

Martin Zerlang

Bagdad i København

Om modernisering i orientalske gevandter

Dansk på østerlandsk

I et tidehvert, på tærsklen til den moderne tidsalder, åbnede forlystelseshaven Tivoli i København. Det skete i 1843 på det voldterræn, der omgav København, og både tiden og stedet er værd at bemærke. Politisk var de liberale og demokratiske kræfter på vej til at bryde Enevældens magtmonopol, og økonomisk og fysisk var Københavns borgere på vej til at bryde de voldanlæg, der spærrede den stadig mere tætbefolkede by inde i et stadig mere snærende greb. Det kan lyde overdrevet om et forlystelsesetablisement med gynger og karruseller, men Tivoli blev et vendepunkt i dansk kultur.¹

En gammel historie vil vide, at Tivolis grundlægger, Georg Carstensen, søgte at vinde den enevældige konge Christian VIII for sine planer ved at henvise til, at når folket morer sig, politiserer det ikke. Siden 1830erne var der kommet stadig mere pres på Enevoldskongen. Han havde svaret på presset med de majestætiske ord »Vi alene vide!«, men kun fem år efter Tivolis åbning måtte han indkalde en grundlovgivende forsamling. I denne situation måtte de nationalliberale politikere opfatte Tivoli som en manøvre, der skulle aflede befolkningens engagement i den politiske kamp, og selv rutsjebanen så de sig vrede på, idet de så denne russiske »Fornøielses-Indretning«,² der var blevet importeret til Vesteuropa af Napoleons soldater, som et symbol på den politiske reaktion med centrum i det storrussiske zar-dømme. Men spørgsmålet er, om ikke denne forlystelseshave i højere grad end politiske brandtaler fremmede en moderne, liberal, demokratisk kultur. I hvert fald opnåede Tivoli straks en forbløffende popularitet, og både danske og udenlandske iagttagere beskrev det liv, der udfoldedes i haven, som indbegrebet af dansk kultur, vel at mærke demokratisk dansk kultur. Endnu hundrede år senere, i 1944, bekræftedes Tivolis nationale betydning, da den tyske besættelsesmagt som gengæld for sabotager og strejkebevægelse valgte at bombe Tivolis hovedkvarter, hvor i øvrigt også Tivolis arkiver befandt sig.³ Tivoli var blevet selve billedet på de forventninger, der knyttede sig til udviklingen af det moderne Danmark siden 1840erne.

Det forunderlige ved dette billede på danskhed er, at det var indhyldet i orientalske gevandter. I alle henseender – arkitektonisk, musikalsk, litterært – rummede Tivoli henvisninger til Orienten. Det er denne danske orientalisme og dens forhold til moderniseringsprocesserne, der er emnet for de følgende sider.

Et rids af den historiske baggrund

Det 19. århundrede begyndte dårligt for danskerne. Alt var ellers lagt til rette for det, man kaldte »florissante« tider. Uden at være i forreste række blandt verdensmagterne havde Danmark i det 18. århundrede markeret sig blandt de nationer, man måtte regne med, og København var blevet centrum for transit-handelen mellem Østersøområdet og de oversøiske markeder.⁴ Neutralitetspolitikken havde gavnet den danske fjernhandel under de store krige i århundredets anden halvdel – Den store Kolonikrig 1755-63 og Den amerikanske Uafhængighedskrig 1776-83 – og som et kontant udtryk for de gode tider måtte Københavns Havn udvides for at skaffe plads til den voksende handelsflåde.⁵ Handelen på Vestindien, som var blevet dansk koloni i 1754, tog et mægtigt opsving, og i slutningen af århundredet regnede man med 40 københavnske skibe i stadig fart på Kina og Ostindien.⁶ Aristokratiet begyndte at dyrke kineserier og indrettede kinesiske lysthuse i deres parker, men som det skildres i P.A. Heibergs *Chinafarerne* (1792) promenerede også de hjemvendte matroser i eksotiske klædedragter på de københavnske gader. Selv i en fjern præstegård, i Torkildstrup, dyrkedes Kina. B.S. Ingemann, hvis morbror havde været »Chinafarer«, fortæller i sin *Levnetsbog* (1862), at hans »Grandmamas« værelser var så fulde af kinesiske ting, at man følte, at når man »kom indenfor det hemmelighedsfulde Dørtæppe og betraadte det spraglede, var man i China«.⁷

Som i tidens utopiske »statsromaner«, således var også i virkeligheden Kina, Persien og Orienten i det hele taget blevet et andet ord for det gode samfund, en model for det fremtidige Danmark. Den kosmopolitiske elite i København begyndte at dyrke forestillingen om en humanitet, der omfattede både eksotiske »vilde«, hjemlige bønder og undertrykte slaver. Fra 1780erne gennemførtes et vældigt reformværk inden for landbruget, som opløste det feudale system til fordel for et kapitalistisk system – med et betydeligt indslag af selvstændige gårdejere. Alt tegnede lyst – men så begyndte tilbageslagene...

I 1795 nedbrændte store dele af København. Det stimulerede ganske vist den økonomiske udvikling,⁸ men sendte alligevel chokbølger gennem befolkningen. I 1799 udløste den frie debat, der også var begyndt at omfatte kritik af det enevældige, politiske system, et »Trykkefrihedscirkulære«, der betød en

voldsom begrænsning af trykkefriheden. Selv om Napoleonskrigene umiddelbart var til fordel for dansk handel, så skabte den danske politik store fjender. I år 1800 førtes der i London en voldsom kampagne mod den danske handelsstand,⁹ og året efter, i 1801, skred englænderne fra ord til handling: Alle danske skibe i engelske havne beslaglagdes, alle de vestindiske kolonier besattes, og den engelske flåde sendtes til Danmark, hvor det kom til »Slaget på Rhe-den«. Umiddelbart formåede disse begivenheder dog ikke at stoppe opgangstiderne, men i længden var det ikke muligt for Danmark at opretholde den neutralitet, som havde muliggjort handelsflådens manøvre-frihed. Der måtte vælges side, og kronprins Frederik, den senere Frederik VI, valgte efter det engelske overfald i 1801 at følge Napoleon, et uklogt valg som uundgåeligt førte til krig med England i 1807: Igen kom den engelske flåde til København, den indledte et terrorbombardement, der forvandlede store dele af København til en rygende ruinhob, og derefter beslaglagde den hele den stolte danske handelsflåde, ialt 1400 handelsskibe.¹⁰

Det ulykkelige forbund med Napoleon resulterede i et skifte fra en udadvendt og ekspansiv kultur til en indadvendt og repressiv kultur. Danmark blev mindre, da det ved freden i Kiel i 1814 mistede Norge, og forventningerne blev også mindre, ikke mindst efter den såkaldte Statsbankerot i 1813 hvor en drastisk pengereform reducerede formuer til en sjettedel. Et par voldsomme fængselsoprør i årene 1815-17 og den såkaldte Jødefejde i 1819 var symptomer på desperationen; pietiske vækkelsesbevægelser blandt de bønder, husmænd og landhåndværkere, der jo mærkede den internationale landbrugskrise efter Napoleonskrigene, blev mødt med bøder og fængselsstraffe; og det første – og eneste – artikulerede oprør mod Enevælden forskaffede dets ophavsmand, akademikeren Jacob Jacobsen Dampe, 20 års fængsel på den fjerneste ø i kongeriget; der var i virkeligheden tale om tilstande, der kunne minde om en politistat, og endnu i 1830erne, hvor der blevet givet mere spillerum for offentlig debat, bl.a. i forbindelse med en ny politisk institution, de »rådgivende stænderforsamlinger«, var det fast praksis, at offentlige og undertiden også private møder blev overvåget af politispioner. En ven af Dampe, den oppositionelle journalist A.P. Liunge, sammenfattede i 1841 i en artikel sit billede af det forudgående kvarte århundrede:

»Nogen egentlig liberalistisk Fraction af Folket existerede her i Danmark næppe i de første Aar efter Kielerfreden i 1814. (...) Paa Misfor-nøielse manglede det ikke, men den ytrede sig kun i private Samtaler (...) Pressen var aldeles tam; vi havde dengang ingen selvstændig Jour-nalpresse, og de faa frie Ytringer, der vilde give sig Luft, kvaltes i Fød-

selen (...) Bøder, Omkostninger og livsvarig Censur var et Skræmmebil-
lede, som kun saare faa vovede at træde dristigt under Øjnene«. ¹¹

I København var undertrykkelsen og selvundertrykkelsen så meget desto stærkere, fordi byen var kongelig residensstad, og op mod en tredjedel af byens befolkning, der mellem 1800 og 1850 voksede fra 100.000 til 150.000, var mere eller mindre direkte i kongens sold. Hoffet, embedsmændene, soldaterne og et stort kontingent af tjenestefolk kunne takke kongen for deres levebrød – og bed selvfølgelig ikke af den hånd, der bespiste dem. Selv om Frederik den Sjette efter 1808 gav afkald på retten og pligten til personligt at våge over byens nøgler, når byportene var låset af for natten, så herskede der en usvækket patriarkalsk, fortrykt-fortrolig stemning over byen. ¹²

Der udkrystalliserede sig efterhånden et billede af gennemsnitsdanskeren, »Hr. Sørensen«, hvis symbol var den nathue, han kunne trække ned over hovedet, og de forfattere, som ikke turde eller ville kritisere tingenes tilstand, hylkede i stedet storheden i det små. I »Den florissante Handelsperiode« kunne man næppe have forestillet sig en hyldest til lidenheden, men ombord på en kinafarer, hvor han havde taget hyre som skibspræst, skrev Poul Martin Møller (1794-1838) i 1820 den mønsterdannende fædrelandssang med det gentagne vers: »Danmark er et lidet, fattigt Land« – et vers som lægges i munden på »Østens atlassklædte rige Mand«, men som digterjeget vender til noget positivt ved tanken om den flittige bonde, det frodige græs, den skønne natur og det »sorte, danske Brød«.

N.F.S. Grundtvig (1783-1872), der satte sit præg på dansk kultur både som poet, præst, pædagog og politiker, gjorde på samme måde lidenheden til en særlig form for storhed med sin lovsang til det »jævne« liv og den »spædlemmede« danske folkekarakter. Men lidenheden kunne ikke undgå at antage klaustrofobisk karakter. Den første halvdel af 1800-tallet er den dansk kulturs »Guldalder«, men guldalder-forfatterne reagerede mod den bornerte kultur: En andegård, skrev H.C. Andersen (1805-75), mens Søren Kierkegaard (1813-55) ømmede sig over positionen som »Genie i en Kjøbstad«. En indeklemmt kultur, et indeklemmt København, endda bogstaveligt indeklemmt mellem de volde, hvis sløjfning først påbegyndtes i 1867.

Urbanitet og dannelse

Ved århundredets begyndelse formulerede digteren Schack Staffeldt (1769-1826) en uforbeholden kærlighedserklæring til byens forfinede og åbne kultur: »Stedse elskede jeg Urbaniteten, som snoer / Smagens nette Acanth om Sam-

fundets grundende Støtter«. Men realiteten var, at alle tilløb til et friere og mere smidigt kulturliv blev mødt med en kraftig reaktion. Siden århundredskiftet havde man haft en voldsom debat om folkets »forlystelsessyge« med fremsættelse af forslag om censur mod gadeviserne, et balpoliti, der kunne tøjle den nye fascination af valsen, og strammere restriktioner over for det forlystelsesstrøg, der var ved at udvikle sig fra Vesterport til Frederiksberg.

I tidsskriftet *Den flyvende Post* skrev tidens førende smagsdommer, forfatteren Johan Ludvig Heiberg (1791-1860), under pseudonymet »Urbanus«, »Om den i det offentlige Liv herskende Tone«, og det er slående, at han på én gang distancerer sig fra den nærmest skamfulde tilbageholdenhed, som tidligere havde præget al offentlig fremtræden, og fra den groft anmassende omgangsform, som efter hans mening dominerede det spirende offentlige forlystelseliv på konditorier og i teatre. Han konstaterer, at »det ansees ikke længere for en Skam at frekventere Caffehuse, Conditorier og Restaurationer«, og noterer, at den skamløse optræden synes at være en reaktion på alle krav om tilbageholdenhed: »I Sandhed, naar man seer Folk paa offentlige Steder, da skulde man troe, at de havde foresat sig, her ret at holde sig skadesløse for den Tvang, som de i det private Liv maae underkaste sig«. Han definerer kaffehusene m.v. som »Surrogater for den Behagelighed, det huuslige Liv frembyder«, men indrømmer samtidig, under henvisning til Paris, at da folk, heriblandt »den studerende, commercerende og industrielle Ungdom«, har fået flere penge mellem hænderne, og da desuden tidens »store politiske Interesser (...) gjøre de offentlige Steder til et Slags Forum«, er der kun en løsning på problemet: At bidrage til at forbedre den offentlige tone, at fremstille principerne for en moderne urban kultur.¹³

Det urbane menneske er pr. definition omgængeligt og formår at omstille sig hurtigt og smidigt i omgangen med mange forskellige mennesker. Den mentale smidighed forudsætter imidlertid en stærk selvkontrol. Det er ikke de andres overvågende blikke, men denne enkelte selv, der skal trække grænsen. I det gamle København var der endnu ingen basis for en sådan urbanitet. »Et ubedrageligt Ravnekrogstræk«¹⁴ var spadsereturene, hvor byens spids- og småborgere på bestemte steder og tidspunkter mønstrede og målte hinanden. Kun hjemme, hvor temaskinen snurrede, kunne man føle sig fri. Igen og igen bemærkede datidens kommentatorer, at omgangstonen var stiv. Man blandede sig ikke med folk uden for sin egen stand. »Blandet Selskab var et Ukvemsord«¹⁵, og heller ikke kønnene blandedes i det offentlige liv. I politikeren Orla Lehmanns (1810-70) *Efterladte Skrifter* finder man en længere beskrivelse af 1830ernes sparsomme offentlige forlystelser, især de halvmørke konditorier, knejperne og danseboden, og det hele sammenfattes i konstateringen af, at »hvor smaat alt dette end er, saa hører det dog med til Billedet af det davæ-

rende København, og alt hvad der hørte til det offentlige Liv kan sammenfattes i det ene ord: det var smaat og kjedeligt«. ¹⁶

Niels Volkersen (1820-93), der senere gjorde karriere som Tivolis første Pjerrot, skrev i 1842 i *Politivennen* artiklen »Betragtninger over mine Landsmænds Maade at nyde Forlystelser paa«, hvor han konstaterer, at der trods det pludselige gennembrud for offentlige forlystelser, bl.a. udstillinger, bazarer, et kaffehus, en italiensk opera, bladet Figaros sæsonfester samt endelig »den glædelige Udsigt til stadige Tivoli-Forlystelser«, omkring 1840 stadig er langt igen til en fri, offentlig kultur:

»Men paa den anden Sidé paatrænger sig meget snart den Betragtning, at vi hertilands endnu ere langt fra at være vante til at nyde disse og andre offentlige Forlystelser. Ja, det tager sig virkelig stundom helt latterligt ud at se Folk deltage i offentlige Forlystelser. Gaae engang op på Kehlets Kaffehus. Er det ikke som om de Fleste vare grebne af en overvættes Frygt for at prostituere sig og vække Skandale? Man ser Fleerheden af de Besøgende sidde der og nyde deres Forfriskninger med en Alvor, en til Angst grænsende Tilbageholdenhed, som om de betraadte en Afvej, som var det noget galt, de havde for, som følte de Samvittighedsnag derved eller i hvert fald ønskede det gjorte Skridt ugjort«. ¹⁷

Volkersen forklarede selv dette nærmest agorafobiske ubehag ved det offentlige liv som resultat »af en indgroet Vane til at afsondre sig i smaa og trange Kredse, en total Uvanthed med at bevæge sig i større offentlige Forsamlinger, en utidig og ubetimelig Frygt for at nærme sig i større offentlige Forsamlinger«. Og i bladet *Tivoli-Avis*, som udkom 1844-46, kunne man helt i forlængelse af den kommende Pierrot læse følgende signalement af danskerne:

»Der kan ikke godt tænkes noget mere suurmulende og vrippent Folkeslag, end vi Danske ere. Vi tør hverken lee eller græde, gaae eller staae, ride eller kjøre, uden at vi først paa det omhyggeligste maae overveie, om dette eller hint ogsaa kan passe sig, om det virkelig kan gaae an. Den naturlige Følelse, vor egen Tilbøielighed, har kun meget lidt Herredømme over os, Alting skal indknibes i Convenientsens Snøreliv, den uskyldigste Glæde eller Tidsfordriv skal først undersøges med en Passer og veies paa den fineste Guldvægt«.

I *Tivoli-Avis* kunne den interesserede læser finde artikler om »Kunsten at more sig« og »Kunsten at høre Musik«, kommentarer om de »offentlige Seværdigheders« gunstige virkning på den folkelige dannelse, og skildringer af en

pariser-dandys morgentoilette. Der var behov for en kulturrevolution, og de nye forlystelsesetablissementer skulle tjene som øveplads for denne. Da der i 1840 åbnedes et kaffehus i Erichsens Palæ på Kongens Nytorv, priste det satiriske blad *Corsaren*¹⁸ dette som et varsel om »en Forsvinden af hin »klein-städtische« Tone, hvorved en stræng Skranke sættes for en mere ugenert og dog sømmelig Sammenblanding af alle Stænder og begge Køn«. ¹⁹ Og da Tivoli åbnede den 15. august 1843, blev der åbnet en lille storstad, hvor københavnere kunne opøve færdigheder i at omgås fremmede og færdes offentligt.

Denne urbanitet blev oplevet som noget fremmedartet – og det er formentlig her, man finder grunden til, at man ved indøvelsen af urbanitet helst forklædte sig som orientaler. Derfor blev det den eksotiske forlystelseshave Tivoli, der blev den vigtigste læreanstalt for moderne omgangsformer, og det var netop i *Tivoli-Avis*, at man kunne erkyndige sig om »Kunsten at more sig«, »Kunsten at høre Musik« og tilsvarende kunstarter. For den lærenemme gav Tivoli – som det fremgår af *Tivoli Avis* (30.7.1844) – mulighed for at realisere sig selv, ovenikøbet fra morgenstunden, i orientalsk luksus med mokka-kaffe mv.:

»Du behøver ikke at være i Forlegenhed. De gjæstvenlige Divaner modtage dig gjerne med aabne Arme og du behøver kun befale, saa staaer din Yndlingsdrik dampende for Dig. Men nei! Du foretrækker at nyde den i det Frie, den muhammedanske Drik skal indsuges paa ægte muhammedansk Viis til fulde Drag af Tobakspiben...«

København og fremskridtet

Det lille uprætentiøse blad, *Tivoli-Avis* var talerør for det etablissement, som i 1843 var blevet åbnet efter, at den militære guvernør havde »lukket Bastionen op« og dermed løsnet for hele byens »snørliv«, de volde og grave der omgav København. I *Tivoli-Avis* kunne man også, den 20.7.1844, læse om Tivoli som en ny stad, der var dukket op på kanten til det gamle København:

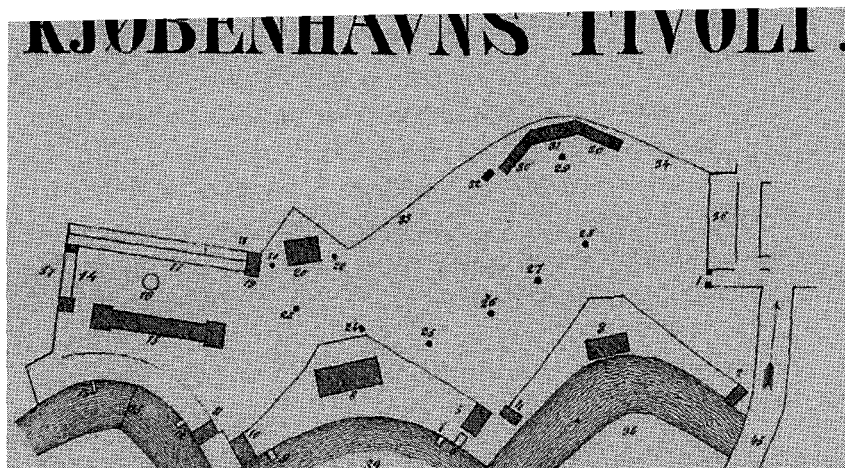
»Paa den nordøstligste Side af Sjælland i Nærheden af Danmarks Hovedstad, ligger den lille Stad Tivoli, anlagt i Christian VIIIs fjerde Regeringsaar, ved Kallebodstrand. Det er en smuk og regelmæssig Stad, med mange ypperlige Anlæg og interessante offentlige Bygninger. (...) Staden er omgivet af Volde og Grave og har en vid Udsigt til Amager og Frederiksberg, ligesom man i al Mag der kan staae og see, hvad Klokken er paa Taarnuhrene i Kiøbenhavn«.

Den selvironiske tone kan ikke skjule, at artiklens forfatter meget vel har øje for Tivolis særkende: At forlystelseshaven var en lille mønsterby, en by-i-byen, en by der som det gamle København var omgivet af volde og grave, men som samtidig som det kommende København stræbte efter åbenhed og vide udsigter.²⁰ I Tivoli kunne man se »tidens tegn«, og ikke kun på tårn-urene.

Allerede gennem sin placering var Tivoli et varsel om nye tider. Siden Middelalderen havde København været omgivet af volde og grave, og siden Enevoldsmagtens etablering i 1600-tallet var København blevet et synligt billede på krigskunstens høje stadiet med et system af volde og grave, der formede byen til en cirkel, hvorfra bastionernes polygoner skød sig ud i det omgivende land. Hele anlægget er blevet sammenlignet med kærlige forældres arme, der holdt sammen på alle,²¹ men ved indgangen til 1840'erne var byen blevet så trang, at favntaget oplevedes som et kvælertag. Da derfor militærets guvernør »åbnede« bastionen og gav tilladelse til indretning af et Sommer-Tivoli på fæstningsterrænet, blev dette det første skridt henimod den sløjfning af voldene, som begyndte en lille menneskealder senere, i 1867.

Fæstningsterrænets form fik selvfølgelig indflydelse på forlystelseshavens form. Som man ser det på planen over det oprindelige Tivoli var udgangspunktet bastionens polygone form, og den træbeplantede vej, der som en hovedpromenade anlagdes gennem haven, fulgte bastionens lange knækkede linje. De udsigtspunkter, der tidligere havde haft strategisk betydning i militær forstand, fik nu strategisk betydning i æstetisk og økonomisk forstand. Forlystelseshavens vigtigste restauranter, de to »divaner«, blev placeret, så de havde lange udsigtslinjer i promenadens retninger, og de føromtalte »ypperlige« offentlige bygninger – bl.a. bazaren og koncertsalen – blev anbragt i fæstningsterrænets amfiteatraliske dalsænkninger.²² Selv om anlægget som helhed blev indrettet som en »oase«, en lille orientalsk drømmeby umiddelbart op ad det gamle København, så fornemmer man i den overordnede plan en næsten klassicistisk dyrkelse af orden og regelmæssighed. Alle restauranterne var symmetrisk parrede omkring promenadens akse: Divan I og II, Tepavillon I og II, Buffet I og II.

I *Tivoli-Avis* blev Tivoli med en blanding af selvironi og alvor beskrevet som et politisk eksperiment, et mønstereksempel på hvordan man uden militær magtanvendelse med civiliserede midler kunne skabe trygge rammer for økonomiske investeringer. Mens de liberale politikere i *Fædrelandet*, den første liberale avis, fordømte Tivoli, fordi det afledte folks opmærksomhed fra den politiske kamp, så mente Tivolis egen avis, at Tivoli tværtimod kunne ses som realiseringen af drømmen om en fri og selvstændig statsdannelse. I artiklen »Geographiske Oplysninger« noteredes der med en snert til de liberale politikere, at »i politisk Henseende indtager Staden allerede en betydelig Plads«,



Den ældst kendte Tivoli-plan, tegnet og udgivet af M.Sørensen i 1843. Viser hvordan haven var indrettet i det år.

faktisk så stor en plads, at »alle Erke-Politikere« har mere respekt for Tivoli end for Rusland; og i artiklen »Tivolis Telegraph« erklæredes det stolt:

»Man kan gjerne gaae saa langt tilbage i Tiden, som muligt, og man vil forgjæves søge et Land eller en Stat, hvor Civilisationen er skredet saa hurtigt frem, hvor et kraftfuldt indre Statsliv har udviklet sig med saa hurtige Skridt, som i »Kjøbenhavns Sommer-Tivoli«. Neppe ere ni Maaneder henrundne, og denne Coloni, som der for kort Tid siden neppe fandtes et Spor til, har allerede hævet sig til en verdenshistorisk Betydning. Paa et lille Territorium, neppe saa stort som et almindeligt tysk Fyrstendømme, reiser der sig efterhaanden de meest storartede Indretninger, og uden forudgaaende Deliberationer og Debatter indføres de vigtigste Institutioner. Det kan i denne Henseende ikke blot kappes med mange store Hovedstæder, men endog foregaae disse med et godt Exempel.«

Herefter opregner artiklen nogle af de punkter, hvor Tivoli kan ses som en pioner for Fremskridtet:

»Medens man saaledes i Kjøbenhavn har tilbragt en Tidlang med Forslag og Overveielser angaaende Oprettelsen af en Bazar, uden at være kommet et eneste Skridt videre, findes der allerede for lang Tid siden en saadan Bygning i Tivoli, opført med orientalsk Pragt. Medens man overalt i hele Danmark speculerer i Jernbaner, uden dog at være kommen synderligt videre, end til Nedsættelsen af Comiteer, der have at tage den-

ne Sag under Overveielse (og uden at man vel paa mange Steder vil bringe det videre), har Tivoli alt lige fra sin første Begyndelse sin Jernbane, der har befordret mange Tusinder, og det uden at en eneste Børs-speculant iforveien er bleven ruineret ved Actietegningen. Medens man i det franske Deputeretkammer gjør et uhyre Væsen af Patronatsretten over en lille Ø i Oceanet og medens det over denne Gjenstand kommer til idelige Rivninger imellem tvende europæiske Stormagter, har Tivoli uden Trudslers eller Sværds slag, uden diplomatiske Sendelser eller parlamentariske Forhandlinger erobret sig en lille Ø i sin umiddelbare Nærhed og sat den i Forbindelse med sit eget Territorium, og derved erhvervet sig en ny og indbringende Næringskilde. Kort Tivoli har i den korte Tid, det har existeret, udviklet en saa forbausende Kraft og Selvtændighed i alle mulige Retninger, at dets Anerkjendelse iblandt de civiliserede Staters Række ikke kan være fjern.«

Fra 1848 var det ikke kun i Tivoli, man kunne opleve den »frihed«, som alle talte om i 1840'erne. I 1848 førte det stærke politiske pres til, at der blev givet løfte om en liberal forfatning, og med junigrundloven af 1849 overgik Danmark fra Enevoldsstyre til demokrati. Men ligesom Tivoli på det økonomiske område banede vejen for »Fremskridtet«, udførte det også en pionergerning på det økonomiske område. I 1840'erne blev Danmark grebet af en veritabel mani for oprettelse af aktieselskaber, og et af de aktieselskaber, som overlevede den maniske periode, var netop Tivoli. I »Status for Actieselskabet for Kjøbenhavns Sommer-Tivoli« bestemmes Tivolis formål som det, udover at »forskaffe Publicum en billig, bequem og behagelig Forlystelse«, at »aabne en Erhvervskilde for Handlende og Industridrivende«.

I landet som helhed var der endnu ikke åbnet op for fri konkurrence. Det skete først med loven om næringsfrihed af 1857. Men i Tivoli blev der allerede fra 1843 lejlighed til at eksperimentere med en økonomi, der hvilede på liberalismens grundsætninger. Hvor torvehandel endnu var det almindeligste, indrettede Tivoli som noget helt nyt en bazar med 30 specialforretninger for industri- og luksusvarer, bl.a. to tobaksforretninger, to konditorier, et daguerreotypi-atelier, et bogtrykkeri, et kunst- og industrimagasin, en handskebutik, en skopudserbutik (kaldet et »cabinet de cirage«), et udsalg af kunstgenstande forarbejdet af franske galejslaver m.v. *Tivoli-Avis*, hvor de besøgende de første år kunne læse om alle disse tilbud, var selv et eksempel på denne modernitet. En svensk iagttager, Oskar Patrick Sturzenbecker (1811-69), skrev i rejsebogen *Hinsian Sundet* (1846):

»Til det mest kuriøse af det, man finder i bazaren, hører (...) et lille – bogtrykkeri, hvorfra den såkaldte »Tivoli-Avisen« udgives hver aften. (...) Den har (...) en god afsætning, hvad der ikke mindst bidrager hertil er, at man har lov til at gå ind i trykkeriet og selv tage bladet aldeles frisk og vaad fra pressen. Dette er for de fleste noget splinternyt og pikant...«. ²³

Med industriens indtog fulgte også teknikkens indtog, og når man tænker på, at der ved Tivolis grundlæggelse kun fandtes omkring 15 københavnske virksomheder, der brugte dampkraft, og at disse virksomheder endda blev heftigt modarbejdet, fordi de støjede, svinede og tog arbejdet fra folk, forstår man, at der har været et strejf af science fiction over Tivolis dampdrevne forlystelser, f.eks. den Damp-Carousselbane, som H.C. Lumbye viede en af sine tidlige kompositioner. Også daguerreotypi-atelieret, den elektriske jernbane og introduktionen af velocipeden vidner om, at man kunne vente sig fremtidssyner under sin promenade i Tivoli, en promenade der kunne strække sig til ud på natten, fordi Tivoli med sine tusindvis af orientalske gaslamper ophængt i træerne foregreb den moderne bys erobring af natten.

Et sidste udtryk for Tivoli som stedet, hvor man kunne få en forsmag på fremtiden, er publikum selv, det moderne massepublikum. I det første år var Tivoli på alles læber, og alle var tilsyneladende i Tivoli. I anledning af Tivolis 25-års jubilæum skrev Cabirol en føljeton, hvor han opgjorde tallene således: »I den ene Halvdel af August Maaned, fra Aabningsdagen til første September, var Tivoli besøgt af 57.731 Mennesker, i September var der 105.481 Besøgende«, hvilket sidste tal nærmede sig tallet for Københavns samlede befolkning. ²⁴ I den første hele sæson i 1844 nåede det samlede antal besøgende op på 372.237, dvs. tre gange Københavns indbyggerantal. Og da det daglige antal besøgende i anledning af slesvigernes besøg i 1865 og 1866 nåede op på 22.000, var det jo ensbetydende med, at hver sjette københavner var i Tivoli. Men det var selvfølgelig ikke kun københavnere. Tivoli blev fra starten lanceret som turistattraktion, og kun få år efter åbningen kom de første svenske, engelske og franske rejsebogs-skildringer af »haven«, der retteligt burde omtales som en by, fordi den kunne huse en moderne storbys menneskemasser. I Tivoli kunne man bevæge sig rundt som en eventyrprins, der nyder sit inkognito.

Aladdins-drømme

I litteraturen om Tivoli indtager en figur fra *Tusind og én Nat* en fremtrædende plads, eventyrprinsen Aladdin. Da Tivoli blev grundlagt, havde Aladdin alle-

rede erobret scenen i den danske litteratur. Det begyndte i romantikkens genembrudsår, da Adam Gottlob Oehlenschläger (1779-1850) i 1805 med *Aladdin eller den forunderlige Lampe* skabte denne figur, som kom til at øve en mægtig tiltrækning på disse »surmulende« danskernes drøm om et andet liv. Georg Brandes (1842-1927) beskrev senere Aladdin som en »Indgangsskikkelse til hele Danmarks Aandsliv i dette Aarhundrede« og sammenlignede Aladdin med »en gigantisk Fyrtaarnsstatue, der belyser Indløbet til en Havn«. ²⁵ Digtere, malere, komponister, koreografer, kort sagt repræsentanter for alle kunstarter bidrog til at folde de orientalske Aladdins-drømme ud for øjnene og ørerne af det danske publikum.

Aladdin var den lille mand, der viste sig at være lykkens yndling, den muntre naturens søn, der viste sig at være i bedre pagt med livet end den vidtberøjste, gennemreflekterede Nouredin. I Aladdins turban ruller appelsinerne ned, uden at han selv gør hverken fra eller til. Som på et flyvende tæppe ophæver han den sociale tyngdelov og stiger til magt og ære med Gulnare ved sin side.

Oehlenschläger, der var søn af slotsforvalteren ved Frederiksberg Slot, opfattede sig selv som en Aladdin-skikkelse. H.C. Andersen, der takkede Oehlenschläger for inspiration til rejsebogen *En Digers Bazar* (1842), var indbegrebet af en Aladdin-skikkelse. Men den vigtigste Aladdin-skikkelse i det 19. århundrede var Georg Carstensen, Tivolis grundlægger, og af H.C. Andersen omtalt som »et Geni«. ²⁶ Han var af en helt anden støbning end de øvrige hjemmeføddinge i dansk kultur. Kendt som Østergades mest avancerede dandy med stramme, jernbanestribede pantalons, blomstret jakke, figursyet vest, fip-skæg, guldspincenez og dampende havanna-cigar stak han af mod alle dem, der var indknebet »i Convenientsens Snøreliv«. Han havde to tjenere, Lille Hans og Store Hans, og den sidste beskrev i et mindeskrift Carstensens utrolige flotthed, hans nattesæder, hans krav om, at der hver morgen skulle ligge nyindkøbte hvide handsker klar sammen med 6 cigarer, og hans kvaler med at vælge mellem sine hundredvis af veste. Med ham så det ud, som om Oehlenschlägers østerlandske fantasier kunne begynde lige om hjørnet på Østergade.

Georg Carstensen blev født i 1812 i Algier, hvor hans far var ansat som konsultssekretær og senere avancerede til generalkonsul. Hans farbror var gift med en datter af Beyen af Oran. Georg Carstensen havde således de bedste forudsætninger for at bringe et frisk, østerlandsk pust ind over Danmark, omend hans østerlandske inspirationer nok mest stammede fra en omfattende rejseaktivitet, der bragte ham til bl.a. Nordamerika, Italien og Frankrig, hvor han så eksempler på tidens mest fashionable forlystelses-etablissementer.

Som det entreprenante menneske, han var, forstod han at omsætte sine inspirationer. Endnu før hans skolegang var ovre, begyndte han at udgive blade.

Da han som 20-årig kom ind ved militæret, redigerede han bladet *Tusinde og een Nat*. Udenlandsrejser bragte ham tilbage til Alger, til Frankrig og helt til USA, hvor han en tid udgav bladene *The Parlour-Review* og *La Revue des salon*, og da han efter fire års udenlandsophold kom til København i slutningen af 1830'erne begyndte han at udgive ret avancerede, mondæne blade som *Figaro* og *Portefeuillen*. For at skaffe abonnenter til disse blade arrangerede han nogle store udendørs fester i Rosenborg Have – med fyrværkeri og line-dans og tusindvis af orientalske lamper i træerne²⁷ – og her opdagede han, at han havde fået sin egen tryllelampe i hænderne: Han gned én gang, spurgte i 1842 kongen om tilladelse til at åbne en forlystelseshave på voldterrænet, fik tilladelsen og åbnede allerede det følgende år Tivoli som en østerlandsk drømmeby, en oase midt på Københavns volde.

Tivolis arkitektur

Aladdin omtaler den underjordiske hule, der stråler af guld og ædelstene, som en smuk »Glasboutik«, og med åbningen af Tivoli fik alle adgang til at opleve en sådan butik i virkeligheden. Koncertsalen, der ifølge en anmeldelse i *Dagbladet* på åbningsdagen var »særdeles smagfuldt dekoreret i Tyrkisk Stil«, var en glassal med kulørte glasvinduer, der gik fra gesimsen til fodpanelet. Og selv om bazar-bygningen var i kinesisk stil, så stammede selve bazar-principet fra den arabiske og persiske kultur. Som *Tivoli-Avis* (28.5.1845) skrev:

»Allerede Navnet »Bazar« har noget eget tillokkende for os; det minder os om hine vidunderlige Eventyr fra »Tusind og en Nat«, der fængslede os i Barndommens Dage; vi tænke os strax hine Steder, hvor alle Jordens Skatte fandtes opdyngede, al den yppige, østerlandske Pragt, der findes skildrede i hine Fortællinger, med den mest glødende Farvepragt.«

At arkitektur som sådan kan være en kilde til nydelse er også et træk, der forbinder Aladdin med Tivoli. Selv den usentimentalt-slagfærdige Morgiane indrømmer, da Aladdin har udtrykt sin betagelse af Prinsesse Gulnares badehus, at selv om hun kun forstår sig lidt »paa Kitekturen eller, hvad den nu hedder«, så holder også hun af at betragte »den skønne Bygning«.

Danske og udenlandske gæster valfartede til Tivoli for at dyrke arkitekturen.²⁸ Sturzenbecker beskrev i *Hinsidan Sundet* Tivoli som en fortryllet verden, især om aftenen når tusindvis af orientalske lamper ophængt i træerne løftede de lette træbygninger op i en anden dimension.

Allerede ved indgangen til Tivoli gav arkitekturen tydelig besked til publikum om, at de nu var på vej ind i en helt anden verden. Den første indgangsportal, som H.C. Stilling (1815-91) havde tegnet, havde et velkendt forbillede i indgangen til Kongens Have, men da den ødelagdes under et stormvejr i 1879, blev der – efter Vilhelm Dahlerups (1836-1907) tegninger – rejst en ny, spektakulær portal i persisk stil kronet af en zinkkuppel og omgivet af to forgyldte kiosker med løgkupler. Ti år senere erstattedes den med den nuværende, også meget markante portal.

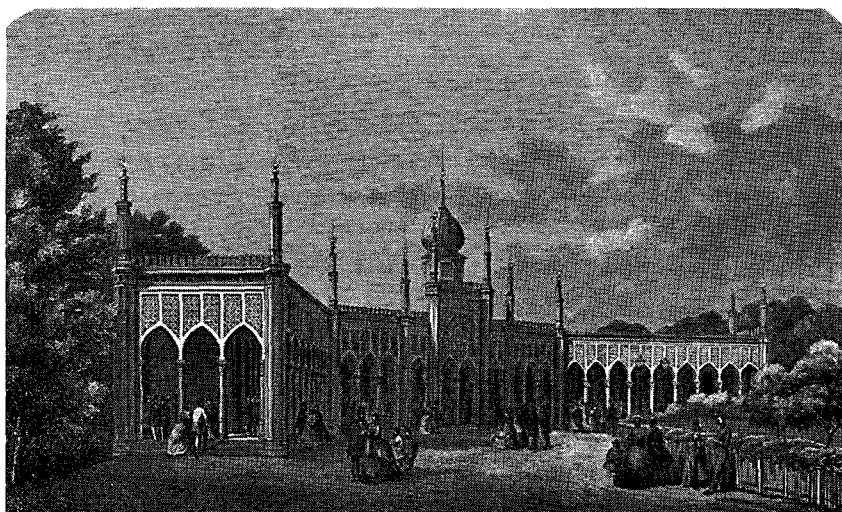
Indenfor bidrog både telt-»pagoder« og træbygninger til at skabe den eksotiske atmosfære. Med opførelsen af den nye bazar og den nye koncertsal, begynte i 1863 – den første med hvælv, tårne og et halvmånepyrret spir; den anden udstyret med blå løgkuppel, ti høje minareter og arabiske ornamenter – antog det hele et stadig mere tyrkisk præg, og i *Illustreret Tidende* kunne man om den nye bazar læse:

»Det Hele er holdt i samme blide gule Tone, der vækker glade Forestillinger ved Erindringen om Theepavillonen, Pjerrot Theatret osv., medens den orientalske Kuppel synger om Eventyrlandenes dæmrende Azurblaa«.

Tivolis første arkitekt, H.C. Stilling, kom i 1854 ud på en fire-årig rejse til Orienten, som han senere beskrev i bogen *Reise i Ægypten* (1869). Indtrykkene herfra, som han i øvrigt sammenlignede med et kalejdoskop, blev omsat i de ombygninger og nybygninger, som gennemførtes i Tivoli. Da han ophørte som Tivolis arkitekt, fordi han i stedet overtog embedet som Københavns stadsarkitekt, videreførte foromtalte Vilhelm Dahlerup den eksotiske tradition, ikke mindst med det kinesiske pantomimeteater fra 1874. Og som en understregning af denne fascination af det fremmedartede opførtes ved århundredskiftet det berømte kinesiske tårn – som i virkeligheden er i japansk stil.

At det 19. århundredes ekspanderende forlystelsesindustri ikklædte sig orientalske gevandter var netop begrundet i deres suggestive virkning. Publikum trådte ud af hverdagen, når det trådte ind i disse orientalske bygninger, der blev tidens symbol på underholdning. Ikke kun i Tivoli, men overalt rejste man disse eksotiske bygninger, tyrkiske bade, tyrkiske kafeer, tyrkiske kiosker. I Københavns Zoologiske Have blev abeburet fra 1873 indrettet som et maurisk tempel, Panoptikon-bygningen fra 1881 blev indrettet med en maurisk sal, og Georg Carstensen grundlagde selv i 1857 et spektakulært varietépalads, hvis kuppel, minareter og spir gav fuld adkomst til navnet Alhambra.

Med denne gigantiske arkitektoniske maskerade blev alting vendt på hovedet. Det nære, nemlig den moderne, industrialiserede hverdag, blev iscenesat



Den nye Bazar fra 1863. H.C.Stillings perspektiviske tegning er hentet fra *Illustreret Tidende*, som selv var et udtryk for tidens fascination af det, som Theophile Gautier kaldte »de rent okulare spektakler«.

som noget fjernt og fremmedgørende, mens det fjerne, nemlig Orienten, blev et mønster på nærhed og fortrolighed. Fra Tivolis to Divaner vandrede det, man kaldte »Divanstilen« ind i almindelige hjem. De polstrede, østerlandske interiører fungerede som en slags beskyttelsesrum, et tætsluttende kæmpe-etui. Hjemmet blev en oase, hvor man kunne rekreere sig. I erindringsbogen *Fra min Klunketid* (1946) skrev Otto Rung (1874-1945):

»Den tekniske Forudsætning for den yppige Stil med Plyds og Polstre var først og fremmest den roterende Maskinsav og den dampdrevne Drejebænk, men rent historisk var Divanstilen indvandret til Europa en Gang sent op i 60erne efter den store Verdensudstilling i Paris, hvor Orientens helt forbløffende Overdaadighed var blevet højmoderne efter Kejserinde Eugénies Besøg i Kairo ved Suez-Kanalens Aabning. Puffen og de bløde Puder blev det 2det Kejserdømmes eneste Erobring! Disse yppige Divaner, den østerlandske Paschasmag fra et Orient, hvor Tusind og en Nats lade Odalisker havde hvilet paa myge Hynder i en Haschisch-Drøm, hele denne mobile Harems- og Pudestil stammede vel fra Steppelandets Teltliv, hvor et Indbo i en Haandevending maatte kunne læsses paa Kamelryg, hver Gang Karavanen øjnede fjendtlige Beduiner i det Fjerne. Nu naaede Yppigheden op til Norden som en ny Komfort for en blødagtig Bagdel!«²⁹

Pittoresk og arabesk

Otto Rung fører Divan-stilen tilbage til 1860'erne, men de orientalske fascinationer kan, som allerede nævnt, føres tilbage til 1700-tallet, hvor det orientalske under forskellige former blev en del af den æstetiske teori og praksis, indtil romantik og orientalisme i 1800-tallet nærmest blev synonyme. Et par ord om denne historie kan sætte Tivolis orientalisme i relief.

I 1700-tallets brydninger blev Orienten stedet for en acceptabel »smagløshed«, der gjorde det muligt at eksperimentere med den herskende smag. Hvis en bygning var i kinesisk, indisk eller tyrkisk stil, kunne man lette sin samvittighed over for den gode smag ved at skyde skylden for den æstetiske forvirring over på en fremmed kultur. Det største brud på den gode smag var bruddet med idealerne om helhed og enhed. Allerede i 1730'ernes introduktion af den engelske have med stier, der snoede sig mellem kinesiske lysthuse, indiske pagoder og ægyptiske obelisker, blev en ny tilbøjelighed for variation og adspredelse tydelig. Ganske vist lå der i denne kuriøse sideordning af allehånde stilarter også en hang til det encyklopædisk altomfattende, men kernen i den pittoreske æstetik var overraskelsen, den slående detalje, den visuelle effekt.

De første studier i det pittoreske kom i slutningen af det 18. århundrede. I 1792 udkom William Gilpins *Essay on Picturesque Travel*, hvor det pittoreske blev fremstillet som en særlig æstetisk dimension, hvor alle helheder var sammensat af fragmenter, souvenirs, der hver især var udvalgt for deres pittoreske karakter, dvs. billedstærke sanseindtryk der via en selektiv og retoucherende erindring kunne indtræde i nye konstellationer. Og i 1793 skrev William Hodges i sin *Travels in India*:

»Men hvorfor skal vi kun beundre den græske kunst og arkitektur; hvorfor skal vi lukke øjnene for den majestætiske statelighed, dristigheden og storslåetheden i den ægyptiske, hinduiske, mauriske og gotiske kunst, disse beundringsværdige arkitektoniske vidundere; hvorfor skal vi nådesløst kritisere og foragte dem, fordi de er mere varierede i deres former og ikke ureducerbare til de præcise regler for den græske hytte, prototype og søjle?«³⁰

Den stil eller smag, som man på samme tid begyndte at kalde arabesk, stemte med sine ornamenter og sine mange, stærke farver fint sammen med det pittoreske, og i det 19. århundrede blev de arabiske eller – mere præcist – de islamiske lande et yndet mål for »pittoreske« og »romantiske« rejser. Fra disse lande hentede man som bekendt sansepirrende og sansedøvende stimulanser i

form af te, kaffe, krydderier, parfumer, tobak, hashish og opium, og det er interessant at se, hvordan en tysk skribent, Joseph Friedrich Freiherr zu Racknitz, i 1796 direkte tilskrev de arabiske former en narkotiserende virkning: »Karakteren af denne manér lader sig bedst sammenligne med opium, som disse morgenlandets folk så hyppigt bruger«. ³¹

De arabiske former blev fortrinsvis anvendt til bygninger med muntre formål, ³² ofte deciderede forlystelsesetablissementer som »tyrkiske bade«, »tyrkiske caféer« og senere hen kasinoer, varietéteatre o.l., så de kunne skabe den rette stemning om de europæere, der i deres fritid – dette nye begreb som i Danmark kommer ind i sproget omkring 1850 – drømte sig ind i rollen som orientalske vellystninge.

Arabesken og andre orientalske motiver

I kunsten herskede en flerhundredårig tradition for at se Orienten som stedet for excesser i sensualisme og grusomhed. ³³ I midten af 1500-tallet opholdt kobberstikkeren Melchior Lorck (ca. 1523-ca.1583) sig i Konstantinopel, og i hans *Udsigt over tage mod Arkadiossøjlen i Konstantinopel* vil den opmærksomme betragter opdage, at der i et af vinduerne er afbildet et samleje. Den kristne fordømmelse, der kommer til udtryk i en sådan detalje, afløstes i slutningen af 1600-tallet af en større fascination, og fra midten af 1700-tallet bliver kineserier og tyrkerier almindelige i alle former for udsmykning. Det store gennembrud for den billedkunstneriske orientalisme kom imidlertid først i 1800-tallet, hvor især Martinus Rørbye (1803-48) og Niels Simonsen (1807-85) dyrkede motiver hentet fra deres rejser i Mellemøsten. Kendetegnende for disse billeder er kontrasten mellem bymotiver og ørkenmotiver, på den ene side et billede som Rørbyes *Scene af det offentlige Liv i Orienten. Motiv ved karavanebroen i Nærheden af Smyrna* (1838), på den anden side Simonsens *En arabisk Familie i Ørkenen* (1847). Orient-billederne blev farverige kommentarer til udviklingen i den vestlige verden. I audiensgemakket på Jægerspris Slot, hvor den Orient-glade kong Frederik VII også indrettede en »tyrkisk sal«, hænger stadig Niels Simonsens billede af »en arabisk Brevpost« (fra 1855), der sidder mageligt henslængt på sin fremadluntende kamel rygende på sin lange pibe. I Østerland er der ingen grund til at få nerver over opskruet tempo!

I Tivoli spillede billedkunsten også en rolle – i bazaren var der både et daguerreotypiatelier og et kunstmagasin, der var en panoramabygning, og der blev eksperimenteret med såkaldte transparente billeder – men den kunstneriske Orient-dyrkelse viste sig først og fremmest i arabesken, dette ornamentale

mønster, som dukkede op overalt i eksteriører og interiører, fra facaderne til de persiske tæpper, evt. naturaliseret som »bindesbøllske Arabesker«.³⁴

Mens den lige linje repræsenterede en nyttetænkning og målrettet fornuft, der endog fikseredes i den linealranke kropsholdning hos det, man senere har kaldt »den indrestyrede personlighedstype«, hengav arabesken sig nydende til sine egne slyngninger i et univers, hvor man kunne sno sig uden om enhver modstand og vikle sig ud af enhver konflikt med virkeligheden. I den romantiske æstetik blev arabesken indbegrebet af fantasi, f.eks. hos Friedrich Schlegel der mente, at »arabesken er den menneskelige fantasys ældste og reneste form«, selve forbindelseslinjen til »den menneskelige naturs oprindelige kaos«.³⁵

Arabesken er et sindbillede på en stadig forskydning. Man kan kalde den en slags visuel synkope, hvor detaljen ustandselig bryder ud af sit underordningsforhold til til helheden. Ligesom ørkenen eller den labyrintiske bazar bryder det arabeske ornament med idealet om et sluttet rum. Man kan trække en linje til Owen Jones, der – også omkring midten af forrige århundrede – med sin *Grammar of Ornament* (1856)³⁶ forsøgte at lære publikum, dvs. kunderne, om det rette blik på det nye visuelle sprog. Han skrev, at de arabeske mønstre er således beskafte, at øjet hele tiden sendes ud ad én linje, men kun for at blive tvunget i en anden retning ad en anden linje, altsammen med den effekt, at overfladen blev ladet med dynamik, samtidig med at øjnene hele tiden blev inviteret til at standse op og dvæle. Den umiddelbart så sansepirrende overflade havde i virkeligheden en nærmest bedøvende effekt.

Det effektfulde og forførende brud på forventninger var naturligvis særdeles velegnet til at stimulere interessen hos de gæster og kunder, der kom i tidens forlystelsesetablisser. Denne invitation til opstandsnings og dvælen var i virkeligheden den allermest efterspurgte vare hos et publikum, som i stigende grad måtte tilbydes afspænding for den moderne storby stress – eller neurastheni som man i 1869 døbte lidelsen. En sådan afspænding fandt man f.eks. i forlystelseshaverne, og for så vidt var orientalismen en slags løsning på gåden om cirkelns kvadratur. Her fik man på moderne, kommercielle betingelser et lindrende middel mod den moderne, kommercielle livsform. Og man oplevede nærmest en oversvømmelse af sanserne, samtidig med at man bedøvede sig i forhold til gademylderet, fabriksstøjen og de andre truende sider af den nye virkelighed. Meir Aron Goldschmidt (1819-87) skrev i tidsskriftet *Nord & Syd* begejstret hjem om de orientalske afsnit på verdensudstillingen i Paris i 1867. En tysk iagttager skrev i anledning af samme verdensudstilling:

»Europa har intet, der kommer op på siden af Orienten i henseende til denne skønhed, denne muntre og bløde harmoni i farvevirkningen. I

hver eneste ornamentgruppe bruges hele farveskalaen fuldtonende og rent, farvetonerne slynger sig i et skinnende, afvekslende spil, hvor formidlingen af finere nuancer dog samtidig går op i en helt igennem beroligende harmoni...Intet udtrykker tydeligere end dette farvespil grundtrækkene i det orientalske væsen. Alle sanser mættes af dette rige indtryk, og fantasien drives dæmrende og drømmende tilbage i sig selv; sjælen hidses ikke, men er ganske hensunken i sig selv og dette spil, som vugger den ind i en harmoni med sig selv og en verden, hvor alt arbejde og al spænding er fraværende.«³⁷

Musikalsk orientalisme

Endnu stærkere end arkitekturen, digtningen og billedkunsten bidrog musikken og det fremmedartede, »orientalske« i musikken, til at gøre Tivoli til en forpost for den moderne kultur. Endnu kunne man træffe på den gammeldags, nærmest skamfulde optræden i det offentlige rum – det fortælles, at også i 1840'erne påhørtes den nye Musikforenings store koncerter med passende anstand, hvilket betød, at der næppe hørtes et bifaldsklap³⁸ – men samme musikforening var dog et udtryk for den nye musikbegejstring, og Niels W. Gade (1817-90) der vandt musikforeningens konkurrence i 1840, havde over sin *Ossian-ouverture* skrevet: »Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heißt Poesie«. Musikbegejstringen nåede hidtil usete højder.³⁹ Der blev dannet musikforeninger og sangforeninger, der blev afholdt koncerter, og der kom udenlandske virtuoser til landet. I 1841 besøgte Frantz Liszt København, og den begejstrede anmelder i *Fædrelandet* skrev: »Han er Tidens udtrykte Billede. Hans Fingre er lutter Dampmaskiner og Jernbaner«. I Tivoli nåede musikbegejstringen så euforiske højder, at politiet måtte skride ind over for den såkaldte *dacapo*-mani, der var et fuldstændigt brud på alle idealer om værdig anstand. Og *Tivoli-Avis* så sig foranlediget til en belærende kommentar til Tivolis gæster:

»Det turde dog vel engang være paa Tide at oplyse Folk om den Vildfarelse, de her ere stedte i. Thi hvad skulde vel kunne give os større Rettigheder med Hensyn til æsthetiske end med Hensyn til alle andre Nydelser? Sæt f.Ex., at man, hver Gang man har spist en fortræffelig virkelig Skildpadde eller drukket en ypperlig Flaske Champagne, vilde give sig til at raabe *dacapo* eller *bis*, mon Restaurateuren vilde finde sig saa smigret ved denne Tilkendegivelse af vort Bifald, at han strax opfyldte vort Ønske?«

I den nye musik og musikbegejstring var der, som der stod i anmeldelsen af Liszt, noget excentrisk og noget fredløst. Man var på vej ind i et nyt og anderledes musikalsk univers. Senere fabulerede *Tivoli-Avis* i artiklen »Musikens Fremtid« over, hvad der kunne tænkes at ske nu, hvor vi levede i »den tredje musikalske Tidsalder«, nu hvor den moderne virkelighed var rykket ind i musikken, sådan som man kunne høre det hos Spontini, der havde »emanciperet Ambolten«, hos Strauß, der havde indført børneskraller og knaldsølv, og nyere mestre (som H.C. Lumbye), der havde »tvunget Dampvognens Raslen ind i Galopaderythmer.«

Det vigtigste i denne udvikling var, at den indenlandske populærmusik fik sit gennembrud med H.C. Lumbye. Dette gennembrud for den populære og kommercielle musik mødte modstand fra to sider. På den ene side stod Københavns stadsmusikant, der havde privilegium på at levere den musik, byen behøvede, og som derfor klagede over alle brud på dette privilegium – men lige så lidt som hans musik vandt genklang hos kunderne, vandt hans klager gehør hos myndighederne. På den anden side stod kunstmusikkens fortalere – men deres indvendinger blev afvist af *Tivoli-Avis*, der i to artikler om »Den musikalske Underholdning i Tivoli's Concertsalon« hævdede populær- og danse-musikkens ret:

»Tivoli's hele Tendents gaaer ene og alene ud paa at underholde, oplive, adsprede. Den, der søger en gediegen musikalsk Nydelse, forsaavidt som derved skal underforstaaes Opførelsen af grundige og alvorlige Compositioner, er det vist aldrig faldet ind at finde den her, ligesaa lidt som Nogen paa Tivoli's Theater venter Tilfredsstillelsen af egentlige dramatiske Fordringer. Hovedtrækket i enhver Forlystelse paa dette Sted, bør, skjøndt denne i sig optager saa Meget som muligt af en høiere og ædlere Natur, dog fremfor alt være, at den er *populair*. Samlingsstedet for et saa talrigt og blandet Selskab maa kunne have Noget at frembyde, der er lige fatteligt for Alle.«

I Tivoli blev den musikalske underholdning det vigtigste trækplaster, fordi »Glæden«, som der stod i en artikel i *Tivoli-Avis*, var Tivolis »Guldmine«, dets eneste produkt og vare »til Udførsel«, og »Glæden kan snarest og sikkrest forplantes ved *Toner*«. For Tivoli som en »by-i-byen« betød denne dyrkelse af musikken, at koncertsalen blev en af de vigtigste bygninger, men det var i øvrigt et generelt træk ved 1800-tallets byplanlægning, at koncertsalen indtog en vigtig plads. Den blev et fikspunkt, et fokuspunkt for de akser, som skulle holde sammen på den ekspanderende by. I Tivoli fik den en markant placering i

en symmetrisk komposition med de to divaner og to »Blomsterpartier« på hver sin side.

Anlægget var klassisk, men stilen var orientalsk. Den første koncertsal fra 1843 var umiddelbart et ganske enkelt 13 fag stort rum med en tilbygning på 6 fag, bygget af brædder og sejldug, men en anmeldelse fra en samtidig avis, *Aftenbladet* (1843, nr.168) bemærkede, at den var »særdels smagfuldt dekoreret i Tyrkisk Stil«. Og den anden koncertsal fra 1863 var en spektakulær, ottekantet bygning med facaden overbroderet af arabesker, med en lige så rigt dekoreret indgangsportal, med hvælv, tårne, spir og i spidsen af spiret en tyrkisk halvmåne. Det var let at se, at arkitekten H.C. Stilling havde hentet stor inspiration under sin langvarige Orient-rejse mellem 1849 og 1854.

Som koncertsalen i sin arkitektur dyrkede det orientalske, således var også meget af den musik, der blev spillet, farvet af orientalske musiktraditioner. Trommer og tamburiner var uundværlige instrumenter i »den tyrkiske musik«, og hos janitsjaren løste tidens publikum billet til deres musikalske drømme-rejser. Såkaldt »geografisk« musik med en eksotisk og det vil især sige orientalsk tone blev uhyre populær, ikke kun i Tivoli, men i det hele taget. Et par af de kunstnerisk mere ambitiøse, orientalsk inspirerede komponister skal omtales, inden der vendes tilbage til Tivolis koncertsal.

Som digterne kredsede også komponisterne om Alhambra, og ligesom Aladdin blev selve hovedfiguren i den litterære orientalisme, blev han også udgangspunkt for en af de mest ambitiøse operaer, Christian Frederik Emil Hornemanns (1840-1906) *Aladdin*, hvis ouverture fremførtes i 1865. Orkestreringen og harmoniseringen af denne ouverture viser nogle af de virkemidler, som komponisterne brugte i deres forsøg på at suggerere orientalske stemninger. Temaet anslås i en a-moll allegro assai leggiero, hvor lette træ-blæser staccati træder i en slags dialog med violinerne, staccati der sammen med den punkterede 6/8-rytme associerer til den orientalske musik, hvor slagtpøj spillede en fremtrædende rolle. Efter denne optakt følger en passage i 4/4-takt, sænket til andante sostenuto, hvor billedet af den grublende Nouredin fremmanes af en karakteristisk kromatisk harmonik, hvis klangfarver umærkeligt glider over i hinanden. Og herfra fortsætter ouverturen i en triumferende udfoldelse af hovedtemaet i a-dur allegro, et lydmaleri der er blevet karakteriseret som den indtil da mest fuldtonende fremstilling af Østerland i dansk musik.⁴⁰

Hornemanns far, Johan Ole Emil Hornemann (1809-1870), der også var komponist, havde en tæt tilknytning til Tivoli. Blandt andet komponerede han lettere melodier til visefabrikanten W. Rantzau, hvis »selskab« stod for underholdningen i Tivolis sangerindepavillon. Og da Georg Carstensen i 1857 åbnede det konkurrerende forlystelsesetablisement Alhambra, var Hornemann hans kompagnon. Selv om hans første orientalske inspirationer måske stam-

mede fra den finere litteratur, så viser disse forbindelseslinjer, at han også var involveret i tidens folkelige orientalisme.

Det virkelige Alhambra blev genskabt i *Zorahayda*, en komposition af Johan Svendsen (1840-1911), der fremførte den ved en koncert i Tivoli i 1890. En anmeldelse i dagbladet *København* (29.7.1890) noterede, at Washington Irvings *Legend of the Rose of Alhambra* var den direkte inspiration, men at musikkens magt havde fået det virkelige Alhambra til at rejse sig i lytternes fantasi, så de »tror sig hensat til Alhambras mauriske Pragt og synes at høre Fontæner risle i den marmorflisede Løvegaard«.

En anden orientaliserende komponist var P.E. Lange-Müller (1850-1926), som ikke nøjedes med at komponere sig til Orienten, men også på sine mange rejser nåede til Spanien og Algier. Et af hans tidlige værker var en suite kaldet *I Alhambra*, som var inspireret af forfatteren Chr.K.F. Molbechs (1821-88) rejsebeskrivelse *En Maaned i Spanien*. Med forfatteren Holger Drachmann (1846-1908) samarbejdede han direkte, idet han sørgede for de musikalske »illustrationer« til dennes orientalske melodramaer, bl.a. *Tyrkisk Rokoko*. Igen er det i de raffinerede klangvirkninger, i de kromatiske forløb og i de modulerende skift mellem tonarter, at den musikalske forskydning til Orienten finder sted, og Lange Müller er selv kommet med formuleringen: »At modulere er at rejse«, en rejse som han nærmere beskriver således: »Vi smile ad de gamle langsomme Veje fra Toneart til Toneart ligesom ad salig Smakken fra Kalundborg til Aars. Nu sætte vi os paa Chromatikkens Iltog paa den formindskede Septimakkords pneumatiske Jernbane, og vips er vi, hvor vi vil være«.⁴¹

Ligesom Hornemann udtrykkeligt ønskede at tilføre det danske musikliv en ny, moderne musik,⁴² så antyder Lange-Müllers sammenligning med iltoget unægtelig også, at fascinationen af Orienten ikke behøvede at udelukke en fascination af moderniteten. Foreningen af et fejende tempo med orientalske fantasier prægede også den musik, der udgik fra H.C. Lumbye, der via Tivolis koncertsal blev det 19. århundredes mest populære komponist og dirigent. H.C. Lumbye var selv en Aladdin-skikkelse, og blandt hans kompositioner kan nævnes *Araber-Marsch* fra 1846, *Beduiner-Galop* fra 1847 og *Alhambra-Vals* fra 1848.

Et digt i *Tivoli-Avis* hyldede hans musik som en musik, der passede sig for en storsultan og dennes seraille, hvor »Quinder, deilige som Huris, paa bløde Hynder hvile sig«. Og digteren fortsatte sin fantasi med at forestille sig først Lumbye hensat i et virkeligt seraille og dernæst storsultanen siddende i Tivolis koncertsal:

Ja var hiin Sal, hvor Tonen strømmer
Nu jublende og mægtig fra,

Seraillets purpursmykte Vægge –
O lykkelige Lumbye da!

Tænk kun, naar Storsultanen hørte
Din »Tivoli Gondol«, »Vulkan«,
»Fortuna«, »Telegraph«, »Zigeuner« -
O lykkelige Muselmand.

Lumbye var først og fremmest en dansk pendant til Joseph Lanner og Johan Strauss, men mellem de mange valse, marcher og galopper fornemmer man også den orientalske inspiration. Som de andre orientaliserende komponister skabte Lumbye østerlandske stemninger ved en kombination af rytme, klang og instrumentering. Han var ikke bleg for at lade en detalje træde frem på heldens bekostning – som et klokkespil, en skæv betoning eller en uventet akkord. Da han engang blev foreholdt, at hans *Telegraph Galop* »strømmer som en elektrisk Funke gennem Ørene og ned i Benene«, svarede han gemytligt: »Saah, maa man ikke det? Hm, det klinger s'gu ellers saa godt.« Hans brud på kunstmusikkens regler kan sammenlignes med den ornamentale figur, som ellers bedst kendes fra kunst og litteratur, den såkaldte arabeske.

Teatret

I Henrik Hertz's (1797-1870) samtidsroman *John Johnsen* er Tivoli et af »Tidens Tegn«, og i den undertiden næsten juridiske diskussion om »pro et contra« tolker en af personerne Tivoli som »et factisk Beviis for, at det Poetiske, selv det Phantastiske, det Drømmende og Anelsesfulde under en kunstforstandig Styrelse endnu i vor nykterne Tid kan finde sit Udtryk«. I det vidnesbyrd romanen aflægger om »Tiden« forener denne nøgterne indstilling sig imidlertid med de nye muligheder, der kan antyde en forklaring på tidens fascination af teater. Hertz sammenligner udtrykkeligt den almindelige omstilling til nye tider og nye politiske muligheder med et rolleskifte:

»Det er karakteristisk for den nyere Tid, at man i alle Retninger længes efter nye Former for Tilværelse og føler sig træt og udlevet i ældre – ligesom Skuespillerne, der altid attraa nye Roller, inden det endnu er afgjort, om de have gennemspilt og udtømt de ældre, men i den Forventning, at en ny Rolle skal aabne dem en ny Vei til Hæder og Gunst«.

Ikke mindst gennem de orientalske roller kunne disse forventninger gives en form, hvor man eksperimenterede med det nye, uden at sætte sig selv på spil. Henrik Hertz havde selv tidligt været en dyrker af det orientalske – i sine dagbøger skriver han om sine »orientalske Studier« og »sit nøie Kendskab til »1001 Nat««,⁴³ og disse studier udmøntede sig i værker som *Østerlandske Scener* (1822), *Paschaens Datter* og *Scheik Hassan* (1851). I det sidstnævnte værk gav den orientalske forklædning mulighed for at flytte grænserne for kærlighedsforholdet mellem mand og kvinde, sådan som det ses i Edvard Lehmanns samtidige scenetegning, hvor det er kvinden, den sensuelle Suleika, der omfavner manden, prins Achmet. Hendes dragt, der i Det kongelige Teaters garderobeprotokol, omtales som »Et Par Beenklæder af hvidt Atlask. Fr.(uentimmer)«, var i sig selv et dristigt brud på konventionen, men ansprede netop derfor Hertz til at kreere flere »bukse-roller« til teatrets primadonna, Johanne Luise Heiberg (1812-90).⁴⁴

Da de første privatteatre åbnede – det ene, Casino, på Georg Carstensens initiativ – opnåede østerlandske udstyrsstykker særlig stor popularitet. I 1857 opførte Casino Erik Bøghs (1822-99) *Kalifen paa Eventyr*, en humoristisk sammenstilling af det gamle Bagdad og det moderne København, inklusive Tivoli, hvor kaliffen, der var begyndt at kede sig i Bagdad, introduceres for »Kiedsomhedens Betvinger, Selvherskeren i de forenede Daarskabers phantastiske Rige, den mægtige Prins Karneval«. Man bemærker, at der ikke er langt fra »de forenede Daarskaber« til »de forenede Dampskibsselskaber«, et aktieselskab grundlagt af C.F.Tietgen, der var tidens største »Gründer«.

Med udstyrsstykkerne indledtes en udvikling, hvor hvert nyt stykke helst skulle overtrumfe det forrige. Der var skarp konkurrence mellem de to privatteatre, Casino og Folketeatret, der udmærket vidste, at det gjaldt om at være »første Mand paa Hjørnet«, dvs. på plakaten, og i 1878 sørgede sidstnævnte – med Tivolis direktør Bernhard Olsen som kostumetegner og idemand – for en sikker publikumstræffer, *Aladdin*, i en opførelse, hvor publikum næsten tabte vejret, da firs slaver kom ind på scenen, og hvor alle i dyb forundring så Lampens Ånd komme frem de forskellige steder, f.eks. fra ryglænet på sultanens trone.⁴⁵

Tivolis eget teater blev imidlertid et pantomime-teater, som i ubrudt linje kan føres tilbage til den italienske Commedia dell'Arte-tradition. I sommeren 1800 kom italieneren Pasquale Casorti til Danmark med det såkaldt store italienske selskab, en trup på 22 mand. De optrådte på Dyrehavsbakken, hvor der siden 1500-tallet havde været tradition for markedsgøgl, og hvor siden 1795 også den engelske gøgler James Price havde optrådt med sin familie. I 1802 får Price og Casorti tilladelse til at opføre deres harlekinader på Hofteatret, og ti år efter, fra 1812, opfører Casorti sine stykker på det nyopførte Sommer-

teater på Vesterbro,⁴⁶ bl.a. med *Kalifen fra Bagdad* som musikalsk akkompagnement.⁴⁷ Herefter befæster pantomimen – og de to teaterfamilier Price og Casorti – sig i København, og da Tivoli åbner, bliver de stumme stykker om Harlekin, Columbine og Pierrot hovedhjørnестenen i havens tilbud.

Det østerlandske optræder undertiden som krydderi i disse stykker – f.eks. i *Pjerrot i Seraillet eller de to Bjørne* (1858), hvis handling foregik dels i Tivoli, dels i seraillet⁴⁸ – men mere end noget andet var det teaterbygningen selv, der foldede sig ud som en inspireret arkitektonisk fantasi om Orienten. Det såkaldte Påfugleteater blev bygget i 1874 af Vilhelm Dahlerup, der også tegnede det nye Nationalteater, som stammer fra samme tid. Scenen har ikke noget tæppe, men er i stedet dækket af en kolossal påfuglehale, der breder sig ud til siden, når forestillingen skal begynde. På siderne er der indskrifter af kinesiske skrifttegn – »Fællesskab i Glæder med Folket« – og teatret er flankeret af to dragetårne. At disse forfinede kineserier dannede ramme om en teatradition kendetegnet ved et udtryk, der kunne være fysisk indtil det grove, illustrerer kun den tolkning af Tivolis teater, som den altid opmærksomme *Tivoli-Avis* gav – under henvisning til Påfugleteatrets noget primitivere forgænger, nemlig at stedets historie begynder »ligesom al anden Historie« (med) »den raee Kraft, endnu ubeseiret og uformet af den høiere Cultur«.⁴⁹ Og Pierrot, der i skuespilleren Niels Volkersen fremstilling blev en af Tivolis legendariske figurer, blev tilsvarende tolket næsten filosofisk som ånden, den københavnske ånd, der når til bevidsthed om sig selv:

»Det er igjennem det Comiske, at den høiere Idee bedst og naturligst tiltaler Folket. Hvad det her seer, finder Indgang af sig selv, thi det er Kjød af dets eget Kjød. Som Repræsentant for dem komiske Idee staaer Pjerrot. Hvor var det muligt andet, end at Folket øieblikkelig maatte gribe og fastholde den Idee, som udtaler sig giennem ham. Den slumrede saa at sige i Folkets Bevidsthed og trængte kun til en ydre Tilskyndelse for at slaae ud i Flamme. Med Pjerrot er Folket blevet til og voxet op – Folket i Kjøbenhavn og Folket i Tivoli«.⁵⁰

Folkekaravaner

Fascinationen af det orientalske gik videre end til disse indslag af orientalske motiver i teatret og pantomimen. Det blev også populært at engagere orientalske og andre eksotiske folkeslag til at opføre deres egen kultur som et teater for de skuelystne tivologæster. Fra 1870'erne og ind i det 20. århundrede kom der jævnligt såkaldte folkekaravaner til Tivoli (og Zoologisk Have). I 1878 og

1880 kom »Den nubiske Dyrekaravane« til København, og den unge journalist og forfatterspire Herman Bang skrev en ironisk reportage om besøget:

»Hr. Hagenbecks Karavane er ret interessant, og disse veritable Nubiere ere saa theatralske, at man skulde sværge paa, at de aldrig havde set Nubien, hvad man imidlertid veed, de have; saa man skal aldrig forsværge Noget. Hr. Dyreimportør Hagenbeck fortjener vistnok megen Tak for sin interessante Samling af Nubiere, for ikke at tale om Kamelerne og Vortesvinet og Vaabensamlingen ved Rutschbanen. Det er altsammen overmaade lærerigt og overmaade snavset – men naturligvis: Snavset er nubisk«. ⁵¹

En karavane af beduiner kom også to gange til København, i 1892 og 1897, og i dette tilfælde var der tale om en større forestilling. I *Politikens* reportage om 1892-karavanen fortælles det, at der var iscenesat hele tre orientalske lokaliteter: En arabisk café, en beduin-lejr og en fellah-landsby. Om åbningsforestillingen hed det:

»...Premieren blev en Sukces....Det Billede af afrikansk Ørkenliv som Karavanen ved mange, store og smaa, Midler fremstiller, bliver nemlig særlig illuderende ved den smagfulde Ramme, i hvilken den er indfattet. Som Baggrund en fortræffelig Dekoration, et malerisk Landskab med omstyrtende Søjler og ældgamle forvitrede Billedstøtter under en varm blaa Himmel; og som Midtpunkt paa den udstrakte Arena en Oase med slanke Palmer.

Forestillingen aabnes med et Beduiner-Optog. I Spidsen ægyptiske Æseldrivere med hvide Mekka-Æsler, efterfulgt af Kvinder og Mænd paa vuggende Dromedarer og Vandbærersker i folderige brogede gevandter og med høje Lerkrukker paa Hovedet. Til Slut brune, sortskæggede Beduiner i hvide Burnus'er og paa rappe Heste.

Et Signal og Rytterne farer frem. I vild Galop suser de Arenaen rundt, affyrende deres Bøsser. (...)

Imidlertid: at opregne Programmets mange Numre vilde være at levere en Rejsebeskrivelse af en Tur gennem Ørkenen. Notabene en Tur rig paa østerlandske Eventyr«.

De samme østerlandske eventyr blev fortalt, da der igen i 1897 kom en »Beduiner-Karavane« til Tivoli, medførende ca. 70 personer, 12 heste, 8 dromedarer, æsler og hunde. Plakaten for forestillingen beretter om et show med fem akter: »1) Karavanens Ankomst til en Lejrplads i Ørkenen. 2) Overfald paa en

Handelskaravane. 3) Hestetyven. 4) Paschaens Fest. 5) Stort Rytteroptog paa ægte arabiske Fuldblodsheste.« I 1899 var det senegambiernes tur, i 1902 blev der indrettet en kineserby, og og i 1903 afsluttede Tivoli sine folkeudstillinger med en karavane med 65 malabarere (indere) med samt deres elefanter, dromedarer, aber, bjørne, zebuere og slanger. I Politiken skrev en journalist om den erotiske atmosfære, der omgav disse karavaner, og bemærkede:

»Dette er er ikke synderligt andet, end hvad man har set gentage sig, hver Gang en Trup fra fjerne Lande har gæstet Tivoli. Naar der er Beduiner eller Negre i Landskabet, bliver saa og saa mange Smaa piger de hjemlige Idealer utro og giver sig henrykt det ukendte i Vold«.

Det mest direkte eksempel på Orientens sex appeal var imidlertid en mere intim »folkeudstilling«, som en vis Herman Lassen stod for. I 1896 dannede Tivoli ramme om et arrangement, hvor denne foretagsomme udstiller Herman Lassen forskaffede sig navnet Harem-Lassen, idet han foreviste fem yppige odalisker henslængt på brogede og mønstrede tæpper, puder og hynder, og overvåget af en fez-bærende eunuk. Tidsskriftet *Hver 14. Dag* komplimenterede ham med »hans vellykkede orientalske og indbringende Arrangement«. Erotisk forførelse og økonomisk forførelse var ikke til at skelne fra hinanden.

Byen i byen i byen

Som en kinesisk æske fjøede Tivoli, der jo selv var en by i byen, med nogle af disse karavaner mindre byer ind i denne by i byen. Under den første beduin-karavane i 1892 blev der også opbygget en fellah-landsby, og under kineser-karavanen blev der opført en hel kineserby. Fra 1887 blev teatermaleren Carl Lund hovedmanden bag en række arrangementer og iscenesættelser, hvor der midt i Tivoli rejste sig tro kopier af byer fra hele verden. De italienske, japanesiske og ægyptiske fester førte havens gæster ind i arkitektoniske fantasier, hvor illusionen var fuldkommen. I 1907 kunne man, som der stod på postkort med tamburinspillende danserinder i østerlandske gevandter, opleve »Bagdad i Tivoli«, og i 1916 blev der med »Den nye By« opført en hel lille verdensudstilling med spektakulære huse fra Belgien, Holland, England, Spanien, Rusland mv. Den arkitektoniske leg kunne flytte folk hvorhen det skulle være, men en del af fornøjelsen under denne tilsyneladende eskapisme var forestillingen om, at for moderne mennesker var intet umuligt, ej heller det lykkelige naboskab mellem national romantik og fjern orientalisme. I 1896 gen-

tog *Illustreret Tidende* det gamle tema fra *Tivoli Avis* om Tivoli som en foregangs-stat i staten – og fortsatte:

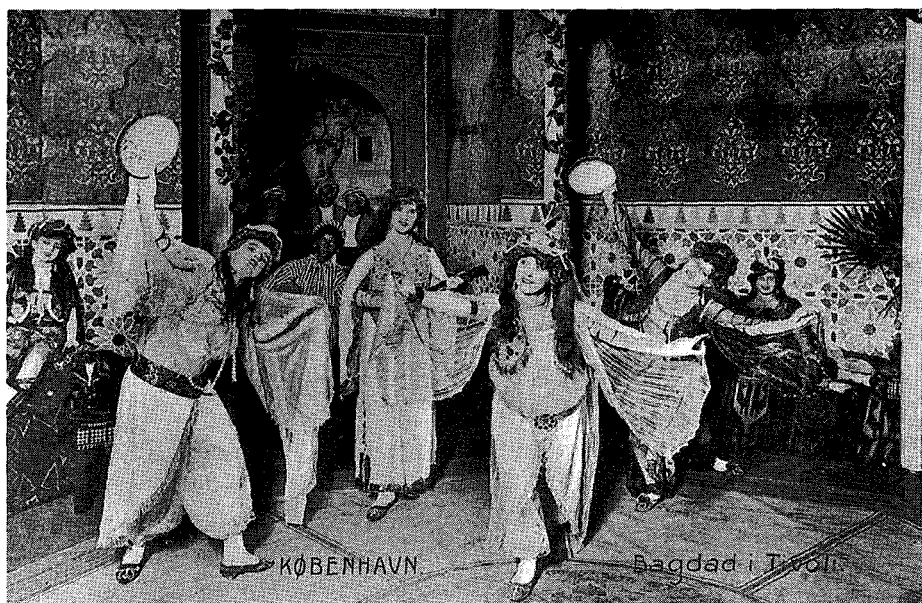


Tre medlemmer af Harem-Lassens harem fra 1896.

»Ogsaa paa det arkitektoniske Omraade kan man lære noget af Tivolis Beslutsomhed i en By, hvor man nu paa 12te Aar venter paa Planer til et afbrændt Slots Gjenopførelse. I Løbet af en flygtig Skærsommernatsmaaned har man set det gamle Gurre gjenopstaa af Tivolis Grav med gammeldags Baadførere, Taarnvægtre, Lurblæsere, Tove, Valdemar og hans vilde Jagt samt alt andet under denne Fortids Roman-tik henhørende, der saa godt forliges med det nærliggende moderne »Harem«.⁵²

Slutning

I sædeskildringen *Nogle Træk af Livet i Kjøbenhavn for en Menneskealder siden* (1873) ser forfatteren J. Plenge tilbage på tiden omkring 1840, og han definerer modsætningen mellem før og nu med en formulering, der næsten lyder som en formel: »Man kan med faa Ord betegne Forskjellen mellem nu og da saaledes, at man dengang følte sig hjemme baade i sit eget Hus og hos sine Venner, og at man nu altid er ude baade hos sine Omgangsvener og sig selv!«⁵³ I denne brydning mellem det kendte og det ukendte blev Tivoli en brobygger. I det orientalsk fremmedartede Tivoli kunne de førhen så fortrykte københavnere spejle deres egen oplevelse af moderniseringen som noget fjernt



og fremmedartet og samtidig inden for Tivolis betryggende mure eksperimenter med mere frie og forvovne omgangsformer. Hvis dette spil mellem det hjemligt-gammeldags og det fremmedartet-moderne er en nøgle til forståelsen af Tivoli, så har det sin indlysende interesse at se, hvordan Tivoli blev oplevet udefra, af de turister som man fra starten søgte at lokke til den nye seværdighed i København. Jeg skal afslutte denne artikel med at citere fra to udenlandske kommentarer om Tivoli.

Den første stammer fra den politisk radikale Oskar Patrick Sturzenbecker, som i *Hinsidan Sundet* allerede i 1846 beskriver Tivoli som et etablissement, der fordunkler alt andet både »Dyrehaven med dens poetiske traditioner«, Klampenborg »med de hypermoderne vandkure«, Charlottenlund »med sin Vaudevilleverden«, Frederiksberg »med sin Haveidyl i tillempet engelsk Stil« og Søndermarken »med sin Svejtserromantik i Lommeformat«. Over for alt dette hæver Tivoli sig til et symbol på moderniteten som socialt og æstetisk Paradis, og han tolker ironisk men indforstået havens østerlandske drømmeverden som »en uforskammet proklamation til almindelig omstyrtelse af det bestående«:

»...det ligger i den nye Tids Interesse, at Muligheden for at nyde en Smule af Livets Behageligheder maa komme saa mange som muligt til Gode, at hele den store Masse – ja ogsaa den – maa blive i Stand til at

modtage en Del af disse ædlere Forlystelser, som tidligere var en Slags Privilegium for de bedrestillede Samfundsklasser. Den Sætning, at Mennesket ikke kun er født til at gaa og vente paa Himmels Glæde, men til at komme i Besiddelse allerede af Jordens Glæder, indeholder dog, paa Trods af, hvad vore mere eller mindre metodistiske Præsteskaber end maatte mene, noget sandt, som mere og mere erkendes«. ⁵⁴

Hvor Sturzenbecker som svensker kom fra et kulturelt mindre avanceret land end Danmark, måtte Tivoli komme til at stå som et udtryk for tidens fremmeste tendenser. For englænderen Edmund Gosse, derimod, var Tivoli til trods for sin naive charme et udtryk for en endnu nærmest provinsiel offentlig kultur. I sin rejsebog fra Danmark skrev han:

»Jeg vover den Gætning, at Tivoli i sin Tid blev skabt som Efterligning af de berømte engelske Morskabshaver fra det attende Aarhundrede, og som Stedet var endnu for fyrretyve Aar siden, finder jeg det sandsynligt, at man her havde bevaret det oprindelige Præg langt bedre end paa de udartede Søkendepladser ved London. Dr. Johnson kunde, i et utilregneligt Øjeblik, have skildret Tivoli som han skildrer Ranelagh: »Dette Sted giver mit Sind en Friskhed og en Opmuntring som jeg aldrig andre Steder har følt Magen til«. (...) Når man trådte ind i Tivoli fandt man de slyngede Stier og stive Alleer mylrende fulde af spadserende, alle Rangklasser imellem hinanden. For enden af Hovedpromenaden laa en vidtstrakt Sø, på hvis Flade fantastiske Både gled langsomt rundt med lyksalige Klynger af Borgerfolk. Springvande, Plæner, Terrasser og Billedstøtter, en stor Bazar, en Koncertsal, et Teater, Telte med Gøglere og Charlataner og Smidighedskunstnere og saa videre udgjorde Stedets Tiltrækning, og naar der Mørket faldt paa og Lamper i Tusendvis tændtes allevegne, laa alt som i et Straaleskær af Munterhed og Charme (...)

Da det blevet rigtig Aften, laa hele Haven i det smukke Vejr saa æventyrligt forvirrende som nogen kunde ønske sig. Og Livet udfoldede sig ret med sin særegent danske Karakter af vidtgaande Demokrati. Her saae man en Arbejdsmand stanse Udenrigsministeren for at bede om Ild på Cigaren; der stod en Høker og hans Familie og morede sig over det samme Skuespil som en fremmed Ambassadør.

For dette Tivoli med dets romantiske men unægtelig lidet spændende Morskaber nærrede Danskerne aabenbart en særdeles Forkærlighed. De er et roligt Folkefærd, men har en overdreven Tilbøjelighed for at klistre sig sammen. De kan ikke gaa deres Vej. Men Timerne gik med stadig samme ensformige Underholdning, mødte vi de samme glade Ansigter

atter og atter. Mit eget Selskab var umætteligt. Hver Gynge, hvert Telt, hver Baad skulde prøves. (...) Meget nydeligt, ja, og meget dansk; men ej her, o Apollo, var Bolig for dig«. ⁵⁵

I sammenligning med Sturzenbecker anlægger Gosse en mere kosmopolitisk og aristokratisk synsvinkel på Tivoli. Hans beskrivelse af danske omgangsformer minder om den beskrivelse, som de danske kommentarer gav af købstadsmentalitetet i det før-tivoliske København, hvor man helst samlede sig i små, lukkede cirkler. Det er m.a.o. vanskeligt at finde et arkimedisk punkt, hvorfra Tivolis bidrag til dansk kulturhistorie lader sig bedømme, men omvendt så er det netop mangfoldigheden af fremmede og fremmede synspunkter, der er særkendet for Tivoli og den moderne by.

I bogen *Dansk Aand* fra 1908 fastslår Axel Garde, at det moderne menneske lever i omgivelser, »hvor stadig mangfoldigere og mere sammensatte Indtryk, ofte fremmede og uventede, trænger ind paa ham og paavirker hans Nervelev«, og han sammenligner bevidstheden med en by: »Tiden har ogsaa for Sindets Modtagelighed brudt Skranker og Volde ned, vort Indre er som en aaben By, hvor ingen Fremmed formenes Adgang«. ⁵⁶

I sikre omgivelser, i den lukkede »oaseby« Tivoli, der var omgivet af mure som de førmoderne byer, lærte københavnernes at håndtere åbne, moderne omgangsformer og moderne teknologi. Ved mentalt at forklæde sig som orientaler – sådan som de også i stigende grad gjorde derhjemme med fez, tøfler og vandpipe – lærte københavnernes at tilpasse sig de nye, fremmedartede forhold. Psykoanalytikere taler om »identifikationen med aggressor« som en af de centrale forsvarsmekanismer, men når det gælder orientalismen skal det tilføjes, at denne identifikation var ledsaget af en projektion af allehånde hjemmepundne forventninger og spændinger på denne imaginære Orient. København var uhyre provinsiel sammenlignet med London, men en kosmopolitisk by sammenlignet med Stockholm, og i Tivoli kunne københavnernes fornøje sig med en borgerlig utopi hvor alle det moderne livs modsætninger forsonedes – eller fortønedes: De orientalske lamper bragte himmelen ned på jorden, haven bragte naturen ind i kulturen, arkitekturen bragte fyrstelig pragt inden for folkelig rækkevidde, forlystelserne gjorde arbejde til tidsfordriv, og, sidst men ikke mindst, alle de fremmede, man ustandselig løb ind i, ophørte med at være ligegyldige andre eller potentielle fjender: De blev en del af hele skuespillet.

Noter

1. Denne artikel er en stærkt udvidet udgave af mit bidrag til Kjeld von Folsach m.fl. (udg.): *Den arabiske rejse. Danske forbindelser med den islamiske verden gennem 1000 år*, Århus 1996.
2. *Forposten* (søndagsudgaven af): *Kjøbenhavnsposten*, 20.8.1843.
3. I artiklen »Tivoli-drømme« i *Weekendavisen* 16.-22. 8. 1996 beskriver Luise Skak-Nielsen bombardementet som en begivenhed, der bortfejer al diskussion om Tivolis eventuelle flytning.
4. Svend Åge Hansen: *Økonomisk vækst i Danmark, bd. 1*, København 1972, p. 47.
5. Op.cit., pp. 51-52.
6. Marius Vibæk: *Den danske Handels Historie. Fra de ældste Tider til vore Dage*, København 1932-38, p. 274.
7. B.S. Ingemann, *Levnetsbog*, København 1968, p. 33.
8. Svend Aage Hansen op.cit., p. 271.
9. Vibæk op.cit., p. 286.
10. Op.cit. p. 298.
11. Citeret efter: Michael Helm: *Det kvalte demokrati. Guldalderens glemte systemkritikere*, København 1986, p.16.
12. Om København omkring midten af 1800-tallet, se bl.a.: Villads Christensen: *København i Kristian den Ottendes og Frederik den Syvendes Tid. 1840-1857*, København 1912. Tim Knudsen: *Storbyen støbes. København mellem kaos og byplan 1840-1917*, København 1988.
13. Artiklen er optrykt i: Johan Ludvig Heiberg: *Prosaiske Skrifter*, bd. 8, København 1860.
14. Eiler Nystrøm: *Offentlige Forlystelser i Frederik den Sjettes Tid, I-II*, København 1910, reprografisk genudgivet 1986, bd. I, p. 5.
15. Ifølge Villads Christensen op.cit., p. 406.
16. Hother Hage (udg.): *Orla Lehmanns efterladte Skrifter*, Kjøbenhavn 1872, bd. I, p.230.
17. K. Kristensen (udg.): *Politivennen. Et ugentligt Almeenhedsblad*, nr. 1373, årg. 1842, p. 255-58. Jfr. også Emil Marott: *Dansk Revy!* 1991, p. 92f.
18. *Corsaren* 1840-46.
19. C.A. Clemmensen: *Tivoli gennem 75 år. 1843 15. august 1918*, København 1918, p. 8.
20. Konstruktionen af byer-i-byen, der på én gang fascinerer som miniaturer og som spektakulære etableringer, er karakteristisk for det 19. århundrede. Jeg har i artiklen »Zoopolis« tidsskriftet *Passage*, nr. 22, 1996 beskrevet Zoologisk Have (oprettet 1859) ud fra denne synsvinkel. Hertil kan føjes bl.a. verdensudstillingen, panoramaet, museet og roman-projekter à la Balzac og Dickens.
21. Clemmensen op.cit., p. 18.
22. Steen Eiler Rasmussen: *København. Et bysamfunds særpræg og udvikling gennem tiderne*, København 1994, p. 197.
23. Oskar Patrick Sturzenbecker (pseudonym: Odvar Odd): *Hinsidan Sundet*, Stockholm 1846, p. 224.
24. Peter Hansen (pseudonym Cabiro): *Udvalgte Feuilletoner*, Kjøbenhavn 1870.
25. Georg Brandes: »Adam Oehlenschläger«, in: *Samlede Skrifter*, bd. 1, Kjøbenhavn 1899, p. 230.

26. Om Georg Carstensen se Ernst Mentze og Harald H.Lund: *Tivoli Minder*, København 1943; Jørgen Bonde Jensen *Mit navn er hare og andre essays: modernitetens æstetik i praksis*, København 1984.
27. For Herman Bang giver Tivolis lysorgier anledning til en særegen kombination af statistik og ekstatik, se: »Tivoliana«, in: Claes Kastholm Hansen (ed.): *Reportager*, København 1983.
28. En fuldstændig gennemgang af den tidlige Tivoli-arkitektur med særligt henblik på H.C. Stillings arbejder er givet i: Ida Haugsted: *Tryllehaven Tivoli. Arkitekten H.C. Stillings bygninger og den ældste have*, København 1993. Om orientalisme i 1800-tallets udstillings-arkitektur se også: Zeynep Celik: *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley 1992. En bred oversigt over emnet er givet i: Stefan Koppelkamm: *Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa*, Berlin 1987.
29. Otto Rung: *Fra min Klunketid. En hjemlig Kavalkade*, København 1946, p. 139 f.
30. Citeret efter M.Christine Boyer: *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, Mass., 1994, p. 246-47.
31. Citeret efter Koppelkamm op.cit., p. 25.
32. Tivoli omtales som gentagne gange som en »arkitektonisk Spøg« eller »arkitektonisk Gøgl«, se f.eks. *Illustreret Tidende* 1862-63, p. 76 og dagbladet *København* 11.5.1890.
33. Se f.eks.: John Sweetman: *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920*, Cambridge 1991. En overbevisende kritik af Edward Saïds tolkning af orientalismen som ren projektion ud fra magtstrategiske interesser findes i John M.Mackenzie: *Orientalism. History, theory and the arts*, Manchester 1995. Om orientalismen i dansk kunst, se: Birgitte von Folsach: *I halvmånens skær. Eksempler på skildringer af Den Nære Orient i dansk kunst og litteratur omkring 1800-1875*, København 1996.
34. *Dagbladet København*, 6.5.1890.
35. Citeret efter Lise Serritslev Petersen: *Arabesk og objekt 1890-1940. Essays om billeder*, København 1992.
36. Bogen er reprografisk optrykt på Studio Editions, London, hvor der p.73 står at læse: »We have lines running horizontally, perpendicularly, and diagonally, again contrasted by circles in opposite directions. So that the most perfect repose is obtained, the tendency of the eye to run in any direction is immediately corrected by lines giving an opposite tendency, and wherever the eye strikes upon the patterns it is inclined to dwell«.
37. Citeret efter Koppelkamm op.cit., p. 113.
38. Jfr. Villads Christensen op.cit., p. 406.
39. Se Villads Christensen op.cit., 380 ff.
40. Kai Aabe Bruun: *Dansk musiks historie*, København 1969, bd II, p. 227.
41. Citeret efter Kai Aage Bruun op.cit., p. 251.
42. Iflg. Bruun op.cit., p.217.
43. Jfr. Hans Kyrre: *Henrik Hertz. Liv og Digtning*, København 1916, »Tillæg«, p. 26.
44. Herom nærmere: Klaus Neiendam: *Romantikkens teater i Danmark. Belyst gennem Edvard Lehmanns scenetegninger*, København 1994, p. 58.
45. Robert Neiendam: *Casino*, København 1948, p. 42.
46. Nystrøm op.cit., I, p. 88.
47. Nystrøm op.cit., I, p. 95.

48. Mentze op.cit., p. 161.
49. Mentze op.cit., p. 144.
50. Mentze op.cit., p. 152 – (*Tivoli-Avis*, juli 1844).
51. Herman Bang: »Nubierne«, in: Hans Andersen (ed.): *Herman Bangs første journalistik*, 1981.
52. *Illustreret Tidende*, 1896, nr. 40, p. 626.
53. J. Plenge: *Nogle Træk af Livet i Kjøbenhavn for en menneskealder siden*, København 1873, p. 84.
54. Sturzenbecker op.cit., p. 252-54.
55. Edmund Gosse: *To Besøg i Danmark, 1872-1874.*, København og Kristiania 1912. Jfr. også Edmund Gosse: *Two Visits to Denmark 1872, 1874*, London 1911.
56. Axel Garde: *Dansk Aand. Et Omrids til de sidste Aars Literaturhistorie*, København 1908, p. 46.