

## 2. SCENEN

Den ordlösa romanen som genre uppstod i en tid då idéer – konstnärliga och politiska – var mer förenande respektive separerande än medieformer och genrer. Det betyder att *Schicksal* skapades som i en smältdegel av mediala uttryck. Ändå är den sitt eget uttryck, skild från allt annat. *Schicksal* kan ha tillkommit i relation till film, litteratur, bildkonst och annan ordlös konst som dans, cirkus och musik, men den är ändå inte något av detta. Den fungerar inte enligt förväntningarna på de medier den anspelar på. Den ordlösa romanen som genre, och *Schicksal* som en del av denna genre, utgör ett egenartat uttryck med sina egna specifika funktioner och betydelser.

### Otto Nückels Tyskland 1918–1926

Otto Nückel föddes i Köln 1888. 1910 avbröt han sina medicinstudier, flyttade till München och bytte bana till konstnär. I sin konstnärliga praktik sysslade han med måleri, teckning och grafik. Under första världskriget arbetade han som sjukvårdare och medverkade i det avantgardistiska magasinet *Zeit-Echo: Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler*.<sup>21</sup> Han rörde sig hela tiden i sammanhang där också bilder cirkulerade. Efter kriget ingick han i konstnärgruppen *Münchener Secession* och senare *Münchener neue Secession*, i vars utställningar han medverkade åren 1924, 1927, 1928, 1929 och 1931 samt efter kriget 1946 och 1948, och var också medlem i 7 *Münchner Maler*

1930–1937. Han var verksam som karikatyrtecknare för den radikala satirtidningen *Simplicissimus* och tecknade även serier i barntidningen *Ping-Pong*. Som bokillustratör arbetade han med flera stora tyska författares verk, till exempel Thomas Manns *Der kleine Herr Friedemann* redan 1920. Han bedrev sina verksamheter, inte minst arbetet på *Simplicissimus*, i en vänsterpolitisk orientering samtidigt som han levde i en stad som kanske mer än andra platser visade på kontrasterna i samhället och politiken. München var en konstens och kulturens stad och samtidigt den stad där Adolf Hitler bosatte sig och där nationalsocialismen först fick fäste.<sup>92</sup>

Nückel och Hitler delar flera biografiska detaljer, som visserligen inte betyder något för tolkningen av *Schicksal* men som visar på hur nära varandra olika ideologier existerade. De föddes med några månaders mellanrum, Nückel flyttade till München 1910 och Hitler 1913, de verkade samtidigt som bildskapare under sina tidiga år där – Nückel dock mer framgångsrikt än Hitler, som främst försörjde sig som vykortsmålare med stadens byggnader som motiv. De ristade respektive skrev sina huvudsakliga böcker under åren 1924 och 1925 och fick dem utgivna ungefär samtidigt. Eher Verlag, som gav ut de två delarna av *Mein Kampf* 1925 respektive 1926, var nazisternas huvudsakliga förlag medan Delphin Verlag, som publicerade *Schicksal*, var inriktat på modern konst och litteratur. Delphin Verlag klassificerades 1937 som judiskt av rikets kulturkammare (RKK) och avlägsnades därmed ur det tyska handelsregistret.<sup>93</sup> 1945 tvingades förlaget lägga ned definitivt. Eher Verlag stängdes och avvecklades efter krigsslutet 1945.

Konstvetarna Stephanie Barron och Sabine Eckmans skriver om konsten under Weimarrepubliken och inleder sin bok med en uppräknings av händelser under perioden. Händelserna är valda utifrån det politiska perspektivet, liksom utifrån händelser och förändringar inom den tyska kulturen och konsten. Då detta urval stämmer väl in på min ambition att här kort redogöra för den miljö och den kultur som omgav *Schicksal*, har jag valt att utifrån Barrons och Eckmans uppräknings presentera några av händelserna som ägde rum mellan Weimarrepublikens start och fram till och med året för *Schicksals* publicering.

Den 9 november 1918 abdikerade kejsar Vilhelm II i samband med novemberrevolutionen och den 11 november avslutades första världskriget med att Tyskland undertecknade ett vapenstillståndsavtal. I december etablerades i Berlin *Novembergruppe* – ett konstnärskollektiv bestående av

radikala konstnärer, författare, och formgivare med syftet att förena konst och politik.

I januari 1919 utbröt det så kallade spartakistupproret, organiserat av kommunistpartiets ledare Rosa Luxemburg och Karl Liebknecht.<sup>94</sup> Upproret slogs ned och Luxemburg och Liebknecht torterades och avrättades. I februari utsågs socialdemokraten Friedrich Ebert till rikets president. I april grundades Walter Gropius Staatliches Bauhaus i Weimar, en skola för konsthantverk, formgivning och arkitektur. I juni accepterade Tyskland villkoren för Versaillesfördraget och den 11 augusti utropades Weimarrepubliken.

I februari 1920 bytte Tyska arbetarpartiet namn till Nationalsocialistiska tyska arbetarpartiet (NSDAP). I München kungjorde Hitler partiets manifest inför 2000 åhörare. Samma månad gick Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* upp på biograferna. I juni öppnade den första dadaistutställningen i Berlin.

I januari 1921 fastställdes Tysklands krigsskadestånd till en summa på 269 miljarder guldmark att betala på 42 år. Summan skrevs i juni ned till 132 miljarder mark.

I mars 1922 gick Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* upp på biograferna. I april undertecknades Rapallofördraget i vilket det fastställdes ett ekonomiskt och militärt samarbete mellan Tyskland och Sovjetunionen. I oktober började hyperinflationen.

I januari 1923 låg valutan på 18 000 mark för en dollar. NSDAP höll sin första partikongress i München. I augusti låg valutan på över 4,6 miljoner mark för en dollar. Rikskanslern Wilhelm Cunos koalitionsregering avgick och en bred koalition bildades med de fyra stora demokratiska partierna. I november nådde hyperinflationen sin botten med 4,2 miljarder mark för en dollar. Ölhallskuppen – ett nazistiskt kuppförsök – ägde rum på Bürgerbräukeller i München. Kuppförsöket slogs ned, Hitler och flera andra nazister fängslades och NSDAP förbjöds.

I april 1924 dömdes Hitler till fem års fängelse för sin inblandning i ölhallskuppen. Vid riksdagsvalet i maj växte både yttersta vänstern och yttersta högern på bekostnad av regeringens koalitionspartier. I september antogs Dawesplanen för att reglera Tysklands krigsskadestånd. I november publicerades Thomas Manns *Der Zauberberg*. I december släpptes Hitler ur fängelset efter att ha avtjänat nio månader av sitt straff.

I januari 1925 upphävdes förbudet mot NSDAP, vilket ledde till partiets återbildande i februari. President Ebert avled och i april valdes fältmarskalk Paul von Hindenburg till president. I juli kom första delen av Hitlers *Mein Kampf* ut.

I januari 1926 publicerades Otto Nückels *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern* på Delphin Verlag. I april slöt Tyskland och Sovjetunionen ett vänskaps- och neutralitetsfördrag, det så kallade Berliner Vertrag, vilket garanterade deras neutralitet i händelse av en tredje parts attack på något av länderna. I juli höll nazisterna sin andra partikongress. I december utkom andra delen av Hitlers *Mein Kampf*.

*Schicksal* har beskrivits som en allegori över Weimarrepubliken, exempelvis av kritikern Christian Gasser.<sup>95</sup> Han utvecklar inte detta nämnvärt, men det är lätt att leka med tanken att verkets karaktärer har olika politiska och ideologiska roller. Kvinnan kan uppfattas som Tyskland (Germania), freden, friheten eller idén; försäljaren/förföraren kan placeras i rollen som västmakterna; den man som kvinnan förälskar sig i, men som mördas, kan möjligen förstås som kommunismen (och specifikt möjligen när Rosa Luxemburg och Karl Liebknecht torteras och avrättas) men också som fred och försoning; skraddaren kan ses som Weimarrepublikens president socialdemokraten Friedrich Ebert (som dessutom var skraddarson) och poliserna med schäferhunden som minnen från idoga polismaktsinsatser under auktoritära former. Mannen med puckeln är inte lika lättplacerad. Är hans roll att spela ut de olika karaktärerna mot varandra? Personifierar han kanske det politiska och ideologiska kaoset som kännetecknade perioden?

Det går också att låta bli att tolka *Schicksal* som en allegori över Weimarrepublikens turbulens och i stället låta romanen utgöra ett eget universum med egna villkor – med andra ord att undersöka vad som händer i denna på samma gång igenkännbara och främmande värld. Jag föreställer mig att skillnaden i de olika tolkningsingångarna handlar om placering, förflyttningar och avstånd. I en kulturhistorisk tolkning zoomas perspektivet ut och *Schicksal* placeras i sitt kulturella och idéhistoriska sammanhang – som en del av en rörelse i mellankrigstiden och Weimarrepubliken, relaterad till samtida kulturella uttryck och idéer. Det går även att tänka sig en mer litterär tolkning där *Schicksal* förstås som en i bild varande berättelse, där det bildmässiga försöker appropriera den traditionella romanformen (det

vill säga den borgerliga romanens tid, kausalitet och personligheter). Tillägnandet sker då linjärt genom händelsernas ordning.

När jag tillägnar mig verket vill jag upprätta en rörelse som går *inåt* från mig som betraktare till bildvärlden och *inom* bildvärlden – för att jag ska vara med om själva bilderna. Detta kan jämföras med skillnaden mellan läsandet av en text och tillägnandet av en bildvärld. Textläsningen utspelar sig alltid i huvudet på mig – texten förflyttas in – medan jag som bildbetraktare förflyttar mig själv in i bildvärlden och är med om den.

## Träsnittets anspelningar

Relieftekniken är avgörande för hur och vad *Schicksal* och *Enfance* uttrycker och förmedlar. Det handlar både om det uttryck som tekniken skapar (kontraster, kantighet) och om de anspelningar träsnittet bär med sig – historiskt till de medeltida, religiösa tideböckerna och närmare samtiden till hur konstutövare gjorde träsnittet betydelsebärande. De religiösa böckernas relevans visas inte minst genom att Frans Masereel döpte sin mest sålda bok till *Mon livre d'heures* och, i tysk utgåva, *Mein Stundenbuch*. Titeln förstärker här hur träsnittet lyfter fram det religiösa, som i sin tur belyser det existentiella.

De medeltida blockböckerna i träsnitt – avsedda för religiös vägledning – var tydliga föregångare till både den tyska expressionistiska bildkonsten och den ordlösa romanen. Under 1500-talets början ersattes blocktrycket av Gutenbergs tryckpress. Det är möjligt att båda tryckteknikerna verkade samtidigt, men enkelheten och effektiviteten i Gutenbergs tryck konkurrerade ut blocktrycket. Träsnittet fanns dock kvar som ett konstnärligt och dekorativt uttryck med konstnärer som Albert Dürer och Hans Holbein d.y.<sup>6</sup> Holbeins *Danse macabre* diskuteras vidare nedan. Träsnittets återkomst under 1900-talets början hade mycket att göra med det ökade intresset för medeltida bildkonst. De expressionistiska konstnärerna kunde genom det religiösa, medeltida uttrycket förmedla känslor och tillstånd av ångest och existentiella upplevelser.<sup>7</sup>

### Hans Holbeins *Danse macabre*

I *Schicksal* kan man finna spår av Hans Holbeins *Danse macabre*, ett verk som den bildvane Nüchel utan tvekan kände väl till. Under 1900-talets början skapade konstnärer som Käthe Kollwitz, Max Klinger, Max Beckman, Otto Dix och Karl Schmidt-Rottluff träsnitt inspirerade både av sociala orättvisor i samtiden och av medeltida träsnitt, i synnerhet religiösa träsnitt som *Biblia pauperum*.<sup>98</sup> I ett första skede gjorde Holbein fyrtio stycken träsnitt med tyska titlar; dessa gjordes i Basel och bör ha färdigställts mellan 1522 och 1526 (exakt 400 år innan träsnitten för *Schicksal* gjordes).<sup>99</sup> Inte förrän tolv år senare publicerades träsnitten i bokform.<sup>100</sup> Denna långa väntan kan ha berott på den religions- och samhällskritik bilderna förmedlar.<sup>101</sup> Vid publiceringen 1538 försvann de tyska titlarna och ersattes av bibelcitат upptill på bilden och en kvatrin av Gilles Corrozet nedanför.<sup>102</sup> *Schicksal* – med sin ordlöshet och samhällskritik – bär större likheter med de första versionerna än med den publicerade boken.

Holbeins träsnitt visar i en serie scener hur döden träder in i vardagen och hämtar människor från olika nivåer i samhället – från påven till läkaren och plogmannen.<sup>103</sup> Varje bild har en titel som syftar på en specifik person. Två titlar – ”Köpmannen” och ”Barnet” – återfinns i *Schicksal*. Där finns också exempel på bilder eller bildelement och -kompositioner som helt eller delvis aktivt arbetar med Holbeins träsnitt och därmed även omformulerar Holbein. Jag återkommer till detta i diskussionen om ”Mannen med puckeln” i kapitel 5, ”Uttryckens existentiella tematik”.

### *Die Brücke*

Tekniken träsnitt bär på betydelser som är separata från bildernas och de skilda verkens innehåll. Det handlar om relationen till det medeltida träsnittet men också om hur den relationen accentuerades och omformades under decennierna innan de ordlösa romanerna kom till. Den grupp som mer än andra lyfte fram träsnittet både som symbol och som teknik var det tyska konstnärskollektivet *Die Brücke*. Konstvetaren Robin Reisenfeld belyser hur det visuella uttrycket – här träsnittet – förkroppsligade en nationell kollektiv känsla och ideologi.<sup>104</sup> Hennes diskussion ger för min studie av den ordlösa romanen en god överblick av detta tema.

Reisenfeld skriver att de rum som fanns för spridning och lansering av den nya konsten i Tyskland vid sekelskiftet var tidskrifter och lokala

utställningar. Genom reproduktioner i tidskrifter som *Simplicissimus*, *Jugend* och *The Studio* betonades träsnittet som hantverk och som exempel på jugendstilens estetik. *Die Brückes* användande av träsnittet härrörde från samtida influenser i Tyskland och Europa, inklusive det japanska träsnittet som flera europeiska konstnärer var starkt påverkade av (Felix Vallotton, Emil Orlik, Henrietta Hahn), men också från *Die Brücke*-konstnärernas utbildningsbakgrund i tekniska högskolor, där eleverna fick lära sig att skapa dekorativ konst utifrån förhållandet mellan olika medier och naturens former.<sup>105</sup> Lika viktigt var återupptäckten av det tyska träsnittet från senmedeltiden och den tidiga renässansen. Redan under 1880- och 1890-talen beskrevs träsnittet som ett "inneboende tyskt, estetiskt uttryck".<sup>106</sup> Under senromantiken och biedermeierperioden gjorde flera konstnärer träsnitt inspirerade av Albrecht Dürer och Hans Holbein för att framställa biblar, kalendrar, karikatyrer och sagoillustrationer.<sup>107</sup> Det fanns här en strävan efter att identifiera träsnittet som en nationell och nordeuropeisk uppfinning från slutet av medeltiden. Reisenfeld visar att träsnittets pånyttfödelse inte enbart bör ses som en återkomst av medeltida konstuttryck, utan också som ett sätt att lansera Tyskland och den tyska identiteten. Den tyska nationen blev genom träsnittet förknippad med långa traditioner av högre konst.<sup>108</sup> Träsnittet uppfattades på så sätt å ena sidan som ett folkligt uttryck, och å andra sidan som ett medel att lansera det senaste inom konst och design.

Reisenfeld skriver vidare att *Die Brücke* – genom att använda träsnittet – strävade efter att upplösa skillnaden mellan kategorierna *hög* och *låg* för att skapa ett bredare tilltal. Att träsnittet i sig själv signalerade tyckhet gjorde det möjligt för konstnärerna att vända betydelsen från innehållet till mediet och därmed locka och kultivera publik från vitt skilda grupper.<sup>109</sup> Detta låg i linje med Bauhausskolans inriktning. Konsten och designen skulle vara för alla och både uttryck och publik breddas. Betydelser finns i tekniken, i det materiella – oavsett innehållet. Förmågan att åstadkomma en helhetssyn av historia, samtid, skilda medier, folklig *och* högre konst samt det nationella *och* det internationella blev den centrala mekanismen i formandet av *Die Brückes* kollektiva identitet. Träsnittet är tydligt nationellt igenkännbart genom den tyska förankringen – och samtidigt ett uttryck för vitt spridda influenser i både tid och rum.

## Ordlösa uttryck – film, cirkus och dans

For people are tired of listening to talk. They feel a deep disgust with words. For words have pushed themselves in front of things. [...] Hardly anyone now is capable of being sure in his own mind about what he understands, what he does not understand, of saying what he feels and what he does not feel. This has awakened a desperate love for all those arts which are executed without speech: for music, for the dance, and all the skills of acrobats and jugglers.<sup>110</sup>

Författaren Hugo von Hofmannsthal beskrev redan 1895 kulturens strävan efter det ordlösa. Mimartister, cirkusakrobater, expressionistiska dansare förmedlade ett annat språk för en ny tid. Två decennier senare – med erfarenheten av första världskriget – är det rimligt att orden än mer uppfattades som en fiende till det sant mänskliga. En jämförelse kan göras med dadaismen som uppstod som ett slags antikonst mot det samhälle som fött fram kriget. Konsten och litteraturen, liksom politiska tal och rationella skrifter, var delar av det samhälle som utgjort grogrund för kriget. Den ordlösa romanen, liksom andra ordlösa konstformer, var ett uttryck för en strävan bort från orden och mot något annat.

Den ordlösa romanen jämförs oftast med stumfilmen. Jämförelsen blir särskilt relevant om man inte bara ser till majoriteten stumfilmer som innehåller titelkort (syftar här inte på filmens titel utan på filmbilder med repliker och berättartext), och vars historier blir halva utan texten, utan tar in romanens relation dels till 1920-talets ”titellose Film”, dels till hela diskussionen om ordens vara eller icke vara i den tidiga filmen. På 1920-talet höjdes röster bland Europas nyskapande och experimentella filmarbetare, för att all information helst skulle förmedlas rent visuellt via filmbilden.<sup>111</sup> Man ansåg att titelkorten avbröt bildflödet och störde upplevelsen av att inneslutas fullt ut i filmens uttryck. Stämningar och känslor skulle genom den optiska upplösningen förmedlas med mimik, gester och ansiktsuttryck – helt utan språkliga uttryck. Arthur Robinsons film *Schatten* från 1923 var sannolikt den första tyska titelkortlösa film som lanserades. Året därpå gjordes ett försök med ännu en film utan titelkort, *Der letzte Mann* av



Friedrich Wilhelm Murnau, men efter ett par veckor valde man att visa en förkortad version med ett fåtal titelkort. Även Wilfred Basses *Markt in Berlin* från 1929 visades i två versioner: en med enbart ett inledande titelkort och en som innehöll flera informativa titelkort. Den titelkortlösa film som haft störst genomslag är *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* från 1927 av Walter Ruttmann.<sup>112</sup> Ruttmann skrev själv om sitt arbete i *Berlintidningen BZ am Mittag*: "Jeder Vorgang spricht durch sich selbst – also: keine Titel!" Även om filmer utan titelkort förblev undantaget under stumfilmens storhetstid, liksom de ordlösa romanerna kan uppfattas som en parentes i den grafiska romanens utveckling, så visar uttrycken och diskussionen kring det ordlösa både på en tanke i tiden och på ordlöshetens egenart.

Både filmen och den grafiska boken som *form* behöver denna diskussion, medan däremot en konstform som dans – i likhet med bilden – är ordlös. Dansen förmedlar med kroppar, flöde, upprepningar och gravitation, och den upplevs, liksom den ordlösa romanen, kroppsligt av betraktaren. I 1800-talets romantiska tradition uppfattades dansen som konstform så ursprunglig att den övervann den dualistiska åtskillnaden mellan kropp och själ. Dansen ansågs tillhöra perioden innan jaget separerades från världen. Föreställningen om det ursprungliga och direkta gjorde att dansen passade väl in i expressionismens idéer. Även dansens gester och kroppsställningar som uttryck för känslor och tillstånd stämde med expressionismens estetik. Dessutom var dansen ordlös och därmed fri från att vara intellektuellt bunden till språket.<sup>113</sup> Idén om dansen som det ursprungliga, som något som kan existera utan åtskillnad mellan jaget och världen, är analog med idén om bilden som det ursprungliga diskuterad ovan.

I *Schicksal* finns det två episoder som var och en skildrar två konstformer och som båda är besläktade med dansen och den ordlösa romanen. Den ena är cirkus och den andra är filmen. De tyska expressionistiska konstnärernas fascination för cirkusen var nära förbunden med den framträdande roll som dans och annan ordlös konst fick under 1900-talets början. Dansen kunde uttrycka den direkthet, ursprunglighet och ordlöshet som expressionisterna sökte.<sup>114</sup> Med cirkusen sammanfogades alla dessa och förde dessutom in det exotiska genom artisternas kostymer och dräkter.<sup>115</sup> Cirkusartister som clowner, ryttare och inte minst lindansare blev viktiga motiv för tidens konstnärer, exempelvis medlemmarna i kollektiv som *Die Brücke* och *Der Blaue Reiter*.<sup>116</sup>

Film- och medieforskaren Allison Whitney hävdar att även filmskapare använde sig av publikens kännedom om den samtida dansen.<sup>117</sup> En medieform lockar betraktaren in i en annan. Detta kan jämföras med hur formen bok, det litterära, lockar in *Schicksals* betraktare i en värld som är allt annat än en skriven bok. Benämningarna *bok* och *roman* tar spjörn eller markerar en skillnad mot något.

Whitney nämner tre faktorer som gjorde att filmskaparna och filmpubliken kunde inta samma åskådarblick som en uttolkare av danskonsten. Den första var att film och dans visades på samma arenor under Weimarrepubliken. Den andra var att dans, gymnastik och andra former av rytmisk rörelse fördes samman i den fysiska träningen. Således hade allmänheten flera möjligheter att lära känna dansens metoder. Den tredje faktorn var att publiken fostrades i dansens metoder genom att se dans i filmerna.<sup>118</sup>

Whitney menar att filmskaparna använde sig av den moderna dansen – både som praktisk tillämpning och som filosofi – för att utveckla den expressionistiska filmen. Dansen var också ett effektivt sätt att föra in kroppens former i den expressionistiska estetiken. Den inriktning inom dansen som är mest förknippad med expressionismen är *Ausdruckstanz*, på svenska kallad "fridans", en dansform som uppstod omkring år 1900 som en kritik mot den klassiska baletten, med koreograferna och dansarna Rudolf von Laban och Mary Wigman som förgrundsgestalter.<sup>119</sup> Dansens expressionistiska estetik utgjordes av rörelser och gester som var uttrycksfulla i sig själva, skilt från det som är utanför rörelsen, och ändå innehåller rörelserna möjligheten att relatera till berättande, dramatik, kultur och ideologi.<sup>120</sup> Dansen skulle dock inte representera något. Wigman menade att dansen var känslor och inte historier och beskrev den nya inriktningen som en inre förändring: "Den Wandel und Wechsel seelischer Zustände tanzen wir."<sup>121</sup> Dansare, koreografer och dansteoretiker strävade efter att omdefiniera dansen till en autonom konstform, och frigöra den från den narrativa baletten eller från att vara ett uttryck underordnat musiken. För den ordlösa romanens vidkommande är denna strävan direkt jämförbar med bildens väg bort från den underordnade rollen i förhållande till den skrivna texten, och bort från den narrativa ram som texten skapar.

Gemensamt för de ordlösa uttryck som blir framträdande under det tidiga 1900-talet, stumfilm, cirkus och dans, är – vid sidan av avsaknaden av ord – betydelsen av den mänskliga kroppen. Kroppars ställningar, gester,

tyngd och riktningar är betydelsebärande i dem alla. Detsamma gäller den ordlösa romanen, som i flera avseenden betonar kroppars rörelser, från de inristade kropparnas närvaro i bilden och upphovspersonens skärande till dynamiken mellan betraktare och bild och den konkreta rörelsen när bladen vänds.