

DANMARKS FØRSTE FOTOGRAFI:
ULFELDT'S PLADS JUNI 1840

AF

MARIE-LOUISE BERNER

Det var den sovende mand for foden af Ulfeldts skamstøtte, der fangede opmærksomheden. Som et gravmæle fra barokken, hvor den afdøde ligger i fuld figur uden på sin egen gravsten. I sær korrespondance med den aggressive graffitimand på boden yderst til venstre. Som var blevet taget for et barns morsomme tegning. Var han mon blot en fætter til guldaldermalernes middagsslumrende venner, som vi kender så godt fra deres mere private skitsebogstegninger?¹ En tilfældig vagabond der lå der og sov den ud. Det hele så så uskyldigt ud. For uskyldigt. I betragtning af at kameraet var stort og tungt og eksponeringstiden lang.

En samtidig avisartikel, som jeg tilfældigvis faldt over, kastede et overraskende lys på støtten. „Fred for den Døde!“ hed den. I *Dansk Folkeblad* 27. marts 1840. Samme forår. Men det var ikke vagabonden der skulle have fred. Det var den døde inde bagved „gravmælet“. Corfitz Ulfeldt. Og skamstøtten skulle væk. For den nye tid var blevet så kristen og oplyst. Der var noget, der skurrede.

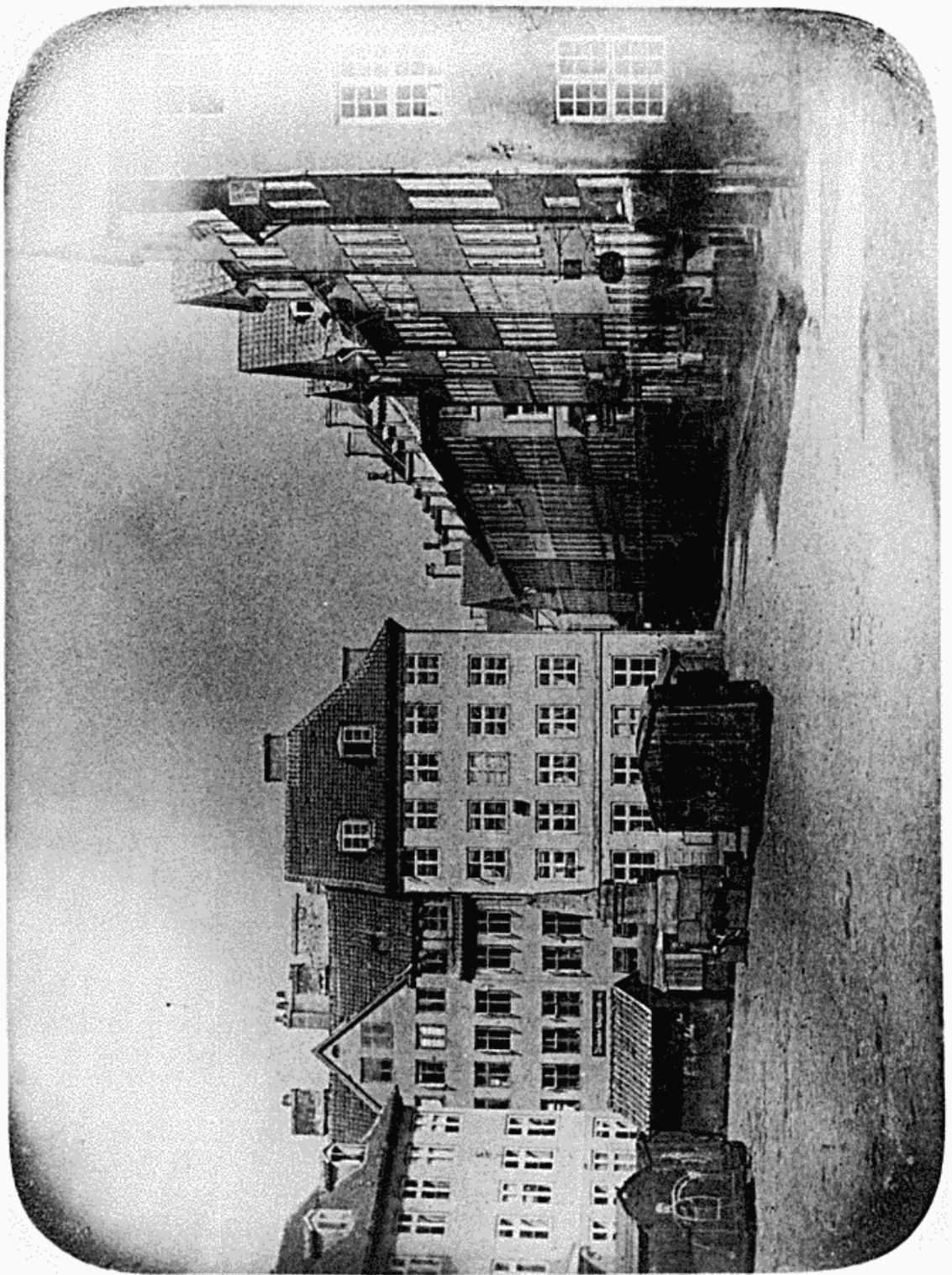
Nu var der tre mænd. En vagabond, en graffitimand og Ulfeldt. Og en fotograf, der tilfældigt faldt over dem, eller som havde bragt dem sammen? Det var værd at undersøge.

Ulfeldts Plads juni 1840

Danmarks første endnu eksisterende fotografi er et daguerreotypi fra sommeren 1840 der viser - spejlvendt - en udsigt over Gråbrødre Torv.²

¹ Erik Fischer, Om nogle danske guldaldertegninger, i samme forfatters, *Billedtekster*, 1988 s. 72-95.

² Daguerreotypien er en fotografisk teknik, lanceret august 1839. Billedet dannes direkte på en sølvplade og er et unikum. Se: Marie-Louise Berner, Lysavlede Fuldtegninger, *Fund og Forskning* 36, 1997, s. 133-192.



Det er torvets nordøstre ende, vi ser, med omgivende husrækker og handelsboder og midt iblandt disse Corfitz Ulfeldts skamstøtte, der dengang endnu stod på pladsen, og efter hvilken den havde navn. Torvet er mennesketomt bortset fra en sovende mand på støttens fod. Billedet er så skarpt i alle detaljer at man kan læse indskriften „Skam og Skiendsel“ på støtten, ligesom vi tydeligt ser skiltet med den „Wahlske Boghandling“ og med en stærk lup gadenavnet „Ulfelds Plads“ på husene i baggrunden.³

Billedet, der ejes af Københavns Bymuseum, er i såkaldt helpladeformat.⁴ Pladen måler 16,5/16,6 x 22,1/22 cm, selve billedet er lidt mindre, omtrent 14,50 x 19,37 cm. Pladen er i dag indfattet i en moderne montering.⁵ Billedet er i dag desværre kun en ruin som følge af en fejlkonservering i nyere tid.⁶ Man kan kun lige akkurat ane motivet.

Heldigvis eksisterer billedet i flere glimrende affotograferinger fra århundredskiftet, foretaget af den fotohistorisk interesserede fotograf

³ Støtten var ikke den oprindelige men en 1700-tals kopi. Hele den omløbende indskrift lyder: „Forræderen / Corfitz WF / Til Æwig Spott / Skam og Skiendsel“. Peter Linde: *Graabrødre Torv*, 1946 s. 33.

⁴ De første daguerreotypplader var alle af denne type. Senere brugte man halvplader, kvartplader osv.

⁵ Målene kan ikke tages på originalpladen pga monteringen, men er her taget på et fotografi af pladen uden montering i naturlig størrelse, der ligger sammen med pladen.

⁶ Den tidligere fejlagtige opfattelse af billedets datering til 1841/1842 kan måske være en medvirkende årsag til fejlkonserveringen, idet den meget tidlige datering betyder, at billedet ikke har været guldtonet, en bevarende behandling som først blev introduceret i efteråret 1840, og som derefter blev ret udbredt. Billedets tilstand kan dog tillige have sin forklaring i forkerte opbevaringsforhold. Københavns Bymuseum kan ikke oplyse yderligere om erhvervelse af pladen eller om denne konservering.

Frederik Riise (1863-1933). Det er disse affotograferinger, vi må ty til i dag, når vi skal se på billedet.⁷

De ældste oplysninger, vi har om billedet, er også knyttet til Riises affotograferinger, de fleste af Riise selv, der med en enkelt afvigelse angiver Peter Faber som fotografen, en tilskrivning, der ikke er nogen grund til at betvivle. De anførte dateringer er varierende, strækkende sig fra 1840 til 1848. Vi ved, det er optaget i 1840, for kun da var det anvendte kamera til stede her i landet.

Litteratur og kilder

Billedet afbildes i *Kulturminde 1940-41*⁸, senere hos Harald Langberg 1945 i *Et Hus paa Graabrødretorv*.⁹ Året efter omtales og gengives billedet af Peter Linde i hans bog *Gråbrødre Torv*: „Medens Peter Faber som

⁷ I Riises negatvsamling på Københavns Bymuseum findes to glaspladenegativer (18x24 cm) af dette daguerreotypi, der i den tilhørende protokol (nr. 401 a+b) s. 21 har flg. tekst, der må være skrevet af Riise: „Graabrødretorv med Ulfeldts Skamstøtte. Fot. c. 1840 af Peter Faber paa et Daguerreotypie.“ Museet ejer også to positiver efter negativ nr. 401b. Det ene viser torvet retvendt i forhold til virkeligheden, det er opklæbet og hidrører fra Riise selv. Det bærer påskriften „Parti fra 'Ulfeldts Plads' 1841“. Det andet er uopklæbet, spejlvendt og hidrører fra samleren N.L. Maribo. Det bærer verso et notat af Maribo, der bl.a. oplyser: „Paa Støtten findes følgende Inskription Forræ=deren: Corfitz WF: Til Ævig Spott: Skam og Skiendsel: Det eneste levende Væsen paa Billedet er den paa Fod-stykket liggende sovende Mand - de omliggende Skure vise Gadedrengenes Tegninger og paa Huset bag Støtten er aver=teret med Dattidens Skrivemaade: 'Wahlske Boghandling'. Billedet er en kopi efter et af daværende stud: polyt: (senere Etatsraad, Telegraf-Direktør) Peter Faber, Aar 1841 taget Daguerreotypi.“ Når Maribo daterer billedet til 1841 hænger det sammen med, at han tror støtten blev fjernet det år. Om Maribo se John Erichsen: Blikkenslagerens billeder - N.L. Maribos fotosamling. i: *Københavns Bymuseum 1980-81*, 1982, s. 13-28. På Det kgl. Bibls Kort og Billedafdeling findes et lysbillede, optaget af Riise, hvortil flg. oplysning gives (af Riise) i en håndskreven liste: „Daguerreotypi udf. af Bech & Faber (Graabrødretorv med Ulfeldts Støtte)“. Desuden ejer afdelingen et positiv fra århundredskiftet af Riise. Det sidste har flg. oplysning skrevet på monteringen: „Ulfeldts Plads i Kjøbenhavn, Originalen daguerreotyperet 1848 af P. Faber, senere Telegrafdirecteur 1874. Forefindes nu i 7 Exemplarer foruden Originalen som eies af Jørgen [?] Bech Kruusesminde d. 24 /12 1900“ (Billedafd. inv.nr.1966-312/6).

⁸ s. 101.

⁹ s. 16. Her dateret til 1840-42. Harald Langberg fortæller, at han til denne bog fik et papiraftryk af billedet fra Xylograf Hendrichsens søn, og at det var ham (Langberg) der gjorde Linde opmærksom på dette billede.

cand. polyt. boede på Borchs Kollegium eksperimenterede han sammen med en Kammerat, som hed Jørgen Bech, en Del med den dengang nye Opfindelse, som kaldtes Daguerreotypi, nu hedder det Fotografering. Et af deres helt vellykkede endnu eksisterende Daguerreotypier gengiver Udsigten over Graabrødretorv fra Smedemester Fabers Hus. Billedet er taget lige forinden Ulfeldts Skamstøtte blev fjernet, den står på Billedet omgivet af mørke Træskure. Det hele er så klart og skarpt, at man tydeligt kan se en morsom Kridttegning, som et Barn har dekoreret et af Skurene med". For Linde er skamstøtten således et markant motiv, men han bemærker tilsyneladende ikke den sovende mand. Han daterer billedet i forhold til støttens fjernelse, 1841 eller 1842.¹⁰ Vi ved ikke, hvorfra han har sine oplysninger, heller ikke den om Peter Faber og Jørgen Bech som fotografer. Men de går igen i næsten al senere litteratur om billedet. I 1948 bringer Christian Winther billedet i sin bog *Fotografiens Udviklingshistorie*,¹¹ og året efter daterer Bjørn Ochsner det til c. 1840,¹² en datering han af ukendte årsager senere ændrer til c. 1841.¹³ Det er også Ochsner, der kan identificere vennen som farmaceuten Jørgen Albert Bech (1808-1876). Senest har Ida Haugsted korrekt dateret billedet til sommeren 1840 og afbildet det i den originale, spejlvendte udgave.¹⁴ Bortset fra de mange gengivelser der findes af billedet, er det ikke yderligere forsøgt undersøgt eller beskrevet.

Giroux-kameraet

Før vi ser nærmere på selve billedet, vil det være nyttigt at se lidt på en af dets væsentligste forudsætninger, kameraet. Vi er i den heldige situation at kende det. Ikke fordi apparatet stadig eksisterer, det forsvandt allerede i september 1840, men fordi det er det første seriefremstillede fotografiapparat overhovedet, og der er bevaret andre apparater af

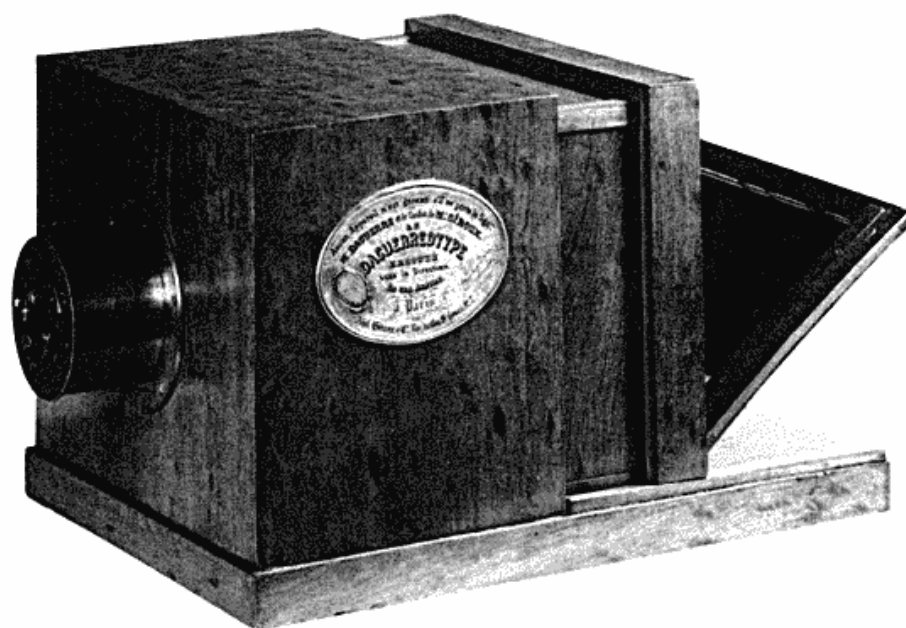
¹⁰ Linde 1946 (note 3) s. 98. Beslutningen om at fjerne støtten blev taget 1841 men effektueredes først i maj 1842. Lindes sammenkædning af støttens fjernelse og billedets datering går igen i megen senere litteratur som en forvirring om billedets datering, der varierende sættes til 1841 eller 1842.

¹¹ S. 18. Han daterer det 1840-41 og tilskriver det „Peter Faber og Bech“.

¹² Bjørn Ochsner, *Portrætfotograferne i: Louis E. Grandjean og Albert Fabritius, Den lille Portrætkunst i Danmark: siden 1750*, 1949 s. 162f.

¹³ Bl.a. i et notat fra efter 1966 bag på en af Riises affotograferinger, som ejes af Kgl. Bibl. (Billedafd. inv.nr. 1966-312/6), samt i bogen *Fotografiet i Danmark*, 1974 fig. 2.

¹⁴ Ida Haugsted, *Tryllehaven Tivoli*, 1993, s. 16.



Alphonse Giroux's kamera, fremstillet i Paris 1839 efter J.L.M. Daguerre's anvisninger.

denne type. De blev bygget 1839 efter Daguerres anvisninger af hans kamerabygger Alphonse Giroux.

Kameraet bestod af en trækasse, hvis bageste del kunne skydes ind og ud af den forreste. Kassens ydre mål var omtrent 23 x 28 x 37 cm foruden linsen, der sad i en cylindrisk holder i et hul i den ene væg, mens den modstående væg (i den bageste bevægelige kassedel) kunne bukke tilbage og erstattes af en mat glasplade til indfangning af motiv og finjustering; denne blev så under selve optagelsen byttet ud med en i forvejen præpareret fotografisk plade. Kassen hvilede på en 4 cm høj træplade, der var 51 cm lang og 38 cm bred.¹⁵ Apparatet var således ikke nogen helt lille nem sag at transportere rundt. Objektivet var den i 1828 fremstillede akromatiske landskabslinse fremstillet af Chevalier, der havde en brændvidde på 38 cm. I forhold til senere normal-optik har dette kamera derfor en vis teleeffekt. Til kameraet hørte fotografiske plader på 6 x 8 parisertommer. Det svarer til 16,2 x 21,6 cm, og passer med Ulfeldt-billedets plademål på 16,5/16,6 x 22/22,1 cm. Pla-

¹⁵ Eaton S. Lothrop Jr., *A Century of Cameras*, New York 1973. s. 1.

dens sølvmærke, en stjerneform i det ene hjørne, samt et lødighedsstempel „00“ i et andet, antyder at pladen er fremstillet i Paris og som sådan er en originalplade, der hørte til kameraet.¹⁶ Kameraets synsvinkel kan derfor, da vi kender linsens brændvidde (38 cm) og billedets diagonal (24,2 cm), udregnes til c. 36°.¹⁷

Det danske kamera var indkøbt i sensommeren 1839 til kronprins Christian (VIII) og ankommet til København i november samme år. Han udlånte straks apparatet til fysikeren H.C. Ørsted (1777-1851), til opbevaring og brug i Den polytekniske Lærestalts instrumentsamling. Fra samtidige avisoptaler ved vi at apparatet blev brugt af lærestaltens fysiklærer, Johannes Hellerung, men ingen af hans billeder er i dag bevaret.¹⁸ Den nye teknik, daguerreotypen, er formentlig indgået i skolens undervisning i foråret 1840.

Spejlvendingen - hensigt eller teknisk nødvendighed

Ulfeldt-billedet er som omtalt spejlvendt (i forhold til virkeligheden), men da billedets motiv helt ændrer karakter med en sidevending af billedet, er det vigtigt at fastslå den korrekte synsmåde før vi går videre med en nærmere motivanalyse. I litteraturen har der været en tradition for at afbilde billedet retvendt i forhold til virkeligheden. Men derfor kan vi jo ikke på forhånd udelukke, at fotografen ikke skulle have kalkuleret med denne spejlvending, således at man må sige at den korrekte synsmåde er billedet i sin originale, spejlvendte version. Dog skal der her argumenteres for, at billedet bør ses retvendt.

Da et daguerreotypi er et unikum, vil det naturligt fremtræde spejlvendt. Der er altså, for det første, en simpel teknisk grund til at billedet er spejlvendt. Fotografen har ikke kunnet undgå det. Ganske vist var Giroux-kameraet udstyret med et lille monterbart foranstillet spejl, der kunne sikre retvendte optagelser, men normalt undlod man dette på grund af lystabet. Eksponeringstiden var i disse tidlige apparater i forvejen lang, på en solskinsdag som vi ser det her omkring 15 minut-

¹⁶ Sølvmærket kan ses på fotografiet af den umonterede plade i Københavns Bymuseum. Se note 5.

¹⁷ Som tommelfingerregel kan man sige at en linses synsvinkel er lig med det dobbelte af den vinkel, der i den retvinklede trekant, hvor kateterne er den halve billeddiagonal og linsens brændvidde, modstår den halve billeddiagonal.

¹⁸ Berner 1997 (note 2) s. 181.



Peter Faber, Ulfeldts Plads med skamstøtten. 1840. Daguerreotypi i sin originale spejlvendte udgave. 14,5 x 19,37 cm. Københavns Bymuseum. Gengivet efter fotografi optaget c. år 1900 af Frederik Riise. Kgl. Bibl.

ter, på en gråvejrsdag var fotografering i praksis umulig.¹⁹ For det andet skal man være opmærksom på, at det er i den retvendte udgave, at fotografen med dette kamera har indfanget og finjusteret sit motiv. Fordi fotografen står bagved kameraet og ser sit motiv på den matte glasplade bagfra, mens billedet kommer forfra, ind gennem linse og kasse. For det tredje viser en analyse af billedet i henholdsvis spejlvendt og retvendt udgave, at det alene er i den retvendte udgave, at det har et markant og overbevisende motiv.

¹⁹ Daguerre brugte op mod 15 minutter på en eksponering. Hans assistent Hubert publicerede i juni 1840 den tidligst kendte eksponeringstabel, hvoraf det fremgår at farvede objekter om vinteren i fuldt solskin skulle eksponeres mellem 12 og 17 minutter og i diffust lys var en time ofte ikke nok. Helmut and Alison Gernsheim: *L.J.M. Daguerre*, London 1956, s. 101f.

Billedet er delt lodret i to halvdele, den ene viser pladsrummet foran to husfacader med boder og skamstøtte, den anden en lang buet husrække langs pladsens side fortsat bagtil ned ad Løvstræde mod Købmagergade. Den ene halvdel er rolig, domineret som den er af lodrette og vandrette linjer, den anden mere urolig, idet den lange skrå og let buede linje langs husfacaderne skaber bevægelse i billedet.

Da vi læser fra venstre mod højre, har vi en ubevidst tilbøjelighed til at opfatte et billede forskelligt i retvendt og spejlvendt udgave. I den originale version (spejlvendt i forhold til virkeligheden) opleves billedets tyngdepunkt rykket mod venstre billedhalvdels lange buede husrække, og der fornemmes en aktiv sugende bevægelse ind i billedet langs denne. Billedet har her ikke noget egentligt hovedmotiv, bortset fra den tomme plads kontrasteret af husrækkens buede bevægelse. Boderne og støtten virker nærmest tilfældigt skubbet ud mod torvets yderkant mod højre, et indtryk der forstærkes af deres noget ustabile fundering på torvets opadskrånende terræn.

Den retvendte version har ligeledes tyngden i venstre billedhalvdel. Hovedmotivet flyttes dermed fra husrækken og den tomme plads hen på skamstøtten og boderne omkring den. Den før så sugende bevægelse langs husrækken er mindre markant og fungerer nu i en fremadrettet bevægelse som motiv-afslutter mod højre, ikke som selvstændigt motiv. At støtten er i centrum for interessen betones yderligere ved tilstedeværelsen af billedets eneste person, den sovende mand på støttens fod.

Konklusionen her er altså, at billedet skal ses retvendt i forhold til virkeligheden, og at skamstøtten er et hovedmotiv i billedet.

Kameraplaceringen

Ud fra billedets afskæring i siderne kan vi se, at kameraet må have stået i det lille indhak ved Gråbrødrestrede og peget mod torvets nordøstre ende. Ved at indtegne sigtelinjerne på en opmåling af torvet kan vi bestemme kameraets position til et sted mellem 5 og 9 meter midt foran hjørnehuset ved Gråbrødrestrede, dengang nr. 101, i dag nr. 21 på pladsen.²⁰ Huset var da ejet af Peter Fabers far, forhenværende kleinsmedemester Rasmus Hjort Faber (1765-1848), og fra folketællingen 1840 ved vi, at stueetagen på dette tidspunkt beboedes af faderen på

²⁰ Tak til fotograf Jens Frederiksen, Kunstakademiet, for gode råd og vejledning i forbindelse med bedømmelse af apparatur og position ud fra billedet.



Opmåling af Gråbrødretorv fra 1887 med indtegnede sigtelinjer. Den stiplede linje angiver kameraets centrale sigtelinje. Efter V. F. A. Berggreen, Carréplaner af Kjøbenhavn. 1887. Frimands kvarter.

76 med to sønner, Peter på 29 og Niels Andreas på 41, der havde efterfulgt faderen som smed og overtaget værkstedet. Niels Andreas' familie boede også i lejligheden, hans 31 årige hustru, hans to sønner på 7 og 5 samt hustruens søster, Frantzine Eibye på 25. Billedet har således vist familien Fabers daglige udsigt fra stuelejligheden.²¹

Kameraet har været anbragt i mandshøjde og af de let styrtende linjer kan vi se, at det under optagelsen har været tippet en anelse opad for at få mere af himlen og mindre af pladsen med på billedet. Kameraet har faktisk peget på et sted lige mellem tredje sals vindue og hus-hjørnet på det hvide hus i baggrunden. V.h.a. de indtegnede sigtelinjer kan vi fastslå, at kameraets synsvinkel korrekt er på de tidligere angivne 36°, ligesom kameraets foromtalt teleeffekt tydeligt kan ses på billedet. Motivet med de mange boder og støtten er således synsmæssigt presset langt stærkere sammen, end man umiddelbart skulle tro. I virkeligheden ligger støtten omtrent halvvejs mellem kamera og husfacaderne bagtil med en afstand af næsten 40 meter til begge sider.

Dette giver også bedre og forståeligere plads til de mange skure der lå på pladsen, hvoraf vi på billedet kan skelne op til 9 forskellige. Fra en opgørelse fra 1842 ved vi, at der på det tidspunkt var i alt 29 boder på pladsen, heraf 13 slagtere og 16 marskandisere og grønthandlere.²²

²¹ Rigsarkivet, Folketællinger for 1840. Peter Faber må som født 7.10.1810 dog have været 30 år i februar 1840, da folketællingen fandt sted, ikke 29 som angivet.

²² Linde 1946 (note 3) s. 47.



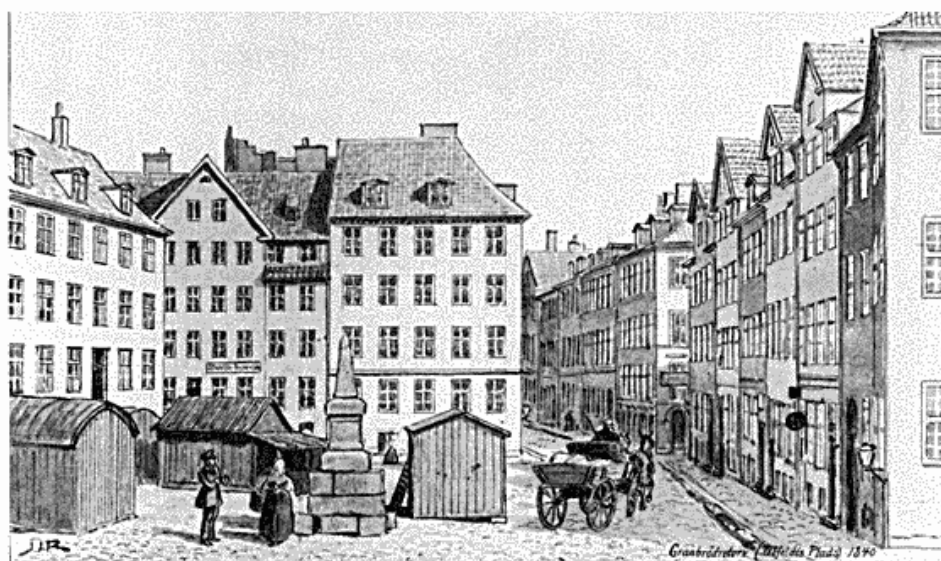
H.C. Stilling (1815 - 1891) Gråbrødretorv. Marts 1842. Tegning fra skitsebog. Privateje. Gengivelsen venligst udlånt af Ida Haugsted.

Billedmæssigt betyder sammenpresningen - og dermed det valgte ståsted - at der bliver langt mere ro over det ellers urolige felt med boder og støtte. En anden opfattelse af samme motiv kan ses på en tegning fra marts 1842 af arkitekten H.C. Stilling.²³ Her er samme del af torvet blot anskuet fra den modsatte side og fra 2. sals højde. Motivet er her bodernes mangfoldighed omkring støtten. Vi genkender flere af skurene fra Ulfeldt-billedet, men synsvinklen giver alligevel et overraskende indtryk af en helt anden virkelighed. Vi ser her tydeligt, hvor afgørende fotografens valg af ståsted er for det færdige billede.

Det forsvundne daguerreotypi

Mange andre har været fascineret af torvet med skamstøtten. Især senere, efter at den forlængst var fjernet. Omkring år 1900 har tegneren

²³ Se Haugsted 1993 (note 14) s. 17.



J.L. Ridter (1854-1921), Graabrødretorv (Ulfeldts Plads) 1840. Tegning 14,7 x 24,5 cm. c. 1900 Københavns Bymuseum.

J.L. Ridter (1854-1921) med udgangspunkt i Ulfeldt-billedet lavet to tegninger.²⁴ De er begge, for arkitekturens vedkommende, tegnet af efter fotografier. Den ene tegning viser torvet som det så ud på Ridters tid, set nøjagtig fra Ulfeldt-billedets position. Forlægget må her være et samtidigt fotografi taget med et vidvinklet kamera.

Den anden tegning viser torvet i „gamle dage“, nemlig i 1840. Den viser torvet som på Ulfeldt-billedet, dog er her tale om en vis kunstnerisk frihed, boderne er ændret lidt, de er delvist åbne, og den liggende mand er væk, i stedet ser vi et snakkende par og en hestevogn. Tegningen bærer titlen „Graabrødretorv (Ulfeldts Plads) 1840“. Den er i mange afgørende detaljer en kopi efter Ulfeldt-billedet. Men der er interessante forskelle, som kun kan forklares, hvis man antager, at det ikke er „vores“ Ulfeldt-billede, han har tegnet af, men et andet næsten magen til, hvor fotografen har stået et lidt andet sted. Vi må altså antage, at Faber har taget to billeder. Han har den „anden“ gang stået en anelse længere mod venstre og lidt højere oppe - ca. i højde med det vandrette profilbånd på den hvide bygning i baggrunden. Man kan tydeligst se det på skamstøttens spids, der er rykket længere ned og et

²⁴ Begge i Københavns Bymuseum.

stykke mod højre i forhold til facaderne bag ved, ligesom udsynet ned ad Løvstræde ikke når helt så langt som på det kendte billede. Billedet her må være taget fra indgangsdøren eller det første vindue i familien Fabers lejlighed, der som ovenfor bemærket var en høj stue.

De to billeder må antages at være optaget samme dag, men vi ved det ikke. At dømme efter de længere skygger, både på gaden og på taget af det hvide hus i baggrunden, er det „ukendte“ billede formentlig optaget tidligere på dagen, men det kan også være tidligere på året. Det er ikke lykkedes mig at finde andre spor efter dette nu forsvundne billede, der må have eksisteret omkring år 1900. Men ingen, udover Ridter, heller ikke fotograf Riise har tilsyneladende kendt det. Vi vil dog foreløbig lade det ligge.

Billedtraditionen

Efter at vi ovenfor har set, hvor vigtigt fotografens valg af ståsted er for det færdige billede, vil det være nyttigt at se lidt på hans eventuelle forbilleder. Det viser sig, at Ulfeldt-billedet lægger sig ganske tæt op ad den herskende billedtradition for fremstilling af torvet. Som en af middelalderbyens markante pladser findes det gengivet i mange kobberstukne prospekter, som dog alle kan henføres til et og samme billede, en tegning i Københavns Bymuseum fra 1755 af Johan Jacob Bruun.²⁵ Ulfeldt-billedet har en lang række ligheder med tegningen, men også markante forskelle. Begge billeder viser torvets ene ende. De er dog set fra hver sin. På begge billeder ser vi en del af selve pladsen med omgivende husrækker til tre sider, mens baggrunden viser en facaderække, der brydes i den ene side, hvor vi ser længere ind i billedet. Også Ulfeldts pyramide med omgivende boder er med på begge billeder, ligesom den ene husrække ligger i skygge, og solen tegner tydelige skygger på pladsen.

Af forskelle bemærker vi, at daguerreotypiet er taget i almindelig øjenhøjde og med den ovenfor omtalte teleeffekt, der bevirker, at udsnittet af torvet er mindre, men af en langt større intimitet, det hele forekommer os meget nær. Bruuns tegning derimod er taget fra 2. sals højde med en vidvinkel-effekt, der bevirker, at torvet ser helt urealistisk stort ud, og vi føler ikke, at vi er til stede. Der er noget dukketea-

²⁵ 17,5 x 25 cm. J.J. Bruuns tegning danner forlæg for et stik fra 1755. Dette ses gengivet hos Ole Feldbæk, *Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie. Den lange færd 1700-1800*. Bind 9. 1990 s. 90.

teragtigt over hans billede, som forstærkes af lilleput-menneskene, der færdes på pladsen.

Faber har således tydeligt forholdt sig til den eksisterende billedtradition, men har dog fået et langt intimere billede ud af det, dels på grund af apparatets linse dels fordi han har stået nede på pladsen.

Vagabonden

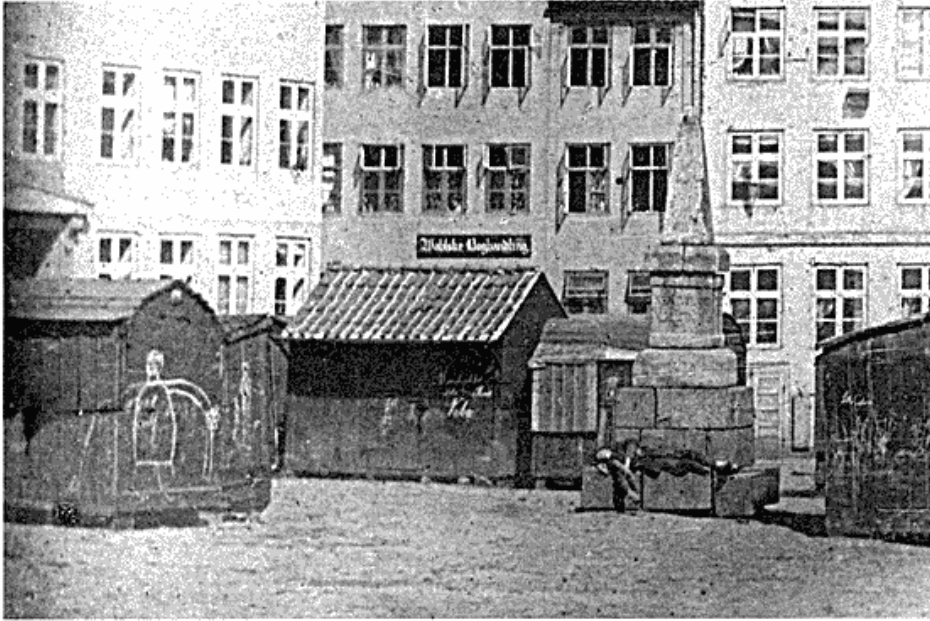
Udover husrækker og gaderum, boder og støtte viser billedet en række andre detaljer, som det kan være værd at bemærke. Således står alle boderne helt tillukkede med skodder og skærme. Markant i billedet er tre større boder med forkellige varianter af graffiti. Tydeligst, helt ude til venstre ser vi enden af en ret stor bod, der bærer en stokkebærende figur med en rund hat, kridt-tegnet på gavlen med den ene arm „knækket“ rundt om skurets hjørne. Den næste bod har en utydelig tegning, så kommer en bod, hvor man med noget besvær kan læse ordet „Marskandiser“ efterfulgt af et utydeligt navn, og til højre en bod med en del løse bogstaver, som jeg ikke har kunnet få nogen mening i.

Midt blandt skurene rejser den Ulfeldtske skamstøtte sig. Dens betragtelige størrelse markeres ved, hvor højt den rager op og ved den liggende mand, der fungerer som målestoksfigur. Billedets forgrund er tom.

Det dominerende hovedindtryk er roligt og stillestående, et indtryk, der fremkaldes af pladsens tomhed, eller rettere, af det fravær af liv, som er så påfaldende, fordi der overalt er spor efter liv. Det gælder de åbne vinduer i huset i baggrunden, de mange butiksskilte, graffitien og boderne og sidst, men ikke mindst den sovende mand.

Solen står i syd, og den står ganske højt på himlen. Af skyggernes placering og størrelse kan vi se, at billedet er taget ved middagstid ikke så langt tid fra Sankt Hans. De nedlukkede boder tyder på en søndags- eller helligdagslukning, men selv da er det usandsynligt, at pladsen skulle henligge helt mennesketom i middagsstunden. Pladsens fravær af liv har da også snarere sin forklaring i de 15 minutters optagelsestid end i, at torvet i virkeligheden lå øde hen på optagelsestidspunktet. En mørk langagtig skygge langs den buede husfacade må i denne forbindelse forklares som sporene efter forbipasserende mennesker på fortorvet. Kun den sovende mand er fastholdt, fordi han i hvert fald i det kvarter, hvor billedet blev optaget, har forholdt sig i ro.

Kigger vi nærmere efter, ses hans stilling og hele fremtoning imid-



Peter Faber, Ulfeldts Plads med skamstøtten. Daguerreotypi. Detalje af graffitimand og den liggende mand, 1840.

lertid langt fra at svare til en tilfældig sovende vagabonds. Han ligger så akavet på de ujævne sten. Der er næsten ikke plads til kroppen på det smalle leje, skulderpartiet, den venstre arm og hoften ligger nærmest presset opad mod støttens væg, ligesom det inderste ben har måttet krydses over det andet for at få plads. En let sløring i underarmen, der falder ud over kanten, kunne tyde på, at det har været vanskeligt at holde den helt stille, selv om den anden arm måske holder fast på den.

Med lup kan den sovendes påklædning iagttages nøjere. En kort mørk frakke over lange mørke bukser med hvide strømper eller måske gamacher, en hvid skjorte med høj flip ombundet med et sort slips og derover en vest eller kort jakke. Tilsyneladende ikke nogen hovedbeklædning men måske et mørkt hår. Ikke nogen tilfældig vagabond, snarere en almindelig borgermand i pæn påklædning.²⁶

Kameraets størrelse og vægt, teknikkens omstændelighed, den liggende mands tilstedeværelse, hans akavede stilling og påklædning, alt peger i samme retning, nemlig på et arrangeret billede. Dette er ikke

²⁶ Tak til dragthistorikeren Viben Bech, Nationalmuseet for en nøjere bestemmelse af mandens dragt her og i Faber-portrættet.

et tilfældigt snapshot, men et iscenesat billede, taget af en fotograf med kunstnerisk sans og teknisk dygtighed.

Men hvordan og hvorfor er dette billede taget? Og hvad forestiller det egentlig? Vi starter med baggrunden for optagelsen.

Fremvisningen af daguerrotypen på Polyteknisk læreanstalt

En af de væsentligste forudsætninger for billedet, der, som vi har forstået, er optaget af Faber et par uger før eller efter Sankt Hans 1840, er, at Peter Faber i hele april måned det år havde demonstreret den nye daguerreotypiske teknik for en meget interesseret offentlighed.

Siden 1837 havde Selskabet for Naturlærens Udbredelse hvert år i april måned foranstaltet en række populære „naturvidenskabelige Fremvisninger“, som de kaldtes, af forskellige fysiske og kemiske landvindinger og instrumenter.²⁷ Disse fremvisninger skete ved, at publikum mod en mindre betaling hver dag i to gange to timer kunne få forevist en række videnskabelige forsøg ledsaget af de nødvendige forklaringer af unge polyteknikere.

1840 fandt demonstrationerne sted kl. 12-14 og 16-18 hver dag, over en usædvanlig lang periode, 23 dage mod normalt 14.²⁸ Grunden var den meget store interesse for den nye fotografiske teknik, som fremvisningernes leder E.A. Scharling (1807-1866) forklarer det i et brev: „Men Apparatet til de Forsøg, som unægtelig vakte meest Interesse nemlig Daguerreotypen, tilhører Hans Majestæt Kongen, som aller-naadigst tillod at den maatte blive benyttet ved denne Leilighed“. Apparatet er, som vi ser, netop det førømtalte Giroux-kamera, og det havde således været demonstreret på udstilling hver dag fra 8.-30. april i den store læsesal og instrumentsamling i Den polytekniske Læreanstalt i St. Pederstræde nr. 106.²⁹ Det år kom der i alt 2511 besøgende, hvilket var 326 flere end året før.

Selve fremvisningen af daguerreotypen beskrives den 20. april i *Kjøbenhavnsposten*: „Efter en Fremstilling af Sollysets Evner ... til at forandre Sølvsaltenes Farve, vises *Daguerres Forsøg*, forsaavidt Veirliget tillader det, ved at optage en Daguerrotyp, men naar der er Mangel paa

²⁷ M.C. Harding, *Selskabet for Naturlærens Udbredelse*, 1924, s. 53-58.

²⁸ *Dagen* 14.4.1840. Niels Bohr Arkivet, Selskabet til Naturlærens Udbredelses Arkiv, Pk 8, Sag vedr. Udstilling/forevisning 1840? /120403 Brev forår 1840 fra E. Scharling til Selskabet for Naturlærens Udbredelse.

²⁹ *Fædrelandet* 7.4.1840. *Dagen* 1.5.1840.

Sollys, ved at vise Fremgangsmaaden og færdige Billeder“. De besøgende fik også et lille erindringsblad med en kort beskrivelse af teknikken med sig hjem.³⁰

Faber har altså to gange dagligt i 23 dage demonstreret hele den fotografiske teknik med polering, præparering, og - hvis vejret tillod det - optagelse, kviksølvbehandling og afvaskning, en proces, der krævede god øvelse og behændighed med Giroux-apparatet. For at spare på de dyre sølvplet-plader, der hørte til kameraet, og som skulle købes i Paris, havde man til lejligheden lånt 4 sølvplader fra den kongelige mønt.³¹ Det hele forløb godt, og Scharling foreslog efterfølgende, at de tre instruktører på udstillingen hver fik en pengepræmie „som et Beviis paa Selskabets Tilfredshed med den Maade hvorpaa de have udført det dem overdragne Hverv;“

Af dette kan vi forstå, at Faber må have været en øvet tekniker, der var fortrolig med både apparatur og proces. Ulfeldt-billedet kan imidlertid ikke være taget i sammenhæng med disse fremvisninger, der jo dels gik på hver dag og hele dagen, dels brugte uoriginale sølvplader. Men han har formentlig ved denne og måske også tidligere lejligheder fået etableret så gode kontakter til læreanstalten, at han ved en senere lejlighed har kunnet få lov til at låne apparat og plader med hjem.

Peter Faber

Peter Faber var født den 7. oktober 1810, og er i dag mest kendt for digtene *Dengang jeg drog af sted* og *Højt for træets grønne top* samt *Sikken voldsom trængsel og alarm*. Ved siden af denne aktivitet, der var helt fritidsbetonet, havde han en naturvidenskabelig uddannelse og en embedsmandskarriere.

Lidt usædvanligt for en smedesøn var han blevet student 1827. Tre år efter tog han den filologisk-filosofiske eksamen med udmærkelse, og blev, 10 år senere, i marts 1840, polyteknisk kandidat. Da var han 30 år. Den lange studietid skyldtes angiveligt et meget aktivt og muntert

³⁰ Aftrykt hos Harding 1924 (note 27) s. 56.

³¹ Således må man fortolke Scharlings bemærkning i brevet til SNU: „Bekostningerne har været 370 R(igsbankdaler) 4 M(ark) 8 sk(illing) foruden hvad der bliver at betale for Slidet af 4 Sølvplader som Finantsdeputationen godhedsfuld har laant os fra Mynten“. Scharling (note 28). Til støtte for denne opfattelse bemærkes at her omtales sølvplader, mens originalpladerne var af plet. I erindringsbladet er pladen omtalt som af sølv eller plet, hvilket kunne tyde på, at man her brugte sølv.

studenterliv, som han fortsatte, efter at han i 1841 var flyttet ind i det nærliggende Borchs Kollegium. Her boede han indtil 1844, hvor han giftede sig. Han gik ikke langt for at finde sin brud, hverken geografisk eller socialt. Det var svigerindens søster, smededatteren Frantzone Eibye, der i hvert fald i 1840 ved folketællingen boede sammen med familien Faber på Ulfeldts plads.

Efter 1840 beskæftigede Faber sig med galvanoplastiske forsøg.³² Hvis han har fortsat med fotografien, har vi i dag ingen spor af det. I 1842-43 var han i udlandet på studietur for at studere „galvanisk Forgyldning og Forsølving“;³³ så snart han kom hjem fik han ansættelse som fuldmægtig ved Mønten. To år efter blev han inspektør ved Den polytekniske Lærestanstalt og 1851 justermester i København. Fra 1853 til sin død 1877 var han chef for telegrafvæsenet, hvor han udførte en stor og meget påskønnet indsats med indførelse af denne nye teknik i Danmark.

Vi har et ganske godt indtryk af ham som person, dels gennem hans skrivelser, dels gennem andres beskrivelser. Man forstår at han var munter indtil det joviale, men også charmerende og udadvendt, med stor fornemmelse for livets goder, og ferm til at udtrykke sig på vers. I en nekrolog finder vi følgende beskrivelse af ham som ældre: „Man saae ham ofte færdes paa Kjøbenhavns Gader, den kraftige, bredskuldede Skikkelse, med Hatten lidt paa Snur, en Cigar, der idelig skiftede Plads, i Munden, Hænderne i Lommen og i et lidt ilsomt, eiendommeligt hoppende Trit. Standsede man ham, kunde man i Regelen være vis paa at træffe ham med en Stump af en Vise eller et gemytligt Ord paa Læberne, og man standsede ham gjerne, thi Peter Faber var afholdt af alle sine mange Venner“.³⁴

Sideløbende med sin mere naturvidenskabelige virksomhed var Peter Faber som allerede antydte forfatter til adskillige lejlighedsvers, viser, sange og skuespil, hvoraf en del digte blev udgivet efter hans død 1877 under titlen *Viser og Vers*.

³² Efter foråret 1840 beskæftigede man sig på den polytekniske lærestanstalt ikke mere med fotografi, men derimod med forskellige galvaniske eksperimenter, hvorved man søgte at kunne mangfoldiggøre skulpturer, daguerreotypier, tegninger, trykplader mv. Faber, der blot var en blandt flere, der beskæftigede sig med sådanne emner, fremviste 5.5.1843 en galvanoplastisk buste af kongen i Det kongelige Danske Videnskaberne Selskab. Det kgl. da. Vidensk. Selskab, mødeprotocol 1843 nr. 5391.

³³ RA, Det Reiersenske Fond, Sag nr. 55/1842.

³⁴ Ad. Bauer, Peter Faber i: *Illustreret Tidende* 6.5.1877.

Kendetegnende for hans digte er, at han altid tager udgangspunkt i det meget nære og hverdagsagtige, og at han udtrykker sig jævnt og ligetil med „Tilbøielighed til at gjøre en lille Afstikker, naar det falder ham ind,“ som det hedder i den ovenfor citerede nekrolog. Han ynder det enkle dagligdags sprog, som han behersker med stor sikkerhed, ofte med en humoristisk pointe. Ved i sine bedste vers at hæve udsagnet op over dagligdagen og forlene det med en større og mere almen betydning nåede han ud til et endog meget stort publikum. Vi ser det i julesangen *Højt fra træets grønne top*, der på enkel vis beretter om hans konkrete familiesituation, men derigennem får alment indhold og betydning. Hans største hit blev *Den tapre Landsoldat*, der i sin samtid blev en ren landeplage, og for hvilken han blev udnævnt til ridder af Dannebrog.³⁵

Når disse karakteristikker her er fremdraget, er det fordi dele af karakteristikken også kunne være anvendt på Ulfeldt-billedet. Samme nære realisme, samme sikkerhed i skildringen, og som vi senere skal se, samme underfundighed i pointen.

Blandt hans forskellige skuespil var studenterkomedien *Stegekjælden eller Den fine Verden* fra 1843-44, hvori han i 1847 selv spillede en af hovedrollerne.³⁶ Da den giver et udmærket indblik i hans anskuelser i tiden omkring Ulfeldt-billedet, skal den kort omtales her.³⁷ Det er en forvekslingskomedie med mange hip til aktuelle politiske begivenheder. I sin kerne handler den dog om almindelige, jævne, men hjertevarme mennesker, som på forskellig måde bliver udnyttet af „den fine verden“, hvad enten det nu er den flinke, lidt enfoldige brandmand Schrøder, der for fem rigsdaler er blevet narret til at blive stråmand som redaktør af „Sprøiten“ og derfor kommer en uge på vand og brød („Schrøder sidder i dette Øieblik i Fængsel og dypper sit Brød i et Glas Vand, mens vi sidde her og spise Krandsekage og drikke Champagne“) eller den omsværmede madam Jensen, der bliver lokket i en fælde af avisejeren. Det er en elskværdig komedie, alt ender godt, men i mellemtiden er det lykkedes for Faber at få os overbevist om, at de fine ikke er et hak bedre end de jævne almindelige mennesker. Nærmest tværtimod.

Faber var således forfatter med en kunstnerisk åre, selv om han i sit

³⁵ Hans Brix, *Fagre Ord*, 1908, s. 30-35.

³⁶ Udgivet 1883 med kommentarer af Oscar Arlaud. Episoden med stråmanden sigter til en aktuel sag, der omfattede Corsarens redaktør M.A. Goldschmidt.

³⁷ Otto Borchsenius, *Fra Fyrerne. Litterære Skizzer*, 1878-80, s. 134-139.

civile liv tjente sine penge som polytekniker. Selv opfattede han sig dog ikke som kunstner, eller rettere som digter. Det fortælles om ham, at da hans husejer i St. Kannikestræde ville sætte et skilt op over døren med oplysning om, at her digtede Peter Faber *Den tapre Landsoldat*, var han stærkt imod og sagde: „Jeg *skrev* den Vise, for '*Den Gang jeg drog af Sted*' er en *Vise*, en *Vise* skriver man, den *digter* man ikke.“³⁸

Uprætentiøst måske, men også med en vis stolt selvfølelse. Det han gjorde var godt nok og man behøvede ikke at pynte på det. Vi kender et parallelt udsagn fra den samtidige forfatter og debattør Frederik Barfod: „Jeg hørte til den Slags Versefabrikanter, for hvem Digternavnet halft vilde være en ufordøjelig Smiger, halft en endnu ufordøjeligere - bidende - Satire“.³⁹

At Faber ikke i egne øjne har regnet sig for kunstner er, som vi ser, en holdning, som han deler med sin generations mænd, der var meget optaget af at ændre samfundet i demokratisk retning.⁴⁰

Jørgen Bech

Peter Fabers ven, den af Linde omtalte Jørgen Bech kender vi ikke nær så godt. Jørgen Albert Bech var født 1808 og derfor to år ældre end Peter Faber. Han var søn af en skibsreder og grosserer, og var allerede i 1829 blevet farmaceut. Seks år efter, i 1835, havde han købt Løveapoteket i København og året efter giftet sig. Fra 1835 virkede han som sekretær i Selskabet for Naturlærens Udbredelse, hvor han 1852 i øvrigt blev afløst af Peter Faber.

I foråret 1840 boede han med kone og to små sønner, fem apotekermedhjælpere og fem tjenestefolk i en lejlighed på hjørnet af Amager-torv og Hyskenstræde.⁴¹ Den 18. marts havde han fået borgerskab som apoteker i København og måneden efter, den 8. april, stillet op til valg til Københavns Borgerrepræsentation.⁴² Han blev ganske vist ikke valgt ind i den omgang, men fik dog 67 stemmer. Senere, i 1859, blev han

³⁸ Knud Bokkenheuser, *Den gamle Herre fortæller*, 1916 s. 97f

³⁹ Fr. Barfod, *Dagbogsblade. En Samling Smaadigte*, 1841, indledningen.

⁴⁰ Otto Borchsenius (note 37), 1878-80, s. 124.

⁴¹ RA, Folketællingen 1840.

⁴² Dam & Schæffer, *De danske Apotekers Historie*, I, 1925, s. 260-261. *Kjøbenhavnsposten* 12.4.1840, tillægsblad.

rådmand. Dette år solgte han sit apotek, og syv år efter købte han de to landejendomme Tårnborg og Krusesminde ved Korsør.⁴³

De to jævnaldrende var, som vi kan se, af vidt forskellig baggrund og livssituation. De har ganske givet kendt til hinanden gennem Selskabet for Naturlærens Udbredelse, men det er formentlig en fælles interesse i fotografien, der i løbet af foråret 1840 har bragt dem nærmere til hinanden. De første fotografi-interesserede var ofte farmaceuter, fordi de både teoretisk og i praksis havde de nødvendige kemiske forudsætninger for at udøve denne teknik, der på det tidspunkt var et rent naturvidenskabeligt anliggende. Det er derfor meget sandsynligt, at Bech på de omtalte fremvisninger får råd og vejledning af Faber, og at han så er gået i gang med at fotografere selv.

Faber-portrættet

I hvert fald kender vi til et daguerreotypi-portræt, Bech har taget af Peter Faber et par år senere, i 1843, i haven på Borchs Kollegium. Vi ved ikke, hvor daguerreotypiet er i dag, men kender det fra en affotografering fra 1920.⁴⁴ Det er et meget uformelt halvfigursportræt af en ung mand. Han står eller snarere halvsidder tilbagelænet op ad noget der ligner en mur, hvorpå han hviler sine albuer. Han er skødesløst dagligdags klædt på i en meget åbentstående, løs skjorte med slids og halvknappede, meget krøllede bukser, hvor en snip af måske et lommestørklæde hænger ud af lommen. Herover har han en hjemmefrakke og på hovedet over det fremstrittende hår en fez med stor kvast. Huen er lidt sjustet trukket ned til det ene øre, så det bøjer udad foroven. Det er formentlig hans let krydsede ben, der holder om en lang pibe, vi ser kun mundstykket stikke op, fremad mod os; de foldede hænder holder om et par læsebriller over maven. Han ser direkte på fotografen. Det er en alvorlig næsten mut ung mand med bløde træk og kindskæg efter tidens mode, med et vist frimodigt, måske næsten trodsigt blik. Man genkender ikke umiddelbart den muntre person, men man nikker genkendende til en samtidig beskrivelse af ham af en anden „Borchianer“:

⁴³ Krusesminde ejes stadig af en efterkommer. En henvendelse, om der dér på stedet fandtes andre daguerreotypier, fotografisk udstyr, private optegnelser eller korrespondance der kunne kaste lys på hans virke som fotograf, har ikke givet noget resultat.

⁴⁴ Danmarks Tekniske Museum, Helsingør. Billedet hidrører fra H.C. Ørsted. Optagelsen er signeret og dateret af S. Juncker-Jensen 1920.



Jørgen A. Bech, Portræt af Peter Faber. Borchs Kollegium 1843. Daguerreotypi. Gengivet efter fotografi fra 1920 af S. Juncher Jensen (1859-1940). Danmarks Tekniske Museum, Helsingør.

„I Ly af Borkens Collegium
 Sig reiser et lavere Huus,
 Bestemt til Laboratorium
 For saad'n en Chemikus;

...

Tre samfulde Aaringer færdedes her
 En Mand saa freidig i Sind;
 Blandt Glas-Retorter med kløgtig Air
 Han tumled Dag ud og Dag ind.
 I Kappen laadden og fæl,
 Med Huen den røde han ligned paa Prikken -
 - den Sag er klar -
 En Janitschar,
 Hvad eller Stor-Sultanen selv“⁴⁵

⁴⁵ J.F. Hagen i: *Borkens Lyre. Viser og sange fra Borchs Kollegium*, 1883, s. 73f.

Hans skødesløse påklædning signalerer det uformelle, men piben og brillerne viser den studerende mand. De store lidt malpropre hænder viser håndværkersønnen. Af visen gætter vi, at hans hue er rød, men denne pointe er ikke tydelig i billedet. Her ser huen nærmest sort ud. Men her skal vi huske, at den røde farve tegnede sort i de tidlige fotografiske linser.

Det er ikke et specielt fremragende portræt, skyggerne falder som klatter ned over personen, karakteriseringen er som ovenfor bemærket ikke den mest rammende og pibespiden stikker noget umotiveret op mellem hans ben. Heller ikke teknisk er - så vidt vi kan bedømme det i denne senere affotografering - billedet helt overbevisende, der er fokuseret på hænderne ikke på ansigtet, der optræder en anelse uskarpt. Pibespiden hvis karakteristiske buede mundstykke kunne være indgået effektivt i billedet, har bøjet sig frem mod os, hvorved den er blevet ulden i kanten.

Portrættypen med hjemmehue og pibe og det direkte blik mod beskueren er ikke ukendt, men bruges fra engang i anden halvdel af 1700-årene sideløbende med de officielle portrætter, hvor folk vises i deres stiveste puds, til at signalere det velkendte, det uformelle og nære. Vi kender den bl.a. fra flere Jens Juel-portrætter, heriblandt hans selvportræt som ung. Denne type bliver taget op af Eckersberg-skolens malere, og vi kender lignende uformelle venne-portrætter fra tegninger og skitsebogsblade af samtidige og lidt tidligere kunstnere som f.eks. Wilhelm Bendz (1804-1832). Det er også i et selvportræt af Bendz, at vi ser en lignende fremstilling med den åbentstående skjorte, der afslører det bare bryst inde bagved, som i det tilfælde signalerer kunstneren.⁴⁶ Samme betydning kan vi dog ikke lægge i Fabers bare hals. Den åbentstående hjemmefrakke ovenpå viser snarere, at sådan gik Faber klædt til daglig.

Det usædvanlige og helt enestående i dette portræt ligger i - bortset fra at det er et af de tidligste portrætter, vi overhovedet har - udnyttelsen af selve fotografiens natur, realismen. Dens evne til at gengive Faber, som han så ud den dag i 1843, hvor Jørgen Bech kom forbi med sit daguerreotypi-apparat og fik halet sin ven ud af det lille laboratorium i kollegiets have, som vi med ovenstående vers in mente ved, at

⁴⁶ Se f.eks. det tegnede portræt af maleren Fritz Petzholdt fra 1830, og adskillige skitsebogsblade i udstillingskataloget *Wilhelm Bendz 1804-1832. Et ungt kunstnerliv*. Den Hirschsprungeske Samling 17.2.-27.5.1996 s. 59, 84-85 og 94.

han sad hver dag og arbejdede flittigt i. Og det blev til et - i vore øjne - forbløffende billede, fordi det er fuldkommen nyt at få gengivet - ikke blot det dagligdags, men det lurvede og sjuskede, der er over personen, og som vi slet ikke ser på kunstnertegningerne.

Måske af samme grund har vi ikke så mange af den slags portrætter. Enten tog folk deres pæne tøj på, når de skulle fotograferes og blev anbragt anderledes stift og formelt på en stol med hovedstøtte, eller også er de uformelle portrætter blevet kasseret af senere velmenende efterkommere. I hvert fald har vi her en helt usædvanlig realisme, som ikke bare er valgt af fotografen, men formentlig også af modellen. Det falder nemlig smukt i tråd med, hvad vi ellers kender til Faber, at han har villet optræde, som han gik og stod, uden pynt eller retouche af nogen art. Som vi så det af de tidligere karakteristikker af manden og hans digtning, har han nærmest sat en ære i det dagligdags realistiske, det uprætentiose og ligefremme. På den måde er billedet et snapshot, før det var teknisk muligt: Et tilfældigt øjeblik i de omgivelser, der nu engang var der. Eksponeringstiden har formentlig været 10-15 sekunder, hvis ikke mere. Billedet er et venskabsportræt, et intimportræt eller man kunne kalde det et lejlighedsvers i billedform.

Bech var således i 1843 en amatørfotograf, der ikke ses at beherske den vanskelige teknik med så overbevisende et resultat som vi ser det i Ulfeldt-billedet. Med de hidtidige Riise-oplysninger in mente er der derfor ikke nogen grund til at antage, at Bech skulle have medvirket som fotograf i dette. Men der er al mulig grund til at antage, at der har eksisteret et venskab og også et samarbejde omkring Ulfeldt-billedet. Da Bech derfor ikke står bag kameraet, er hans mest sandsynlige placering *foran* som den liggende mand på billedet. Hvem skulle det ellers være, der lå der og lod, som om han sov? Bechs rolle er således formentlig dobbelt. Som part i konceptet og som model og målestoksfigur. Det forklarer de gamle påstande om et samarbejde, og at det er Bech, der senere ejer billedet. Nu mangler vi bare at finde ud af, hvad apotekeren laver på skamstøtten. Og hvad skamstøtten laver i billedet.

Ulfeldts støtte

„Da Christan den Ottende, om hvis Frisind man nærrede Forhaabninger, kom paa Tronen, forebragte man ham to af Folkets Ønsker, der desuden begge havde deres Tilknytning til 1660. Det ene var, at Kongeloven maatte blive ophævet, det andet, at Ulfelds Støtte maatte blive fjernet. Og hs. Majestæt,“ siger *Corsaren* i 1842, „der altid havde haft en

aabent Øre for sine Undersaatters Ønsker, besluttede at imødekomme - de halve. Han fjernede Ulfeldts Støtte!⁴⁷

Citatet her giver en meget præcis beskrivelse af de politiske tilstande og skamstøttens rolle heri. Først pointen om, at man ønsker at komme af med enevælden, men i stedet kommer af med et monument. Dernæst skuffelsen over Christian VIII, der lovede så meget og holdt så lidt. Som prins og statholder havde han i 1814 givet nordmændene en fri forfatning, så der var al mulig grund til at regne med afskaffelse af enevælden snarest muligt efter december 1839, hvor den meget konservative Frederik VI døde. Denne havde med rundt regnet 5 års mellemrum lige siden 1799 gennemført en serie upopulære indskrænkninger i trykkefriheden, der navnlig i den voksende intellektuelle del af borgerskabet, der ivrede for en fri forfatning à la Norges, vakte tilbagevendende harme og protest. Derfor havde man med stor forhåbning set frem til Christian VIIIs tronbestigelse - der skete i december 1839 - en forhåbning, der dog i løbet af de første måneder af hans regeringstid, netop på det tidspunkt, der beskæftiger os her, foråret 1840, skulle slå over i skuffelse, politisk bitterhed og tilløb til gadeoptøjer.

Endelig ser vi i det ovenfor nævnte citat tidens sammenkædning af Ulfeldt-støtten og Kongeloven. I takt med sammenbruddet af de politiske forhåbninger til Christian VIII skiftede Ulfeldt-støtten betydning fra at være et forældet politisk monument til at være et monument over et forældet politisk system.

Støtten var i de senere årtier almindeligvis blevet opfattet som oprindelig opsat ikke blot som skampæl over landsforræderen Ulfeldt, men til almindelig skræk og advarsel for dem, der satte sig op mod den dengang unge enevælde, hvor Ulfeldt så kom til at spille rollen som repræsentant for den gamle danske adel. Dermed fik han i eftertidens øjne en slags martyr-status, nemlig som offer for et despotisk politisk system. Samtidig havde skampælen gennem årene haft en kedelig afsmittende virkning på torvet og dets beboere. Torvet havde i 1700-årene rummet den ene af byens træheste, og støtten havde i længere tid fungeret som en slags plakatsøjle for officielle meddelelser som for anonyme mishagsytringer af forskellig slags.⁴⁸

⁴⁷ Bokkenheuser 1916 (note 38) s. 83f.

⁴⁸ Linde 1946 (note 3) s. 38ff. Claus Bjørn i *Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie. Bind 10. Fra reaktion til grundlov, 1800-1850*, 1990, s. 237ff.

Corfitz Ulfeldt som offer for enevælden

Med adelens dalende og borgerskabets voksende betydning i løbet af 1800-årene havde støtten i datidens øjne mistet sin berettigelse og den blev mere og mere opfattet som et grimt og stødende symbol på tidligere tiders barbariske love, der forfulgte en forbryder langt ud over graven og det rimelige. Den nye historiske bevidsthed havde medført en voksende interesse for Corfitz Ulfeldt, der i en bredere offentlighed tog form af en vis romantisering. Både Oehlenschläger og H.C. Andersen arbejdede i disse år (omkring 1840-41) på skuespil, hvori den historiske Ulfeldt er en af hovedpersonerne.⁴⁹ Oehlenschlägers skuespil *Dina* kom 1842. H.C. Andersen opgav sit, men hans interesse, navnlig for Ulfeldts hustru, Eleonora Christina, kom frem i det hyldestdigt, han skrev til kongen i anledning af skamstøttens fjernelse 1842, hvor den letbevægelige Andersen ganske præcist har fanget sin tids folkelige opfattelse af Frederik III-tidens fyrstelige par:

„Man opskrev Ulfeldts Feil, hans Dyd man dulgte,
Om denne dog de danske Hjerter veed;
Den ædleste af Qvinder tro ham fulgte,
Hans Monument er hendes Kjærlighed,
Det stande vil -! Hvad Jordens er, maa svinde,
Hiint mørke Tegn ses ikke meer i Nord;
Fred i sin Grav fik hun, den bedste Qvinde,
Du gav den, Konge! ved dit milde Ord.
Hav Tak for det! - nu sees kun Troskabs Minde.“⁵⁰

Mere nøgternt forsøgte historikeren Molbech i oktober 1841 at imødegå tidens romantisering af landsforræderen, ligesom han talte for bevarelsen af støtten som *offentligt monument* og betegnede dens planlagte bortfjernelse som en *historisk vandalisme*.⁵¹ Molbechs nøgterne synspunkter vandt dog ikke den fornødne genklang. Dertil var støttens symbolværdi blevet for stor.

⁴⁹ H.C. Andersen, *Mit Livs Eventyr*, 1859, s. 376f.

⁵⁰ Linde 1946 (note 3) s.46. Andersen 1859 (note 49) s. 377f.

⁵¹ Molbech holdt sit foredrag i den nystiftede historiske forening 27.10.1841. C. Molbech: Om Corfitz Ulfeldt som Landsforræder, og om hans politiske Charakteer og Handlinger, *Historisk Tidsskrift*, 3, 1842, s. 313-323.

Skamstøttens betydningsskift

Allerede i 1830'erne var der fremkommet forskellige indlæg i pressen, der påpegede skamstøttens uheldige udseende („Ulfeldts=Plads taber efterhaands meget af sit skumle Udseende; men, desto grellere fremtræder Kampesteens-Pyramiden“);⁵² og man forlangte den fjernet, bl.a. under påpegning af, at dens budskab var irrelevant.

Et debatindlæg den 27. marts 1840 i *Dansk Folkeblad*: „Fred for den døde!“ bringer os på helt tæt hold af dette betydningsskift i opfattelsen af skamstøtten. Den forsigtige forfatter har klogeligt valgt skamstøtten som påskud for at maskere sin opfordring til landets konge om politiske lovreformer. Her bliver den direkte sammenlignet med de forældede love: „Men hvori ligger da det Stødende ved Synet af dette Monument? deri, at en raaere Tids Tænkemaade her lyslevende gjør sig gjældende i den dannede Nutid ... Dette oprører, og gjør hiin Støtte til en Torn i Tidens Øine. Vor Straffelovgivning indeholder endnu flere Spor af ældre Tidens Brutalitet; man har senere afskaffet disse Bestemmelser. Man hugger saaledes ikke længer den høire Haand af Folk for at lade dem leve med Armstumpen. Men Ulfeldtsstøtten hører til de Tider, da saadant var behørigt. Den staaer endnu i sin grove, klodsede Skikkelse og opfordrer os Alle trodsigen til at gaae i dens Tjeneste og være Æresbøddeler.“ Dernæst fortsætter artiklen med sin opfordring, maskeret som en beskrivelse af uoverensstemmelsen mellem fortidens domspraksis, der indeholder hævnmotiver, mens den ny tid - håber forfatteren fremt - vil medføre større retfærdighed, lovene vil blive fyldt med „venlig Viisdom“ følgende „mildere og fornuftigere Grundsætninger“, mens alle de gamle bestemmelser „forlængst (burde være) udstødte af vor Statsliv.“ Derfor bør støtten tages ned: „Giver ikke enhver Regjering, som lader hiin Støtte blive staaende ... sin Stadfæstelse til hiin gamle Døm.“⁵³

Politivolden på Ulfeldts Plads

Det skulle imidlertid allerede hurtigt vise sig, at Christian VIII ikke havde til hensigt at leve op til disse fromme forhåbninger. I løbet af april måned 1840 kommer det til uroligheder i staden, som politiet bekæmper med regulært prygleri, ligesom beslaglæggelser af aviser og

⁵² Noget om Ulfeldts Støtte, *Den Frisindede* 6.5.1837. Linde 1946 (note 3) s. 42.

⁵³ *Dansk Folkeblad* 27.3.1840.



*Cydel, der forvante forrest i Stokken:
„Hvem forskættel“ omme frange Stokken*

Politi efter flygtende borgere på gaden. P.C. Klæstrup, „Og de der skraale forrest i Flokken: Hurra for Norden, maae smage Stokken“. Tegning fra begyndelsen af 1840'erne. Hendes majestæt Dronningens Håndbibliotek.

censur og bøder efterhånden hører til dagens orden. Den 6. maj bliver skamstøtten igen brugt i en sammenligning, denne gang med de forhadte presselove. Procurator Balthazar Christensen (1802-1882) fremlægger ved et foreningsmøde den 7. maj et forslag til ændring af trykkefrihedslovene.⁵⁴ Også han sammenligner de forældede love med skamstøtten. Men ikke så fikst som i debatindlægget om Ulfeldt. I hvert fald går det ikke blot ud over de to aviser, *Kjøbenhavnsposten* og *Fædrelandet*, der bragte fyldige referater fra mødet. De beslaglægges, og redaktørerne sættes under tiltale for brud på trykkefrihedslovgivningen.⁵⁵ Som noget helt nyt sættes også Balthazar Christensen under anklage. Især det sidste får urolighederne til at blusse op. Nu er der ikke blot tale om at trykkefriheden er antastet, men også talefriheden.⁵⁶ Lørdag aften den 16. maj bryder det løs:

„Løverdagsaftes - Aftenen førend den Dag, der feires i Norge til Erindring om den Constitution vor frisindede Konge gav Broderfolket - feiredes ogsaa en lille Fest i Danmarks Hovedstad; og spillede da ved denne Leilighed *Politistokkene* den vigtigste Rolle. Acten foregik paa

⁵⁴ *Fædrelandet* 8.5.1840.

⁵⁵ *Den Frisindede* 12.5.1840. *Berlingske Tidende* 13.5.1840.

⁵⁶ *Kjøbenhavnsposten* og *Den Frisindede* 16.5.1840.

Nørregade. Endeel *velklædte* Personer (dette Adjectiv er valgt for *Dagens*' Skyld) samledes Kl. 10 udenfor *Balthazar Christensens* Bopæl, for, som vi antage, sammesteds at tilkjendegive høilydt, hvor enig Man i Hiertet er med ham i, taknemmelig at erindre, *at der i Sjette Frederiks Regeringstid aldrig er gjort nogetsomhelst Angreb paa Talefriheden* - Noget, der blev forbeholdt at finde Sted i de første Maaneder af *Christian den Ottendes*. Alt gik meget stille og roligt, indtil det afgjørende Øieblik indtraadte. Som efter en stedfunden Aftale og et givent Signal lød et Vivatraab; men neppe aabnedes Munden til det uskyldige Hurra, førend Slagene fra Politistokkene faldt hageltæt paa Liberale og Conservative, ja maaskee paa Servile med. En Politiofficiant udskreg nogle ingenlunde advarende Ord, og Betjentene, forsynede med de i Aftentaagen glimrende Messingskilte og reglementerede Stokke, syntes at myldre frem af Jorden" som det hedder i *Den Frisindede* om tirsdagen, den 19. maj. Bemærk det lille hint til dagbladet *Dagen*, der som konservativt organ hele tiden forsøgte at bagatellisere optøjerne ved at tale om, at det var gadedrenge og pøbel, der stod for disse optøjer.

Herefter spreder urolighederne sig til skamstøtten på Ulfeldts Plads, hvor politiet har sat forstærkninger ind. Vi har beretninger om ballader den 22., 23. og 28. maj.⁵⁷ I forbindelse med kongeparrets sølvbryllup er der optøjer på Kongens Nytorv den 23. maj om aftenen. En menneskemængde drager gennem byen og når på et tidspunkt også frem til Nørregade hvor de igen råber hurra for Balthazar Christensen. Den må også have været en tur rundt om Ulfeldts Plads, for et par dage efter fortæller aviserne om en urolighed i forbindelse med fejringen af 9-årsdagen for indførelse af stænderforsamlingerne. Her skriver *Kjøbenhavnsposten*: „Støtten paa Ulfeldtsplads har i den senere Tid og især efterat den blev brugt til en noksom bekjendt Sammenstilling i en offenlig holdt Tale, som vi vel skulle vogte os for at gjentage, ikke alene været Gjenstand for almindelig Omtale, men tillige for Politiets omhyggelige, specielle Opsyn; navnlig har saaledes paa bemeldte Plads igaar Aftes været en stor Forsamling af Politiets Officianter, der hele Aftenen holdt deres Ronde om Støtten, og derved bevirkede, at der efterhaanden samlede sig en temmelig stor Menneskemasse, for at see hvad der paa denne patriotiske Fest=Aften kunde have foranlediget hiin resp. Forsamling netop paa det Sted“.⁵⁸ og avi-

⁵⁷ *Kjøbenhavnsposten* 24. og 25.5.1840. *Berlingske Tidende* 25. og 29.5.1840. *Den Frisindede* 26.5.1840.

⁵⁸ 29.5.1840.

sen fortsætter troskyldigt: „Vi kunne ikke indsee Grunden til nogen Frygt for, at man skulde ville udøve en eller anden Voldsgjerning mod bemeldte Skamstøtte, der i flere Henseender staaer som historisk Monument, og kunne derfor heller ikke forklare Aarsagen til nævnte Conflux af Politiet.“ Det hele endte i endnu en gang prygleri: „En større Sammenstrømning af Folk maa imidlertid i dette Tilfælde ansees at være bleven bevirket ved samme, og den rolige Orden, som alle gode Borgere efter bedste Evne stræbe at fremme, derved mindre fuldstændigt opretholdt.“

En lidt anden og i denne forbindelse interessant drejning af socialt nedladende karakter får samme begivenhed i den konservative *Berlingske Tidende*, der samme dag kan berette:

„Allerede tidlig om Eftermiddagen igaar havde en Deel Folk af den lavere Classe i Forening med en Deel Drengene indfundet sig paa Ulfeldts Plads, og flere Nysgierrige passerede ogsaa Pladsen for at see om der virkelig vilde blive foretaget noget med Støtten. Disse Vandringer vedvarede til henimod Kl. 12, og tilsidst saae Politiet sig nødsaget til at adsplitte de paa Pladsen sig opholdende Personer, hvorefter Alt blev roligt.“ Det kunne vel være i forlængelse af disse begivenheder at en vred borger med kridt har produceret den aggressive karikatur af en politimand på en af boderne.

Her i den konservative presse har begivenhederne således været bagatelliseret som ren ballade af samfundets „Laveste Pøbel“. En længere artikel i *Berlingske Tidende* fredag den 12. juni uddyber synspunkterne. Her hedder det, at pressen misbruger trykkefriheden og derved „udstrøe Bitterhedens, Miskjendelsens og Misfornøielsens Sæd,“ som bevirker at der „ideligen i natlig Smug skete offentlige Opslag, hvorved der opfordredes til voldsomme Overtrædelser af Lovene.“ Herved forledtes den „laveste Classe af Samfundet, der ikke er istand til selv at prøve og vælge“ til „smudsige Eventyr.“ Dog havde man også set „Personer med Udseende af at staae et Trin over den „laveste“ Pøbel, som opmuntrede, ophidsede og ledede denne.“

Med støttens ovenfor nævnte rolle som plakatsøjle kan man vel forestille sig, at de „i natlig Smug“ opslåede opslag skete på Ulfeldt-støtten, og derved begynder man at forstå dens centrale rolle i hele denne polemik.

Støttens fjernelse

Formentlig har beboerne omkring pladsen længe ønsket støtten og

boderne væk, et ønske der ikke kan være blevet mindre med de mange optøjer på pladsen i foråret 1840. Året efter, i maj 1841 indgiver 32 ejere og lejere omkring pladsen, heriblandt Peter Fabers fader og brøder, en anmodning til kongen om, at støtten måtte blive nedtaget og boderne fjernet, idet de skæmmede pladsen og var „til Skade og Afbræk for vor Næring og Huusleie-Indtægter.“ Tilladelsen bliver givet ved kongeligt reskript i juli, men der skulle dog gå helt frem til natten mellem den 23. og 24. maj 1842, før støtten fjernedes. Samtidig fik pladsen sit gamle navn Gråbrødre Torv tilbage. Det havde borgerne ikke bedt om, men kongen ønskede helt at udslette mindet om Ulfeldt og hans forbrydelse.⁵⁹ I øvrigt skulle det senere vise sig, at bodernes fjernelse betød nedgang for torvets handel og dermed beboernes indtjening. 1844 indgiver de en ny klage og får derefter nye boder placeret på torvet.⁶⁰

Ulfeldt-billedets indhold

De voldsomme begivenheder i byen i løbet af april og maj måned med balladerne på Ulfeldts Plads har selvfølgelig gjort indtryk på Peter Faber, der - selvom han måske ikke direkte var involveret i slagsmålene - så dog har været tilskuer så at sige i første parket. At Jørgen Bech har været optaget af tidens mest aktuelle politiske emner, en fri forfatning, trykke- og talefrihed, viser hans politiske engagement. Faber har måske ikke været så stærkt politisk engageret. Hans politiske interesse har i høj grad haft en social drejning, som vi kan se det af hans skuespil, hvor netop en ganske almindelig og uskyldig mand kommer i fedtefadet på grund af den brutale håndhævelse af trykkefrihedslovene. Derfor er det snarere de socialt ydmygende aspekter ved begivenhederne, der har provokeret ham. Den konservative presses villighed til at skylde al uro på pøbel og underklasse. Som vi har set, kom Faber af folket og var stolt af det. Som smedesøn vedkendte han sig sin herkomst i valg af bolig og af hustru, han gjorde det i sit forfatterskab og i hele sin væremåde. Vi har af Bechs portræt af ham set, hvordan han ikke er flov over sit studentikose og temmelig skødesløse udseende, tværtimod er han her hudløs i sin ærlighed. Han er stolt over sit virke, der ikke regner de ydre attributter for væsentlige men arbejdet og den

⁵⁹ RA Danske Kancelli, 2. dep. 1841 brevsag 2679. Res1841, rescript af 31.7.1841. Linde 1946 (note 3) s. 45 samt *Bertingske Tidende* 24.5.1842.

⁶⁰ Linde 1946 (note 3) s. 48.

intellektuelle formåen, og han sidder der med briller og pipe parat til at træde ind i den nye tid og med sine naturvidenskabelige studier, som han er så flittig med, at sikre landet den fremgang og lykke, som tiden så optimistisk tillagde de nye opfindelser. Han vil ikke bures inde som kunstner. Men opfattes som den nye tids mand, der ved, at det er med teknisk færdighed og naturvidenskabelig forståelse at den nye tid skal erobres. Daguerrres teknik og den nye galvanoplastik. Eller telegrafens som han skulle bruge resten af sit liv på.

I Ulfeldt-billedet kan vi nærmest aflæse denne hans personlighed, som en parallel til hans forfatterskab. Han går ud fra det hjemlige, det nære, udsigten fra eget vindue, og kommenterer det aktuelle, her de folkelige sammenløb og politiets prygleri på pladsen, ved med sit ståsted omhyggeligt at nedtone alle bodernes rolle, ved at sørge for at dreje kameraet så graffitimanden lige akkurat kommer med, den stokkebevæbnede politimand, som en protest mod politiets brutale fremfærd. På let maskeret vis får han afbildet den af myndighederne nedslagne og passiviserede borger, mens skamstøttens manende indskrift „Skam og Skændsel“ fortæller, hvad der skal forstås ved det. Så længe støtten og kongeloven består, vil politiet prygle løs og passivere landets indbyggere.

Det sandsynlige scenario

Det var måske ikke oprindeligt hans intention at tage netop det billede. Han ville måske blot tage et billede af pladsen, ligesom hans lærer, Johannes Hellerung i februar havde taget et prospekt af Rosenborg excerserplads. Eller de udsigter ud over Kongens Nytorv, som tidligere på året var taget på den militære højskole med det apparat, de havde der.⁶¹ Måske ville han blot tage et billede af skamstøtten, før den skulle pilles ned. Måske er det hans oprindelige begrundelse for at låne apparatet fra læreanstaltens instrumentsamling. Nu hvor apparatet er ledigt, fordi det ikke mere indgår i undervisningen, der allerede er gået i gang igen.⁶²

En søndag i juni låner han det store og tunge apparat. Og låner et par af de dertil hørende parisiske plader. Hvis det nu går galt med den ene. Og tager sin nye ven, den fotointeresserede Jørgen Bech med. De bærer det sammen hen til Fabers hjem og stiller det op i døråbningen,

⁶¹ Berner 1997 (note 2) s. 181ff.

⁶² *Berlingske Tidende* 7.5.1840.

eller måske i vinduet. Og så retter han kameraet, så han ser sin hjemlige udsigt over torvet med skamstøtten. Han drejer det lidt til venstre og får et stykke af boden med graffitimanden med. Måske var det fra starten hans intention at tage denne folkelige protest med på billedet. Fordi han stadig har politiets overgreb i hovedet. De to venner diskuterer teknikken og kamerainstillingerne. Men de er også optaget af de sidste begivenheder på pladsen. Måske har de spist frokost efter den første optagelse og er blevet optaget af, at de har endnu en plade tilbage, endnu en mulighed, den første optagelse gik jo glat. Skyggernes forskellige længde på de to billeder viser, at de ikke er optaget i umiddelbar forlængelse af hinanden. Måske er det først på dette tidspunkt, at de får ideen. Måske er det Faber, der får den. Vi har tidligere hørt om hans evne til at følge øjeblikkelige indskydelser. Om, at Jørgen Bech lægger sig hen på skamstøtten og agerer den slagne borger. Men de skal lidt længere hen mod støtten, før at man kan se ham. De går ned ad trappen og et stykke frem med det tunge apparat. På den anden side skal graffitimanden også med. Så der er grænser for, hvor langt frem de kan gå, før han forsvinder ud af feltet. Og så eksponerer Faber. Mens apotekeren forsøger at ligge musestille på den smalle base. Hvis graffitimanden er kommet til i de sidste dage i maj 1840 hvor urolighederne på pladsen kulminerer, kan vi vel forestille os at tidspunktet er i første halvdel af juni måned. Det er pinse den 7. juni, så mon ikke det kunne være i denne forbindelse, at Faber og Bech har tid og lejlighed til at optage et par daguerreotypier på Ulfeldts Plads? Eller er skyggerne så korte på Ulfeldt-billedet, at det må være fra den 14. juni?⁶³

Det ene billede, det første, er - gætter vi - uden den slagne borger. Det indgår måske i læreanstaltens samling. Det er taget fra et lidt højere stade, mere i overensstemmelse med traditionen. Og kendes omkring år 1900 af Ridter, der tegner det af. Eller rettere, han kender en affotografering. Ridter udelader selvfølgelig graffitimanden. Han har jo ingen betydning tres år efter, hvor grundloven forlængst er indført og trykkefrihedsoptøjerne er gået i glemmebogen.

Det andet billede beholder Faber, eller det indgår måske i første omgang også i læreanstaltens samling, og Faber overtager det engang efter 1845, hvor han er blevet inspektør ved læreanstalten, og man rydder op i samlingerne. Da er teknikken ikke ny og spændende mere, og apparatet er forlængst forsvundet. Og Faber giver billedet til Bech som

⁶³ Så vidt jeg har kunnet bedømme det, er de for lange til den 21. juni.

minde om dengang, og fordi det er ham, der ligger på billedet. Det er det billede, Riise fotograferer af, og som blev købt af Bymuseet.

Sådan kunne scenariet være. Det er i mine øjne den mest sandsynlige forklaring på alle de mange forskellige informationer, vi har kunnet finde med relation til Ulfeldt-billedet, eller rettere de to Ulfeldt-billeder.

Den nye tid

Heldigvis er det det private billede, vi kender i dag. For det er formentlig det mest interessante. Og vidner om fotografiens stilling lige, da det kom frem. Om mulighedernes mængde. Man var ikke bundet af så mange forestillinger. De to venner har eksperimenteret med det nye medie. Forsøgt at udnytte dens begrænsninger og muligheder til at udtrykke det, de for øjeblikket var mest optaget af. De er jo (heldigvis) ikke kunstnere, der skal forholde sig til historiemaleriet eller andre højere materier, der doceredes på Kunstakademiet. Når man læser lejlighedsvers af de etablerede digtere, som f.eks. det ovenfor citerede af H.C. Andersen, forstår man måske hvorfor.

Måske er det fotografiens særlige teknik, der så at sige forærer dem ideen med den passiviserede borger. Som levende optaget af den demokratiske tanke bliver billedet af ham til et slags selvportræt af de to venner og hele deres generation af unge veluddannede mænd, der ikke kan komme til.⁶⁴ Budskabet er klart for dem, der forstår. Men det er ikke ufarligt at kritisere. Så det maskeres som en harmløs spøg. „Et fordringsløst billede, et folkeligt træsnit i simple linjer med stor symbolsk holdning“, som Hans Brix sagde om sidste vers i *Den tapre landsoldat*.⁶⁵

Danmarks første fotografi er således ikke et kompositionsstudie, „et farveløst stadium mellem natur og maleri“, for at bruge Erik Fischers ord.⁶⁶ Det var ellers det sted, kunstens officielle mænd i starten havde anvist til den nye billedteknik, da den dukkede op i 1839.⁶⁷ Billedet fra Ulfeldts Plads er ikke blot et simpelt prospekt, som kan agere rekvisit i hvem som helst småborgerligt idylliserende projekter, som vi f.eks. så Ridter gøre det i år 1900. Billedet er tværtimod en sen udløber af

⁶⁴ Borchsenius 1878-80 (note 37) s. 124.

⁶⁵ Brix 1908 (note 35) s. 31.

⁶⁶ Fischer 1988 (note 1) s. 81.

⁶⁷ Berner 1997 (note 2).

den lange vesteuropæiske billedtradition, som starter i renæssancen og får sin ypperste blomstring i det nederlandske 1600-tals maleri. En billedtradition som fotografiens allertidligste pionerer overalt med iver fører videre i deres værker. Vi kender det f.eks. fra Englands Henry Fox Talbot (1800-1877), og fra Frankrigs Hippolyte Bayard (1801-1887) eller Humbert de Molard (d. 1874), for blot at nævne nogle få. Hvor et billede bag sin tilsyneladende nøgterne virkelighedsskildring gemmer på en yderligere pointe af aktuel politisk, filosofisk eller religiøs art på så underfundig en måde, at fortolkningen rummer en vis raffineret flertydighed. I familie med, men også i modsætning til de folkelige træsnit, der med bastant symbolik har haft et anderledes håndfast facit.

Med dette billede, der både i bogstavelig og i overført forstand er taget midt i hjertet af det gamle København, fremstået som en spøg, udført med naturvidenskabelig præcision og omhandlende samtidens vigtigste politiske og samfundsmæssige spørgsmål, træder fotografien ind på scenen i guldalderens Danmark.

SUMMARY

MARIE LOUISE BERNER: *The first Danish photograph: Ulfeldts Plads 1840*

The article carefully studies the earliest preserved photograph in Denmark, a daguerreotype, taken in 1840 by the author Peter Faber, which shows a view over the then Ulfeldts Plads in Copenhagen, with the monument of infamy to the traitor Corfitz Ulfeldt (1606-1664). With the help of a detailed analysis of the position of the photographer and camera, and of seemingly accidental details such as graffiti drawings and a sleeping man, it can be established that, in reality, the picture was staged. In the light of older information, Peter Faber's situation at the time, and his personality, the identity of the sleeping man can be established as Faber's friend, pharmacist and politician Jørgen Albert Bech. The contemporary political debate is then included as well as the role played by the monument of infamy in this debate. In the light of the two friends' life situation, and with the inclusion of a portrait of Faber taken by Bech, the deeper motif of the picture can be established as a protest against the out-of-date absolute monarchy, and against the paralysis of a whole generation of the young well-educated men from the growing middle class, who wanted reforms and progress. In this way, the picture can be seen not as a purely documentary view, but, with its deeper hidden moral-symbolic content, as a natural heir to a long as well as European artistic tradition.