

Klaus Neiiendam

# Romantikens Teater i Danmark

*Belyst gennem Edvard Lehmanns scenetegninger*

*Skuespil og ballet*



# Romantikens Teater i Danmark



# Romantikens Teater i Danmark

*Belyst gennem Edvard Lehmanns scenetegninger*

*Skuespil og ballet*

Af

KLAUS NEIIENDAM

Selskabet for Dansk Teaterhistorie

1994

*Udgivet med støtte af:*

Carlsbergs Mindelegat for Brygger J. C. Jacobsen  
Hjelmstjerne-Rosencroneske Stiftelse  
Konsul George Jorck og Hustru Emma Jorck's Fond  
Landsdommer V. Gieses Legat  
Lasson Andersens Fond

# Indhold

Forord	7
Skuepladser	9
Tegneren	17
Kilder og henvisninger	22
Skuespil	24
Guldkorset	26
Maria Stuart	29
Poul Clifford	32
Svend Dyrings Hus	34
Fiskeren og hans Børn	38
Et ubekendt Mesterstykke	41
Axel og Valborg	43
Alferne	46
Kong Renés Datter	48
Pernilles korte Frøkenstand	53
Scheik Hassan	58
De Deporterede	61
Ruth	64
Rosa og Rosita	68
Tonietta	70
Fruentimmerskolen	73
Hakon Jarl	76
Ballet	79
Faust	80
Nina	83
Toreadoren	87
Conservatoriet	95
Kermessen i Brügge	98
Brudefærden i Hardanger	100
Et Folkesagn	103
La Ventana	107
Sammenfatning	112
Forestillingsindex	115
Personindex	116



## Forord

Det danske romantiske teater står for eftertiden med en ganske særlig glans. Fra Oehenschläger over Heiberg, Hertz og Hostrup rummede det en stribe ledende dramatikere, hvis skuespil på Det kongelige Teaters scene blev fortolket af en række af landets betydeligste skuespillere. Romantikens mest fremtrædende teatermand i Norden, August Bournonville, tilhørte også skuepladsen på Kongens Nytorv, hvortil Weyse, Hartmann og Gade skrev musik. Blandt publikum forsamledes H. C. Ørsted, Kierkegaard, Thorvaldsen og H. C. Andersen. Ikke overraskende er epoken blevet karakteriseret som »Den danske Guldalder«. Ingen kan komme uden om teatrets betydning for perioden, men hvordan udfoldede skuespilkunsten sig på scenen? Kan eftertiden uden selvoplevelse overhovedet danne sig et begreb om det?

Edvard Brandes var en af de skarpeste kritikere af den romantiske ideologi og æstetik, men det betød ikke, at han savnede forståelse for den romantiske skuespilkunsts format. Når han tænkte tilbage på fru Heibergs sceniske betydning for dansk kultur, udtrykte han bittert:

»Men hvad bliver der tilbage af 40 Aars Skuespilkunst, selv den talentfuldeste, naar de, der saa det muntre eller gribende Spil, er døde, og naar de Levende skal tillæse sig Indtrykket ud af teaterhistoriske Skildringer, der næsten er endnu værre Litteratur end de kunsthistoriske?«.<sup>1</sup>

Brandes tænkte uden tvivl især på Thomas Overskous grundlæggende teaterhistoriske værk »Den danske Skueplads i dens Historie, fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid«, der i syv bind var udkommet i København fra 1854 til 1876. Med sand akademisk hovmod kaldte han Overskou »en stakkels Autodidakt«, men når Brandes fortsætter sin udredning, har han ret:

»Hvem kan eftergøre, hvorledes Holst deklamerede og Høedt talte, og hvem efterhøre om det Tonefald, Fru Anna Nielsen benyttede i Tragedien besad en ægte Klang og om derimod en kunstlet Følelse kunde indsnige sig i de lyse og mørke Toner, hvormed Fru Heiberg øvede sin Trolddom«.

Sådanne oplevelser er eftertiden nægtet, men det betyder ikke, at man er udelukket fra at danne sig et indtryk af, hvordan teatrets kunst må have virket på den romantiske scene.

Nyere undersøgelser i bogen »Bournonville på scenen set gennem Edv. Lehmanns streg« danner baggrund for at opstille den hypotese, at Lehmanns scenetegninger som helhed er det mest pålidelige eksisterende kildemateriale til belysning af den sceniske kunst i den danske romantik.<sup>2</sup> Hans tegninger giver eftertiden mulighed for som i et glimt at opleve, hvad man dengang anså for højdepunkter i samtidens teater.

For at sandsynliggøre hypotesen er det nødvendigt at analysere samtlige bevarede scenetegninger fra Lehmanns hånd. Formålet er at konstatere så nøje som muligt, hvordan den sceniske aktion virkede på tilskuerne i en af de mest frugtbare perioder i dansk teaters historie. De fleste tegninger har aldrig tidligere været offentliggjort eller analyseret. Bortset fra den nævnte bog har ingen hidtil fundet Lehmanns kunst en monografi værdig. Inden den kildekritiske gennemgang af tegningerne, må der nærmere redegøres for, hvad der var Edvard Lehmanns baggrund og kunstneriske miljø.

Af praktiske og økonomiske grunde bliver arbejdet delt i to bind. Det første, der foreligger her, indeholder en oversigt over de teatre, hvorfra Lehmanns scenetegninger stammer. Desuden rummer det en undersøgelse af kunstnerens baggrund og hans hensigt med at skabe tegningerne samt en analyse af de bevarede billeder fra skuespil- og balletrepertoiret. Andet bind er planlagt til at omfatte tegningerne fra syngespil- og operaforestillingerne samt fra repertoiret på Casino.

Frederiksberg 1993

*Klaus Neiiendam*



## Skuepladser

Edvard Lehmanns produktion af scenetegninger viser opsætninger af skuespil, ballet, opera og syngespil på tre københavnske teatre. Det ældste af dem var C.F.Harsdorffs kongelige skueplads på Kongens Nytorv, som teatret stort set så ud fra åbningen i 1774 og indtil ombygningen 1855. Dernæst kom M.G.Bindesbølls ombyggede kongelige teater fra 1855 med N.S. Nebelongs ændring af scenen i 1857. Det tredje var det nye privatteater – det såkaldte »secondteater« – Casino, der blev opført 1847 efter planer af H.C.Stilling.

Komediehuset på Kongens Nytorv var oprindeligt blevet rejst af Nicolai Eigtved 1748, mens teatrets drift fra 1750 blev overdraget til Københavns Magistrat. I 1770 blev Den kongelige danske Skueplads overtaget af staten. Det betød dengang, at kongen – Christian VII – betalte teatrets gæld, overtog bygningen med dens inventar og henlagde hele institutionen til administration af kongens egen kasse, »Det kongelige Particulærkammer«. Pengene hertil kom ikke mindst fra sundtolden, der til skade for landets kulturpolitik ophørte i 1857. Først 1772 overtog staten endeligt ansvaret også for teatrets drift. Europas ældste nationalscene var grundlagt 1680 med Comédie Française eller Théâtre Français. I 1700-tallet var Frankrig på det kulturpolitiske område stadig det førende land, derfor ville det danske statsstyre gerne have Den danske Skueplads, men når det kom til betaling for, hvad det kostede, kneb det.

Efter Struensees fald skete der nyordninger på mange områder og derfor følte det også naturligt, at Nationalscenen skulle moderniseres. Eigtved havde opført Komediehuset på den korte tid af seks måneder og selv om der var sket flere ændringer i rokokobygningen, stod teatret 1773 over for en total restaurering. Opgaven blev overdraget C.F.Harsdorff, som var bundet af, at husets ydermure skulle respekteres.<sup>1</sup> På skuepladsens kortsider mod Kongens Nytorv rejste han en tilbygning, der rummede en ny forsøl i stueetagen og en skænkestue på første sal.<sup>2</sup> Derved fik Harsdorff

mulighed for at bygge den nye tilskuersal længere i dybden. Samtidig opførte han et nyt trappeanlæg på langsiden ind mod det store Gjæthus, på hvis grund det nuværende Kongelige Teater ligger. Harsdorff kunne nu også gøre tilskuersalen bredere ved på denne langside at inddrage det tidligere areal til gange og lade Eigtveds oprindelige ydermur blive stående inde i bygningen. Med ret beskedne indgreb lykkedes tre ting samtidig for Harsdorff, at modernisere teatret, at mindske brandfaren samt at udvide tilskuerantallet med en trediedel fra ca. 800 til ca. 1.200 pladser.<sup>3</sup>

Harsdorff gjorde også scenen bredere ved at inddrage den tilbygning Eigtved havde opført til operadekorationer. Nu kom scenen til at bestå af fire fag dobbelte sidekulisser. Som i Eigtveds komediehus, der var Holbergs anden scene, muliggjorde det fortsat kun ét fuldstændigt scenskift for åbent tæppe. Hvis der var brug for flere dekorationsskift, måtte man med adskillige maskinfolks hjælp først bytte de sidekulisser ud, der var kørt ud til scenens sider. Endelig rådede man også over de såkaldte »partielle changements«, hvor sidekulisserne blev stående, mens kun bagtæppet blev ændret. På den måde blev scenen for åbent tæppe alene enten kortere eller dybere. De stadigt stigende krav om lokalkolorit, større nøjagtighed og en vis form for realisme medførte, at barokteatrets »partielle changements« følte mere og mere gammeldags. Derfor fik sceneteknikken i 1826 en vigtig fornyelse. Frants Christian Gynther, der to år tidligere var blevet maskinmester, fortæller i en »Fortegnelse«, hvad forbedringen medførte:

»Coulisserne [kulissevognene], der forhen var dobbelte, [blev] nu gjorde 3 dobbelte i hvert Sæt, saa at der nu kan hænge Coulisser paa samme til 3 Dekorationer paa en Gang«.<sup>4</sup>

Med andre ord var det fra 1826 ved hjælp af tromlevalsen i kælderen uden videre muligt at udføre to fuldstændige »changements« for

åbent tæppe. Foruden det scenebillede publikum så, når fortæppet gik op, kunne tilskuerne opleve to hele skift, der ændrede scenen med to nye dekorationer.

Scenen og kulisserne blev oplyst af tællelys og olielamper, hvis milde flakkende skær kaldte på publikums fantasi. Først i 1818 skete der en væsentlig forbedring ved indførelsen af de såkaldte »Argand-Brændere«. Det var olielamper med runde væger og et lampeglas, som ved sin skorstenseffekt forøgede lysstyrken. Glassene havde en uheldig tendens til at eksplodere i varmen, men lysvirkningen blev stærkere, samtidig med at man bevarede det milde rødlige skær over dekorationer og sceneaktion.<sup>5</sup>

Ved C.F.Harsdorffs ombygning 1773-74 blev kongelogen flyttet hen til prosceniets venstre side set fra publikum. Derved fik venstre side betegnelsen »Kongesiden« [K:S:], mens højre side kaldtes »Damesiden« [D:S:]. Set med moderne øjne kan det være svært at begribe, hvor betydningsfuld kongelogens placering i teatret var under enevælden. Fyrstens plads havde siden begyndelsen af 1500-tallet med perspektivscenens oprindelse i højrenaisancens Italien haft afgørende social betydning for publikum. I centralperspektivets tidligste tid sad fyrsten altid lige over for dekorationernes forsvindingspunkt – »il punto«. Alle andre tilskuere var anbragt efter rang i forhold til fyrsten. Det blev nyklassicismen, der erstattede renaissancens kunstopfattelse og især barokkens hang til symmetri på scenen med andre idealer. Den nye sentimentale borgerlige tid krævede maleriske tableauer, som det blev forlangt af reformatorerne Denis Diderot i det følsomme drama og af Jean-Georges Noverre i balletten. Derfor behøvede fyrsten for at opnå det bedste indtryk i teatret ikke længere at sidde lige over for scenen. I Danmark havde Nicholas-Henri Jardin allerede 1767 flyttet kongelogen hen til højre for prosceniet i Hofteatret på Christiansborg. Jardin fulgte rimeligvis både franske og antikke forbilleder, men hans elev C.F.Harsdorff valgte teatrets modsatte side. I hans skueplads på Kongens Nytorv kom kongelogen som sagt til at ligge til venstre for publikum. Der kan være flere

grunde til Harsdorffs ændring, men i alt fald fik kongefamilien på denne måde en mere diskret og direkte adgang til logen gennem det nye trappeanlæg.

De enevældige herskaber kunne herefter ikke se alt på scenen lige godt, til gengæld kunne de så meget desto bedre selv blive set i salen og hyldet i kongelogen. Hyldesten af statsoverhovedet var et væsentligt led i og den dybere baggrund for absolutismens kulturpolitik, hvor landets politiske styre blev identificeret med landets kulturelle stade.

Ved hjælp af to mægtige korintiske søjler med kannelurer, der i hver af scenens sider strakte sig i hele prosceniets højde, skabte Harsdorff en dyb prosceniumsramme. Forscenen blev så bred, at det mellem søjlerne på hver side gav plads til en gipsstatue af Thalia og Melpomene. Komediens muse var skabt af Wiedewelt og tragediens af Weidenhaupt. Oven over hver statue fandtes der en prosceniumsloge, men det afgørende var, at skuespillerne og sangerne med det dybe proscenium fik en akustisk velfungerende ramme at optræde i foran scenebilledet. Inspirationen til prosceniets to store korintiske søjler med loger imellem kan Harsdorff have fået fra det berømte hofteater i Torino – Teatro Reale. Ideen skyldtes oprindeligt en af de mest geniale italienske barokarkitekter, Filippo Juvarra, men teatret fik først sin endelige udformning af Alfieri 1740.<sup>6</sup>

Mens det italienske forbillede for Harsdorff er kendt, har ingen foretaget en sammenligning med de samtidige engelske teatre. Især King's Theatre, Haymarket, og Covent Garden i London viser interessante ligheder mellem engelsk praksis og det nye danske skuespilhus. The King's Theatre, der havde været Händels berømte operahus, hed oprindeligt the Queen's Theatre og var bygget af John Vanbrugh i 1705-1709. Prosceniet rummede tre korintiske søjler i hver side, og kongens loge var anbragt til venstre for publikum, måske fordi skuepladsen til trods for navnet ikke var et hofteater.<sup>7</sup> Kongen rådede over en speciel trappe, der gav ham mulighed for en diskret entré direkte fra gadeplan. Samtidig viser Gabriel Dumonts planer i hans værk »Parallèle de



Fig. 1. C.F. Christensen: Det indre af C.F.Harsdorffs Kongelige Teater under opførelsen af Holbergs »Jacob von Tyboe« 1830. Maleri med limfarve. Statens Museum for Kunst. Deponeret på Teatermuseet.

plans des plus belles salles«, Paris 1774, at både King's Theatre og Covent Garden kun var forsynet med fire kulissefag, hver med to kulissevogne. Dertil kom ganske vist et femte fag, men det var beregnet til de såkaldte »interscener« eller på engelsk »back shutters«. <sup>8</sup> Begrebet dækkede over bagtæpper, der kunne deles på midten og som to særligt store kulisser glide ud til hver sin side. Set i forhold til datidens italienske, franske og tyske teatre var antallet af fag i sidekulisserne langt fra imponerende. Alligevel må det i praksis have fungeret tilfredsstillende ganske som i Harsdorffs teater på Kongens Nytorv. Yderligere rummede King's Theatre omtrent det samme antal tilskuerpladser, ca. 1.200. Covent Garden var derimod større med mellem 1.800 og 2.000 pladser. Teatret blev bygget i 1732 af Edward Shephard og det havde to korintiske søjler med prosceniumsloger imellem på hver side af scenen. Lige som i The King's Theatre var »The King's Box« placeret til venstre for publikum. <sup>9</sup> Som pendant over for kongelogen lå

»The Prince's Box«, og oven over prosceniet prangede indskriften »Vivitur Ingenio« – Vi lever af ånd. På hver side af scenen stod en statue, der var malet i »trompe l'oeil«-teknik. Statuerne forestillede tragediens og komediens muses, Melpomene og Thalia. <sup>10</sup> De engelske teatre rådede over en større forscene (the apron stage) end på Kongens Nytorv, og Covent Garden havde ligesom Drury Lane efter gammel engelsk tradition bevaret en prosceniumsdør i begge sider. Alligevel er der, som følge af kongelogens placering, scenemaskineriets udstyr og de klassiske muses i prosceniet, grund til at antage, at C.F.Harsdorff var påvirket af engelske forbilleder ved opførelsen af sin på en gang kongelige og borgerlige skueplads.

Det bedste bevarede billede, der viser publikum i Harsdorffs teater, er skabt af teatermaleren C.F.Christensen (fig.1). Maleriet med limfarve på lærred blev udstillet på Charlottenborg 1830. På scenen opføres Holbergs »Jacob von Tyboe« og, når man ser bort fra sta-

tuerne i prosceniet, giver billedet indtryk af romantikkens teater, sådan som også Edvard Lehmann oplevede det. Statuerne blev i sæsonen 1830-31 fjernet for at give plads til endnu en loge for neden i hver side af prosceniet.<sup>11</sup>

Maleriet viser, at loftet i prosceniet var et kassetteloft med hvidmalede rosetter. Baggrunden består af perlegrå farve med påmaling af guld og hvidt. Farveholdningen er karakteristisk for hele salens udsmykning. Over for kongelogen til venstre ses hofdamelogen til højre for publikum. Højesteretsassessor Christian Frederik Jacobis kendte valgspog »Ej blot til Lyst« findes over prosceniet. Indskriften blev sat op ved nyindretningen af teatret i 1774, fjernet under Jens Baggesens direktorat og sat op igen kort tid efter. Meningen med valgspoget må tolkes med oplysningstidens ideologi. Skuepladsens formål var ikke blot underholdning men etisk belæring. Adam Oehlenschläger har i et skuespil ladet scenekunstneren dr. med. Johan Christian Ryge forklare ideen med ordene: »En Menneskekundskabens, en Sædernes Skole«. <sup>12</sup> Det drejede sig ikke alene om at lære de borgerlige normer. Grundholdningen var rationalismens tro på, at man kunne opnå indsigt i livet ved at opleve scenens kunst og derved udvide sin horisont. I forhold til virkeligheden uden for murene havde den høje kunstneriske kvalitet tendens til selvtilstrækkeligt at lukke sig om teatrets egen lille verden. Dens styrke blev samtidig dens begrænsning.

Langs balkonerne strækker sig en hvid klassisk akantusudsmykning i felter på guldbaggrund. Felterne er omgivet af perlegrå farve, og logerne er fyldt med tilskuere. På C.F. Christensens maleri domineres publikum i logerne af damer, som har beholdt deres hatte på under forestillingen. I 1830 er de lukkede og skråtstillede skillevægge i etagerne loger blevet fjernet. Derved kan de borgerlige tilskuere bedre fylde logerne og især bedre se, hvad der sker på scenen. Det jævne publikum på de billigste pladser øverst på galleriet har bekvemt anbragt deres hatte på gesimsen foran balkoneranden.

Hidtil har ingen analyseret dekorationen på scenen, selv om scenebilledet må have haft

C.F. Christensens særlige interesse, fordi han på den tid var elev hos teatrets ledende maler, Arnold Wallich. På hver side ses to fag kulisser med ret neutrale grundmurede 1700-tals huse. Som helhed minder de om sidekulisserne på Jens Pedersen Lunds udkast til en gadedekoration i Hofteatret 1767-69. Der må være tale om genbrug af gamle kulisser fra teatrets magasin. Bagtæppet er det mest bemærkelsesværdige. Centrum udgøres af et typisk nyklassicistisk hus med palæagtige søjler på venstre side. Huset danner midten for et krydsperspektiv, der yderst til venstre leder til en række skibe i havnen (Nyhavn?). Yderst i det højre perspektiv kan man opleve Rundetårn. Dekorationen udtrykker kort sagt en elegant symfoni over temmet København. At realismen ikke skal tages alt for tungt fremgår af et tysk gotisk hus til højre og af et italiensk palads i palladiansk stil til venstre. Begge dele var det virkelige København ganske fremmed. Scenebilledet var en af Det kongelige Teaters faste »Hovedpræsentationer«, der blev brugt igen og igen til næsten alle stykker, ganske på samme måde som gadedekorationen i dag på Pantomimeteatret i Tivoli. Måske er det den dekoration, som maskinmesterprotokollerne kalder »Byen med Palæen i Midten«. <sup>13</sup> Selvfølgelig var dekorationen, så velkendt den var af publikum, kan ikke have spillet den store rolle. Det var den sceniske aktion, der var det afgørende.

C.F. Christensens maleri viser, at to mænd behersker scenen. Jacob von Thyboe i blå officersuniform med stok og kårde samt Jesper Oldfux iført en beskeden brun kjol. Han bærer også kårde og udtrykker tilsyneladende en ræsonnerende gestus. Hovedpersonen Jacob skyder brystet frem og bagen tilbage i en latterlig stoltserende position, mens Jesper taler. Situationen må være det komiske højdepunkt i II. akts 2. scene, hvor Jesper udbryder:

»Vil ikke Herren vende Sig om? Ach det er forunderligt, Herren seer ud bagtil, ligesom den var gjort efter Vimmelskafte; Herrens Rumppe er Amagertorv, Faldet i Ryggen Vimmelskafte.

THYBOE. Det er en underlig Lignelse.

JESPER. Ja Herre! saadan skal en ret Herres Ryg gaae«.

Samtidig med replikken imiterer Jesper Oldfux med højre hånd ryggen på Jacob von Thyboe ved at tegne et smukt S i luften. Den sceniske effekt består i, at han samtidig med at sige ét gør det stik modsatte. På scenen har bevægelsen altid været stærkere end ordet.

Der har hersket forskellige opfattelser af hvem, der spillede de roller, som er gengivet på maleriet.<sup>14</sup> Uenigheden skyldes sandsynligvis, at man ikke var klar over, hvornår billedet blev malet. Imidlertid står det fast, at maleriet blev udstillet på Charlottenborg 1830. Komedien blev kun opført én gang i den umiddelbart foregående sæson. Efter at stykket ikke havde været spillet i halvandet år, blev det sat op den 10. marts 1830 med Johan Adolf Gottlob Stage som Jacob von Thyboe. Han overtog rollen efter den berømte Holbergskuespiller Peter Jørgen Frydendahl, som havde spillet den storpralende soldat siden 1811. Ved samme forestilling optrådte Christian Martin Foersom for første gang som Jesper Oldfux. Der kan ikke herske tvivl om, at det er Stage og Foersom, C.F. Christensens maleri viser på scenen, sådan som de kort tid før maleriudstillingen havde spillet rollerne. I denne sammenhæng er det væsentligste ved billedet stemningen mellem scene og sal, der fortsat dannede en enhed, og ikke som i naturalismen var to adskilte verdener. I overensstemmelse hermed fordredes der ikke en realistisk miljøskabende dekoration. Den samme stemning må have dannet baggrunden for de opførelser, Edvard Lehmann så og fastholdt i sine tegninger fra forestillingerne i Harsdorffs kongelige teater på Kongens Nytorv.

Inden for hovedindgangen mellem Harsdorffs tilkørselspavilloner, der stammede fra 1792, lå den lille forsøl malet i perlegrå farve. En bred dør over for indgangen ledte videre til parterret, som var i niveau med forsølen. På begge sider lå gange, hvorfra trætrapper (bygget 1837) førte op til de tre etager. Gulvet rummede både første og andet parket med læderbetrukne stole, mens parterret havde unummererede træbænke uden rygstød. De var beregnet for det publikum, der først mødte ved teatrets åbning én time før forestillingen. I par-

terret fandtes også ståpladser, omgivet af parterreloger på hver side af indgangen. Foran dem lå parketlogerne langs salens sider. Logerne havde den fordel, at de var hævet over gulvet, hvorved tilskuerne fik bedre udsyn til scenen.<sup>15</sup> Første parket udgjorde et hofparket for hoffets herrer og hofleverandører, også forfattere og skuespillere fik adgang hertil. Oven over parket- og parterrelogerne lå de tre etager, der i hele salens højde blev båret af tykke firkantede træpiller. De tog så meget af udsynet, at tilskuerne på de bageste rækker i sideløjerne måtte stå op og nærmest hænge ud over de foran siddende. I tredje etage var udsynet så dårligt og pladsen så trang, at en dreng under opførelsen af »Aprilsnarrene« den 16. januar 1830 styrtede ud af logen og faldt ned i parkettet. Til alt held forvoldte han ingen skade på sig selv eller andre.<sup>16</sup> De mærkværdigste loger befandt sig mellem søjlerne i prosceniet. Det var de såkaldte »Spejlløgere«, hvor kun én højest to tilskuere kunne betragte scenen. De øvrige i logen måtte se i et spejl, som fandtes på søjlen længst væk fra scenen.<sup>17</sup> Selv om logerne var meget små, blev de stærkt eftertragtede, fordi de med en trævæg var adskilte fra de øvrige pladser. Den senere skuespiller Peter Jerndorff kom med sine forældre i teatret på Kongens Nytorv fra 1848. I sine erindringer har han bevidnet, hvordan tilskuerne i mellemakten bød gæster på te i de hyggelige små loger. Lysekronen med »Argand-Brændere« var den eneste lyskilde i tilskuersalen. Inden forestillingen måtte den hæves op gennem et hul i loftet, både for at dæmpe lyset og for at publikum i anden og tredje etage kunne se, hvad der foregik på scenen.

I tidens løb gennemgik Harsdorffs skueplads en del forandringer. En af de vigtigste fandt sted i 1837 under Jørgen Hansen Kochs ledelse. Ved denne lejlighed fik teatret indrettet bedre korridorer og trapper, men i sæsonen 1855-56 gennemførte Michael Gottlieb Bindsbøll en total ændring af tilskuersalen. Orkestergraven blev udvidet ved at gøre indhug i scenen, og tilskuerne følte det som en stor forbedring, at de tykke firkantede træsøjler, der bar etagerne, blev erstattet af tynde jernpiller. Parket- og parterrelogerne forsvandt, og sto-

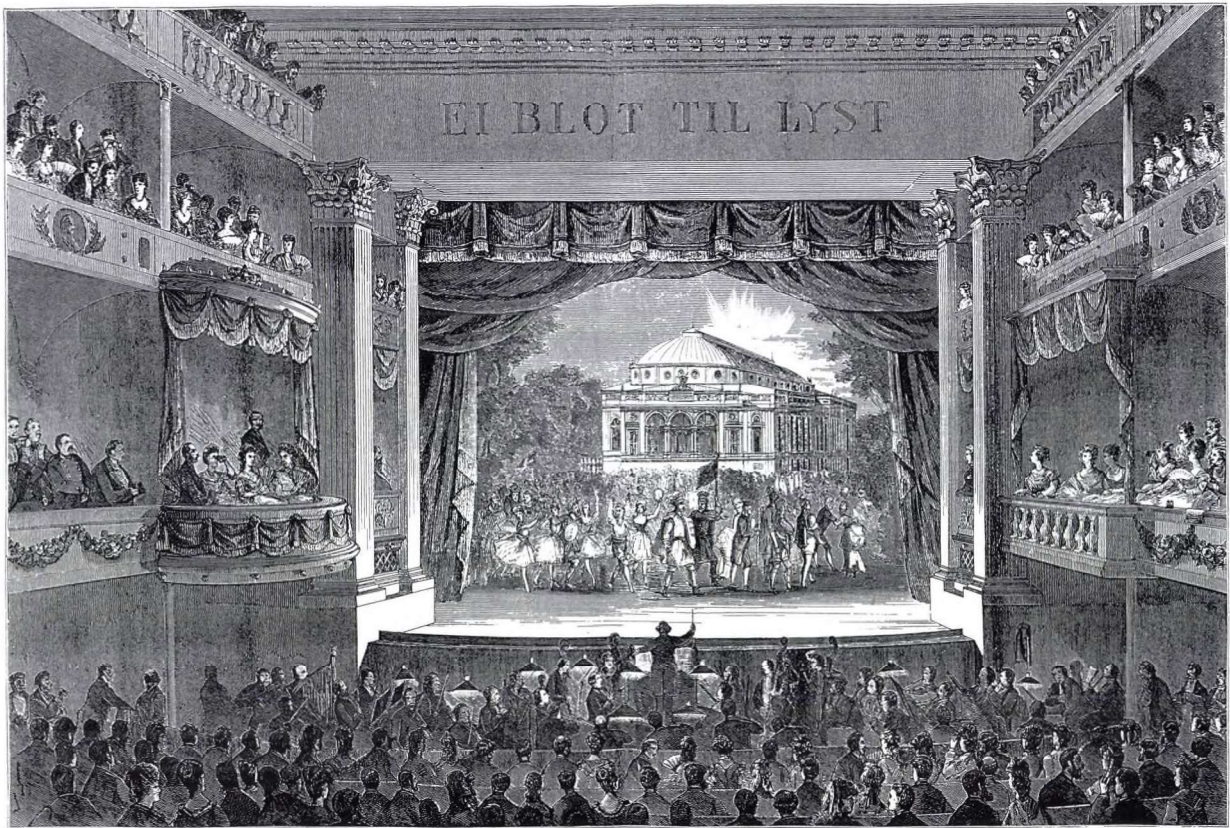


Fig. 2. Tilskuersalen i M. G. Bindsbølls Kongelige Teater under opførelsen af August Bournonvilles balletepilog »Farvel til det gamle Teater« 1874. Træsnit i »Illustreret Tidende« 15. årgang 1873-74.

lerækkerne på gulvet blev ført helt ud til salens vægge. Samtidig blev også ståpladserne på gulvet inddraget.<sup>18</sup> Under den folkevalgte Rigsdags styre blev tilskuerantallet, i stadige forsøg på at få økonomien til at balancere, hævet fra ca. 1.200 til 1.370 pladser.<sup>19</sup> Logeranden på første etage blev udsmykket med malerier af blomstermaleren J. L. Jensen, mens anden etage fik portrætter af danske digtere og komponister, udført af Constantin Hansen. Han udsmykkede også loftet omkring lysekronens hul med malerier af de seks musere. Arkitektonisk gik det værst ud over hofdamelogen. Den blev så reduceret, at der ikke længere var tale om en værdig symmetrisk pendant til den over for liggende kongeloge.

Endelig ledede Niels Sigfred Nebelong i 1857 en modernisering af Det kongelige Teaters scenerum. Det lysmæssigt stærkere men hårde og kolde gaslys blev indlagt. På samme tid blev scenen udvidet og især loftet over scenen gjort betydeligt højere.

Stemningen i Bindsbølls og Nebelongs teater belyses bedst af det træsnit, som viser den sidste forestilling på den gamle skueplads den 1. juni 1874. Billedet blev lavet til »Illustreret Tidende« og gengivet i bladets 15. årgang (fig. 2). På scenen ses August Bournonvilles ballet-epilog »Farvel til det gamle Teater«.

Ved Nebelongs ombygning i 1857 fik teatret en tilbygning over scenerummet. Den store kasse af gule mursten gav plads til det nye snoreloft. For at trække bagtæpperne op behøvede man nu ikke længere at folde dem eller rulle dem sammen over en stok. Uheldigvis kom moderniseringen til udvendig at ødelægge arkitekturen. Bygningen fik udseende af et monstrum, som københavnerviddet staks døbt »Hønen«, fordi skuespladsen lignede en liggehøne (fig. 3). Det gamle teater med rester i ydermurene af Nicolai Eigtveds komediehus fra Holbergs tid blev først nedrevet 1874, da det nye Kongelige Teater var blevet rejst på det store Gjæthus' grund. Samtidig ophørte Leh-



Fig.3. N.S.Nebelongs modernisering af Det kongelige Teaters scene 1857 ødelagde teatrets arkitektur, der rummede ydermure fra Eigtveds oprindelige komediehus (1748) og Harsdorffs ombygninger (1774 og 1792). Til venstre for skuepladsen på Det store Gjæthus' grund blev det nuværende Kongelige Teaters gamle scene bygget i 1873-74. Fotografi af Kongens Nytorv ca. 1870. Københavns Bymuseum.

manns produktion af tegninger fra forestillingerne. Hans scenetegninger omfatter alene opførelser i Det gamle kongelige Teater i en fyrre års periode mellem 1834 og 1873.

»Kjøbenhavns Casino« var oprindeligt opført som »Vinter-Tivoli« i 1847 af Georg Carstensen, Tivolis foretagsomme og fantasifulde skaber. Bygningen blev rejst efter planer af Harald Conrad Stilling, som Carstensen havde gjort god brug af til opførelsen af koncertsalen og bazarbygningen i Tivoli 1843. Carstensens idé med at skabe et »Vinter-Tivoli« slog fejl, men inden det skete, var bygningen samme år, 1847, blevet åbnet som skuespilhus – det første »second-teater« i København. Begrebet »second-teater« skyldes Napoleon den Første, der ved dekret i 1806-07 indførte den nyordning i Paris, hvorefter teatrene inddeltes i »grands théâtres« og »théâtres secondaires«.<sup>20</sup> De første var nationalscenerne La Comédie Française, l'Opéra og l'Opéra-Comique og de andre var privatscenerne på boulevarderne.

Boulevardteatrene måtte ifølge deres privilegier kun spille et folkeligt repertoire med især vaudeviller og melodramaer. Til gengæld blev det herfra fornyelsen i den franske romantik udgik, såvel i dekorationer som iscenesættelse og spillestil.

Endelig omkring kampen for en fri forfatning lykkedes det København at få sit første moderne privatteater inden for voldene. Den nye skueplads fik lov til at konkurrere med Det kongelige Teater, men privilegiet sørgede for, at Casinos repertoire med vaudeviller og folkekomedier henvendte sig til et nyt teaterpublikum. Det var de brede kredse af et borgerligt publikum, som datiden kaldte »Haandværkerklassen«.

Harald Stilling skabte Casinos sal (fig.4) i den viktorianske senempirestil, som han havde lært på Kunstakademiet af sin lærer, G.F. Hetsch. Loftet i tilskuersalen var et kassette-loft med rosetter, og på hver sin side af prosceniet prangede et vældigt spejl, der optisk

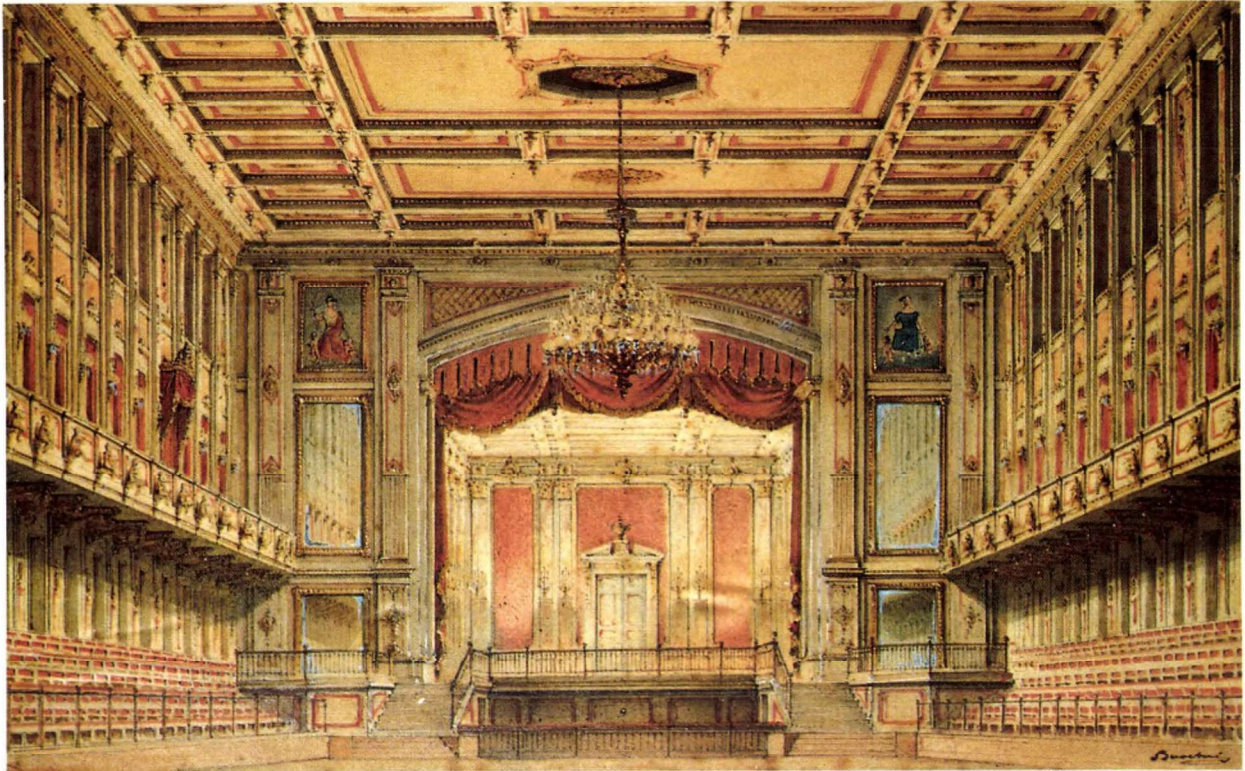


Fig. 4. Antonio Bucheri: Casinos store sal 1847-48. Tegning med bly, pen og vandfarve. Teatermuseet.

gjorde rummet endnu dybere. Prosceniet rummede dobbelte halvsøjler, og på scenen fandtes der fire fag sidekulisser. Maskineriet muliggjorde uden ny opstilling to fuldstændige sceneskift for åbent tæppe. De tre forreste fag rummede tredobbelte kulissevogne, mens det fjerde og sidste fag kun havde dobbelte vogne. Som det første teater i Danmark bestod lyset i tilskuersalen ved teatrets åbning og fra 1850-51 også bag kulisserne af det moderne gaslys. Casinos teatermaskineri var med andre ord på højde med Det kongelige Teaters, og på belysningens område var man i Amaliegade i en årrække foran Kongens Nytorv.

Salen rummede en enkelt balkon, båret af tidstypiske jerndragere. På siderne var der kun to rækker siddepladser, mens balkonen over for scenen havde otte rækker. Under balkonen fandtes der på parterrets sider tre rækker hvidmalede træbænke, der var opstillet amfiteatralisk langs væggene. Balkonen havde på hver

langside en række døre, der ledte ind til siddepladserne. Det samme var tilfældet på gulvet, hvor fløjddøre førte ind til de amfiteatraliske bænke. Over balkonen fandtes dobbelte vinduer, hvis række på hver side blev brudt af fire store allegoriske vægmalerier. Malerierne, hvoraf man også havde nogle over balkonen i kortenden af salen, var beregnet til at give en dekorativ, næsten Tivolikunstnerisk virkning. Tilskuerrummets farver var holdt i hvide, gule og røde toner og ialt rummede salen ca. 1.800 tilskuere inklusive ståpladserne.<sup>21</sup> Som helhed var tilskuersalen uforholdmæssig stor. Den var tre gange så dyb som den lille scene. Oprindeligt var rummet tænkt som fest- og koncertsal i Carstensens »Vinter-Tivoli«, men samtidig viste den lange tilskuersal, at teatret var indrettet til et stort folkeligt publikum, hvis brede smag man ville komme i møde og forsøge at slå god mønt af.

# Tegneren

Edvard Lehmann levede fra 1815 til 1892 (fig. 5). Han var født den 30. januar 1815 i København og blev døbt i Garnisonskirke på St. Annæplads under sit fulde navn Otto Ludvig Edvard Lehmann. Moderen hed Johanne, hun var født Lassen (1794-1841), og hans far Johan Peter Christian Lehmann (1786-1846) ernærede sig som landskabs- og miniaturemaler. Edwards far var københavner, men sin uddannelse som maler havde han fået i bedstefaderens fødeby Hamburg, hvor han var elev i tegning og maleri hos professor Christoffer Suhr. Bedstefaderen, Peter Heinrich Benjamin (1752-1800), var oprindeligt blevet indkaldt til Danmark fra »Königliche Porzellan Manufaktur« i Berlin for at arbejde på Den kongelige Porcelænsfabrik i København. Han viste hurtigt sine evner og blev derfor den højest lønnede af fabrikkens landskabs- og silhuetmalere. I 1796 opnåede bedstefaderen stillingen som »Tegnemester«, og det var ved hans død i året 1800, Edwards far 14 år gammel blev sendt afsted til Hamburg. Senere modtog Peter Lehmann fra 1806 til 1812 undervisning på Kunstakademiet i København, men umiddelbart efter Edwards fødsel drog familien til Christiania i Norge. Meget taler for, at faderen havde svært ved at få økonomien til at løbe rundt i den danske hovedstad og at det især var derfor, han forsøgte sig i Christiania, hvorfra Edwards mor stammede.

Året forinden var den dansk-norske union blevet brudt ved Kielerfreden 1814, men dansk kultur dominerede fortsat byerne i Norge langt frem i tiden. Peter Lehmann blev tegnelærer ved Borgerskolen og Katedralskolen i Christiania.<sup>1</sup> I 1826 forsøgte han uden held at få en lignende stilling som tegnelærer ved Metropolitanskolen i København. Faderens tragedie, der helt ødelagde hans erhvervsmuligheder, har Edvard Lehmann selv skildret i et brev, dateret den 19. februar 1842, til sin lærer historiemaleren J. L. Lund:

»Han fik den Graae Stær og blev blind [...]. Med en heldig Operation fik han nogenlunde sit Syn igien saa at han

med Hjælp af Brillen kan for Exempel læse og skrive og til Nød tegne lidt, saa at han kan besørge et par Informationer i Tegning«.<sup>2</sup>

Efter familiens hjemkomst til København måtte Edvard straks træde til for at hjælpe på den dårlige økonomi. I brevet til J. L. Lund fortæller han om:

»Den mig paahvilende Pligt, at være min Families Forsørger; jeg overdriver vist ikke naar jeg siger at det fra mit 13-14 Aar næsten ene har været mig der opholdt dem som mig selv«.

I 1828 kom Edvard 13 år gammel på Kunstakademiet, og allerede året efter udstillede han sit første billede på Charlottenborg, »Vinterscene paa Gaden«.<sup>3</sup> Han blev snart kendt for sine genrebilleder og familieportrætter, der var afholdte og efterspurgt i samtiden. Eftertiden har derimod bedømt hans kunstneriske indsats højst forskelligt.

Kunsthistorikeren Erik Zahle er i den ældre udgave af »Dansk Biografisk Leksikon« (1938) den strenge kritiker:

»Det københavnske Borgerskab fandt Behag i hans letløbende Portrætkunst [---]. Man ser af disse Malerier, at Lehmann ikke raadede over synderlig Kunnen. Heldigst viser hans Evner sig i løse Tusch-Studier og i de Litografier, som han udførte i sine yngre Aar«.<sup>4</sup>

I »Weilbachs Kunstnerleksikon« (1949) udtrykte kunsthistorikeren Jørgen B. Hartmann en mere nuanceret bedømmelse:

»Edvard Lehmann er den elskværdige Skildrer af 40ernes og 50ernes glade og smaaborgerlige København. Han giver os Indblik i intime Familiefester, gør os bekendt med Datidens Navne inden for Teaterverdenen og det velhavende Bourgeoisi i sirlige og farvelagte Tegninger. Børn og unge Kvinder lykkes bedre for ham end Mænd«.<sup>5</sup>

Maleren og kunsthistorikeren Pietro Krohn var både kritisk og forstående over for Lehmann i »Tidsskrift for Kunstindustri« (1896):

»Han komponerer behændigt og former let et Billede, men uden Kraft i Opfattelsen og Udførelsen. Hans Lithografier maa tælles i hundredevis, men altfor mange ere saare tomme og indholdsløse. Det er beklageligt, at Edv. Lehmann blev den eneste danske Kunstner, som i større



Fig. 5. Edvard Lehmann i færd med at tegne i sin skitsebog, som han sandsynligvis også brugte i teatret. Selvportræt 1845. Blyantstegning. Det nationalhistoriske Museum på Frederiksborg.

Omfang har benyttet Lithografien til at udtale sine egne Tanker og Følelser«. <sup>6</sup>

Pietro Krohn omtaler det ikke, men meget taler for, at det var den økonomiske trang, som tvang Lehmann til at arbejde så hektisk med litografierne. Stentrykkene kunne fremstilles billigt og derfor let sælges. Datiden satte særlig pris på hans scener fra Det kongelige Teaters forestillinger, og Krohn var godt klar over tegningernes kunstneriske værdi:

»[Han] har udført Scener af bekjendte Skuespil i nydelige Tegninger, som Kittendorff tildels har lithograferet. Et enkelt Blad tegnede han selv paa Sten: de tre Frøkener Price dansende »Pas de trois cousines«, det blev hans bedste Arbejde«. <sup>7</sup>

Ingen af kritikerne har derimod fremhævet den enestående teaterhistoriske kildeværdi, der ligger i Lehmanns scenetegninger. Uden hans billeder ville eftertiden vide væsentligt mindre om fru Heibergs, August Bournonvilles og alle de andre fremtrædende kunstners sceniske optræden i den danske romantik.

På Det kongelige danske Kunstakademi havde Lehmanns lærere været J.L.Lund og

C. W. Eckersberg. Linearperspektivets lære og det konstante arbejde efter levende både mandlig og kvindelig model, som især Eckersberg dyrkede, må have haft afgørende betydning også for Lehmann. I et brev, dateret »Paris den 30. April 1843«, til J.L.Lund omtaler han det selv direkte:

»[Jeg] føler mig overbeviist om, at Enhver der ligesom jeg har arbejdet under og nydt Veiledning af saavel dem som hr. Prof. Eckersberg, vist med glade og taknemmelige Følelser maa have deeltaget ved deres høitidelige Fest«. <sup>8</sup>

I 1835 tildelte akademiet Lehmann den lille sølvmedalje, og fire år senere modtog han den store sølvmedalje. På akademiet har han næppe dyrket studiet af scenetegninger, forstået som en reportage af en teaterforestilling, men det københavnske kunstliv kunne på dette område vise betydelige forbilleder. I 1700-tallet var Peter Cramers teatertegninger særligt bemærkelsesværdige. Flere tegninger fra hans hånd var forstudier til dørstykker og vægmalerier eller forlæg for kobberstik, der blev tilbudt det teaterinteresserede publikum. <sup>9</sup> Cramers indsats på dette felt var til en vis grad blevet fulgt op af Jens Juel i hans tegninger fra førsteopførelserne af P. A. Heibergs »De Vøner og Vanner« og »Chinafarerne« 1792. Tegningerne var, selv om kun det første blev trykt, forlæg for de kobberstik, som skulle danne titelvignetterne i bogudgaven af P. A. Heibergs samlede værker. <sup>10</sup> Noget ganske lignende gjorde sig gældende med Bertel Thorvaldsens tegning af apoteosen på scenen efter førsteopførelsen af O. J. Samsøes »Dyveke« 1796. Hans tegning dannede forlæg for titelkobberet på forsiden af Peder Horrebøw Hastes »Thalia«, der udkom samme år som forestillingen. <sup>11</sup>

Bag denne 1700-talstradition, som Cramer indførte i landet, lå der igen store franske forbilleder. Særligt fremragende havde Claude Gillot, Charles-Antoine Coypel og Gabriel de Saint-Aubin formået at fange teatrets atmosfære med den sceniske aktion i Théâtre Italiens harlekinader, Molières komedier og Voltaires tragedier. <sup>12</sup>

Lehmann begyndte sin produktion af scenetegninger omkring 1834, da det danske romantiske teater for alvor var brudt igennem. Det afgørende gennembrud var sket ni år tidligere,

hvor det var lykkedes den Heibergske vaudeville at generobre scenen for dansk dramatik. Oehlschlager havde ikke kunnet fordrive smagen for Ifflands og Kotzebues sentimentale tyske »Rührstücke«, men hvad hans tragedier ikke havde formået, blev nu gennemført af Heibergs vaudeviller og senere Hertz's skuespil. Lehmann kom også på udenlandsrejse. Fra 1842 til 1844 var han på legatrejse i Paris og Italien, og efter hjemkomsten opnåede han i 1849 at få den Neuhausenske præmie. I Paris stiftede han sandsynligvis bekendtskab med stentrykkerkunsten, en kunstart som han frem for nogen kom til at dyrke i København. I alt fald står det fast, at Lehmann 1854 fik én af sine tegninger, der forestillede August Bournonville, litograferet af en vis Armand B. på Lemercier's parisiske trykkeri,<sup>13</sup> mens en serie af hans tegninger fra københavnske forestillinger, beregnet som teaterminde for det interesserede publikum, blev litograferet af Adolf Kittendorff i den danske hovedstad.

Det må have været Lehmanns store teaterinteresse, der førte ham til at blive Det kongelige Teaters første fastansatte kostumier. I et brev, dateret den 5. september 1874, til teaterchef A.C.P. Linde beskriver Lehmann selv, hvordan det gik til:

»Jeg har i omtrent en Snes Aar været i Beskjæftigelse for Det kgl. Teater, som Costume-tegner. Det var Balletmester Bournonville, med hvem jeg havde personligt Bekjendtskab, der fra Begyndelsen bad mig om enkelte Tegninger til Balletter og da efterhaanden Arbeidet udvidedes til Udstyrelsen af hele Balletter, samt under tiden ogsaa Tegninger til andre af Scenens Brancher, bleve vi, med Theaterbestyrelsens Samtykke, enige om et bestemt Honorar af 3 Rdl. pr. enkelt Tegning, mere eller mindre vanskelig eller betydelig.«<sup>14</sup>

Med andre ord arbejdede Lehmann fra sæsonen 1853/54 ikke alene med tegninger fra forestillingerne men også med udkast til teatrets kostumer. Hans kostumetegninger udgør et vigtigt internt kildemateriale til belysning af periodens teater, men her ligger de uden for emnet og vil derfor ikke blive nærmere omtalt. En egentlig fastansættelse af Lehmann som kostumier kom endnu ikke på tale. I begyndelsen blev han kun honoreret tegning for tegning, men alene brugen af den samme kostumier til

flere forestillinger var en afgørende fornyelse i dansk teater.

Det var ikke tilfældigt, at August Bournonville også på dette område viste sig som fornyer. Fra sin ansættelse som danser (double) ved Pariseroperaen i 1820'erne vidste han, hvad nøjagtighed i den romantiske iscenesættelse ville sige. Med parisisk forlæg havde han som den første i Norden indført den lukkede stuedekoration i balletten »Søvnæggersken« 1829.<sup>15</sup> I det hele taget kendetegnede nøjagtighed og præcision i alle detaljer Bournonvilles opsætninger både af ballet og opera. Han kunne ikke klare sig alene med skuepladsens dekorationsmalere og med hvad teatret kunne byde på i sin righoldige garderobe. For helhedens, lokalkolorittens og nøjagtighedens skyld måtte han have en fast kostumier, der kunne skabe nye stilsikre teaterkostumer.

Den egentlige fastansættelse af Edvard Lehmann kunne først lade sig gøre efter Johan Ludvig Heibergs syv stormfulde år som teaterdirektør (1849-56). Ansættelsen som kostumier fandt sted i sæsonen 1856/57. Han fortæller selv herom i brevet af 5. september 1874:

»Da Prof. Høedt blev ansat som Sceneinstructeur, ansaae han det nødvendigt, at der for Scenen i det Hele var en fast Costumier, og han spurgte mig, der nu i adskillige Aar havde beskjæftiget mig dermed, om jeg var villig til at overtage en saadan Stilling, imod et aarligt Honorar af 400 Rdl. og en medfølgende Friplads i Theatret.«<sup>16</sup>

Karakteristisk nok var det August Bournonville og siden Frederik Ludvig Høedt, der bandede vejen for Det kongelige Teaters første fastansatte kostumier. I praksis på scenen var de helt enige om nøjagtighed i alle iscenesættelsens detaljer, men på dette punkt brød de med gængse danske teaternormer. Traditionen fra 1700-tallet havde stort set overladt det til skuespillerne selv at vælge deres kostumer og under den egenmægtige og ligefrem despotiske økonomiinspektør, skuespilleren dr. med. Johan Christian Ryge, havde det været én af hans hovedopgaver at søge for, at så meget som muligt at teatrets garderobe blev genanvendt til forestillingerne. Økonomi til at ansætte en billedkunstner med den særlige opgave at tegne kostumer, kunne der slet ikke være tale om. Samtidig stred kravene om nøjagtighed i lokal-

koloristiske og historiske dragter mod den Heibergske »Idealisme«. Sligt blev med Heibergs egne ord anset for at bestå af »en utrolig Masse af aandløse Details«. <sup>17</sup>

Det blev en ulykke for dansk teater, at Høedt som følge af sine psykiske depressioner ikke magtede at videreføre sin virksomhed som sceneinstruktør. Reaktionen tilbage til gamle forældede forhold viste sig straks ved F.F. von Tilling udnævnelse til teaterchef i 1859-60. Lehmann fik besked på at gå ned til den halve løn, og som han selv udtrykker det i skrivelsen til Linde:

»Tillige blev [det] antydet, at der vilde gjøres et mindre Brug af Tegninger«.

Derimod omtaler Lehmann ikke, at der samtidig forelå en mere nærliggende grund til, han måtte trække sig tilbage. Ligesom sin fader fik han i 1858 sit syn alvorligt svækket af stær. <sup>18</sup> Først 1866 ved en heldig operation af sin slægtning, øjenlægen Heinrich Lehmann, fik han sit fulde syn tilbage, men hans farvesans blev med årene stærkt forringet. <sup>19</sup> Teaterdirektionens reaktionære kunstsyn kan der på den anden side ikke herske tvivl om, selv om det sikkert var økonomisk betinget. Der blev i alt fald ikke tale om at ansætte en anden billedkunstner som kostumier i Lehmanns sted. Han måtte klare arbejdet, så godt han kunne, og et af hans breve viser, hvor meget Lehmann byggede på råd fra Bournonville:

»Kbn. Onsdag 1865.

Caro Maestro!

[---] Jeg har faaet Troubadouren fra Theatret, maaske kan jeg med det samme faae et par Costumevink af Dem, De har jo sat det i Scene i Stockholm«. <sup>20</sup>

Verdis »Trubaduren« fik premiere med sigøjnerdans af Bournonville og kostumer af Lehmann den 10. september 1865, men allerede to år senere inddrog teatrets intendant F.J.G. Berner helt Lehmanns stilling som fastansat kostumier. I brevet til Linde skriver han, at:

»Man dog ønskede af og til at benytte Veiledning og mine Tegninger, naar det behøvedes«. <sup>21</sup>

En af disse situationer indtraf ved premieren på Bournonvilles ballet »Thrymskviden« den 21. februar 1868. Et brev til balletmesteren, da-

teret »Kbhn 20 Juni«, som åbenbart må være fra 1867, indledes af Lehmann med ordene:

»Kjære Maestro!

Tak for sidst!

Hermed sender jeg Dem hvad jeg har lavet efter Deres Resept. jeg har som De seer holdt mig lige til Dem, men De vil vist være enig med mig i at der maa gjøres et par enkelte Farveforandringer«. <sup>22</sup>

Derefter fortsætter han med en indgående analyse af detaljerne i kostumerne. Brevet er et tydeligt udsagn om det vidtstrakte samarbejde mellem balletdigteren og balletmesteren Bournonville på den ene side og hans kostumier Lehmann på den anden.

Fra 1867 og syv år frem fik Lehmann til gengæld for sine tjenester for teatret kun én friplads til forestillingerne. Det var dette misforhold mellem arbejdsindsats og aflønning, der i 1874 fremkaldte klageskrivelsen til teaterchef Linde. Lehmann fortæller udførligere herom i et brev til Bournonville den 30. sept. 1874:

»Det er ikke alene det, at jeg nu i 7 Aar (som Jacob for Rachel) har arbejdet for Theatret, vel ikke meget, men dog altid noget, og næsten altid presserende Arbejder, saa jeg har maattet lægge andet tilside, uden at faae en Skilling derfor – det er ikke dette allene, skjøndt et saadant Forhold vistnok er temmelig enestaaende, at en Institution, en kongelig saagar, der ovenikjøbet møder med aarlige Overskud af mange tusinde Daler, ikke har Raad til at lønne en Mand, en Kunstner, hvis Evner den benytter«. <sup>23</sup>

Han har svært ved at skjule sin bitterhed over teatrets behandling af ham og brevet fortsætter:

»[---] jeg skrev ham [Conferensraad Linde] et udførligt Brev, hvori jeg forklarede ham min Stilling ved Theatret fra først til sidst – Der kom imidlertid intet Svar, men 3 eller 4 Ugerstid derefter, fortæller Bladene at Bernhard Olsen var ansat som Costumier ved det Kgl. Theater. – Det var et underligt Svar paa mit Brev, hvis det var sandt; jeg gik derfor et par Dage senere op til Linde paa hans Contor i Ministeriet, hvor jeg ogsaa traf ham; han sagde mig da at O.ingen Ansættelse havde, men at det var Instructeuren, altsaa Poulsen der havde ønsket at gjøre et Forsøg med ham i et enkelt Stykke – Det er altsaa dog en af Theatrets egne Folk, som skulde være inde i Forholdene og dømme derefter, der har kasseret mig og faaet en anden til at træde i Stedet«.

I virkeligheden var det ikke så mærkeligt, at teatrets sceneinstruktør, Emil Poulsen, fremfor Lehmann foretrak Bernhard Olsen.

Mens Lehmann i sin kunst udtrykte Bournonvilles romantiske epoke, repræsenterede Bernhard Olsen den ny realistiske og historistiske tid. Derimod er det interessant at fæstne sig ved teaterledelsens hensynsløse behandling af en gammel og tro medarbejder, især da den fire år senere også inddrog Lehmanns friplads i tilskuersalen. I et brev til Bournonville den 18. september 1878 beskriver han det selv således:

»[---] det var jo intet ringe Tab for mig, som Enemenneske og tillige stor og varm Ven af Kunst og Musik; men det var jo en *fait accompli*, og for mig var der intet derved at gjøre«. <sup>24</sup>

August Bournonville var imidlertid ikke den, der svigtede sin gamle kostumier. Gennem et brev til den nye teaterchef, kammerherre Fallesen, fik han udvirket en friplads til Lehmann én gang om ugen. <sup>25</sup> Lehmann, der tidligere havde været vant til at gå i teatret, når han havde lyst, måtte affinde sig med det.

På denne baggrund er det ikke overraskende, at Edvard Lehmann udtrykte sin begejstring for den store romantiske teatermand i et brev til Bournonvilles datter Charlotte:

»Hun ved at jeg altid var en af hans ivrigste Beundrere! jeg siger det til min egen Roes, thi saavist vi her paa

Jorden hverken ere Guder eller Engle, saa var han heller ikke fri for adskillige godt Folks Kritik, og hvilken *homme superieur* er fri derfor – de smaa dem bryder sig Pokker om, dem lader man skjødte sig selv, men dertil bemærkede jeg altid <sup>26</sup> at vi vilde være godt tjent med at have adskillige Bournonviller i blandt os i forskellige Stillinger«. <sup>27</sup>

Charlotte Bournonville har i sine memoirer »Erindringer fra Hjemmet og fra Scenen« (1903) efterladt et personligt indtryk af Lehmann som den elskværdige og beskedne maler og tegner:

»En af vore hyppigste og hyggeligste Gjæster, som jeg mindes fra mine yngste Aar, og som ligetil sin Død bevarede et trofast Venskab for hele vor Familie, var Maleren Edvard Lehmann. Han var en fin, nobel, poetisk Karakter, og bag sit stilfærdige, beskedne Væsen gjemte han et rigt Væld af Lune, der især yttrede sig i hans smaa improviserede Tegninger og i hans Breve, der sprudlede af Vid, og som virkelig kunde fortjene at offentliggøres.

Han skrev nydelige Vers og var meget musikalsk; især var han en uvurderlig Tilhører for de udøvende Musikere«. <sup>28</sup>

Det var denne musik- og teaterinteresse, der dannede baggrunden for romantikkens flittigste danske teaterkronikør. Edvard Lehmann fandt udtryk for begge dele i sine tegninger med scener fra de københavnske forestillinger.

# Kilder og henvisninger

## Forord

1. Edvard Brandes: Johanne Luise Heiberg. Artikel i »Politiken« den 21. november 1912. Genoptrykt i »Om Teater« ed. Harald Engberg. Kbh. 1947. p. 97.
2. Klaus Neiiendam: Bournonville på scenen set gennem Edv. Lehmanns streg. Kbh. 1979. [LEHMANN]

## Skuepladser

1. »Arkitekten« nr. 8. Kbh. 1967.
2. Elin Rask: Det kritiske Parterre. Kbh. 1972. p. 56 ff. [RASK]
3. Frederik Schyberg: Den store Teaterrejse. Kbh. 1943. p. 38 samt »Arkitekten« nr. 8. Kbh. 1967.
4. Torben Krogh: Oehlenschlägers Indførelse paa Den danske Skueplads. »Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning nr. 226«. Kbh. 1954. p. 15. [KROGH] jf. »Fortegnelse paa Ombygninger, Forandringer og Forbedringer ved det kongelige Comediehus (Juni 1824-Juni 1825)«. Det kgl. Teaters arkiv og bibliotek.
5. KROGH p. 14.  
H. Christensen hævdede i et brev til kultusminister Monrad af 20.6.1859, at »der tidligere sprang Glas i dusinvis daglig« jf. »Det kgl. Theater 1852-59« Kbh. 1890. p. 339.
6. Harald Langberg: Kongens Teater. Kbh. 1974. p. 20-21.
7. Daniel Nalbach: The King's Theatre 1704-1867. London's First Italian Opera House. London 1972. p. 24.
8. Christopher Wren's Drury Lane Theatre fra 1674 rådede over et ganske lignende system med fire fag på hver side og to kulissevogne i hvert fag. jf. Allardyce Nicoll: The Garrick Stage. Theatres and Audience in the Eighteenth Century. Manchester 1980. p. 38-39. [NICOLL]
9. The Georgian Playhouse. Actors, Artists, Audiences and Architecture 1730-1830. ed. Iain Mackintosh and Geoffrey Ashton. Udstillingskatalog London 1975. no. 249.
10. *ibid.* no. 245 og 246 samt NICOLL p. 54. no. 43.  
VIVITUR INGENIO [caetera mortis erunt] – Vi lever af ånd, resten tilhører døden – stammer fra det anonyme latinske skrift »Consolatio ad Liviam«, der kan dateres til umiddelbart efter Maecenas' død i tidlig romersk kejsertid. Indskriften fandtes også i Drury Lane, der yderligere rummede to statuer i prosceniet – til højre for publikum komediens og til venstre tragediens muse.
11. RASK p. 71.
12. Dr. Ryges Dagbog. Paris 1831. ed. Klaus Neiiendam. Kbh. 1979. p. 22. [RYGE]
13. Torben Krogh: Holberg i Det kongelige Teaters ældste Regiprokoller. Kbh. 1943. p. 35.
14. I samleværket »Danmark i Fest og Glæde« IV. Kbh. 1935 hævdes det p. 333, at maleriet viser N. P. Nielsen og J. L. Phister på scenen. Billedet er fejldateret til 1835. Derimod skriver Torben Krogh i »Teatret paa Kongens Nytorv 1748-1948«. Kbh. 1948. p. 59, at de optrædende er Frydendahl og Stage. Min iagttagelse er omtalt i Karen Neiiendam: Teatermaleren C. F. Christensens skitsebog fra Pariseroperaen 1839. Kbh. 1989. p. 14. Her oplyses det yderligere, at mens forestillingen fandt sted den 10. marts, åbnede Akademiets udstilling på Charlottenborg den 31. marts 1830.
15. Peter Jerndorff: Nogle Minder fra det gamle Kongelige Theater. Kbh. 1918. p. 5-6 og p. 10. [JERN-DORFF]
16. Thomas Overskou: Den danske Skueplads. V. Kbh. 1864. p. 36. [OVERSKOU] samt JERN-DORFF p. 8. Hovedkilden er regissørens optegnelse i »Dagjournal. 1. Sept. 1825 – 1. Jan. 1837« p. 306 (Det kgl. Teaters arkiv og bibliotek): »Løverdag d. 16de Januar 1830. NB. Under Forestillingen af Aprilsnarrene indtraf den Begivenhed, at en mosaisk Troesbekiender styrtede ud fra en Loge i 2. Etage ned i parterret uden dog at komme til nogen Skade. – Dette forarsagede at Forhængen maatte nedlades indtil der blev roligt igien i Huuset hvorpaa man igien lod Stykket begynde, der hvor det var bleven afbrudt«.
17. JERN-DORFF p. 8-9.
18. *ibid.* p. 40.
19. Robert Neiiendam: Det kgl. Teater i »Traps Danmark«. Kbh. 1959. p. 376.
20. Marie-Antoinette Alley: La Mise-en-Scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Paris 1938 p. 28 samt RYGE p. 9. ff.
21. Axel G. Jørgensen: Casino i »Arkitekten« XXI. Kbh. 1919. p. 130. ff. samt Elin Rask: Retten til Holberg. Kbh. 1984. p. 48. Angivelsen af 2 200 tilskuere var det stående publikum ved »Casino Møderne«.

## Tegneren

1. Weilbachs Kunstnerleksikon. II. Kbh. 1949. p. 252. [WEILBACH]
2. Den 19.2.1842. Nyere Breve. Håndskriftsamlingen. Det kgl. Bibliotek.
3. Dansk Biografisk Leksikon XIV. Kbh. 1938. p. 198. [DBL] samt Valdemar Neiiendam: Edvard Lehmann i »Samleren«. Kbh. 1924. p. 163 ff.
4. DBL. XIV. p. 198.
5. WEILBACH. II. p. 252.

6. Tidsskrift for Kunstindustri 2. RK. II. Kbh. 1896. p.153.
7. *ibid.*
8. Den 30.4.1843. Nyere Breve. Håndskriftsamlingen. Det kgl. Bibliotek.
9. Klaus Neiiendam: Caroline Walter. Personlighed og skuespilkunst. Kbh. 1983. p.38 ff.
10. Kun andet bind, der udkom i København 1793, har som titelblad Jens Juels tegning fra »De Vonner og Vanner«, stukket i kobber af A. Flint.
11. Dyveke Helsted: Fra Thorvaldsens Ungdomstid i »Meddelelser fra Thorvaldsens Museum«. Kbh. 1970. p.17 ff.
12. Klaus Neiiendam: Om iscenesættelsen på teatret i Lille Grønnegade. Kbh. 1981. p.58 ff.  
Klaus Neiiendam: Scenebilleder fra Holbergs tid i »Holberg på scenen«. Kbh. 1984. p.31 ff.  
Per Bjurström: Mises en scène de Sémiramis de Voltaire en 1748 et 1759 i »Revue d'Histoire du Théâtre«. Paris 1956. p.299 ff.
13. Marianne Hallar: Balletmesteren i billedkunsten i »Perspektiv på Bournonville«. Kbh. 1980. p.116 ff.
14. LEHMANN p.9.
15. RYGE p.11.
16. LEHMANN p.9.
17. J.L.Heiberg: Om Sceneinstruktion i »Prosaiske Skrifter«. IV. Kbh. 1861. p.410.
18. WEILBACH. II. p.252.
19. Franz von Jessen: Mit Livs Egne, Hændelser, Menesker. I. Kbh. 1943. p.82.
20. NKS. 3258 A.4to. 1865. Håndskriftsamlingen. Det kgl. Bibl.
21. LEHMANN p.10.
22. NKS. 3258 A.4to. Den 20.6.[1867]. Håndskriftsamlingen. Det kgl. Bibliotek.
23. NKS. 3258 A.4to. den 30.9.1874. Håndskriftsamlingen. Det kgl. Bibliotek.
24. NKS. 3258 A.4to. Den 18.9.1878. Håndskriftsamlingen. Det kgl. Bibliotek.
25. *ibid.*
26. En gentagelse af Edvard Lehmanns ord, der oprindeligt var skrevet til August Bournonville selv i et brev den 21.8.1865 NKS. 3258 A. 4to. Håndskriftsamlingen. Det kgl. Bibliotek.
27. NKS. 2791 fol. Den 9.5. uden år. Håndskriftsamlingen. Det kgl. Bibliotek.
28. Charlotte Bournonville: Erindringer fra Hjemmet og fra Scenen. Kbh. 1903. p.64 ff.

## Skuespil

Lehmanns scenetegning fra »Spionen« er tilsyneladende den ældste men samtidig den vanskeligste at tolke. Billedet bærer påskriften i tegnerens hånd: »Spionen efter Cooper«. James Fenimore Coopers roman »The Spy« dannede grundlaget for de parisiske teaterskræddere Ancelots og Mazéres skuespil »l’Espion« og stykket blev oversat til dansk af den fremragende skuespiller Carl Winsløw. Han spillede selv en af hovedrollerne som den omstrejfende kræmmer Herwey Birch. På Winsløws initiativ fik skuespillet premiere som en sommerforestilling den 17. juni 1831. Det blev kun spillet fem gange ialt med tre opførelser i efteråret 1831. Stykket blev ikke sat op igen senere, og første problem opstår, fordi tegningen også er forsynet med signaturen »E[dvard] L[ehmann] Mai 1834«. Dermed er billedet det ældste daterede af scenetegningerne, men hvorfor er det lavet tre og et halvt år efter forestillingen?

En sammenligning mellem tegningen og et maleri af Lehmann kan måske være oplysende. Billedet er dateret 1835 og forestiller August Bournonville sammen med Andrea Krætzmer i Pierre Gardels ballet »Paul og Virginie«. <sup>1</sup> Balletten blev kun spillet seks gange i sæsonen 1830-31, og det kan med sikkerhed konstateres, at dragterne på maleriet ikke svarer til de kostumer, der i virkeligheden blev båret på scenen. Selv om Lehmann måske har kendt librettoen, har han forholdt sig ret frit også til gengivelsen af decorationen. Muligvis har han bygget på en erindring om forestillingen fra

den tid, han gik på Kunstakademiet og noget lignende kan gøre sig gældende med tegningen fra »Spionen«. Ingen bevarede kilder kan oplyse om tegningens kildeværdi, men dateringen »Mai 1834« er ikke tilfældig. Den 15. maj 1834 udførte Carl Winsløw hovedrollen i Casimir Delavignes skuespil »Ludvig den Ellefte«. Thomas Overskou skriver i sin teaterhistorie herom:

»Han kom kun til at spille den en eneste Gang; men gav denne Gang et af de største Mesterstykker af tragisk Charakterfremstilling, der er seet paa den danske Skueplads«. <sup>2</sup>

Winsløw kom aldrig til at optræde mere, han døde kort tid efter kun 38 år gammel. Meget tyder på, at Lehmann har tegnet ham midt i billedet som Herwey Birch for at minde om en af Carl Winsløws fremragende sceniske præstationer. Når tegningens kildeværdi som reportage af det, publikum oplevede på scenen, ikke kan belyses, bliver en analyse af billedet uden værdi for forståelsen af den sceniske fremstilling. Til alt held udgør den ældste daterede scenetegning af Lehmann på dette punkt en undtagelse og ingen regel.

### Noter

1. Klaus Neiiendam: Bournonville på scenen set gennem Edv. Lehmanns streg. Kbh. 1979. p.11 ff. [LEHMANN]
2. Thomas Overskou: Den danske Skueplads, i dens Historie fra de første Spor af danske Skuespil indtil vor Tid. I-VII. Kjøbenhavn 1854-76. [OVERSKOU]. V.Kbh. 1864. p.192.