uafhængighed fra statslige autoriteter, men omvendte pekuniære afhængighed af privat storkapital har imidlertid bidraget til eftertidens populære opfattelse af ekspressionisterne som villige 'gøglere' for borgerskabet.

Det økonomiske grundlag for opstarten af *Klingen* var den arv Salto skød ind i foretagendet, og som man ikke kender størrelsen af. Der ydedes ikke honorarer for bidrag, så udgifterne lå alene i fremstillingen af bladet. Opjusteringen til kunstbogsformat var imidlertid en så stor økonomisk satsning at bladet i løbet af anden årgang oparbejdede et samlet underskud på 7000 kr. – hvilket var mere end Salto kunne tage på sig. Samtidig havde redaktørerne problemer med at følge udgivelsestempoet og specielt knob det med at skaffe fagligt og litterært stof til bladet. I maj 1919 diskuterede Salto og Gelsted således muligheden af ligesom *flamman* at omlægge *Klingen* til årbog,³¹ men de endte med at fastholde tidsskriftformen, idet de dog stadig oftere måtte gribe til dobbelt- og tredobbeltnumre. Den fordyrede abonnementspris og den uperiodiske udgivelsesfrekvens betød et stop i tilgangen af nye abonnenter, således at bladets vigtigste indtægtskilde i anden årgang lå i eftersalget af de indbundne udgaver af første årgang.³² For at stive finanserne af, greb den entreprenante og altid opfindsomme Salto til en række nye initiativer og videreudviklinger af kunstbogs-konceptet. I foråret og sommeren 1919 lanceredes således to markante bogudgivelser. I maj kom Gelsteds *Ekspressionisme* i en ekstraordinær luksusudgave i 25 eksemplarer på imiteret japanpapir med farvelitografi af Salto og et ikke hidtil offentliggjort originallitografi af J.A. Jerichau til en pris af 100 kr., og i november fulgte Alf Larsens *Digte* med fem originalraderinger af Salto i 60 nummererede og signerede eksemplarer på hollandsk papir til den nette sum af 200 kr. Sidstnævnte blev i »Lighed med Subskriptionsskik i gamle Dage« tilbudt abonnenterne der som prænumeranter ville få deres navn indført i udgaven (II: 9; 368), hvormed de som Salto udtrykte det, kunne vinde sig et »billigt Mæcenat«.³³ Med disse bibliofile formater henvendte *Klingen* sig eksplicit til ekspressionismens mondæne nærmiljø af mæcener og samlere, idet der i subskriptionsindbydelser blev slået på originalitets- og raritetsværdien af de frembudte bogværker og på muligheden af hermed offentligt at kunne skilte med sin støtte til den unge og progressive kunst.

På trods af disse initiativer var *Klingen* i sensommeren 1919 imidlertid

i en så dårlig økonomisk situation at bladet reelt stod over for lukning, og det var kun takket være en generøs intervention fra en endnu større mæcen at tredje årgang overhovedet blev ført i gennem. En københavnsk vekselerer, William Gasmann, tilbød på Henningsens foranledning at dække 5000 kr. i »blankt Underskud« for den kommende årgang, hvilket var et tilbud Salto og Gelsted ikke mente de kunne afslå.³⁴ Tredje og sidste årgang udkom således i realiteten på en glad giver og generøs børspekulants nåde. Samtidig med kapitalindsprøjtningen gennemførtes den funktionelle forstærkning af redaktionen med redningsmanden Henningsen som fra sit nyoprettede arkitektkontor overtog ekspeditionen af bladet, Bønnelycke der skulle være *Klingens* mand over for pressen, og Danneskjold-Samsøe der med sin adelige baggrund mentes at kunne optræde med den fornødne autoritet over for trykkeren Christian Cato. Formatet justeredes en tomme ned og man genindførte det billige papir og de kulørte omslag fra første årgang.

Hermed var scenen sat for *Klingens* tredje årgang der imidlertid nærmest fra første nummer blotlagde det andet og mere prekære ressourceproblem som lå i manglen på fagligt og litterært stof. Mens »De fire« ufortrødent fortsatte med at fylde billedsiden, var det et konstant hiv at skaffe tekstbidrag hjem. Denne situation hang indirekte sammen med den generelle stemning af afmatning og retræte som prægede det kunstneriske miljø i årene efter krigen, hvor København hurtigt mistede den status som 'Nordens Paris' den havde haft i krigsårene.³⁵ Efterårsudstillingen 1919 var således en tam affære som kun fik en meget kort og lakonisk kommentar med på vejen (III: 1; 420) og som ikke gav næring til hverken offentlig polemik eller teoretisk debat. Som en enmandshær fortsatte Henningsen med at fremlægge sine planer for en reform af arkitektuddannelsen i stadig mere detaljerede bidrag (III: 9; 552-64; III: 10-12; 570-76), men heller ikke disse fortsat meget teoretiske bidrag indbød øjensynligt til diskussion. I andet nummer forsøgte Gelsted med en kollektivanmeldelse af en række nyere bogudgivelser at lancere litteraturkritik som stofområde i *Klingen* (III: 2; 437-38), men det var et initiativ der ikke blev fulgt op. Eneste varige redaktionelle fornyelse i årgangen var den faste klumme »Gabestokken« som løbende holdt rettergang over stort og småt inden for kunstmiljøet og dermed overtog lidt af funktionen fra de ledende artikler i første årgang. I enkelte glimt lykkedes det her Salto at mobilisere tonen fra første årgang, bl.a. i en kommentar til præsentationen af dansk kunst ved Stockholmdstillingen i efteråret 1919, hvor »De fire« på vegne af »Landets kunstneriske Prestige« tog til orde

mod hvad de opfattede som en biedermeieragtig fremstilling af dansk kunst: »husker De Danmarkshistorien: Vi er af Vikingslæggt! Vort Flag er fyrigt og vore Sange stærke. Vore Forfædre underlagde sig Nordeuropa, vi er af Erobrernes haarde Stof. Her er Traditionen i vort Folk. Den, der ikke forstaar dette, bør tie og skamme sig« (III: 1; 447). Men generelt var der langt mellem de slagkraftige paroler og visionære udbrud i tredje årgang der som helhed stod i retrætenes tegn. I fraværet af nyt stof trak man i stedet på de gamle ressourcer i form af oversættelser af bl.a. Van Gogh (III: 6-7; 510-15) og Cézannes breve (III: 9; 541-45) og Matisse's værkstedsoptegnelser »Notes d'un peintre« fra 1908 (III: 8; 530-33), hvortil kom decideret klassicerende bidrag som da Vincis aforismer (III: 6-7; 502-505) og Gelsted's introduktioner af Kant (III: 3-4; 466-70) og Leon Battista Alberti (III: 8; 528-29), hvilket forstærkede billedet af *Klingen* som et organ der var ved at have udtømt sin rolle.

I lyset heraf var det en logisk beslutning ved udgangen af tredje årgang at lade bladet gå ind og i stedet føre *Klingen* videre som malergruppen »De fire«. Ud ad til fastholdt redaktionen dog den rent pæknære begrundelse – de stigende fremstillingsomkostninger –, da *Klingens* sidste nummer værdigt tonede ud med en sidste hæder til de »Soldater« der ikke havde svigtet appellen, i sikker forvisning om at eftertiden ville forstå at vurdere indsatsen (III: 10-12; 604). I januar 1921 slog »De fire« dørene op til deres første udstilling, og ved efterårsudstillingen i 1921 stod malerne fra *Klingen* for en magtfuld manifestation af den nye kunsts dekorative anvendelsesmuligheder gennem totaludsmykningen af en række rum i samarbejde med senere bannerførere for dansk funktionalisme som Ivar Bentsen, Thorkild Henningsen, Kay Fisker og Poul Henningsen.³⁶ »De fire« bosatte sig herefter i den sydfranske kunstnerkoloni Cagnes sur Mer, hvor de opholdt sig det meste af 20'erne, samtidig med at de fastholdt deres greb om det hjemlige kunstliv gennem jævnlige udstillinger i København og udgivelsen af de årlige grafiske mapper. De øvrige soldater fra *Klingen* fortsatte deres aktiviteter i mellemkrigstidens næste bølge af unge radikale tidsskrifter, O.V. Borchs *Buen* (1924-25), Gelsted's *Sirius* (1924-25), Anton Hansens *Clarté* (1926-27) og Poul Henningsens *Kritisk Revy* (1926-28). *Klingen* var på den måde ikke blot et vækstcenter for den tidlige modernisme, men også en vigtig sociologisk forudsætning for dannelsen af 20'ernes og 30'ernes kulturradikale miljø.

Ekspérimentets grænser: litteraturen i *Klingen* – og uden for

Mens *Klingen* som kunstblad var en central aktør i det spændte københavnske kunstliv, levede den litterære redaktion et mere tilbagetrukkent liv i traditionel lyrisk afsondrethed i den lille fynske fiskerby Kerteminde. »Eksekutivkomitéen i Kerteminde« kaldte Bønnelycke Uttenreitter og »hans blege Sammensvorne« Gelsted – en karakteristik der vidner om den ikke blot geografiske, men i vid udstrækning også bevidstheds-mæssige afstand som lå indbygget i denne konstruktion – også efter at Gelsted i 1919 sluttede sig til Salto i København.³⁷ Den litterære redaktion opererede på solid afstand af kampråbene og sensationerne i metropolen og efter helt andre tidløse idealer. Her fandtes ingen luftige intentioner om at ajourføre dansk digtning med den seneste franske eller internationale mode, men derimod en selvbevidst litterat og digterspire med en klar mening om litteratur og litterær kvalitet. Den klassisk skolede Gelsted orienterede sig primært mod den ældre generation af etablerede provinsdigtere som Claussen, Thøger Larsen og Johannes V. Jensen og havde derudover et vigtigt lyrisk forbillede i den antroposofiske norske lyriker og tidligere anarkist Alf Larsen der i perioden opholdt sig i Danmark og fra starten blev tilknyttet bladet som en slags husdigter. De hyppigste bidragydere var foruden Gelsted og Larsen den nordjyske forfatter Johannes Buchholtz der bidrog med en række stilistisk meget forskellige digte og kortprosattekster; hertil kom nu de unge fremadstormende københavnerpoeter, først og fremmest Bønnelycke der debuterede med sin »Hymne« til krigsnummeret (I: 8; 145), og Fredrik Nygaard der fulgte trop i anden årgang.

Til de to grupperinger svarede to meget forskellige stilistiske udtryk. Hos Gelsted og Larsen var den poetiske grundmodus en jeglyrisk naturpoesi bygget op omkring fortættede sansninger, stærke billeddannelser og eksistentielle meditationer over årets og livets gang. Til denne type føjede sig også bidragene fra de nynorske »Landsmaalsdigtere« Olav Aukrust, Kristoffer Uppdal og Henrik Rytter som *Klingen* kom i kontakt med via Alf Larsen. Over for denne gruppe stod nu datidens poetiske superstjerne Bønnelyckes mere eksalterede modernisme der både kunne tage form af klangfulde Claussen-inspirerede heroiske vers som i »Klingen« (II: 10-12; 373) eller »Atlantis« (III: 8; 536) og mere talesprogsnære, Whitmann-inspirerede besyngelser af den nye tid og dens vidunderer som i »Hymne« (I: 8; 145) og »New York« (II: 9; 369). I sidstnævnte stilleje skrev også kollegaen Nygaard sine bidrag, herunder de hektiske

rejsedigte i anden årgang kulminerende med det rablende prosadigt »London« (II: 10-12; 390).

Den internationale avantgardepoesis paroler om at sætte 'ordene i frihed' – fra verset, den grammatiske syntaks og bogtrykkets sættekasser – anedes kun som en fjern kanontorden under datidens litterære eksperimenter herhjemme. Dansk digtning anno 1917-20 var ikke parat til den store strukturelle omkalfatring af den metriske formtradition der kunne føre poesien ajour med storbyens hektiske talesprog og modernitetens nye rytmer. Så selv i et avanceret organ som *Klingen* hørte eksemplerne på klokkeklare frivers uden bagvedliggende metriske skabeloner til sjældenhederne. En populær genre og løsning på konflikten blev i stedet det prosalyriske digt – en rummelig genre der kunne bruges til de forskellige formål. Eksemplerne i *Klingen* tæller således alt fra det 8-årige dansk-svenske vidunderbarn H.B.'s surreelle drømmesyner i første årgang (I: 3; 44) til Richard Gandrups patriarkalske moddigt til tidens kvindeemancipation i »Kvinde« (II: 4; 281) og fra Nygaards hektiske rejsebilleder i »London« til Gelsteds abstrakte og patosfyldte, eksistentielle naturpoesi i »Seks Digte« (II: 7; 328-29).

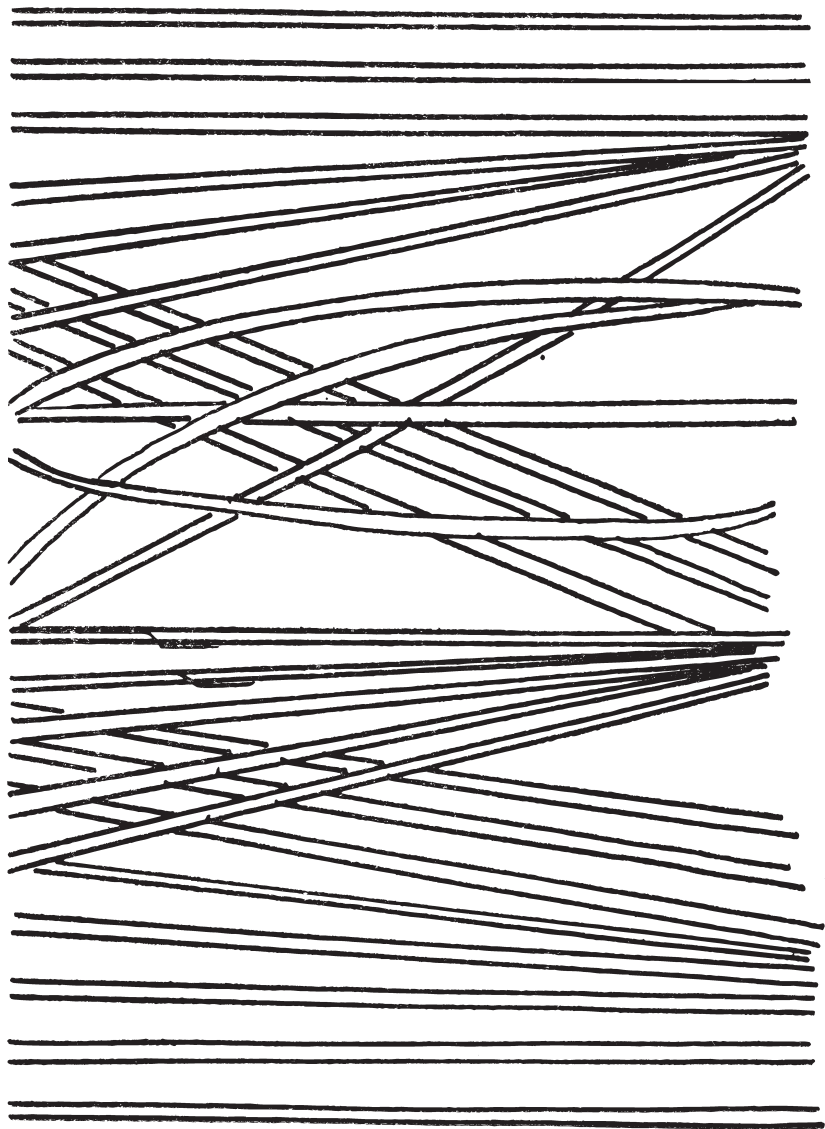
Det er et ofte fremhævet modernistisk paradoks at Gelsted på den ene side kunne være den unge maleris fremmeste teoretiker og samtidig optræde som en »reaktionens mand i det poetiske«. ³⁸ De indre modsigelser i Gelsteds særlige modernismeforståelse fremgår måske tydeligst af programskriftet *Ekspressionisme*, hvor han som »ejendommeligt eksempel« på fænomenet i litteraturen fremførte den berømte »Sulamith«-strofe fra Brorsons *Svane-Sang*. Det prototypisk ekspressionistiske ved denne strofe lå for Gelsted i den måde hvorpå digtet med sine særegne virkemidler: parallelisme, gentagelse og betydningforskydninger, fremmanede virkningen »af Ekstase og transcendental (underbevidst) Sammenhæng«. ³⁹ I denne tidløse formel på poetisk ekspressionisme så han en pendant til malerkunstens stræben efter 'enhed' og 'indre sammenhæng' i billedet, og det var dette stilistiske ideal om formen og indholdets organiske sammensmeltning som udgjorde kernen i såvel hans ekspressionismebegreb som hans begreb om poetisk kvalitet i det hele taget. De mere specifikke præferencer i Gelsteds poetik fremgår af hans lille portrætartikel om kollegaen Alf Larsen i anden årgang (II: 10-12; 384) der som nordmandens lyriske forcer fremhæver hans besiddelse af »'de gamles Tone', Strenghed, Alvor, Struktur«:

Ingen har givet klarere, mere intenst oplevede Billeder af norsk Kyst og Hav end Alf Larsen. Men Naturen er for ham aldrig blot Natur, men altid Symbol, en Opfordring til at øve Mod, udfolde Pragt, et Sindbillede paa Sjælens Vilkaar og Forvandlinger. Hans Pathos er Ethos, hans Naturfølelse Aabenbaringer af Tankens og Viljens Problemer.

Antipoden til dette poetiske stilideal var den impulsive, overfladiske og højt profilerede Bønnelycke som på tærsklen til sidste årgang blev en del af *Klingens* redaktion. I et brev til Uttenreitter fra oktober 1919 redegjorde Gelsted for den redaktionelle udvidelse som han ikke mente skulle anfægte hans egen og »Eksekutivkomitéen«s magt over bladets litterære linje: »Jeg har foreslaaet Bønnelycke, at rent literære Bidrag for Fremtiden gaar gennem dig, ham og mig. Paa den Maade beholder vi jo vort faste Tag i Bladets literære Redaktion, da vi er født Stemmeflertal«. ⁴⁰ Reelt fastholdt Gelsted dermed sit jerngreb om *Klingen*, og Bønnelyckes indtræden i redaktionen kom ikke til at påvirke den litterære linje. Tværtimod tyder hans samtidige omtale af »Eksekutivkomitéen i Kerteminde« og »Uttenreiters blege Sammensvorne« på at han undertiden måtte kæmpe seje kampe for sig selv og sine københavnske digterkolleger Nygaard og Tom Kristensen.

Det er således karakteristisk at flere af de mest avantgardistiske tekstbidrag i *Klingen* ikke kom fra lyrikerne, men fra malere eller bidragydere der på anden måde ikke gik over den litterære redaktions bord. Dette gjaldt som nævnt Giersings bidrag i første årgang, frem for alt det performative kernestykke »Til Klingen«. Det gjaldt dernæst journalisten og pariserkorrespondenten Andreas Windings oversættelse af Pierre Albert-Birots fonetiske »Digt til at skrige og danse« i artiklen »Vronn... Vronn...« (I: 6; 110) og maleren Per Kroghs futuristiske dramatekst i krigsnummeret »Nervøsitet. Skuespil i 1 Akt« (I: 8; 141-42). I begge tilfælde tekster der næppe havde passeret bladets litterære redaktion som selvstændige bidrag. Det samme gælder formentligt Bønnelyckes mest markante og originale bidrag til *Klingen*, de abstrakte banelegemer eller telefonledninger i det grafiske digt »Berlin« (I: 9-10; 183) som symptomatisk nok var et forsøg på at nedbryde grænsen mellem poesi og malerkunst. Til gruppen af tværæstetiske genrehybrider hører endelig også Dannelskjold-Samsøes koreografiske libretto til det simultane danseoptrin »Babel« for »26-30 unge piger i 12-16aars alderen« (III: 5; 491) til musik af komponisten Knud Jeppesen (III: 5; 486-87).

BERLIN



Emil Bønnelycke.

Bønnelyckes »Berlin« stammede ligesom figurdigtet »New York« (II: 9; 369) fra en aldrig realiseret samling visuelle, såkaldt »Dansende digte« som digteren planlagde til udgivelse i 1918.⁴¹ Af et udkast fra manuskriptet til samlingen kan man se at 'forlægget' for digtet oprindeligt var telefonledninger, men ved at lade rammen – billedets »stærkeste Virkning« – bortskære linjernes figurative forankring i telefonpæle og fatninger opnåede Bønnelycke den flertydige virkning der i stedet gør titlen »Berlin« til det semantisk strømførende i digtet. De ordløse, parallelle og krydsende linjer der ligner en nøgtern polyteknisk afbildning af en trafikal eller kommunikativ infrastruktur, kan nu ses som en abstrakt poetisk vision af de anonyme og retningsløse sociale relationer i den moderne storby – og anskuet på den måde bliver Bønnelyckes grafiske eksperiment faktisk et mere radikalt svar på Albert Naurs efterlysning af en moderne storbykildring end nogen af malerkollegerne på *Klingen* kunne levere. Digtet er i eftertiden blevet kanoniseret som et stykke visuel poesi der foregriber 60'ernes konkretisme.⁴² Derimod er det aldrig blevet læst i sin specifikke kontekst som var 'primitivisme'-nummeret (I: 9-10) og dermed hele den diskussion af rationalitet og irrationalitet, civilisationskritik og flirten med eksotiske kulturudtryk som negerfeticher og barnekunst, som pågik i slutningen af første årgang. I denne sammenhæng kan »Berlin« læses som et abstrakt argument – uden anstrøg af civilisationspessimisme eller melankoli – for skønhedsværdierne i den 'hvide' teknokultur – uden at udsagnet dermed nødvendigvis rummede nogen polemisk brod mod fascinationen af primitivisme og 'sort kunst': som Bønnelycke senere, efter sin konservative vækkelse i 20'erne, skulle blive en skinger racistisk modstander af. Selve motivet med et abstrakt-rytmisk flow af vandrette telefonlinjer genfindes i øvrigt som en central kamera-indstilling i »Cykel-Sangen« i PH's film *Danmark* (1935), hvor det danner et suggestivt dekorativt ikon på den kulturradikale urbanitets- og modernitetsbegejstring.

Til en kritisk behandling af *Klingens* litterære redaktion hører også en behandling af 'paralipomena', dvs. tekster der var tiltænkt trykning i bladet, men af forskellige årsager ikke blev det. De sparsomme arkivalier rummer her akter fra to berømte litteraturhistoriske eksklusionssager som kan bidrage med en ekstra belysning af bladets ambivalente rolle som vækstcenter i dansk modernisme. Den ene gælder den unge digter og kommunist Harald Landt Momberg som på et tidspunkt i 1919 fremsendte en samling abstrakt-rytmiske digte på frivers i futuristisk 'sprængt' syntaks, kraftigt inspireret af den tyske ekspressionisme omkring *Der*

Sturm.⁴³ Der var her efter Gelsteds reaktion at dømme tale om nogle af de digte der kom til danne første del af Mombergs eneste digtsamling *Parole. 33 expressionistiske digte* fra 1922 – digte der under sigende titler som »Komposition«, »Etude« og »Abstrakt komposition« forsøgte at nærme sig musik og billedkunst ved at rense sproget for konventionelle idéforbindelser.⁴⁴ En sådan cocktail var uspiselig for den lyriske klassicist og gallisk orienterede rationalist Gelsted der i en i dag berømt svarskrivelse udtalte den sviende dom over Mombergs eksperimenter:

Er det det tyske Svindlerblad Der Sturm, der har faaet Dem ind paa en saadan syntaktisk Dekomposition? – Maaske kunde De prøve at sende os Digte med syntaktisk Sammenhæng? Det kan jo ikke nytte, vi gør os bedre begavede end vi er, og dette her gaar over vor Forstand.⁴⁵

Også den unge Tom Kristensen indledte sin litterære løbebane med for-gæves at stemme dørklokker hos *Klingen*, om end der her intet belæg er for en konspirationsteori om en reaktionær redaktion der slog et ungt eksperiment ned. Kristensen fremsendte i januar 1920 en håndfuld digte, »5 i en semi-rytmisk Stil og 2 à Prosa«, fra den sagnomspundne, men aldrig realiserede samling prosadigte med den nietzscheanske titel »Den dansende Stjerne«.⁴⁶ At ingen af disse digte nogensinde blev set på tryk havde efter alt at dømme sin helt enkle årsag i digtenes svigtende kvalitet, men det har kompliceret historien at Kristensen i senere erindringer og interview alligevel valgte at bygge et modernistisk martyrium op omkring disse tidlige eksperimenter.⁴⁷ Sagen var kort og godt at *Klingen* var så længe om at svare, at Kristensen i mellemtiden kom på andre tanker og selv nåede endegyldigt at kassere idéen om en prosadigtsamling. I september 1920 fremkom afslaget fra Salto, og på det tidspunkt var Kristensen klar til at debutere med sin anderledes formsikre samling *Fribytterdrømme*. Han var da allerede godt i gang med at lægge afstand til denne eksperimentale del af sin produktion og syntes i sit svar til Salto nærmest taknemmelig over afslaget:

Prosadigte fører let til Johs. V. og det er et forbandet farligt Sted at havne eller også til hysterisk sprængt Sjæleri, som er lige så forbandet; (...) Det er den Opfattelse, jeg nu er kommet til, følgelig går jeg ikke rundt med sprængfarligt Had, fordi De og Klingens Redaktion er kommet til samme Resultat tidligere end jeg er.⁴⁸

Samtidig fremsendte han det store digt »Nyhavns-Odyssé« i velpoleret Claussen-stil og fast bunden form, hvilket blev hans adgangsbillet til allersidste nummer (III: 10-12; 587).

Det er symptomatisk at Gelsted og Kristensen som de med tiden toneangivende repræsentanter for den danske ekspressionisme begge så friverset som en farlig vej til fortabelse, 'sjæleri' og det der var værre, hvorimod de faste, bundne og rimede vers oplevedes som sikre garantier for rationalitet, kritisk klarsyn og eksistentiel ligevægt. Heri adskilte de to sig i princippet ikke så meget fra den erklærede antimodernist Carl Julius Salomonsen der på den bildende kunsts område blot havde stemplet enhver afvigelse fra traditionel (naturalistisk) formbehandling som patologisk. De to afsluttende eksempler markerer hermed en vigtig grænse for de poetiske innovations- og udfoldelsesmuligheder i *Klingen* ligesom de belyser hvorfor ekspressionismen herhjemme ikke førte til nogen omkalfatring af det lyriske system.

Afsluttende perspektiver

Det digitale gensyn med *Klingen* in extenso har belyst de mange paradokser og den særlige blanding af tradition og opbrud, fornyelse og reaktion, som kendetegner den tidlige modernisme og historiske avantgardes fremkomst i Danmark. Ekspressionismen er af eftertiden mest blevet opfattet som en kort brænding, et flygtigt og overfladisk stilfænomen som opstod på sikker æstetisk afstand af samtidens politiske virkelighed med et tilbud om forlystelse og eskapisme. En verdensfjern modernistisk formkultur der på bizar gullaschmaner slog sig op på krigen og som usikkert konjunkturfænomen var dømt til at gå i sig selv igen – kun efterladende sig ganske få 'varige' værker og eftervirkninger.

Nærværende studie i miljøet omkring *Klingen* har modificeret dette billede ved at vise at ekspressionismen ikke bare opstod i et lufttomt rum i splendid isolation fra den samtidige politiske virkelighed, men at samtidens politiske realiteter på flere punkter havde en direkte betydning for den form den tidlige modernisme antog i Danmark. Når fx den abstrakte kunst ikke fik en chance herhjemme, havde det at gøre med at abstraktionen af den hjemlige kunstneriske elite blev associeret med Herwarth Waldens berlinske propagandacentral *Der Sturm*. I datidens polariserede kultursemiotik betød det at abstraktionen som æstetisk princip hurtigt

blev omfattet af den udbredte modvilje mod Tyskland, en politisk motiveret modvilje der viste sig i Henningsens principielle nedvurderinger af tysk kunst i 1918 og som brød ud i lys lue i Gelstedes samtidige refusering af Mombergs digte. I sin fastholdte franske orientering var *Klingen* alt andet end et æstetisk autonomt eller politisk indifferent organ.

Den modernistiske optik som har ligget til grund for eftertidens kunst- og litteraturhistoriske behandlinger af perioden, gjorde boet op i varige hovedværker og blivende forfatterskaber, hvorfor historien om ekspresionismen ofte blev til historien om den store 'retræte' og de blokerede ambitioner og eksperimenter der gled ud af fokus. I modsætning hertil åbner avantgardebegrebet for en bredere kulturel kontekstualisering af det æstetiske nybrud der efter den æstetiske chokstart i 1917-20 blot antog andre og nye former end de snævert kunstneriske. Den avantgardistiske optik på *Klingen* som sociologisk gruppedannelse tilbyder her først og fremmest en indsigt i tilblivelsen af 20'ernes kulturradikale miljø som i de følgende år organiserede og artikulerede sig i en række nye fora og tidsskrifter.

Af de umiddelbare efterfølgere var maleren O.V. Borchs grafiske kunstblad *Buen* (1924-25) det der i såvel stof som form kom til at ligne *Klingen* mest, med Bønnelycke som en flittig bidragyder på litteratursiden. I dette forum bidrog han bl.a. med den overraskende lille nøglenovelle »Den hemmelighedsfulde Avis« som leverer en kærlig satire over miljøet og de redaktionelle procedurer bag *Klingen*.⁴⁹ I 20'ernes unge kunstmiljø fik *Buen* derudover en vigtig integrerende funktion, idet det genoptog den afbrudte forbindelse til *Der Sturm* og samlede repræsentanter fra 20'ernes nye, kommunistiske venstrefløj omkring Det Ny Studentersamfund (DNSS) som ellers – med Momberg som et godt eksempel – positionerede sig stærkt i modsætning til miljøet omkring *Klingen*. Gelstedes *Sirius* (1924-25) var til forskel herfra et mere traditionelt, belletristisk litteraturtidsskrift som primært kom til at repræsentere Gelstedes egne litterære interesser foruden at fungere som organ for den såkaldte 'livsanskuelsesdebat' der fulgte oven på krigen og ekspresionismen. Med *Kritisk Revy* (1926-28) dirigerede Henningsen tropperne ind på et nyt og afgørende område: arkitektur, byplanlægning og den 'anvendte kunst' som han havde formuleret sine tidlige konstruktivistiske teser for i *Klingen*.

Kulturradikalismen opfattes gerne som en speciel dansk opfindelse, men analysen af *Klingen* har vist hvordan væsentlige dele af 'bevægelses' æstetik og tankegods opstod i tæt dialog og konvergens med strøm-

ninger i den internationale avantgarde. Avantgardebegrebet tilbyder på den måde også at betragte denne væsentlige strømning i dansk kulturel modernitet i en ny og international kontekst.

Noter

1. De vigtigste bidrag til forskningen i den tidlige modernisme herhjemme er Hanne Abildgaards »Det modernistiske gennembrud i dansk malerkunst omkring den første verdenskrig«, in: *Argos* 7/8, 1990, der danner grundlaget for bindet om »Tidlig modernisme« i *Ny dansk kunsthistorie*, Kbh. 1994, og Lennart Gottliebs monografi om Harald Giersing, *Giersing. Maler, kritiker, menneske*, Kbh. 1995. Foruden individuelle udstillinger af Giersing (Statens Museum for Kunst 1981 & 1995), Jais Nielsen (Sophienholm 1985), Olaf Rude (Bornholms Kunstmuseum 1986 og Nordjyllands Kunstmuseum 2005), Lundstrøm (Charlottenborg 1993), William Scharff (Nivaagaard 1996) og Carl Jensen (Vejle Kunstmuseum 2003) har perioden været behandlet i udstillingerne *Kunstnersammenslutningen »De fire«* (Gl. Holtegaard 1996) og *Avantgarde i dansk og europæisk kunst 1909-1919* (Statens Museum for Kunst 2002). Nyere litteraturhistoriske bidrag til udforskningen af dansk modernisme er Peter Stein Larsens *Modernistiske outsiders. Underbelyste hjørner af dansk lyriktradition fra 1800 til i dag*, Odense 1998; Erik Svendsen: *Det nye. Sonderinger i dansk litterær modernisme*, Kbh. 1998; samt Anne Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, 4. udg., bd. 1, Kbh. 2002. Torben Jelsbaks *Ekspressionisme. Modernismens formelle gennembrud i dansk malerkunst og poesi*, Hellerup 2005, er et forsøg på en tværfaglig behandling af den tidlige modernisme inden for såvel maleriet som litteraturen.
2. Foruden Hauberg Mortensens »Indledning« til *Klingen – en antologi*, Kbh. 1980, findes dog en kortere behandling af *Klingen* som organ for dansk modernisme i Anders Palm: *Möten mellan konstarter. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film*, Stockholm 1985, s. 113-119, ligesom Hanne Abildgaard i *Ny dansk kunsthistorie*, bd. 6, s. 109-119, har et kapitel om tidsskriftet fra en kunsthistorikers synsvinkel. Herudover findes en hovedopgave fra biblioteksskolen, Christina Collet Madsen: *Da Klingen trak blankt – en analyse af et moderne kunstblad*, Kbh. 2000, der som bilag indeholder et værdifuldt udvalg af korrespondance mellem bladets redaktører og bidragsydere i en dog selektiv og noget fejlbehæftet transskription.
3. Den hurtigste vej til udgaven er at gå via søgemaskinen REX og søge »Klingen« i kategorien »Aviser og tidsskrifter«. Indholdsfortegnelser til de tre årsgange findes på siderne hhv. 219-20, 415 og 603 af den digitale udgave. Udgivelsen indgår som en del af projektet Danske Kulturtidsskrifter 1917-45 (<http://www.kb.dk/ktss/>, (1996ff), et projekt under Kulturministeriets it-initiativ KulturNet Danmark, som har til formål at udvikle og afprøve forskellige

tekniske løsninger til dokumentation og genudgivelse af sjældne kulturhistoriske dokumenter i digital form. Foruden *Klingen* har projektet resulteret i fuldstændige og delvise netudgaver af tidsskrifterne *Clarté* (1926-27) og *Kritisk Revy* (1926-28). I begge disse udgaver eksperimenteres der med hybrid eller 'lagvis' udgivelse af dokumenter som henholdsvis 'rene' tekstfiler (i ASCII-format) og faksimilerede grafik-billeder – en løsning der ikke har fundet anvendelse over for *Klingen*, da det her – pga. grafisk stærkt varierende satsbilleder og hyppig forekomst af fx vignetter på tekstsiden – er umuligt at adskille tekst og billede. Både grafik og tekster i *Klingen* er således repræsenteret i faksimile.

4. Jeg benytter mig her og i det følgende af en dobbelt citations- og henvisningsteknik således at referencen angiver årgang og nummer i den originale (upaginerede) udgave og – efter semikolonet – pagineringen fra den digitale udgave.
5. Peter Bürgers begreb om de »historiske« avantgardebevægelser er først og fremmest udviklet med henblik på dadaismen, den russiske konstruktivisme og den tidlige surrealisme, men omfatter også den italienske futurisme og den tyske ekspressionisme samt – med visse forbehold – den franske kubisme. Jf. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a/M 1974, s. 44.
6. Hubert van den Berg: »Kortlægning af det nyes gamle spor. Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundredes avantgarde(r) i europæisk kultur«, in: Tania Ørum, Marianne Ping Huang og Charlotte Engberg (red.): *En tradition af opbrud. Avantgardens historie og politik*, Hellerup 2005, s. 19-43.
7. I min monografi *Ekspressionisme* (jf. note 1) har jeg behandlet emnet ud fra en modernistisk synsvinkel med henblik på 'hovedgenrerne' maleri og lyrik; nærværende arbejde indgår i mit aktuelle ph.d.-projekt »Avantgardefilologi og teksttransmission« der forsøger at anlægge en avantgardistisk synsvinkel på periodens æstetiske opbrud.
8. Der citeres her og i det følgende fra det presseomdelte løbblad, signeret Paul Uttenreitter og Axel Salto, indlagt i det indbundne eksemplar af første årgang på institutbiblioteket på Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet.
9. Prisen på *Klingen* var i første årgang 2 kr. per nummer/15 kr. i abonnement.
10. Jf. Magdalena Gram: »The art journal as an artistic gesture – an experiment named *Flamman*«, in: *Scandinavian Journal of Design History*, Vol. 3, 1993, s. 85-108.
11. Jf. »Konsttidskrift bör vara konstnarlig gest«, usigneret artikel in: *flamman* nr. 7, oktober 1917. Et eksempel på den 'typometriske' tekstgestaltning er Gunnar Cederschiölds artikel »Pablo Picasso«, in: *flamman*, nr. 1. januar 1917.
12. Jf. »demokratisk konstpolitik – konstakademiets död«, in: *flamman*, nr. 2, februar 1917, samt »Konst för folket« og »Om jag vore MINISTER FÖR DE SKÖNA KONSTERNA«, in: *flamman. Kalender för modern Konst* 1918, s. 6-16 & 49-58.
13. Brev fra Salto til Anker Kirkeby 9/10 1917, Det Kongelige Bibliotek, NKS 2742, 2°.

14. Se herom Lennart Gottlieb: »Intrige-bacillen – Om den glemte Sammenslutning 'Ung dansk Kunst' og Grønningens dannelse«, in: Gottlieb (red.): *Grønningen – de tidlige år*, Kbh. 1990, s. 7-29.
15. Lennart Gottlieb udlægger »For Pallas Athene!« – 'for kampen og kunstens skyld', jf. Gottlieb 1995, s. 217 (jf. note 1).
16. Otto Gelsted: *Ekspressionisme*, Kbh. 1919, s. 32.
17. Jf. titlen på en populær indføring i litterær modernisme af Finn Brandt-Pedersen: *Modernisme og kvalitet. En indføring i læsning og vurdering af den ny poesi*, Kbh. 1965.
18. »Kubismens politiske indhold«, optrykt i *Kulturkritik*, 1, Kbh. 1973, s. 167-176.
19. I forbindelse med omlægningen forhøjedes prisen på bladet til 5 kr. per nr./30 kr. i abonnement.
20. Jf. brev fra Salto til Uttenreitter 16/10 1918, Det Kongelige Bibliotek, NKS 4722, 2°.
21. Carl Julius Salomonsens sygdomstese fremsattes for første gang i foredraget »Smitsomme Sindslidelser før og nu med særligt henblik paa de nyeste Kunstretninger«, afholdt i Medicinsk-historisk Selskab 15. januar 1919 og kort tid herefter udgivet i pjeceform. Den opfulgtes året efter af en række *Tillæggsbemærkninger om Dymorphismens sygelige Natur*. Hele den mellem-liggende debat er behandlet af Hanne Abildgaard i »Dysmorfismedebatten. En diskussion om sundhed og sygdom i den modernistiske bevægelse omkring første verdenskrig«, in: *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks samlinger*, nr. XXVII, Kbh. 1984-85, s. 131-158.
22. Udstillingen *International Kunst. Ekspressionister og Kubister. Maleri og Skulpturer*, der blev vist i Georg Kleis' galleri på Vesterbrogade 58, indeholdt primært værker af Waldens faste garde af tyske og internationale ekspressionister som Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, Rudolf Bauer, Jacoba van Heemskerck og Waldens svenske kone Nell Walden, hvortil kom eksempler på fransk kubisme af Picasso, Metzinger og Gleize.
23. Jf. Elias Bredsdorff: »Om at fodre sine karusser«, *Politiken* 11. juli 1955. Optrykt i *Kommer det os ved. Kulturradikale essays*, Kbh. 1971, s. 57-62.
24. Jf. Morten Thing: *Kommunismens kultur. DKP og de intellektuelle 1918-1960*, 1, Kbh. 1993, der i kapitlet om kulturradikalismen (s. 187-265) behandler *Klingen* som det første i rækken af »De kulturradikale tidsskrifter«.
25. Poul Henningsen: *Hvad med kulturen?*, Kbh. 1933, s. 8ff, 38 og passim.
26. Jf. Klaus Ribbjerg der i et nyligt foredrag, »Med højt humør og løftet hale. Et foredrag om kulturradikalisme«, in: *Kritik*, 144, 2000, s. 48-56, sidestillede netop Axel Salto med Georg Brandes som kroneksempler på den kulturradikale holdning.
27. Georg Brandes: *Samlede Skrifter*, 4, Kbh. 1900, s. 5.
28. Betegnelsen 'konstruktivisme' stammer fra 1921, hvor gruppen Konstruktivistisk Arbejdsgruppe dannedes i Moskva på INKhUK: Institut for Artistisk Kultur. Jf. en nyere behandling: Christina Lodder: »Soviet Constructivism« in: Steve Edwards & Paul Wood (red.): *Art of the Avant-Gardes*, New Haven og London 2004, s. 359-393.

29. Om Statens Museum for Kunsts indkøbspolitik under direktøren Karl Madsen (1911-1925) se Villads Villadsen: *Statens Museum for Kunst 1857-1952*, Kbh. 1998.
30. Om kunstsamleren og hovedmæcenen Tetzen-Lund se Lennart Gottlieb: »Tetzen-Lunds samling – om dens historie, indhold og betydning«, in: *Kunst og museum* 1984, s. 18-49.
31. Jf. brev fra Salto til Uttenreitter, dateret »Torsdag Aften« [maj 1919], Det Kongelige Bibliotek, NKS 4722, 4°.
32. Jf. brev fra Salto til Uttenreitter, 28/5 1919, Det Kongelige Bibliotek, NKS 4722, 4°.
33. Jf. brev fra Salto til Uttenreitter, 7/5 1919, Det Kongelige Bibliotek, NKS 4722, 4°. 22 interessenter tog ifølge navnelisten forrest i *Digte* imod denne opfordring, herunder kunstsamleren Tetzen-Lund, bogsamleren H. Marx-Nielsen og en række andre bog- og forlagsfolk samt familiemedlemmer til *Klingens* redaktører og faste bidragydere.
34. Brev fra Gelsted til Uttenreitter, 1/10 1919, Det Kongelige Bibliotek, NKS 4722, 4°.
35. Jf. Abildgaard 1990, s. 86ff, og 1994, s. 153ff (jf. note 1).
36. Fra *Klingens* stab medvirkede ved efterårsudstillingen O.V. Borch, Vilhelm Wanscher, William Scharff, Lundstrøm, Salto, Jais Nielsen, Henningsen, Olaf Rude, Mogens Lorentzen og Svend Johansen.
37. Poul Uttenreitter: »Omkring Klingen«, in: Axel Salto (red.): *Klingen*, Kbh. 1942, s. 18.
38. Torben Brostrøm: »Det umådelige mådehold«, in: *Vindrosen* 1959:1, s. 7.
39. Otto Gelsted: *Ekspressionisme*, Kbh. 1919, s. 26.
40. Brev fra Gelsted til Uttenreitter, 1/10 1919, Det Kongelige Bibliotek, NKS 4722, 4°.
41. Manuskriptet til samlingen findes på Det Kongelige Bibliotek, Marx-Nielsen 5, 2°.
42. Jf. Vagn Steen: »Enmandsløbet – nogle af Emil Bønnelyckes demonstrative tekster« in: *Vindrosen* 1966:1, s. 60-69.
43. Mombergs forsendelse til *Klingen* er ikke bevaret.
44. Jf. H.L. Mombergs lille poetik »At forstå kunst«, trykt i tidsskriftet *Baalet*, 2. årg., 1, 1922, s. 16-17.
45. Udateret brev fra Gelsted til Momberg, Det Kongelige Bibliotek, NKS 5167, 4° kps. IV.
46. Brev fra Tom Kristensen til Salto, 23/2 1920, Det Kongelige Bibliotek, NKS 5181, 4°.
47. Jf. Jens Andersen: *Dansende stjerne – en bog om Tom Kristensen*, Kbh. 1993, s. 262ff. De 7 digte findes i dag på Det Kongelige Bibliotek arkiveret som hhv. »5 digte«, NKS 1770^a, 2° og »To prosastykker«, NKS 1839, 2°.
48. Jf. brev fra Kristensen til Salto, 27/9 1920, Det Kongelige Bibliotek, NKS 5181, 4°.
49. »Den hemmelighedsfulde Avis. En munter Historie af Emil Bønnelycke«, in: *Buen*, 1. årg., 12, s. 4-7.