

# TEATER SOM MASSEDANNELSE

## JOHAN LUDVIG HEIBERGS VAUDEVILLER FRA 1820'ERNE OG 1830'ERNE

■ BERTEL NYGAARD

I Johan Ludvig Heibergs populære vaudevilleteater fra 1820'erne og 1830'erne kan man se et væsentligt samspil mellem kommercielt orienteret populærkultur, åndsuddannelse og utopisk samfundsprojekt. Gennem en analyse af Heibergs vaudeviller som led i hans samfundsmæssige projekt vil jeg her bidrage til at belyse nogle af de gryende moderne kampfelter, der fandt særlige udtryk i den sene 'guldalder' – kampe om afgrænsninger og forbindelseslinjer mellem kulturelite og massepublikum, mellem markedets tvang og ideale værdier, mellem kunst og samfundspolitik og mellem fremtidsoptimisme og forfaldsfornemmelser.

### POPULÆRKULTUR SOM MASSEDANNELSE

Vaudevillen – her var endelig teater, der begejstrede et stort, blandet publikum. Den nye genres danske frontfigur, den 33-årige Heiberg, opnåede stjernestatus. Hør blot forfatterkollegaen Carl Bernhard berette om postyret, da den første Heibergsvaudeville – *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* – åbnede på Det kongelige Teater sidst i november 1825:

[D]et var umuligt at faae Billetter, Folk sloges derom og stod alt ved Theaterdøren, uden Overdrivelse, om Morgenen Kl. 6 i Bælmørke, for at være ved Haanden Kl. 11, naar Himmeriges Porte aabnedes. Direktionen viste den sjeldne Generositet at betale ham 300 Rd. [Rigsdaler] istedetfor 200 Rd. paa Grund af den store Indtægt, han havde skaffet Kassen, og i fire Dage var det første Oplag udsolgt, og der maatte skrides til et andet; [Forlæggeren C.A.] Reitzel tjente 200 Rd. ren Profit paa det første, og overalt paa Gader og Stræder hørte og hører man endnu Dreng og Voxne synge Viser af Vaudevillen; ikke at have seet den er det Samme som at erklære sig selv for en Vandal eller Barbar i Beaumondens Øjne [...].<sup>1</sup>

Scenerne gentog sig ved flere af de vaudeviller, som Heiberg leverede i hastigt rap gennem de følgende år: *Den otte og tyvende Januar, Aprilsnarrene, Recensenten og Dyret* (1826), *Et Eventyr i Rosenborg Have* og *De Uadskillelige* (1827) – foruden

---

<sup>1</sup> Carl Bernhard til N.C.L. Abrahams 7. januar 1826, optrykt i *Illustreret Tidende* nr. 1185, 11. juni 1882, s. 453.

efternølere som *Kjøge Huuskors* (1831), *De Danske i Paris* (1833), *Nei* (1836), *Ja* (1839) og en række mindre 'situationsstykker', dvs. korte énaktere.

Mange kritikere var skeptiske over for al denne tant og fjas, ikke mindst i de første år. Hos teatrets magtfulde direktion gik smagen snarere i retning af de tungere, dystre dramaer, der havde domineret repertoiret i 1800-tallets første årtier. Med vaudevillerne nærmede kongens teater sig "Fieleboden", mente den aldrende kulturautoritet Knud Lyhne Rahbek.<sup>2</sup> Steen Steensen Blicher affærdigede dem som "usselt juks", "det floveste, fadeste lapsesludder jeg i mine dage har læst".<sup>3</sup> Teateranmelderen Ove Thomsen nedsablede Heibergs vaudeviller og udtrykte fortvivlelse over den "Manie, eller maaske rettere Bersærkegang, der synes at være kommen over Publikum, liig en hidsig Feber".<sup>4</sup>

I store træk kan vi genkende situationen fra vores egen samtid. I dag er der *hype* omkring succesrige biograffilm eller store musiknavnes koncerter, hvis lette tralala kulturautoriteterne først vrænger ad, men ofte senere blåstempler, når eftertidens endnu nyere succeser leverer en passende distance. Heibergs vaudeviller viser noget lignende, blot i gammelt enevælde Københavnsk format – ikke i dollars, men i rigsdaler; med et mindre massivt publikumstal, men med en beslægtet fornemmelse af sensation. Her er kamp, ikke blot mellem stilretninger,

---

2 Citeret fra Morten Borup: *Johan Ludvig Heiberg*, 3 bd., København: Gyldendal 1947-49, her bd. 2, s 43. Borups store Heibergbiografi må stadig betragtes som det vigtigste standardværk om sit emne. Vibeke Schrøder: *Tankens våben. Johan Ludvig Heiberg*, København: Gyldendal 2001, giver et hurtigere overblik og interesserer sig ofte mere for private forhold, end Borup gjorde, men er i andre henseender mindre relevant. Mere specifikke sider af Heibergs tanker og virke studeres i Klaus P. Mortensen: *Stjernekyggen. Johan Ludvig Heibergs sande Biographie*, København: Gyldendal 2009; Jon Stewart (red.): *Johan Ludvig Heiberg: Philosoph, littérateur, dramaturge, and political thinker*, København: Museum Tusulanum 2008; samme: *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark. Tome I. The Heiberg Period: 1824-1836*, København: C.A. Reitzel 2007; Lasse Horne Kjældgaard: *Sjælen efter døden. Guldalderens moderne gennembrud*, København 2007; Carl Henrik Koch: *Den danske filosofis historie: Den danske idealisme 1800-1880*, København 2004. Litteraturhistoriske kontekstualiseringer af Heibergs udsyn findes navnlig i Paul V. Rubow: *Dansk litterær Kritik i det nittende Aarhundrede indtil 1870*, København: Levin & Munksgaard 1921; Valdemar Vedel: *Studier over Guldalderen i dansk Poesi*, København: Gyldendal 1967 (opr. 1890); Vilhelm Andersen: *Tider og Typer af dansk Aands Historie I: Goethe*, København: Gyldendal 1915-16; Sven Møller Kristensen: *Digteren og samfundet i Danmark i det 19. århundrede. I: Guldalderetiden*, København: Munksgaard 1974 (opr. 1942). Min egen bog *Guldalderens moderne politik. Om krisediagnose, utopi og handling hos Johan Ludvig Heiberg*, Århus: Aarhus Universitetsforlag 2011, er et forsøg på at skildre Heibergs livsprojekt i politik- og kulturhistorisk kontekst med afsæt i en enkelt Heibergtekst fra 1833. En enkelt relevant udgivelse, Jon Stewart (red.): *The Heibergs and the Theater: Between vaudeville, romantic comedy and national drama*, København: Museum Tusulanum 2013, kom mig desværre så sent i hænde, at den ikke har kunnet få væsentlige konsekvenser for det følgende.

3 Blicher til hhv. A.P. Liunge og B.S. Ingemann, her citeret fra Niels Birger Wamberg: *H.C. Andersen og Heiberg*, København: Politikens forlag 1971, s. 26.

4 Vaudevilleanmeldelser er optrykt i uddrag i Borup *Heiberg*, bd. 2, s. 199ff. Her citeret fra s. 199.

men mellem forskellige grupper, der kæmper indbyrdes om det kulturelle hegemoni og derigennem om politiske og sociale magtpositioner.<sup>5</sup>

De historiske forskelle rækker dog videre og skaber en objektiverende distance, som kan hjælpe os i bestræbelsen på at begribe moderne relationer mellem kunst, politik, samfund, idealer og markedsforhold. Heiberg populariserede ikke blot i andre former, men også ud fra en ganske anderledes kulturel baggrund – en historisk kontekst, hvor den markedsorienterede kulturproduktion forekom langt mere ny og fremmed end i vores tid. Det er sandt nok, som f.eks. litteraten Sune Auken kritisk bemærker i den nyeste udgave af Gyldendals litteraturhistorie, at Heibergs vaudeviller var stærkt ”bundet til deres samtid”, uden prætentioner om at skulle ”røre og gribe tilskueren i hans dybeste grund”.<sup>6</sup> Vaudevillerne skulle underholde og adsprede.

Netop deri ligger dog en del af deres interesse for historikeren: For at kunne virke efter hensigten må det populærkulturelle produkt indarbejde idealer

---

5 Jf. til dette hegemonibegreb Nygaard *Guldalderens moderne politik*, s. 38-40. Min analyse af Heibergs vaudeviller er dermed også til dels udviklet gennem refleksioner over historiske studier af nyere populærkultur. Disse studier er ofte inspireret af den såkaldte 'Birminghamskole' omkring Stuart Hall og det nu desværre hedengangne Centre for Contemporary Cultural Studies, der ikke blot vil affærdige populærkulturen som ideologireproducerende kulturindustri – sådan som den 'kritiske teoris' frontfigurer ofte var tilbøjelige til, f.eks. i Max Horkheimer & Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer 1998 (opr. 1944), Herbert Marcuse: *Det én-dimensionale menneske. En undersøgelse af det højtudviklede industrisamfundets ideologi*, København: Gyldendal 1969 (opr. 1964) og samme: *Den æstetiske dimension. Bidrag til en kritik af den marxistiske æstetik*, København: Gyldendal 1979 – men i stedet betragter den som et kampfelt, hvori etablerede kulturelle hegemonier står over for de antihegemoniske udfordringer, der etableres, idet populærkulturen tilegnes af et publikum, der på grund af denne kulturs formmæssige enkelhed er i stand til at gøre den til sin egen og derved opnå egne sprog og handlingsformer. (Jf. hertil f.eks. temaet om populærkultur i *Temp* nr. 6.) Dette er efter min opfattelse et værdifuldt analysegreb. Mindre velbegrunder finder jeg derimod sådanne populærkulturstudiers typiske afgrænsning af deres undersøgelsesområde til masseindustriens epoke eller, endnu snævrere, til den angloamerikanske kulturs indflydelsessfære efter Anden Verdenskrig. Alt imens jeg anerkender behovet for en historisk afgrænsning af populærkulturens epoke vil jeg foreslå et anderledes periodiseringskriterium: populærkultur som knyttet til udbredelsen af kapitalistiske produktionsforhold og moderne forandringserfaringer. Ligeledes forekommer Birminghamskolens fokus på populærkulturens antihegemoniske tendenser mig for ensidig og generaliserende. Her mener jeg, der er afgørende metodiske indsigter at hente i f.eks. Fredric Jamesons insisteren på at betragte populærkultur som på én gang udtryk for kulturindustriel ideologi og kritisk, utopisk længsel – som jeg vil vende tilbage til senere i artiklen. Denne insisteren åbner samtidig for en mere konstruktiv, om end stadig kritisk, brug af den 'kritiske teoris' indsigter.

Endelig er mit ærinde her ikke at undersøge populærkultur i 'ren' form, men i stedet at se på en specifik bestræbelse på et møde mellem kommerciel populærkultur og elitære dansesidealer.

6 Sune Auken m.fl.: *Dansk litteraturs historie. Bind 2: 1800-1870*, København: Gyldendal 2008, s. 272. Andre vurderinger af Heibergs vaudeviller fremhæver noget lignende, men betragter dem samtidig i et mere alment litteraturhistorisk perspektiv, f.eks. Borup *Heiberg*, bd. 2, s. 39-88, og Schrøder *Tankens våben*, s. 183-210.

og kulturelle 'koder', der på den ene eller anden vis kan appellere til publikum. Dermed kan sådanne produkter fungere som kilder til historisk indsigt – selv sagt ikke i det empiriske publikums specifikke præferencer eller en art 'gennemsnitsopfattelse' hos dette publikum; men dog til et symbolsk terræn, hvor kulturproducenten kan nære et begrundet håb om at kunne nå sit publikum. Gennem dette fokus kan en kulturhistorisk orienteret funktions- og indholdsanalyse af Heibergs vaudeviller pege på historiske idealer, værdier og relationer, som vi kan have vanskeligt ved at få greb om på andre måder.

Kulturproduktet bør dog heller ikke ses udelukkende som en afspejling. Nok må det nødvendigvis appellere til elementer af den dominerende ideologi, men i en relativt særlig form, der giver plads til grader af individualitet og kreativitet – og mulighed for at knytte an til sociale, politiske og kulturelle projekter. I Heibergs vaudeviller kan man finde et eksempel på en populærkulturel praksis, som knyttes til et udpræget kulturelitært dannelsesprojekt. Gennem sin kompositoriske forfinelse af vaudevilleformen og gennem de værdier, han indskrev i sine vaudeviller, ville Heiberg anspore sit kernepublikum til at tænke selvstændigt og kritisk. Derigennem skulle dette publikum blive kimen til et bedre samfund. Publikum skulle gennemgå en dannelsesproces for at kunne udgøre et sandt publikum, dvs. en organisk offentlighed af selvstændigt tænkende personligheder med kvalificeret dømmekraft – ikke kun i sager, der angik kunst eller æstetik i snæver forstand, men pr. implikation også i politiske og samfundsmæssige spørgsmål. Som et ekko af den tyske poet og tænker Friedrich Schillers overvejelser over æstetisk opdragelse nogle årtier før betragtede Heiberg i høj grad sin kulturproduktion som *politisk*.<sup>7</sup> Og denne dannelse måtte for Heiberg ikke mindst orienteres mod forankring i filosofien, nærmere bestemt: den hegelske filosofi, som han i midten af 1820'erne netop havde stiftet bekendtskab med, og som ifølge ham selv var den centrale inspirationskilde til hans vaudevilleteater.<sup>8</sup> Her var således tale

---

7 Jf. Friedrich Schiller 'Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?' (1784) i samme: *Werke in drei Bänden*, München: Carl Hanser Verlag 1966, bd. 1, s. 719-729; samt om slægtskabet mellem Heibergs og Schillers æstetisk-politiske opdragelsestanker Nygaard *Guldalderens moderne politik*, s. 158-161.

8 Jf. Johan Ludvig Heiberg: 'Autobiographiske Fragmenter' (1839), i samme: *Prosaiske Skrifter*, 11 bd., København: C.A. Reitzel 1861-62, her bd. 11, s. 502. Den senere kommentarlitteratur om Heiberg har nok bemærket hans forsøg på at skabe forbindelse mellem Hegels tænkning og vaudevillen, men aldrig udforsket denne forbindelse særlig grundigt. Borup *Heiberg* er kendetegnet ved en iøjnefaldende ringeagt for Hegels filosofi (jf. f.eks. bd. 1, s. 153). Schrøder *Tankens våben*, s. 182, reducerer uden videre dikkedarer Heibergs hegelianisme til et spørgsmål om hans selvfølelse: "Det var forståelsen af Hegel, der gav hans [Heibergs] tanker og fantasi et løft, ikke fordi der umiddelbart var nogen forbindelse mellem Hegel og vaudevillerne, men Heiberg havde ændret sig og fået tro på sin egen betydning." Stewart *Hegelianism* lægger i kraft af sit emne og sin detaljeringsgrad op til at udforske spørgsmålet nærmere, men her fokuseres fortrinsvis på eksplicite referencer til Hegel eller direkte paralleller til skriftsteder i Hegels værk, hvorfor her ikke findes nogen analyse af vaudevillerne som sådanne. I det følgende vil jeg derimod betone Heibergs hegelianisme som et væ-

om en særlig filosofisk og kunstnerisk prægning af et tidstypisk dannelsesborgerligt projekt.

Masseappel, populærkultur og åndsuddannelse; teaterdigtning, filosofi og politiske offentlighedsidealiser – alle disse elementer syntes for Heiberg at smelte sammen i vaudevilleformen. Derfor var han også særdeles optimistisk på dens vegne, i det mindste i de første år. Sammen med både hans filosofiske skrifter og tidskriftet *Kjøbenhavns flyvende Post*, som han udgav fra 1827 til 1834, var vaudevillerne tænkt som strategiske redskaber i realiseringen af hans på én gang tidstypiske og egenartede fremtidsutopiske horisont.<sup>9</sup> Senere begyndte optimismen at vige for skuffelse. Det kunne man nok allerede ane i hans vaudevillers faldende produktionsfrekvens. Fra 1840'erne viste skuffelsen sig tydeligere, både i hans eksplicitte publikumskritik og hans nu stærkt dalende produktionsfrekvens som skribent. Han fik fat i et for sin tid betydeligt publikum i 1820'erne. Men det herkuliske projekt at bekæmpe den sociale atomisering gennem underholdningsformidlet filosofisk dannelse slog fejl.

Jeg vil se nærmere på dette ved først at skitsere de ydre rammer om Heibergs projekt, dernæst gå over til analysen af form og indhold i selve vaudevillerne.

#### TEATRET SOM TVETYDIG POLITISK SCENE

Før radio, film og fjernsyn var teatret måske den væsentligste kunstneriske institution i samfundslivet. Forud for etableringen af moderne, udtrykkeligt politiske offentligheder var teatret tillige ét af de væsentligste samlingssteder, hvor statsligt sanktioneret ideologi kunne stå direkte over for den brede befolkning inden for et konkret, centralt placeret offentligt rum. Derigennem kunne teatret endda også lejlighedsvis fungere som en slags erstatning for en udtrykkeligt politisk repræsentation af folket.<sup>10</sup> Ligesom mange andre var Heiberg ganske bevidst om det tætte samspil mellem teater og politik.<sup>11</sup>

---

sentligt element i hans projekt som helhed, herunder vaudevillerne – alt imens jeg dog også anerkender, at Heibergs forståelse og brug af Hegels filosofi til stadighed var præget af de former for romantisk tænkning, der havde været fremherskende i dansk åndsliv gennem Heibergs opvækst- og modningsår. Jf. hertil Nygaard *Guldalderens moderne politik*, s. 102-104, 164-167.

- 9 Jf. næranalyser af hans filosofiske skrift fra 1833, *Om Philosophiens Betydning for den nuværende Tid*, i Nygaard *Guldalderens moderne politik*, samt Kjældgaard *Sjælen efter døden*. Dette skrift er inden for de nærmeste år blevet publiceret i kommenteret engelsk oversættelse: Jon Stewart (red.): *Heiberg's On the Significance of Philosophy for the Present Age and Other Texts*, København: C.A. Reitzel 2005.
- 10 Jf. Robert Justin Goldstein: 'Introduction', i samme (red.): *The Frightful Stage: Political Censorship in Nineteenth-Century Europe*, New York: Berghahn Books 2009, s. 4f.
- 11 Jf. de hyppige påpegninger af paralleller mellem teatrets og statens funktioner – f.eks. i Johan Ludvig Heiberg: *Om Vaudevillen som dramatisk Digtart og dens Betydning paa den danske Skueplads. En dramaturgisk Undersøgelse*, København 1826, s. 5-7, 12; samme: 'Om Teatret', *Fædrelandet* 6., 28. september, 5., 6., 11. oktober, 12., 20., 25. november 1840 – her især 6. og 28. september.

At være teatergæst i 1700- og 1800-tallets København var langt fra samme oplevelse som den, man kan få i vores tid ved endnu en højtidelig genopførelse af Heibergs *Elverhøi* på Det kongelige Teater. Dette skyldtes ikke mindst det samme teaters daværende stilling i hovedstadens kulturliv. Det var ganske vist ikke den eneste forlystelsesmulighed for datidens københavnere. Men det havde monopol på egentlig teatervirksomhed i hovedstaden indtil midten af 1800-tallet, hvor først Casino i 1848, senere Folketeatret i 1857 overtog store dele af det jævne publikum og efterlod det gamle teater med et mere ensartet, mere 'fornemt' publikum.<sup>12</sup> Op gennem første halvdel af 1800-tallet var det stadig her, jævne folk kunne forsamles med den fineste elite i samme sal, dog selvsagt behørigt adskilt i hver deres afmærkede del af lokalet. Hoffet havde sin egen loge. Borgerskabet købte sig til de bedre pladser. Pøbelen og den lavere middelstand stod på parterret, tæt pakket og indhyllet i hinandens kropslugt, hujen, piften og drukkenskab. I den propfyldte teatersal, hvor det levende lys bidrog sit til at mindske ilten i lokalet, og hvor publikum ofte brugte pauserne til at kigge dybt i punchen, var det ikke et særsyn, at folk faldt om af besvimelse.<sup>13</sup>

Datidens teater havde en dobbeltsidet politisk funktion, som oftest forblev implicit, men dog også synes at have været fuldt ud erkendt: på den ene side et organ for statslig propaganda 'fra oven', på den anden side en kanal for folkelige lidenskaber 'fra nedenu'.<sup>14</sup> Staten havde brug for teatret – dels for at skabe sig lydige undersåtter, der anerkendte dens bærende værdier og behov, dels for at lede folkelige lidenskaber ind i kontrollable former. For den bredere befolkning tjente teatret til underholdning og flugt fra hverdagens trælsomhed, men ind imellem også til at udtrykke holdninger til de herskende forhold. Fra begge sider var her tale om en offentlighedsform, som var politisk i bred forstand, men samtidig stod tilstrækkeligt fjernt fra de politiske institutioner og den politiske offentlighed i snævrere forstand til, at samfundsmæssig utilfredshed kunne ytres uden nødvendigvis at true det gamle styres politiske overvejelser direkte.<sup>15</sup>

Statens forhold til teatrets offentlige rum var desuden tæt forbundet med dens forhold til de fremvoksende markedsforhold, i dette tilfælde først og fremmest fremvæksten af en markedsdrevne kulturindustri. Kulturproducenten blev i stigende grad frigjort fra personlige bindinger til fyrster, aristokrater eller an-

---

12 Elin Rask: *Det kritiske parterre. Det kongelige Teater og dets publikum omkring år 1800*, København: Akademisk Forlag 1972, s. 9.

13 Rask *Det kritiske parterre*, s. 86f. Jf. til bredere overblik Jens Engberg: *Til hver mands nytte. Det Kongelige Teaters historie 1722-1995*, 2 bd., København: Frydenlund 1995; samme: *Magten og kulturen. Dansk kulturpolitik 1750-1900*, 3 bd., København: Gad 2005.

14 Goldstein 'Introduction', s. 4-16.

15 Her og andre steder i artiklen bygger jeg videre på overvejelser over kampe om og modsætninger i politikens moderne sfæreafgrensning i Nygaard *Guldalderens moderne politik*, s. 12-16 og passim, foruden Bertel Nygaard: 'Anti-Politics: Modern Politics and its Critics in Denmark 1830-1848', *Scandinavian Journal of History*, 36:4 (2011), s. 419-442.

dre mæcener, der typisk havde stillet håndfaste krav til kulturproduktionen som en repræsentation af deres sociale status. Denne frisættelse af kulturproduktionen betød, at den nu blev udført enten af lønarbejdere eller selvstændige kulturproducenter, hvis relation til det moderne publikum af kulturkunder typisk blev formidlet gennem de frembrydende store forlæggere, eller gennem nye mæcenrelationer til den moderne stat, upersonlige kapitalfonde eller enkelte rigmænd.<sup>16</sup> Heibergs teaterdigtning, hans rolle som tidsskriftredaktør og overhovedet hans tidstypiske opfattelse af sig selv som fri, skabende kunstner, der dog bestandigt mødtes af markedets krav, var på afgørende vis formet af denne kontekst.

Både teateroffentligheden og markedet udgjorde potentielt modsætninger til staten. Men det var modsætninger, som staten i stigende grad måtte affinde sig med. Derudover var stat og marked indbyrdes forbundne, til dels også overlappende i kraft af deres basering på særinteresser og subjektive behov og opfattelser. På et mere detaljeret plan kom denne sammenhæng til udtryk i identiteten mellem teatrets publikum og dets kunder, som Det kongelige Teater selvsagt var afhængige af, også selv om det var økonomisk støttet og i et vist omfang styret af den enevældige stat. Men den æstetiske og politiske offentlighed rummede samtidig muligheder for at hæve sig over markedets økonomiske, materielle interesser – og danne grundlag for kulturelle og sociale fællesskaber, som ikke var strengt markedsafhængige, eller som måske ligefrem stred imod markedets logik.

Staten måtte gennem 1700- og 1800-tallet søge at forholde sig afbalanceret til disse modsatrettede aspekter af teatret. Teatercensuren var ét af de væsentligste midler. Den afviste ikke blot enhver direkte politisk antydning eller anden usømmelighed pr. automatik, men dømte også i almindelighed ud fra særdeles konservative kunstneriske kriterier, så publikum ikke blev udfordret af det alt for dristigt nyskabende.<sup>17</sup> Samtidig anerkendte staten dog publikum som en dømmende kraft, men søgte at regulere formerne for dets domsafsigelser. Det jævne publikums hang til at vise opbakning eller forkastelse af teaterkunsten ved at huje eller pifte højlydt under forestillingerne blev anerkendt, men også forsøgt inddæmmet ved regler om et vist antal minutter – det skiftede mellem fem og ti – hvori publikum fik lov at støje løs, mod til gengæld at forholde sig roligt under resten af forestillingen.<sup>18</sup>

16 Lutz Winckler: *Kulturvareproduktion*, Århus 1977, s. 33-41; Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 bd., München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1968 (oprindelig 1953), her bd. 2, s. 43-56; Jürgen Habermas: *Borgerlig offentlighed. Offentlighedens strukturændring. Undersøgelser af en kategori i det borgerlige samfund*, København: Informations forlag 2009 (oprindelig 1962), s. 64ff; Lutz Winckler: *Autor, Markt, Publikum. Zur Geschichte der Literaturproduktion in Deutschland*, Berlin: Argument-Verlag 1986; Historiegruppen: *Danmark mellem feudalisme og kapitalisme – arbejdspapirer til periodelæsning*, Århus 1975, s. 129-72.

17 Dette dokumenteres i detaljer for en række europæiske staters vedkommende i Goldstein *The Frightful Stage*.

18 Rask *Det kritiske parterre*, s. 9, 106-116.

## HEIBERG OG VAUDEVILLERNE SOM DANNELSESPROJEKT

Det er naturligvis muligt, som f.eks. Sune Auken i det ovenfor citerede, at betragte vaudevillerne udelukkende som let underholdning. Deraf må også følge en tolkning af Heibergs egne betragtninger over genren som et forsøg på at legitimere sin lette underholdning med en fernis af idealer for at tækkes en idealistisk samtid. At hans skrifter rummede stærke elementer af selvlegitimering, er uomtvisteligt, men dels skete Heibergs egen kobling af vaudevillerne til dannelsesanker som integreret led i hans udvikling af en *ny*, kontroversiel form for idealisme, inspireret af Hegel, dels var vaudevillerne selv udformet i overensstemmelse med centrale elementer af Heibergs særlige hegelianisme, som jeg vil vise lidt senere.<sup>19</sup> Derfor vil jeg her betragte Heibergs vaudeviller i forlængelse af de ovenstående betragtninger over teatret som offentlighedsform: som en specifik satsning på at udnytte det folkelige engagement i teatret til at fremme og udbrede dannelsen – altså lade kulturens fineste træk smelte sammen med populærkulturens masseappel.

De heibergske vaudevillers form var inspireret af både de franske vaudevillier, især disses berømteste forfatter, Eugène Scribe, og af samtidige tyske lystspil. Heiberg lagde imidlertid vægt på at have gjort sine vaudeviller danske – givet dem en "national" form, som han kaldte det. Heri trak han blandt andet bevidst på komiktraditionen fra Ludvig Holberg et århundrede før – en tradition, der ved 1800-tallets begyndelse ikke længere stod stærkt på den danske teaterscene.<sup>20</sup>

Hvor den ældre generation af guldalderdigtere havde komponeret tunge sørgespil med blikket vendt mod den rene evighed eller fjerne, mytiske tider og steder: oldtiden, middelalderen, opnåede Heibergs vaudeviller succes ved deres direkte appel til tidens teaterpublikum. Ikke alene var de humoristisk anlagt og af overskuelig længde. De viste også omgivelser og livssammenhænge, som publikum umiddelbart kunne genkende sig i. De foregik i samtiden og på lokaliteter, der var genkendelige for hans københavnske publikum: dyrehaven, bestemte københavnske gader eller butikker, Rosenborg slotshave osv.<sup>21</sup> Heiberg fremhævede selv sin brug af "Localiteten" som et af vaudevillens mest vellykkede genretræk.<sup>22</sup> Sprog og stil var jævnt, genkendeligt og hverdagspræget, kendetegnet ved den regularitet og den art fortællinger om små ting, som litteraturhistorikeren

19 Jeg er dermed enig i Klaus P. Mortensens kortfattede karakteristik af Heibergs vaudeviller som et forsøg på at forene et "idealistisk" med et "pragmatisk" sigte – henholdsvis ambitionen om at "hæve publikum op på et højere dannelsesstrin" og bestræbelsen på at tjene penge. Mortensen *Stjerneviggen*, s. 84.

20 Heiberg *Om Vaudevillen*, s. 66ff; Heiberg til Ludwig Tieck 5. maj 1827, Borup *Breve og Aktstykker* bd. 2, s. 31; Borup *Heiberg*, bd. 2, s. 74f, jf. s. 39-88, samt bd. 1, s. 118-22.

21 Julius Clausen: *Kulturhistoriske Studier over Heibergs Vaudeviller*, København 1891 gennemgår en række af vaudevillernes tids- og stedbestede referencer. Torben Krogh: *Heibergs Vaudeviller. Studier over Motiver og Melodier*, København 1942 ser på genrens udvikling og Heibergs inspirationskilder, navnlig i musikalsk henseende.

22 Heiberg *Om Vaudevillen*, s. 62.



Franco Moretti for nylig har udpeget som karakteristisk for denne periodes borgerlige prosafortælling.<sup>23</sup> Vaudevillernes persongalleri var fortrinsvis hentet fra forskellige grupper af den urbane middelstand, Heiberg betragtede som sit kernepublikum. Temaerne var vedkommende og tidssvarende: kærlighed, dannelse, pengemagt, sociale konventioner. Og moralerne blev ikke udbasuneret eksplicit, men måtte udledes gennem publikums identifikation med handlingen og personerne. Vaudevillernes temaer skulle, med forfatterens ord, alluderes til i en "let" form, der hverken var banaliserende "letfærdig" eller tung og tør.<sup>24</sup>

Den umiddelbare effekt af Heibergs vaudeviller lignede da også den, Scribes vaudeviller havde haft i restaurationens og julimonarkiets Frankrig: en genopvækkelse af det folkelige, ikke-høviske teater.<sup>25</sup> Som litteraturhistorikeren Sven Møller Kristensen senere bemærkede, kunne vaudevillernes popularitet i Danmark også støtte den opfattelse, at de virkelig havde ramt deres publikums hang til "jævnhed, naturlighed, virkelighed, komedie og prosa".<sup>26</sup> Deres form og indhold kan derfor betragtes som en afspejling gennem forfatterens relativt særegne prisme af almene præferencer og problemstillinger for dette publikum.

Men bag den lette form gemte sig et omfattende dannelsesprojekt, der ikke kun omfattede Heibergs vaudeviller fra midten af 1820'erne og et tiår frem, men også de øvrige hovedaspekter af hans populariserende virke i samme periode: litteratur- og teaterkritikken, populærfilosofiske skrifter og den 'spekulative' poesi, der formidlede filosofisk erkendelse i poesiens billedskabende former.<sup>27</sup>

Guldalderens ældre autoriteter lagde typisk vægt på den poetiske forestillingskraft og følelser som den rette dannelses byggesten, og de koncentrerede denne dannelse hos nogle få genier, som ved mirakuløs styrke genskabte oldtidens faldne storhed, det timeliges kontakt til det evige. Sådant en opfattelse var f.eks. blevet udtrykt i programmatisk form i Henrich Steffens' indledning til filosofiske forelæsninger fra 1802-3.<sup>28</sup> Heiberg fordrede også enheden af det evige og det timelige som den rette dannelses mål. Men imod de ældre romantikere tog han udgangspunkt i Hegels bestemmelse af den filosofiske fornuft som historisk fremvokset – et utilsigtet, men dog målrettet resultat af gennem en lang, stadig fremadskridende proces. I denne proces gjorde den syntetiserende fornuft (eller: 'ånd') sig større og friere ved bestandigt at konfrontere, bearbejde og derigennem

---

23 Franco Moretti: *The Bourgeois: Between History and Literature*, London & New York: Verso 2013, især s. 67-83.

24 Heiberg: 'Om den nuværende Vaudeville og dens Indflydelse paa Litteraturen. II', *Kjøbenhavns flyvende Post* nr. 29, 1828.

25 Hauser *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, bd. 2, s. 209-217.

26 Kristensen *Digteren*, bd. 1, s. 51.

27 Jf. hertil Nygaard *Guldalderens*.

28 Henrich Steffens: *Indledning til filosofiske Forelæsninger*, København: C.A. Reitzel og Det Danske Sprog- og Litteraturselskab 1996.

indarbejde de nye elementer af fremmedhed og modsætning, den stødte på i den materielle, samfundsmæssige, empiriske mangfoldighed.

Denne verdenshistoriske åndsudvikling sås ifølge Hegel navnlig i staten – forstået som det almenvæsen, der ved at indoptage og mediere det borgerlige samfunds utallige indre modsætninger repræsenterede fornuftens voksende universalitet og frihed. Dette fremskridt forudsatte dog til stadighed det borgerlige samfund som en sfære af indbyrdes stridende særinteresser – kampe mellem individer og stænder, markedets konkurrence. Dette var ifølge ham bl.a. kommet til udtryk i den franske revolution, af hvis konflikter og destruktion verdensfornuften havde udledt menneske- og borgerrettighederne som et universalgyldigt resultat, ingen statsforfatning derefter ville være berettiget til at se bort fra. Hegel medgav også i almindelighed de liberale samfundstænkere, at det borgerlige samfund, dets offentlige mening og dets markedskræfter rummede en dynamisk kraft, som var nødvendig, men hævdede samtidig, at dette samfund på egen hånd ville føre til sin egen undergang.<sup>29</sup> Staten behøvede det borgerlige samfund, men det borgerlige samfund behøvede også staten.

Da den unge Heiberg første gang stødte på disse tanker i 1824, blev det udgangspunkt for en ny strategi over for offentligheden: Digteren måtte appellere mere direkte til denne offentlighed i al dens empiriske, timelige ufuldendthed. Derigennem skulle skabes en syntese mellem det evige og det timelige. I sit forsvaret for vaudevillegenren i pjecen *Om Vaudevillen* fra 1826 understregede han, at både digteren og teaterbestyrelsen havde som opgave at lære publikum at dømmes.<sup>30</sup> For at gøre dette måtte de hverken producere kunst for "Evigheden" alene eller lefle for publikums umiddelbare smag, men tværtimod søge at forene poesiens kontakt til evigheden med publikum som "den timelige Magt".<sup>31</sup>

Omdrejningspunktet måtte være en bestemt social gruppe: den del af 'middestanden', som stod uden for den lille, indspiste københavnske guldalderelite af 'dannede' autoriteter og skribenter, og som var fri for denne kulturelites affekterede manerer og dens forlorne forhold til autoriteter, men som dog udmærkede sig frem for 'pøbelen' ved visse boglige kundskaber og en grundstræben efter virkelig erkendelse.<sup>32</sup>

Ifølge Heiberg viste hans tidlige vaudevillers publikumssucces, at 'smagens fordringer', dvs. en stræben efter erkendelse af de evige værdier, allerede lå som en immanent stræben i dette publikums timelige gøremål:

---

29 Hegel: 'Grundlinien der Philosophie des Rechts', i samme: *Werke*, 20 bd., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, her bd. 7, s. 306, 339ff.

30 Heiberg *Om Vaudevillen*, s. 5, 53, 58.

31 Heiberg *Om Vaudevillen*, s. 58.

32 Jf. Peter Vinten-Johansen: 'Johan Ludvig Heiberg and his Audience in Nineteenth-Century Denmark' i Jon Stewart (red.): *Kierkegaard and his Contemporaries: The Culture of Golden Age Denmark*, Berlin & New York: Walter de Gruyter 2003, s. 343-355.

Thi vel forlanger Publikum blot at more sig, men det gjør tillige en ubevidst Fordring paa at komme videre i Erkjendelsen af det Skjønne, og derved giver det selv Leilighed til at forene begge Momenter, saa at man ogsaa her kan sige: vox populi, vox dei.<sup>33</sup>

Det drejede sig om "at lægge den oplyste Deel af Nationen de Ord i Munden, hvilke svare til dens egne Tanker, medens den ikke selv kan finde Udtrykket for dem".<sup>34</sup> Middelstanden rummede forudsætninger for erkendelse og en for størstedelen ubevidst stræben efter den, som det var den filosofisk dannede digters opgave at realisere. Det var et omfattende projekt for den moderne verdens forbedring gennem dens dannelse, formuleret i almene filosofiske termer, men med den oplagte konsekvens, at der i Danmark kun fandtes én eneste person med evner til at realisere de dannelsespotentialer, der lå i publikum: Johan Ludvig Heiberg. Alligevel stod det klart, at her ikke bare var tale om ensidigt autoritær opdragelse. Nok besad Heiberg selv allerede den erkendelse, som den bredere middelstand nu skulle have del i, men denne større gruppe måtte *selv* opnå dannelsen og dens myndighed baseret på sine egne erfaringer, sin egen subjektivitet.

Den optimistiske betragtning og anerkendelse af publikums dom, der således gennemsyrede Heibergs skrifter fra denne periode, var knyttet til stærke forhåbninger om, at statens karakter af almen fornuft ville kunne forenes med markedets og borgersamfundets partikulære interesser og behov. Heibergs udtrykkeligt politisk-filosofiske skrifter gentog Hegels understregning af statens nødvendighed – ofte endda stærkere end Hegel selv, idet Heiberg her ikke sjældent negligerede det borgerlige samfund som mediationsled mellem individerne og staten.<sup>35</sup> Han fordømte vedholdende den ensidige markedsdyrkelse, "Kræmmer-Aanden".<sup>36</sup>

Også i sit omfattende forsvar for vaudevillegenren fra 1826, den lille bog *Om Vaudevillen*, lagde han stor vægt på statens rolle som fornuftens verdslige udtryk og på digterens og teaterbestyrelsens roller som fornuftens talsmænd over for de blinde interesser i teaterverdenen. Her finder man dog samtidig en signifikant modvægt til dette standpunkt: en anerkendelse af det borgerlige samfund og markedsmekanismerne. Vaudevillens popularitet hos et bredt sammensat publikum havde gavnet både teatrets "Kasse" og dets "Ære".<sup>37</sup> Da han i foråret 1826 havde udarbejdet vaudevillen *Aprilsnarrene*, kunne han tilsvarende skrive til sin

33 Heiberg *Om Vaudevillen*, s. 53.

34 J.L. Heiberg til Det Kongelige Teaters Direktion 16. august 1832, i Morten Borup (red.): *Breve og Aktstykker vedrørende Johan Ludvig Heiberg*, 5 bd., København: Gyldendal 1946-50, her bd. 2, s. 139.

35 Jf. f.eks. forbigåelsen af det borgerlige samfund i den pædagogiserende udlægning af Hegels statsfilosofi i Heiberg ['Christen Thrane']: 'Breve til en Politicus på Landet' *Kjøbenhavns flyvende Post* nr. 24, 1834.

36 Heiberg: 'Om Lystspillet Brødrene Foster', *Kjøbenhavns flyvende Post* nr. 2, 1834.

37 Heiberg *Om Vaudevillen*, s. 63.

nærmeste allierede inden for teatrets direktion, Jonas Collin: "Hvis Stykket bliver antaget *saaledes som det er*, saa maatte jeg tage meget fejl, om det ikke skulde blive Theaterkassen lige saa nyttigt, som Kong Salomon og Jørg[en] Hatt[emager]."<sup>38</sup> Heiberg mente med andre ord, at vaudevillen ville kunne overvinde modsætningerne mellem på den ene side den statslige almenfornuft og kunstens værdier som formål i sig selv, på den anden side den empiriske offentligheds umiddelbare anskuelser og krav om økonomisk rentabilitet som formål.

Heiberg udtrykte således aldrig nogen kritikløs accept af markedet. Men han satsede i sin vaudevilleproduktion på, at markedets værdibegreb ville kunne forenes med, måske endda udnyttes som redskab til, fornuftsdannelsens højere formål. Over for offentligheden gjaldt det således også om en kamp for at udnytte markedets efterspørgselsmekanismer, forankret i det empiriske publikums umiddelbart forefundne opfattelse af deres kulturelle behov, herunder det simple behov for underholdning, med henblik på at hæve publikum til et højere niveau.

I denne position kan man også ane et tvetydigt forhold til det moderne: Hans kultur- og samfundstænkning var kendeligt forankret i det moderne samfund og dets fornufts- og forandringskriterier, men rummede også en fundamental kritik af de ensidigheder, det moderne liv medførte: på den ene side atomisering, på den anden side kompensatoriske længsler – enten i form af nostalgiske hyldester til forgange, organiske fællesskaber eller i den romantiske kunsts forsøg på at gribe det umedieret evige, det rent ideale. Heiberg udviklede herimod den fordring, at det moderne samfund måtte indløse sit potentiale for at skabe en højere syntese af åndens (subjektets) frihed som realiseret i et samfundsmæssigt og kulturelt fællesskab.

Hans holdning til markedets positive potentialer, der forudsatte dets afgrænsning til bestemte sfærer, kom ikke kun til udtryk i hans eksplicitte overvejelser over vaudevillernes baggrund. Den kan også findes som centralt motiv i selve vaudevillerne. I deres opbygning, centrale temaer, værdigrundlag og fordeling af helte- og skurkeroller anes formentlig ikke blot forfatterens egen enhed af kritik og forhåbning på markedets vegne, men også elementer af stykkernes appel til publikum. Jeg vil her fokusere på hovedtemaer i vaudevillernes konflikter mellem indre værdier som kærlighed, åndsdannelse og subjektivitet på den ene side og ydre hindringer i form af pengemagt, falsk autoritet og social status på den anden. Dernæst vil jeg vise deres syntetisering i de enkelte fortællinger.

---

38 Johan Ludvig Heiberg til Jonas Collin 11. marts 1826, i *Borup Breve og Aktstykker*, bd. 2, s. 16. Tilsvarende overvejelser findes i Heiberg til Det Kongelige Teaters direktion 2. marts 1829, *Borup Breve og Aktstykker*, bd. 2, s. 84, samt offentligt formuleret i Heiberg: 'Et Ark Nytaarsvers', *Kjøbenhavns flyvende Post* nr. 1, 1827, i form af Heibergs nytårsønske om, at teatrets kasse må blive fyldt, så han kan blive vel betalt for sine vaudeviller.

## INDRE VÆRDIER

Det mest iøjnefaldende, gennemgående tema i vaudevillerne er *kærlighed* – fortalt i former, der for nutidsmennesker kan vække minder om Morten Korch-filmatiseringer eller de lystspil, som den danske filmindustri leverede på samlebånd i midten af 1900-tallet: Gennem talrige genvordigheder, komiske optrin, forviklinger og sange forenes de rette par altid til sidst.

Ser man nærmere på kærlighedstemaets funktion i vaudevillerne, hæver det sig dog over de rene trivialiteter: Det er subjekternes inderligt følte, selvbestemte kærlighed, der vinder frem på bekostning af udvortes kriterier som pengerigdom, social stand, finhed eller ældre slægtninges krav. Heibergs værdigrundlag er således her det moderne borgerlige samfund, hvori den organiske sammenhæng mellem de enkelte dele stadig udgør et centralt, styrende utopisk perspektiv, men hvor udgangspunktet for sammenhængen nødvendigvis må være de egentlige individer med tilstrækkelig myndighed til at kunne indgå i og bidrage til den organiske helhed.

Samtidig er det karakteristisk, at det fortrinsvis er den *unge* kærlighed, der tilkendes sin ret – ikke kun som en reproduktion af de gamles kærlighedsskikke, men i nye, forandrede former. ”De Unge ved bedre at skikke sig deri [dvs. i kærligheden], end de Gamle”, udbryder figuren Caroline til sin mor i vaudevillen *De Uadskillelige* fra 1827.<sup>39</sup> Dette udtrykker en central bevidsthed om tidslig, historisk forandring i Heibergs vaudeviller, der ligesom kærlighedstemaet i almindelighed også må forstås på bredere kulturelt og samfundsmæssigt plan: Den nye tids værdier og præferencer udtrykker den historisk fremvoksende fornuft; derfor må de vinde frem på bekostning af det gamle og dets anskuelser. Ungdommens ret til at bygge sine forhold på egen kærlighed udtrykker en ”oplyst Tænke-maade”, som figuren Poul påpeger i samme stykke.<sup>40</sup>

Dermed forbinder skildringerne af kærlighed sig også med *dannelsen*, der både er et overordnet værdigrundlag for hele Heibergs produktion og et hyppigt tema i vaudevillerne, tydeligst i *Aprilsnarrene* fra 1826, der satiriserer over den slette dannelse på tidens pigeskoler, og *Recensenten og Dyret* fra samme år, hvor den dilettantiske kunstkritikerstand, Heiberg selv betragtede sig som offer for, blev hængt ud. Som blandt andre historikeren Rudolf Vierhaus har påpeget, adskilte 1800-tallets fremherskende dannelseskriterier sig fra tidligere tanker om opdragelse ved at måtte baseres direkte på den enkeltes egne evner og arbejdsindsats.<sup>41</sup> Dannelse var noget, man selv måtte gøre sig fortjent til. Den var en erhvervet personlig besiddelse, der ikke uden videre kunne videregives eller over-

39 Heiberg: 'De Uadskillelige' (1827), i Heiberg: *Poetiske Skrifter*, 11 bd., København: C.A. Reitzel 1862, her bd. 6, s. 477 (34. scene).

40 Heiberg 'De Uadskillelige', Heiberg *Poetiske* bd. 6, s. 444 (25. scene).

41 Rudolf Vierhaus: 'Bildung', i Otto Brunner, m.fl.: *Geschichtliche Grundbegriffe*, 8 bd., Stuttgart: Ernst Klett 1974-97, her bd. 1, s. 515-518.

føres til andre. Dette indgik også i Heibergs egne udtrykkelige dannelsesidealer. For ham var det afgørende, at den sande dannelse ikke var noget udvortes eller affekteret, aldrig bare ren form eller – som han udtrykte det med tydelig foragt – ”udvortes Politur”.<sup>42</sup>

Både kærligheden og dannelsen var dermed også værdier, der var forankret i en fordring om *subjektivitet*: subjektet som selvstændigt tænkende, talende, skabende, dømmende og besiddende. Dette var forankret i det moderne, borgerlige samfunds subjektroller, der tog afsæt i udpegningen af det frie, ejendomsbesiddende individ – sådan som det idealiseres i den politiske tænkning fra i hvert fald John Locke og, i mere historiserede former, op gennem 1700-tallets opfattelser af samfundets trinvis fremskridt hen mod det moderne handelssamfund og frem til Hegels anerkendelse af det som en komplementær forudsætning for den moderne stat som legemliggørelse af verdensåndens højeste dannelsesstrin. Hos Heiberg spillede denne samfundsmæssige og politisk relevante subjektivitet tæt sammen med fordringer om æstetisk kreativitet i den romantiske tradition siden Friedrich Schillers udpegning i 1790'erne af 'legedriften' som centrum i den relativt autonome æstetiske sfære, hvori mennesket skulle kunne hæve sig over fornuftens ensidige stræben efter ren uendelighed og sansernes ligeså ensidige afspjuling af naturens og timelighedens rene mangfoldighed.<sup>43</sup>

Samtidig var det centralt for Heiberg, at subjektiviteten ikke bare måtte ende i det, han efter Hegels forbillede kaldte for 'slet uendelighed'. Det sande subjekt måtte forbinde sig organisk med det objektive og med totaliteten det måtte realisere sig i og gennem sin overvindelse af den genstridige objektivitet – ved at transformere objektet fra et objekt i sig selv til et objekt for subjektet, dvs. et objekt, der var erkendt og formet gennem subjektets deltagelse – og hvor altså subjektet så at sige havde indfædet sin skaberkraft.<sup>44</sup> Heibergs mål var en *ideal* dannelse, kendetegnet ved ”Eenheden af det Ydre og det Indre, af Objectet og den Sjæl som gennemtrænger det, altsaa et Forhold, hvor, ligesom i Selvbevidstheden, det Ydre ikke er forskjelligt fra det Indre, Gjenstanden ikke forskjellig fra Erkjendelsen, hvor følgelig Intet er fremmed, Intet meddeelt eller givet, men alt frembragt og gennemtrængt af os selv”.<sup>45</sup>

42 Johan Ludvig Heiberg: *Indlednings-Foredrag til det i November 1834 begyndte logiske Coursus paa den kongelige militaire Høiskole*, København: I. H. Schuboths Boghandel 1835, s. 4.

43 Jf. Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, München: Wilhelm Fink 1967 (opr. 1793-95).

44 Jf. f.eks. Heiberg: 'Til Herr Philister. II', *Kjøbenhavns flyvende Post* 1827, nr. 3. Jf. også den mere udfoldede diskussion af slet uendelighed i Heiberg 'Et Par Ord'; diskussionen af Baggesens 'vaklen' i filosofien over for hans følelse af dens nødvendighed i J.L. Heiberg til H.G. v. Schmidten 15. april 1831, Borup *Breve og Aktstykker*, bd. 2, s. 100; samt Heibergs kontrastering af den sande og den slette uendelighed i Heiberg *Indlednings-Foredrag*, s. 6.

45 Johan Ludvig Heiberg: 'Symbolik', *Kjøbenhavns flyvende Post*, nr. 4, 1834. Jf. Heiberg *Indlednings-Foredrag*, s. 5, 35.

Denne vision om ideal dannelse kan genfindes i Heibergs vaudeviller i konfrontation af disse positivt ladede grundværdier med bestemte former for negation i form af problemer, udfordringer og modsætninger, der må overvindes med henblik på forløsning og syntese. I denne fortælle måde ligger nok noget uhyre konventionelt og udbredt, men i Heibergs tilfælde er det formelt rendyrket – en slags illustrativ forestilling af den filosofiske tanke, han havde udviklet gennem sine Hegelstudier.

## PENGE

Over for kærligheden og dannelsen som de indre værdier, som bør baseres på subjektet, og som subjektet samtidig bør stræbe efter at leve op til, står de udvortes sociale forhold, der ofte udløser fortællingernes utallige forviklinger og dermed deres dynamik, idet de stiller sig i vejen for kærligheden og dannelsen. Den hyppigste hindring for kærligheden er pengenes magt – ”de fordømte Pengehensyn!” – som den gældsramte, forelskede kandidat Hammer udbryder i stykket *Nei* fra 1836.<sup>46</sup> Klarest er kritikken af pengenes magt over kærligheden i vaudevillen *Den 28. Januar* fra 1826, hvor ågerkarlen Puf vil tiltvinge sig ægteskab med den unge Marie ved at udnytte hendes fars pengegæld. Hvis ikke pigen gifter sig med den ækle ågerkarl, vil faderen ende i ’slutteriet’, dvs. i gælds fængsel. Da hun pure afslår, tilbyder han i stedet at eftergive gælden, hvis hun vil synge for ham fra genboens altan, dvs. hos den indesluttede enke, hvis afdøde mand hævdes at gå igen på selv samme altan. Marie tøver, men synger på altanen til løjtnantens guitar-kompagnement. Da det hele foregår på kongens fødselsdag den 28. januar, godtager borgerne det som underholdning til hyldest for monarken. Ågerkarlen ærgrer sig, men eftergiver gælden. De to unge får hinanden, og Maries far forlover sig til lige med enken. Kærligheden som ideal værdi har vundet over ågerkarlens forsøg på at betvinge den ved at misbruge pengenes magt.

En mere indgående karakteristik af pengenes væsen og magt i det moderne samfund finder man imidlertid i Heibergs første vaudeville, *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* fra 1825. Her skildres den unge københavner, Eduard, som på vej mod Hamburg er strandet i Korsør, fordi han har forelsket sig i hattemagerens datter, Luise. I vejen for hans lykke står ikke kun hendes bly kvindelige væsen, men også en pengegæld, som indgår i et vidt forgrenet net af gældsrelationer, der forener stykkets hovedaspekter. For at komme i kontakt med pigen har Eduard nemlig brugt alle sine penge på hatte i hendes fars butik – uden at få held med sit egentlige forehavende. Derfor kan han ikke betale sin vært på gæstgiverstedet, Sering, der ellers har hårdt brug for pengene, fordi han selv er blevet gældsramt, da den moderne dampskibsfart har betydet færre overnattende gæster. Alle håber på frelse udefra. Eduard higer efter penge fra sin velhavende on-

---

46 Johan Ludvig Heiberg: ’Nei’ (1836), i Heiberg *Poetiske* bd. 7, s. 275 (4. scene).

kel i København, men må foreløbig overlade alle sine nyindkøbte hatte til Sering som et foreløbigt pant på betalingen.<sup>47</sup> Hattene introduceres her som en komisk objektivering af gældsrelationerne som den overdrevne, slette pengemagt skaber. Sering og byens øvrige borgere tror sig pludselig velsignede, da de hører om den rige Salomon Goldkalb fra Frankfurt, der skulle være på vej mod byen. Som hans navn antyder, er han selve inkarnationen af guld og pengemagt, og rygterne vil vide, at han strør skødesløst om sig med sin rigdom. Borgerne gør derfor alt for at give ham en kongelig modtagelse.

Goldkalb kommer da også til byen – ikke den rige Goldkalb fra Frankfurt, men hans dybt forarmede, jødiske navnebror fra Hamburg. Korsørborgernes ønske om en frelser i pengesager er imidlertid så stort, at de tolker hans tydelige fattigdom og usselhed som tegn på helt ufattelig rigdom. Han gennemskuer hurtigt forvekslingen og vælger at gå med på spøgen. At han bærer en gammel nathue og ankommer uden bagage bortforklares for de godtroende borgere med, at han har tabt sin fine hat på rejsen, og at hans hjælpere er ved at fragte læssevis af hans guld mod Korsør.

Man kan heri ane en sigende omvendning og opdatering af det holbergske Jeppe på bjerget-motiv. Her er det ikke længere almuemanden, der ved pludselig at have i en anset stilling bliver offer for omverdenens bevidste bedrag og spot. I Goldkalbs tilfælde har fattiglemmet ikke opnået en høj social status ved nogens vilkårlige beslutning, men alene ved illusionen om penge, dvs. ved deres abstrakte, symbolske magt over individerne. I modsætning til den enfoldige Jeppe har han også gennemskuet situationen og kan dermed pege fingre ad den naive offentlighed, der villigt lader sig tage ved næsen. Korsørs borgere slås endda indbyrdes om den fattige mands gamle nathue.<sup>48</sup> Ved ejerens forestillede pengerigdom er huen blevet tilskrevet ophøjede, fetichlignende egenskaber, som står i komisk kontrast til dens virkelige, meget prosaiske egenskab af nathue. Vi er ikke så langt endda fra strukturen i Karl Marx' senere analyse af "metafysisk spidsfindighed og teologiske nykker" i produktets forvandling til vare og i værdiens fordobling i brugs- og bytteværdi.<sup>49</sup>

## FALSK AUTORITET

Også andre kollektive illusioner står for skud i Heibergs vaudevilledigtning. I *Kong Salomon og Jørgen Hattemager* viser Goldkalb-figures absurde agtelse også en kritik af de abstrakte illusioner, som gør sig gældende hos det utilstrækkeligt dannede publikum. Goldkalb får sin sociale status på grund af det slette publikums uselvstændige floktænkning og naive lydighed over for falske autoriteter, der netop i kraft af publikums stadige reproduktion af vrangopfattelser får karakter

47 Heiberg 'Kong Salomon', Heiberg *Poetiske* bd. 5, s. 198-204 (7. og 8. scene).

48 Heiberg 'Kong Salomon', Heiberg *Poetiske* bd. 5, s. 250 (26. scene).

49 Karl Marx: *Das Kapital I*, Berlin: Dietz 1962 (*Marx Engels Werke* bd. 23), s. 85.



af fremmed- og selvstændiggjorte magter. Her opfordres teaterpublikummet reelt til at more sig over egne fejl og illusioner, men bringes derigennem også til at overveje dem kritisk og overvinde dem ved åndelig dannelse.

Opretholdelse af abstrakte illusioner som fremmede magter over individerne i publikum gælder såvel på litteratur- og teaterkritikkens område som i den udtrykkeligt politiske offentlighed. Efter at have ladet sig traktere med et måltid vil Goldkalb 'politiserer' sammen med Korsørs førende borgere over punchebollen. Denne politisering skildres som en overfladisk snak om europæiske forhold, hvor alle ønsker at høre den nytilkomnes mening, fordi han fremtræder som den velhavende frelser – dvs. i kraft af hans ejendom og hule anseelse, ikke på grund af dannelse eller indsigt. Heiberg lader Goldkalb selv bemærke på sit tysk-danske: "Und har man nok so lidt Ferstand, / Kan man politiciren".<sup>50</sup> Koret svarer i samme retning: "Leve Politiken / Og Drikken!"<sup>51</sup>

Den efterfølgende diskussion af politiske forhold berører en række aktuelle emner. Scenen blev derfor omskrevet til genopsætningen i 1827. Den reviderede udgave betoner mere direkte den generelle moderne industrielle, sociale og åndelige udvikling som en abstrakt, fremmedgørende systematisering. Jørgen Hattemager bemærker, at man i London har fået en dampovn, der kan producere ti tusind hatte hvert kvarter. Goldkalb søger at overtrumfe:

Ey, det vil ikke sige stort!  
En Phrenolog har funden,  
Hvordan man til hver Hat faaer gjort  
En Kopf en wenig Stunden.<sup>52</sup>

Modernitetsudviklinger skildres med folkevid som en indordning af mennesket under abstrakte samfunds- og tankeformer. Og den uautentiske, forfladigende diskussionsform og den form for offentlighed, som opstår herigennem – en markedsplads for blotte meninger, der reelt blot efterplaprer almindeligheder, dvs. lyster falske autoriteter og den blotte illusion om subjektiv tænkning og handling – udgør én af de væsentligste forhindringer, som fornuftsdannelsen må overvinde på sin lange vej til realisering. Denne fiktive offentlighedsskildring i miniformat svarer i sin struktur til Heibergs mange bredere formulerede kritikker af fænomener i sin samtid: det økonomiske marked og det borgerlige samfund i almindelighed, som opløses, hvis de overlades til sig selv, uden stat, fornuft og dannelse; den blotte 'realistiske' tænkning, der fortaber sig i det endelige; og den politiske offentlighed, der ikke fungerer som en organisk enhed på basis af kyndige,

<sup>50</sup> Heiberg 'Kong Salomon', Heiberg *Poetiske* bd. 5, s. 252 (26. scene), jf. den forandrede drikke-  
vise til 1827-opførelsen s. 275.

<sup>51</sup> Heiberg 'Kong Salomon', Heiberg *Poetiske* bd. 5, s. 252 (26. scene).

<sup>52</sup> Heiberg 'Kong Salomon', Heiberg *Poetiske* bd. 5, s. 278. Jf. Clausen *Kulturhistoriske*, s. 50-56.

myndige individers bidrag til fællesskabet, men tværtimod som en kamplads for åndsforladte partisoldater.<sup>53</sup>

I sin vaudevilles satiriske skildring af den slette, falske offentlighed synes Heiberg altså at ville anskueliggøre publikums egne utilstrækkeligheder som noget, det må hæve sig over ved egen kraft – dvs. som et moderne dannelsesprojekt med afsæt i publikums egen subjektivitet, både som kollektiv og som individer. Publikum fordres at le ad sine egne fejl og derigennem tage afstand til dem – og ud fra stykkernes succes må man formode, at publikum i det mindste har kunnet se fejlen, selv om vi ikke kan vide, om det virkelig førte til kritisk selvindsigt.

## SOCIAL STATUS

Ved siden af pengenes magt og de falske autoriteter står ofte også social stand og stive sociale konventioner i vejen for vaudevillernes sande kærlighed. I *Et Eventyr i Rosenborg Have* har den fraskilte moder, madam Sommer, måttet tage arbejde som jordemoder for at underholde sig selv og sin datter. Dette gør hende uattraktiv i andres øjne: "Der er Mange, som ere ligesaa bange for Jordemødre som for Skorstensfejere".<sup>54</sup> Hun håber dog at finde en ny mand, og at kærligheden vil "lære ham at sætte sig ud over min Stand".<sup>55</sup> I *De Uadskillelige* fra 1827 kritiseres tidens ideal om årelange forlovelser forud for ægteskabet. Den konservative madam Buurmann står her som forsvarer af det bestående: Forlovelser har "deres eget System", som det er "Pligt og Ære" at følge. Hendes mand mener derimod, at ægteskabet bør bygge på kærligheden, ikke på ydre forpligtelser.<sup>56</sup> Heiberg tager således parti for kærligheden mod den formelle, udvortes pligt og ære. Dermed støtter han også det nye, moderne og borgerlige, den menneskelige, indre subjektivitet som drivkraft for de unges kærligheden – imod den gammelaristokratiske standsrepræsentation.

Alt imens Heiberg kritiserer falske og slette træk ved den ensidigt dyrkede modernitet – som i den ovennævnte kritik af det moderne publikums falske dannelse – holder han således overalt fast i, at løsningen på disse problemer må tage afsæt i det moderne selv. Han kompletterer hermed også sin kritik af den moderne degeneration med en modsatrettet kritik af de simple, ligefremme afvisninger af det moderne publikum. Han vil negere negationen af moderniteten. I *Kong Salomon* latterliggøres ikke *kun* de naive Korsørborgeres og Goldkalbs plumpe tænk-

53 Denne skitse over Heibergs bredere offentlighedskritik bygger på Nygaard *Guldalderens moderne politik*.

54 Heiberg 'Et Eventyr', Heiberg *Poetiske* bd. 6, s. 294f. Heiberg bemærkede selv denne operettes lighed med hans vaudeviller og inkluderede den derfor blandt vaudevillerne i første udgave af hans poetiske skrifter.

55 Heiberg 'Rosenborg', Heiberg *Poetiske* bd. 6, s. 295 (7. scene). Jf. tilsvarende om kærlighed, rang og stand i Heiberg 'De Danske', Heiberg *Poetiske* bd. 7, s. 150 (1. akt, 3. scene).

56 Heiberg: 'De Uadskillelige' (1827), Heiberg *Poetiske* bd. 6, s. 373 (5. scene). Jf. Jens Hougaard: *Romantisk kærlighed*, 5 bd., Århus: Klim 2008, her bd. 1, s. 68, jf. 69f.

ning, men også gæstgiverens fremskridts- og modernitetsfjendtlige kritik af den dampskibsfart, der har ramt ham på brødet:

De forbandede Dampskibe! Man faaer næsten ingen ordenlige Reisende meer at see. Skal det blive saadan ved, saa ere alle Vertshusholdere her paa Fastlandet, jeg mener i Korsør og Nyborg og deromkring, ruinerede inden kort Tid.<sup>57</sup>

Gæstgiverens provinsielle snæversyn – identifikationen af fastlandet med Korsør og Nyborg – knytter sig lige så tæt til det ensidigt endelige som de øvrige Korsør-borgeres.

Heibergs kritik af sociale standsforhold havde tilsvarende klart *moderne* affiniteter til samtidens aristokratikritik. Nok var Heiberg åndsaristokrat. Men han var tilhænger af dannelsens, evnens og talentets forrang og lagde vægt på den moderne borgers egen subjektivitet og indsats. Over for de falske moderne publikumsautoriteter og det gamle fødselsaristokrati var han lige afvisende.<sup>58</sup>

Den modernitet, Heiberg kunne hylde, var således en stærkt idealiseret form. Han støttede det, der efter hans opfattelse var det fundamentale og væsentlige i moderniteten – ikke den umiddelbart anskuelige modernitets faktiske fænomener, men modernitetens fundamentale *muligheder* for en ophævelse af denne fakticitet. For ham var moderniteten det, der kunne, burde og ville danne udgangspunktet for den gradvise historiske realisering af en *bedre* og mere *inklusive* borgerlig offentlighed – men selvsagt inklusiv på de dannelsespræmisser, som Heiberg selv udpegede og hævdede at have realiseret for sit eget vedkommende.

Dermed kunne Heiberg også, til trods for sin markante åndsaristokratisme, siges at demokratisere sit udtryk – i betydningen: at etablere en lighed i anerkendelse af muligheder på tværs af de åbenlyse uligheder. Nok manifesterede han her en udtrykkelig ulighed i dannelsesniveau mellem forfatter og publikum. Og nok skulle publikum først og fremmest tage imod det, Heiberg leverede. Alligevel var det væsentligt, at han ved overhovedet at adressere dette publikum udøvede det, den nutidige tænker Jacques Rancière kalder for 'ligheden som forudsætning': den underliggende lighed, som udgør betingelsen for selv de strengeste kommandoer i den mest åbenlyst hierarkiske orden, men som samtidig udgør en diskursiv

---

57 Heiberg: 'Kong Salomon og Jørgen Hattemager' (1825), Heiberg *Poetiske* bd. 5, s. 182 (2. scene). Jf. Clausen *Kulturhistoriske*, s. 37f. Denne direkte konfrontation af modernitetens udtryk kan sammenlignes med Mikkels udbrud i Heiberg: 'De Danske i Paris' (1833), Heiberg *Poetiske* bd. 7, s. 212 (2. akt, 4. scene) ("Gud bevares, hvad Alting er stort i Paris / Her er slet ingen Ting paa den vanlige Viis / (...) Her seer man Kunster og fremmede Dyr, / Alt er i Oprør, til Morgenhen Gryr.") – foruden Hammers og Schönemanns sammenligning af moderne storbyer i samme stykke: Paris som hjemsted for både penge og "esprit", mens København kan nøjes med "reen Profit", s. 232 (2. akt, 8. scene).

58 Jf. f.eks. Johan Ludvig Heiberg: 'Om Theatret. I', *Fædrelandet* 6. september 1840; samme: 'Om de private Theatres Bevillinger' (1860), i Heiberg *Prosaiske*, bd. 6, s. 452.

ressource, der kan åbne for et brud med denne hierarkiske orden.<sup>59</sup> For Heiberg var det endnu utilstrækkeligt dannede publikum ikke bare *udenfor*. Tværtimod anså han det for at besidde evner og anlæg, der åbnede for Heibergs budskaber og for en selvstændig refleksion og dannelsesproces, der ad åre ville kunne fremme den virkelige lighed i fremtidens gode fællesskab af de dannede. Lige så karakteristisk var det dog, at det forblev uklart, om eller hvornår Heiberg selv forestillede sig, at han engang skulle erstatte sin aktuelle og umiddelbart fremtidige rolle som bedrevidende opdrager med en mere dialogisk position inden for dette fællesskab – eller i hvor høj grad dette fællesskab af dannede ville blive bemyndiget til at udforme sine egne handlingsrammer.

### SYNTESE

Konflikterne mellem de indre værdier og de ydre hindringer, mellem det positive og dets negation, får altid en lykkelig udgang. Vi kan atter betragte dette med udgangspunkt i *Kong Salomon og Jørgen Hattemager*: I sin rolle som rigmand vil Goldkalb skifte sin nathue ud med en hvid hat, som han udbeder sig hos Jørgen Hattemager. Da hattemageren netop har solgt så mange hatte til den unge, forelskede Eduard, der som nævnt ville i kontakt med hans datter, har han dog ingen passende hat tilbage. Derfor sender han sin datter ud for at tilbagekøbe den hvide, som Eduard har købt. Det giver den unge mand lejlighed til endelig at få hattemagerdatteren Luise i tale. Hun indrømmer, at hans forelskelse er gengældt, men beder på sin fars vegne om at købe den hvide hat tilbage.

Men Eduard havde jo pantsat hver og én. Han kan kun få hattene igen – og dermed forenes med Luise – ved at låne de hundrede daler, han skylder sin vært, af den rige gennemrejsende, Goldkalb. Dette lykkes, fordi onkelen nu i hemmelighed er ankommet til Korsør og som en *deus ex machina* sætter yderligere gang i løjerne ved at overdrage to hundrede daler til Goldkalb for at lade denne imødekomme Eduards bøn om et lån. Onkelen kender Goldkalb fra tidligere og deler derfor ikke Korsør-borgernes illusion.

Ved Goldkalbs overdragelse af pengene til Eduard træder den underliggende modsætning mellem pengene og de indre, ideale værdier frem. Den unge mand ser nemlig sin ære krænket af Goldkalb, der ikke alene har fordoblet summen fra de hundrede daler, Eduard havde bedt om, men også fortalt vidt og bredt om forespørgselen.<sup>60</sup> Onkelen, som har overværet optrinnet, ser heri et bevis for, at nevøen kan vise ære.<sup>61</sup> Derfor godkender han de unge menneskers ægteskab og beder

59 Jf. Jacques Rancière: *Dis-Agreement*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1999, s. 21-42.

60 Heiberg 'Kong Salomon', Heiberg *Poetiske* bd. 5, s. 259 (27. scene).

61 Jf. også kontrasteringen af penge og ære i hyldesten til fonden *Ad usos publicos*, Heiberg 'De Danske', Heiberg *Poetiske* bd. 7, s. 236 (2. akt, 8. scene).

Jørgen Hattemager om at gøre det samme. Æren har håndhævet sin rette overmagt over pengene.

Overalt i Heibergs vaudeviller overvindes de væsentligste modsætninger til sidst efter dette mønster. Overvindelsen af de ydre hindringer sker dog oftest på en måde, der ikke krænker eller virkelig undergraver de ydre, materielle magter. Tværtimod tager slutningen typisk form af en syntese, hvor de ydre sociale forhold bringes til at understøtte eller i det mindste sameksistere med de indre værdier.

I *Den otte og tyvende Januar* besejres således ikke pengene eller deres magt som sådan, men derimod ågerkarlen Pufs *misbrug* af pengemagten til at tiltvinge sig kærlighed gennem de unges dristighed, den illegitime udbredelse af pengemagten til kærlighedens felt. Selv om Puf skildres som grisk og kærlighedsløs og dermed som en fladere, mindre prisværdig skikkelse end de øvrige roller, anerkendes både han og hans pengelidenskab endnu ved stykkets slutning som et moment af helheden: "Intet er mig saa kært som vor Termin, / Med dens Contanter, Vexler, Pengebreve."<sup>62</sup> I *Nei* fremstilles endda pengemagtens muligheder for at *hjælpe* kærligheden: Den velhavende kvinde, som kandidat Hammers far ville have sin søn at gifte sig med, viser sig ikke alene at være forelsket i en anden, men er også storsindet nok til at skænke ham de penge, han var blevet stillet i udsigt ved ægteskabet. Det gør den førhen forgældede Hammer i stand til at tilbyde sin udkårne, Sophie, et solidt ægteskab.<sup>63</sup> De ydre sociale normer og pengemagten godkendes, for så vidt som de kan inddæmmes og fungere for det gode, dvs. så længe de er indordnet under fornuftens (og dermed statens og dannelsens) højere hensyn.

I den henseende synes vaudevillerne at være formet gennem en implicit, bagvedliggende hegeliansk opfattelse af fornuftens, åndens dialektiske udvikling: ånden, subjektet, støder på ydre sociale og materielle forhindringer, og gennem timelige modsætninger og konflikter erkender ånden den ydre materie, indarbejder den i sig og beriges således, alt imens den udbredes til nye felter af virkeligheden. Vaudevillernes slutning rummer forsoning og syntese på et højere plan end ved deres begyndelse. Fornuftsdannelsen ligger i selve formen. Vaudevillerne var dermed *også* en popularisering og anskueliggørelse af fornuftsvidens fremskridt i den samfundsmæssige virkelighed. De gav, med hegelske begreber, en billedlig *forestilling om ideen*, en filosofisk fremstilling på et før-filosofisk niveau med henblik på den rette åndelige dannelse af den erkendelsesstræbende, men endnu ikke filosofisk trænede eller bevidste middelstand.<sup>64</sup>

62 Heiberg 'Den 28. Januar' (1825), Heiberg *Poetiske* bd. 5, s. 363. Pengenes magt til at fremtvinge ægteskab, dvs. at besejre kærligheden, berøres også i Heiberg: 'Et Eventyr i Rosenborg Have' (1827), Heiberg *Poetiske* bd. 6, s. 298-300.

63 Heiberg 'Nei', Heiberg *Poetiske*, bd. 7, s. 325 (13. scene).

64 Jf. Nygaard *Guldalderens moderne politik*, s. 101ff.

## MELLEM LÆNGSEL OG LEGITIMERING

For så vidt rummer vaudevillerne en tydeligt ideologisk legitimering af det bestående system, såvel af dannelsens som pengenes autoritet, og deres indbyrdes modsætninger hævdes at kunne forenes. Men midt i denne legitimering gennem fiktiv harmonisering af sociale og kulturelle modsætninger røber der sig også elementer af utopisk længsel: I vaudevillens fiktive verden trækkes publikum nok til selv at medvirke til at kanalisere deres utilfredshed over mangler, deres begær, ind i kanaler, som er idylliserende, samfundsbevarende. Men idealiseringen af den sociale virkelighed kan ikke lykkes helt: Publikum kan ikke narres til at tro, at idealet virkelig *er* opnået. Det *ved*, at vaudevillernes fiktive problemudjævning repræsenterer en anden virkelighed end den empirisk bestående – en anden virkelighed, som medlemmerne af publikum selv kan projicere deres egne venne- og fjendebilleder ind i. Som Fredric Jameson har påvist i analyser af ideologi og utopi i vores egen tids populærkultur, opnår den fiktive gengivelse af virkeligheden først sin publikumsappel, idet den påpeger virkelige sprækker – altså idet den *også* giver stemmer til den underliggende *kritik* af det bestående, længslen efter noget andet og bedre, hvor urealistisk det end måtte synes.<sup>65</sup>

Dette svarede til dels til en utopisk horisont hos forfatteren selv: Heiberg understregede ganske vist til stadighed – ikke mindst over for den fremvoksende liberale opposition i 1830'erne og 1840'erne – at enhver forandring måtte ske med udgangspunkt i det bestående.<sup>66</sup> Men han fordrede samtidig ret fundamentale forandringer i samfundet – en gennemgribende dannelse med hans egen forståelse af den hegelske filosofi som udgangspunkt.<sup>67</sup>

Men forandringsbestræbelsen går også ud over forfatterens umiddelbare, bevidste intentioner: Over for den markedsdominans, der viste sig stærkere, end han havde forventet, synes hans kritik at indikere en længsel efter et samfund, hvor pengenes magt nødvendigvis må være *mere* radikalt inddæmmet, end han selv gav udtryk for. Man kan se en snigende erkendelse af dette i Heibergs sidste leveår under junigrundloven, hvor han blev teaterdirektør og fortsatte som censor, men stort set standsede sin offentlige produktion – kun afbrudt af nogle få skrifter, der ikke mindst var kendetegnet ved en hudflettende kritik af markedets dominans over den moderne offentlighed. Selv om hans insisteren på statens – og dermed fornuftens og dannelsens – forrang var kontinuerlig, forskød accentueringen af hans kritik af det økonomiske marked og den markedsdrevne og markedslignende offentlighed sig markant i disse skrifter. I sine ihærdige forsvar for at bevare Det kongelige Teaters forrang og dets status som statsorgan vendte

---

65 Fredric Jameson: 'Reification and Utopia in Mass Culture', *Social Text*, nr. 1, 1979, s. 130-48; samme: *The Political Unconscious*, London & New York: Routledge, 2010 [1981], s. 271-90; samme: 'Realism and Utopia in The Wire', *Criticism* 52:3 (2010) s. 359-372.

66 Jf. f.eks. Johan Ludvig Heiberg: 'Folk og Publicum', *Intelligensblade* nr. 6 (1. juni 1842), s. 142f.

67 Jf. Nygaard *Guldalderens moderne politik*.

han sig skarpt imod det "naive Standpunct", som var fremherskende i alle tidens moralske, æstetiske og politiske spørgsmål: den "taagede Forestilling om Concurrænsens absolute Gavnlighed".<sup>68</sup> Denne opfattelse bestod i at vise "større Respect for Muligheder end for Virkeligheder" og af den grund tro, "at naar blot Mulighedens Dør holdes aaben, saa gaaer Virkeligheden ind ad den, at naar alle udvortes Hindringer fjernes, saa kommer det Gode af sig selv".<sup>69</sup>

Nederlaget for Heibergs bestræbelser på at forsone staten som fornuftsdannelse med markedet som ufornuft synes således at have skærpet hans kritik af markedet – med afsæt i den kritiske markedsopfattelse, der udsprang af hans forankring i dannelsesidealer, der ikke var førmoderne, men dog forankret i et tidligere stadie af moderniteten, hvor denne markedsdominans kunne synes mindre entydig.

## KONKLUSION

Heibergs vaudeviller var således langt fra blot et stykke bedaget litteratur, men også en intervention i en kamp om det kulturelle hegemoni gennem henvendelsen til det middelklassepublikum, der endnu ikke var færdigdannet, men hvis jævnhed og oprigtighed han knyttede store forhåbninger til. Det var en kamp, der var rettet mod et ældre kulturpolitisk hegemoni, men også bemærkelsesværdigt utilsløret sigtede mod at etablere et nyt hegemoni på grundlag af borgerlige, moderne værdier.

Grundprojektet var at forene de ideale dannelsesværdier, der var Heibergs eget udgangspunkt, med dette bredere publikum gennem brugen af en markedsdrevne, populærkulturel form. I den korte årrække fra 1825 og frem, hvori Heiberg producerede sine vaudeviller, var han dermed drevet af en karakteristisk tiltro til muligheden af at skabe balance og harmoni mellem dannelseskultur og markedskultur, mellem værdirationalitet og målrationalitet. Som det er fremgået, kan man iagttage en ideal forløsning i forholdsvis realistiske stilrammer i hans vaudevillers konflikter mellem indre, menneskelige værdier og ydre hindringer – og i deres forsoning og syntese.

At Heibergs bredere dannelsesprojekt slog fejl, og at optimismen blev afløst af pessimisme, er åbenlyst nok. Det led nederlag over for udviklingsprocesser, hvis udtryk han nok kunne karakterisere, men hvis rødder hans stærkt idealiserende begrebsapparat afholdt ham fra at karakterisere: markedets egen videre udvikling; borgersamfundets nye skikkelser; enevældens afvikling; nye kulturelle strømninger, der brød mere entydigt med den ældre romantik, end Heiberg gjorde. En ret stor del af nederlaget for Heibergs videre projekt lå dog nok også i hans egen udformning af det: De idealer, værdier og former, han lagde ned i sine vaudeviller, havde nok appel for deres samtid, men i modsætning til, hvad Heiberg hå-

<sup>68</sup> Heiberg 'Om de private', s. 435, 439.

<sup>69</sup> Heiberg 'Om de private', s. 435.

bede, lå appellen næppe i deres hegeliensk-filosofiske implikationer, som det desuden krævede ret store forkundskaber overhovedet at få øje på. Og nok rummede vaudevillerne idealer om bemyndigede, dannede borgere, men den overgang til den mere åbenlyst politiserede offentlighed, som tog fart i kølvandet på den franske julirevolution i 1830, syntes at overhale vaudevillerne indenom ved at fremstille sådanne idealer i en langt mere ligefrem, prosaisk stil, der måtte byde æstetikerne Heiberg imod. Den politik, vi kan ane i hans tidlige form for populærkultur, byggede nok på nogle af de samme idealer, som vandt frem med 1830'ernes politisering, men i former, der stræbte efter en langt mere 'dannet' form for politik end den, der blev realiseret i eftertiden.

BERTEL NYGAARD  
LEKTOR PH.D., HISTORIE  
INSTITUT FOR KULTUR OG SAMFUND  
AARHUS UNIVERSITET

#### ABSTRACT

Den danske digter og redaktør Johan Ludvig Heibergs vaudeviller fra 1820'erne og 1830'erne var lette komedier, der nåede et for tiden stort publikum. Forfatteren betragtede samtidig vaudevillerne som en centralt led i sit ambitiøse, Hegelinspirerede projekt for den bredere offentligheds filosofiske, æstetiske og politiske dannelse. I disse vaudevillers former, budskaber og normer kan man se et særegent, flygtigt møde mellem tidlige borgerlige dannelsesideal og markedsdrevne populærkultur.

#### ABSTRACT

##### THEATER AS MASS EDUCATION:

##### JOHAN LUDVIG HEIBERG'S VAUDEVILLES FROM THE 1820'S AND 1830'S

The vaudevilles written by the Danish poet and editor Johan Ludvig Heiberg during the 1820's and 1830's were light comedies, successfully aimed at a mass audience. At the same time, their author regarded them as a crucial link in his ambitious, Hegelian program of philosophical, aesthetic and political improvement of the mass public sphere. In the forms, messages and norms of these vaudevilles we may see a particular, fleeting encounter between early bourgeois ideals of culture and commercial popular culture.