

LITTERATURKRITIK &
ROMANTIKSTUDIER – SKRIFTTRÆKKE 35

*Sonderinger
i europæisk romantik II
(Individualitet, antiromantik, scenografi)*

Jesper Gulddal

Anna Sandberg

Whitney A. Byrn

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i Dansk Selskab for Romantikstudiers forskningsaktivitet. Manuskripter fra konferencer, gæsteforelæsninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis internt i selskabet og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til skriftrækvens redaktør. Redaktionen modtager gerne forslag til udgivelse af nye numre inden for selskabets område. Henvendelse til formand eller redaktør.

Oversigt over producerede numre findes bag i hæftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Københavns Universitets Almene Fond.

Formand:

Hans Peter Lund
Fransk og Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 84 14 / e-mail: hpl@hum.ku.dk

Redaktør:

Mads Nygaard Folkmann
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, afd. f. Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 93 12 / e-mail: mads@hum.ku.dk

Kasserer:

Lis Møller
Institut for Ästetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Tlf.: 8942 1841 / Fax: 8942 1850 / e-mail: litlm@hum.au.dk

Dansk Selskab for Romantikstudier
2004

ISBN:
87-91253-04-7

Indhold:

Jesper Gulddal: *På flugt. Den romantiske individualitet i*

Stendhals La Chartreuse de Parme

s. 3

Anna Sandberg: *En dobbeltgænger i dansk og tysk litteratur*

Om Jens Baggesen og det antiromantiske

s. 15

Whitney A. Byrn: *The Transition from the Neoclassic to the Romantic:*

Scenography at the Royal Theatre 1801-1821

s. 31

Hæftets tekster er let bearbejdede bidrag til seminaret 'Ny romantikforskning i Danmark 2003', som blev holdt på Københavns Universitet d. 17. november 2003. Formålet med seminaret var at lade en række yngre hjemlige romantikforskere hver især trække en linie ind i det romantiske, bl.a. for at vise det brede felt, som romantikken betegner i forhold til lande, kunstnere og tidsrum: at man ikke kan nå frem til ét endegyldigt begreb om 'romantik', men i stedet foretage sonderinger inden for dens store spillerum.

På flugt

Den romantiske individualitet i

Stendhals *La Chartreuse de Parme*.¹

Jesper Gulddal

De følgende overvejelser drejer sig om romantisk individualitet i Stendhals *La Chartreuse de Parme* (1839). Romantisk individualitet er en bestemt subjekt-position, en bestemt måde at forholde sig til den konflikt mellem individ og samfund, som var blevet stadig mere påtrængende op gennem 1700-tallet.

I 1700-tallet fandtes der grundlæggende to måder at forholde sig til denne konflikt på, og i begge tilfælde drejede det sig om at overvinde den, om at genoprette harmonien mellem individet og samfundet. Den første måde kan man kalde *selvkritik*: individet ser her sig selv som problemet, som årsagen til konflikten, og prøver derfor at tilpasse sig samfundets fordringer. Den anden måde kan man omvendt kalde *samfundskritik*: individet betragter her samfundet som problemet, samfundet stiller urimelige krav, og individet lægger sig derfor i selen for at ændre det.

Ud over selvkritikken og samfundsritikken som måder at bemestre konflikten mellem individ og samfund, fandtes der imidlertid også en tredje vej, som i 1700-tallet kun havde én repræsentant af virkelig betydning, nemlig Rousseau.

¹ Denne artikel er skrevet i forbindelse med et forskningsprojekt finansieret af Statens Humanistiske Forskningsråd.

Hos Rousseau gælder det hverken om at tilpasse sig eller forandre, men derimod om at trække sig tilbage fra samfundet. Begreber som lykke, frihed og autenticitet er hos Rousseau alle knyttet til den ensomme eksistens uden for det sociale liv. Ideallet er tilværelsen som en ensom vandrer, som går rundt i naturen og botaniserer, og som befinder sig bedst så langt væk som muligt fra de ondskabsfulde andre.

Denne tredje vej er prototypen på den romantiske individualitet, der som livsholdning vinder større udbredelse efter 1800 og i virkeligheden stadig gør sig gældende på forskellig vis den dag i dag. Begrebet dækker grundlæggende over to komplementære beskrivelser af individualitet.

For det første er individet ifølge den romantiske individualitetsopfattelse bestemt ved sin absolute særegenhed i forhold til alle andre individer. Individet har altså en hel unik personlighed, en egen væsenskerne, som det gælder om at realisere i størst muligt omfang. For at sige det med Rousseau i begyndelsen af *Bekendelserne*: "Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre."²

For det andet kan denne helt særegne identitet kun udfoldes i isolation fra samfundet, for det sociale liv kræver accept af normer og konventioner, det indebærer, at almenheden lægger bånd på individets udfoldelsesmuligheder. Også denne opfattelse kan illustreres med Rousseau, som formulerer den utallige steder i sit forfatterskab. I *Drommerierne* skriver han således om sine hyppige vandreture: "Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je suis pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu."³

² Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* (1782-1789) in: *Œuvres complètes*, vol. I (Paris: Gallimard, 1957), p. 5.

³ Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782), in: *Œuvres complètes*, vol. I, p. 1002. Om begrebet romantisk individualitet, se Undine Eberlein, *Einzelartigkeit* (Frankfurt/Main & New York: Campus, 2000).

Netop denne romantiske individualitetsopfattelse spiller en central rolle i *La Chartreuse de Parme*. Konflikten mellem individ og samfund viser sig ved, at hovedpersonen Fabrice del Dongo gennem romanen udsættes for et socialt integrationspres, som har til formål at få ham til at indordne sig og indtage den plads i samfundet, man har tiltænkt ham. Fabrice er imidlertid ikke indstillet på at give efter for presset, og derfor kommer hans vej gennem romanen til at forme sig som en stadig flugt. Netop i bestræbelsen på at flygte udvikler han sig imidlertid til et romantisk individ, der ligesom Rousseau søger lykken og friheden og autenticiteten, ikke i samfundet, men i en radikaliseret inderlighed.

Den romantiske individualitet diskuteres ikke eksplisit i romanen, men kommer til udtryk i form af en række genkommende motiver af figurativ karakter. Ærindest i det følgende er at pege på nogle af disse figurationer af den romantiske individualitet og samtidig forsøge at tydeliggøre den logik, der tvinger hovedpersonen på tilbagetog til inderligheden.

Pasvæsenet og de falske identiteter

Mange har i tidens løb peget på, at de indledende kapitler i *La Chartreuse de Parme* virker mærkeligt irrelevant i forhold til hovedhandlingen og måske især i forhold til hovedpersonen. Den mest prominente af disse kritikere er uden tvil Honoré de Balzac, som i en stor og i øvrigt begejstret anmeldelse fra 1840 opfordrer Stendhal til at omarbejde romanen og i den forbindelse helt udelade den lange optakt.⁴

Kritikken er ikke grebet ud af luften. I stedet for at introducere hovedpersonen giver indledningen en lang redegørelse for de politiske, sociale og kulturelle forhold i Norditalien omkring 1800, hvor romanen udspiller sig. Vi får en beskrivelse af, hvordan det østrigske overherredømme i Italien op gennem 1700-tallet systematisk har udslettet den nationalkarakter, italienerne arvede efter

⁴ Honoré de Balzac, "Études sur M. Beyle" (1840), in: *Œuvres Complètes*, vol. 28 (Paris: Guy le Prat, 1963), p. 197-237.

renæssancen. Italienerne er blevet ”un peuple endormi”,⁵ som efter en kortvarig opvågning under Napoleons besættelse er sunket tilbage i en tilstand, hvor tomme konventioner har erstattet ægte følelser, hvor servilitet er trådt i stedet for mod, og hvor dumheden har fortrængt den intellektuelle dristighed.

Når Stendhal bruger så megen plads på romanhandlingens historiske baggrund, er det imidlertid næppe et fejlgreb, som Balzac mente. Optakten tjener tværtimod til at demonstrere, hvordan hovedpersonen helt og aldeles er betinget af det indskrænkede og politisk reaktionære miljø, han vokser op i. Fabrice forsvinder i romanens begyndelse bag de politiske, sociale og kulturelle koordinater, som bestemmer og begrænser ham. Han er på en måde kun en funktion af disse koordinater, og derfor kan han kun introduceres i romanen som selvstændigt tænkende og handlende individ, idet han radikalt bryder med dem.

Bruddet indtræffer i foråret 1815, hvor den 16-årige Fabrice på nyheden om Napoleons tilbagevenden beslutter sig for at rejse til Frankrig for at melde sig til den franske hær, der i romanens begyndelse er blevet præsenteret som et dynamisk modbillede til de stivnede forhold i Italien. At der netop er tale om et radikalt brud med den verden, som hidtil har bestemt ham, kommer eksemplarisk til udtryk i hans allerførste replik, som i øvrigt falder forbløffende sent: ”Je pars”⁶ – en klar formulering af den vilje til opbrud, den flugteksistens, der kommer til at kende-tegne ham gennem resten af romanen.

Problemet er imidlertid, at det østrigske Lombardo-Venetien, som han har hjemme i, ikke uden videre lader sig forlade. Fabrices flugtforsøg støder øjeblikkeligt på en forhindring i skikkelse af de pasbestemmelser, som samtidens europæiske stater, ikke mindst den østrigske, brugte til at kontrollere trafikken hen over landegrænserne. Pasvæsenet fungerer i romanen som indbegrebet af de begrænsninger, der fikserer individerne til en bestemt sfære, og som sådan er det genstand for romanens stadige interesse. Vi præsenteres gang på gang for

minutiøse beskrivelser af, hvordan passet var udformet på det tidspunkt, hvordan grænsestationerne var indrettet og hvilke procedurer, der knyttede sig til udstedselse og visering af pas. Faktisk opträder pasvæsenet så tit, at fortælleren føler sig nødsaget til at retfærdiggøre sig. Læseren vil muligvis kede sig over de lange redegørelser for pasvæsenet og de trakasserier, det forårsager, skriver han, men i datidens Italien var pasvæsenet allestedsnærværende, og netop derfor spiller det også en central rolle i romanen.⁷ Fortælleren forklarer altså romanens insisterende interesse for pasvæsenet som led i et realistisk forsøg på at skildre den politiske kultur i Italien på tærsklen til restaurerationen.

Men det er kun den ene side af sagen. Det er et gennemgående træk i *La Chartreuse de Parme*, at vi undervejs støder på en række motiver, som fungerer rent deskriptivt som en slags kontaktflader mellem fiktion og virkelighed, men samtidig tjener på et figurativt plan som emblematiske formuleringer af romanens centrale problematikker. Denne i egentlig forstand allegoriske struktur gør sig gældende i forbindelse med pasvæsenet, der netop på den ene side indgår i den realistiske opbygning af romanens rum, men på den side også står som indbegrebet af de ydre begrænsninger, der tvinger individet til i stedet at flygte indad, tilbage til inderligheden.

Pasvæsenets formål er at kontrollere bevægelser hen over grænserne, og det fungerer i kraft af dets evne til at identificere de rejsende. Eftersom rejsen til Frankrig er højst ulovlig, er Fabrice til stadighed nødt til at skjule sig bag falske identiteter, som han stiver af med en kombination af forklædninger, løgnehistorier og ikke mindst falske pas. Også senere i romanen gør han talrige gange brug af denne taktik: hver gang han forsøger at flygte fra det sted, hvor han opholder sig,

⁵ Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1839) (Paris: Gallimard, 1972), p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷ *Ibid.*, p. 206.

støder vi på den samme duel mellem pasvæsenets bevægelseskontrol og Fabrices forsøg på at undvige den ved hjælp af falske identiteter.⁸

Netop brugen af falske identiteter er en første figuration af den romantiske individualitet. Abstrakt formuleret indebærer det integrationspres, som samfundet udøver i skikkelse af pasvæsenet, at Fabrice tvinges til at dele sig i to: han spaltes mellem et ydre og et indre, mellem en falsk identitet, som han fremtræder med offentligt, og en egentlig identitet, som han er nødt til at holde skjult. Denne fordoblingstaktik har til formål at beskytte ham og sikre ham et spillerum i en verden, som er fuld af begrænsninger. Men prisen er, at hans egentlige jeg må trække sig tilbage fra offentligheden og gå i indre eksil. Konflikten mellem pasvæsenet og flugtønsket tvinger altså Fabrice til at indtage den subjektposition, jeg betegnede som romantisk individualitet: han har netop en helt særegen personlighed, men kan kun udleve den ved at fjerne sig fra samfundet.

Indespærring og underlighed

Straks efter hjemkomsten fra Frankrig bliver Fabrice nødt til atter at forlade Lombardo-Venetien, for de østrigske myndighederne udlægger hans Waterloo-eventyr som højforræderi, og politiet bliver sat på sporet af ham. Bliver han arresteret, risikerer han 10 år i det berygtede Spielberg-fængsel, så han skynder sig at flygte til Parma, i øvrigt igen forklædt og under falsk identitet. Fabrice er imidlertid en ubesindig ung mand. På trods af risikoen rejser han hjem for at besøge sin gamle mentor, den spådomskyndige abbé Blanès. Han ankommer til abbedens kloster om aftenen, og da han på grund af faren for opdagelse ikke kan rejse tilbage før mørkets frembrud den følgende dag, er han nødt til at tilbringe næsten et døgn indespærret i et klokketårn.

⁸ For en mere udførlig diskussion og kontekstualisering af de falske identiteter hos Stendhal, se Jean Starobinskis klassiske artikel "Stendhal Pseudonyme", in: *L'Œil vivant* (Paris: Gallimard, 1961), pp. 193-244.

Ligesom de falske identiteter fungerer opholdet i klokketårnet både på et deskriptivt og et figurativt niveau. På det realistiske niveau er det blot en lokalitet, scenen for et af romanens oprin, men på det figurative niveau repræsenterer det en ny måde at undvige det sociale integrationspres. Scenen i klokketårnet er i virkeligheden én lang figurativ beskrivelse, der betjener sig af rummet og den position, Fabrice indtager i det, for at skildre den romantiske individualitet. Tre træk er imidlertid særligt betydningsfulde. For det første betones gang på gang den *højde*, hovedpersonen befinder sig i under opholdet i tårnet, og netop højden markerer her som andre steder i romanen en afstand og måske også en overlegenhed i forhold til det omgivende samfund.⁹ For det andet finder Fabrice hurtigt en plads ved vinduet, som er "*convenable pour voir sans être vu*";¹⁰ denne spionagtige placering viser hans behov for at finde en position, hvor han er beskyttet mod omverdenen, men samtidig kan fastholde en slags distant delagtighed i den. Og for det tredje gør Fabrice denne seende usynlighed komplet ved at sætte et stykke stof med huller til øjnene op foran vinduet. Der er meget åbenlyst tale om en maske, en direkte parallel til hans mange forklædninger, som skal sikre ham mod opdagelse og derved beskytte hans truede, agorafobiske selv. I kraft af disse tre træk bliver klokketårnet et billede på den underlighed, Fabrice søger skjul i. Opholdet i tårnet repræsenterer en flugtstrategi, der nøje svarer til brugen af falske identiteter: der er i begge tilfælde tale om, at den egentlige identitet går i eksil i underligheden, altså skjuler sig fra offentligheden enten bag forklædninger og de falske identiteter eller bag klokketårnets mure.

Fabrice er karakteristisk nok godt tilfreds med at være spærret inde; faktisk overvejer han senere, om ikke den dag, han tilbragte som fange i klokketårnet, var "*l'une des plus heureuses de sa vie*".¹¹ Lykkefølelsen udspringer af den isolerede, beskyttede og højt hævede position, han befinner sig i, og som altså er en

⁹ Marcel Proust var den første til at bemærke Stendhals besættelse af høje steder, jf. "Notes sur Stendhal", in: *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1971), p. 374.

¹⁰ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, p. 170.

¹¹ *Ibid.*, p. 171.

figuration af den romantiske individualitet. Men det er værd at huske på, at Fabrice er *tvunget* til at lade sig spærre inde. Hans lykke er negativt bestemt: den skyldes, at han midlertidigt er i sikkerhed for den forfølgelse, han ellers udsættes for. Man kan endnu en gang sige, at det pres, omverdenen lægger på ham, medfører en form for subjektivering, der trænger ham til at søge lykke og friheden, ikke i det offentlige liv, men i en intensiveret inderlighed, som på én gang er et fængsel og et helle.

Den samme kobling af indespærring og lykke, af ydre magtudøvelse og indre eksil, finder vi, da Fabrice senere i romanen slår skuespilleren Giletti ihjel og efter en langvarig flugt arresteres og indsættes i Farnèse-tårnet, der er en del af Parmas fæstningskompleks. Ligesom indespærringen i klokketårnet anvendes fængselsopholdet til at skildre en bestemt subjektposition: der er tale om en arkitektonisk figuration af den romantiske individualitet, som igen viser, hvordan den højeste grad af ydre magtudøvelse konvergerer med den højeste grad af inderlighed.

Det er derfor værd at opholde sig kort ved romanens beskrivelse af fængslet og dets særprægede indretning. Farnèse-tårnet er opført på taget af et andet, større tårn, det såkaldte fæstningstårn. På taget af fæstningstårnet ligger også en anden bygning, nemlig fæstningskommandantens embedsbolig, som er placeret ved siden af fængselstårnet – den vender jeg tilbage til. Cellen, som Fabrice bliver indsat i, er altså endnu et højt placeret sted, og højden peger igen på en afstand og en ophøjethed i forhold til de gemene mennesker nede på gadeplanet. Vi har igen at gøre med en position, hvor man kan se uden at blive set – altså en udsigtsplattform, hvorfra man har et distanceret overblik, men samtidig et helle, hvor man kan være i fred. Endelig er cellens vinduer blændet af, men Fabrice skærer sig et lille kighul og skaber på den måde en åbenlys parallel til det maskeagtige stykke stof, han tidligere i romanen hængte op foran vinduet i klokketårnet for at skjule sig for politiet.

Den omhyggelige beskrivelse af fængslet og dets arkitektur fungerer ligesom de falske identiteter og indespærringen i klokketårnet både på et realistisk plan og som en figurativ repræsentation af den romantiske individualitet. Man kan ligefrem sige, at fængselstårnet er et hoved, der sidder på toppen af det krops-lignende fæstningstårn. Fængslets facade er et utilnærmeligt og reserveret ansigt, der skjuler den indre verden, det bevidsthedsrum, som Fabrice endnu en gang er lykkelig for at kunne trække sig tilbage til. Vinduerne er øjnene, som inderligheden kan se ud igennem uden risiko for selv at blive set.¹²

Den romantiske kærlighed

Under opholdet i fængslet lykkes det Fabrice at etablere et forhold til Clélia Conti, fæstningskommandantens datter, som bor i embedsboligen ved siden af Farnèse-tårnet. Som et sidste skridt i min analyse vil jeg pege på, hvordan den romantiske individualitet har sin naturlige forlængelse i en romantisk kærlighedsopfattelse, der skildres ud fra forholdet mellem de isolerede beboere på toppen af fæstningen.

Det er i den forbindelse vigtigt at bemærke, at Clélia ligesom Fabrice er en repræsentant for den romantiske individualitet. Psykologisk ligner de hinanden så meget, at Clélia fremstår som Fabrices kvindelige modstykke. Ligheden kommer tydeligt til udtryk i en kort passage, som gengiver den unge kvindes selvopfattelse:

Depuis que son père était gouverneur de la citadelle, Clélia se trouvait heureuse, ou du moins exempte de chagrin, dans son appartement si élevé. Le nombre effroyable de marches qu'il fallait monter pour arriver à la grosse tour, éloignait les visites ennuyeuses, et Clélia, par cette raison matérielle, jouissait de la liberté de couvent; c'était presque là tout l'idéal de bonheur que, dans un temps, elle avait songé à demander à la vie religieuse. Elle était saisie d'une sorte d'horreur à la seule pensée de mettre sa chère solitude et ses pensées intimes à la disposition d'un jeune homme, que le titre de mari autoriserait à troubler toute cette vie intérieure.¹³

¹² Jf. Stephen Gilman, "The Tower as Emblem in *The Charterhouse of Parma*", in: Harold Bloom (red.), *Stendhal* (New York & Philadelphia: Chelsea House, 1989), p. 83 ff.

¹³ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, p. 269.

Passagen samler de motiviske tråde, der udgør Clélia's karakter. Hendes hjem er i bogstavelig forstand en fæstning, men det er samtidig et erstatningskloster og en klippeborg, hvor hun kan være i fred, ikke mindst for de kedelige mænd, hendes far forsøger at få hende gift med. Fæstningen er en inderlighedens fæstning, et værn om den "kære ensomhed", de "inderste tanker" og det "indre liv", som Clélia foretrækker frem for deltagelsen i samfundslivet. Hun oplever ikke isolationen som en indespærring; den begrænser ikke, men er tværtimod forudsætningen for den "klosteragtige frihed", hun lever i. Kun i isolationen kan hun finde en lykke, der ligesom Fabrices er negativt bestemt: lykke – og frihed – er at være fritaget fra at tage del i det sociale liv.

Clélia befinner sig altså i præcis samme position på samfundets sidelinie som Fabrice. Ligheden mellem dem kommer ikke mindst til udtryk ved, at hun anbringes på samme niveau som Fabrice i fæstningsanlæggets arkitekonik: de bor begge på toppen af fæstningstårnet, og deres værelser er placeret lige over for hinanden. Hele den bizarre konstruktion med to bygninger på toppen af et højt tårn – et stort og kantet fængsel og et lille og elegant palæ – synes at repræsentere en mand og en kvinde, der står på en piedestal højt hævet over deres omgivelser og – gennem vinduerne – stirrer hinanden dybt i øjnene.

Jeg vil ikke gå i detaljer med det hemmelige forhold, der udvikler sig mellem Fabrice og Clélia, men nøjes med at pege på de væsentligste træk ved den romantiske kærlighedsopfattelse, som forholdet er udtryk for.

For det første forstås kærligheden som en relation mellem to inderligheder eller sjæle. Alt andet end kongruensen mellem de elskendes indre verdener er uden betydning; det er derfor, at Fabrice og Clélia tilbringer deres dage med at se ind af hinandens vinduer uden at have blik for andet. Det betyder samtidig, at kærligheden kræver tilbagetrækning fra det offentlige liv. Eftersom Fabrices og Clélia's forhold er illegitimit, har de rent ydre grunde til at holde det skjult. Men selv hvis det var socialt acceptabelt, ville den inderlige forbindelse mellem dem på en måde blive besudlet, hvis de bragte det ud i offentligheden. Hemmelighedsfuldheden og

skjultheden opfattes ikke som forhindringer, men bidrager tværtimod til at øge kærlighedens intensitet.

For det andet kan Fabrice og Clélia ikke tale direkte sammen fra den ene celle til den anden, og først efter måneders adskillelse lykkes det dem at arrangere et egentligt møde. Ligesom hemmelighedsfuldheden og skjultheden er distansen mellem dem imidlertid ingen forhindring – den styrker tværtimod deres forhold. Man kan sige, at længslen og adskillelsen ifølge den romantiske kærlighedsopfattelse er vigtigere end den direkte, umiddelbare kontakt.¹⁴

For det tredje fuldender den romantiske kærlighed tilbagetrækningen fra offentligheden ved at skabe en verden for sig, en verden med kun to indbyggere, som alle andre mennesker er lukket ude fra.¹⁵ Denne kærlighedens særverden, der i romanen antager konkret, arkitektonisk skikkelse i form af de to bygninger på toppen af fæstningstårnet, tilbyder de elskende et frirum, hvor de kan udleve deres særegne personligheder, som ikke kan trives i det offentlige rum. Det er betegnende, at Fabrice og Clélia efterhånden begynder at kommunikere ved hjælp af forskellige former for "privatsprog" – håndtegn, hemmelige sedler og ikke mindst "alfabeter" af store, tegnede bogstaver, som de ét efter ét holder op i vinduet og på den måde staver sig gennem samtalen. Kærligheden mellem dem skaber altså sin egen verden, og den cementserer denne selvtilstrækkelige afsondrethed ved også at skabe sit eget sprog.

Aflivningen

Overordnet set beskriver *La Chartreuse de Parme* den umulige situation, et individ befandt sig i under restaurationen, hvis det lagde vægt på sin særegenhed og derfor havde svært ved at indordne sig. Fabrice er netop et sådant individ. På den ene side hverken kan eller vil han lade sig integrere i samfundet, for det ville kræve, at han tilpassede sig og dermed gav afkald på noget af sin individualitet. På

¹⁴ Jf. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982), p. 172.

¹⁵ *Ibid.*, p. 177 f.

den anden side kan han heller ikke forlade samfundet, for samfundet vil ikke give slip på ham. Hans forsøg på at flygte ud af landet bliver imødegået, først af pas-væsenets bevægelsesrestriktioner, dernæst af indespærringen i Parmas fæstning. I begge tilfælde er der tale om en blokering af de ydre flugtruter, som i stedet får Fabrice til at flygte indad, ind i inderligheden, som romanen skildrer figurativt ved hjælp af de falske identiteter og den rumlige isolation. De to figurationer af den romantiske individualitet har det tilfælles, at de begge skaber et helle, et isoleret og beskyttet indre, hvor Fabrice kan leve i fred for den indskrænkede og indskrænkende omverden.

Den romantiske individualitet og dens tilbagetrækning til inderligheden er romanens lykkeideal: at være lykkelig er netop at kappe forbindelserne til samfundet og i stedet hengive sig til den indre verden. Tragikken i romanen ligger i, at denne flugt ind i det indre eksil i sidste ende er lige så umulig som flugten hen over grænserne. Clélia og Fabrice bliver begge indhentet og slæbt ned fra den ”klosteragtige frihed”, de nyder på toppen af fæstningen. Clélia bliver gift bort til en velhavende marki, mens Fabrice bliver presset ind i en tilværelse ved hoffet, skønt han er ”ennemi mortel de toute scène publique”.¹⁶ Som det ultimative billede på den tvangsinkludering, han udsættes for, får han den højst uvelkomne ære af at blive udvalgt som fyrstens faste whistmakker.

De to romantiske individer i romanen er dermed endt i en uløselig situation: de kan ikke blive, hvor de er, men de kan heller ikke flygte. Der er i virkeligheden ikke andet tilbage end at aflive dem. Og det gør Stendhal så på sin karakteristisk abrupte måde. Den er rammende blevet betegnet som ”litterær eutanasi”.¹⁷

¹⁶ Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, p. 455.

¹⁷ Jean Prevost, *La Création chez Stendhal* (Paris: Mercure de France, 1951), p. 363.

En dobbeltgænger i dansk og tysk litteratur

Om Jens Baggesen og det antiromantiske

Anna Sandberg

Dobbeltgængeren Baggesen

Betegnelsen ”dobbeltgænger” dækker over, at Jens Baggesen (1764-1826) både har et dansk og et tysk forfatterskab og skiftende ønskede at tilhøre den ene eller den anden litteratur. Man kunne også kalde ham ”grænsegænger” eller ”overgangsfigur”, da han bevæger sig på grænsen mellem dansk og tysk, mellem national- og verdenslitteratur, og befinner sig i en overgang mellem to store epoker: oplysningsperioden og romantikken.

Jeg vil her først sige lidt om Baggesens dobbeltgængerrolle, men primært netop spørge til forfatterskabets i epokale indordning med udgangspunkt i en mindre kendt tekst fra 1810 fra den tyske del af forfatterskabet. Den hører til de såkaldt antiromantiske satirer fra Baggesens hånd, og spørgsmålet er, hvori det antiromantiske består og med hvilke formmæssige midler, der laves satire.

Med Jens Baggesens forfatterskab skal vi tilbage til en tid før nationalismen, en tid, hvor forholdet mellem dansk og tysk først lige var begyndt at mærke til en begyndende national afgrænsning, som bl.a. var fundet i en sproglig patriotisme. Den dansk-norsk-tyske helstat (eller Doppelmonarkiet Danmark-Norge samt hertugdømmerne Schleswig-Holstein) er rammen for størstedelen af den tid, Baggesens forfatterskab strækker sig ud over. Det er en statskonstruktion, der

forener forskellige nationer og sprog, og som det ofte er blevet sagt skelner mellem fædreland og modersmål: Tysksprogede danskere kunne være lige så loyale mod kongen lige som dansksprogede. Imidlertid er helstaten mod slutningen af 1700-tallet ikke præget af en dansk-tysk kultursymbiose, men, påpeger flere historikere, af en voksende spænding. I denne dansk-tyske kulturkamp kommer Baggesen ufrivilligt til at spille en hovedrolle, da han skriver librettoen til operaen *Holger Danske*, der bliver udgangspunktet for den første åbne dansk-tyske konfrontation og fremprovokerer P.A. Heibergs parodi *Holger Tyske*, som for første gang producerer et regelret fjendebillede af ”tyskeren” i Danmark.¹ 1789 bliver et skelsættende år for Baggesen: Han har oversat Holbergs *Niels Klim* fra latin, han skriver *Holger Danske* og må forlade Danmark midt i striden for i maj at begive sig ud på sin første lange udlandsrejse, der bliver grundlaget for rejseskildringen *Labyrinten* (1792/93).

Baggesen modsætter sig national og mental grænsedragning ved dels at bevæge sig fysisk og bosætte sig i Tyskland, Schweiz og Frankrig, dels at skrive på både dansk og tysk fra sin første tyske udgivelse i 1803 til sin død i Altona i 1826. Man kan så spørge, hvordan det dobbelte tilhørsforhold udmønter sig litterært? Det kan vise sig *direkte* som en tematisering af det tyske eller af den kulturelle forskel eller det nationale tilhørsforhold – eller *indirekte* som en indflydelsesfaktor i forfatterens valg af genrer, stil og hans virkningsintention i de to lande. Og i denne sammenhæng: Som en åbning af nye perspektiver, som valg af og leg med identitet og roller. At den flerkulturelle forfatteridentitet forekommer så hyppigt i litteraturhistorien (med navne såsom J.E. Schlegel, Steffens, Staffeldt, Oehlenschläger, H.C. Andersen og Herman Bang) kunne – ud over den

¹ Konflikten har forskellige årsager, som der er ikke er helt enighed om blandt historikere og germanister. Danskernes reaktion skyldtes sandsynligvis det tyske miljøs lukkethed og arrogante holdning til dansk sprog og kultur, og danskene kræver nu, at tyskerne skal lære dansk, at danskere skal have fortrinsret til stillinger og at indførsretten fra 1776, som havde fastsat fødestedet som betingelse for embedsbesættelse, ikke skulle omfatte holstenere. Hele konflikten og Holgerfejden er udførligt beskrevet hos Vibeke Winge i: Ole Feldbæk (red.): *Dansk Identitetshistorie 2*, C.A.Reitzels Forlag 1991.

pragmatiske grund, at danske forfattere havde ambitioner om at nå et 16 gange større publikum i Tyskland – skyldes grænsen som fænomen. Den dansk-tyske kulturgrense, som også gjorde sig gældende i København, hvor Baggesen var ildeset af de toneangivende danske intellektuelle i årene omkring 1789 pga. sin alliance med den holstenske adel, var måske ikke kun blokerende, men også kunstnerisk befordrende pga. dens iboende krav om afklaring af tilhørsforhold og identitet, som blev besvaret i form af kunst og litteratur.² Netop denne sidste optik tror jeg er frugtbar, og den yngre Baggesen-forskning peger netop på denne leg med roller og manglen på et fast ståsted som karakteristisk for forfatterskabet. Det vender jeg tilbage til.

Udgivelsessituationen for Baggesens værker viser tydeligt nationalliteraturens skepsis over for det dobbelte forfatterskab. De danske værker er posthumt udgivet i en række værkudgaver og en separat posthum udgave i 1836 af hans tyske skønlitterære værker anses for at udgøre en perifer del af et dansk forfatterskab. Der er aldrig kommet en samlet kritisk udgave, der også medtager det ikke-skønlitterære forfatterskab: Brevene, de filosofiske fragmenter og sproghistoriske forelæsninger, Baggesen holdt som professor i Kiel mellem 1811-13.

I forordet til den tyske værkudgave udtrykker sønnerne, som er udgivere, forbehold over for Baggesens tysk, fordi det ikke er hans modersmål. Hans digteriske individualitet vil aldrig kunne blive tysk, skriver de, men anlægger i samme åndedrag en moderne komparativ synsvinkel på faderen, idet de opfordrer læserne til ikke at betragte Baggesen som en national, men som en fælles-europæisk forfatter.³ Flere Baggesen-kenderne, f.eks. Leif Ludwig Albertsen og Gerhard Schulz mener, at fremmedsproget har haft den konsekvens for Baggesen,

² Dette er bl.a. Heinrich Deterings tese i forordet til H. Detering, A. Gerecke og J.de Mylius: *Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur zwischen Barock und Moderne*, Wallstein Verlag 2001.

³ Jens Baggesens *Poetische Werke in deutscher Sprache erster Theil*, herausgegeben von den Söhnen des Verfassers, Leipzig 1836,1. Theil, s. XIII f.

at han har søgt stærkere tilslutning til litterære modeller og forbilleder i Tyskland.⁴ Schulz mener, at det har været Baggesens store problem ikke at kunne positionere sig i det tyske litterære landskab, fordi han står i en overgangstid. Baggesens tyske litterære rollemodeller var Voss og Mathias Claudius, som hørte til gruppen "Göttinger Hain", der placerer sig mellem Sturm und Drang og Empfindsamkeit, men mister betydning i 1790'erne ligesom også Klopstocks epoke er forbi. Schiller og Jean Paul har omkring 1790 endnu ikke skrevet deres store værker, Goethe befinner sig i en forandringsproces og er ved at udgive sin første værkudgave, og den romantiske generation: Schlegel, Novalis og Tieck er 8-10 år yngre end Baggesen.

Netop Baggesens tilhørsforhold til periode er meget diskuteret. Er han en stædig klassicist eller forsinkel folsomhedsdigter, antiromantiker eller præromantiker? Tilhører han oplysningsstiden eller den frembrydende romantik?

I to nye udgivelser om Oplysningsstiden, nemlig Thomas Bredsdorffs *Den brogede oplysning* og en litterær disputats af Karin Hoff fra Kiels universitet *Zwischenräume. Literarische Projekte der Spätaufklärung zwischen Skandinavien und Deutschland* figurerer Baggesen som senoplysningsmand. Trods de to fremstillingers forskellige beskrivelsesmåde, vægtning og ærinde er der enighed om at betone de irrationelle og emotionelle strømninger i Oplysningsstiden i Danmark og Norden, og både Bredsdorff og Hoff peger på, at ambivalensen ved den rene fornuftstænkning netop tematiseres i Baggesens *Labyrinten* (som jeg vil give et eksempel på senere), men at han utvivlsomt tilhører oplysningstraditionen⁵. Andre fortolkere som Marianne Stidsen og Henrik Blicher læser med formalistisk og intertekstuel optik og foreslår, – modsat en sejlivet tolkningstradition, der tæller

⁴ Gerhard Schulz: Einführung. I: Jens Baggesen: *Der Karfunkel oder Klingklingel-Almanach*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1809, Verlag Peter Lang, Bern, 1978, s. 9ff.

⁵ Bredsdorff konkluderer om Baggesen, at "han er af oplysningsens antirationalistiske, proempiriske skole". Bredsdorff: *Den brogede oplysning*, Gyldendal 2003, S. 346 og Karin Hoff fastslår i sin disputats: "Das Subjekt, das in Baggesens Texten gestaltet wird, bleibt trotz aller Zweifel an der Normativität der Ratio verpflichtet". Karin Hoff: *Zwischenräume. Literarische Projekte der Spätaufklärung zwischen Skandinavien und Deutschland*, Wallstein Verlag 2003, s. 342.

både ideologihistorikere og modernister – at man dels afviger fra dogmet om en (erotisk) grundidé i Labyrinten og dels ophører med at ville tvinge forfatterskabet ind i én periode. Det opviser i stedet både romantiske og klassicistiske træk og kan ses som et katalog over stilarter og genrer.⁶

Og den tilgang: at man kan fastslå en pendulerende position mellem dansk og tysk og mellem oplysning og romantik hos Baggesen, tror jeg er konstruktiv i behandlingen af hans forfatterskab. Hans modsætningsfyldte holdninger og udtryk gør en klar tilordning til periode svært. Hvis man ser nøjere på de skrifter, hvor Baggesen selv positionerede sig æstetisk og litteraturhistorisk, er de heller ikke entydige, og dette gør det farligt at ville fastslå en konstant i forfatterskabet såsom f.eks. det antiromantiske (hvilket skulle være min eneste anke mod Karin Hoff's gode analyser). Man må i hver poetologisk tekst undersøge, hvad der kritiseres og negetes og hvordan det gøres. De danske antiromantiske skrifter såsom *Giengangeren* og *han selv, eller Baggesen over Baggesen* (1807) eller *Romerering* (1804) og indlæggene mod Oehlenschläger i 1810'erne vil jeg ikke berøre her, men derimod se lidt på en af de tyske polemiske tekster, som udkom ml. 1808-1810, iflg. Baggesens sønner den litterært mest produktive fase for Baggesen i Tyskland.

Der Klingklingelalmanach

I Heidelberg 1810 er der ikke tale om et dansk-tysk kulturkonfrontation som i København 1789, tværtimod indgår Baggesen her i en tysk litterær og æstetisk debat mellem klassicister og romantikere, mellem "les anciens et les modernes", der er en kompleks strid om forvaltningen af det litterære arvegods for forfatterne omkring århundredeskiftet. Om Antikkens græske og romerske litteratur stadig

⁶ Se Henrik Blicher: *Rejsen i en nøddeskål. Om Jens Baggesens Labyrinten*, Litteraturkritik & Romantikstudiers skriftrække nr. 30 samt hans *Jens Baggesen. Forfatterskabsportræt*, Arkiv for Dansk Litteratur, www.adl.dk og artiklen af Marianne Stidsen, som har været til inspiration for dette foredrag: Marianne Stidsen: "Med og uden paryk. Jens Baggesens forfatterskab i formalistisk belysning". I: Mads Julius Elf og Lasse Horne Kjældgaard (udg.): *Mere lys! Indblik i oplysningsstiden i dansk litteratur og kultur*, Spring 2002, s. 147-175.

skulle fungere som normativt forbillede, var kernespørgsmålet i konflikten, som foregik fra slutningen af det 17. århundrede i Frankrig og altså helt ind i det 19. århundrede.

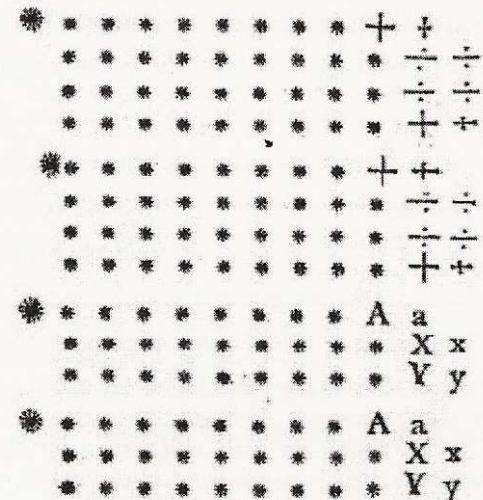
Efter oplösning af Weimar som kulturelt centrum og oplösningen af de litterære grupper, der havde tegnet det litterære landskab omkring 1800, er det særligt Berlin og lidt senere Heidelberg, der bliver romantiske samlingssteder. Hvor man nærmest ikke kan tale om en "Berliner Romantik", gør man det om Heidelberg især pga. Brentano og Arnims udgivelse af *Des Knaben Wunderhorn* i 1806, men der er ikke tale om samme tætte samarbejde og "symfilosofi" som i Jena-romantikken. Den litterære offentlighed er præget af æstetisk polemik, som føres via litterære journaler og pamfletter, Brentano og Arnim udgiver f.eks. *Zeitung für Einsiedler*, som udfordrer klassicisten Voss, fortaler for klassiske former og formidler af antik litteratur og mest kendt for at have oversat Homer til tysk. Voss vælger sonetten som omdrejningspunkt for sine angreb på de romantisk-moderne, fordi denne digtype er blevet særligt behandlet i teori og praksis af de tidlige romantikere i omkredsen af Athenäum-tidsskriftet: af A.W. Schlegel (i *Berliner Vorlesungen* 1803-04), af begge Schlegel-brødre i *Athenäum*, samt af Novalis og Tieck som led i den romantiske bevægelses omorientering mod den europæiske og romanske middelalder og renæssancedigtnng. Det provokerer klassicisten Voss, der bl.a. anklager sonetten for at være "Künstelei" og "Ausländerey".⁷

Baggesen udgiver nu en lyriksamling med titlen: *Der Karfunkel oder Klingelingelalmanach. Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker.*

Der Karfunkel oder Klingelingel - Almanach.

Ein Taschenbuch für

vollendete Romantiker und angehende Mystiker.
Auf das Jahr der Gnade 1810.



Herausgegeben
von

B a g g e s e n

C ü b i n g e n
in der S. G. Cotta'schen Buchhandlung

⁷ Voss citeres hos Gerhard Schulz, der også beskriver den litteraturhistoriske kontekst. Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration, 2. Teil: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830, C.H.Beck, 1989, s. 689 ff.

"Almanakken" henvendte sig til det borgerlige dannede læsepublikum og udkom en gang årligt, indholdt kortere skønlitterære former og var forsynet med kalender og illustrationer, mens publikationsorganet "Taschenbuch" havde et bredere læzerskare, og også indeholdt andet end skønlitteratur. Baggesen er altså godt dækket ind ved at anføre begge genrebetegnelser i titlen. Som det ses på titelbladet stod "Karfunke" alene i øverste linje og alluderede dermed til et kendt romantisk motiv, nemlig den røde ædelsten, der lyser som glødende kul, som f.eks. optræder i et af de indlagte eventyr i Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*. Dermed skaber Baggesen en forventning om et romantisk litteraturprodukt, ligesom også undertitlen siger: Læseren er den fuldendte romantiker.

Hele værket er imidlertid ironisk. Det ses også i ordet "Klingklingel", der er nonsens eller rettere et lydord: der betegner, at indholdet vil være sekundært og underordnet det rene "klingklang", nemlig sonetformens foreskrevne rim- og rytmeskema, som ses på titelbaldet (se ill.).

Almanakken opstod ifølge et af Baggesens breve til forlæggeren Cotta⁸ som en selskabsleg mellem Baggesen og tre andre, deriblandt Voss' søn den klassiske filolog Heinrich Voss, om et Stammtisch i Heidelberg: Med fastlagte enderim skiftedes de til at fyldе resten af verselinien ud, som parodi på formen sonet. På denne måde meldte Baggesen sig under romantikmodstandernes fane. Sonetterne er dels persiflage af de romantiske digtere, dels ironiseren over sonettens popularitet og demonstration af dens formtvang. Et problem var dog, at det romantikbegreb, der opereres med, er uklart, og at der faktisk ikke var den skydeskive i form af én sammenhængende romantisk bevægelse på dette tidspunkt, som Almanakken postulerer.

⁸ Brevet citeres i Schulz' Einführung i: Jens Baggesen: *Der Karfunke oder Klingklingel-almanach*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1809, Verlag Peter Lang, Bern, 1978 s. 13. Iflg. Leif Ludwig Albertsen dokumenterer de håndskriftlige forlæg, at Baggesen har nørklet med sonetskrivningen. Den tilsyneladende spontanitet har krævet grundighed. Albertsen i: Jens Baggesen: *Der vollendete Faust oder Romanien in Jauer*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1836, Verlag Peter Lang, Bern 1986, s. 26.

Det interessante er almanakkens komposition og øvrige formtræk. Sonetsamlingen er egentlig en prosaberetning med en førstepersonsfortæller ved navn Danwaller, der mødes med sine venner. De stopper deres pibe og diskuterer f.eks., hvilke temaer, der skal behandles i sonetterne og skriver dem derpå som led i selskabslegenden. Forløbet er opdelt i 3 "epoker" af tiltagende mysticisme og romantiseren. Denne "Rahmenerzählung" og dens "Binnenlyrik" er desuden omgivet af endnu en ramme, nemlig udgiverens forord samt forklarende og ironiserende fodnoter, der løber som permanent tekst gennem sonetsamlingen og fungerer som en slags alvidende fortæller. Udgiveren begynder med at redegøre for, hvordan stoffet kom ham i hænde. Han har mødt en ung mand med navnet Danwaller, hvis identitet han har haft svært ved at fastslå, men i hvert fald har han fortalt udgiveren to ting: Nemlig at han besidder karfunklen, og at han har opfundet en ny produktionsmåde af sonetter: I en håndevending, mekanisk og med højt tempo kan han frembringe sonetter i dusinvis. Han har endda grundlagt en sonetfabrik Jeg citerer her fra udgiverens forord, hvor han gengiver Danwallers udsagn og deres efterfølgende dialog:

"er erzählte mir also, dass er (...) sogar schon eine Fabrik angelegt, worin während sieben Abenden, jeden Abend zu drei Stunden gerechnet, 700, schreibe **siebenhundert**, vollständige Sonette (...) von sieben, meistens ganz ungeübten Händen verfertigt worden. Er zeigte mir sogleich einige davon, die so romantisch, mystisch, verworren und in jedem Betrachte gottvoll waren, dass ich dabei Nase und Mund verlor. "Ist es möglich?" rief ich "die Sonette haben gemeine nüchterne Menschen gemacht? Ohne Jakob Böhm auswendig zu wissen? Ohne Opium, ohne Gloria, ohne Brenz oder ~~andere~~ sonstige romantische Begeisterung? Ohne den protestantischen Glauben abgeschworen – ohne sich dem Teufel ergeben zu haben?"⁹

Der er to ting, som er værd at bemærke i citatet: Polemikken mod romantikken og den kunstopfattelse, der sættes i stedet for den romantiske. Den kunstopfattelse, der ligger til grund for almanakken og som kommer til udtryk i citatet, er åbenlyst

⁹ Jens Baggesen: *Der Klingklingelalmanach*, Verlag Peter Lang, Bern 1978, s. IV-V.

et opgør med geniæstetik og autonomilære. Håndværksdiskursen kan ses som en propageren for oplysningens kunstopfattelse: Man skal kende sine mønstre og sin regelæstetik. Dette kunne være en klassicists kritik af romantikken – men ved at kaste et kort blik tilbage på en af de æstetiske diskussioner i *Labyrinten* (1792/93) drages denne position i tvivl.

"Maalte Linier og Riim i en Bog". Prosa eller poesi i *Labyrinten*

I kapitlet "Mannheim" i *Labyrinten* diskuteres hierarkiet mellem prosa og poesi – og er naturligvis indbygget som apologi for den prosaiske rejseberetning, læseren er midt i. Betragtningen udspringer af Baggesens beskrivelse af byen Mannheims arkitektur i afsnittet "Staden paa Vers":

"Snorlige gader og sammenpassende Quarterer i en Stad synes mig omrent det samme som maalte Linier og Riim i en Bog. De opvække strax Forventning om større Skiønhed, en Forventning, der i Førstningens er behagelig – tilfredsstilles den, er Formøiens og virkelig fuldstændigere; men tilfredsstilles den ikke, er Misformøiens saa meget des større, da den, med Tilbageblik paa det pralende Løfte, gaar over til Ærgrelse. En Stad i solut Stil lover ikke meer end den kan holde, dens Conversation er lig den daglige Tale, sund Forstand og hist og her et got Indfald er alt hvad man forlanger af den; en Stad i **bunden Stil** derimod sætter sig i Lave, rømmer sig, og begynder at declamere – vee den, hvis den ikke opfylder alle Fordringer *in arte poetica!*"¹⁰

Her sammenfatter Baggesen altså en receptions- og forventningsforskelse mellem den ubundne og den metriske digtning: Der stilles større krav om formfuldendthed og skønhed til vers end til prosa, og dette kunne være et signal om, at Baggesen med sine uskønne sonetter har villet vække mishag og skabe en slags fremmedgørende afstand, som bevirket en anden slags kunstreception end den kontemplative.

¹⁰ Jens Baggesen: *Labyrinten* eller Reise giennem Tydskland, Schweitz og Frankerig, anden Deel. Kbh. 1793, s. 245.

Et andet citat fra *Labyrinten*, der i samme passage springer nogle niveauer fra æstetisk til politisk og universel betragtning illustrerer Baggesens rationalismekritik i form af et forsvar for følelsen over for fornuftens. Spørgsmålet er, siger han, om man overhovedet "burde binde eller rime nogen Ting, det være sig Tanker, Træer, Bygninger eller Mennesker" og fortsætter:

"Min Hierne er nu eengang ikke anlagt, som Manheim; mine Tanker ere, desværre! ingen staaende Tropper. Mine Meeninger gaae ikke paa Rim, og i mit Hierte staae Følelsene uhaakkede, ubeskaarne, uindflettede som Træerne i en Skov, og som Blomsterne paa Marken. Jeg gaaer, som jeg kan; og deiser meer end spanker igien nem min Labyrint."¹¹

Enden på betragtningen bekræfter den omtalte indordning (hos Bredsdorff og Hoff) af Baggesen som oplysningstænker. Ved at associere metrik med tvang og ufrihed udvides betragtningen til at dreje sig om menneskehedenes vilkår, som udmunder i kravet om frihed: "Manheim sprang pludselig i tusinde Stykker – og hele Menneskeheden bevægede sig i Luft og Lys, som en Fugl, der slipper ud af sit Buur giennem det aabnede Vindue"¹².

Samtidig reflekterer han over samtidslæsernes præferencer og spår versdigtingens forsvinden. Kun ti ud af tusind læser helligere poesi end prosa, anslår han, og det gør de ret i, for tager man ordene væk fra verset bliver kun – og det endda kun i få tilfælde – et skelet bestående af metrum tilbage. Det vises grafisk som brud i teksten (se ill.) og kunne minde om titelbladet til *Karfunkel oder Klingklingelmanach*.

¹¹ Samme s. 248

¹² Samme s. 260

Ordene — og see, hvad det bliver til! Kun i meget
saa bliver U — U — U — UU — U — U — U — UU, da nu
UU — U — U — UU, da nu UU — U —
UU — U — U — UU, da nu UU — U —
tilbage. Og det, saa artigt som det er, skulle man
ikke lade sig hængs for. Folk i Almindelighed er
klogere end man i Særdeleshed troer. Den franske
Litteratur har is blandt andet og det sin almindelige
Udbredelse; at tafke, at den fornemmelig bestaaer i
Prosa. Man beundrer Milton og Klopstock;
men man læser Tom Jones, Agathon og Ab-
deriterne. Hver enkelt Person læser hundrede Bo-

(Samme, s. 251)

Konklusionen på denne lille ekskurs er, at Baggesens position her ikke er klassicistisk, forstået som en tilslutning til regelæstetik og normpoetik med epos og drama rangerende over romanen. Baggesen er ikke helt på Voss' hold selvom det er ham, han gør fælles sag med i Heidelberg i 1810. Jeg vil gerne opponere mod den gængse opfattelse, at Baggesen som barn af det 18. århundrede aldrig

kom sig over århundredeskiftet og romantikken, som han selv karakteriserede med en jordskælvsmetaforik i forordet til den anden udgave af *Labyrinten* i 1807, der ofte føres som vidne på, at Baggesen rystet og hjemløs aldrig fandt sig til rette i det 19. århundrede.

Baggesens beskrivelse er del af et selvforsvar, hvor han tilskriver tiden og omgivelsernes forfatning, dens såkaldte "Giæring", sin egen omskiftelighed:

"At jeg altsaa ved bestandigen at berige, maaske overlade mig med nye Følelser, nye Fornemmelser, nye Anskuelser af Livet, af Verden, af Mennesket og af Naturen, oftere end de fleste maa have forandret mine Meninger, er naturligt. Kommer dette til, at min lille Bies Flugt igjennem de forskiælligste Tankens, Følelsens og Phantasiens Egne, indtraf i Tidsalderens Store Vendepunkt – det aandelige Jordskiælv, hvori det nittende Aarhundrede løsrev sig fra det attende, midt i Politikens, Philosophiens, og Poesiens anarkiske Giæring – at jeg, giærende selv, fandt mig ombrusset af lutter giærende Væsner – torde denne Foranderlighed i mine Meninger, og Langsomhed i at vælge for Bestandig min uforanderlige Standpunkt og Synspunkt, letteligen lade sig forklare af noget andet end Letsind, og af noget mindre utilgiveligt end Vægelsindighed."¹³

Citatet viser snarere Baggesens egen indsigt i sit eget modtagelige og rastløse digtertemperament og forfatterskab. Han har medoplevet det store skift, revolutionen, den idealistiske filosofi og romantikken, er selv gæret med i "Politikens, Philosophiens, og Poesiens anarkiske Giæring" i stedet for at blive stående udenfor og efterladt.

Hvis vi vender tilbage til almanakken, er den udtryk for en kunstopfattelse, der snarere peger videre frem mod det 20. århundrede. Samtidig med at fabriksmetaforen signalerer 19. århundrede og begyndende industrialisering, situeres kunsten i en alt andet end ophøjet sfære, nemlig midt i samfundet eller som den senere avantgarde i begyndelsen af det 20. århundrede plæderede for:

¹³ Jens Baggesen Digtervandringer eller Reiser i Europa i Begyndelsen af det attende og mod Enden af det nittende Aarhundrede. Første Deel, 1807, s. XXIV-XXV.

midt i livspraksis.¹⁴ Kunsten er i rammerne af almanakken et produkt, der kan masseproduceres og massedistribueres, og kunstneren selv er fra at have været støttet af mæcenar blevet markedsafhængig.

Kritikken af romantikken kammer næsten også over i en udleveringen af romantiske stereotyper: spiritisme, opium, djævleforskrivelse etc. En af sonetterne er dedikeret til ”de 27 romantikere”, som nævnes ved navn. Blandt dem er: Schlegel, Arnim, Brentano, Görres, Eichendorff, Chamisso, Kleist og Adam Müller. I fodnoten bemærker udgiveren: ”Es sind deren eigentlich 270. Weil man aber theils alle 270 Namen nicht in ein Sonett bringen konnte, theils nur die 27 wusste, wurden sie decimiert”. Der er ikke meget konstruktivt i denne persiflage, men den udstiller dog også den egne position som lidt tåbelig: Man kan ikke lige huske alle romantikerne.

Vigtigst er, at den form, Baggesen benytter (ud over altså sonetformen) faktisk er lånt fra eller tydeligt inspireret af de romantiske formeksperimenter – eller de former fra tidligere epoker som f.eks. barokken og renæssancen, romantikerne yndede at bruge. Det gælder lag-på-lag-kompositionen, som f.eks. Tieck brugte i sine komedier, genrehybriditeten: prosa blandes med vers, samt illusionsbruddene hos den ironiske fortæller/udgiver og selvfordoblingen og pseudonymlejen: Danwaller hedder også Faust og læseren ved, at han er lig med udgiveren Baggesen. Legen med sonetformen, med rimene og sproget, resulterer i en slags nonsensdigtning, som den tyske litteratur ellers først opviser i det 20. århundredes konkrete poesi (med navne som Hugo Ball, Kurt Schwitters og Ernst Jandl). Princippet for fremstillingen af sonetterne: at enderimene skal bestemme resten af verselinjen kunne være en tidlig foregríbelse af automatdigtningen i avantgarden, hvor tilfældet gøres til det tilsyneladende kompositoriske princip (som står i modsætning til den møjsommelige nedskrivning, se note 8).

¹⁴ Avantgarderollen diskuteses hos Stidsen i ovennævnte artikel i: Elf og Kjeldgaard (udg.): *Mere lys! Indblik i oplysningsiden i dansk litteratur og kultur*, Spring 2002, s. 171-72.

Almanakken vakte ikke den store opsigt, Baggesen havde håbet på. I Achim von Arnims roman også fra 1810: *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* optræder en digter ved navn Waller, som refererer til Baggesen, og det bliver enden på polemikken.

Baggesens position er altså tvetydig. Kritikken af romantikken overdrives, den egne position udstilles som latterlig, og det antiromantiske og konservative budskab iklædes en romantisk og moderne eksperimenterende form. I indledningen tematiseres også udgiverfigurens – altså Baggesens – tilhørighed. Han gælder som enten ”romantiker eller uklassisk” og betroes udgiveropgaven, fordi han er dansker, hvilket kunne bekræfte Baggesens bevidtsthed om sin grænsegængerfrihed.

Almanakken står side om side med meget klassicistiske og helstøbte værker, f.eks. ”Parthenaïs” – som gør det svært at finde en syntese for forfatterskabet. Men det er også svært at uddestillere nogle konstanter som f.eks. ”den antiromantiske position” hos Baggesen. I hvert fald skal det undersøges hvilke romantiske elementer, der kritiseres, og i hvilken form det sker. Man bliver nødt til at gå bag om de epokale definitioner og indordninger samt i nogle tilfælde forfatterens selvforståelse.

The Transition from the Neoclassic to the Romantic: Scenography at the Royal Theatre 1801-1821

Whitney A. Byrn

Several lines of development influenced the progress of scenography at the Danish Royal Theatre over time. To fully appreciate and understand these developments there are some important aspects concerning the operation, history and working conventions of the Royal Theatre, which are unique to this theatre, that need to be put into context before an analysis of the scenography can occur.

The first point is the problem of the stage space. When the theatre opened on Kongens Nytorv in 1748 it had been designed as a theatre for the production of Holberg comedies. The theatre was, in fact, called the Danish Comedy House [Det Danske Komediehus]. The stage had a proscenium opening of about 9 meters and a stage depth of about 10 meters which by 18th century standards was small, but not excessively so.¹ Had the theatre been used for its original purpose, the staging of comedies, theatrical production would have continued without a problem, but that was not the case. In the 1770's the theatre became the official home of the opera, the ballet and the orchestra, as well as the national playhouse.² Effective staging of large scale opera or ballet productions in a space designed for small intimate comedies is extremely difficult. The need for a large orchestra pit for

¹ Harald Langberg, Kongens Teater:Komediehuset på Kongens Nytorv 1748-1774 (København, 1974), Tayle 4.

² *About the Theatre: History*, 13 Nov. 2002, Det Kongelige Teater, Retrieved 10 Nov. 2003,<<http://www.kgl-teater.dk/dkt2002uk/Omteatret/frame.htm>>

opera and ballet creates a distance from the stage that undermines the intimacy needed for the production of plays. The stage was simply not large enough to produce large operas or ballets. Subsequently, from 1773 to 1857 the theatre underwent four major structural renovations and several technological modifications in an attempt to improve the production capabilities of the theatre. The merger of all the arts under one roof at Kongens Nytorv has caused problems that resonate through to the present. The present Royal Theatre has the same problems as the previous; the stage is not large enough for grand opera or large ballets. But with the opening of the new Opera House in 2005 this problem which has plagued the theatre for more than 230 years will finally be alleviated.

A second point which has greatly influenced how scenography developed and was executed at the Royal Theatre was financing. From 1770 the theatre was funded directly from the King's private treasury and the purse strings were always held tightly.³ This necessitated the re-use of scenography and costumes. The one exception to this policy was productions opening on or around Jan. 28th, 29th, or 30th and on or around Oct. 28 or 29th. The January date was the King's birthday and the October date was the Queen's. These productions usually received sufficient financial support to create all new or partially new sets and costumes. Of the fifteen production specific scenographic drawings remaining from the period 1801-1842, nine drawings come from productions in celebration of a Royal birthday or occasion. This method of working gave at least two occasions a year that allowed for new sets and costumes that later would be incorporated into the repertoire.

From 1772-1849 the Royal theatre was essentially a court theatre open to the public and until the late 1840's was the only permanent public theatre within the city of Copenhagen. From the time the building had been erected in 1748, the Royal Theatre had essentially had a monopoly on theatrical performances in a

theatre within the city of Copenhagen. Just prior to the abolition of absolutism in 1749, the Royal theatre began getting competition when other permanent theatre structures began to appear.

The First Romantic Scenography 1801

The first Romantic scenography at the theatre is generally agreed to be the French theatre painter Lahde Chipart's design for the first act of Vincenzo Galleotti's ballet *Lagertha* which opened on January 30, 1801 on the King's birthday.⁴ It was the first ballet with a Nordic theme and heralded the advent of the Romantic on the Danish stage. The libretto describes the settings as follows: "The stage represents a Mountain area by East Gothland's Coast. On the one side is seen the Gate to King Heroth's Castle; on the other at some distance a bay of the sea."⁵ The theatre had no settings in their stock that suited this locale so a new one was painted. Chipart placed the gate to Heroth's castle stage right. What is not mentioned in the libretto, but can be seen in the rendering is a high arching cliff running from high stage left down across the stage to right of center. The bay can be seen upstage left through the arch of the cliff. According to the libretto Lagertha arrives by boat with her shield maidens and steps on land behind the cliffs. While listening to the festivities inside the castle Lagertha hides and most likely does so on top of the cliff center stage. Unfortunately, no staging records have survived from this ballet so the rendering gives the only clues to the potential layout of the stage.

With its Nordic theme and its representation of untamed nature *Lagertha* heralded romantic scenography, but it took several more years for a truly romantic

⁴ Two original scenographic renderings from *Lagertha* by Chipart can be found in the drawings and etchings collection [Kobberstiksamling] at Statens Museum for Kunst. The second and third act used the same set and was painted by Mr. C. Lesueur according to the libretto. No drawing exists of this "large gothic hall adorned with trophies;" and no further information is known about Lesueur.

⁵ *Lagertha, Et Pantomimisk Sørgespil Blandet med Sang af Hr. Balletmaster Vincenzio Galeotti, Musikken af Hr. Concertmester Schall Verserne af Hr. C. Pram, (København: Den Kongelige Skuespil-Direction, 1801)*, 8.

³ Ibid.

style of scenography to firmly establish itself on the Danish stage. For the first quarter of the 19th century a neoclassic style prevailed. One of the reasons for this holdover from the 18th century as mentioned earlier was due to the re-use of settings due to financial reasons. A second reason it took time for a new style to establish itself was the nature of the repertoire system. In 1800 there were approximately 100,000 people living within the city of Copenhagen.⁶ There were not enough theatre going people in the city to sustain a production for a several week run, so the play bill needed to change every day to keep the public interested and buying tickets, thus the repertoire system. Once a play made its way into the repertoire the same settings and costumes would be used for many years. In the 1800-01 season the Royal Theatre produced 82 different plays, operas or singspiels and 11 ballets and of those 93 works nine were new productions. The other 83 works had been performed before and some like Holberg's *The Political Tinker* [*Den politiske Kandestøber*] had been in the repertoire since 1750. Other factors contributing to the retention of the neoclassic was the nature of drama at the time and audience expectation. The drama of the period did not demand new settings for each act or scene. Attending the theatre of the period was not as visual an experience as was seen in the earlier periods; it was in fact more literary. The audience was not used to seeing specific settings representing specific places, stock sets were sufficient. The idea of the stock set developed as early as the first century B.C. in Marco Pollio Vitruvius' *The Ten Books on Architecture* in which he described three settings sufficient for all dramatic situations: a tragic, a comic and a satiric scene; through the centuries the three standard sets grew in number and by the 19th century most theatres had stock sets representing general locales such as a room, a forest, a street, a peasants room, a gothic hall, a garden etc. These would have been used in changing combinations to create variety. When the

play, opera, or ballet demanded a setting that was not in stock a new one would be created as in the case of *Lagertha*.

The neoclassic scenographic style developed in the mid 18th century as a reaction against the pompousness of the baroque and rococo style. "Johann Joachim Winckelmann's seminal treatise, *Reflections on the Imitation of Greek Art*, appeared in 1755. He urged artists to forsake the colorful, painterly traditions of the rococo style and 'through careful analysis and self-conscious imitation of ancient Greek works to develop a painting style that stressed the supremacy of line and the importance of design.' Winckelmann's treatise became the cornerstone of the neoclassic movement."⁷ A neoclassic style of scenography is characterized by clean lines, a repetition of line, symmetry and a rigid formalism. In its purest artistic form neoclassicism deals with subjects of antiquity, but that is not always true for theatre. The theatrical piece dictates the subject of the scenography.

The major neoclassic theatre painter in the 18th century at the Royal Theatre was Thomas Bruun who had been the theatre painter on contract from 1782 until his death in 1800. He painted settings for some of the most important national works of the 18th century such as *Dyveke*, *Gorm the Elder* (*Gorm den gamle*) and *Frode and Fingal*.⁸ Stylistically his settings are firmly rooted in the neoclassic with its rigid formalism, but elements of the earlier baroque style and the coming romantic style can be glimpsed in some of his designs. Bruun's designs for *Dyveke*, which opened at the Royal theatre in January 30, 1796, are catalogued in an inventory list appearing in the *Machine Master Protocol M5* (hereafter referred to as *MMP5*) from 1853.⁹ In the *MMP5* one can trace when and for which productions besides *Dyveke* these sets were used, thus drawing a through line from

⁷ Donald Oenslager, *Stage Design*, (New York: Viking Press, 1975), 155.

⁸ Many of Bruun's scenographic drawings are preserved in the collection of Teatermuseet and Statens Museum for Kunst.

⁹ *Machine Master Protocol, M5(Maskinmesterprotokol)*, Handwritten manuscript in the collection of the Royal Theatre archives and library, Copenhagen, 1853, pages A, D, S.

⁶ Margrethe Floryan et.al., eds., *Copenhagen as It Was in 1796*, (København: Thorvaldsens Museum, 1996), 11.

the 18th century into the second half of the 19th century and showing a perpetuation of the neoclassic style on the stage of the Royal Theatre.

Arnold Wallich, 1814-1821

After Bruun's death no single painter was given a full contract until 1814 when the theatre direction hired Arnold Wallich to be their full time theatre painter. He retained this position until 1842. He came to the theater when he was 35 years old, after having spent nine of the preceding eleven years abroad in Italy and France honing his skills as a theatre painter. During his years in Rome he had close contact with Bertil Thorvaldsen, the most famous neoclassic sculptor of the period and a fellow countryman. Wallich had worked throughout Italy and was the first Danish artist to be sent to the Paris Opera specifically to learn the art of theatre painting and production. Having been exposed to both the Italian and the French method of theatrical production, he felt that the Italianate style of theatre was more appropriate for the Danish stage, which in practice meant a retention of the neoclassic style. When one considers the size of the stage at the Paris Opera with its twelve wing positions, four sub stages and fourteen meter wide proscenium in comparison to the Danish Royal Theatre with six (then later eight) wing positions, a single substage and a nine meter proscenium opening, it is not hard to understand why Wallich preferred a simpler style of theatrical production.¹⁰ The Danish stage was not large enough nor complex enough to produce the kind of theatre being produced at the Paris Opera.

One of the earlier designs Wallich executed was for a gothic church, which survives in the collection of the Theatre Museum. (Fig. 1) This decoration evokes visions of Oehlenschläger's *Axel and Valborg* and is in fact often referred to as Wallich's *Axel and Valborg*, but Wallich did not paint this gothic church specifically for Oehlenschläger's piece. *Axel and Valborg* originally opened on

Jan 29, 1810 with its single setting of Trondheim Cathedral painted by Anders Poulsen, a former student of Thomas Bruun. Poulsen's Cathedral was the first gothic church decoration to appear on the Danish stage.¹¹ Considering the economic constraints at the theatre it is highly unlikely that in 1814, when Wallich started working, the theatre direction would allow or demand new settings for this piece which had opened only four years earlier. Viben Bech gives a plausible explanation and identification of this painting in her article from 1979 entitled

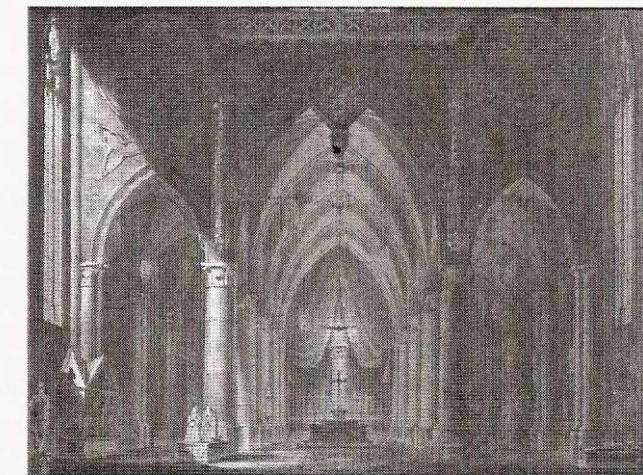


Fig. 1 Wallich's Gothic Church ©Teatermuseet

¹⁰ Clement Contant and Joseph De Filippi, *Parallèle des Principaux Théâtre Modernes de L'Europe et Des machine Théâtrales*, first published 1860, (New York: Benjamin Blom, 1968).

¹¹ Viben Bech, "Axel og Valborg" in *Til Adam Oehlenschläger* (København: Det Teatervidenskabelig Institut ved Københavns Universitet og Oehlenschläger Selskabet, 1979), 129.

“Axel og Valborg”.¹² Wallich’s drawing stems from L. Kruse’s tragedy, *The Cloister (Klosteret)* from 1819. There was a bit of controversy associated with this decoration according to Overskou in his history of *The Danish Stage vol. IV (Den Danske Skueplads)*. The economy director at the time, Dr. Ryge, as a cost saving measure, wanted a set that could be more versatile and represent several places such as “Trondheim Cathedral, a Neopolitan magnificent church, a Sicilian church and a cloister chapel in Provence...,” but this was to be achieved without using separate set pieces to indicate each locale.¹³ Everything needed to be included in the drops and wings. It did not matter that there was artistic opposition to this unreasonable demand, it was Ryge’s will and as such was to be obeyed. After much hard work Wallich was able to “pile” something together, but in Overskou’s opinion it was an “ineffective mishmash” that did not satisfy any of the locales and could only be useful with additional set pieces which of course meant spending more money, thus negating any original savings.¹⁴

When one examines Wallich’s rendering for a gothic church, it does not appear to be a “mishmash”, but a highly effective representation of a gothic church as painted by a neoclassic painter; it is a classicistic form of gothic historicism. Overskou’s criticism, apart from his animosity toward Dr. Ryge, was a reaction against something new. This type of well studied and well executed gothic church setting had never been seen on the Danish stage before. Change, whether good or bad is often hard to accept. *The Cloister* closed after only 3 performances in October 1819 and by 1820 Wallich’s gothic church was being used to represent Trondheim Cathedral in Oehlenschläger’s *Axel and Valborg*.

¹² Ibid., 133-34.

¹³ Thomas Overskou, *Den danske Skueplads: i dens Historie fra 1772 indtil vor Tid*, vol. 4, (København: Samfundet til den danske Litteraturs fremme, 1862), 525.

¹⁴ Ibid. Overskou’s writing must always be read with care. This entire story is placed in the 1817-18 not the 1819-1820 season and is meant as a diatribe against Dr. Ryge’s ability as an economic director. Furthermore he makes no mention of the gothic church decoration in connection to Kruse’s play. The information linking the set to the play comes from Kruse’s weekly magazine, *Theatret*, and the State Archives [Rigsarkivet].

Many Wallich drawings and paintings can be found in the Theatre Museum and Statens Museum for Kunst, but few are positively identified as scenography. Again as was typical for this time period Wallich painted general types of sets to be used as stock sets in the repertoire, locale specific sets were rare which makes associating his drawings with specific plays, operas or ballets difficult. The drawings that are identified show mostly interiors in a highly structured formalized style dependent on the neoclassic tradition. Wallich excelled at architectural painting, but was not as proficient in landscape painting. One drawing exists which is privately owned, that has recently been identified by this researcher and is atypical of Wallich’s style; it represents an exotic landscape and the exterior of a temple complex drawn in ink, pencil and water color. (Fig. 2) In the majority of Wallich’s drawings he used single point perspective on a central axis with symmetrical side wings. In this exotic landscape he used cross perspective and two vanishing points which create much more visual depth in the backdrop and he uses assymetrical wings.

In a weekly publication from 1821 entitled *Litteratur=, Kunst, = og Theater=Blad* this researcher discovered a review which not only praised the new scenography, it mentioned Wallich by name, and it also contained the description of a backdrop which says, “represents an Indian pagoda’s outer side which was executed with skill and much study.”¹⁵ This review was for a production of Simone Mayr’s opera *Lanassa* which had its world premiere at La Teatro La Fenice in Venice on December 26, 1817 and opened at the Royal Theatre on October 29, 1821, the Queen’s birthday. The libretto of this opera was taken from Antoine Marin Lemierre’s *Le veuve du Malabar* [The Widow of Malabar] written in 1770.

¹⁵ *Litteratur-, Kunst- og Theater-Blad*, No. 17 (København: AP Liunge, 1821), 67. The mention of Wallich by name in the magazine is extremely earlier by European standards for a theatre painter to be singled out for his work in the popular press.

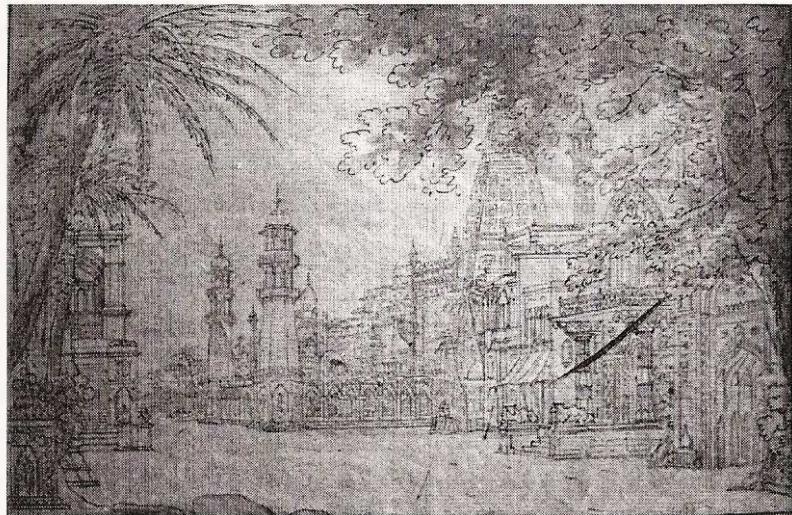


Fig. 2 Wallich's exotic landscape for the opera *Lanassa*

It was not surprising that Wallich executed this subject matter so successfully although he had never traveled to India. Wallich's younger brother Nathaniel Wallich, moved to India in 1807 to be the surgeon for the Danish settlement Serampore in Bengal. In addition, he was a well known botanist and prepared a catalogue of plant specimens and two illustrated books on plants.¹⁶ As a 19th century botanist Nathaniel Wallich would have needed drawing skills to catalogue new species of plants. Although Arnold Wallich did not have direct experience with the landscape in India, he had a brother, who could draw and with whom he corresponded, that did.

¹⁶ Harpen: Et Æsthetisk Tidskrift, no. 2, (København: AP Liunge, 1822), 15. and Dr. Nathaniel Wallich, 6 Nov. 2003, Indian Musem, Calcutta, Retrieved 20 Dec. 2003, <<http://www.indianmuseum-calcutta.org/wallich.html>>

Nathaniel Wallich was the driving influence behind the foundation of the Oriental Museum of the Asiatic Society in February 1814 which later became known as the Indian Museum in Calcutta. Later he was with the East India Company's Botanical Garden in Calcutta from 1817-1846.

Lanassa had only six performances in October and November of 1821 and was never seen again. Unfortunately the production was staged before the *Machine Master Protocol* records start so no further staging information remains. In the inventory list in the beginning of *MMP5* three decorations for *Lanassa* are mentioned: an Indian Cabinet, *Lanassa's Cabinet* and the exterior of an Indian Pagoda, which means these sets were still available for use in 1853. A thorough reading of the six volumes of the *Machine Master Protocol* written prior to 1874 and the move to the current Royal Theatre would trace the use of this setting back and give more insight into how and for which productions this decoration was used after *Lanassa* left the repertoire. Stylistically this drawing is a departure from Wallich's earlier works. The exterior of an Indian temple is an architectural subject, but the execution is much freer and less rigid and formal than Wallich's other exterior architectural drawings. This drawing points to a more romantic execution in the scenography at the Royal Theatre.

In conclusion a romantic style of scenography was introduced in 1801 with *Lagertha*, but a neoclassic style dominated scenography stylistically, in form if not in content, for the first 20 years of the 19th century. Naturally the play, opera, or ballet dictated the settings, but the execution of these settings whether interior rooms, exterior gardens or forests, gothic churches or roman temples remained essentially neoclassic in form, often using a central vanishing point, symmetrical side wings and a backdrop. Wallich's drawing for the opera *Lanassa* points in the direction of romantic scenography returning to the Danish stage. In 1820 a young theatre painting student, Christian Ferdinand Christensen started in the atelier of Arnold Wallich. He finished his apprenticeship in the mid 1820's¹⁷ and by the

¹⁷ The exact end of Christensen's apprentice period is not known, but The Royal Theatre direction sent him a recommendation letter dated 8th Dec. 1827 which means his apprenticeship ended some time before 1827.

1830's it is Christensen's scenography that became the embodiment of romantic scenography on the Danish stage.

Bibliography

Published

- Bech, Viben. "Axel og Valborg" in *Til Adam Oehlenschläger: 1779-1979* København: Det Teatervidenkabelig Institut ved Københavns Universitet og Oehlenschläger Selskabet, 1979.
- Contant, Clement and Joseph De Filippi. *Parallèle des Principaux Théâtre Modernes de L'Europe et Des machine Théâtrales*, first published 1860. New York: Benjamin Blom, 1968.
- Floryan, Margrethe et.al., eds. *Copenhagen as It Was in 1796*. København: Thorvaldsens Museum, 1996.
- Harpen: *Et Ästhestisk Tidskrift*. København: AP Liunge. Fredagen d. 11 januari. 1822:2.
- Krogh, Torben. *Danske Teaterbilleder fra Det 18. Aarhundrede*. (Danish theater pictures from the 18th century) København: Levin and Munksgaards Forlag, 1932.
- Lagertha. København: Den Kongelige Skuespil-Direction, 1801.
- Langberg, Harald. Kongens Teater: Komediehuset på Kongens Nytorv 1748-1774. (The King's Theatre: The Comedy House on Kongens Nytorv). København, 1974.
- Litteratur-, Kunst- og Theater-Blad, no. 17. København: AP Liunge, 1821.
- Marker, Frederick J. *Hans Christian Andersen and the Romantic Theater*. Toronto: University of Toronto Press, 1971.
- Oenslager, Donald. *Stage Design*. New York: Viking Press, 1975.
- Overskou, Thomas. *Den danske Skueplads: i dens Historie fra 1772 indtil vor Tid*, vol. 4. (The Danish stage: its history from 1772 until our time) København: Samfundet til den danske Litteraturs fremme, 1862.
- Southern, Richard. *Changeable Scenery*. London: Faber and Faber, Ltd., 1952.
- Marcus Pollio Vitruvius, *The Ten Books on Architecture*, trans. Morris Hickey, Ph.D., LL.D. (New York: Dover, 1960), 150.

Unpublished

- Stage director's record. Ms. Autograph (by an unknown hand). *Machine Master Protocol (Maskinmester-Protokol)* M5 Påbegyndt sæs. 1853. [MMP5] Unsigned. Undated [1853-65]. Royal Theatre Archives and Library. Copenhagen, Denmark.
- Royal Theatre Direction, Copenhagen, to CF Christensen, Copenhagen, 8 Dec. 1827, Royal Theatre Archives and Library. Copenhagen, Denmark.

Online Sources

- About the Theatre: History*. 13 Nov. 2002 Det Kongelige Teater Retrieved 10 Nov. 2003.
<<http://www.kgl-teater.dk/dkt2002uk/Omteatret/frame.htm>>.
- Dr. Nathaniel Wallich*. 6 Nov. 2003, Indian Musem, Calcutta, Retrieved 20 Dec. 2003.
<<http://www.indianmuseum-calcutta.org/wallich.html>>.

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække, tilgængelige numre

13. Roland Lysell: *Estetisk reflexion hos Carl Love Almqvist - Dialog om sättet att sluta stycken och Den sansade kritiken*
14. Hans Peter Lund: *Den franske romantik som litteraturhistorisk problem*.
15. Asbjørn Aarseth: *Forskyninger i romantikkbegrepets funksjon – med særlig hensyn til norsk og nordisk litteraturhistorie*
16. Lise Busk-Jensen: *Dannelsesromanen som genre i romantikkens europæiske kvindelitteratur*
17. Marie-Louise Svane: *Arabesk, en romantisk grænsefigur*
18. Henrik Blicher: *Og hver en blomst modnes til en frugt - Et centralt motiv hos Tasso og Schack Staffeldt*
19. Jacob Bøggild: "Staten, det er mig" - Om et hermeneutisk knudepunkt i Kierkegaards "Om Begrebet Ironi"
20. Aris Fioretos: *Dead Time*
21. Michael Ott: *Märkschen Sand. Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist*
22. Sigrid Nieberle: "Die Musik ist die romantischste" - und die weiblichste - "aller Künste": Konstruktion von Musik und Geschlecht bei Dorothea Schlegel (*Florentin, 1801*) und Bettina von Arnim (*Die Gütterode, 1840*)
23. Lotte Thrane: *Read, Written and Re-lived - Magda von Hattingbergs Readings of Rilke as Romantic Discourse*
24. J. Hillis Miller: *Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition*
25. Mads Nygaard: "Vi er tæt på at vågne, når vi drømmer, at vi drømmer" – om æstetisk repræsentation og litterær revolution i den tidlige tyske romantik (Schlegel, Novalis)
26. Jacob Bøggild: "Arabeske kineserier" – en læsning af H.C. Andersens Nattergalen (Replikker ved Jørgen Bonde Jensen og Søren Baggesen)
27. Jacob Bøggild: "Ruinose refleksjoner" om ruinen som poetisk topos hos H. C. Andersen, Bengt Algot Sørensen: "Romantik og dekadence" "Liebestod" hos Novalis, Richard Wagner og i Thomas Manns "Tristan", Peer E. Sørensen: "En ny sensibilitet" om Johannes Jørgensens introduktion a den tidlige modernisme
28. Jørgen Huggler: *At dvæle ved det negative – om Hegel og den tidlige tyske romantik*
29. Pernille Louise Jansen: *Liebhabere fürs Absolute – om filosofisk romantik & Friedrich Schlegels romantiske ironi*
30. Henrik Blicher: *Rejsen i en nøddeskål. Om Jens Baggesens Labyrinten*
31. Uffe Hansen: "Det ubevidske": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?
32. Lis Møller: *Det romantiske landskab: Caspar David Friedrich og William Wordsworth*
33. Anders Engberg-Pedersen: *Ubrydelige konstellationer*
34. Sonderinger i europeisk romantik I: Elisabeth Friis: *Greift doch eine Handvoll Finsterniß!* – Novalis, Nerval og Orfeus i romantikken, Mads Nygaard Folkmann: *Imaginationer: Tanke- og billedmønstre. Natten hos Novalis, Keats og Stagnelius*, Peter Simonsen: *Wordsworth og det visuelle*
35. Sonderinger i europeisk romantik II: Jesper Gulddal: *På flugt. Den romantiske individualitet i Stendhals La Chartreuse de Parme*, Anna Sandberg: *En dobbeltgænger i dansk og tysk litteratur* Om Jens Baggesen og det antiromantiske, Whitney A. Byrn: *The Transition from the Neoclassic to the Romantic: Scenography at the Royal Theatre 1801-1821*