

Zoopolis

Om Københavns Zoologiske Have: Tableau og panorama

MARTIN ZERLANG

„Det er en gammel Kjendsgerning, at de større Dyr og de glubende Dyr efterhaanden maa vige for den fremtrængende Kultur“, skrev en vis kandidat P. Tauber i 1878 i *Geografisk Tidsskrift*. Som et helt konkret eksempel på denne kendsgerning redegjorde han i artiklen for det, som han kaldte „En forsvindende Pattedyrverden i Kjøbenhavn“, og han lagde ikke skjul på, at dødsdommen over Københavns dyreverden blev afsagt i og med loven om sløjfningen af Københavns volde, en sløjfning som begyndte med Vesterports nedrivning i 1857. Den gamle fæstning og residensstad, som indtil midten af det 19. århundrede havde ligget trygt, men også stadig mere trykket inden for voldene, havde haft et opland, hvor næsten hele den danske dyreverden færdedes i rigelig mængde. Byens grund i det, som Tauber kalder „et lille Distrikt af vort Fædreland, nemlig Staden Kjøbenhavn“, havde faktisk været en kongelig vildtbane, hvor det at gå med en bøsse uden fraskruet hane var en stor forbrydelse. Distriktet beskrives således:

Det er et i mange Henseender interessant Stykke Land. Forstæderne ere eller vare før skilte fra den indre By ved et Bælte af Glacier og Søer. Glacierne med deres høje Bakker og dybe Dale, med deres frodige Græssletter og store Haver samt med deres fiskerige og med en frodig Plantevæxt omgivne Grave, laa der i idyllisk Ro og frembøde henrivende Udsigter; de ere nu vist nok ved at forsvinde, men de vare der, og de frembøde saa vel fra Jordsmonnets som fra Plantevæxtens Side de gunstigste Vilkaar for et rigt Dyreliv.

„Man maa med egne Øjne have set den store Mængde Vildt, der den Gang færdedes i det omtalte Terræn, for at danne sig en Forestilling derom“, fortsætter Tauber, men af hans efterfølgende beretning, baseret på selvsyn og andres oplysninger, får man uægtelig et levende billede af dyrelivet i København, endda uden nævnelser af alle tamdyrene såsom droskehesten, malkekoen, skødehunden og huskatten. Blandt de mange københavnske dyr kan nævnes pindsvin, hermelin, væsel, skovmår, ræv, gråhare, odder, rotter og mus, og flagermusene var ligefrem en attraktion i de varme somre op til voldenes sløjfning, hvor det var almindeligt, „at Folk om Aftenen gik op paa Volden for at se paa Flagermusene“. Som et mål på mængden af dyr meddeler Tauber, at da en junistorm i 1869 blæste to store hule piletræer på „Kjærlighedsstien“ uden for Kommunehospitalet omkuld, skete der til patienternes forfærdelse en invasion af „en 3-400 af disse Dyr, der en Aften kom flyvende ind ad Vinduerne“. Blandt de mere sjældne dyr i København nævner Tauber husmåren, men selv den har dog udfoldet sig i København, idet „den zoologiske Have har haft et Exemplar, der var fanget paa Nørrebro“.

Den zoologiske have i København blev åbnet 1859, kun to år efter Vesterports nedrivning, og emnet for de følgende sider er det mærkelige samspil mellem byliv og dyreliv, sådan som det har udfoldet sig i havens arkitektur og sådan som det er blevet kommenteret i essays og artikler. For det er jo det påfaldende ved de zoologiske haver, der begyndende med London Zoo (1828) etableredes i alle det 19. århundredes større europæiske byer: At i byen, som fortrængte dyrene, indrettedes de zoologiske haver som en lille by-i-byen, en dyreby, der som de førmoderne byer var forsynet med indgangsporte, bymur, gadenet, huse, udsigtstårne, pladser, hvortil kom en tæt og varieret befolkning. Snarere end Zoologisk Have kunne man sige: Zoopolis.

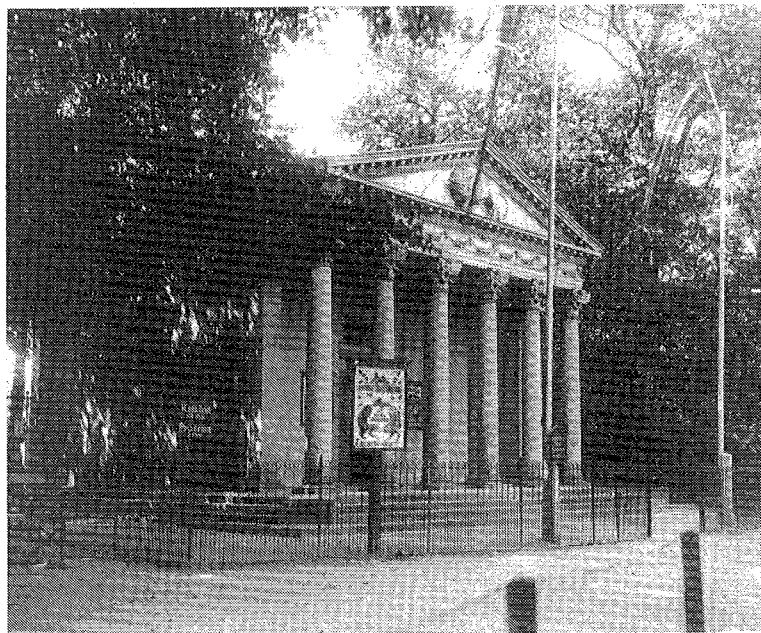
De urbaniserede dyr

Københavns zoologiske have blev åbnet på toppen af Valby Bakke og i udkanten af Frederiksberg Have ikke langt fra forlystelseskvarteret på Pile Allé og med Solbjerg Kirkegård som

genbo. Grundlæggeren, ornitologen Niels Kjærbølling, skrev i sin ansøgning til kongen, at der „ved alle europæiske Hovedstæder og større Byer findes zoologiske Haver, eller Samlinger af levende Pattedyr og Fugle“, og han understregede, at zoologiske haver for sådanne storbyer var et tegn på udvikling. Ansøgningen blev modtaget positivt, men Kjærbølling havde i begyndelsen ikke meget at vise frem – en ræv i lænke, en sæl i en balje og en skildpadde i en køkkenspand – og de arkitektoniske rammer var følgelig heller ikke synderligt spektakulære. En barsk artikel i *Fædrelandet* (27.9.1859) opfordrede Kjærbølling til straks at lukke den zoologiske have, men efterhånden voksede interessen for det nye etablissement hurtigt. I 1875 var man nået op på 137.000 gæster årligt og i 1908, lige før 50-årsjubilæet, var man nået op på 389.000. Det er tal, der stort svarer til Københavns samlede befolkning på de to tidspunkter, og dermed havde chimpansen, zebraen, løven og flamingoen virkelig fået borgerskab i København.

Med den voksende interesse var der også skabt grundlag for en udvidelse af haven. Efter Kjærbøllings død i 1872 omdannedes haven i 1872 til et aktieselskab, og i løbet af de næste to-tre år blev der gennemført flere nybyggerier i den udvidede have: En inspektørbolig, to hjortehuse, et kænguruhus, et kamelhus, et abehus, et rovdyrhus og en rovfuglevoliere. Samtidig indrettedes en monumental indgang ved Apis-templet i Frederiksberg Have, og også ved Roskildevej og Søndre Fasanvej, hvis navn jo i øvrigt minder om byens nu forsvindende fugleverden, blev der indrettet indgangsporte. Dermed blev det symbolsk markeret, at den besøgende trådte ind i en sammenhængende, kosmopolitisk by, hvor sneleoparder boede bur om bur med sydamerikanske jaguarer.

Et kort over haven fra 1888 er udformet som et bykort, og man ser en dyreby, hvor byens animalske borgere selvfølgelig har indrettet sig med huse. Fra 1873 kunne aberne springe rundt i et bur, der var inspireret af maurisk tempelarkitektur, ugleerne tudede romantisk i et gotisk tårn, bjørnene boede i en dyster bjørneborg med tårne og tinder, løverne fik til huse i det store rovdyrhus, kamelernes bolig var holdt i dæmpet maurisk stil, og endelig var



Apistemplet, Zoologisk Have, ca. 1900

der jo havens gæster, som fra 1897 kunne hvile ud på Café Gimle, der svarende til sit navn blev udformet i gammelnordisk stil.

Den i datiden nye brug af jern- og glaskonstruktioner i byggeriet havde gjort det muligt at lave bure og indhegninger, hvor hvem som helst kunne tage de vilde dyr i øjesyn. Med den skarpe adskillelse mellem publikum og de udstillede „genstande“ mindede den zoologiske have om andre innovationer i det nye København: Museet, butikken og – fra 1850erne – stormagasinet med de lokkende butiksvinduer. I zoologisk have måtte publikum ligesom i andre dele af den moderne by lære, at det hed nok se, men ikke røre. De zoologiske haver tilbød det, som den franske forfatter Théophile Gautier i 1841, i anledning af en cirkusforestilling med elefanten Murad, havde kaldt „rent okulare spektakler“, rent visuelle shows. Dyrene skulle ikke bruges til nyttige formål af nogen art, de skulle kun tilfredsstille publikums lyst til at se. Denne lyst var imidlertid også stor, hvis man skal tro samme Gautier. Han skrev:

Vi har så sjældent, i vort civiliserede liv, lejlighed til at betragte den gode Guds skabninger, at vi kaster al ting til side, hver gang vi får at vide, at vi kan komme til at se en elefant, et næsehorn, en flodhest, en krokodille eller en mer eller mindre veltrænet boaslange.

Det mærkelige ved de første zoologiske haver var, at denne lyst til at se det, som blev fortrængt af det civiliserede og urbaniserede liv, blev tilfredsstillet i etableringer, der selv var civiliserede idealbyer, zoopolis' er hvor dyrene boede i huse og ovenikøbet havde navne – som aberne Ole og Master Link, den sidste opkaldt efter Darwins „missing link“. Julius Schjøtt, der var direktør for Zoologisk Have 1900 til 1910, mente, at „hvis en Chimpanse levede Dag ud og Dag ind i Selskab med sin Herre, og fik lov at leve i en Række Aar, ville den sikkert blive i høj Grad civiliseret“. Og Gautier udvidede dette perspektiv til at gælde alle dyrearter. For ham var der ingen tvivl om, at dyrene selv havde lyst til at samle sig om civilisationens herre, mennesket, for at lære af hans eksempel:

Sådan som denne forestilling er, vil den tiltrække mængden, for det er altid interessant at se den fordel, som mennesket kan drage af de skabninger, som samtidig med ham selv bebor denne jorddannede planet, og som han med sin intelligens behersker grænseløst. (...) Et stort antal dyr, som endnu ikke har samlet sig om mennesket, kunne let bringes til det; der er mange som gør os tilnærmelser, vi ikke forstår, og som vi undertiden afviser med slag af geværkolben; thi det er ethvert dyrs drøm at slutte sig til mennesket; vi er for dem en kilde til undren og fascination; vore byer, vore skibe, vore maskiner fylder dem med beundring og bestyrtelse; det tankens lyn, som lyser i vort blik, tryllebinder dem, blænder dem; de ønsker at kommunikere med os, og de beder os om at komplettere deres instinkt. Ideen om en højere eksistens berører dem vagt, og de fyldes af begær efter at nå denne eksistens. Vi har samme virkning på dem, som guderne ville have på os, hvis de steg ned på jorden.

En koncert for øjet

Storbyen er blevet defineret som „en verden af fremmede“, og udvekslingen af blikke med den fremmede, der passerer forbi, er et genkommende tema i storbysociologien. I den omfattende essayistik og digtning om de zoologiske haver, indtager dyret rollen som den helt fremmede, men netop derfor bliver mødet med dyrets blik så meget desto mere betydningsfuldt. Man vil finde, at motivet har en central placering i den essayistiske og digteriske litteratur om zoologiske haver:

Til Rainer Maria Rilkes berømte digt om panteren og Robert Musils lille skitse om Abe-øen kan herhjemme føjes essays af Viggo Stuckenberg, Johannes V. Jensen, Knud Sønderby, Per Lange, Jørgen Knudsen, Arno Victor Nielsen og Kristian Berg Nielsen, Søren Schou, Morti Vizki, – og digte af Johannes V. Jensen, Emil Bønnelycke, Otto Gelsted. Ole Sarvig, Jørgen Sonne, Peter Mouritzen, Vagn Lundby m.fl. Storm P. og Johannes Larsen kom jævnlige i Zoologisk Have, og selvom blikket af gode grunde ikke spiller nogen rolle i musikken, skal det også her nævnes, at H. C. Lumbye allerede i 1868 komponerede polkaen *I den zoologiske Have*, mens Niels Viggo Bentzon i 1964 komponerede stykket *In the Zoo*. Egentlig ikke mærkeligt, at det litterære tidsskrift *Luftskibet* blev lanceret ved en digtoplæsning foran burene i Zoologisk Have!

Som det fremgår af den omfattende zoo-litteratur, er det i de zoologiske haver ikke kun sådan, at publikum ser på dyrene. Dyrene besvarer tilskuernes blik og giver dem dermed følelsen af at „se sig sét“ af deres omgivelser. Dermed kaster dyrets blik tilskuerens blik tilbage på ham selv og tvinger ham til en dobbelt refleksion: Over sig selv og over den fremmede.

Søren Kierkegaard skriver i den opbyggelige tale om *Hvad skal vi lære af Lilierne paa Marken og Himlens Fugle*, at det, der skiller dyr og mennesker, er, at dyret kun har øjne, mens mennesket har et blik, og i det seneste eksempel på zoo-litteraturen, Peter Høegs *Kvinden og aben* (1996), gentages denne opfattelse: „Vi adskiller os ikke fra dyrene ved sproget eller intelligensen. Vi adskiller os fordi vi kan se hinanden direkte i øjnene“. Men andre zoo-forfattere har omvendt hævdet, at dyret kan se på mennesket med det mest intense blik. *Tiere sehen dich an* hed Paul Eippers bog, som dog i den danske udgave fra 1930 er blevet oversat til det noget tammere *Øjne bag Gitret*. Og i essayet *Why Look At Animals?* skriver John Berger:

Dyrets øjne, når det betragter et menneske, er opmærksomme og agtpågivende. Det samme dyr kan godt se på andre arter på samme måde. Det helliger ikke mennesket et særligt blik. Men af ingen anden art, bortset fra mennesket, vil dyrets blik blive opfattet som fortroligt. Andre dyr fastholdes af blikket. Mennesket bliver opmærksomt på sig selv, idet det gengælder blikket.

Jensen og dyret

Johannes V. Jensen, der var søn af en dyrlæge, er uden sammenligning den danske forfatter, som har skrevet mest indgående om Zoologisk Have. Han skrev så ofte om emnet, at han til sidst i 1943 kunne indlede med et selvironisk spørgsmål: „Aarlig Artikel om Foraars i Zoologisk Have, plus lille naturhistorisk Monolog – har man ikke hørt det før?“, et spørgsmål som han dog afvejede med en henvisning til, at gentagelsen er den lov, der behersker årstiderne og foråret i Zoologisk Have. Med denne henvisning til gentagelsen er fortroligheden introduceret som

tema, og karakteristisk for hans essays er forsøget på at nå til en art fortrolighed med dyrene via en tolkning af deres blik.

Om denne fortrolighed skriver Finn Stein Larsen i en tæt analyse af *Menageriet* (1907), at Jensens træfsikre iagttagelsesevne, hans „synsfriskhed“, dækker over en reel kontaktløshed, hvor al udveksling mellem jeg og omgivelser i virkeligheden er ren projektion af jeget. Jegets selvudtryk strækker sig fra dets projektion af gigantisk selvfølelse på den kongelige løve til dets projektion af selvforagt på den halte tiger, der – som en anden Jensen – synger saga-inspirerede halvvers til akkompagnement af gitret, og billedet af strudsen, der „tilintetgør“ forfatteren ved at stikke sit hoved og dermed sit blik „af Syne“ for ham, kan tolkes som en selvvironisk indrømmelse af det uholdbare i denne reduktion af omgivelserne til selvudtryk. Dermed rummer denne lille „myte“ imidlertid også en indrømmelse af den selv-overskridelse, der ligger i enhver udveksling af blikke.

I Jensens første *Aarbog* fra 1916 indledes essayet om forår i zoologisk have med en beskrivelse af Zoologisk Haves beliggenhed på grænsen mellem „Vesterbros Byspektakel“ og „Landet“ og selv en blanding af „Paradis i Urtilstanden“ og „asyl for Dyr“, og da han når frem til rovdyrhuset, noterer han i dyrenes blik et udtryk for denne dobbelthed – eller denne dobbelte fremmedhed:

I Rovdyrhuset er de store kongelige Kødædere kommen ud i Friluftsbu-
rene, som Patienter i en Liggehalle, og glipper bedrøvet mod Solen. Pumaen sidder allerøverst oppe paa en Hylde i sit Bur med Halen lagt rundt om sine Poter, som en Frøken der samler Skørterne om sig, Kattene er delikate Dyr. Leoparden værdiger endnu Publikum at snærre hæsligt og vise Tænder, den er naiv; Løverne ligger stumme, med roligt funklende Øjne, de har forlængst begrebet, at Folk jo slet ikke kan komme gennem Gitterstængerne ind til dem. Hos en af Løverne iagttager jeg et vist Liv i Blikket og en stærkt interesseret Holdning, jeg følger dens Blik og faar Øje paa Zebraen, som har sin Indhegning ikke 20 Skridt borte. Hvad gaar der gennem Hovedet paa saadan en Løve, som rimeligvis er født i Fangenskab og aldrig nogensinde har set Afrika, hvad drømmer den ved højlys Dag?

Jensens funderinger over dyrenes blik kunne føre ham tilbage til urtidssyner, til en oplevelse af, at dyrene „tilsammen fører Jordens svundne Historie op i Lyset af Nuet“. Om kænguruen hedder det således, at den „ser paa en med en Sjæl i Øjnene, der gaar tilbage til Tider, hvor Pattedyrene endnu knap havde skilt sig ud fra Krybdyr og Fugle“. Men dyrenes blik kunne også føre ham ind i overvejelser over Nuet, dvs. Verdenskrigen, f.eks. når han i et bur ser selveste Fugl Fønix sjokke rundt og blinke „med hvide Hinder over Øjet mod Lyset“, et udtryk for at den „endnu ikke har faaet Hukommelsen tilbage“:

Den kender sig ikke selv i Tiden, og hvor skulde den – den og alle Natu-
rens andre vilde Dyr sidder tæmmede og i Bur, og udenfor i Frihed split-
ter den rasende Menneskehed sig selv ad!

Jensen kalder giraffen et „Se-Dyr“ og sammenligner den med „et højtrest Periskop som til enhver Tid er klar over hvad der rører sig indenfor Horisonten“. Men hverken giraffens „magnetiske Blik“ eller kattens „magiske, næsten hypnotiserende Øjne“ eller elefantens „lille, vise Øje“ eller tigerkillingerens „klare dristige Øjne, hvori det er som om Verden bliver til“ kommer op på siden af abens udtrykfulde blik. Det dyr, der ifølge Jensens beskrivelse kommer tættest på en gensidighed i udvekslingen af blikke er chimpansen, nærmere bestemt chimpansen Grete, og fortroligheden skyldes netop omtalte Gretes modvilje mod at blive fikseret af tilskuernes blikke:

Hun var et Menneske. Jeg lagde Mærke til et besynderligt Træk hos hende, mens hun levede, hun *gabede*, naar man fikserede hende, hun kunde ikke lide man saa paa hende, men kunde som Fange ikke afværge det, hun aabnede Munden for at bide men kendte sin Afmagt, og led under Gentagelsen, og paa den Maade er det man lærer at gabe. Hun lod dem udenfor Glasset forstaa, at de kedede hende.

I et senere essay, denne gang fra 1939, karakteriserede Jensen sine oplevelser i Zoologisk Have som „en Koncert for Øjet“, og da han forlader haven „uden flere Ønsker for Øjet“, er det med en

følelse af at have oplevet et harmonisk samspil mellem modsætninger. Ligesom menneskene i en storby krydser hinanden med en mangfoldighed af individuelle projekter, men samtidig kalder en fælles storbymæssig intensitet frem, udløser synsoplevelserne af giraffernes gratie, løvens store, suveræne, magtbevidste blik, flodhestens tykkelse og næsehorns „sluttede, massive og elegante Form“ et indtryk af samspil og sammenhæng:

Man bliver sig selv tro hver Gang man vender tilbage til Dyrene og finder dem uforandrede, vidt forskellige, hvert af dem beroende i sin Form, og med et Væsen for sig, men tilsammen Bestanddele af Livet paa Jorden, hvoraf ingen er dig fremmed.

Det magiske, det mekaniske og det historiske dyr

For Jensen bliver dyrene en bekræftelse på, hvad man måske kunne kalde en konservativ humanisme, en hyldelse til det almenmenneskelige som del af Naturens Orden. Men følger man udviklingen i udstillingen af dyr, er det evident, at dyret er blevet brugt som et tegn for vidt forskellige sociale forhold, herunder også forhold mellem menneske og dyr.

Det magiske dyr finder vi i Middelalderen og op gennem Renæssancen til tiden omkring 1650. I denne lange periode var dyret på én gang et virkeligt, praktisk anvendeligt dyr og et symbolsk dyr, ladet med magisk kraft. I den tidlige danske adel var dyrenavne som marsvin, hoppe, og løve almindelige, og adelen lånte af dyrenes kraft i heraldikkens tegnverden, hvor det vrimgledede med springende løver og stærke bjørne. Man havde et tæt forhold til dyrene – ikke kun som Svend Estridsen der havde en tam isbjørn eller Christian den Fjerde der indrettede et slotsmenageri ved Frederiksborg med kameler, elsdyr og rensdyr, men også som jægere og storbønder, der var vant til at have med dyr at gøre. Da Frederik den Tredje indrettede et efter tidens standard velordnet menageri på Københavns Slot, var det ikke mere velordnet end at aberne pillede værelsernes tapeter af gyldenlæder itu, mens papegøjerne hakkede hul i de forgyldte spejlrammer. Blandt de almindelige bønder indbefattede denne tæthed i for-

holdet til dyr ofte regulært boligfællesskab, og når man i den magiske eller overtroiske tænkning brugte dyrene som forklaring på dette eller hint, så sluttede man fra en ligheds- eller nærhedsrelation af typen: Hvis en hare krydser vejen for en gravid kvinde, kan barnet få hareskår.

Det mekaniske dyr, som vi finder fra slutningen af 1600-tallet til omkring år 1800, var ikke kendetegnet ved sin lighed med mennesket og andre dyr, men tværtimod ved sin forskel. I det Oplysningsprojekt, som ikke mindst svenskeren Linné bidrog til, blev dyrene ikke længere betragtet som aktører i et naturteater, men som repræsentanter for arter og slægter, der kunne ordnes og klassificeres i „tableauer“ eller tavler over f.eks. gnavere, hovdyr, amfibier osv. Dyret kom på afstand af iagttageren og blev i stigende grad betragtet som en ren mekanisme. Det meget velordnede menageri, som den senere Frederik den Fjerde i 1704 begyndte at indrette på Frederiksberg Slot, var efter al sandsynlighed indrettet ligesom de mønsterdannende menagerier i Versailles ved Paris og Schönbrunn ved Wien, dvs. efter det såkaldte panoptikon-princip med en tilskuerpavillon i midten af en åben gård, hvorfra man fuldstændig kunne overskue dyrene i bure anbragt i en cirkel omkring tilskuerpavillonen. Eller måske var de anbragt i et ottekantet menageri som det, Frederik den Fjerde senere lod opføre ved Frederiksborg Slot. Under alle omstændigheder var disse anlæg indrettet på et tilskuerblik, der mest af alt mindede om det camera obscura, der i samme periode blev den dominerende model for bevidstheden: Enøjlet, ubevægeligt, på absolut distance af den betragtede genstand.

Det historiske dyr meldte sin ankomst ved indgangen til det 19. århundrede, hvor den udviklingstankegang, som Darwin satte i system, implicerede, at alle fænomener, herunder dyrene, blev placeret i en historisk orden. Hvor man tidligere – som Linné – havde rubriceret dyrene i „tableau'ets“ logiske rum, blev det nu indsat i et historisk panorama, der som hos Johannes V. Jensen kunne strække sig fra urtid til nutid. Det vigtigste var ikke længere at kortlægge forskellene mellem arterne, men forbindelser mellem dem, og særlig spørgsmålet om „the missing link“ mellem aben og mennesket kom til at optage forskerne. Denne

interesse for forbindelser kunne umiddelbart tyde på en genopdagelse af den middelalderlige nærhed mellem menneske og dyr, men hvor Middelalderens mennesker havde tolket mennesket ud fra dyrene, tolkede de moderne forskere dyrene ud fra mennesket. Darwins *Arternes Oprindelse*, som kom på dansk i 1859, samme år som Zoologisk Have åbnede, er et eksempel på dette. Her blev Evolutionen beskrevet som en gradvis udvikling, bestemt af arv og miljø, fra de lavere arter mod de højere, med mennesket som udviklingens højdepunkt. I de zoologiske haver kunne hvem som helst, der ville løse billet, få mulighed for at føle sig som Skabningens Herre. Og i de cirkusprægede forestillinger, som også vandt indpas i Københavns Zoologiske Have, kunne dressurnumrene inspirere til tanker mindende om Gautiers: At dyrene i virkeligheden aspirerede efter at nå på højde med mennesket. Et trin på vejen var det i hvert fald, at dyrene i Zoologisk Have havde opgivet nomadetilværelsen som jægere og samlere for i stedet at fæste bo i huse, borge og tårne.

Det æstetiske dyr

Det er siden Aristoteles en fastslået sandhed, at mennesket er et politisk dyr, men deraf følger ikke nødvendigvis, at dyrene er upolitiske. For det første har de dyresamfund, der besidder en iøjnefaldende grad af social organisation, altid øvet en mægtig indflydelse på den menneskelige fantasi: Myretuen, bikuben, ulveflokket med dens rangfordeling mellem fører og følgeskab, storkeparret som år efter år vender tilbage til den samme rede på kirketårnet. For det andet har modsætningen mellem vilddyr og tamdyr jo vist, at i hvert fald visse dyr lader sig associere til den menneskelige polis. I den moderne zoologiske have er de håndtamme dyr endda lige ved at blive mere populære end de spektakulære vilddyr. Men allerede i den distancerede, rent æstetiske oplevelse af dyrene er der involveret en social eller politisk dimension. Stedet er ikke til en lang, filosofisk refleksion over dette, men en kort henvisning til Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry Into the Origin of the Sublime and Beautiful* (1757) kan an-

tyde, hvordan oplevelsen af dyr er en kilde til vore „sociale passioner“.

Æstetik defineres af Burke som et studium i den sensoriske erfaring, og han lever op til denne definition ved en yderligtgående konkretion i den lille afhandling, der rummer et væld af iagttagelser fra ikke mindst dyreverdenen. Denne æstetiske erfaring er polariseret mellem lyst og lidelse. Mens lidelsens passioner er rettet mod selvet, er lystens passioner rettet mod samfundet, og deraf følger – for Burke – at skønhed må være en social kvalitet, mens det sublime melder sig, hver gang mennesket er truet på livet

Burke skriver, at når man ved synet af andre væsener – mennesker eller dyr – fyldes af glæde, fyldes man samtidig af ømhed for disse: „Vi kan lide at have dem i vores nærhed, og vi indgår af egen vilje i en slags forhold til dem...“. Men da sådanne forhold forudsætter, at den anden – og i dette tilfælde den dyriske „anden“ – ikke er farlig, indgår der i kærligheden også en vis sum foragt. Hunde er „de mest sociale, ømme og elskelige af alle dyr; men kærligheden ligger meget tættere på foragt, end man almindeligvis forestiller sig“, skriver Burke og giver som eksempel, at netop dette kæledyr også bruges som et af de mest nedladende skældsord: Din hund! (Jfr. også Johannes Smiths essay *Zoologiske skældsord*).

Det skønne dyr vil typisk være det lille dyr, det svage dyr, det skrøbelige dyr, gerne med en glat pels der ikke øver modstand og eventuelt med en skyhed, der vækker menneskets ømhed og overlegenhed, dvs. kærlighed. Det sublime dyr vil modsætningsvist være det store, stærke, livsfarlige dyr – ulven, tigreren, næsehornet, elefanten. Men også synet af det sublime eller vilde dyr kan give en æstetisk (og „politisk“) tilfredsstillelse. Når det ses bag tremmer gælder nemlig regelen, at „frygt er en passion, som altid vækker behag, når bare den ikke er for tæt på“. Og desuden virker den sublime vildskab stimulerende på livsånderne. I det skønnes spejlkabinet lurer foragten under det kærlige blik, der rettes mod de altformenneskelige smådyr, og derfor truer livet med at falde hen i en kraftsløs død. I det sublime naturteater, derimod, ophøjes betragteren af disse „budbringere for døden“,

som tvinger ham til at opbyde alt sit mod. Man kan sige, at det hårde fysiske arbejde med dets overvindelse af vanskeligheder er den sociale parallel til den æstetiske konfrontation med vild-dyret som repræsentant for lidelsen. Det skønne giver kærlighed til samfundet, mens det sublime giver kærlighed til selvet.

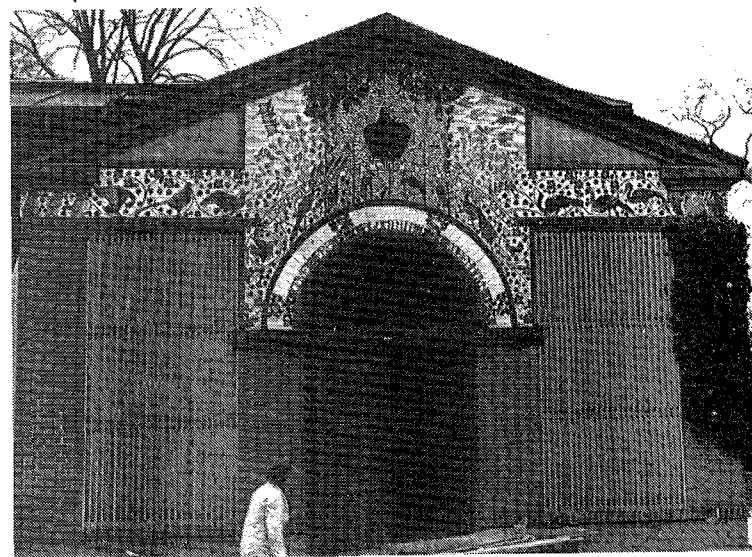
Tableau og panorama

Tilbage til Johannes V. Jensen, der i *Menageriet* går så vidt i sin selvspejlende hyldest til det sublimt-utæmmelige dyr, at han undsiger mennesket, ovenikøbet sat i kursiv, som „en Hamborg-sjøver“. Var menageriet og den zoologiske have stedet for et komfortabelt møde med alle led i tilværelsens kæde som ligemænd, eller åbnede det for rystende konfrontation med alle de kræfter, der kunne true det sociale liv?

I et essay om Zoologisk Have fra 1942 skrev Johannes V. Jensen, at man her kunne rejse jorden rundt, „hvis man i Tanken følger Dyrene til de Verdensdele hvor de har hjemme“, og han illustrerede dette med en beskrivelse af, hvordan den sødlige em i det lange fuglehus straks bragte mangroven i erindring, hvordan et par store traner gav associationer til oplevelser af kysten i nærheden af Jeriko, og hvordan de sibiriske tigre havde Sibirien med sig i deres muffeagtige pels.

Samme tanke om Zoologisk Have som en koncentreret jord-omrejse formulerede Knud Sønderby i essayet *Zoologisk forår*, hvor han efter nogle betragtninger om flamingoen som „en geometrisk formel til fangst af småfisk og tudser, en vandrende fra Ægyptens lavvandede søer“ skrev:

Og samtidig får man en fornemmelse af hvad det er man går i Zoologisk Have efter som lægmand. Det er ikke så meget af hensyn til zoologien, det er snarere for at møde geografien. Dyrene kender man på forhånd, man ved hvordan de ser ud og hvordan de fungerer, men kommer man dem på nært hold bringer de bud hjemmefra, fra den verden hvor de hører til.



Indgangen til det gamle Fuglehus, Zoologisk Have, marts 1937.

Denne oplevelse af dyrene som tegn for de verdensdele, de kommer fra, er blevet understøttet af to udstillingsprincipper, der – groft sagt – kendetegner henholdsvis det 19. og det 20. århundredes zoologiske haver: Det arkitektoniske tableau og det landskabelige panorama.

De mest spektakulære eksempler på det arkitektoniske tableau kunne man finde i Berlins zoologiske have fra 1844, den zoologiske have som havde inspireret Kjærbølling til også at grundlægge en zoologisk have i København. Her havde hvert eneste dyr en bolig, der skulle minde publikum om dyrets herkomst, og Walter Benjamin fortæller i sin *Berliner Kindheit um der Jahrhundert-Wende*, at lige fra strudsen der dannede spalier på en baggrund af sfinxer og pyramider til flodhesten, der huserede i sin pagode som en trolddomspræst, „fandtes der næppe et dyr, hvis bolig jeg ikke elskede eller frygtede“.

Som en dyresamling, hvor hver dyreart havde sit lille bur, kunne den zoologiske have minde om en frimærkesamling, og selv om systematikken ligesom i en frimærkesamling kunne følge ganske uensartede principper – rovdyr, australske dyr, store dyr, så pegede selve systematikken på tableauets oprindelse i Oplysningstidens dyrkelse af inddeling i klasser, arter og slægter. Men det var nu ikke så meget det 18. århundredes belærende tableau, som det 19. århundredes underholdende tableau, der definerede disse udstillinger af aber i mauriske templer, antiloper i minaretprydede moskéer, bjerggeder i norske bjælkehytter og bjørne i middelalderlige bjørneborge. I *Deutsche Bauzeitung* fra 1902 kunne man i en artikel om de nye byggerier i Berlins zoologiske have læse, at der var konstateret en ligefrem sammenhæng mellem de arkitektoniske fornyelser og antallet af betalende gæster.

Det underholdende tableau blev fra slutningen af det 1700-tallet opdyrket som et redskab til fremstilling af den storby-virkelighed, som blev stadig mere uoverskuelig. I stedet for at fremstille alt på én gang udvalgte forfatteren, billedkunstneren eller dramatikeren udsnit af den virkelighed, hvor han så i en slags koncentrat illustrerede dette eller hint tema. I en tidsalder præget af tiltagende anonymisering og accelereret forandring blev ta-

bleauet et middel til sikre personlig involvering af tilskueren: Her forsvandt alle fine overgange til fordel for krasse kontraster, hvor modsætningerne mellem last og dyr, skønhed og hæslighed, frihed og fangenskab mejslede sig ind i tilskuernes øjne.

Dyreburet i den zoologiske have var ud i de mindste detaljer et eksempel på denne tableau-æstetik. Det var et firkantet udsnit af virkeligheden, hvor den fjerde væg – bortset fra tremmerne – ligesom i teatret var taget væk. Buret var aflukket og indrammet som et maleri, med en ramme der var ornamenteret, så den svarede til billedets indhold. En skarpere kontrast mellem frihed og fangenskab eller menneske og dyr kunne vel næppe tænkes, og hele anlægget var indrettet på det møde mellem blikke, som de zoologiske essays kredser om.

De zoologiske havers mangfoldighed af tableauer genspejledes litterært i disse essays, der hyldede flaneurens og voyeurens princip om sideordning, fordi alt kan være lige spændende, og subjektivisme, fordi den personlige synsvinkel er det afgørende. Omkring århundredskiftet havde avisen *Kjøbenhavn* en journalist ved navn Bertel Bing, som næsten udelukkende skrev om sine oplevelser i Zoologisk Have, alle de små scener og tableauer med elefantungen Kasper, chimpansen Ole, bjørnen Gine osv. Blandt de mere prominente dyrkere af det zoologiske essay er det igen hos Johannes V. Jensen man finder det mest medrivende eksempel på tableauet og den ikke bare geografiske, men også urbane association. Her følger – i sin helhed – den Disney-agtige fantasi, som udløses, da han ser æslet reagere på løvens brøl:

...Svar faar den fra Æslet, vil man bare høre, det forkælede Dyr der er saa stor i Hovedet som efter en Svir, og med Fløj! paa Snuden, saa forspist at det næppe gider vende Mundvigen til for at faa en Bid Brød, begynder at skryde forurettet i sin Ende af Haven, en kolossal Ulyd som en svær Borgport der gaar op i Ryk paa rustne Hængsler, den rasper Luft ud og ind med skæv Kæft og bliver helt henne i sit forfærdelige Skryd. Lyden hensætter mig til Tanger, jeg ser rudeløse Huse med blændende hvid Kalkpuds og Kløfter ind imellem, hvor Berbere i Burnus og røde Skindtøfler bevæger sig omkring, Raab af Sælgere, en langsom Kravlen og Murren under det intense Solskin, Æselryttere, lange skamløse Arabere der sidder overskrævs alleryderst paa Bagen af et lillebitte Æsel som traver af med dem – de maa sidde lige over Bagbenene hvor der er Støtte

under; hvis de sad midt paa vilde Dyret knække sammen. Det er nok i Erindringen om den Behandling Æslet i Zoologisk Have græder saa hjerteskerende.

Med den kæde af associationer, der danner sig ved lyden af æslets skryden, er dette tableau samtidig på vej til at blive et helt panorama. I 1896 tog Carl Hagenbeck, direktør for den zoologiske have i Hamburg og en konsulent for direktøren for Zoologisk Have i København, patent på det zoologiske panorama, og fra tiden omkring århundredskiftet blev panoramaet et stadig mere populært udstillingsprincip. Kendetegnende for panoramaet var, at oksegårdene, bjørneborgene og elefanthusene blev erstattet af arktiske eller tropiske landskaber. Herhjemme foreslog Johannes V. Jensen i sit bidrag til essay-samlingen *Kjøbenhavn som der er og som den burde være* (1914), at der i Zoologisk Have burde „en særlig Afdeling for nordisk Fauna i Hagenbecks Stil, en Ulvemark, en Ur med Bjørne, Lossen, Jærven, Renen i nogenlunde naturtro Omgivelser“, et panorama som ville minde os om, at vi lever i et nordisk land, hvor isbjørne, sådan som „Rejsende fra romanske Lande venter at se“, kunne iagttages på byens gader.

Forudsætningen for det zoologiske panorama var en konstruktion af artificielle landskaber, hvor alle former for tremmer, hegn og zoo-arkitektur var bandlyst. Som zoo-direktøren Thomas Alving skrev i sin *Zoologiske Haver i Støbeskeen* (1934), skulle afspærringerne „saa at sige forsvinde ned under Jordoverfladen“. Disse grave og skjulte barrierer gjorde det muligt at skabe en illusion om, at dyrene gik frit rundt på et stykke afrikansk savanne, på et arktisk klippeskær eller i en sibirisk fyrreskov. I stedet for fangne dyr i urbane omgivelser fik man – tilsyneladende – frie dyr i åbne landskaber. Når man med de skjulte barrierer ovenikøbet kunne give publikum indtryk af, at antiloper og zebraer færdedes side om side med brølende løver, blev panoramaet en forsmag på Paradis. Alving kommenterede det nye udstillingsprincip således:

Man skal kunde færdes i en zoologisk Have, uden at Menageri-Fornemelsen paatrænger sig mere end absolut nødvendig. Saaledes skaber vi os da i Tankerne den ideale Dyrepark: En Skønhedsaaftenbaring, hvor

Dyr og Planter glider sammen som ude i den fri Natur, blot mange gange stærkere koncentreret, saa den begejstrede Naturtilbeder kan faa det Hele serveret som i en Nøddeskal.

Tableauets invitation til indlevelse i dyrets situation blev på en måde accentueret i panoramaet. Men tilsløringen af de grave og gitre, der holdt dyrene indespærrede og adskilte, betød en svækelse af den melodramatiske identifikation. Det zoologiske teater handlede ikke længere om frihed og fangenskab eller natur og kultur, for her var selv fangenskab fremstillet som frihed og kulturen som natur. Derfor var det panoramiske udstillingsprincip, når alt tages i betragtning, et brud med tableauet, et brud med opbygningen af den zoologiske have som en frimærkesamling. Men bruddet pegede i to retninger: På den ene side henimod en højere udnyttelse af dyrene til spektakulær forlystelse, og på den anden side henimod en meget større indsigt i dyrenes livsvilkår. De moderne „safariparker“, hvor publikum spærres sig selv inde i et firhjulert bur for at køre rundt mellem dyrene i det „fri“, er først og fremmest et eksempel på omdannelsen af naturen til et sceneri og skuespil. Men eksperimenter med f.eks. natmiljøer, hvor man kan se flagermus og andre natdyr udfolde sig, er et eksempel på en både spektakulær og videnskabeliggørende udvikling af det panoramiske princip. Og så røber disse eksperimenter jo i øvrigt, at den panoramiske ambition om at overskue en sammenhængende verden ikke holder: Dyrene lever aldrig i det „fri“, men altid i territoriernes særverdener afgrænset af lys, temperatur, beplantning og fødemuligheder.

Folkekaravaner

Med den tilsyneladende ophævelse af grænserne mellem mennesker og dyr blev det nærliggende at forestille sig mennesker i dyrets sted. Axel Gardes zoo-kritiske essay *Mennesker og Dyr* er bygget over tanken om, at den virkelig forfærdende grumhed i Zoologisk Have er grumheden hos de mennesker, der ikke sætter skel mellem ondskab og morskab, men reducerer dyrene til indespærrede fanger. En tilspidset formulering af rollebyttet

mellem menneske og dyr finder man i Knud Sønderbys essay *Zoologisk forår*, hvor han – ganske vist med tableau-buret som model – forestiller sig en udstilling af mennesker:

Et bur med mennesker! Det behøvede ikke nogen fremtrædende plads, det kunne godt være i en krog af haven. Familien Antropus, mand, kone og to børn, en enkelt pelargonie bag tremmerne, liggestol i friluftsburet og lænestol med læselampe i den tildækkede halvdel, manden rugende over den digre mappe med dåbsattester, konfirmationsattester, lægdsrullebeviser og selvangivelser, konen arbejdende febrilsk med rationeringsmærkerne til den forestående fodringstid.

Ironien er tyk hos Sønderby, men faktisk var sådanne antropologiske udstillinger, de såkaldte karavaner, vældigt populære i årene lige efter århundredskiftet. År 1900 optrådte en kirgiserkaravane, og af reportagen i bladet *København* (1.7.1900) fremgår det, at disse vilde folkeslag blev oplevet som højere dyr, et trin højere end de dresserede dyr:

Forestillingen finder Sted paa Pladsen, hvor tidligere de dresserede Dyr optraadte. Her opslaaes tre Telte eller „Kibitkaer“, et vældigt stort og to mindre, og her vil man paa Tirsdag, naar alle Forberedelser er til Ende, kunne se det mærkeligste Folkeliv udfolde sig. Karavananen medfører ikke mindre end 15 Kameler, 16 Heste, 5 Føl, og 18 Faar og Geder. Den tæller i Alt 23 Personer. (...) Det er første Gang en saa sjælden Karavane gæster København. Den er ikke blevet fordærvet i Udlandets store Byer, som de modbydelige Negerhobe, vi i de sidste Aar har været hjemsøgt af.

I 1901 optrådte både en lappekaravane og en indierkaravane, og fotografier af indierkaravananen viser, at der blev opbygget en hel lille indisk landsby, som man kom ind til efter at have løst billet ved en lille byport. Igen bemærker man denne fascination af de på én gang spektakulære og miniaturiserende „byer-i-byen“, her endda fordoblet som en antropologisk by i den zoologiske by i den rigtige by.

I 1902 blev der arrangeret et stykke mini-Japan på forestillingspladsen, og sumo-brydere, geishaer, kulier og kunsthåndværkere førte det fjerne Østen lige ind på Valby Bakke. At Zoolo-

gisk Have således var godt på vej til at blive en regulær, permanent verdensudstilling kom tydeligt til udtryk et par år senere, da der i 1905 blev rejst et udstillingstårn, som var udformet som en pendant til Eiffel-tårnet – omend udført i træ.

Zoo Story

I 1985, året efter Zoologisk Haves 125-års jubilæum, skrev Arno Victor Nielsen og Kristian Berg Nielsen artiklen *Zoo story*, hvor de diskuterede årsagen til den faldende interesse for Zoologisk Have – målt ud fra antallet af betalende gæster. De pegede her på, at alt det sære, bizarre og eventyrlige var blevet fordrevet i de moderne zoologiske haver, hvor dyrene med pædagogiske opslag reduceres til forklarlige udtryk på biologiske processer, i tilfældet olme hanelefanter således til de voldsomme hormonforandringer, som bringer dem i en tilstand af såkaldt „must“.

Spørgsmålet om zoologiske haver kan vel nu næppe isoleres fra spørgsmålet om dyrenes placering i medierne, ikke mindst i fjernsynet hvor dyreudsendelser hører til de meget populære – og ovenikøbet har deres egen kanal. Også udvidelsen af rejsemuligheder har for mange gjort det mere nærliggende at rejse med et charter-selskab i stedet for med Johannes V. Jensen at gå på jordomrejse i Zoologisk Have. Konkurrence-situationen må med andre ord tages med i betragtning, når man vurderer Zoologisk Haves appel.

Men konkurrencen er én ting, konteksten er en anden. Som Nielsen & Nielsen påpeger, er det moderne hverdagsliv arkitektonisk kendetegnet ved en usynliggørelse af de grænser, der tidligere skabte synlige dramaer. Ligesom det zoologiske panorama er baseret på usynlige barrierer, er der på forskellig vis etableret usynlige barrierer i de moderne åbne fængsler, i de moderne åbne kontorlandskaber og i de moderne „åben plan“-hjem. Byen selv definerer sig heller ikke længere skarpt mod sine forstæder og sine forstæders forstæder, men åbner sig tværtimod for samme forstæders kulturbehov med en bykerne, der mere og mere antager tivoliets eller museets præg. Og under denne udvikling, hvor sociale konflikter typisk håndteres med teknologisk



eller psykologisk manipulation, er dyrene i den stadig mere åbne Zoologisk Have tilsvarende blev genstand for stadig mere omfattende skjult manipulation. Den moderne Zoologisk Have er et spejl af det omgivende samfund.

Det mauriske abehus fra 1873, som var tegnet af arkitekten Christian Hetsch, afspejlede den tidstypiske „stilforvirring“ med dens dyrkelse af historiske og etnografiske henvisninger. I 1930erne blev der, på linje med de store, sociale bygge-initiativer i det omgivende samfund, etableret flere nye anlæg i Zoologisk Have. Det nye abehus med en stiliseret, nærmest kubistisk sandstensklippe var ligesom girafhuset, antilopestalden og – senerehen – okapihytten tegnet af funkis-arkitekten Frits Schlegel. Søren Schou noterer i sin artikel om Zoologisk Have, at man ved det saglige og funktionelle anlæg for okserne uvilkårligt ser sig om efter mælkejungerne. I 1930erne tilskrev zoo-direktøren Theodor Alving også dyrene moderne, funktionalistiske behov: „Dyret stiller de samme Krav til Boligen som Mennesket“, og bygningen skal være „saa tiltalende som mulig, rolig og enkel, med smukke rene Linjer, uden Pynt og Prunk af nogen Art, og navnlig uden Forsøg paa at give Bygningen Udseende af noget andet, end den virkelig er“.

Om Zoologisk Haves arkitektoniske fremtid i en tid, hvor metropoler bliver til megapoler, er det imidlertid vanskeligt at spå. Man kan dog vanskeligt forestille sig Valby Bakke som ramme om det projekt for en 12-etages Zoo-bygning, som arkitektgruppen Cambridge Seven Group har lavet for Boston Zoo, og den netop (januar 1996) afsluttede konkurrence om en ny hovedindgang til Zoologisk Have peger da også på en forsigtig videreførelse inden for den gamle skala.

Afsluttende bemærkninger

Kandidat Tauber, som indledte denne artikel om byens dyr, slutter sin egen artikel med at efterlyse flere undersøgelser af forholdet mellem byen og dens dyr. Han nævner faunaen på de vidtstrakte, utilbyggede terræner inden for Paris' Enceinte, det sydlige Roms ruiner og vinhaver, og sidst men ikke mindst alle

de byer, der som København „have været eller ere omgivne af store Jordvolde“. Som det gerne skulle være fremgået, bør sådanne undersøgelser også omfatte de zoologiske haver, der siden det 19. århundredes midte er blevet oprettet som små byer-byen. Disse er nemlig ikke kun monumenter over den natur, der svinder, men også et memento til den kultur, der under tilblivelse – „et Memento for Danmarks Hovedstad“, som Axel Garde skriver.

Litteratur

- Adorno, Theodor, W.: „Mammut“, in: *Minima Moralia*, Frankfurt 1951
- Alving, Theodor: *Zoologisk Have i Støbeskeen*, Kbh. 1934
- Benjamin, Walter: „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, in: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV.1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972
- Berger, John: „Why look at animals?“, in: *About Looking*, London, 1980
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford University Press: Oxford, New York, 1990
- Bønnelycke, Emil: „I Zoologisk Have“, in: *Festerne*, J.L.Lybeckers Forlag, Kbh. 1918
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Brennpunkt der Welt. C' est l' abregé de l'univers. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parislitteratur 1780-1830*. Erich Schmidt Verlag, Bielefeld, 1991
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. M.I.T. Press, Cambridge Mass., 1991
- Eipper, Paul: *Øjne bag Gitret*, Kbh. 1930
- Foucault, Michel: *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard, Paris, 1966
- Garde, Axel: „Menneske og Dyr“, in: *Illusioner*, København: Gyldendal, 1949
- Gautier, Theophile: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Bruxelles, 1858-59
- Gelsted, Otto: „Foraar i Zoologisk Have“, in: *POL Magasinet* 5.5.1940 (optrykt i *Solemærker*, 1941.)
- Ginzburg, Carlo. „Spie. Radici di un paradigma indiziario“, in: Gargani, Aldo (ed.). *Crisi della ragione*. Einaudi, Torino, 1979

- Guillery, Peter: *The Buildings of London Zoo*, London: Royal Commission on the Historical Monuments of England, 1993
- Høeg, Peter: *Kvinden og aben*, København: Munksgaard-Rosinante, 1996
- Jensen, Johannes V.: *Dyrenes Forvandling. Til Udviklingens Plastik*, Gyldendal 1927
- Jensen, Johannes V.: „Zoologisk Have“, in: *Aarboeg 1916*, Gyldendal, København, 1916
- Jensen, Johannes V.: „Københavns Omegn“, in: *Kjøbenhavn som den er og som den burde være*, 1914
- Jensen, Johannes V.: *Møllen*, 1944
- Jensen, Johannes V.: *Zoologisk Have. Tegninger af Sikker Hansen med Forord af Hans Kyrre og Tekster af Johannes V. Jensen*, Rasmus Navers Forlag, 1934
- Jørgensen, Bent: *Zoo, Rhodos*: København, 1984
- Iadarola, Lynne: „Zoos“, in: Wilkes, Joseph A.(ed.): *Encyclopedia of Architecture, Design, Engineering & Construction*, Vol. 5, John Wiley & Sons, Inc.: New York, 1990
- Kirchshofer, Rosl (ed.): *Zoologische Gärten der Welt. Die Welt des Zoo. Umschau Verlag, Frankfurt am Main*, 1966
- Knudsen, Jørgen: *Genveje til Paradis?*, 1974
- Koppelkamm, Stefan: *Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa*. Wilhelm Ernst & Sohn Verlag, Berlin, 1987
- Lange, Per: *Dyrenes Maskerade og andre essays*. Gyldendal, Haslev, 1964
- Lévi-Strauss, Claude: *La pensée sauvage*. Librairie Plon, Paris. 1962
- Mouritzen, Peter: *En tur i Zoo og andre digte*, Jorinde og Joringel: Århus, 1973
- Musil, Robert: „Die Affeninsel“, in: *Nachlaß zu Lebzeiten*, Humanitas Verlag, Zürich, 1936
- Nielsen, Arno Victor m.fl.: *Museum Europa. En udstilling om det europæiske museum fra renæssancen til vor tid*. Nationalmuseet, København, 1993
- Nielsen, Arno Victor & Kristian Berg Nielsen: „Zoo story“, in: *Naturkampen* nr. 35, 1985
- Okapien's jubilæumsskrift – I anledning af Zoo's jubilæum 1859-1984*, 1984
- Reichenbach, Herman: „Carl Hagenbeck's Tierpark and modern zoological gardens“. In: *Journal of the Society for the Bibliography of Natural History*, Vol. 9.4. London, 1980
- Rilke, Rainer Maria: „Der Panther in Jardin des Plantes“, in: *Werke in drei Bänden*. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1966
- Sander, A. (red.): *Danske Byer og Sogne. Historiske og personallistoriske Oplysninger om Land og By*. 12. Bind. Frederiksberg Kommune, København F: Vort Lands Forlag, 1934
- Sarvig, Ole: *Zoo-Rim*, Brøndum, 1970
- Smith, Johannes: „Zoologiske skældsord“, in: *Hvad er det vi ler a' og hvorfor ikke?* København: Gyldendal, 1965

Schou, Søren: „Hvorfor bevæger den sig ikke? Er den død?“. Zoologiske haver som underholdning, monument og skamstøtte“. In: *Kultur & Klasse*, nr. 56, Medusa, Viborg, 1987

Sonne, Jørgen: „I de Vildes Have“, in: *Have*, 1992

Stein Larsen, Finn: *Prosaens mønstre. Nærlæsninger af danske litterære prosatekster*, København: Berlingske Forlag, 1971

Sternberger, Dolf: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1981

Stuckenberg, Viggo: „Zoologisk Have“, in: *Illustreret Tidende 1904/5 bd. 46*.

Sønderby, Knud: „Zoologisk forår“, in: *Hvidtjørnen. Essays*. Gyldendal, København, 1950

Tauber, P.: „En forsvindende Pattedyrverden i Kjøbenhavn“, in: *Geografisk Tidsskrift, Bd. 2, Extrahefte*, 1878

Vizki, Morti: „Et økologisk hit“, in: *Information*, 28.7., 1995