

FASCISMENS KULTURELLE NYORDNING

Benjamin G. Martin:

The Nazi-Fascist New Order for European Culture

Havard University Press 2016, 370 s.

Hvordan kan man undersøge fascismen, og hvorvidt tilfører det ny viden til den kolossale mængde af forskningslitteratur om det tyske og det italienske fascistiske regime? Det giver Benjamin G. Martin et bud på med bogen *The Nazi-Fascist New Order for European Culture* (2016). Som titlen signalerer, er der tale om en kulturhistorisk undersøgelse af den tyske nationalsocialisme og den italienske fascismes bestræbelse på at nyordne det europæiske kulturliv i perioden 1933-1945. Hermed viderefører Martin arven fra George Mosse, der i årtier viste erkendelsesgevinsten ved at undersøge fascismen igennem en kulturhistorisk linse.¹ Især i forordet til essaysamlingen *The Fascist Revolution* (1999) argumenterede Mosse eksplicit for den kulturhistoriske analyse frem for traditionelle tilgange til fascismen som for eksempel sociologiske og økonomiske studier.² Mosse anerkendte ganske vist, at der kan være økonomiske og sociale forklaringer på fascistens succes.³ Imidlertid insisterede han på, at fascistens folkelige appel og magt kun kan begribes ved at analysere fascistens selvrepræsentation som kulturel nationalistisk højre-revolutionær bevægelse.

Netop interessen for at belyse fascistens konsolidering af sit magtgrundlag med kulturel blød magt har Martin tilfælles med Mosse. Imidlertid er det analytiske greb et andet. Til forskel fra Mosse, der analyserede fascistens æstetiske virkemidler og udtryksformer, er Martins undersøgelse rettet mod et kulturelt organisatorisk niveau. Det organisatoriske fokus skyldes Martins tese, som fremsættes på bogens første side: At det tyske nationalsocialistiske og det italienske fascistiske regime via kulturelle institutioner skabte en paneuropæisk kulturel nyordning efter fascistisk mønster. Tesen forsøger Martin at eftervise med kortlægning af fascisternes organisatoriske engagement i de tre kulturelle domæner: filmbranchen, det klassiske musikliv og litterære intellektuelle kredse. Blandt andet behandler Martin i sin bog, hvordan fascistene dannede nye europæiske film-, forfatter- og komponistforbund med repræsentation efter nationale principper. Desuden gør Martin rede for, hvorledes især de tyske nationalsocialister

1 For eksempel belyste Mosse i *The Nationalization of the Masses* (1975, genoptrykt i 1991), hvordan fascistene skabte en masseobiliserende kult med brug af nationale symboler.

2 Mosse: *Fascist Revolution*, ix-x.

3 Mosse: *Fascist Revolution*, x, 43.

allierede sig med et konservativt orienteret forfatter- og komponistmiljø i flere europæiske lande. Og endelig belyser han, hvordan de fascistiske regimer sikrede sig opbakning fra dele af den højreorienterede kulturelite ved at varetage kunstnerens interesser. For eksempel tilstræbte det tysk initierede komponistforbund, *Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten*, fra 1934, at rehabilitere en nationalromantisk musik og at få kodificeret copyrightregler, der krediterede det kunstneriske ophav (s. 22). Med kombinationen af en kulturhistorisk undersøgelse og et organisationsstudie skriver Martin sig imidlertid ikke kun ind i det kulturhistoriske forskningsfelt. Hans bog bygger samtidig bro over to adskilte positioner i den internationale forskningsdebat om fascismen.

Den ene forskningsfront tilstræber at definere fascismens ideologiske og kulturelle kernekomponenter. Blandt andre har Stanley Payne opstillet en idealtypologi, der identificerer fascismen som et sæt af diktatoriske, nationalistiske, autoritære, antiliberalistiske, antikommunistiske, voldsvillige og militaristiske værdier.⁴ Mosse hører også til denne tradition med essayet 'Toward a General Theory of Fascism' (1980), der bestemmer fascismen som en livsindstilling, karakteriseret ved nationalisme, åndelig revolution og bekæmpelse af den eksisterende samfundsorden.⁵ Navnlig Roger Griffin har imidlertid forfægtet en generisk fascisteforståelse, der beskriver fascismen som en ultra-nationalistisk og populistisk bestræbelse på at genføde nationen. Sagt med Griffins terminologi fra introduktionen til antologien *International Fascism* (1998) kan fascismen defineres som "palingenetic populist ultra-nationalism".⁶ Godt nok har Griffin efterfølgende modereret sin kraftige betoning af det ultra-nationalistiske element, men han fastholder ikke desto mindre sin teori om en voksende konsensus om en fælles fascistedefinition.⁷

Den anden front i debatten er funderet i en klassisk empirisk forskningstradition, idet den undersøger de forskelligartede fascistiske bevægelseres politiske udvikling i deres historiske kontekst. En af denne forskningsgrens fremmeste fortalere er Robert Paxton, der i bogen *The Anatomy of Fascism* (2004) formulerer en funktionel fascisteforståelse med empirisk tyngdepunkt lagt på fascistens vækstbetingelser, politiske praksis og politiske rum til at udvikle sig.⁸ Ifølge Paxton kan det fascistiske fænomen og politiske gennembrud kun forstås gennem

4 Payne: 'Concept of Fascism', 20-21. Payne: *History of Fascism*, 7, 466.

Paynes typologi er en videreudvikling af Ernst Noltes definition af et fascistisk minimum, bestående af anti-marxisme, anti-liberalisme, førerprincip, parti-hær og totalitært mål. Nolte: *Die Krise*, 346.

5 Mosse: 'Toward a General Theory', 194-195. Bemærk at essayet blev publiceret i 1980 i Mosses essaysamling *Masses and Man*, som blev genoptrykt i 1987, hvilket er den her anvendte udgave. Essayet er også bragt i revideret udgave i *The Fascist Revolution*.

6 Griffin: 'Introduction', 13.

7 Griffin: 'Primacy of Culture', 24.

8 Det skal bemærkes, at Paxtons funktionelle fascisteforståelse blev lanceret allerede i 1998 med artiklen 'Five Stages of Fascism'.

studier af de fascistiske bevægelsers politiske handlinger, varetagelse af interesser og opbygning af alliancer. For eksempel fik fascismen i Italien og Tyskland tilslutning fra det agrare miljø, idet den fungerede som repræsentant for bøndernes systemkritik og økonomiske interesser. Desuden formåede begge landes fascistiske bevægelser at etablere et samarbejde med en konservativ elite, som gav plads til fascisterne på den parlamentariske arena, hvilket skabte en platform for en udvidelse af fascisternes magtgrundlag.

The Nazi-Fascist New Order for European Culture kan umiddelbart placeres inden for den førstnævnte front i forskningsdebatten i kraft af sine analyser af fascismens kulturpolitiske projekt. Imidlertid er Martins ærinde ikke at definere fascismens kernekomponenter, selvom bogen nævner, at de fascistisk ledede kulturorganisationer opererede med nationale, antisemitiske og til dels antimoderne kriterier. Derimod peger bogens afdækning af fascismens systematiske udvidelse af sit kulturelle organisatoriske magtgrundlag i retning af Paxton. Især har Martins funktionelle analyse af fascismens konsolidering af sin magt via alliancer og varetagelse af kunstnernes interesser resonans med Paxtons fascisme-forståelse.

Det skal siges, at Martin ikke positionerer sig i forhold til de nævnte forskere eller forskningsdebat. Imidlertid fremstår bogens kobling af en kulturhistorisk undersøgelse og et organisatorisk genstandsfelt som en metodisk videreudvikling af den aktuelle fascismedforskning. Spørgsmålet er imidlertid, hvilken ny viden der kommer ud af Martins tilgang til fascismen.

Først og fremmest bidrager Martins bog til den etablerede fortælling om de fascistiske regimers totalitære sigte, idet bogens kortlægning af fascisternes kulturelle infrastruktur bekræfter omfanget af fascisternes aktiviteter. For eksempel inviterede tyske kulturaktører udenlandske højreorienterede komponister, der var centralt placeret i hjemlandenes kulturorganer, til at deltage i et tysk ledet komponistforbund (s. 24-25). Dermed fik det nationalsocialistiske regime institutionel kontrol med et netværk af nationalt sindede kunstnere, der i kraft af deres professionelle position potentielt kunne influere hjemlandenes kulturelle organisering i henhold til fascistiske kriterier.

Desuden nuancerer Martin den eksisterende forsknings viden om det politiske magtforhold mellem aksemagterne (fra 1936), idet bogen afdækker, at Tyskland dominerede det fascistiske kulturimperialistiske projekt om end i konkurrence med Italien. Blandt andet kappedes de to regimer om at afholde internationale film- og musikfestivaler. Samtidig viser Martin, at Italien havde interesse i en kulturel alliance med Tyskland i den fejlagtige tro, at landet kunne fremstå som førende inden for det europæiske kulturliv. Eksempelvis tilsluttede Italien sig i 1935 det tyske filminitiativ *Internationale Filmkammer* for at sikre tysk støtte til Venedig Filmfestival, som skulle skaffe Italien international prestige (s. 45, 70). Imidlertid viste det sig vanskeligt at bevare det internationale samfunds anseelse, da landet intensivere sit kulturelle samarbejde med Tyskland, som inde-

bar en radikal aggressiv nationalisme (s. 135-139). I øvrigt blev det evident med udbruddet af 2. verdenskrig, at Tyskland frem for Italien satte dagsordenen både politisk og kulturelt.

Selvom Martins bog belyser, hvorledes fascistiske kulturaktører bestræbte sig på at opbygge et rivaliserende netværk til de oprindelige internationale kulturelle institutioner, kan bogens paneuropæiske kulturimperialistiske tese dog diskuteres. Godt nok skal det medgives, at de fascistiske regimer opererede med en forestilling om en nyordning af samfundsforholdene som en integreret del af deres totalitære bestræbelse. Imidlertid kan der stilles spørgsmålstegn ved karakteren af de kulturelle relationer mellem de europæiske lande. For det første blev planen om at etablere et paneuropæisk kulturelt samarbejde ikke formuleret af Adolf Hitler, men derimod af Hitlers propagandaminister Joseph Goebbels, hvilket Martin da også påpeger (s. 6, 8, 184-189). For det andet er det uklart, hvori fællesnævneren for det tysk-italienske kulturelle samarbejde bestod. Hvor det tyske nationalsocialistiske regime ensrettede sin kulturscene med en nationalromantisk musik, naturalistiske skildringer og kunstnerisk udvælgelse efter nationale og racistiske principper, var den italienske fascisme åben over for avantgardistiske eksperimenter lige fra tolvtonemusik til futuristisk poesi og malerkunst. I øvrigt tillod den italienske fascistiske stat, at jødiske modernistiske komponister, der var emigreret fra Tyskland, deltog i landets musikarrangementer indtil 1938, hvor landet indførte strenge racelove og formaliserede sit kulturelle samarbejde med Tyskland (s. 111-113, 128-130).

Martin problematiserer imidlertid ikke forskellene på de to fascistiske regimers kulturpolitiske program. Derimod fremfører han det argument, at Tyskland havde brug for allierede til at skabe en ny kulturel orden, hvor navnlig Italien var af vital betydning. Og i forlængelse heraf hævder han, at forskelle i kunst blev overskygget af en fælles ambition om at destruere den bestående internationale orden (s. 10-11). På trods af Martins udsagn forekommer der at være erkendelsesmæssige perspektiver, hvis bogen havde uddybet fascismens forhold til modernismen og modernitetsforestillinger.⁹ For eksempel har Griffin lanceret begrebet *alternative modernism* som betegnelse for fascismens bestræbelse på at skabe et radikalt nyt samfund, hvilket har træk tilfælles med Martins betragtninger om fascismens revisionistiske nyordning.¹⁰ Herunder kunne det have været relevant at inddrage Griffins sondring mellem modernistisk æstetik og fremskridtsforestilling. For eksempel har Griffin karakteriseret Goebbels som modernist i kraft

9 Der tages forbehold for, at begreberne modernisme og modernitet er særdeles omstridte. Blandt andet bliver begreberne anvendt som periodebetegnelse, som substantiel konstituerende kategori og for modernismebegrebet som æstetisk stilistisk bestemmelse. For refleksion over navnlig modernitetsbegrebet se Andersen og Brimnes: 'Modernitetsforestillinger'.

10 Griffin: *Modernism and Fascism*, 2, 309, 315.

af Goebbels' tro på den moderne stats institutionelle og organisatoriske magt til at skabe en ny national kultur og tidsalder.¹¹

For det tredje, og som sidste punkt, må det påpeges, at der er forskel på hensigt og praksis. Selvom Martin viser, at der foregik en omfattende transnational udveksling inden for musik- og filmbranchen, er bogens behandling af det litterære miljø mindre overbevisende. For eksempel er de fascistisk initierede litterære arrangementer bemærkelsesværdige ved deres fravær af prominente forfattere. Desuden forekommer det at have været sparsomt med litterære institutionelle initiativer. I hvert fald baserer bogens ræsonnementer sig på de to kortlivede forfatterorganisationer, nemlig *Union nationaler Schriftsteller* stiftet i 1934 og *Europäischer Schriftsteller-Vereinigung* stiftet i 1942, som aldrig fik nævneværdig betydning. Dermed viser bogen på dette punkt det modsatte af sin tese, nemlig at det var en forholdsvis begrænset del af den intellektuelle elite fra andre europæiske lande, der deltog i den institutionaliserede realisering af Det Tredje Riges ambition om en kulturel nyordning af Europa.

Det skal understreges, at sidstnævnte kommentar angår et spørgsmål om repræsentativitet i forhold til bogens overordnede tese og ikke kvaliteten af bogens undersøgelser. I øvrigt har Martins behandling af forfatterforbundet *Europäischer Schriftsteller-Vereinigung* tidligere været publiceret i *Journal of Contemporary History*.¹² Generelt gælder da også for bogens konklusioner, at de baserer sig på empiriske studier af et varieret kildemateriale fra blandt andet tyske og italienske arkiver, med inddragelse af indsigter fra en omfattende forskningslitteratur om internationale organisationer og de fascistiske regimers kulturliv.

Martins kortlægning af organisationer og drivende aktører bliver i *The Nazi-Fascist New Order for European Culture* omsat til en særdeles velskrevet fremstilling, som gør læseren klogere på omfanget af fascismens kulturelle ambitioner. Godt nok har den eksisterende forskning behandlet de fascistiske regimers legitimering af deres magtgrundlag med kulturelle manifestationer som for eksempel arkitektoniske bygningsværker. Og godt nok har flere studier behandlet de fascistiske kulturaktørers samarbejde med blandt andet filmselskaber i andre europæiske lande. Imidlertid er det bogens styrke, at den i kraft af sin tilgang, der kombinerer kulturhistorie med et organisationsstudie, afdækker et mere subtilt fascistisk kulturelt netværk. Desuden er det bogens styrke, at den dokumenterer, hvorledes de fascistisk dominerede kulturelle organisationer gradvist implementerede en nationalistisk og racebiologisk dagsorden. Netop ændringen af kulturelle normer er en central pointe. For i et videre perspektiv viser bogen, at

11 Jf. "It was not Goebbels' aesthetics that mark him out as a modernist. Rather it was his deep-seated belief that the institutional and organizational might of the modern state could be used to create a new national culture and a new historical era.", Griffin: *Modernism and Fascism*, 253.

12 Martin: 'European Literature'.

der både internt i de fascistiske regimer og i Europa generelt foregik et kulturelt skred, der ændrede rammerne for, hvad der var muligt at tænke, sige og gøre. Bogens analyse af mellemkrigstidens kulturelle skred er sofistikeret og relevant, også i forhold til den aktuelle samfundsdebat.

Hermed fremstår bogen som et solidt, vedkommende og metodisk originalt bud på en kulturpolitisk historie om de fascistiske regimers bestræbelse på at nyordne Europa med blød magt. Dette udelukker ikke, at Martins tese kan diskuteres, endsige at bogen rejser nye spørgsmål. For eksempel lægger bogens undersøgelse af det europæiske forfattermiljø op til en modfortælling, der belyser den europæiske kulturelite, som var fjendtligt indstillet over for fascismens hegemoniske kulturelle model for Europa.

LITTERATUR

- Andersen, Casper og Niels Brimnes: 'Modernitetsforestillinger og moderniseringsbe-
stræbelser i globalt perspektiv', *Temp* 12, 2016, 5-12.
- Griffin, Roger: 'Introduction'. I Roger Griffin (red.): *International Fascism: Theories,
Causes and the New Consensus*, New York: Oxford University Press, 1998, 1-20.
- Griffin, Roger: 'The Primacy of Culture: The Current Growth (Or Manufacture) of Consensus
within Fascist Studies', *Journal of Contemporary History* 37 (1), 2002, 21-43.
- Griffin, Roger: *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*,
Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.
- Martin, Benjamin G.: *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, Cambridge, Massachu-
setts: Harvard University Press, 2016.
- Martin, Benjamin G.: 'European Literature' in the Nazi New Order: The Cultural Politics of the
European Writers' Union, 1941-43', *Journal of Contemporary History* 48 (3), 2013, 486-508.
- Mosse, George L.: *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism*, New York:
Howard Fertig, 1999.
- Mosse, George L.: 'Toward a General Theory of Fascism'. I George Mosse: *Masses and Man: Na-
tionalist and Fascist Perceptions of Reality*, Detroit, Michigan: Wayne State University Press,
1987, 159-196.
- Mosse, George L.: *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in
Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, Ithaca, New York: Cornell Uni-
versity Press, 1991.
- Nolte, Ernst: *Die Krise des liberalen Systems und die faschistischen Bewegungen*, München: R.
Piper & Co. Verlag, 1968.
- Paxton, Robert O.: 'The five Stages of Fascism', *The Journal of Modern History* 70 (1), 1998, 1-23.
- Paxton, Robert O.: *The Anatomy of Fascism*. New York: Alfred A. Knopf, 2004.
- Payne, Stanley: 'The Concept of Fascism'. I Stein Ugelvik Larsen, Bengt Hagtvet og Jan Petter
Myklebust (red.), *Who Were the Fascists: Social Roots of European Fascism*, 1980, 14-25.
- Payne, Stanley G.: *A History of Fascism, 1914-1945*, Madison, Wisconsin: The University of Wis-
consin Press, 1995.

KRISTINA KRAKE

PH.D.

E-MAIL: KRISTINA.KRAKE@MAIL.DK