Digitaliseret af | Digitised by

DET KGL. BIBLIOTEK
Royal Danish Library

Forfatter(e) | Author(s):	Mantzius, Karl.
Titel | Title:	Skuespilkunstens Historie.
Bindbetegnelse | Volume Statement:	Vol. 5
Udgivet år og sted | Publication time and place:	[Kbh.] : Gyldendal, 1897-1916
Fysiske størrelse | Physical extent:	6 bd. :

DK

Værket kan være ophavsretligt beskyttet, og så må du kun bruge PDF-filen til personlig brug. Hvis ophavsmanden er død for mere end 70 år siden, er værket fri af ophavsret (public domain), og så kan du bruge værket frit. Hvis der er flere ophavsmænd, gælder den længstlevendes dødsår. Husk altid at kreditere ophavsmanden.

UK

The work may be copyrighted in which case the PDF file may only be used for personal use. If the author died more than 70 years ago, the work becomes public domain and can then be freely used. If there are several authors, the year of death of the longest living person applies. Always remember to credit the author

KARL MANTZIUS

DE STORE SKUE-SPILLERES AARHUNDREDE

GYLDENDALSKE BOGHANDEL
NORDISK FORLAG

MDCCCCVII

KARL MANTZIUS

SKUESPILKUNSTENS HISTORIE

FEMTE BIND

DE STORE SKUESPILLERES AARHUNDREDE
(ATTENDE AARHUNDREDE)

GYLDENDALSKE BOGHANDEL
NORDISK FORLAG

MDCCCCVII

KARL MANTZIUS

DE STORE SKUE-SPILLERES AARHUNDREDE

GYLDENDALSKE BOGHANDEL
NORDISK FORLAG

MDCCCCVII

PUBLISHED OCTOBER 30.

Privilege of copyright in the United States reserved under the Act approved March 3. 1905, by Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Kristiania og Kjøbenhavn.

FORLAGSTRYKKERIET. KJØBENHAVN

INDHOLD

FØRSTE AFSNIT: *DEN TYSKE SKUESPILKUNSTS VANDREAAR*

INDLEDNING:

Den fagmæssige Skuespilkunsts første Trin i Tyskland. Den literære og sociale Baggrund. Vandretrupperne. „Hauptaktionerne". Hanswurst. Bandernes indre og ydre Forhold 1

CAROLINA NEUBER:

I. Leipzig som Tysklands aandelige Midtpunkt. Gottsched som Reformator og Familien Neuber som hans Redskab. Den franske Retning i Skuespillet. Carolina Neuber som Menneske og som Skuespillerinde. Hendes Mand og hendes Trup 28

II. Kampen for den nye Retning. Den Neuberske Trup i Hamborg. Kulminationen af Bevægelsen med Harlekins Banlysning fra Scenen. Bruddet mellem Fru Neuber og Gottsched. Begges Fald 41

KONRAD EKHOF:

I. Sofia Schröders og Konrad Ekhofs første Trin paa Kunstnerbanen. Schönemanns Trup. Forskellen paa den Ekhof'ske og den Neuber'ske Fornyelse. Ekhof som „Naturalist". Hans Ideer om Skuespilkunst og hans Akademi 59

II. Den Schönemann'ske Trup gaar til Grunde. Koch og Ekhof. Ekhof's Kunst i sin fulde Udvikling. Den Ackermann'ske Trup. Den unge Schröder. Ekhof's Engagement hos Ackermann's og hans første Møde med Schröder 70

III. Det hamborgske „Nationaltheaters" korte Saga. Hovedstøtterne ved det Ackermann'ske Theater i Hamborg. Löwen og Fru Hensels Intriger. Det første tyske Nationaltheater stiftes. Lessing og hans „Dramaturgi". Ekhofs Omflakken med den Seylerske Trup. Hans sidste Aar som Leder af Hoftheatrene i Weimar og Gotha 83

DEN STORE SCHRÖDER:

I. Forskellen mellem Ekhof og Schröder. Nye Strømninger i den dramatiske Literatur. De betydende Trupper i Tyskland: Koch og Döbbelin. Wiener Burgtheatret 106

II. Schröder ved v. Kurz's Trup. Han overtager Ledelsen af Hamborger-Theatret. Schröders Evner som Theaterleder. Hans første Direktionstid 119

III. Schröders Trup. Dorothea og Charlotte Ackermann. Schröder som Skuespiller. Hans „Kong Lear“. Andre Roller 128
IV. Schröder nedlægger Direktoratet i Hamborg og gaar til Wien. Hans Indflydelse her. Tilbagevenden til Hamborg og andet Direktorat 139

IFFLAND:

I. Vennerne Beil, Beck og Iffland og deres Kunstnerliv i Gotha. Ifflands Karakter. Hans Forhold til Ekhof. Det sværmeriske Naturliv og dets Indflydelse paa Kunsten 151
II. Hoftheatret i Gotha nedlægges. Nationaltheatret i Mannheim og dets Leder, v. Dalberg. Det nye ved hans Ledelse. Schiller og „Røvernes“ første Opførelse. Schiller som Theatermand. Hans Betydning for Mannheimerscenen 158
III. Iffland som dramatisk Forfatter og som Skuespiller. Hans Yndest i begge Fag. Hans Mannheimertid 166
IV. Berliner-Hoftheatret. Den geniale Fleck. Iffland som Generaldirektør i Berlin. Den gamle og den ny Tid 173

ANDET AFSNIT: *KONGENS STORE SKUESPILLERE*

ADRIENNE LE COUVREUR:

I. Den monopoliserede Skuespilkunst ved Théâtre-Français. De ydre Forhold. De konventionelle Kostymer. Det konventionelles Indflydelse paa Kunsten. Skuespillenes ufolkelige Karakter 183
II. Skuespilkunsten og Skuespillerne. Tragedieskolen. Quinault-Dufresne og hans Familie. Andre Skuespillerslægter 193
III. Adrienne Le Couvreur. Hendes Særstilling som Kunstnerinde. Hendes Person. Hendes mystiske Død 201

VOLTAIRES SKOLE:

I. Voltaire som Dramatiker. Engelsk Indflydelse. Shakespeare og Voltaire. Hans Stilling til Skuespillerne og deres Kunst. Voltaire som Instruktør 212
II. De to store Kunstnerinder Dumesnil og Clairon. Deres Kunst og deres Liv 220
III. Lekain, Voltaires vigtigste Discipel. Hans delvise Fornyelse af den tragiske Kunst 237
IV. Lystspilfremstillere. Préville og det nye i hans Kunst. Molé. Théâtre-Français' Glanstid. Voltaires Apotheose 248

TREDJE AFSNIT: *HANS MAJESTÆTS TJENERE*

DEN BETTERTONSKE PERIODE:

I. Hofliteraturen i Restaurationstiden. Hvorledes Skuespillet præges af Hoffet. Fornemme Dilettanter og kvindelige Skønaander 263
II. Theatrenes Genopblomstren under Karl II. De to priviligerede Direktører Sir Thomas Killigrew og Sir William Davenant. Gamle og ny Skuespillere. Thomas Betterton og hans Medspillende 269

DEN CIBBERSKE PERIODE:

I. Ydre Theaterforhold. Billetpriser. Publikum og dets Holdning. Forskellige Londonske Theatre. Jeremy Colliers Angreb paa den usædelige dramatiske Literatur 289

II. Colley Cibber, hans og hans Samtidiges Kunst. Wilkes, Dogget og Booth. Addison's „Cato". Mrs. Oldfield og Mrs. Porter 299

III. Udløbet af den Cibberske Periode. Urolige Theaterforhold. James Quin, Charles Macklin og Mrs. Clive 310

DAVID GARRICK:

I. Garricks Debut. Hans Betingelser for Skuespilkunsten. Det Nye i Garricks Spil 320

II. Garrick's Medspillende. Peg Woffington og Mrs. Pritchard. Garrick's Kamp for Direktoratet. Gammel og ny Stil 329

III. Garrick som Theaterleder. Hans Trup. Hans Forhold til Literaturen .. 338

BILLEDFORTEGNELSE 355

LITERATURFORTEGNELSE 359

REGISTER 363

DEN TYSKE SKUESPILKUNSTS VANDREAAR

INDLEDNING

Den fagmæssige Skuespilkunsts første Trin i Tyskland. Den literære og sociale Baggrund. Vandretrupperne. „Hauptaktionerne". Hanswurst. Bandernes indre og ydre Forhold

---

Det, der skiller Tysklands kulturelle Udvikling fra de andre store europæiske Landes, er dets Mangel paa nationalt Midtpunkt.

Paris og London er for Frankrig og England som et Par uhyre Brændeglas, der samler Aandslivets Straaler i tætte Bundter og gør dem saa hede og stærke, at de svider uudslettelige Mærker ind i Historiens Tavler. I Theatrets Annaler er Navnene Shakespeare og Molière saadanne uforgængelige Mærker, som ingen senere Tid har formaaet at dække over.

Men Tyskland har i sin Udviklingstid ikke noget tilsvarende. Trediveaarskrigens lange Rædsler og derpaa følgende Slappelse ødelagde saa at sige hele det syttende Aarhundrede for den tyske Nation. Den folkelige Styrkebølge, der havde givet sig saadanne Udslag som Reformationsbevægelsen, Bondeopstandene og Folkedigtningen var knust. De fremmede Soldaterhorder af Franskmænd, Svenskere, Russere, Schweitzere og fædrelandsløse Eventyrere tilintetgjorde de nationale Sæder og Skikke og efterlod Landet materielt og aandeligt afsvedet, udplyndret.

I de mange smaa suveræne Fyrstendømmer, som den westphalske Fred havde fremelsket, uddannede Hofferne sig til Karikaturer af Versailles-Hoffet, der vel havde sine Hofpoeter og Hofforlystelsesmestre, men ikke Penge nok til virkelig at være Mæcen, Sikkerhed nok til at lade Kunsten tale frit eller Smag nok til at vælge det gode og vrage det slette. Og rundt om Hof-

Hofferne laa de smaa, mer eller mindre forarmede Residensstæder, hvis forkuede Borgere skottede sky op til Slottet, før de turde have nogen Mening eller føle nogen Glæde.

I et saadant Milieu og en saadan Luft kunde ingen Kunst trives, og da mindst den dramatiske, som fremfor alle trænger til Frihed, Orden og Velstand. Digtere var der ganske vist ingen Mangel paa, Skuespillere ikke heller, men med deres Kunst var det kun tarvelig bevendt. Digterne søgte at konsolidere sig ved, efter de italienske „Akademiers“ Mønster, at stifte literære Selskaber som „Palmeordenen“ eller „det frugtbringende Selskab“ i Weimar, „Pegnitzhyrderne“ eller „den kronede Blomsterorden“ i Nürnberg, „det tysksindede Forbund“ i Hamburg, „Elb-Svaneordenen“ i Holsten, men deres velmente Bestræbelser gik væsenligt tabt i ydre Ceremonier og gensidige Beundringssystemer, uden at noget betydeligt Talent gik frem af deres Midte. Og den Smule dramatisk Literatur, som det syttende Aarhundrede har at opvise, er underlig vantreven og forkrøblet. Der er *Martin Opitz's* poesiforladte Bearbejdelser af antike og italienske Skuespil; *Andreas Gryphius's* ligesaa kedsommelige Efterligninger af det Seneca'ske Læsedrama, hans noget betydeligere Komedier „Horribilicribrifax“, hvor han indfører den italienske Capitanotype i den tyske Literatur,[1]) og „Absurda comica eller Her Peter Squenz“, i hvilket man har set Paavirkninger fra Shakespeare; endelig *Daniel Kaspar von Lohenstein's* bloddryppende Dramaer, der for saa vidt er de mest typiske, som de uden egentlig at danne Skole stemmede godt overens, ikke blot med Tidens, men ogsaa med den kommende Tids Smag. Helt op til Midten af det attende Aarhundrede fangede man endnu bedst et Theaterpublikums Opmærksomhed ved at dynge Rædsler paa Rædsler, Forbrydelser paa Forbrydelser og ved at lade de Udøvende udtrykke sig i den Blanding af Plathed og overspændt „Ihr Götter!“-Stil, som netop kendetegner Lohenstein. I selve hans Forfatterfysiognomi er der ogsaa noget typisk. Personlig en stille, fredelig,

[1]) Sml. min „Skuespilkunst i Middelalder og Renaissance“ 239 f.

beskeden Lærd, vælger han sig de mest rædselvækkende Emner, Agrippinas Blodskamsforhold til Sønnen Nero, gyselige Hofhistorier fra det tyrkiske Hof under Sultan Ibrahim og lignende, og indenfor sit Studerekammers fire tyste Vægge vælter han sig i Blod og Utugt og holder, paa Papiret, et Mordspektakkel af Forbandelser, Veklager og Skældsord. Skønt den Lohensteinske Stil er en tydelig Efterligning af italienske Forbilleder, er denne lidet mere Stuevildskab dog et stadig tilbagevendende Fænomen i tysk Tragediekunst, og Lohensteins Navn fortjener vel at mindes, om ikke som andet, saa som et afskrækkende Exempel.

I diametral Modsætning til Schlesieren Lohenstein stod Nordtyskeren og Pædagogen *Christian Weisse*, der tog Poesien i det „Nyttiges" Tjeneste, og hvem Eftertiden skylder en Række nyttige, men aandsforladte Skuespil i alle Genrer, Tragedier, Skuespil, Farcer, alle skrevne i den samme nøgterne og fornuftige Prosa, mod hvilken Lohensteins kunstig opskruede Vers træder dobbelt bombastisk frem.

Stort mere havde det syttende Aarhundrede ikke at byde paa af egentlig dramatisk Literatur. Men hvor tarveligt det end var, for Theatrene og Skuespillerne var det endda for fint. Ingen af de nævnte Dramatikere kom til at spille nogen virkelig Rolle paa Scenen. Chr. Weisse skrev for sine Skolediscipler, et enkelt af Opitz's Stykker, en Bearbejdelse af en italiensk Opera, vides opført ved en Hoffest, om Gryphius og Lohensteins Stykker er det ikke med Sikkerhed godtgjort, at de nogensinde er bleven offenlig spillede. De blev, hvad de vel ogsaa var bestemte til af deres Forfattere, Læsedramaer. De betegner for Tysklands Vedkommende Bruddet, det langvarige Skisma, mellem Literatur og Theater, et Brud som for denne Tid var naturligt nok, saasom der intet egentligt Theater fandtes.

Tyskland var oversvømmet af engelske, franske, hollandske og italienske Skuespiltrupper. Nogle havde faaet Hofansættelse, andre flakkede rundt. Nogle bevarede deres Nationalitet, andre assimilerede sig mere og mere med deres tyske Publikum; tyske Kræfter

kom til og hjalp med at forstaaeliggøre Skuespillene for det jævne Publikum. Endelig dannedes selvstændige tyske „Bander“.

Man spillede de mest letfattelige Ting: Englænderne plumpt-populære Tilskæringer af berømte Stykker fra Moderlandet, ogsaa Shakespeareske, rigeligt isprængte med Dans, Musik, Ekvilibrist-kunster, som kunde forstaas af enhver; Italienerne mest Operaer, men dog ogsaa Improvisationskomedier med Harlekinlazzi; Hollænderne mest Farce og Pantomime; Franskmændene ene deres gode Ting hjemme fra, Molière, Racine, Corneille, blandet med lettere Varer af Dufresny, Destouches o. a., samt endelig deres Ballet.

Som en Bastard af disse fremmede Racer opstod den første tyske Skuespilkunst, og som en underlig, hjemløs Køter flakkede den i lang Tid rundt, gjorde sine sære Krumspring, joges fra By til By, overalt fremvisende sine besynderligt blandede Racemærker. Fra Englænderne stammede den barokke, stærkt forcerede, brølende Tragediestil — „Kong Kambyses' Stil“ som Shakespeare i sin Tid kaldte den — fra Italienerne den haandværksmæssige Teknik, og det hele lavsmæssige Tilsnit, som meget snart kom til at kendetegne de tyske Skuespillere, fra Hollænderne den drøje Pickelheringkomik og fra Franskmændene den stive, dansemester-agtige Aktion.

Den tyske Skuespilkunst har i det syttende Aarhundrede lige saa lidt en Historie som de omvankende Gøglere, Kvaksalvere, Musikanter og Ekvilibrister har det. Thi ingen ledende Tanke fører den frem, intet stort Geni samler den, ingen national Digtning giver den sit Præg. Dens hele Historie ligger gemt i Raadstue-protokollerne, der noterer, naar den og den „Bande“ kom til den og den By, naar den og den „Principal“ — saaledes kaldtes Direktøren — fik Tilladelse til at agere i det eller det Boldhus, og de tyske Theaterhistorikere vil med megen Flid kunne naa til skematisk at paavise de forskellige Truppers Vandringer og Opholdssteder, men ikke stort videre. I henved et Aarhundrede er der saa at sige ingen Udvikling indenfor det tyske Theater, men

med al sin Omflakken bevæger det sig aandelig set paa Stedet, rundt om sig selv i den samme Kredsgang.

Et enkelt Navn hæver sig nu og da frem, saaledes *Johannes Veltens*, mest maaske, fordi denne ikke, som saa mange af sine Kolleger, var Haandværkssvend, Barber, Broksnider eller Okulist, da han begav sig ind paa Skuespillerbanen, men en velmeriteret og velstaaende Magister og Baccalaureus, der havde studeret i Wittemberg og Leipzig. Theatertraditionen vil mene, at han som Student havde faaet Smag paa den dramatiske Kunst ved at spille med i en Universitetsopførelse af Corneille's „Polieucte".[1]) Det er vel ogsaa rimeligt, at da den unge dannede Mand forlod Videnskaben og sluttede sig til det farende Folk, saa søgte han at højne baade Repertoire og Spillestil ved den Trup, han kom til at tilhøre og senere til at lede. Repertoiret, som er os bekendt, omfatter da ogsaa blandt en broget Mængde af engelske, hollandske, franske, tyske og italienske Tillæmpninger, en Række Oversættelser af Molièreske Komedier, som Velten sikkert har været Mester for at faa indført, selv om det har vist sig, at han ikke selv var Oversætteren, som man tidligere har troet.

Den Trup, af hvilken Velten blev Medlem, fortjener at nævnes, for saa vidt som den saa at sige blev Modertruppen til en Række berømte Skuespilselskaber, der fører i lige Række ned til selve den berømte *Fr. L. Schröder*. Dens Principal var en Hamburger, *Carl Andreas Paulsen*, der havde gennemrejst Tyskland siden c. 1650 og tillige flere Gange været i København som Leder af en af de tidligste tyske Bander, der gæstede os. Den *Andreas Pandszen* og den *Carl Andreas*, som Overskou i første Bind af sin „Danske Skueplads" [2]) omtaler, som med sine „underhavende

[1]) I Schmidt's „Chronologie des deutschen Theaters" — en af Hovedkilderne til det gamle tyske Theaters Historie — og efter den i Devrient's „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" berettes om denne Polieucteopførelse, der skal have fundet Sted 1669. Men Velten, der var født 1640, blev Magister 1661 og kan altsaa ikke 1669 som Student have været med i dette Skuespil. Sandsynligvis har han allerede 1665 sluttet sig som Skuespiller til Carl Andreas Paulsens Trup.

[2]) Overskou: Den Danske Skueplads I, 110 og 112. Den S.112 omtalte „fortræffelige Skuespillerinde *Anna Poulsen* fra København" maa sikkert være Carl Andreas' Hustru. Nogen dansk Skuespillerinde fandtes paa det Tidspunkt ikke.

Betjente“ at have spillet „aandelige og verdslige nyttige Comedier og Tragedier,“ var nemlig ingen anden end Veltens Principal, og blandt hans „underhavende Betjente“ maa i 1672 sikkert Velten have været.

Selvstændig Direktør blev han næppe før omtrent 1678 og hans Trup kaldes da „de kurfyrstelig saksiske Komedianter“. Ogsaa denne Trup gæstede paa sine lange Farter København,[1]) rigtignok først efter Johannes Veltens Død, der indtraf c. 1695. Ledelsen var da overtaget af hans Hustru *Catharina Elisabetha Velten*, der vistnok var den første af de senere saa almindelige suffisante kvindelige Principaler.

Ud af den Paulsen-Veltenske Bande dannede der sig, som sagt, en hel Stamtavle af bekendte og ansete Skuespillerselskaber, hvis Bedrifter senere vil blive gjorte til Genstand for Omtale i denne Bog: af Mad. Velten's Trup det *Denner-Spiegelbergske* Selskab; af dette det *Neuberske;* af dette det *Schönemannske*, af dette atter baade det *Kochske* og det *Ackermannske*, hvilken sidste gik over til den store Schröders Direktion i Aaret 1771.

Disse Trupper danner saa at sige Aristokratiet blandt Tysklands farende Folk. Men jævnsides med dem færdes der en Mængde andre Bander, som maaske i Velstand og øjeblikkelig Berømmelse ikke stod tilbage for dem, men som dog ved deres Præstationers Art, ved deres Principalers Kulturtrin maa regnes som hørende til en lavere Genre.

Typisk for denne Klasse Skuespildirektører er *Johan Carl Eckenberg* eller *von* Eckenberg, som han yndede at kalde sig, den berømte „stærke Mand“, som vi danske kender fra vor Holberg,[2]) „Samson den Uovervindelige“, der med en Haand kunde holde „en Kanon, hvorpaa der sad en Tambour med en Tromme, saa længe i Vejret som Tambouren var om i al Magelighed at tømme et Glas Vin.“ Eckenberg, der var født 1684 (i Harzgerode) og altsaa

[1]) Sml. Overskou I, 126 f. Velten kaldes hos Overskou *Veltheim.*

[2]) Arv siger om *Jean de France:* „Han gaar udi en rød Klædes Slaap-Rok, og har en Hat paa Hovedet saa bred som to af mine; han er lige saa bred som den Hans Wurst havde, da Hosbond var sidst og saae paa den sterke Mand.“ — *Jean de France* I, 2.

tilhørte en senere Generation end Velten, betegner just Overgangsleddet mellem Artisten og Skuespildirektøren. Selv var han Atlet, hans Kone Linedanserinde, men han førte med sig en stor Trup

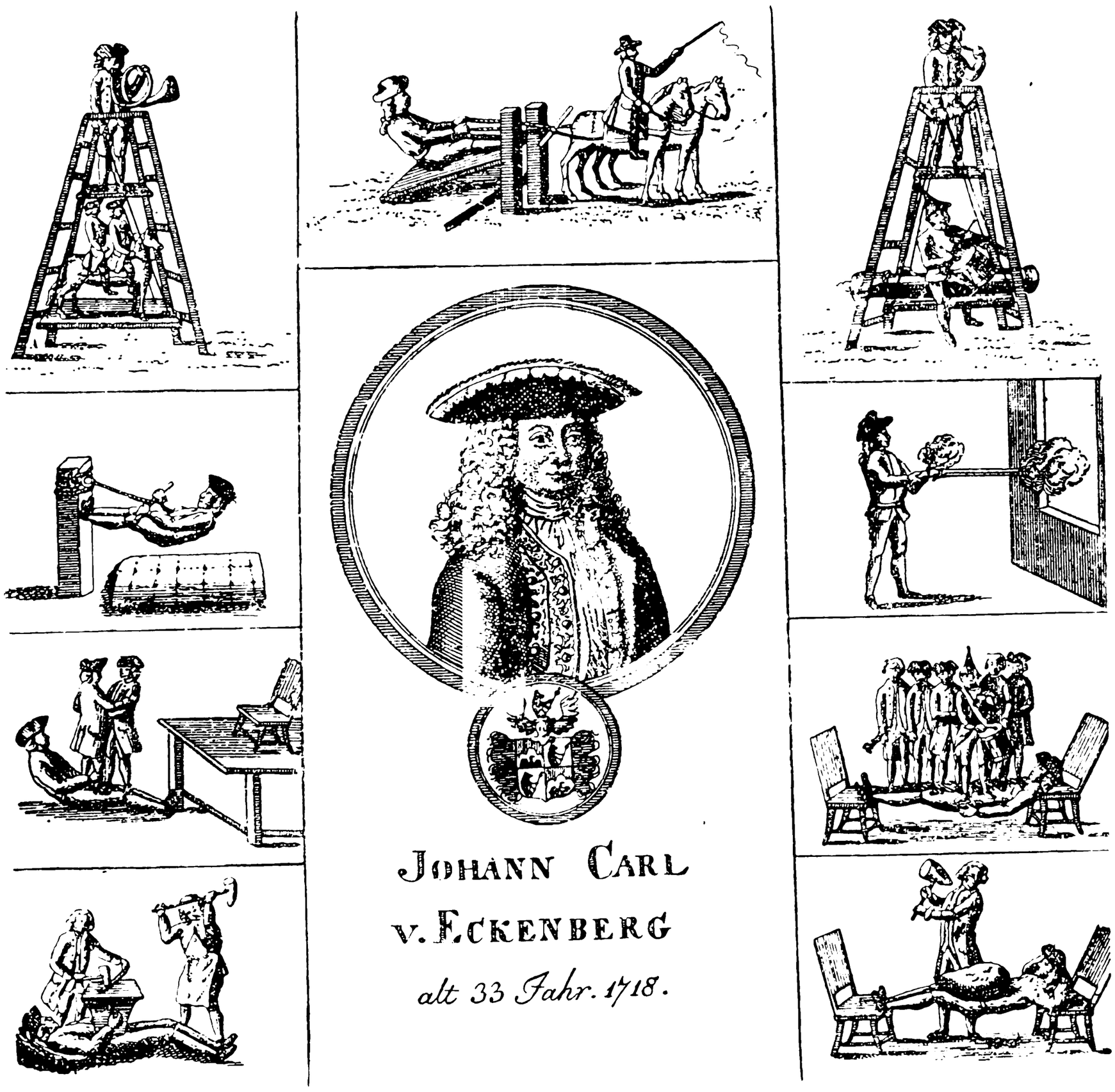


Fig. 1. „Den stærke Mand“, Eckenberg, og hans Kunster.

af „Hof-Komødianter og Luftspringere“, der optraadte sammen i det brogede Repertoire, hvilket foruden Voltigerkunsten og „store italienske, levende Skyggespil“ omfattede Skuespil som Doktor Faust, hvem man saa „i Helvedkval blive pint og plaget af sorte Aander med glødende Tænger,“ medens hans Tjener Hans Wurst „wegen alzugroszer Vexirung“ blev ført op i Luften af underjordiske Aander og levende sønderrevet.[1]) Og Eckenberg var

[1]) J. F. Schütze: Hamburgische Theater-Geschichte. Hamburg 1794. S. 62.

ingenlunde nogen almindelig Markedsgøgler. Han var ikke blot en Mand med store Prætensioner, men tillige en Direktør med store Pengemidler og forholdsvis Anseelse. Hans Bande havde kgl. preussisk Privilegium som Hofkomedianter og han havde i nogle Aar i Berlin en virkelig betydelig Stilling, yndet som han var af Kong Friedrich Wilhelm den Første, for hvis Smag denne Kraftkunstnerkomedie netop passede fortræffeligt.

Til samme Kategori hørte den fra Holberg ligeledes berømte *Samuel Pauelsen von Quoten,* oprindelig Soldat i dansk Tjeneste, senere „Oculist, Steen- og Brucksnider, samt Tandtrækker“ og samtidig privilegeret Komediantspiller i København; dennes Komedier, opførte i Skræddernes Lavshus i Brolæggerstræde, maa vi for saa vidt mindes med Tak, som de har skaffet os Holbergs herlige Parodi „Ulysses von Ithacia“.[1]) Hans Virksomhed tilhører ellers mere den danske end den tyske Theaterhistorie.

Var der saaledes end ganske vist et Aristokrati og en noget folkeligere Klasse indenfor Truppernes kunstneriske Rangforordning, saa var Afstanden dog ikke overvældende stor, man tør vel sige ikke tilnærmelsesvis saa stor som nuomstunder Afstanden mellem et velordnet Hovedstadstheater og en af de ambulante, smaastadssøgende Provinstrupper.

Skuespillerne dannede som én stor Artistfamilie. Skønt det ikke kan paastaas, at vi endnu ved fuld Besked i disse Spørgsmaal — den videnskabelige theaterhistoriske Forskning er endnu i sin Vorden, og meget Arkivstof ligger sikkert endnu ufremdraget hen — saa tør man vist gaa ud fra, at der paa intet Tidspunkt mellem Midten af det 17. og Midten af det 18. Aarhundrede fandtes noget stort Antal af rejsende Skuespillerselskaber. De samme Navne møder os bestandig, snart i Syden, snart i Norden, snart i Stockholm, snart i Wien, snart i Rusland, snart ved Rhinen, overalt dukker de samme Trupper, de samme Skuespillere op.

---

[1]) Dette Emne har højst sandsynligt hørt til von Quotens Repertoire. Det opførtes i alt Fald af andre Trupper, saaledes af den Neuberske, der besad en Original af Ludwig: *Ulyszes von Ithaka.*

Trodsende Rejsens uhyre Besværligheder strejfede de det halve Europa rundt som vore Dages Cirkusfolk, og som disse dannede de et stort Artistforbund, forenede ikke ved noget ydre Baand, men ved de fælles Interesser, det fælles Metier, og den fælles Foragt, i hvilken de levede.

De gifter sig ind i hinanden og stadig indenfor deres egen Klasse, eller om den ene Part oprindelig ikke tilhører „Faget", saa maa den dog snart slutte sig dertil, thi hvilket andet Metier kan drives under det omflakkende Liv? og altfor kostbart er det at have et helt unyttigt Medlem at trække rundt med paa de lange Rejser.

Derfor træffer vi de mange Kunstner*familier* blandt de gamle tyske Skuespillere: Familien *Velten,* Harlekinfamilien *Denner,* den store Teaterfamilie *Elenson-Haack*, Familien *Spiegelberg,* den berømte *Ackermann-Schröderske* Familie osv., osv.

Og alle Familiemedlemmer spillede Komedie; fra Fader og Moder, Sønner og Døtre, Svigerbørn af begge Køn, lige ned til de smaa treaars Børn maatte de alle være med til Arbejdet paa Scenen, alle være med til den næsten altid haarde Kamp for Brødet.

Og hvordan var da dette Arbejde, hvordan var Kunsten, og hvordan var Livet ved disse Trupper?

For det første: hvad spillede de? Ja, kortelig har det allerede været berørt, hvorledes det levende Repertoire, de Stykker, der opførtes, naar de ikke var ligefremme Oversættelser, hvilket i den første Tid var sjældent, opstod af en Blanding af saa at sige alle omkringliggende Landes Paavirkning.

Ordet „*Haupt- und Staatsaktion*" melder sig straks, saa snart der er Tale om denne Periodes Skuespilrepertoire. I Literatur- og Theaterhistorien er disse „Haupt- und Staatsaktioner" gaaet over til at betegne en vis Afart af Skuespil, ved hvis blotte Nævnelse der straks fremstiller sig for Fantasien en opskruet Helt, der gennemgaar en Mængde urimelige Eventyr i en lige saa stor Mængde latterlige Sceneskifter, gloende Drager, Hans Wurst-Løjer og bom-

bastisk Deklamation. Men oprindelig ligger der i Ordet slet ikke nogen Slags Artsbetegnelse, og en Hauptaktion *behøvede* slet ikke at være en af disse urimelige Miskmaskkomedier, som Holberg spottede, selv om det maa indrømmes, at den saare ofte var det.

Datidens Forestillinger bestod gerne af to Stykker, et større *pièce de résistance* og et lille lystigt Efterstykke. Den første Del af Forestillingen, Aktionen, var Hovedstykket og kaldtes altsaa ganske naturligt *Hauptaktion*, Hovedforestillingen, medens den lille muntre Dessert benævnedes *Nachkomödie* eller *Nachspiel.* At Forholdet er saaledes, fremgaar tydeligt af de gamle Theaterplakater, der i det hele ved deres Udførlighed og snurrige Affattelse giver et morsomt Indblik i Tidens Reklamestil. En af de ældste, fra 1702, stammer fra den Veltenske Trup, altsaa Datidens fineste, og lyder saaledes:

„Den Veltheimiske Bande som kongelig polske og kurfyrstelig saksiske Hof-Komedianter vil i Dag Lørdag den 15de Julius paa deres Skueplads forestille et usædvanlig rart bibelsk Stykke, som ikke alene i Henseende til prægtige theatraliske Udsmykninger, men ogsaa navnlig i Henseende til den bevægelige Begivenhed næsten ikke er til at forbedre og ikke kan mishage nogen.

„At melde det summariske Indhold [saaledes som det ofte var Skik] undlades, idet Materien ikke vil være nogen ubekendt. Kun de fornemmeste Begivenheder og seværdige Udsmykninger er antydet som følger.

„Aktionen kaldes: *Eliä Himmelfart* eller *Naboths Stening.* Efter Fuldendelsen af denne fortræffelige Hoved-Aktion skal en meget behagelig Efter-Komedie danne Slutningen, kaldet: *den af Pickelhäringen myrdede Skolemester* eller de *artig bedragne Flæsketyve.*

„Skuepladsen er i det Hollandske Oksehoved paa Store Nytorv.“ [1])

[1]) Komedieplakaten stammer fra Hamborg.

Som man ser er „Hauptaktionen“ her simpelthen Hovedstykket, den største og betydeligste Del af Forestillingen, der i dette Tilfælde udgøres af et bibelsk Skuespil, en Reminiscens fra de middelalderlige Mysteriespil. Men Hovedaktionen kunde ogsaa være ganske regulære Skuespil, som f. Ex. Johan Rist's[1]) bekendte „det Fredsønskende Tyskland“, som ligeledes det Veltenske Selskab spillede i Hamburg i Begyndelsen af 18. Aarhundrede. Plakaten kalder det „en admirabel Komedie af den aandrige Joannes Rist“ og lover „efter denne uforlignelig moralske Aktion“ en kort „Efterkomedie som er overordenlig latterlig.“[2])

Molières større Stykker som „Tartufe“ og „Adelsgale Borger“, der spilledes af de gamle tyske Trupper, betegnedes som „Haupt-Aktioner“,[3]) medens de mindre som „Georg Tanntain“ (Dandin) og „den kostbare Latterlighed eller de spidsfindige men dog retmæssig straffede Piger“ (*les Précieuses ridicules*) benyttedes som Nachspiel. Hvad angaar Betegnelsen „Staatsaktion“, som iøvrigt sjældnere forekommer paa Plakaterne, da hentydes der med dette Navn sikkert til „de prægtige theatraliske Udsmykninger“, som det ovenfor citerede Program nævner, og Ordet bliver da i Betydning svarende til de moderne Beriderselskabers daglige „Galaforestillinger“.

Begrebet „Haupt- und Staatsaktion“ som Navn paa en ganske bestemt og særegen Art Skuespil er saaledes i Virkeligheden en litaturhistorisk Misforstaaelse, og Spørgsmaalet, om de stammer fra Spanien eller andensteds eller er opstaaet paa tysk Grund, bliver med det samme ørkesløst.

Noget andet er, at de gamle, tyske Trupper paa deres staaende Repertoire havde en Del hjemmegjorte Arbejder, som trods det uhyre forskellige Emnevalg og trods det, at vi ikke er i Stand til at drage nogen virkelig Sammenligning mellem deres Form og

---

[1]) Johan Rist, den holstenske Præst i Wedel, var Medlem af det „Frugtbringende Selskab“ og Stifter af „Elb-Svaneordenen“. Hans ovennævnte Skuespil udkom 1648.

[2]) Hamborgsk Theaterplakat uden Aarstal, meddelt af Schütze *op. cit.* S. 43.

[3]) „Tartufe“ kaldes saaledes paa en Plakat fra 1719 „en seværdig og modest Hovedaktion“.

sceniske Bygning, da de ikke blev trykt, ja, vel knap nok skrevne, og vi kun kender Teksten til en enkelt og Titlerne paa en Del af dem, dog nok kan henføres under en fælles Kategori, som for Nemheds Skyld kan kaldes „Haupt- und Staatsaktion".

Det er saadanne Stykker som: *l'Ecole des filoux*, eller Spidsbubeskolen, d. e. den berygtede Spidsbubes og Erke-Tyv i London, John Sheppards lastefulde Levned, *extraordinaire Practiquer,* og skændige Endeligt, med Arlequin, en lystig, forsagt og lykkelig hængt Haandlanger i Tyve-Lauget." — Eller det berømte Stykke „den asiatiske Banise", hvis fulde Titel lyder: „Det blodige, men dog modige Pegu, eller den paa den asiatiske Horizont klart opstigende Rigs-Sol i den asiatiske Banises prisværdige Person." — Eller det mere aktuelle: „Verdens store Uhyre, eller den forhenværende kejserlige General Wallenstein, Hertug af Friedlands Liv og Død, med Hanswurst." — Eller det allerede i Shakespeares Tid berømte Spektakkelstykke om Tamerlan, der paa den tyske Scene fik følgende komplicerede Titel: „Den paa sælsom Vis triumferende Tamerlan, eller den legende Fortuna ved den fra Lykkens Tinde til Fortvivlelsens Afgrund styrtede Bajazeths Person, forhen meget stolt, men endelig ydmyget tyrkisk Kejser, eller: den kvindelige Harlekin".[1])

Alle mulige Emner skares til og lagdes til Rette for Trupperne — fra de tidligst tænkelige som Adam og Eva, der var en meget yndet Aktion, i hvilken man ogsaa havde faaet Hanswurst stukket ind, til de helt aktuelle politiske Begivenheder, som Karl den tolvtes Bedrifter og Død. Netop til det sidste Sujet, der ogsaa var meget populært, og som helt op til Midten af 18. Aarhundrede spilledes som Marionetkomedie i Hamborg,[2]) har vi endnu Teksten i et Stykke fra omtrent 1720, altsaa ganske faa Aar efter Kong Karls Død, betitlet „*Karl den tolvte for Frederikshald.*"

Stykket er kun ganske nødtørftigt nedskrevet. Kun enkelte

[1]) Den „kvindelige Harlekin", som man paa Forhaand ikke skulde tænke sig hørende hjemme i dette Emne, er Bajazeths Brud Mancha, der forklædt som Harlekin følger ham i Krigen.

[2]) Se Schütze *op. cit.* S. 100.

Scener, navnlig alvorlige Monologer for Titelrollen og versificerede Sangnumre, er fuldt udarbejdede, Resten er kun angivne ganske som i et Imbroglio til en italiensk Improvisationskomedie, og dette gælder da navnlig de komiske Partier, hvor *Harlekin* og hans Medspillerske *Plapperlieschen* fører an.

Stilen er ganske raa, uden mindste Antydning af kunstnerisk Form, uden ringeste Gnist af poetisk Inspiration, en ufordøjelig Blanding af fuldstændig ubearbejdede historiske Kendsgerninger og højtravende Fraser, der er rodet sammen paa den uordenligste og mest forvirrede Maade. Holbergs Parodi „Ulysses" vilde, om man betragtede den som skrevet i Alvor, lyse af Poesi ved Siden af denne Original. Man høre en lille Prøve. Stykket, der er i 4 Akter og en Epilog, aabnes med, at Karl XII fremstilles siddende ved et Bord, hvor han sætter Publikum ind i sine Forhold ved Hjælp af en uendelig lang Monolog, der begynder saaledes:

„Mægtigste Behersker af denne ubegrænsede Jord! Haand, ved hvilken Lykke og Ulykke føres ved Tøjlen af Dit Godtbefindende, som *tempererer* de Dødeliges Anslag. Hvem er jeg? Herre: Din Træl. Du, som hidtil har bragt mig lykkelig gennem min rasende Skæbnes Bølger. Tillad mig dog, upartiske *Europa*, at jeg i denne stille Ensomhed maa give et lille Udkast af mit hidentil med Blod og Lig, Lykke og Ulykke førte Levnedsløb. Carl den XIte, en Søn af *Carl Gustav* (til hvem den Svenske Trone var *cederet* af den verdensbekendte Dronning *Christina*) var min Fader og min *Mama Ulrica Eleonora*, Kong Frederik den tredje af Danmarks Datter, som han avlede med *Sophia Amalia*, en Prinsesse af Brunsvig-Lüneburg, af hvem jeg Anno 1682 den 19. Juni om Morgenen mellem 7 og 8 fødtes til almindelig Glæde for det svenske Rige. Min *Education* var meget omhyggelig, men de opvoksende Aar fulde af *Fatalitet,* idet mit Liv fra det 20. Aar indtil nu kan kaldes en bestandig *Campagne"; osv., osv.*

Selve Katastrofen, Karls Fald, er slet ikke udført, men kun angivet ganske summarisk paa den Maade, at efter en komisk Scene mellem *Arlequin* og *Plapperlieschen*, hvor den første tager

Afsked med Øl og Brændevin, trækkes et Midter-„*Guardine*“ for og derpaa følger

SCENA 10

Carl XII. Friedrich [ɔ. Arveprinsen af Hessen-Kassel]. Carl Friedrich [af Holstein-Gottorp]. Sicker [Generaladjutant]. Soldater.

„Der bliver imidlertid stærkt fyret. *Carl* befaler at gøre alt færdigt til *Bombardementet*. *Encouragerer* sine Folk til Storm, bliver endelig truffet af et Skud og falder.“

Heltens Død giver derpaa Anledning til følgende Følelsesudbrud:

SICKER.

For Guds Skyld! Kongen er dræbt.

(Dækker ham til med en Kappe.)

CARL FRIEDRICH.

Ulyksalige Belejring!

FRIEDRICH.

O! skæbnesvangre Dag!

SICKER.

En bedrøvet Udgang paa *Campagnen!*

FRIEDRICH.

Man bringe straks det kongelige Lig til Side, og *transportere* det dernæst til Stockholm, men her er intet andet Raad, end at vi ophæver Belejringen og søger at *salvere* vor *Armée* saa meget som muligt.

Hvorpaa Svenskerne forlader Scenen og giver Plads for Danskerne, der kommer fra Frederikshald, og Slutningsscenen i Stykket former sig saaledes:

SCENA 11

Budde [Generalmajor]. Commendanten [paa Frederikssten].

COMMENDANTEN.

At Svenskerne paa en Gang bliver saa stille, foraarsager mig stor Eftertanke. Skulde der mon skjule sig en List der bagved?

BUDDE.

Nej, min Herre, jeg vil aabenbare Eder det. Kongen er truffet af en *falconet* Kugle.

COMMENDANTEN.

Saa er den Dag i Dag for andre mest fatal;
Nu bliver tolvte Carl dog for vort Friedrichshall.

BUDDE.

For Helten sørger jeg, men dog det maatte ske,
For Fjender kan sig nu vor Stad befriet se.

Omnes abeunt.

Vi har ikke noget Bevis for, at alle Stykker af Genren var lige saa talentløse og aandsforladte som dette. Det er jo muligt, at nogle af disse hjemmegjorte Hauptaktioner kan have været opfundne og nedskrevne med nogen dramatisk Evne og Smag. Men Sandsynligheden taler derimod; alle Vidnesbyrd gaar i Retning af at fastslaa, at disse Literaturens drøje, tyske Klumper væsenlig alle var tilberedte efter samme Opskrift. Forfatterne skjuler sig i øvrigt under en Anonymitet saa tæt, at man ikke ved, om den skyldes Beskedenhed eller Skamfuldhed. Rimeligvis var de fleste af disse Stykker Resultatet af Husflid indenfor selve Truppen. Da der næppe blev Raad til at betale en fremragende Digter for Udarbejdelsen af de Emner, man mente bedst egnede til at lokke Publikum, saa rørte Principalen, hans Kone eller en skrivekyndig Komediant de nødvendige sensationelle Ingredienser, blandt hvilke Mord, Fyrværkeri, Kanonslag, Optog og Musik var staaende Bestanddele, sammen til den mærkelige aandelige Føde, som der maatte det daværende tyske Borgerpublikums Strudsemave til at fordøje.

Et Krydderi maatte dog aldrig savnes, og det var vel navnlig dette, som fik den hele Ret til at glide saa godt ned, nemlig det komiske Element, og det er den folkelige Komik, uadskillelig fra enhver Theaterforestilling paa den Tid, som giver hele den yderlig lavtstaaende Periode i Skuespilkunstens Historie dens eneste Lyspunkt og dens eneste Existensberettigelse.

Det er klart, at i den sædvanlige Hauptaktionsstil, som vi har set en lille Prøve paa, var det absolut umuligt at frembringe nogen Art af Fremstillingskunst, men i de komiske Partier var Tøjlerne givet helt fri, og her blev en Mulighed i alt Fald for Kunst, som ogsaa udviklede sig til en dominerende Virkelighed, om den end bestandig holdt sig til de laveste Sfærer.

Denne Komik blev aldrig til den sublime, eviggældende Humor, som Shakespeare gav os, endnu mindre til den højt udviklede og raffineret udtrykte Satire, som Molière naaede; den er mere i Slægt med Jeppe paa Bjerge.s Vittighed; den er som det undertrykte, hundsede Folks Hævn over Krabasken, Spot med alt og med sig selv. Den rummer ingen livskraftig Satire over bestemte Samfundsforhold, trænger ikke tilbunds i Menneskenes Latterlighed, men nøjes med at sige Vittigheder om dem og efterabe deres svage Sider. Den skaber derfor ingen Komedie, men kun Komikere; den farlige Satire og den dybtgaaende Humor bliver til Løjer og Narrestreger i den halvt utilregnelige Spadsmagers, den lystige Persons Mund.

Denne lystige Person, Narren, Klovnen, hvis Faser i Middelalder og Renaissance vi i tidligere Afsnit af dette Værk har haft Lejlighed til at berøre, hed i sin tyske Skikkelse oprindeligt *Hanswurst*. Dette Navn er gammelt. Morten Luther, der indfører det i Skriftsproget, omtaler det allerede som almindelig anvendt om „de grove Tølpere, der vil være kloge, men dog taler og handler urimeligt og klodset om Tingene.“ Men som det kære Barn Hanswurst var paa Scenen, fik han snart mange Navne. Fra de hollandske Farcer laante man Benævnelsen *Pickelhering*, der i lang Tid var den almindeligste i de smaa Efterkomedier, medens den uundgaaelige lystige Person i selve Hovedaktionen gerne kaldtes *Courtisan*. Senere hen fik den italienske Paavirkning Overtaget, og *Harlekin*, indført paa den tyske Scene af Komikeren Bastiari fra den Veltenske Trup, holdt sit Indtog paa det tyske Teater, fra hvilket han kun vanskelig fordreves.

Men under de forskellige Navne og de forskellige Forklæd-

Fig. 2. Hanswurst

ninger stak dog den gamle urtyske Hanswurst sit brede Ølfjæs frem, og hans saftige Gemytlighed hævdede sin Originalitet overfor den engelske barok-lugubre Pudsighed og den fransk-italienske smidige Veverhed. Hanswurst blev Nationaltypen i den tyske

Skuespilkunsts første fattige Ungdomsaar, og de Navne blandt Skuespillerne, som har vundet nogen kunstnerisk Berømmelse i disse første Dage, var saa at sige alle Hanswurstspillere. Navnlig i Sydtyskland, og der ganske særlig i Wien, trivedes denne Folketype og blev næsten som et Træk i den østrigske Hovedstads Fysiognomi, som endnu ikke helt har tabt sig. Under de populære Navne *Kasperl* og *Jackerl* — vor „Mester Jakel“ —, som oprindelig blot var Variationer af Hanswurst, forlyster endnu den gamle Spasmager de glade Wienere i Prateren; men hans Theater er rigtignok nu svundet ind til en Marionetbod og hans Personale til en Samling Smaadukker.

I Wien fik Hanswurst-Typen sin speciel folkelige Karakter gennem Joseph Anton *Stranitzky*, der oprindelig havde tilhørt den Veltenske Bande, men senere (1708) slog sig ned i Wien og saa at sige grundlagde den folkelige Skueplads der. Han omformede den tidligere uden nationalt Særpræg spillede Spasmager til en Salzburger Bonde, gav ham den grønne Tyrolerhat paa, som senere blev ligesaa udadskillelig for Hanswurst-Typen som Rævehalen og Briksen, lod ham tale den allerede paa Forhaand i Wienerøren pudserlige bayerske Dialekt, og, skønt hans Repertoire vistnok for Størstedelen var laant fra det italiensk-franske Theater,[1]) var dermed lagt Grunden til en Art Folkekomedie, som muligt kunde have udviklet sig til noget bedre, om ikke den nye Tidsretning ubarmhjærtig havde slaaet den ned.

Andre Riddere af „den grønne Hat“ fortsatte ganske vist Stanitzky's Værk, saaledes Gottfried *Prehausen*, der var indfødt Wiener og væsenlig virkede der, Franz *Schuch*, Lederen af en anset, komisk Trup, der berejste hele Tyskland, samt Felix *v.*

---

[1]) Stranitzky havde faaet en ganske god Opdragelse og havde Kendskab til fremmede Sprog. Han har udgivet en Del humoristiske Skrifter, deriblandt en Samling komiske Scener under Titlen „*Olla potrida* des Durchgetriebnen Fuchs mundi.“ Selve den meget sjældne Bog har ikke været mig tilgængelig, men den synes at være et Udpluk af Gherardi's *Théâtre-Italien.* — I alt Fald er den Prøve, som *Flögel* i sin Geschichte des Groteskekomischen (S. 126 ff) meddeler, en direkte, om end ikke god Oversættelse af *Arlequin empereur de la lune.*

Kurz, ligeledes Wiener, der varierede Typen noget og kaldte den *Bernardon.*

Hanswurstiaden blev uundværlig for Publikum og for Theaterdirektørerne. I Wien fik den sit Særpræg, men over hele Tyskland strakte den sit Herredømme. Og medens den østrigske Folkekarakters elskværdige og gratiøse Lune vel som oftest lod den danse let hen over Scenen og ikke gav den Tid til at plumpe i de allerdybeste Smagløshedens Huller, saa trampede Nordtyskerne rundt i alle dens Pøle saa Smudset stænkede til alle Sider, og tilsidst blev Godtfolk for grovt.[1])

Hvad der iøvrigt tilsidst gjorde Hanswurst utaalelig paa Scenen, var dette, at han fandtes i alt. Hvad enten han nu kaldtes Hanswurst, eller Pickelhering, eller Harlekin — det sidste blev i 18. Aarhundrede det almindeligste — saa havde han sin Næse med i Alt. Først fik man ham igennem alle Hovedaktionens Akter, som en vrøvlende Kommentator til alt, hvad de alvorlige Personer foretog sig; dernæst optraadte han som selvstændig og ledende Rolle i Efterspillet, der saa at sige altid var en Ramme om Harlekinløjerne.

Skønt den lystige Person, Komikeren, var den uundværligste Mand ved en tysk Rejsetrup, saa var hans Fag ikke anset, heller ikke blandt selve Skuespillerne. Naar han ikke ligefrem var selve Direktøren, — hvad rigtignok ikke saa sjældent fandt Sted, men Truppen var da mest anlagt paa Harlekinader — saa betragtedes han som staaende dybt under den tragiske Helt, *Hovedagenten*, som han kaldtes.

Overhovedet var der meget bestemt Klasseinddeling indenfor Trupperne, meget Ceremoniel og adskilligt Tyranni fra de ældre mod de yngre; til Gengæld ogsaa meget Drilleri og Kommers fra de yngre mod de ældre. En saadan Skuespillerbande var som et stort, ambulant Værksted, med Mester, Oldgeseller, Svende og

---

[1]) Endnu op imod Midten af 18. Aarhundrede saa Flögel— Forfatteren til Geschichte des Groteskekomischen — en af Tidens fineste Theaterdirektører, *Schönemann*, som Harlekin komme ind paa Scenen i bar Natskjorte, som bagtil var besmurt med Lim.

Læredrenge og alt var strængt lavsmæssigt indrettet. Det var som om Skuespillerne vilde søge Erstatning for den borgerlige Agtelse, de maatte savne udadtil, ved indadtil at føre deres Kunstnerliv saa spidsborgerligt, haandværksmæssigt og regelret som muligt.

Trupperne var gennemgaaende store, langt større f. Ex. end de omrejsende franske Trupper, ja ogsaa end de faste, berømte Trupper i Paris. En saadan tysk Vandretrup kunde godt have indtil fyrretyve Medlemmer, men nøjedes dog vel sædvanligvis med noget over Halvdelen. Allerede dette var imidlertid meget, naar man betænker, at Molières Trup til Tider ikke havde mere end 10 til 11 Medlemmer.

I Tyskland var det Repertoiret, der førte den større Skuespillerstand med sig. Hovedaktionernes brogede Personliste nødvendiggjorde en hel Del Arbejdskræfter. Til Gengæld var Størsteparten daarlig uddannede og usselt lønnede. De unges første Trin paa Skuespillerbanen behandledes som Regel med den største Ligegyldighed fra de ældres Side. Selv op i de forholdsvis fremskredne Dage kunde der ske saadanne Ting, som den yndede Skuespillerinde *Karoline Kummerfeld,* f. *Schulze,* i sine Erindringer fortæller om sin Debut.

Det var i 1758, at hun som pur ung Pige kom til det Ackermannske Selskab, der den Gang spillede i Schweiz. Den myndige Principalinde, Fru Schröder-Ackermann, F. L. Schrøders Moder, bestemte Iphigenia i Racines Tragedie af samme Navn til hendes Debutrolle. Karoline Schulze kendte ikke Stykket, men lærte sin Rolle, saa godt hun kunde efter den udskrevne Rollebog; thi selve Stykket lykkedes det hende ikke at faa fat i. Da hun lod et Ord falde om Prøver, blev der et Ramaskrig blandt de ældre Rollehavende: Prøve paa et gammelt Stykke, for en Debutant! det kunde der ikke være Tale om. Hun foreslog da Ackermann at komme op i en anden Rolle, som hun kendte og kunde bedre, Chimene i Corneilles „Cid“. Men han svarede: „Ja, det gaar skam ikke saa let, som De tror. Jeg kan ikke give andre Stykker her, end dem, jeg allerede har trykte Plakater til. Der er ingen Bogtrykkeri her

i Byen.“ Karoline Schulze kom da til at debutere som Iphigenia efter at have gennemgaaet de to første Akter med Principalinden, men ellers uden at kende Stykket eller at have haft nogen Prøve med sine Medspillende, ledet i Bevægelser og Udgange af Sufløsens lange Finger.

Muligvis vilde dette dog ikke en Gang være hændet i den egentlige Haupt- und Staatsaktionstid,[1]) der omend haanlig og lidet imødekommende mod Begynderen, Læredrengen, dog synes at have anvendt megen artistisk Flid paa Indstuderingen. Af den gamle Hanswurst, *Stranitzky*, har man det gyldne Ord: „Theatret er saa helligt som Alteret og Prøven som Sakristiet,“ og virkelig synes de mange *jeux de théâtre,* af hvilke Hanswurstiaderne bestod at være blevne indøvede med den største Akkuratesse, indtil de gik med samme ufejlbare Sikkerhed som et Ekvilibristnummer. Den hele Genre var beregnet derpaa, og sikkert har der i Tyskland, saavelsom i Italien og Frankrig, været anvendt meget artistmæssigt Arbejde paa at faa frembragt den forbløffende Virkning, som det præcise, lynsnare Replikskifte og pudsigt vekslende Stillinger altid frembringer.

Men ogsaa i de alvorlige Staatsaktioner var der meget at prøve, mange Regler at lære, meget Ceremoniel at iagttage, før man naaede til at blive en udlært „Hauptagent“. Man adskilte strængt de forskellige Stænder indenfor Rollefortegnelsen, og de højststaaende maatte altid hilses med alle de dem tilkommende Æresbevisninger, ligesom de selv havde bestemte ophøjede Bevægelser at udføre, som der udkrævedes ikke ringe Øvelse til. Kongerne havde saaledes en Række afrundede Gestus med det Scepter, som aldrig forlod dem, hvilke det hørte med til en faglært Skuespillers Ud-

---

[1]) Vore Kilder til denne Tids indre Forhold er kun faa og sparsomme. En af de vigtigste er de Minder og spredte Bemærkninger, som Iffland i sin *Almanach für's Theater* (1807) har givet os under Titelen *Ueber den Vortrag in der höhern Tragödie.* Denne Artikel har ofte været udbyttet, af Eduard Devrient bl. a. paa mindre retmæssig Vis, idet han bruger lange Afsnit deraf ganske som sit eget og uden at anføre nogen Kilde. Dens Oplysninger maa dog benyttes med nogen Varsomhed, da den delvis er holdt i humoristisk Form og ikke prætenderer at give fuldtud korrekte historiske Data.

dannelse at kende; og ingen Novice blev optaget i en Trup, uden at han havde aflagt Prøve paa sin „Scepter-Aktion.“

Naar Hovedpersonerne var samlede paa Scenen, stod de altid — efter fransk Mønster — opstillede i Halvkres; der var bestemte Regler for, hvorledes man traadte ind og ud af denne Halvkres, der altid vendte Front mod Publikum, og ingen Bipersoner maatte komme ind i den, men havde deres Plads længere tilbage, i Mellemrummene, saaledes at ogsaa de var fuldt synlige for Tilskuerne, uden at de dog paatvang sig deres Opmærksomhed for meget.

Hvad Recitationen angik, da skulde den i den alvorlige Stil ikke ligne almindelig menneskelig Tale. Man gik ud paa at gøre den „ophøjet“, og dette bestod den Gang, som nu, i at tale saa langsomt som muligt, at trække Vokalerne saa langt ud som gørligt, samt i Anvendelsen af et bestandig tilbagevendende umaadeligt Crescendo, der begyndte som en uheldvarslende Mumlen og endte som en uartikuleret Brølen.

Til denne Deklamation svarede stive, afmaalte Bevægelser, en langsom Gang med det ene Ben slæbende efter det andet, Armene enten tæt klemt i Siden ved Albuen eller vidt udspilede som et Par Vinger, medens Fødderne stod i fjerde Position. Hænderne máatte under ingen Omstændigheder hæves over Hovedet.

Fornemheden, den ophøjede Anstand var Maalet for disse Skuespilleres Bestræbelser, og da de ikke kunde have den gennem deres Opdragelse, udgaaede som de i Reglen var fra de lavere Lag i Folket, og da let, naturlig Ynde overhovedet laa selve Nationen fjærn, saa dannede de sig alle disse stive Regler, som gjorde „Staatsaktionen“ til et for andre Folkeslag saa affektert og latterlig opstyltet Skuespil.

Ogsaa ud i Livet førte de deres højtidelige Ceremoniel. De omgikkes ikke stort andre end dem selv indbyrdes, thi Borgernes Huse var som oftest lukkede for dem; i enkelte Byer var det dem endogsaa forment at indlogere sig hos Privatfolk, og det paabødes dem at søge til Værtshusene. Men indenfor deres egen snævre Kreds omgikkes man med uhyre Formalitet. „Hovedagenten“ hilste

f. Ex. aldrig først paa nogen anden, men besvarede blot de andres ærbødige Hilsen; paa offentlige Steder havde de udlærte Førsteskuespillere deres Pladser for sig selv, og ingen Lærling turde nærme sig dem uden paa en nedladende Indbydelse fra de højerestaaende. En Bemærkning om en ældre Agents Spil fra en yngres betragtedes som Tegn paa udbrydende Vanvid, og nedsættende Ytringer om det Stykke, der spilledes, kunde medføre øjeblikkelig Afsked fra Truppen.

Deres økonomiske Forhold var, som alt berørt, usle. Principalerne kunde undertiden tjene en Del Penge, men det var kun undtagelsesvis, og da næsten altid Principaler, som tillige havde Akrobat- og Atletkunster paa deres Program, for hvilke der kunde tages noget højere Priser. Ellers var den Entrée, der fordredes, yderlig lav. Om saadanne Priser, som det danske begyndende Theater, der var indrettet efter fransk Mønster, forlangte for sine Pladser, var der ikke Tale i Hovedaktionernes Tid i Tyskland.

Endnu i 1724 tog den bekendte Principal *Johann Spiegelberg*, ifølge sin Plakat, for de dyreste Pladser ikke mere end 16 Skilling, for de billigste 4 Skilling. Hans versificerede Annonce lyder:

> Hier in der Fuhlentwiet,[1]) dem Bremen-Schlüssel über,
> Da giebt man 16, 8, 4 Schilling und nichts drüber.
> Es wird präcis fünf Uhr bei uns gefangen an,
> Das ist altzeit gewiss und hiemit kund gethan.

For Logerne toges der undertiden højere Betaling, men den hele Indtægt kunde dog aldrig blive til noget videre i de smaa Theatre. Til Gengæld var Udgifterne ganske vist til dagligdags heller ikke store. Dekorationerne var yderlig nødtørftige; et Forraad af tre regnedes for tilstrækkeligt: en „Skov“, der brugtes til alt, hvad der foregik udendørs, en „Sal“, til alle festlige, hos Konger eller højtstaaende Personer foregaaende Interiører, og en „Bondestue“, til alle tarveligere, borgerlige Lokaliteter. Den berømte *Ekhof,*

[1]) I „lille Fuhlentwiete“, en lille krum Gade i Hamborg, laa der allerede i 17. Aarh. en „Komediebod“ (*Bude*), som benyttedes meget af de rejsende Trupper; ogsaa i „store Fuhlentwiete“ spilledes der Komedie i Værtshuset „Hof von Holland“.

som selv har givet en stærkt farvet Skildring af de slette Tilstande før Theaterreformen, maatte under et Ophold ved Kieler Omslag i 1758 endog tage til Takke med kulørte Tapeter, et gult, der forestillede alle Slags Stuer og et grønt, der forestillede al Slags Skov og Mark.

De sceniske Forhold fra denne Udviklingstid er iøvrigt meget daarligt kendte. Men det omflakkende Liv og Mangelen paa faste, ordentligt byggede Theatre, har nødvendigvis medført, at Dekorationsvæsenet dels har været yderlig sparsomt, dels meget forskelligt efter de Forhold, under hvilke man spillede. Snart var hele Scenen lavet af en Del „Øltønder og lignende Underlag med paasømmede Brædder," og „Senge- og Bordtæpper, maaske ogsaa naar det kom højt et Stykke gammelt udtjent Tapet erstattede Fortæppe, Bag- og Sidevægge";[1]) snart spillede man paa fine, smaa Hoftheatre, indrettede efter italiensk Mønster med mange dekorative Raffinementer til Brug for Hofoperaer og italienske Tryllespil. Det er derfor ganske umuligt at danne sig et helt fast og bestemt Billede af denne Periodes ydre sceniske Forhold. Blot saa meget kan man sige med Sikkerhed, at de har været stilløse, uden Smag, uden Kunst og uden Mening.

Ikke bedre bevendt var det med Kostymeringen, paa hvilken heller ikke Principalerne satte Formuer overstyr.

De vigtigste Beklædningsstykker for en Skuespiller var: et Par sorte Fløjels Benklæder, en brun Klædesfrakke og en lys Silkevest. De to sidste Stykker havde Direktøren at levere, Fløjelsbenklæderne hørte til Skuespillerens egen Udrustning, uden hvilke han meget vanskeligt fik Engagement. I dette Kostyme spilledes iøvrigt saa at sige alle Roller med smaa karakteriserende Variationer. En Konge fik et Scepter i Haanden, en fin gulbroderet Vest og en Fjederhat paa Allongeparykken, Helte fra en helt forhistorisk Tid karakteriseredes ved et Skærf over den brune Klædesfrakke og en Hjelm paa Hovedet.[2]) Desforuden naturligvis Kaarde ved

---

[1]) Schütze: *op. cit.* S. 29.

[2]) Iffland: Ueber den Vortrag in der höheren Tragödie (Alm. für's Theater 1807 S. 146).

Siden i et rigt, med brogede uægte Stene besat Kaardegehæng. Efter fransk Theatermode gav man, naar det kom højt, de gammelgræske og assyriske Helte et Slags gyldent imiteret Panser paa, dertil Fiskebenspocher, lang Haarpisk og høit opsat Fjederbusks-hovedtøj. De sorte Fløjelsbenklæder var dog konstante.

Ved de fattigere Trupper var det naturligvis langt værre. Knip-lingskraver og Manchetter var af udklippet hvidt Papir, Guldbroderierne af paasyet Guldpapir; Prinsesserne havde ingen Strømper i Skoene og Heltene havde gamle kasserede Parykker paa Hovedet. Man forstaar, at Marcolfus i „Ulysses“ siger om sin Herre Paris: „I skulde ikke dømme, at han var saadan stor Herre, som han er, hverken af hans Skikkelse eller Dragt; thi han ser ligere ud til at være en gammel afsat Rodemester, end saadan stor Herre,“ eller at Chilian om den skønne Helene bruger de respektstridige Ord: „Hun synes i mine Øjne ligere en Joremor, en saadan en, som Gudinderne skulde misunde for hendes Deylighed.“

Hvor store Skuespillergagerne var i den egentlige Hovedaktionstid, der hverken har efterladt Reglementer eller Regnskaber, det har vi intet Middel til at faa oplyst. Men det er næppe rimeligt, at de har været større end i den nærmest følgende Tid, og da var de overordenlig smaa. I 1740 var saaledes Principal *Schönemanns* ugenlige Gagebudget for et ret stort Personale 16 Thaler 8 Groschen. Fru *Schröder*, senere gift Ackermann, der havde gjort megen Lykke, forlod 1741 den samme Trup, fordi hun ikke kunde faa sin Ugegage forhøjet fra 6 Mark Banco, som hun havde, til 7 M. 8 Skilling (c. 8 Kr.), som hun forlangte. *Ekhof,* der ganske vist den Gang var Begynder, havde paa samme Tidspunkt 1 Thlr. 16 Gr., der endda blev sat ned til 1 Thlr. 8 Gr.

Var saaledes Dekorations-, Kostyme- og Gagebudgetterne smaa, var til Gengæld en Udgiftspost overordentlig stor, *Rejseomkostningerne* nemlig.

De lange Rejser var en Nødvendighed for Trupperne, forsaavidt det var dem umuligt at holde sig længer end gennemsnitlig nogle Maaneder i en og samme By; men de blev tillige helt ødelæggende

for Principalerne, idet den Smule, de tjente, gik med til de kostbare Transporter og Extraposter. Rejser var en af de faa Ting, som paa denne Tid var betydeligt dyrere end nu. Et godt Exempel paa det urimelige Forhold mellem denne Driftsudgift og Indtægten er det, at Principalen Ackermann, den store Fr. L. Schrøders Stedfader, da han ved Syvaarskrigens Udløb forlod Königsberg og rejste til Leipzig med sin Trup, betalte 2000 Thaler for disse 117 Mil med Extrapost, medens de første 5 Ugers Spilletid i Leipzig gav ham 409 Thaler i Bruttoindtægt.

Rejserne var desuden hyppigt meget besværlige, undertiden farlige, og altid hindrede de Arbejdet, saa den Trup, der var nødsaget til meget ofte at skifte Sted, næsten helt var udelukket fra at instudere nye Ting, men bestandig maatte slide paa de gamle, udtraadte Sager, hvilket naturligvis virkede slappende og degenererende paa Skuespillerne.

Allerede tidligt gjorde de tyske Trupper lange Rejser ikke blot indenfor deres egen vidtstrakte Sproggrænse, men Danmark, Norge og Sverig hjemsøgtes flittigt, og senere blev Rusland et yndet Tilflugtssted, hvor man trodsede de store Besværligheder for at tjene de gode russiske Rubler, der sad løsere end de hjemlige Skillinger. Men saadanne Rejser i det høje Nord var især om Vinteren forbundne med den yderligste Vanskelighed. Undertiden maatte, i Rusland, hver enkelt Person og hver enkelt Kuffert føres paa smaa Slæder over de tillagte Floders usikre Is, medens Føreren gik godt seks Alen foran;[1]) og fra Danmark fortæller de gamle tyske Theaterhistorikere en noget uoverensstemmende og aldrig helt oplyst Historie,[2]) om hvorledes det gik det Spiegelbergske (eller Veltenske) Selskab i den strænge Vinter 1710.

Truppen havde spillet i København en Del af Vinteren, men i

---

[1]) F. L. Meyer fortæller dette i sin store Schrøderbiografi (Hamburg 1819, I 13) om Ackermanns Rejse fra Petersborg til Danzig.

[2]) Det er Löwe: Geschichte des Deutschen Theaters og C. H. Schmid: Chronologie d. deutschen Theaters, der paa meget forskellig Vis beretter dette Rejseæventyr, som senere baade Overskou (I 127) og Devrient (I 344) varierer. Schmids Fortælling er dog langt den troværdigste.

Fastelavnstiden vilde den til et Marked paa den anden Side Sundet,[1]) som i den strænge Kulde var tillagt. Man besluttede da at tilbagelægge de fire Mil med Slæde over Isen. Men det blev Snefog, og deres Fører for vild, saa at de efter at have tilbragt hele Dagen paa Isen, i Stedet for at komme over Sundet omsider havnede om Aftenen et Stykke udenfor København. Mændene, der havde været saa fornuftige at gaa, slap uskadte fra den haarde Tur, men Damerne fik alle Frost i Fødderne og den unge Demoiselle *Denner* (senere gift *Spiegelberg*) i en saa hæftig Grad, at Stortaaen paa begge hendes Fødder maatte amputeres bort. Hun havde siden altid en rokkende Gang paa Scenen.

At give denne lange Theaterperiodes korte Historie i saa brede og anskuelige Træk som muligt har været de foregaaende Liniers Formaal. Paa Baggrund af de andre Kulturlandes højtudviklede og rige Theaterforhold tager den tyske Skuespilkunsts Lære- og Vandreaar sig endnu kummerligere ud. Selv det lille Danmarks udvendig set fattige Grundlæggelse af et Nationaltheater har sin indre straalende Rigdom i den store, komiske Digter, som var dets Midtpunkt og aandelige Leder.

Men trods det, at disse farende, langt mere Gøglere end Kunstnere ingen Historie har, trods det at ingen Digter skrev for dem, ingen Kritiker bedømte dem, ingen Mæcen beskyttede dem, ingen dannede Folk saa paa dem, trods det at de kun var Smaafolks foragtede Tidsfordriv, saa maa der dog iblandt dem have været en og anden, som har *villet* noget højere, som for sit indre Syn har set et Billede af den Kunst, han dyrkede, som noget helt forskelligt fra det, han til daglig saa, som noget skønt og begejstrende. Thi Kærnen til alt det gode, der kom, laa dog i dette uskønne og latterlige Kaos.

Det, der manglede, var blot, at den Ene skulde knytte Hænderne og sætte sig for, at nu *skulde* det blive anderledes.

---

[1]) Saaledes opfatter jeg Schmids Beretning (Chronologie S. 31 f.) Hvorledes Overskou, som dog er bekendt med de lokale Forhold bedre end de tyske Historieskrivere, kan lade Truppen forvilde sig paa Bæltet (Store Bælt) og komme tilbage til København over Isen, er en Gaade. (Sml. Overskou I 127).

CAROLINA NEUBER

I

Leipzig som Tysklands aandelige Midtpunkt. Gottsched som Reformator og Familien Neuber som hans Redskab. Den franske Retning i Skuespillet. Carolina Neuber som Menneske og som Skuespillerinde. Hendes Mand og hendes Trup

---

Medens endnu den tyske Skuespilkunst strejfede hjemløs og upaaagtet omkring, lykkedes det Literaturen at finde et Centrum i Universitetsbyen Leipzig. Denne paa en Gang lærde og galante, letlevende Stad havde allerede været Vidne til Christian *Thomasius's* kraftige og modige Kamp for det tyske Sprogs Ære og for Frisind paa alle aandelige Omraader, den havde hørt den unge *Günther*, Tidens mest oprindelige digteriske Talent, synge sine Sange, den havde sit „poetiske Selskab", sine kritiske Journaler og Tidsskrifter; dens Publikum var literært interesseret, ivrigt for den nationale Aandskulturs Fremskridt; og i det 18. Aarhundredes første Aartier havde Leipzig naaet at blive et Smagsmidtpunkt, som var bestemmende for det øvrige Tyskland.

Ved omtrent samme Tidspunkt fik den stærke literære Bevægelse i denne Stad en fremragende Organisator i den unge *Johann Christoph Gottsched*, der var kommet til Leipzig som Informator hos Stifteren af det „Poetiske Selskab", Menke.

Om faa Mennesker er der blevet sagt saa meget afvekslende godt og ondt som om denne Literaturens Pave, som han senere blev kaldt. Han hører til dem, som Literatur- og Theaterhistorikerne klapper med den ene Haand, mens de slaar ham med den anden. Men Slagene falder dog tættere end Klappene. Hans Hemmelighed var maaske den, at han ved Skæbnens Tilskikkelse kom ind i et Milieu, hvor han vel kunde gøre sig gældende, men til hvilket hans Evner og Anlæg egenlig slet ikke passede.

Gottsched var Prøjser, men flygtede som ungt Menneske hjemme fra, da hans høje, svære Figur gjorde ham til et efterstræbt Objekt for Friedrich Wilhelm I's Hververe. Her forfejlede han maaske allerede sin Bane. Han kunde sikkert med sin Ordenssans, sin Punktlighed, sin Tilbøjelighed for Disciplin og sin energiske Ærgerrighed have gjort Karriere som Militær. Nu drog han til Sachsen og slog sig paa Literatur og Kunst uden at eje nogen virkelig Kunstsans eller ægte literær Evne. Men med sin meget begrænsede Begavelse forbandt han et ualmindeligt Organisationstalent og en særdeles haardnakket og foretagsom Karakter. Hans Ærgerrighed var det at organisere den tyske Literatur, og Vejen dertil fandt han, var at indrette den ganske som den franske. Da han havde slaaet dette fast for sig selv, gik han med en umaadelig Ihærdighed løs paa Opgaven. Han skrev en Poetik, der skulde lære de Tyske at digte paa den rette Maade, en Talekunst, udgav en Række Tidsskrifter, blev hurtig Formand i det Leipzigske „Poetiske Selskab", et Slags Akademi med Korrespondenter rundt om, der holdt ham à jour med de literære Begivenheder og rapporterede, om hans Tilhængere holdt Trop eller var ved at falde fra. Han *vilde* være Tysklands øverste Smagsdommer, dens Boileau; men da han ganske manglede dennes artistiske Gemyt og dybe, omend begrændsede Kunstsans, saa kom han til at gaa i Spidsen for den tyske Poesi ikke som en virkelig Anfører, men som en Slags Regimentstambur, imponerende og ikke til at rokke ud af den en Gang angivne Takt, men uden Forstaaelse af den Musik, der spilledes bag hans Ryg.

Blandt de Ting, der skulde ordnes, var ogsaa naturligvis det tyske Theater. En Tragedie efter de franske Regler, i de franske Alexandrinere var snart skrevet, men dermed — det indsaa Gottsched meget vel — var ikke alt gjort. Man maatte i Lag med selve Theaterfolket, reorganisere det og faa den franske eller rettere den Gottschedske Regelmæssighed, Orden og Sømmelighed indført der ogsaa.

Til dette Formaal kom nu Tilfældet ham allerede tidlig til Hjælp,

idet han vandt et Par begejstrede Tilhængere i Ægteparret *Neuber* der med den af dem nystiftede Trup kom til Leipzig i 1727, straks opsøgte den gryende Storhed — Gottsched var da kun 27 Aar — og fik sluttet en Art Pagt med ham, en Pagt, som blev af stor Betydning, ja endog gerne betegnes som et Vendepunkt i det tyske Theaters Historie.

Fig. 3. Gottsched

Af Kunstnerparret *Neuber* var Fruen *Frederika Carolina f. Weissenborn* langt den betydeligste. Hun var af god Familie, for saa vidt som hendes Fader var i en anset Stilling som Advokat og Retsinspektør i Reichenbach i Sachsen. Tidlig moderløs levede den friske opvakte unge Pige alene sammen med den sygelige, gigtiske Fader, der havde trukket sig delvis tilbage fra sine Forretninger og nu i en anden lille sachsisk By, Zwickau, herskesyg og brutal som han var, syntes mest beskæftiget med at fortrædige sine Omgivelser.

Ikke mere end 14 Aar gammel,[1]) men smuk og fuldtudviklet, indledte Carolina en Elskovsforbindelse med Faderens Amanuensis, en ung juridisk Student, med hvem hun flygtede fra det triste fædrene Hjem. Politiet blev dog sat ud paa de ungdommelige Elskende, der arresteredes og stilledes for Retten. De Breve og Forhørsuddrag, som er opbevarede fra denne Episode, viser hvilken

[1]) Hun fødtes 9. Marts 1697.

modig og højsindet lille Pige Carolina Weissenborn var, men tillige hvilken overordenlig Pjalt, hun havde kastet sin Kærlighed paa. De blev da heller aldrig gifte, men trøstede sig hver for sig.

Hun drog atter ind i sin brutale og arrige Faders triste Hus, hvor hun holdt ud i fem Aar endnu, inden hun atter løb bort, men da for aldrig mere at vende tilbage. Hun flygtede denne Gang saa grundigt, at hun endog medtog *to* Studenter, af hvilke den ene var hendes tilkommende Mand, *Johann Neuber*. De tre unge Mennesker drog til Weissenfels og søgte Tilflugt der, hvor der gerne var Havn for saadan Ungdom, som var kommen lidt paa Kant med Tilværelsen, ved Theatret.

I Weissenfels spillede just for Tiden — det var i 1817 — „de kgl. Storbritanniske og Churfyrstlig Brunsvig-Lüneburgske Hofkomedianter“ under Ledelse af Christian [Johann] *Spiegelberg*.[1]) I dette Selskab, som ogsaa kaldte sig det „verdensberømte højtyske Compagnie“ [2]) og som var en Udløber af den Veltenske Trup, blev de tre Flygtninge optagne, Caroline Weissenborn, den smukke, blonde Pige med den udmærkede Figur sikkert med Glæde; Johann Neuber havde næppe noget dramatisk Talent — han blev i alt Fald aldrig til noget fremstaaende som Skuespiller — men han var en veloplært, dannet ung Mand; om den tredje Følgesvend melder Historien intet.

Hvor længe de unge Par — Neuber giftede sig med Carolina Weissenborn næste Aar i Braunschweig Domkirke — blev hos Spiegelberg, ved man ikke. Nogle Aar efter var de imidlertid ved det *Haakske* Selskab.[3]) Her synes de nye Tanker om at højne Theatrets Niveau at være spiret frem. Truppen havde sine væsenligste Holdepunkter i Leipzig ved den berømte aarlige Messe og i Braunschweig, og den besad, foruden Hr. og Fru Neuber, enkelte

[1]) Vi træffer i Theaterhistorien snart en *Johan* snart en *Christian* Spiegelberg, men meget tyder paa, at det var en og den samme. Han (Christian) berejste meget Skandinavien og døde i Bergen 1732.

[2]) Se Overskou I 138.

[3]) En anden Aflægger af den Veltenske Trup, stiftet af dennes Pantalone *Elinson*, hvis Enke, senere gift med Haak og efter dennes Død med Hoffmann, førte Truppen i adskillige Aar.

Medlemmer, som hævede sig udover det almindelige Staatsaktionsvæsen, navnlig Friedrich *Kohlhardt,* et, som det synes, stort Talent, om hvem der i Tiden lyder mange Lovord, men altfor sparsomme Oplysninger, og den intelligente Karl Ludwig *Hoffmann*, der giftede sig med Enken *Elinson-Haak* og førte hendes Trup videre.

Den unge Gottsched blev opmærksom paa Komedianterne i Leipzig, og, allerede betaget af sine Reformideer, skrev han i et af sine første Flyveblade „de fornuftige Dadlerinder" en Art Kritik over dem, vistnok den første Theaterkritik, der saa Lyset i Tyskland, og roste deres Forsøg paa at spille regelmæssige Komedier og Tragedier.

Dette var i 1724. Næste Aar døde imidlertid den dygtige Principalinde, og Truppen kom i stærkt Forfald ved idelige Stridigheder mellem Hoffmann og hans Stifbørn. De gode Kræfter forlod den, og deriblandt Neuber og Kone.

Da Hoffmann omsider helt opgav Ævred og rejste til Sct. Petersborg, overtog Neuber og hans Kone Styrelsen af Truppen. Det lykkedes dem i 1727 at erhverve Privilegium som „kgl. polske og kurfyrstelig sachsiske Hofkomedianter", hvilket blandt andet gav dem Ret til at „*agere* og spille under Leipziger Messerne og otte Dage før og otte Dage efter Messerne," men iøvrigt ikke medførte nogen kgl. Subvention.

Carolina Neuber stod nu som en fuldmoden Kunstnerinde. Tredive Aar gammel, smuk, statelig, med regelmæssige indtagende Træk og en kraftig Figur, der tog sig brillant ud i de mange Mandfolkeforklædninger, hun yndede at vise sig i, havde hun alle ydre Betingelser til den store Primadonna. Tillige nogle af de indre. Hun var meget impulsiv, letrørt, baade til Kærlighed og til Vrede, begejstret og ubehersket, men uden Smag og uden Evne til at fordybe sig i sin Kunst. Hun gik derfor som Kunstnerinde lige saa hurtigt af Mode, som den Retning hun bragte frem. Men i sine Velmagtsdage ansaas hun for en stor Skuespillerinde. Det kan ikke regnes, at Gottsched siger om hende, at hun „ikke staar

tilbage for nogen fransk eller engelsk Dame i Fremstillingskunsten.“ Thi Gottsched var for det første helt blottet for virkelig Theatersans, dernæst ingen Kritiker, men literær Politiker, der roste sine egne og dadlede Modstandere uden Hensyn til deres virkelige Værd. Men Lessing, hvis Dom har uendelig mere Betydning, siger om hende: „Man maatte være meget ubillig, om man vilde nægte denne berømte Skuespillerinde et udmærket Kendskab til sin Kunst. Hun har Forstand som en Mand; kun i én Artikel forraader hun sit Køn. Hun fjaser ualmindeligt gerne paa Scenen. Alle Skuespil af hendes egen Opfindelse er fulde af Forklædninger,[1]) fulde af Festligheder, skinnende og underbare. Maaske kendte hun dog sine Herrer Leipzigere, og det, som jeg holder for en Svaghed hos hende, var maaske en List af hende.“

Fig. 4. Carolina Neuber

Som hun nu var, og med sin haardnakkede Ærgerrighed baade

[1]) Ifølge en Plakat fra 1728 spilledes et Stykke „Læderhandleren fra Bergamo“, i hvilket *Cathringen* (det vil sikkert sige Fru Neuber) optraadte forklædt som: „Pantolfo, Jomfru Hohlnätgen, en lærd Philosoph, Jomfru Hausgrath, en Bandit og som en fattig Kone med mange Børn.“

paa sine egne og paa sin Stands Vegne, var hun et fortrinligt Redskab til det, som just er blevet hendes Mærke i Historien, det at hæve sin Kunst i Omverdenens Øjne, at bringe den ikke blot i Folkemunde, men i Pennery, kort sagt at bringe den i Forbindelse med Literaturen. Hun gjorde ikke dette indvendig fra og i Stilhed. Hendes Evne var den, at hun fik Folk til at se paa en anden Maade paa Skuespilkunsten, skønt den ikke var bleven væsenlig forfinet, og hun gjorde det med saa megen Alarm, saa megen Reklame som muligt. Derfor kunde hun mødes med Gottsched, der ogsaa blot vilde og kunde give sig af med en ydre Reform. Ømfindtligere og dyberegaaende kunstneriske Nerver havde næppe kunnet holde ud til det Rydningsarbejde som disse to haandfaste Naturer i Forening fik gennemført.

Hendes Mand, Johann Neuber, staar udvisket som Personlighed i Historien, mest vel fordi han intet var som Skuespiller, men ogsaa fordi hans stilfærdigere, mere beskedne Fremtræden nødvendigt maatte træde i Skygge for Hustruen, der altid saa at sige optraadte med fuld Musik. De Theaterhistorikere, der har opfattet Neuber, som et rent Mæhæ, der intet betød i Familien og i Truppen, har dog taget ganske fejl. Hans mange Breve — thi det er for det meste ham, der fører Korrespondancen og overhovedet har den administrative Ledelse af Truppen — vidner om, at han var en forstandig, dannet og beleven Mand.

Rygter om de Gottsched'ske Reformideer var allerede trængt rundt i Tyskland. Han havde selv ogsaa henvendt sig personlig til Principalen Hoffmann og søgt at formaa ham til at opgive de gammeldags Skuespil med Harlekinsløjerne, som især var ham en Torn i Øjet og i Stedet spille regelmæssige franske Tragedier og Komedier. En Del Oversættelser af saadanne forelaa allerede, og enkelte blev endnu før Neubernes Direktorat ogsaa prøvet paa Scenen med Held, saaledes navnlig Pradon's „Regulus", Corneille's „Cid" og Racine's „Iphigenia", men paa Gottsched's direkte Spørgsmaal om, hvorfor ikke flere af den Art Stykker kom frem, svarede

Hoffmann, at Publikum ikke kunde undvære den lystige Person i de alvorlige Stykker.

Saa snart imidlertid Fru Neuber var kommen i Spidsen for sin Trup, indsaa hun, at vilde hun udrette noget nyt og bedre end de tidligere Trupper, vilde hun højne sin Stand og sin Kunst — og det vilde hun — saa var Gottsched Manden for at hjælpe hende.

Næppe var det Neuberske Selskab, ved Paaskemarkedet 1727, kommet til Leipzig, før Parret straks søgte Gottsched, bevidnede den unge Magister deres ærbødige Tilslutning, og imellem dem blev nu sluttet en formelig Pagt, som gik ud paa intet mindre end fuldstændig at reformere den tyske Skueplads. Gottsched var en metodisk Mand, og han vidste, hvad han vilde. Det, det først gjaldt om, var at rydde Scenen for alt, hvad der hed Improvisationskomedie og alt hvad der hed Hanswurstløjer. Altsaa ingen „Haupt- und Staatsaktioner“ og ingen burleske Efterspil! Men da dette var saa godt som alt det forhaandenværende Repertoire, saa maatte der skabes et nyt — men hvorfra? Af tyske Dramatikere existerede der saa at sige ingen. Altsaa, mente Gottsched, maa vi gaa til Franskmændene og oversætte dem, indtil vi selv har lært dem Kunsten af, hvilket ikke kan vare saalænge.

Hvad Skuespilkunsten angaar, saa maatte det blive en naturlig Følge af det regelmæssige Repertoire, at al Improvisation lagdes til Side, og at Skuespillerne lagde sig efter en grundig Memorering og en nøjagtig Gengivelse af de fransk-tyske Alexandrinere. Kostymet maatte ligeledes reformeres. Helst saa Gottsched, at det for den klassiske Tragedies Vedkommende førtes tilbage til ægte græske og romerske Dragter. Men denne Reform, der var en af de fornuftigste og mest fremskredne af alle Gottscheds Theaterforslag, stred i sin Radikalisme saa ganske imod al ikke blot tysk, men international Konvention, at han ikke kunde faa Medhold af nogen deri, ja, at han senere, da han som sædvanlig haardnakket holdt fast paa den, blev gjort latterlig og næsten faldt paa den Sag, hvilket vi længere frem vil faa Lejlighed til at berøre.

For Gottsched stillede Spørgsmaalet sig saaledes saare simpelt: han og hans Venner oversatte og bearbejdede en Del flere franske regelmæssige Skuespil af begge Genrer, Skuespillerne spillede dem paa regelmæssig Vis uden Improvisation og Harlekinsspektakkel, dermed var det tyske Theater reformeret, og inden faa Aar vilde Tyskerne havde naaet Franskmændene og maaske overfløjet Englænderne baade i at skrive Dramaer og i at spille dem. Der er næppe nogen Tvivl om, at det var Gottscheds ramme Alvor og faste Tro, at Literatur og Kunst paa den Maade kunde „ordnes", naar man blot anvendte Energi derpaa og han, Gottsched, gik i Spidsen.

Om det har stillet sig fuldt saa ligetil for Familien Neuber, der i ti Aar havde berejst Tyskland med de Spiegelbergske og Haak-Elinsonske Bander, og som kendte de tyske Smaabyers Publikum, er vel tvivlsomt. Det kunde i alt Fald ikke være finansiel Spekulationslyst, hvad man undertiden ser antydet, der drev det unge Principalpar til at gribe Gottscheds Planer an med Lyst og Begejstring, thi det maatte paa Forhaand staa dem klart, at der maatte ofres meget, før man fik det store Publikum vænnet fra de brogede Spektakkelstykker med Hanswursts utallige Narrestreger til de ophøjede, men ikke meget underholdende franske Klassikeres stillestaaende Deklamationer. At det var saadan, ser man tydeligt nok af de Breve, som Parret senere hen sender til sin „fornemme Ven og Velynder" for at berette ham, hvorledes det gaar med hans Reformer i andre Byer. Saaledes skriver Johann Neuber en Gang ret rørende fra Nürnberg: „. . . . Det har nu i Begyndelsen slet ikke lydt godt i Ørene paa de fleste, naar der er blevet sagt: En *Comoedie* paa lutter Vers. Men nu er dog de Fornemme, som jeg tror, vundne, og mange faar Lyst til at læse noget af de nye Leipziger Bøger . . . . Maaske (dog ikke sikkert) vilde vi have erobret nogle Thaler mer, hvis vi opførte lutter gamle, smagløse, indfødte, borgerlige Modestykker; men da vi en Gang har begyndt paa noget godt, saa vil jeg ikke holde op dermed, saalænge jeg endnu har 1 Groschen at anvende derpaa. Thi godt maa dog ved-

blive at være godt, og jeg haaber bestandig, ved Deres gode Bistand, endnu at slaa igennem, om det endogsaa skulde staa paa endnu længere end et Aar . . .“ [1])

Hvad man ogsaa lærer ud af den Korrespondance, som igennem adskillige Aar førtes mellem Neubertruppen og den mer og mer mægtige Leipziger Professor,[2]) er den varme Begejstring, hvormed Skuespillerparret, navnlig naturligvis den impulsive Fru Neuber, griber de nye Ideer, den Iver hvormed de sætter dem i Værk og den Fanatisme, den Foragt de viser overfor de Taaber, der ikke kan fatte, hvad det er for noget nyt, skønt og herligt, der bydes dem i de ophøjede Skuespil.

For os kan det ikke staa som et særligt lokkende Ideal at skulle spille de franske klassiske Tragikere i slette, knudrede Oversættelser eller talentløse tyske Efterligninger af dem; og noget direkte Stød fremefter kunde den nationale Kunst ikke derigennem faa. Men indirekte betød det meget for det første, at Lederne af en Skuespiltrup fik Følelsen af at have et Kald at udrette, et Kald, der højnede dem ikke blot i deres egen Bevidsthed, men ogsaa i Folks, der ellers aldrig havde tænkt paa at beskæftige sig med Komedievæsenet. Det bragte en Forbindelse tilveje mellem Literaturens, ja, Universitetets Mænd og den tidligere helt deklasserede Flok af omløbende Artister, som ingen for blot tyve Aar tilbage havde drømt om.

Dernæst gav det ogsaa selve de udøvende Skuespillere en ny Arbejdsmetode. De versificerede Skuespil med deres rimede Alexandrinere nødte Aktørerne til at tage fat paa deres Roller paa en ganske anden Maade end før. Selv om Improvisationskomedien ikke var den eneste, der hidtil var spillet, og selv om ogsaa den byggede paa et Forarbejde,[3]) saa krævede dog de nye regelmæssige

---

[1]) Det hele Brev er aftrykt i Reden-Esbeck's „Carolina Neuber und ihre Zeitgenossen“ (S. 101), en Bog, der indeholder Afskrifter af en Del interessante Aktstykker fra Tiden men ellers er ganske værdiløs og ulæselig.

[2]) Han blev extraordinær Professor i 1730, ordinær (i Logik og Metafysik) 1734.

[3]) Se om Indstudering af Improvisationskomedien min „Skuespilkunst i Middelalder og Renaissance“.

Stykker en ganske anden Nøjagtighed i Memoreringen og nødte til en Fordybelse af Karakteren, som man hidtil ikke havde kendt til. Denne ny Arbejdsmetode voldte da ogsaa Skuespillerne de største Vanskeligheder. Navnlig Memoreringen. Medens det nye at kunne uddybe en Rolle, forme og udvikle den kun kunde interessere og opfylde det virkelige Talent, saa var selve Udenadslæren til uhyre Besvær, især naturligvis for de ældre, hvis Hukommelse daarligt lod sig træne paa en hel ny Maade. For Fru Neuber selv, der dog kun var tredive Aar, da hun sluttede Forbund med Gottsched, blev Memoreringen altid en Anstødssten, og det varede i det hele mange Aar, før Skuespillerne kom helt bort fra Improvisationsmetoden. F. L. Schröder, skønt han hørte til det næste Slægtled, tilstod, at han i sin Ungdom aldrig lærte nogen Lystspilrolle udenad, men kun satte sig ind i Karakteren og Situationerne og saa forresten sagde, hvad der faldt ham ind.

Iøvrigt var det mest yngre Kræfter, der sluttede sig om Fru Neuber, og de gik med Glæde ind paa de nye Ideer og den nye Arbejdsmetode, om end Viljen maaske i mange Tilfælde var bedre end Evnen. Selv de ældre Støtter, som den fortræffelige *Kohlhardt* og Ægteparret *Lorenz*, var i Trediverne og dertil kom nu en Del Ungdom, som med Iver og Begejstring gik løs paa de nye Opgaver. Af størst Betydning for Truppen var de tre unge Mænd *Koch*, *Schönemann* og *Suppig*.

Den første, *Gottfried Heinrich Koch*, der senere kom til at spille en betydende Rolle i Theaterhistorien kom 1728 som femogtyveaarig juridisk Student til den Neuberske Trup. Han var en velbegavet, punktlig og ordenlig ung Mand, med en hel Del Færdigheder, men vistnok uden noget udpræget eller stort Talent. Han kunde male, digte og spille Komedie og var et Fund for den unge Trup. Han malede Dekorationer for den, skrev og oversatte Stykker og spillede alle Slags Roller. Han tilegnede sig uden Besvær den nye Skole, hvis sirlige Stil og regelrette Versfremsigelse faldt ham let; med Tiden blev han et meget yndet Skuespiller, især i den fransk-klassiske Komedie, hvis Stil han med sin perfektible Natur

havde luret de franske Skuespillere af navnlig under et af Truppens Ophold i Strassburg. Ogsaa i tragiske Roller gjorde han Lykke, mens den Neuberske Stil var paa Moden; men han formaaede ikke at komme ud over den og stod i sin senere Periode som en noget latterlig Overlevering fra en svunden Modesmag. Man spottede i alvorlige Roller især hans oversirlige Gestikulation og paastod, at han aldrig kunde stikke sin Haand i den aabne Vest uden at beskrive en Halvcirkel med den, og skulde Haanden tilbage til Taskelommen i Frakken, saa maatte den nødvendig beskrive den samme Halvcirkel igen. Uden at være noget Geni, blev dog Koch en særdeles dygtig Theatermand og foreløbig til en af de nyttigste Mænd ved Neubers Trup.

Johann Friedrich *Schönemann*, der 1730 kom til Neubers Trup, var omtrent jævnaldrende med Koch,[1]) men medens den sidste kom som Begynder, havde Schönemann allerede spillet i mindst seks Aar navnlig ved den ikke godt berygtede Försterske Trup. Han var oprindelig Harlekinspiller, men blev nu hos Neuber brugt en Smule til alt, navnlig dog til Tjenerrollerne i de franske Lystspil. Han var en praktisk og brugbar Mand og da han giftede sig med den unge, nydelige Anna Rachel Weigler, saa blev disse to, hun som Elskerinde, han dels som Komiker, senere ogsaa i alvorlige Roller (hvor han dog var uheldig) Truppens fasteste Støtter i de Aar, som kom.

„Lille“ eller „smukke *Suppig*“[2]) var en indfødt Dresdener og kom til Truppen c. 1731. Han var en meget sirlig og elegant lille Mand, der kunde godt fransk, spillede Klaver og Billard, bevægede sig med dansemesteragtig Lethed og talte med en klar Tenorstemme. Han blev hurtig Førstelsker ved Selskabet — nogle paastaar endog hos Direktricen — og spillede saavel tragiske Helte som Komediens

---

[1]) Koch var født 1703 i Gera og Student fra Leipzig; Schönemann 1704 i Crossen a. d. Oder.

[2]) Denne Karakterik er hentet fra et Smædeskrift over Fru Neuber betitlet „Leben und Thaten der weltberüchtigten etc. Frederica Carolina Neuberin etc.“ Af dets smudsige Vittigheder og Beskyldninger kan uddrages enkelte oplysende Bemærkninger, saaledes netop om Suppig, hvem det ellers er vanskeligt at finde nogen Skildring af.

unge Mænd, og navnlig var han den første, der rigtig forstod at gengive den franske Elegant, Lapsen, „der Stutzer“, som han hed i det tyske Theatersprog. Til den hele nye Stil passede hans efter fransk Mønster tilskaarne Talent fortræffeligt, og dertil kom, at Memoreringen af de knudrede, rimede Vers faldt ham lettere end de fleste. Han blev Fru Neubers trofaste Ven baade i gode og onde Dage og forlod hende ikke, selv da alt gik hende imod. Hans ydre Liv er saare lidt bekendt, men han døde i alt Fald før hende.

Den hele Trup bestod vistnok af en Snes Mennesker, og denne levede et saare patriarkalsk Liv under den myndige, men livlige og elskværdige Fru Neubers Overherredømme. Hun havde de unge, ugifte Skuespillerinder i Huset og de ugifte Skuespillere paa Kost, samtalede med dem om den nye Kunst og de nye Stykker og fik saaledes gjort dem til varme Tilhængere af sine Principper. Tillige drog hun praktisk Nytte af dem, idet Damerne maatte sy paa Kostymer, Herrerne skrive Plakater eller endog male Dekorationer, som Koch. Prøver og Forestillinger gik med en Alvor og Omhu, som man før ikke havde været vant til. Og med de unge Damers Dyd og gode Sæder holdt den erfarne Principalinde et vaagent Øje og fandt sig ikke i nogen Udskejelse, der kunde nedsætte Truppen i det gode Selskabs Øjne. Derfor passede hun ogsaa paa Herrernes Trang til at gaa paa Værtshus, skønt hun vel ikke helt kunde dæmme op for den. De gode Billard- og Kortspillere blandt Skuespillerne havde nemlig for Vane at hjælpe paa de kummerlige Gager ved deres andre smaa Færdigheder, som kun kunde drives paa offentlige Steder.

II

Kampen for den nye Retning. Den Neuberske Trup i Hamborg. Kulminationen af Bevægelsen med Harlekins Banlysning fra Scenen. Bruddet mellem Fru Neuber og Gottsched. Begges Fald.

Og ud i Tyskland drog saa den lille Skare med iltert Mod paa at gennemføre alt det nye, som skulde højne den tyske Skueplads og den tyske Skuespilkunst, medens den „højlærde og højædle“ Hr. Professor Gottsched sad rolig tilbage i Leipzig og modtog Rapporter om sit Forehavendes Fremgang.

Ganske efter hans Hoved gik det nu ikke. Dels viste det sig praktisk ugørligt helt at udelade de lystige Hanswurst- eller Harlekinsefterspil, som Publikum vilde se, dels var der ikke regelmæssige Tragedier nok for Haanden, og Neuber klager bestandig over, at de lovede Oversættelser ikke kommer ham i Hænde. Men kaster man et Blik paa det Repertoire, som efterhaanden blev Truppens staaende,[1]) saa viser det sig dog, at der er en himmelvid Forskel paa denne og den gamle Tids frygtelige Dynger af dramatisk Affald. Navnlig er Lystspillet godt repræsenteret, naturligvis saa godt som udelukkende med franske Stykker; men dette var jo just Parolen. Molière holdt Gottsched ganske vist ikke meget af; han var ham for grov, kunde ikke siges helt fri for Hanswurstløjer; derimod var Destouches ham tilpas, og denne Modeforfatter var da ogsaa stærkt fremtrædende i det Neuberske Repertoire, ved Siden af Marivaux og Regnard. Af Molière havde man dog ogsaa „den Gerrige“, der blev en af Koch's bedste Roller, „Indbildt Syge“ og „den skinhellige Bedrager Tartufe“ paa Listen, foruden „les Précieuses ridicules“, der imidlertid maa have været Gottsched en Torn i Øjet, navnlig da dets Titel ved det Neuberske Selskab lød „Harlekin som Marquis Mascarilias eller de udleelsesværdige Jomfruer.“ Til Gengæld kunde han glæde sig over en Del Tragedier som Racines „Iphigenia“, „Alexander“ (paa Tysk „der Streit des Vorzugs in der Grossmuth zwischen Alexander d. Grossen und

---

[1]) I Reden-Esbecks Bog S. 107 ff er opført en Spilleliste fra en Sæson i Hamburg 1735.

Porus“) og „Bérénice“, af Corneille „Cid“ og „Cinna“, Pradon's „Regulus“, Voltaires „Brutus“ o. fl., og endelig ikke mindst den af selve Reformatoren forfærdigede originale Tragedie „den døende Cato“,[1]) hvor Kohlhardt glimrede i Titelrollen.

Men ved Siden af disse regelmæssige og delvis udmærkede Stykker finder man rigtignok nogle med forbavsende mistænkelige Titler, saasom „Harlekin levende Uhr og forstilt Mumie“, „de lystige Juvelersvende eller den forstilte Grev Oktober og Baron November“, ja, selv saa usminkede Hauptaktioner som den berygtede „Asiatiske Banise“ og „den fortryllende Prinsesse eller det levende Skelet“, i hvilket sidste i Følge Plakaten „Ridderne vilde blive smykkede med helt Harnisk fra Top til Taa, samt med Hjælm, Skjold og Fjederbusk.“

Ganske vist rensede Fru Neuber Harlekinaderne for de værste Plumpheder, forsøgte at gøre den gamle Spadsmager net og dannet, men dermed tog hun tillige Saft og Kraft af ham, og han blev det eneste, han ikke før havde været, kedelig. Og just i denne Halvhed, i denne Gaaen paa Akkord, som iøvrigt ikke laa i hendes Natur, men maaske snarest skyldtes den forsigtigere Mand og Indflydelse fra Truppens Medlemmer, navnlig den snusfornuftige Koch, laa sikkert Spiren til hendes senere ulykkelige Skæbne. Thi den bragte hende i Splid baade med det store Publikum og med Smagsdommeren Gottsched.

Leipzig betragtede den unge Reformtrup som sit egentlige Standkvarter; men udenfor de store Messer maatte andre Byer afsøges, og til de bedste regnedes den store, velhavende fri Rigsstad Hamborg.

Skønt Hamborgs store Befolkning væsenlig var optaget af merkantile og andre praktiske Interesser, rørte der sig dog ved Siden af i Begyndelsen af 18. Aarhundrede et kraftigt aandeligt Liv i den

---

[1]) Dens Originalitet er dog ikke stor, idet Gottscheds ondskabsfulde Schweizerfjender snart opdagede, at Addison's *Cato*, som den Gang ingen kendte, havde en paafaldende Lighed med Gottsched's, og at dette Værk „med Klister og Saks“ var arbejdet sammen med Stykker af Deschamp's *Caton d'Utique* til den Original, som skulde indlede den nye Æra.

gamle Hansestad. Byen var velhavende, Trediveaarskrigens Ødelæggelser havde skaanet den mere end nogen anden tysk Stad, den stadige Forbindelse med andre Lande, navnlig England, gjorde den til en virkelig Verdensstad. Literære Selskaber og Tidsskrifter i Smag med den berømte engelske „Spectator“ blomstrede frodigt frem, for Theater og Musik — Operaen fik en lang glimrende Periode i Hamborg — havde man levende Interesse, og Staden frembragte ogsaa dramatiske Digtere, der dels stod under Gottscheds Overkommando — som *F. G. Behrmann*, der for Neubers Trup skrev de „regelmæssige“ Tragedier „Timoleon“ og „Horatierne“ — og *Peter Stüven* en meget flittig Fortysker af franske Tragedier, dels var mere selvstændige som *Heinrich Borkenstein*, hvis lokale Komedie „*der Bookesbeutel*“ blev en af Tidens mest populære Sukces'er.

At denne rørige Stad, fuld af Fremmede, Englændere, Hollændere, Franskmænd, Danske, med et internationalt Præg som ingen anden By i det hele Rige, maatte lokke ethvert Skuespillerselskab, er forstaaeligt, og Neubers vendte da ogsaa deres Fjed derhen, meget snart efter at de havde stiftet deres Trup, og kom stadig tilbage dertil.

I Begyndelsen gik det ogsaa ret godt. Man var kommet i en heldig Tid. Operaen, som havde haft en ualmindelig glansfuld Periode, var just i nedadgaaende Yndest, og man vilde altid gerne se noget nyt i Hamborg. Neuber kunde da ogsaa i en af sine Bulletiner til Gottsched fortrøstningsfuldt skrive: „De herværende Operaer er meget slette og har ogsaa slette Indkomster, men vi har saa mange Tilskuere som de forhaandenværende Omstændigheder tillader, og saa mange som der er af Liebhabere her.“

Men „Liebhaberne“ af de regelmæssige Stykker var desværre ikke tilstrækkelige til at opretholde Truppen, skønt de gjorde deres bedste — navnlig den velhavende Patricier Behrmann støttede gentagne Gange direkte Neubers — og det almindelige Publikum indsaa ikke Nødvendigheden af for Kunstens Skyld at sætte sig hen og høre paa fem Akters Deklamationer paa Vers, der var saa

knudrede, at de knap kunde forstaas. Dertil kom, at Fru Neuber yndede i mange smaa, selvforfattede versificerede Prologer eller Indledningsstykker at formane Tilhørerne til Andagt overfor den nye Kunst. Men de praktiske Hamborgere vilde ikke formanes, de vilde mores for deres Penge; og tilsidst, efter mange Besøg med stadigt synkende Indtægter, steg Blodet den hidsige Dame til Hovedet og hun afsluttede — i 1735, efter en Sæson, hvor hun ligefrem havde lidt Nød og gjort Gæld — sine Forestillinger paa en Maade, der vakte den største Opsigt viden om, og som skadede hendes Popularitet meget.

I vore Dage da Publikum er saa vant til at være Syndebuk, da det næsten hører med til god literær Tone for enhver Digter eller enhver Kritiker at skælde det store Publikum Huden fuld, forekommer Fru Neubers Bitterhed saare spag, og man forstaar med Vanskelighed, at den kunde tages hende saa ilde op. Men i den Tid, da ingen Forfatter eller Skuespiller nærmede sig sit Publikum, uden med en Række ydmyge Buk for den „gunstige Læser“ eller „den højtærede Forsamling“, da forbløffedes man og harmedes, naar en almindelig Skuespildirektrice ikke blot glemte Ydmygheden, men endog dristede sig til at tage frie Borgere i Skole.

Fru Neubers[1]) Brøde var den, at hun til Truppens Afskedsforestilling i Hamborg havde ladet udsende følgende Plakat: „Til Ære for og i skyldigst Taknemlighed mod alle dem, der ofte og gerne har set os, der ikke har kunnet se os, der ikke har turdet se os og der ikke har villet se os, bliver der i Dag til Afsked tilegnet og opført et tysk Forspil, samt et Skuespil af de kgl. pol. kurf. saks., tillige højf. bruns. lüneb. wolfenb. Hofkomedianter.[2]) — Forspillet kaldes: *Skuespilkunstens Vilkaar i alle fire Aarstider.* Theaterdekorationerne er nyforfærdigede dertil. Skuespillet kaldes: *Britannicus*, og er oversat efter Hr. Racine's Franske. Slutningen danner et lystigt Efterspil. — For sidste Gang Mandag d. 5. Dec. 1735. — Johann Neuber.“

[1]) Plakaten var underskrevet af Johann Neuber, men alle syntes at gaa ud fra, at det var den stolte og hæftige Kone, som var Anstifteren.

[2]) Det brunsvig-lüneborgske Privilegium havde Neubers erhvervet i 1733.

Denne Dumdristighed at ville tage det højstærede Publikum i Skole bekom dog Neubers meget ilde. Næppe var Plakaterne blevne spredte i Byen, før den præsiderende Borgmester forbød Forestillingen, og den opbragte Skuespillerinde maatte forlade Hamborg uden at faa sagt dens Indvaanere de Sandheder, som brændte hende paa Tungen.

Ogsaa andre Ærgrelser af nok saa alvorlig Art havde Truppen, idet dens Hovedkvarter, Leipzig, for en Tid lang blev den berøvet, og Fru Neuber havde endda den Tort, at det var en Harlekinspiller, den gamle Elinson's Svigersøn, Joseph Ferdinand *Müller*, der efter en langvarig Strid erobrede det sachsiske Privilegium og endogsaa det Theater — i Slagternes Lavshus — hvor den unge reformbegejstrede Trup havde vundet sine første Sejre.

Til Gengæld for Sachsens Utaknemlighed viste Hertug Karl Fredrik af Slesvig-Holsten den nye Kunst stor Interesse, gav „den Neuberske Skueplads" Navn af „Slesvig-Holstensk",[1]) skænkede den en aarlig Understøttelse af 1000 Thaler for at spille ved Kieler Omslag — Kiel var Hertugens Residens — og var saa optaget af de nye Skuespil, at han endog selv undertiden spillede med.[2])

Dette var naturligvis en Trøst. Men det lærde, galante Leipzig var indskrevet i Fru Neubers Hjærte og hendes hele Hu stod til at komme tilbage dertil. Hun skriver i sin karakteristiske Brevstil, som i Originalen hverken kender Kommaer eller store Begyndelsesbogstaver, saaledes til sin „Højædelbaarne, Højlærde, Højstærede Herre og Velynder" Gottsched: „Jeg kunde gerne dø af Længsel. Det er som en vis Art af Trolddom, der har betaget mig, at jeg saa vedholdende tænker paa Leipzig, eller jeg maa ligefrem være forelsket i den. Uagtet alle de onde Timer og alt mit Tab, tænker jeg dog med mere Fornøjelse paa de gode, og i Særdeles-

[1]) Privilegiet er aftrykt hos Reden-Esbeck S. 191 f., og det viser at just de nye Bestræbelser for at højne Skuespilkunsten og Repertoiret har været bestemmende for Hertugens Gunst.

[2]) Dette paastaar i alt Fald Schmid i Chronologie (S. 50) og efter denne mange andre. Det kan dog naturligvis ikke have været paa det offenlige Theater, men ved Hofforestillinger. — „Kieler Omslag", et stort Aarsmarked, holdtes i Tiden fra 6. Januar til Begyndelsen af Fasten.

hed paa dem, som jeg har tilbragt i Deres Højvelbaarenheds fornuftige Selskab som ogsaa i mine andre værdige Vennes Selskab.[1])

Det lykkedes hende virkelig ogsaa at komme tilbage, idet Neuber efter adskillige Anstrængelser fik Lov til at bygge en „Komediebod“ foran den Grimmaiske Port ved Boses Have. Og nu skulde den ny Bevægelse rigtig slaas fast paa en eklatant Maade. Det var ingen Hemmelighed for Gottsched, at Repertoiret just ikke altid paa de lange Rejser gennem Tyskland havde været lige rent, og at Harlekin eller Hanswurst havde drevet sit Spil temmelig lystigt Side om Side med de regelmæssige Tragikere. Nu gjaldt det om med et Slag at vise Forskellen mellem det gamle og det ny, og man fik da den Ide, at Harlekin eller Hanswurst, der betragtedes som Repræsentanten for alt det foragtelige Gamle, formeligt skulde banlyses fra Scenen. Fru Neuber skrev selv et af sine manende Forspil og under stor Højtidelighed forviste man den gamle Lystigmager med samt hans brogede Dragt fra den tyske Skueplads.[2])

Gottscheds Hjærte var vundet, og den theatralske Henrettelse af Harlekin — som Lessing senere betegnede som en ren Harlekinade i sig selv — vakte i den literære Verden en ganske forbavsende Opsigt, forbavsende, fordi det hele kun var en barnagtig Streg, fra Gottscheds Side et Slag i Luften, fra Neubers et Slag mod Konkurrenten *Müller*, som just levede paa Harlekinstykker.

Hvis endda virkelig med det samme den lystige Person havde været udryddet, om end ikke fra den tyske Skueplads, saa dog fra de Neuberske Forestillinger, om end ikke fra de smaa Efterkomedier, saa dog fra Hovedstykkerne, saa havde der dog været udrettet noget af en Bedrift, saa havde Harlekins Banlysning dog betydet lidt af det Vendepunkt, som mange tyske Historikere vil gøre det til. Men ikke et Aar efter stod der paa Neubers Plakat atter en af de gode, gamle Hauptaktioner med Hanswurst og det hele, nemlig

---

[1]) Brev fra Carolina Neuber til Gottsched af 15. Febr. 1735 (Brunsvig); aftrykt hos Reden-Esbeck S. 170 ff.

[2]) At man samtidig opbrændte en Harlekindukke og foranstaltede en formelig Autodafé paa den slemme Hanswurst er en Mythe, som iøvrigt gaar igen i næsten alle Theaterhistorier, ligefra „Chronologien“ til Reden-Esbeck.

„den Verdensbekendte Ærke-Troldmand D. Johann Fausts ryggesløse Liv og skrækkelige Ende," hvor man blandt andet saa „*Charon* komme sejlende paa sit Skib, og til ham *Pluto* paa en ildsprudende Drage, fulgt af hele sin underjordiske Hofstat og Aander." Og trods Banlysningen oplevede man, at „*Hans Wurst* bliver tilfældigt Vidne til sin Herre, *D.* Fausts Trylleri. Han maa blive staaende og kan ikke gaa fra sin Plads, før han har trukket Skoene af. Skoene danser med hinanden paa en lystig Vis." [1])

Det kan vel ikke siges, at den hele latterlige Banlysningshistorie var et blot og bart Spilfægteri fra Ægteparret Neubers Side for at stikke Blaar i Øjnene paa deres mægtige Velynder. De har sikkert ment det ærligt nok og ganske bestemt kun i yderste Nødsfald troet at maatte gribe til de gamle Hanswurstiader for at lokke Penge i den ebbende Kasse.

Men under alle Omstændigheder saa disse Frafald fra de højtideligt indgaaede Forpligtelser ikke godt ud. Og den mægtige Leipzigerkritiker kunde med en vis Ret føle sig skuffet. Andre Ting bidrog ogsaa til at skabe en Misstemning i det tidligere saa hjærtelige Forbund.

I Hamborg, som trods Spændingen mellem Publikum og den hidsige Fru Neuber, vedblev at være Truppens bedste Tilflugtssted udenfor de Leipziger Messetider, havde man opført Voltaire's „Alzire" i en Oversættelse af Købmandsønnen *Peter Stüven*, der allerede havde bearbejdet flere franske Tragedier[2]) for den neuberske Trup. Da man nu i samme Aar, 1739, gik til Leipzigermessen, stillede Gottsched pludselig den ganske urimelige Fordring til Neubers, at de skulde kassere Stüvens Oversættelse og indstu-

[1]) Plakaten, som er dateret Hamburg 7. Juli 1738, er paa to Steder aftrykt hos v. Reden-Esbeck. Det er derfor besynderligt, at denne Forfatter, hvis store Bog om Fru Neuber iøvrigt helt igennem er et Mosaik af Plagiater, ogsaa i Anledning af Harlekins Banlysning ordret afskriver Devrient's Udsagn om, at „det er *usandt* at hun snart derpaa atter tog sin Tilflugt til ham i Hamburg." — Sml. Reden-Esbeck S. 211 og Devrient II 36 f. — Ogsaa andre Forfattere benægter, at Fru Neuber direkte har indført Harlekin igen; den anførte Plakat giver jo ganske vist Hanswurst; men denne Figur betragtedes blot som en lavere Art af Harlekin.

[2]) Voltaire's „Brutus", Racine's „Britannicus" og „Phædra", Corneille's „Greven af Essex".

dere en ny, som hans „duelige Veninde“, det vil sige hans Hustru, *Louise Adelgunde Viktorine* f. *Kulmus* havde forfærdiget. Nu viste det sig, at den meget skrivende Adelgunde's Bearbejdelse var saare slet, og Skuespillerne, navnlig *Koch* og *Suppig*, der havde haft Besvær med at lære de Stüvenske Vers, vægrede sig ved at paatage sig det ganske formaalsløse ny Arbejde. Følgen blev, at Neubers maatte modsætte sig Gottscheds Forlangende, og „Alzire“ opførtes i den hamborgske Oversættelse.

Dette var at krænke Gottsched paa det aller føleligste. Forfængelige og magtsyge Mænd er som oftest allermest ømtaalelige paa deres Hustruers Vegne, og en Tid hvor Oversættelser næsten regnedes lige med Originaler betød denne Forbigaaelse fra Neubers' Side intet mindre end et Brud. Skønt Fjendskabet ikke lige med det samme brød aabenlyst ud, kan det dog betragtes som givet, at Gottsched fra denne Dag ikke længere betragtede Fru Neuber som det villige Redskab for Gennemførelsen af hans Principer, og at hun følgeligt dermed havde tabt Interessen for ham.

Pagten var brudt, og om det var et Tilfælde eller det virkelig var et Tegn paa Gottsched's store Magt, fra dette Øjeblik af gik det stadig og med rivende Hast ned ad Bakke for Carolina Neuber.

Først flakkede hun atter noget om, søgte paany til Hamborg, hvor det nu gik ganske skævt for hende og hun endda til sin store Græmmelse maatte give tabt i Konkurrence med „den stærke Mand“ *Eckenberg*. Saa opnaaede hun — vistnok gennem sin Velynder Hertug Karl Fredrik — et Tilbud om at komme til Sct. Petersborg med sin Trup. I stolt Overmod skælder hun ved sin sidste Forestilling i Hamborg Publikum saa eftertrykkeligt ud, at Fristaden senere forblev lukket for hende for bestandig.

Saa drog hun til Rusland, men kun med Resterne af en opløst Trup. Tilbage var fornemmelig *Schönemann* og hans smukke Hustru blevet, og denne praktiske Theatermand forstod straks at benytte sig af Chancerne og indyndede sig hos Gottsched, for hvem han fremstillede sig som Fru Neubers Efterfølger, og som den, der vilde føre de Gottschedske Ideer ud i Verden. I Virkeligheden var

Schönemann en blot og bar Forretningsmand uden dybere Interesse for Kunst, selv en yderlig slet Skuespiller i det alvorlige Fag, som Gottsched yndede, men med god Sans for hvad Tidens Smag krævede og Evne til at samle dygtige Kræfter omkring sig. Gottscheds Interesse bragte ham hurtig frem.

Den stakkels Fru Neuber derimod maatte allerede efter et Aars Forløb vende tilbage fra Rusland. Alt var slaaet fejl for hende der. Først havde hun haft en haard Konkurrence at bestaa med den italienske Opera, der beskyttedes af Hofmarskalken ved det russiske Hof. Saa, just som det var lykkedes at trænge en Smule igennem, døde Kejserinde *Anna* pludseligt, hvorved den Neuberske Trup mistede sin Støtte i hendes Yndling *Biron*, der nu blev styrtet og forvist til Sibirien. Under de urolige politiske Forhold var der ikke noget at gøre for den fremmede Trup, og Neubers maatte forlade Rusland uden endda at faa deres kontraktmæssige Gage fuldt udbetalt.

Da de kom hjem — det var i 1741 — søgte de straks til Paaskemessen i Leipzig, men her havde Schönemann erobret Pladsen i Gottsched's Gunst, og den almægtige Kritiker modarbejdede sine gamle Venner baade mundtlig og paa Tryk.

Fru Neuber gjorde da, hvad mange større Aander havde gjort før hende, hun brugte Scenen til Vaaben mod sin Fjende, og der udkæmpedes nu en af disse Kampe, som altid er særlig bitre og aldrig videre appetitlige, naar det er fordums Venner, der staar mod hinanden, men som i dette Tilfælde dog væsenlig havde Latterlighedens Skær over sig.

I sine kritiske Blade nedsatte Gottsched til Stadighed de Neuberske Forestillinger, skønt Repertoiret just var særlig rent[1]) og havde navnlig med Iver kastet sig over sin gamle Kæphest, Kostymet. Han fordrede i dette en stræng Efterligning af den ægte

[1]) I Maanedsskriftet „Belustigungen des Verstandes und des Witzes“ fra Aar 1741 meddeles saa at sige Dag for Dag det Repertoire, som den Neuberske Trup i dette Tidsrum spillede, og det er paa faa Undtagelser nær netop de franske Klassikere, som Gottsched anbefalede, undertiden rigtignok i de ham ubehagelige Stüvenske Oversættelser, men dog ogsaa i hans egen og hans „duelige Venindes“.

antike Dragt, ligesom han ogsaa tilraadede Stillinger og Tonefald, som kunde give de klassiske Emner den rette Stil. „Hvad vilde Catos Aand vel tænke," skrev en af de Gottsched'ske Journalister,[1]) „ved Synet af de sælsomme trekantede og højtbefjedrede Hatte? Af den afskyelige pudrede Haarbusk, de folderige Sirater og den glatskinnende Haandbedækning? det stive, vide Skørt, de hvide Strømper og kunstige Sko, og endelig den paa den Tid i Rom aldrig sete Pariserkaarde? Vilde han ikke beskylde de nuværende Tider for stor Uvidenhed i romersk Oldkyndighed? Vilde han ikke holde det for højst urimeligt at fremstille ham i denne Skikkelse, da Skuespilleren dog ligner intet mindre end ham? Han vilde sikkert bedst overtyde de haardnakkede Yndere og Forfægtere af den Art forblandede Fremstillinger om, at en guldbræmmet Hat, en Piskeparyk, et Par Manchetter og glatte Hansker, et Par hvide Silkestrømper og en Pariser-Modekaarde nok passer for en tysk Sprade, men ikke for en romersk Cato."

Disse Krav om et stilret Kostyme, forekom, som allerede tidligere antydet, den Gang alle baade pedantiske og latterlige; det skulde da ogsaa vare et halvt Aarhundrede endnu, inden de, og endda kun delvist, blev indfriede:[2])

Fru Neuber kunde altsaa være sikker paa at vinde Tilslutning, naar hun, irriteret over den stadige Dadlen og Nedsætten af hendes Forestillinger, fandt paa, at den bedste Maade at umuliggøre Literaturpavens urimelige Paastande var at lade dem forsøge sig paa Scenen. Og i Stedet for den sædvanlige Efterkomedie, satte Neubers en skønne Dag paa Plakaten den tredje Akt af Gottsched's egen „Døende Cato", i hvilken Kostymer, Stillinger og Diktion var udført efter selve Forfatterens kritiske Fordringer; ja, man gik endogsaa saa vidt, at man, hvad Datidens Skribenter fremhæver som en latterlig Overdrivelse, havde overtrukket Fødderne

---

[1]) *Christlob Mylius*, en Fætter til Lessing. Som fattig ung Naturforsker og Journalist gav han sig tidlig i Gottsched's Sold for senere at blive hans bitre Modstander. — Kritiken er fra 1742, altsaa efter den her berettede Strid, hvilket viser, at Gottsched ikke var til Sinds at lade sig bøje.

[2]) Gennem den franske Skuespiller Talma.

med kødfarvet Lærred for at antyde det nøgne, og lagt de høje, røde Hæle bort. Følgen var, at det hele virkede paa Publikum som en vild Farce, og da Neuber selv, der spillede Pharnaces, med særligt Eftertryk betonede Slutningsordene: „Nun, das war der Versuch!“, saa lød et forstaaende, men for Gottsched særlig forhaanende Bifald ham imøde.

At Gottsched's Følelser for den Neuberske Trup efter denne sindrige, men ikke smagfulde Hævn ikke blev mildere, det er forstaaeligt, og at hans Omtale af dens Præstationer herefter blev direkte hadefuld er menneskeligt, omend ikke undskyldeligt hos en Kritiker, der havde sat sig selv paa saa ophøjet et Stade. Dog er Skuespillerens Hævn, naar den rammer, altid værre end selv den bidskeste Kritikers, og Carolina Neuber var ikke af dem, der lagde Fingrene imellem, naar hun først var opirret.

Midt i Stridens Hede forfattede hun et af sine mange allegoriske Forspil, som denne Gang hed „den allerkostbareste Skat.“ Selve Stykket er gaaet tabt, men af Personlisten, der er at læse som om det var Personerne til en gammel Moralitet, ser man, at det bevægede sig paa ret høje Tinder. Der var „*Fornuften*, som Apollo med en Laurbærkrans, holder, i Stedet for Lyren, Klogskabens Billede“, spillet af Suppig, der var „*Kunsten*, som en Pilgriminde, bærer i Stedet for Pilgrimsstav en Maalestok og en Cirkel“; spillet af Carolina Neuber; og endelig var der, og dette var nok Hovedpersonen, „*Dadleren*, som Natten, i et Stjærneklædebon med Flagermusevinger, har en Blændlygte, og en Sol af Flitterguld om Hovedet“; thi alle vidste, før Stykket blev opført, at denne Dadler med Flagermusevingerne, som skulde spilles af den unge Komiker *Fabricius*, ikke var nogen anden end selveste Gottsched, og at Fru Neuber nu vilde slaa sit Hovedslag imod ham.

Gottsched vidste det ogsaa selv og gjorde alt for at forhindre Opførelsen af Stykket. Men ved Hoffet, som just i Øjeblikket opholdt sig i Leipzig, havde han en mægtig Fjende i Grev Brühl, og denne var ikke alene ikke til Sinds at nægte Opførelsen, men var endog selv ved en senere Gentagelse henne at glæde sig over

den Hævn, som Skuespillerinden tog over den arrogante Professor.

Hvori denne Hævn egenlig bestod, hvad med andre Ord Fru Neubers Stykke indeholdt, det ved vi ikke. Men Satiren maa vel have været ret skarp, siden Gottsched ogsaa efter første Opførelse nedlagde Protest mod en Gentagelse af Stykket, en Protest der dog ikke blev taget tilfølge.

Imidlertid hjalp disse skandaløse Stridigheder ikke Fru Neuber, skønt de skadede Gottsched. Den nye Bevægelse indenfor Theatret, der var begyndt med saa varmt Venskab og saa store Maal, havde allerede løbet sig træt. Gottscheds velmente Forsøg paa at hæve det tyske Theater havde intet nationalt Grundlag, og hans personlige Forfængelighed og Partiskhed havde skabt ham mange Modstandere, der med Skadefryd benyttede sig af den Breche, den dristige Skuespillerinde havde skudt i hans Berømmelse.[1]) Fjenderne myldrede ind, og uden at Gottsched egenlig nogensinde overgav sig, var hans enevældige Magt, der havde holdt sig i henved fjorten Aar — fra 1727 til 1741 —, dog knækket. Det varede ikke længe, før hans langt vittigere og behændigere Fjender med ikke saa lidt Uretfærdighed fik ham til at staa i den offenlige Bevidsthed som en blot og bar latterlig Vigtigpraas uden mindste Betydning.

For Fru Neubers Vedkommende var det navnlig økonomiske Vanskeligheder, som gjorde hende træt i Kampen. Altid havde hun haft Pengebesværligheder, men nu ramte det ene Uheld hende efter det andet. Hendes bedste Skuespiller, *Kohlhardt*, som sad inde med de fleste Hovedroller baade i Tragedie og Komedie,

---

[1]) At det just var Fru Neubers Anfald, der gav Gottscheds øvrige Fjender Blod paa Tanden, og at dette vakte en meget betydelig Opsigt, viser det satiriske Epos „*Forspillet*“, som Grev Brühls Sekretær *Rost* — ogsaa Forfatter til det meget yndede Hyrdespil „det skjulte Faar“ — i 1743 udsendte mod G., og som senere dennes bitre Modstander Schweizerne *Bodmèr* og *Breitinger* atter optrykte sammen med Parodierne „den kastrerede Cato“ og „den voldtagne Iphigenia“. Denne Bog indledtes med en Dedikation til Fru Neuber, i hvilken det blandt andet hedder: „Vi anser den Tid, da hun brød med Hr. Professoren, for den bestemte Periodus, hvor den Gottschedske Skole ynkelig ophøjede Skrivemaade forvistes fra Skuepladsen og derimod den naturlige og nøjagtige indførtes.“

døde ret pludseligt, hun fik Ubehageligheder med Konsistorium i Leipzig, og da hun forsøgte Lykken i Frankfurt a. M., gik det hende helt galt. I Mismod og Theatertræthed besluttedes det da at opløse Truppen, og Johann Neuber haabede paa at faa et Statsembede, som kunde sætte dem i Stand til at sige Skuepladsen farvel for bestandig. Da dette Haab dog slog fejl, tog Fru Neuber fat igen med sin gamle Energi, og til Gunst for hendes tidligere Ledelse taler det, at Hovedstøtterne fra den gamle Trup straks fulgte hendes Kald. Blandt disse var nu *Koch* den første som Karakterskuespiller; ellers havde hun, foruden den tro *Suppig,* en statelig og dannet Skuespiller i *Heydrich* og to nydelige Skuespillerinder i den unge Mlle *Lorenz* (senere Fru *Huber)* og Katharina Magdalena *Kleefelder* (senere Fru *Brückner*); desuden Ægteparrene *Lorenz* og *Antusch*, Komikerne *Bruck* og *Schuberth*, m. fl.

Truppen var i det hele ikke daarlig, men mulig manglede Principalinden den gamle Spændkraft; i alt Fald svigtede Lykken. Ogsaa vedblev sikkert Gottsched at forfølge hende med sit Had. Vi ser hans Korrespondenter i forskellige Byer sende ham veltilfredse Bulletiner om Fru Neubers Dekadence. Saaledes skriver den noksom bekendte *Grimm*,[1]) Faderen til den mondæne Reportage-Journalistik, fra Frankfurt d. 11. Okt. 1745: „Fru Neuber griber altid sine Sager meget listigt an. Hun har nu siddet her fulde tre Uger med hele sin Bande og har endnu ikke opført et Stykke. I Dag, hører jeg, vil hun aabne sin Skueplads med „Britannicus“, og om 6 Dage er Hoffet og alle Gesandtskaber borte; saa er der Penge at fortjene. Hun har bygget sig en Bod, som hun ikke har kunnet faa i Stand før, skønt hendes Hr. Gemal har været nogle Uger i Forvejen for at gøre Anstalter. Jeg frygter, hun vil faa stort Tab her.“

Galt gik det overalt, og hvis ikke netop nu en lille Episode atter havde bragt Fru Neuber og hendes Trup i Forbindelse med noget højere, saa vilde denne Periode kun have været mærkelig

---

[1]) Grimm, der opnaaede sin Berømmelse som fransk Skribent i Paris, var Student fra Leipzig og der en af Gottscheds Protegé'er.

ved det sikre og stadige Forfald, den rummede for den en Gang saa højtstræbende Kvinde.

I Leipzig levede der paa denne Tid en lille Klike af litterære Bohêmer, unge, fattige Fyre, livlig optagne af Videnskab, Literatur og Kunst; der var *Mylius* og hans Fætter *Gotthold Ephraim Lessing*, *Ossenfelder* og *Naumann*, alle lystige, for Brødet kæmpende Journalister og burschikose Værtshuslyrikere; og saa den anstændige, men ogsaa stærkt kunstinteresserede *Christian Felix Weisse*. For disse unge Mænd var Fru Neubérs Trup, skønt de kun saa et svindende Skær af dens Glansperiode, det herligste Tilflugtssted for deres Fremtids Drømme og for Øjeblikkets Beruselse. De beundrede Mlle *Kleefelders* skønne tragiske Kunst, den unge Mlle *Lorenz's* muntre Spil og Sang og hendes slanke Fødder i Dansen; den modne, fyldige „Mesterinde" selv betragtede de med Respekt, og den „store *Koch*" begejstrede dem baade i Tragedien som „Essex" og „Cid" og i Komedien som „den Gerrige"; *Heydrich's* Anstand og *Suppig's* Spradebassemanerer forstod de at glæde sig over, saavel som over *Bruck's* lystige Komik.

De skrev og oversatte Stykker til Neubers Trup, hvad der skaffede dem fri Adgang baade til Tilskuerpladsen og Scenen, de omgikkes kammeratlig med Skuespillerne og Skuespillerinderne og vekslede Ideer med det livlige Theaterfolk. For dem alle var dette Samkvem af Betydning og flere af de den Gang i Leipzig studerende Literater blev frugtbare Theaterskribenter, men for ingen saa meget som for den unge *Lessing*, der til sine Forældres Rædsel var den allerivrigste til at søge Selskab med de ugudelige Skuespillere. Lessing samlede i disse Par Aar[1]) ved den Neuberske Trup en Skat af Iagttagelser, af praktisk Theaterforstand, af Kendskab til Scenens Krav og til Skuespilkunstens Væsen, som senere paa hans dobbelte Bane som dramatisk Kritiker og Forfatter blev ham til uvurderlig Nytte. Han gav sig helt hen til Theatret, til

---

[1]) Han kom som syttenaarig Student i 1746 til Leipziger Universitetet og indtil 1748 varede hans Samkvem med Truppen. Hans Interesse for den nydelige Jfr. *Lorenz* var mulig ikke udelukkende af kunstnerisk Art.

liden Baade for hans teologiske Studier, men til des mere Held for Efterverdenen. Sammen med Vennen *Chr. Fr. Weisse* oversatte han en Mængde franske og engelske Stykker, Regnard's „Spilleren“ og „den Adspredte“, Thomson's „Sofonisbe“, Voltaire's „Mariane“ osv., og fra sin Skrivebordsskuffe hentede han et Lystspil frem, som han havde skrevet under sin Skoletid i Meissen, omarbejdede det efter sin matematiske Professor, den vittige Epigrammatiker *Kästners* Raad og indleverede til Fru Neuber, der straks tog imod det og spillede det. Det hed „*den unge Lærde*“ og var en Persiflage over de unge sachsiske Studerendes pedantiske Vigtigmageri.

Stykket gjorde Lykke og skabte endda en Skuespiller af den hidtil ret uheldige Georg Friedrich *Wolffram*, der i Titelrollen havde faaet Held til at træffe just den typiske Leipziger Kolorit, som maatte slaa ned som et Virkelighedsbillede paa det med saadanne Skildringer fra Livet meget uvante Publikum.

Fru Neuber fik saaledes den Ære at indføre Lessing paa den tyske Skueplads. Men det var ogsaa det sidste Skær af den svindende Lykke, som lyste op i hendes Theaterliv. Hendes ihærdige Energi og stolte Trods var ved den ustanselige Modgang blevet til en skødesløs Ubekymrethed, som lod hver Dag have nok i sin egen Plage og ikke tænkte paa at lægge Planer for Fremtiden. Hun tabte Overblikket og vidste ikke længere, hvilken Vej hun skulde vælge, hvad der altid er fordærveligt for en Theaterleder.

Truppen maa have følt det, thi de før saa trofaste og ivrige Medlemmer begyndte nu at falde fra. Samme Aar som Lessing havde sin Debut med „den unge Lærde“, forlod baade Koch og Heydrich, Lessings bedste Venner i Truppen, Fru Neuber for at gaa til Wien.

En almindelig Opløsningstilstand indtraadte. Det er pinligt at følge hendes sidste Par Aars fortvivlede Kamp for at holde sig oppe gennem de Bønskrifter, Klager, Tiggerbreve, som hun, nu egenhændigt, snart paa Vers, snart paa Prosa,[1]) men altid exalteret

[1]) Hos v. Reden-Esbeck er de aftrykte i de sidste Afsnit af hans Bog.

og springende, sendte til Magistratsmedlemmer, Ministre, ja, til Kongen selv. *Schönemann*, hendes gamle Skuespiller, kommer og tager hendes Theater fra hende, hendes Husvært vil hverken have hende eller de andre Skuespillere i sit Hus, dels fordi de ikke betaler, dels fordi de altid ryger Tobak, naar de ikke spiller Komedie. Rettens Folk forsegler hendes Bohave; bort kan de end ikke komme; thi Kreditorerne vil ikke lade dem rejse, før de har betalt. Det sidste dræbende Slag føres af *Koch*, hendes Ven og Elev, som hun har opdraget til Skuespiller, som har været hos hende al sin Tid. Han vender tilbage fra Wien, samler en Trup og erhverver det saksiske Privilegium, under Henvisning til at Carolina Neuber ikke mere er i Stand til at lede en anstændig Trup. At Koch og Schönemann, begge de to Slanger, hun har næret ved sin Barm, indbyrdes kommer op at nappes, er hende kun en daarlig Trøst. Hun skriver i et af sine mange Klageskrifter: „Alt er altsaa kun møntet paa at ødelægge mig fuldstændigt, og da jeg har anvendt hele min Formue, ogsaa det jeg har tjent i andre Lande og bragt hertil, paa Theatervæsenet, at jage mig herfra, og til Belønning for alt mit sure Arbejde, som jeg har anvendt paa Comoedianterne, at bringe mig til Betlerstaven, og da ogsaa Betleri er forbudt, endelig at se mig dø af Sult.“ Da Myndighederne afviste hende Gang paa Gang — vel ikke just af Haardhjærtethed, men fordi Hjælp her var unyttig — maatte hun strække Vaaben og nedlagde Sceptret som Principalinde.

Fig. 5. Carolina Neuber i sin ældre Alder

Hun forsøgte da at slaa sig op som Skuespillerinde og fik i 1753 endog et Engagement i Wien. Men Tiden var løbet fra hende. Hun var højt i halvtreserne, man fandt hende affektert og stiv i Deklamationen og latterlig i Kostymet. En af Gottscheds Reportere, en

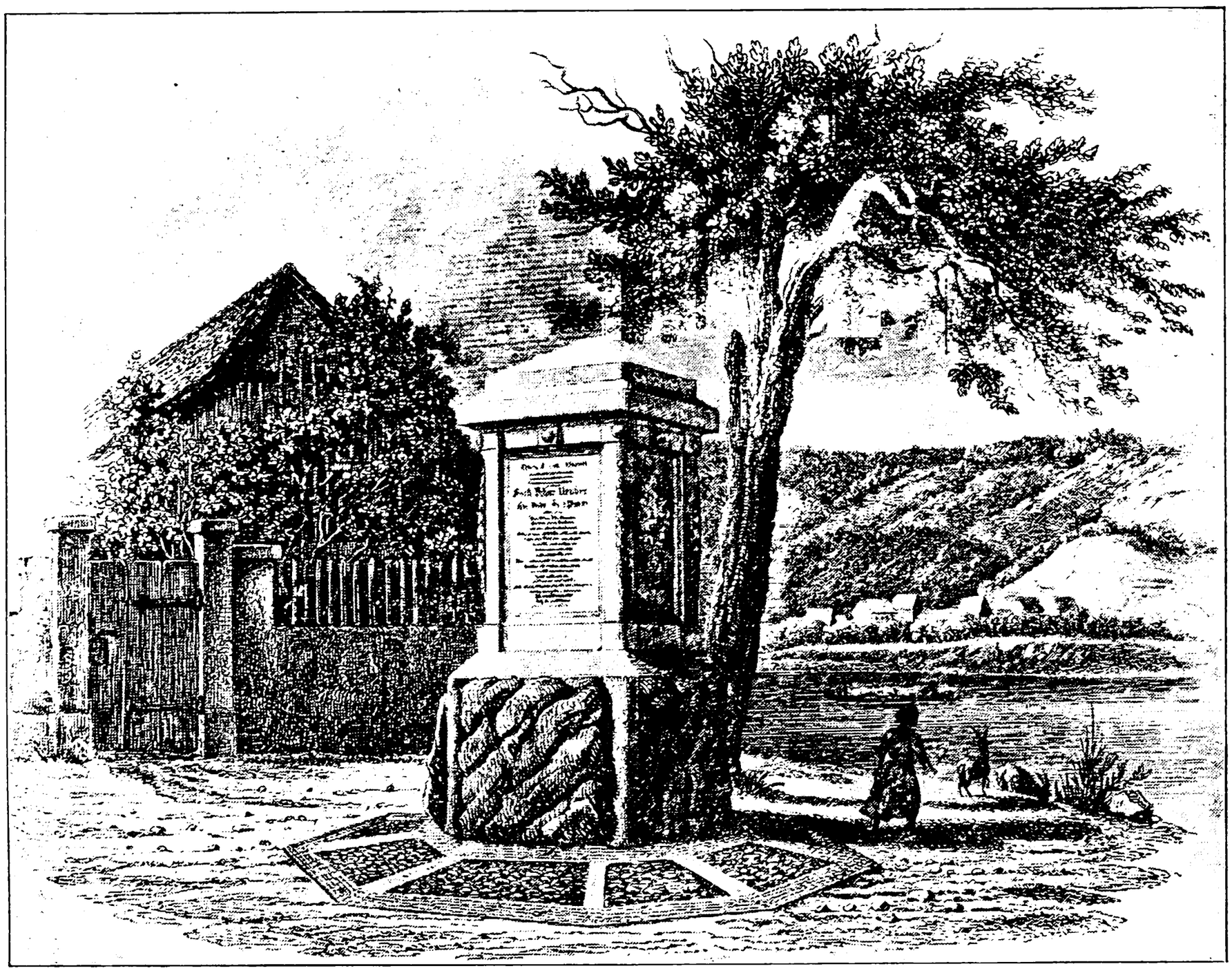


Fig. 6. Mindesmærket for Carolina Neuber

Hr. von Scheyb kunde den 27. Juni 1753 melde den ene faldne Storhed følgende om den anden: „Fru Neuber er blevet kaldt hid fra Frankfurt, og da hun optraadte, saa bemærkede man vel en fornuftig *Actrice*, men hendes Stemme var saa svag, at man næsten ikke forstod hende. En anden Gang skreg og rasede hun saa overvættes, at Stemmen slog over for hende. Og saa vil hun ikke rette sig efter Wien i Klædedragten. Hun kom som *nescio qualis* Dronning til Syne som en neapolitansk udpyntet Princesse. Hendes Hoved lignede Kammen paa en Kanehest."

Endnu samme Aar maatte Fru Neuber atter forlade Wien.

Hun og Manden skrabede da en lille ussel Bande sammen og forsøgte paany at opholde Livet ved i et Par Aar at flakke om i Smaabyer. Men Syvaarskrigens Udbrud, 1756, tilintetgjorde ethvert Haab om at vedblive endog denne kummerlige Tilværelse. De stod nu fuldkommen forarmede, gamle og udslidte og højst sandsynligt kunde Fru Neubers Spaadom om at dø af Sult være gaaet i Opfyldelse, om ikke gamle Venner og Beundrere havde taget sig af det stakkels Par og givet dem Brød og Husly, indtil Døden bragte dem i Havn. Fru Neuber overlevede sin Mand et Aar; hun bevarede til det sidste, trods sin nedværdigende Fattigdom, den stolte Værdighed, som var hende egen, skrev velformede Rimbreve til sine Venner og indgød sine tarvelige Omgivelser Respekt ved den uanfægtede Ro, hvormed hun bar sin Alderdoms Ulykke. Hun døde, 1760, i et Bondehus i den lille Landsby Laubegast, tæt ved Dresden, hvor i 1776 et Mindesmærke rejstes hende — paa Landevejen, thi det maatte ikke ske paa Kirkegaarden — af „nogle Kendere af hendes Fortjenester og Yndere af Kunsten.“

Faa Aar efter døde ogsaa hendes gode Ven og bitre Fjende, Gottsched. Ogsaa han var bukket under i Kampen, forhaanet og latterliggjort af den yngre Forfatterskole.

Tiden kastede ubarmhjærtig sine Redskaber bort, saa snart den havde brugt dem. Deres Fejl var den, at de ikke lod sig omdanne efter de nyere Krav. Men de kunde have fortjent en lysere Skæbne. I alt Fald bør det ikke glemmes, at naar man nu regnede det tyske Theater med, naar det fremtidigt havde sin Plads indenfor Aandslivet, naar begavede Mænd gad skrive for det og spille paa det, saa skyldtes det Rydningsarbejde, der var Betingelsen for at naa saa vidt, de to haardnakkede, stivsindede, ensidige Mennesker, Gottsched og Carolina Neuber.

KONRAD EKHOF

I

Sofia Schröders og Konrad Ekhofs første Trin paa Kunstnerbanen. Schönemanns Trup. Forskellen paa den Ekhofske og den Neuberske Fornyelse. Ekhof som „Naturalist". Hans Ideer om Skuespilkunst og hans Akademi.

I den lille By Schwerin opholdt der sig ved Aaret 1738 et Par unge Mennesker, hvem Skæbnen havde slaaet ud af deres Kurs og som havde fundet hinanden i en fælles Begejstring for Skuespilkunsten.

Hun var en nydelig ung Kone paa fireogtyve Aar, gift med en Organist *Schröder* i Berlin, en begavet og elskværdig Mand, men uhjælpelig fordrukken. Efter fire Aars Ægteskab, hvor Mandens Drikkesyge havde gjort Hjemmet utaaleligt, forlod den unge Kone, hvis Pigenavn var *Sophia Charlotta Biereichel*, Mand og Hus og forsøgte at slaa sig igennem paa egen Haand. Hendes Fader var Guldtrækker, og selv var hun oplært i Guldbroderi, som den Gang anvendtes i stor Maalestok til Klædninger. Hun haabede derfor at kunne leve af sine Hænders Gerning og rejste til Schwerin for at slippe for Mandens Efterstræbelser.

Han var en attenaarig Kontorist, *Konrad Ekhof* ved Navn, Hamborger af Fødsel og Søn af en Bysoldat. Oprindelig havde han været Postskriver i sin Fødeby, og ved sin Paalidelighed og sin smukke Haandskrift havde han faaet en i Forhold til sin Alder betroet Stilling. Men da Postmesteren forlangte af ham, at han om Søndagen skulde gøre Lakajtjeneste hos Fruen, opsagde han i krænket Stolthed sin Plads og rejste ligeledes til Schwerin, hvor han fik Plads hos en Advokat, der tillige var noget af en Skønaand og havde et godt Bibliothek, hvis dramatiske Del den nye Skriver med Begærlighed slugte.

Hvorledes de to Skibbrudne fandt hinanden, hvilket deres Forhold blev, hvorledes de kom til at betragte Theatret som den Havn, der skulde optage dem, det ved vi intet om. Kun synes det at have været Konrad Ekhof, som var den ivrigste for at bryde med det kummerlige Liv, de begge førte og forsøge Lykken ved den fristende, ukendte Kunst, medens Sophia Schröder, som det gode Haandværkerbarn hun var, nærede stærke Betænkeligheder ved at give sig ud paa det uvisse og ilde ansete Theaterliv. Dog da Guldstikkeriet ernærede hende saa daarligt, at hun maatte forlade Schwerin og forsøge sig i Hamborg, havde Ekhof vel ikke stort Besvær med at overtale hende, da han en Dag kom til hende med den Efterretning, at Skuespilleren *Schönemann* som havde været hos den berømte Fru Neuber, nu stiftede en egen Trup og søgte nye Kræfter, med hvilke han vilde begynde sin Virksomhed i Lüneburg.

De rejste til Schönemann og blev straks antagne. At en begyndende Principal var glad ved en Akvisition som Sophia Schrøder, er ikke besynderligt. Hun saa godt ud, havde en smuk Figur, førte sig fint og plastisk, havde en særdeles god Opdragelse og megen Intelligens. Som Karakter forenede hun — ligesom senere hendes berømte Søn — et udpræget Kunstnernaturel, opblussende og begejstret, med en saare praktisk og beregnende Forretningssans. I disse hendes Ungdoms Dage var vel nok den opblussende Begejstring mest fremherskende, men senere hen kan det ikke nægtes, at den praktiske Sans tog i høj Grad Overhaand og omskabte den friske, livlige Skuespillerinde til en ret smaalig, næsten gnieragtig „Hausfrau“.

Konrad Ekhofs Engagement kunde ikke paa Forhaand betragtes som saa sikkert, hvis ikke hans fanatiske Kærlighed til Skuespilkunsten havde skubbet ham frem. Hans ydre Midler var ikke bestikkende. En lille, grim ung Mand var han, med et noget vrantent Udseende, en daarlig, knoklet, højskuldret Figur, med en skødesløs Holdning og smaa kloge Øjne i det udtryksfulde, men langtfra kønne Ansigt. Ved at se paa ham vilde man næppe have anet, at

det var denne sære, lille Fyr, som var bestemt til at bringe den tyske Skuespilkunst et saa mægtigt Skridt videre, at man godt kan kalde ham dens egenlige Fader. Sandsynligvis har Direktør Schönemann bedømt ham blidere ved at *høre* ham, thi hans Organ var fyldigt og smukt, om det end næppe endnu havde naaet til den fuldkomne Udvikling, som det i Tidens Løb fik og som *Iffland* senere skildrede saaledes, at det „i tordnende Magt, Finhed og Vellyd endnu ikke har fundet sin Mage paa den tyske Scene."

De Gager, som de to unge Mennesker opnaaede hos Schönemann var ikke store, men Fru Schröder fik dog næsten dobbelt saa meget som Ekhof, nemlig 7 Mark 75 Pf. om Ugen, medens han maatte nøjes med 4 M. 60 Pf.

Den nye Schönemannske Trup bestod imidlertid næsten udelukkende af unge Begyndere, og ingen fik mere i Gage end Fru Schröder. Der var den tyveaarige Student *Uhlig*, en af Gottscheds Yndlinge, Typen paa en af disse stræbsomme og net begavede Mennesker, der uden noget egentligt Talent for Scenen dog bliver den til Nytte ved at skrive et Stykke nu og da, en Prolog til den og den Lejlighed, og forresten føre sig anstændigt gennem alle Slags Roller. Der var den mere talentfulde *Heydrich*, som senere kom til Fru Neuber, og flere saadanne akademisk uddannede og velopdragne unge Folk, der gik til Theatret ikke blot, fordi de ikke kunde komme andensteds, men af virkelig Lyst og Interesse. Disse unge Skuespillere gav Schönemanns Trup et Præg af Dannelse, af noget bedre end det sædvanlige, som Principalen selv satte Pris paa at hævde.

Af en noget anden Art var Konrad Ernst *Ackermann*, en Mand der skulde faa stor Betydning for Theatret i Tyskland. Om det var Lyst eller Nød, der førte ham til Scenen, er ikke godt at vide. Pur ung var han ikke — han var fyldt de otteogtyve, da han debuterede — og saare meget havde han allerede prøvet og erfaret. Han var af god Familie, velopdragen, smuk og statelig, kunde lidt af alt, malede, dansede, kvaksalvererede, forstod sig paa Landbrug, var en glimrende Sportsmand, baade Rytter, Skøjteløber og Fægte-

mester, elskværdig, indtagende og godhjærtet, men hidsig og med et uforbederligt Landstryger- og Æventyrerblod i Aarene, der i hans Ungdom, som ung Militær, jog ham rundt paa alle Slags Rejser og Krigstogter, og som senere, da han selv blev Theaterdirektør drev ham Europa rundt, stadig forspildende de gode Chancer ved sin Mangel paa Ro og Overlæg. Som Skuespiller blev han straks overordenlig anvendelig ved sine mangehaande Færdigheder og sin lette Anstand paa Scenen, og, medens han spillede alle Slags Roller, udviklede han sig til en ganske fortrinlig Komiker, hvis elskværdige Naturlighed altid holdt sig borte fra Overdrivelser og Smagløshed.

Af prøvede Kræfter havde Truppen Md. *Spiegelberg-Denner,* den samme, hvem det paa Slædefarten i Øresund var gaaet saa uheldigt[1]) og som fra denne Tid bevarede en grim, rokkende Gang. Hun var nu en af Livet saare omtumlet Dame; de fleste Byer og Lande havde haft Lejlighed til at beundre hende som Eva i den bekendte Staatsaktion „Adam og Eva". Hun talte et underligt kosmopolitisk Kaudervælsk, spillede med en udsøgt Affektation, men gjorde Lykke i gammel-komiske Roller, Værtinder og Koblersker, hvor hendes Særheder kom hende til gode. Hun medbragte sine to Døtre, af hvilke den yngste — som iøvrigt ikke var saa meget ung, thi hun var 34 Aar, da hun kom til Schönemann — senere blev Ekhofs Hustru og uddannedes af ham til en dygtig Soubrette, uden at hun dog helt kunde aflægge det gammeldags Hauptaktionsskaberi.

Erfaren var ogsaa selve Direktør Schönemann, der, 36 Aar gammel ved Truppens Stiftelse, havde spillet Komedie i mangfoldige Aar og var en yndet Fremstiller af Molièreske Karakterer og lystige Tjenere, hvorimod han i Tragedien var utaalellg deklamatorisk og stiv indtil Latterlighed, følgende uvægerligt de nu snart forældede Neuber-Gottschedske Principer. Som Direktør havde han gode Evner. Mod og Beslutsomhed manglede han ikke, og skønt han ikke var nogen begejstret Idealist som Fru Neuber,

[1]) Se ovenfor Side 26.

skortede det ham ikke paa Ærgerrighed og Lyst til at bringe sin Trup frem i første Række. Desværre havde han ogsaa den Ærgerrighed at bringe sig selv frem i tragiske Roller og den Haardnakkethed at blive ved at spille dem, selv naar det betydedes ham anskueligt nok, at han ikke behagede.

Saaledes havde — i Følge en paalidelig Anekdote — Hertuginden af Mecklenburg-Schwerin, der var en fin Skuespilkender længe ærgret sig over at se Schönemann som Essex i Th. Corneilles Tragedie af samme Navn, en Rolle som han omtrent hele Stykket igennem spillede med lukkede Øjne og en usigelig stift-fornem Deklamation, som han havde lært hos Fru Neuber. Den kunstelskende Hertuginde var derimod blevet opmærksom paa den unge Ekhofs Fremgang i det tragiske Fag, og hun udtalte saa en Dag for Schönemann sin Forundring over, at denne unge Skuespiller ikke blev mere anvendt i Tragedien. „Hvorfor," tilføjede hun, „lader De ham for Exempel ikke en Gang spille Essex?" — „Essex!" svarede Schönemann højlig forbavset; „skulde han spille Essex? Deres Durchlauchtighed! Jeg vilde hellere sidde fire Uger paa Vand og Brød i Deres Taarnfængsel end overlade *min* Essex til Ekhof." — „Ja, ja," sagde saa Hertuginden skarpt, „saa vil De i det mindste tillade mig ikke mere at se Dem i den Rolle." — Men Schönemann spillede uforstyrret *sin* Essex endnu i mange Aar.

Naar det ikke just drejede sig om hans smaa personlige Forfængeligheder, var Schönemann ellers en medgørlig og fornuftig Mand, en Opportunist, mere Forretningsmand end Kunstner, jævn og brav, og med Evne til at vinde Velyndere og samle Digtere og Skuespillere om sig.

Hans Hustru var fin og nydelig, med et smukt Organ, men ikke meget betydelig og endnu noget stiv og sirlig, medens hun senere udviklede sig i mere naturlig Retning.

Saaledes var i Hovedtrækkene den Trup som d. 15. Jan. 1740 gav sin første Forestilling i Ridehuset i Lüneborg, thi Byen havde intet Theater. Man spillede Racine's „Mithridates", hvor Ackermann

udførte Titelrollen, Fru Schröder *Monime* og Ekhof *Xifares*' andet Pläns Rolle.

At disse tre Navne, som her for første Gang,[1]) viste sig for Publikum, skulde blive Fremtidsbærerne af den tyske Skuespilkunst, kunde ingen ane. Men det ene af dem blev dog med det samme slaaet fast som hørende til de første. Straks fra Debutdagen var Fru Schröder saa at sige at regne for den Schönemannske Trups Primadonna, og hun følte sig ogsaa selv ganske utvivlsomt som saadan. Ackermann behagede mindre trods sit smukke Ydre — den store Tragedie blev aldrig hans Fag — og paa Ekhof tænkte ingen.

Ekhofs Gennembrud, hans Stilling til, hans Indflydelse paa den tyske Skuespilkunst er i det hele højst mærkelig.

Gottscheds og Fru Neubers pompøse Reform, forkyndt med Pauker og Trompeter kunde ingen tage fejl af. Daglig blev det tudet ud, hvad det var, man vilde, Publikum fik hamret ind i sin Bevidsthed, at nu var Scenen renset, Kunsten ophøjet, Tyskland havde naaet de andre Nationer. Selve de to Førerskikkelser, den kolossale, fedt overlegne Professor og den svulmende, blussende, overstrømmende Skuespillerinde paatvang sig med Vold Opmærksomheden. Man nødtes, og nødes endnu bestandig, til at beskæftige sig med dem. Men det store Gny, der stod om dem, fik mangen baade i Datid og Nutid til at glemme, at det *indre* Arbejde, der var gjort, egentlig ikke var stort bevendt. Der var indført en Del Oversættelser af franske Arbejder paa Scenen, og Spillemaaden var blevet noget forædlet. Noget — men langtfra tilstrækkeligt. Dybere Begreb om Skuespilkunstens sande Væsen havde Fru Neuber i Virkeligheden ikke, end sige da Gottsched.

Den Neuberske Skole hang endnu bestandig en Del fast i Hauptaktionsstilen. Deklamationen var stiv, om end ikke saa regelmæssig skanderet som tidligere, hvor man endog skanderede

---

[1]) Det siges af nogle, at Ackermann en Gang tidligere havde forsøgt sine Kræfter ved en lille, mindre anset Trup, hvis Principal var *Stolle*, en Svoger til Harlekinspilleren *Denner*.

Prosaen. Om Carolina Neuber end delvis sammenknyttede den altfor skarpt afskaarne Versfremsigelse, saa vedblev denne dog at være unaturligt regelmæssig moduleret, uden menneskeligt Liv og uden Variation — en sirlig, kunstig tillavet Stil, ensformig som de stivt tilklippede Hække og Træer i de franske Gartneres Have-anlæg. En forloren Versailleselegance, som klædte ilde paa den tyske Jordbund.

Af en helt modsat Art var den Fornyelse, som Ekhof tilførte sit Lands Skuespilkunst. Var Fru Neubers Kunst udvendig, kastede hun sig over den og ligesom drog den op ved Haarene, saa var Ekhofs i dybeste Forstand inderlig, højnedes ved en indre, stille Vækst. Den kom heller ikke med Brask og Bram og forkyndte sig som ny Skole og epokegørende Omvæltning, men den udviklede sig langsomt indvendig fra, ligesom Muskler ved daglig Træning, og først ved Sammenligning med det gamle mærkedes det rigtigt, hvor stærk den var bleven.

Ogsaa Ekhofs ydre Liv og ydre Fremtræden var svarende hertil. Han var for det første kun Skuespiller, ikke praktisk Theaterleder — i alt Fald er hans Virksomhed som selvstændig Principal ganske sporadisk og ubetydende — han tilbragte sine første sytten Theater-aar ved den samme Trup, hvor han var begyndt, og her fik han sin hele kunstneriske Udvikling. Eller rettere, han fik den ikke, thi ingen ved Truppen kunde lære ham det, han vilde, men han gav sig den selv. Det gik lidt efter lidt op for ham, at det at spille Komedie ikke bestod i at stoltsere om paa en Scene i mere eller mindre pragtfulde Klæder og lade rimede Vers rulle sig ud af Munden, eller i Komedien at foretage sig en Mængde mer eller mindre pudsige, men meningsløse Narrestreger. Han fandt ud af, at Skuespilkunstens Væsen, det, der berettigede den og det, der gjorde den interessant, var det at fremstille Mennesker, deres Følelser, deres Lidelser, deres vekslende Sindsstemninger gennem Ordet, Talen og Bevægelsen. Og skønt denne Opfattelse ingenlunde var nogen Hemmelighed i andre Lande, saa var den virkelig ganske ny i Tyskland, hvor man hidtil havde bevæget sig paa et

helt uvirkeligt Grundlag, hvor Tragedien blot skulde være ophøjet og Komedien blot snurrig, men hvor Naturen, det menneskelige, det virkelige var borte.

Man kaldte, senere i Aarhundredet, Ekhof for *Naturalist* og mente dermed, dels, at han byggede sine Fremstillinger direkte paa Virkeligheden, paa den Maade, at han hentede Tonefald, Bevægelser, Minespil lige ud fra Livet og ikke byggede dem teoretisk op ud fra aprioriske Principer om tragisk Pathos, komisk Kraft osv.; dels, at han naaede til at blive saa stor en Skuespiller, som han blev, uden egenlig teoretisk Eftertanke, at hans Kunst, kort sagt, som Jacob v. Thyboes Dans var „pur Naturalier".

Den første Antagelse er kun delvis rigtig, den anden ganske forkert.

Skønt Ekhof langt fra var nogen boglærd Mænd og borgerlig jævn i sin Omgang,[1]) grublede han overordenlig meget over sin Kunst og var i Virkeligheden den første Theoretiker paa det tyske Theater. Da han var kommet en Smule til Klarhed selv og var naaet frem som Skuespiller, hvilket dog varede en Del Aar, vilde han ogsaa gerne meddele sine Ideer til sine Kammerater. Den Schönemannske Trup havde arbejdet sig godt til Vejrs, den spillede et afvekslende, forholdsvist rigt Repertoire, hvor de franske Forfattere ikke mere dominerede saa udelukkende, men hvor ogsaa det engelske borgerlige Drama og Holberg[2]) havde faaet fast Fod, foruden at den nationale Literatur begyndte at arbejde sig op gennem

---

[1]) F. L. Schröder fortæller (se Meyers Biografi af Schröder I 143) at Ekhof holdt mest af at tilbringe sine Frieftermiddage — mens han var i Hamborg — i et lille Vinhus, hvis Vært hed Klapmaier. Her præsiderede han for en lille Forsamling af gamle Spidsborgere og Borgerofficerer, læste Aviserne højt for dem og forklarede dem Verdensbegivenhedernes Sammenhæng. Borgerne hørte andægtigt til, mens han næsten alene førte Ordet.

[2]) Af engelske Stykker var især Lillo's „George Barnwell" og Moore's „Spilleren" populære; desforuden Operetten „Fanden er løs" (*the Devil to pay*) af Coffey. Holberg blev i denne Periode meget yndet i Tyskland (i Dethardings Oversættelse) ja, dominerede ved nogle Trupper saaledes Fru Schröder(-Ackermann's) en Tid lang Repertoiret. Ved Schönemanns Selskab spilledes „Den politiske Kandestøber", hvor Ekhof var Henrik, „Jacob v. Thyboe" („Bramarbas"), „Maskeraden", „Jean de France" („der Deutsch-Franzos") og „Don Ranudo".

Borkensteins, Weisses og Elias Schlegels Stykker.[1]) Der blev ved det nyere borgerlige Drama mere Lejlighed til Virkelighedsstudium og dette har sikkert nok været en Drivkraft for Ekhof. Efter en ti til tolv Aars Forløb var han i Stilhed og ved ihærdigt Arbejde blevet Truppens første Mand. Ackermann og Fru Schröder havde allerede efter et Aars Forløb forladt Schönemann og stiftet en egen Trup, noget senere havde de giftet sig og flakkede nu rundt i Tysklands Periferi, med vekslende Held, men uden at deres Theater endnu kunde faa almen Betydning.

Sine øvrige Kammerater var Ekhof sikkert langt overlegen, men fanatisk for sine Ideer, indtil Pedanteri opfyldt af Respekt for Skuespilkunstens Hellighed og Alvor, vilde han gerne bibringe sine Kolleger de samme Følelser, og han fattede derfor den Plan at stifte et *Skuespillerakademi* indenfor Truppen, hvor man skulde komme sammen hver anden Lørdag Eftermiddag mellem Kl. 2 og 4 og drøfte Roller, læse Stykker højt, tale om Skuespilkunsten i Almindelighed osv. Schönemann var ligeglad overfor disse ideelle Drøftelser; hans Interesse gik mere og mere i Retning af Heste og Hestehandel; men han havde stor Respekt for Ekhof, hvem han efterhaanden overlod Sceneledelsen, og, en forfængelig Mand som han var, vilde han gerne se sin Trup i kunstnerisk Relief, og gav villigt sit Minde til Stiftelsen af dette nye Akademi, samt til at lade sig selv vælge som Præses. Ekhof fik ogsaa hele Personalet — paa én Undtagelse nær — til at gaa ind paa sin Plan, og med store Omstændigheder og meget pertentlige Love og Forskrifter blev denne Institution sat i Gang, i Sæsonen 1753.

Ekhof var nu ret i sit Element — Skolemesteren, som Kammeraterne kaldte ham — og han havde ordnet alt med den pedantiske Nøjagtighed, som han yndede. Skønt der ikke var mange Medlem-

---

[1]) Ved selve den Schönemannske Trup var flere frugtbare Forfattere. Navnlig *Uhlig* og *Krüger*. Den sidste skrev en brillant Rolle for Ekhof i sin „Hertug Michel", i hvilken Ekhof fik Brug for sin fortrinlige plattyske Bondedialekt. Ekhof var ogsaa selv en flittig Bearbejder af fremmede Stykker. Han har saaledes oversat Baron's bekendte *l'Homme à bonnes fortunes* under Titlen: „Der Mensch auf gut Glück oder der Liebhaber von Profession".

mer i den lille Trup, havde Akademiet et Utal af Embeder: en Præses, en Vicepræses, en Propositus, en Vicepropositus, en Inspektor, to Lektorer, en Vicelektor, en Sekretær og en Pedel. Af disse fine Titler sad Ekhof selv inde med tre.

I det andet Møde, som Akademiet holdt, foredrog Ekhof som Propositus en lille indledende Anmærkning, som lød saaledes: „At udøve Skuespilkunsten eller at være en Komediant er ikke saa let en Sag som det anses for af mange, der blot betragter det udvendig fra og lader sig nøje med den Titel at kaldes for det, eller som blot er det paa en Slump, og hvis Fortrin udelukkende afhænger af tilfældige Omstændigheder. Men det er heller ikke nogen saa umuligt overstigelig Højde, som det bliver fremstillet af andre, der maaske besidder nogen Duelighed deri og enten af Nid eller Stolthed gør en uigennemtrængelig Hemmelighed ud deraf.

Fig. 7. Konrad Ekhof

„Nej, det er en Kunst, der ganske vist ingen Grænser synes at have, men som dog har dem. Ligesom en Ørken bliver grænseløs for en Vandringsmand, naar han begaar den Uforsigtighed at vove sig ud i den uden i Forvejen at erkyndige sig om den rette Vej, da saa enhver Afvej forleder ham, og han følgeligt bestandig flakker vildsom omkring og ikke kan finde sit Endemaal. Hvorimod den, der er kendt med Vejen efter anvendt Møje til behørig Tid kommer til Ende med den.

„Hvor nødvendigt er det altsaa ikke, at de, der udøve Skuespilkunsten og vil være Komedianter, bekymrer sig om de Midler, der kan lette deres Anstrængelser og hvorved de kan blive fuldkomnere i deres Kunst. Skuespilkunsten er: ved Kunst at efterligne Naturen og at komme den saa nær, at Sandsynligheder maa antages for Sandheder, eller at genfremstille skete Ting saa naturligt, som om de nu først sker. For at naa til nogen Færdighed i denne Kunst fordres der en levende Indbildningskraft, en utrættet Flid og en aldrig ørkesløs Øvelse. Dette er de sikre Midler, hvorved alle Afveje undgaas og alle Skuespillere kan naa deres Bestræbelsers Maal . . .“

Det var lykkedes Konrad Ekhof at finde den rette Vej gennem den tyske Skuespilkunsts tilsyneladende uendelige Ørken, og ingen var bedre end han skikket til at være Vejviser for de mer eller mindre vildfarne Kammerater; ethvert af hans, lidt naive, Ord, vidner om, med hvilken Iver og Omhu han vilde have paataget sig Førergerningen. Men at bringe Skuespillere til, uden Udsigt til Pengefordel eller Forfængelighedstilfredsstillelse, at interessere sig for fælles kunstneriske eller faglige Spørgsmaal, er en Opgave som er uendelig vanskeligere end at gøre sig selv til en stor Skuespiller. Til det sidste hører der kun Geni, men til det første en Guddoms Taalmodighed. Og Ekhof havde kun et Menneskes. Efter i et Aar at have døjet umaadeligt af sine pjankede og sløve Kollegers hemmelige Spot og aabenlyse, mugne Genstridighed maatte han opgive sin smukke, men barnlige Plan at kunne samle sine Fæller om noget højere Maal.

Det svækkede iøvrigt ikke hans Iver; der brændte i ham en hellig Ild, som ikke kunde slukkes. Men det gjorde ham nok mere sær, end han var i Forvejen; han skrev sandsynligvis i denne Periode i en Stambog:

Es sind viel Vögel die hassen mich;
Ich bin ein Kauz, und acht' es nicht,

og navnlig mere selvisk, mere opsat paa altid selv at spille, selv at være den første, hvad der forledte ham til at overtage mange

Roller, som i alt Fald hans Ydre og Alder ikke passede til. Dette, i Forbindelse med hans lidt gnavne Ilterhed, gjorde ham noget menneskeligt mindre, især i hans nærmeste Omgivelsers Øjne, end han i Følge sit ideelle Anlæg kunde have fortjent.

II

Den Schönemannske Trup gaar til Grunde. Koch og Ekhof. Ekhofs Kunst i sin fulde Udvikling. Den Ackermannske Trup. Den unge Schröder. Ekhofs Engagement hos Ackermanns og hans første Møde med Schröder.

Imidlertid gik det stærkt ned ad Bakke med Schönemann. Hans oprindelige Foretagsomhed havde ganske tabt sig, eller var gaaet over paa Hestehandelen, som blev en Passion hos ham, men som han ikke forstod sig paa. Han strejfede Landet rundt med en Døgenigt af Søn, han havde, og tuskede Heste bort, men overfor sin Theatervirksomhed var han ganske sløv. Ekhof holdt saa godt som muligt sammen paa Truppen, men den Smule, der tjentes gik med i Hestehandelens farlige Spil. Personalet maatte indskrænkes, og da Schönemann endog gik saa vidt, at han for at spare afskedigede Ekhofs Svigerinde Md. *Steinbrecher*, en født Spiegelberg som hans Hustru, blev det ham for broget, og han forlod Truppen og tog Engagement ved Harlekinen Schuch's Selskab.

Dette Tab var ensbetydende med den Schönemannske Trups Opløsning. Samme Aar, 1757, trak den oprindelig ret flinke Direktør sig for bestandig tilbage til Privatlivet og levede til sin Død som Rustmester hos Hertugen af Mecklenburg-Schwerin i ret smaa Forhold.

Den forladte Trup henvendte sig til Ekhof, og bad ham være Direktør, hvad han villigt paatog sig, da han som rimeligt var, ikke følte sig paa sin rette Plads ved det til en anden Sfære hørende burleske Skuespillerselskab. Men hans Principalvirksomhed blev kun ganske kort. Han følte aabenbart slet ingen Lyst til den forret-

ningsmæssige Side af Theatervirksomheden. Kunsten var ham alt. For den kunde han vove, arbejde, finde paa nyt og opildne. Men i det borgerlige, praktiske Liv var han ængstelig, nervøs, snarest smaalig. Det pirrende Hasardspil — i hvilket der desuden næsten altid tabtes — som Direktørvirksomheden for de omflakkende Trupper var, tiltalte ham aldeles ikke, og han henvendte sig derfor til den dygtige *Koch,* der netop nu laa ledig, da han havde afskediget sin Trup ved Syvaarskrigens Udbrud, og bad ham tage Affære. Koch var først og fremmest Forretningsmand. Skønt oprindelig begavet med betydelige Anlæg baade som Skuespiller, Forfatter og Maler synes Kunstneren i ham hurtig at være gaaet til Grunde i den haarde Kamp for Livet, som en tysk Theaterprincipals Gerning den Gang unægtelig var, og havde givet Plads for en saare klogt beregnende, meget sparsommelig, meget snusfornuftig og ordenskær Leder, der bukkede dybt for fornemme Velyndere, brød sig Pokker om høje Kunstprincipper, men som med sin Sans for Stabilitet og Ro, paa sin Maade virkede hen til, at Skuespilkunsten fik bedre, mere ordnede Vilkaar end hidtil.

Fig. 8. Heinr. Gottfr. Koch

Skønt han i sin Tid betragtedes som en udmærket Skuespiller — de unge Leipzigerlitterater kaldte ham endog „den store Koch“ — synes han ikke at have bevaret den samme Forfængelighed som Schönemann overfor sin Kunst, men bøjede sig i saa Henseende for den eminente Kraft, som han indsaa Ekhof at være.

Alligevel kom de aldeles ikke ud af det med hinanden. De havde

bestandig Strid, lige fra den første Begyndelse. Hvad der egenlig har været dem imellem, er ikke oplyst, men Ekhof skiltes, efter seks Aars Forløb, i stor Bitterhed fra Koch og glemte aldrig sit Nag til ham. Endnu det sidste Aar han levede, 1778, omtalte han sin gamle Principal som „en Mand med en sort, giftig Sjæl.“

Naturligvis var Ekhof ikke i Forlegenhed for Engagement, da han forlod Koch. Han kom straks i Forbindelse med sine gamle Kammerater fra Ungdommen Ackermann og Frue, der med deres Trup for Tiden laa i Hannover, og modtog et Engagement hos dem. Der opstod ved denne Forening en kunstnerisk Konstellation, der var den betydningsfuldeste og interessanteste, det tyske Theater endnu havde haft.

Da Ekhof gik óver fra Kochs til Ackermanns Trup, stod han paa Højden af sin Kraft, og hans Ry som den betydeligste tyske Skuespiller var naaet viden om. Han spillede alt: Helte, Elskere, værdige Fædre, komiske Tjenere, Dialektroller, ja, endog Harlekin. Men naturligvis ikke alt lige godt.

Først og fremmest var han paa Scenen — for at bruge hans yngre Kollega, Schröders, Ord — „den største *Theatertaler* som nogensinde en Nation har haft.“ Just Taler, ikke Deklamator. Thi sit mægtige, skønne Organ brugte Ekhof ikke til at frembringe musikalsk Vellyd eller tom Klang, men altid som et Middel til at nuancere, til at genspejle de vekslende Stemninger. Han spillede ikke som de fleste „Organskuespillere“, paa én Stræng, men det karakteristiske, det nye ved ham var netop det mangfoldigt brudte, det i mange Overgange spillende Liv, den brogede, springende Diktion. Og til denne svarede der et gennemtænkt og velberegnet Mine- og Gebærdespil, som maaske i sin tilsyneladende Simpelhed var endnu mere af en Nyskabelse end Diktionen. Tyskerne havde i deres Forsøg paa at efterligne de af Naturen gratiøse Italienere og Franskmænd — Forsøg som i Følge deres nationale Ejendommeligheder maatte falde forkert ud — faaet en Række konventionelle Gestus, der virkede irriterende paa den kyndige Tilskuer ved deres Mangel paa Sammenhæng med Ordene, og fik Skuespillerne til at

gøre Indtryk af Marionetdukker. „Snart med den højre, snart med den venstre Haand, ud fra Kroppen, at beskrive Halvdelen af et forkrøblet Ottetal, eller med begge Hænder paa samme Tid ligesom at ro Luften bort fra dem, det betyder for dem at gestikulere," sagde Lessing ærgerligt. I Modsætning hertil var Ekhof uhyre knap med sine Bevægelser, men forstod at lægge Betydning i enhver af dem, saa at man agtede paa hans mindste Hoveddrejning, hans Skridt, hans Haandbevægelser lige saa meget som paa hans Ord og fulgte dem som et talende Sprog for sig.

Netop paa Grund af denne levende Mangfoldighed i hans Spil, blev de Roller, som man i Tiden kaldte „von gemischter Empfindung" hans bedste. Det var disse Roller, som det nye borgerlige Drama havde bragt i Mode, og som i Modsætning til den klassiske Tragedies snorlige Karakterfremstillinger lod den dybe Følelse, Alvoren, Smærten bryde frem gennem dagligdags Samtale eller endog midt i Komikken. I saadanne rørende-komiske, barsk-godhjærtede, snurrigt-ædle Karakterer, som nu begyndte at myldre frem i den dramatiske Literatur, og som Publikum i denne den vaagnende Sentimentalitets Epoke nød med Smil igennem Taarer, i saadanne Karakterer naaede sikkert Ekhofs Kunst sit Højdepunkt. For de bedste Kendere stod derfor Roller som Diderot's „*Hausvater*", gamle *Barnwell* i Lillos yndede Rørestykke og *Odoardo* i Lessings „Emilia Galotti" o. lign. i Fuldendthedens uforgængelige Glans. *Iffland* giver en anskuelig Skildring af Ekhofs Spillemaade i den Art Roller, idet han fortæller om en Scene fra *Gotter's*[1]) „den Ægteskabssky", hvor Ekhof var *Baron Sittmar*. Iffland maler den store Skuespillers Udførelse saaledes: „Hvor elskværdigt udkastede han et Billede af den gifte Mand for den Ægteskabssky. Han sad ved Siden af Terville og snakkede alt, hvad der skulde træffe Egoisten,

---

[1]) Friedrich Wilh. Gotter (1746—1797) var en frugtbar Skuespilforfatter, paavirket af samtidig fransk, dramatisk Teknik. Hans underholdende Lystspil „die Erbschleicher" og „der schwarze Mann" holdt sig længe paa Repertoiret. Det her omhandlede Skuespil har ikke været mig tilgængeligt. Denne Rolle spillede Ekhof først i 1777, altsaa langt senere end den Periode vi i Øjeblikket beskæftiger os med. Odoardo hører ogsaa til en senere Tid, („Emilia Galotti" opførtes første Gang i 1772).

BIBLIOTHECA REGIA HAFNIENSIS

saa velvilligt og kærligt ind i ham! Endelig bliver den gamle Mand mere bevæget — mere indtrængende. Han skildrer sit Ægteskabs Lykke — taler om dem, som Døden har taget fra ham. Her holdt Ekhof inde — det var, som om hans Øjne svømmede i Taarer, Læberne syntes at bæve — Røsten glippede — paa en Gang rejste han sig, greb med begge Hænder Tervilles Arm, lænede sig med Bryst og Ansigt hen over ham — og saa sagde han med Kærlighedens og Smærtens hele Magt i en ubeskrivelig, sønderlemmende Tone de Ord:

„Unglücklicher! der du nicht weisst, dass auch der Schmerz der Natur seine Wollust hat.“

„Sjælden,“ tilføjer Iffland, „har Taarerne flydt i saa hjærtelig Samstemning som ved dette Optrin. Ved dette Udraab følte Forsamlingen sig elektrisk grebet.“

Men var Ekhof størst i denne Slags Roller, saa havde han dog ogsaa en hel Række Forceroller i den klassiske Tragedie, i hvilke han blev højlig beundret. Ganske vist kom hans Skikkelse, som var alt andet end heltemæssig, ham her ikke til Hjælp, og han havde en Del uheldige, nonchalante Værtshusvaner, saasom ugenert at hoste og spytte paa Scenen, der ikke passede ind i de meget ophøjede og fornemme Sfærer, hvor disse Stykker bevægede sig. Men hans glimrende, kraftige og ildnende Diktion bar alligevel hans Præstationer oppe, og Roller som Orosman (i Voltaires „Zaïre“), Richard III (i Weisses Tragedie af dette Navn), Canut (ɔ: Knud den Store, i Schlegels Drama) hørte til hans allermest skattede.

Til Elskerfaget passede hans Ydre, der tidlig blev gammelagtigt, endnu daarligere. Alligevel ikke blot spillede han en hel Række udprægede Elskerroller som Mellefont i Lessings „Miss Sara Sampson“, men beundredes højlig i dem, om man end fandt, at han beholdt disse ungdommelige Figurer længere paa sit Repertoire, end hans Aar tillod det.

I Komedien spillede han ogsaa alt fra de fine, let komiske Roller til de allermest burleske. Heller ikke her yndede han de

brede, grove Streger og de store Træk, men formede sine Billeder af en Mængde, mosaikagtig sammensatte Iagttagelser og Pudserligheder, der undertiden, navnlig i de finere komiske Ting, kunde samle sig til et helt fuldendt Billede, men som i de grovere, burleske Roller, der var beregnede paa en bredere Pensel, virkede for udspekulerede, for kunstlede. Saaledes var hans „Henrik“ i „Politiske Kandestøber“ ikke god. Den sagdes at være altfor grimmasseret og fuld af udvendige Løjer. Fuldendte var derimod hans Bondefremstillinger. Hans plattyske Dialekt var selve Naturen, og han kendte sin nordtyske Bonde ud og ind og kunde gengive ham til de mindste Enkeltheder. Fra Ekhofs senere Leveaar fortæller den bekendte Boghandler og Forfatter *Fr. Nicolai*[1]) om et Besøg, han aflagde den store Skuespiller i hans Hjem, hvor han faar ham til at læse nogle alvorlige Scener for sig af Cronegk's „Codrus“ og Voltaire's „Zaïre“. Ekhofs Oplæsning har grebet Nicolai stærkt, men derefter giver Skuespilleren en Prøve paa sit komiske Repertoire, hvilken Nicolai skildrer saaledes: „Saa snart Scenen var endt, sprang Ekhof op fra Stolen som en ung Dreng, slog Knips med Fingrene paa begge Hænder, kastede sin Slaaprok paa Gulvet, og nu sagde han øjeblikkelig en Scene udenad af det plattyske Efterspil „Bonden med Arven“,[2]) saa originalt pudserligt, at vi alle den ene Gang efter den anden maatte le højt. Der var slet ikke mere hos ham af den forrige Værdighed og den forrige inderlige Følelse. Lige til de udbuede Knæ, de optrukne Skuldre, lige til hver Muskel i Ansigtet var Bonden der; lige til den ringeste Haandbevægelse var alt komisk.“ —

Medens den lille, uanselige Ekhof saaledes under forholdsvis rolige Vilkaar havde udviklet sig til en fuldendt Skuespiller, havde hans to statelige Ungdomskammerater, Fru Schrøder og Acker-

---

[1]) I Iffland's „Almanach fürs Theater“ 1807.

[2]) „*Der Bauer mit der Erbschaft*“ var en Bearbejdelse af Krüger efter Marivaux's *l'Héritier de Village*. Den hørte, sammen med samme Krügers „*Herzog Michel*“, til Ekhofs berømteste Bonderoller. Det var om den, at en rigtig Bonde, der var til Stede som Tilskuer, forbavset udbrød: „*Wo to'm Düwel hewwt de Lüde den Buern herrenohmen!*“ („Hvor Fanden har de Folk faaet fat i den Bonde.“)

mann, som han nu atter skulde slutte sig til, været under en noget forskellig Forvandlingens Lov.

Da Fru Schröder i Vrede forlod Schönemanns Trup og tog Ackermann og flere med sig, var hun en stolt, kunstbegejstret, ung Kvinde, der straks havde erobret sig en Førsteplads paa Scenen. Hendes Forsøg paa selv at skabe sig en Stilling som Principalinde faldt dog ikke godt ud, skønt der hverken fattedes hende Mod eller Iver. Hun spillede et Par Aar i Hamborg og omliggende Byer, men uden Held. For os Danske har hendes korte selvstændige Direktionstid den Interesse, at Holberg i hendes Repertoire spillede en saa overvættes stor Rolle.[1]) Ellers fik hendes Theaterledelse ikke stor Betydning, undtagen for saa vidt som sandsynligvis Rygtet om hendes Theateroptræden naaede det forfaldne Geni, hendes Mand, og lokkede ham til at rejse fra Berlin for at se den tidligere højtelskede Kvinde som berømt Skuespillerinde. En kort opblussende Forsoning fandt Sted, hvorpaa Manden atter forsvandt i Alkoholismens Mørke for aldrig mer at dukke frem. Men det korte Møde mellem Ægtefolkene havde den Følge, at Fru Schröder trak sig tilbage fra Scenen og atter, i Schwerin, levede af sin Broderekunst, indtil hun den 2. November 1744 fødte en Søn, der fik det Navn, som nu har størst Klang i tysk Theaterhistorie, *Friedrich Ludwig Schröder.*

Men Theatret vinkede stadig, og det varede ikke længe, før den unge Frue atter gav sig ud paa det fristende, skuffende Liv. Paany stod Ackermann ved hendes Side og i Fællesskab, kort Tid efter som Ægtefæller, foretog de nu lange, æventyrlige Togter, hvor de snart tjente baade Penge og Ære, snart fægtede sig frem mod Kreditorer og Uheld. Rusland og Østpreussen havde været deres bedste Lande, men derfra havde Syvaarskrigen forjaget dem, og de havde flakket om i Schweiz og Rhinlandene med vekslende Held, men dog altid udadtil bevarende den statelige Grandseigneurstil, som Ackermann yndede, selv om det inden Døre tidt saa kummerligt nok ud.

---

[1]) Hun spillede ikke mindre end femten holbergske Stykker, som tilsammen af c. 250 Forestillinger i Hamborg oplevede femogtresindstyve Opførelser.

Da Ekhof skulde til dem, var de paa den grønne Gren. De havde atter vovet sig indenfor den Del af Tyskland, som betød noget for en Theatertrup, og i Hannover, hvor de nu — i 1764 — var, gik det dem særdeles godt. Man syntes godt om Truppens Præstationer, der ikke lignede de andres saa meget. De Ackermannske Skuespillere havde udviklet sig paa egen Haand, uden megen Forbindelse med andre Trupper, paa Grund af de fjærne Steder, som de gerne havde hjemsøgt. Der var ikke meget Arbejde, ingen strænge Principper ved denne Trup — hvad Kunsten angik. Den flotte Æventyrer og Hugaf, Ackermann, havde med Aarene forvandlet sig til en fed, noget lad, men bestandig statelig og elskværdig Biedermann, der, fraset sit Projektmageri og sin Ustadighed, helst lod det daglige skøtte sig selv og nødig slap sin kære Tobakspibe ud af Munden.[1])

Fru Schröder-Ackermann, der nu var en Kone paa halvtres, var ikke længere den hidsige, spillebegærlige Primadonna. Hun brød sig ikke stort om at optræde mere, havde heller ikke just konserveret sig godt, men var en skarp, myndig Matrone, der foruden sine udpræget økonomiske Anlæg, havde megen Smag og var en god Lærermesterinde for de unge.

Begge var de ubestikkelig naturlige og sunde i deres Kunstopfattelse, og skønt den direkte Paavirkning ikke var stor, idet der ved den megen Omflakken ikke kunde gøres videre ud af Prøver, saa dannede der sig dog ved Exemplets Magt en Art Skole ved dette Selskab, en naturlig, munter, sund Stil, som blot trængte til at fæstnes ved Ro og Arbejde for at blive til noget virkelig betydningsfuldt.

Med Hensyn til den unge *Schröder*, der var tyve Aar ved Ekhofs Ankomst, saa var han just i en noget vanskelig Alder. Han havde glimrende Naturanlæg, men hans Opdragelse, om man kan bruge det Ord, og hans Barndomstid havde været saa uregelmæssig, saa

---

[1]) Selv paa Theatret havde han den altid ved Haanden og saa snart han kom ud af Scenen maatte den straks i Brug, og man saa ham da vandre med Rollen i Haanden og Piben i Munden, memorerende den næste Scene.

æventyrlig omtumlet, saa rig paa afvekslende Begivenheder, som ellers kun Heltene i de mest spændende Romaner plejer at have dem.[1]) Han havde spillet Komedie fra sit tredje Aar; der var indlagt særlige Barneroller for ham i Stykkerne; som lidt større havde han spillet Ungpigeroller; han var blevet slæbt rundt fra Sted til Sted, havde gledet i Slæde over Ruslands tilfrosne Stepper, havde rullet langs Landevejene i de store sejldugsdækkede Vogne, set mange Mennesker og mange Egne, men kun kendt lidt til Ømhed fra sin Moders, og kærlig Vejledning fra sin Stiffaders Side, lagt for Had som han var af sin Barndoms onde Aand, Sufløsen — „die Einhelferin", som man kaldte det — Clara Hoffmann, der i høj Grad havde Forældrenes Øren.

Efter at have været i Jesuiterkollegium, hvor han nær var blevet indfanget for stedse, og senere haft en mærkelig, excentrisk Fritænker til Huslærer, blev han sat i en meget stræng, protestantisk Opdragelsesanstalt i Königsberg, hvor Ackermann havde bygget sig et nyt, efter Tidens Forhold flot Theater. Men Syvaarskrigens Udbrud og Frygten for Russerne bragte den ellers saa modige og retskafne Ackermann til at tabe Besindelsen, saa at han hovedkulds forlod Theater og Stifbarn begge i lige Grad uden Røgt og Subsidier.

Vi ser nu den stakkels, unge Dreng alene i over to Aar kæmpe for Tilværelsen i den fremmede By. Opdragelsesanstalten maatte han snart forlade, da Forældrene aldrig sendte Penge. Og han stod nu uden Paarørende, uden Venner, uden mindste Hjælp, uden en Skilling i Lommen, alene henvist til sig selv.

Han søger da til det tomme, ubenyttede Theater, og der lever han saa i over Aar og Dag, faar sin Føde hos en fattig Skomagerfamilie, som han hjælper i Professionen, lejer nogle Gange, idet han med Frækhed optræder som en lille, besynderlig, pjaltet, men selvsikker Theaterejer, Skuepladsen ud til Ekvilibrister og Tasken-

[1]) Schröders Barndomshistorie kan i Enkeltheder ikke finde sin Plads i denne Bog, men den interesserede Læser kan jeg henvise til den store Skuespillers første Biograf Meyers højst underholdende store Bog om ham, eller til Prof. B. Litzmanns fortræffelige, men desværre endnu ufuldendte, meget udførlige Værk „F. L. Schröder".

spillere, hvem han lærer en Del af deres Kunster af; faar sin mindeværdigste Paavirkning af en mærkelig extravagant engelsk Linedanser og Kraftkunstner med literær og social Dannelse, *Michael Stuart,*[1]) og navnlig af dennes fine og smukke Elskerinde, som den bedaarende Artist havde bortført fra hendes Fædrenehjem i København, og kommer endelig efter mangehaande Æventyr tilbage til Forældrenes Trup som en femtenaarig forloren Søn, i Laser og Pjalter, hærdet af Sult og Elendighed, efter delvis paa sin Fod at have vandret Vejen fra Lübeck til Basel, hvor Stiffaderen for Tiden havde Kvarter.

Mange Rivninger var der mellem ham og Forældrene; haard og stolt var den unge Fyr blevet i den altfor bitre Livets Skole, han allerede havde gennemgaaet. Han var nu, paa det Tidspunkt, da Ekhof skulde komme, en tyveaarig Yngling fuld af urokkelig Selvtillid, og uden Respekt for mange Ting undtagen legemlige Færdigheder. Hans høje, slanke Skikkelse var trænet i alle Slags Ekvilibristkunster, og navnlig var han en superb og opfindsom Groteskdanser. Skuespilkunsten, i hvilken han især dyrkede de vævre, franske Tjenerroller, haandterede han med en overlegen, lidt foragtelig Nonchalance. Den syntes ham altfor nem og ligetil ved Siden af den vanskelige Springerkunst, i hvilken han var blevet en Mester, og ikke nær saa indbringende som det elegante Billardspil, der var hans Hovedindtægtskilde, og som skaffede ham Ressourcer til de Amouretter og det flotte Værtshusliv, hvori hans Adspredelser bestod.

Ekhofs første Møde med Schröder, den modne Nutids med den usikre Fremtid, er det betydningsfulde Befrugtningsøjeblik for den vordende Kulmination af tysk Skuespilkunst.

Udvendig set er den store Kunstners med Spænding ventede

---

[1]) Den vidtberømte engelske Springer og Positurmester Stuart, optraadte Maj 1756 i København som Ekvilibrist i Bergs Hus i Læderstræde og gjorde umaadelig Lykke ikke mindst hos det smukke Køn. Han bortførte ved sin Afrejse en københavnsk Købmands sekstenaarige Datter, der fulgte ham i et Par Aar, fødte ham en Datter og derpaa forsvandt i Mørket. Den mærkelige Stuart, der udgav sig for at være af kongeligt Blod, og som, naar han ikke var drukken, var yderst indtagende, optraadte ogsaa paa selve den kgl. Skueplads i København. — Se Overskou II 229.

Ankomst til det Ackermannske Kunstnersamfund barok og karakteristisk paa samme Gang. Den 24. April 1764,[1]) just som Personalet kom fra Danseprøve, holdt en Fragtvogn med Sejldug over foran Ackermanns Hus i Hannover. Ud af Vognen krøb en lille krumbøjet Mandsling, indhyllet i en Slags Fruentimmerkappe. Ackermann ilede til og ønskede sin gamle Ven Ekhof velkommen, men denne svarede ilfærdigt: „Siden! siden!“ Da raabte en kvindelig Røst inde fra Sejldugsdækket: „Ekhof, tag Dig af Hundene!“ hvorpaa et Par kønne Smaahunde kom til Syne. Ekhof trak omstændelig et Par Liner op af Lommen, fæstede dem i Hundenes Halsbaand og stak dem derpaa i sin tilkommende Direktørs Haand med de Ord: „Lad dem bringe op paa Dit Værelse, Ackermann, naar de har pisset.“ Ackermann overlod det ærefulde Hverv til en Oppasser.

Endelig kom Ekhofs Hustru og hans Elev Demoiselle Sophie Schulz, som ogsaa var engageret, ud af Vognen, ligeledes indhyllede i hæslige Kapper, hvorpaa Fru Ackermann, Schröders Moder, førte dem ind i Huset. Men Ekhof veg ikke ud af Stedet, før alle hans Sager var pakket ud, bragt ind og hvert Knippe Halm i Vognen gennemrodet. Saa gik han med Fragtmanden ind i Huset og skændtes en halv Time paa plattysk med ham, indtil Ackermann omsider fik Striden bilagt. Endelig fik Ekhof Tid til kortelig at hilse paa sin gamle Kammerat, tog derpaa straks fat paa en længere Beklagelse over den besværlige Rejse og for saa rastløs op paa sit Værelse.

Senere, ved Bordet, vakte han stadig Schröders Forbavselse ved ikke i mindste Maade at svare til det Billede, han havde dannet sig af den store Kunstner. Han var uafladelig urolig, gav sig knap Tid til at spise sig mæt og styrtede saa ud i Byen med Plakatbudet for at opsøge sig et Logis.

Hvorledes skulde denne besynderlige Mandsling kunne være en stor Tragiker? — Hvordan vilde han dog tage sig ud som

---

[1]) Den kommende Skildring er efter Schröders egen mundlige Beretning nedskrevet af hans Ven og Biograf F. L. W. Meyer i dennes Værk „Friedrich Ludwig Schröder“ I 125 f.

Oedipus? — thi i denne Rolle skulde han optræde for første Gang hos Ackermann. Den spottelystne Schröder og hans ligesindede unge Kammerater lovede sig megen Spas ud af denne stundesløse lille Vantrevnings Debut ved Truppen.

Aftenen kom, uden at man endnu havde havde haft Lejlighed til at høre Ekhof; thi Prøver paa gamle Stykker ansaas det ikke for nødvendigt at holde. Schröder og hans Kammerat Schulze var de to Korførere,[1]) som, før Kong Oedip's Entré, vekselvis tolker det hjemsøgte Folks Klage over den straffende Pest, Ypperstepræsten har just fra Templets Dør paabudt Ro, da kommer Oedip med Jokaste og sit Følge. De to Korførere godtede sig, thi videre imponerende saa han ikke ud, den fremmede Gæst, om end ganske forskellig fra den vævre, lille Mand, de kendte. Rank var han blevet, og Udstopningen hjalp paa den daarlige Figur; men hans uhyre Plader til Fødder var der intet Forsøg gjort paa at skjule, og de knoklede Lemmer var alt andet end plastisk skønne.

Men da tonede det pludselig vældigt, mægtigt, gribende frem fra Ekhofs Bryst:

Ihr Völker, die der Schmerz in diesen Tempel führt,
Bringt Tränenopfer her! Vielleicht wird Gott gerührt!

og alt var glemt, den uanselige Skikkelse, de grimme Fødder; alt svandt det bort i Nydelsen ved at høre denne hjærtegribende, mægtige Pathos og denne menneskeligt lidenskabelige Følelse, som steg op fra hans Sjæls Dyb. En saadan kunstnerisk Alvor var man ikke vant til under Ackermanns gemytlig-magelige Ledelse, og Schröders Hjærte svulmede for første Gang i Følelsen af, at Kunst ikke var det samme som Gymnastik og Mundraphed.

Ekhofs Optræden blev for den unge Schröder sikkert et kunstnerisk Vendepunkt, skønt han, saavidt jeg ved, ingen Steder direkte har udtalt det. Men den vaagne Interesse og ikke mindre vaagne Kritik, hvormed han fulgte alle Ekhofs Fremstillinger[2]) i de fem

[1]) Det var selve Sofokles' „Oedip" i Oversættelse af Steffens, og denne Tragedie havde allerede hørt til Ekhofs Repertoire under Schönemann.

[2]) Ekhof spillede i dette Tidsrum ikke mindre end ethundredeogseksogtresindstyve Roller, til de fleste af hvilke Schröder har skrevet smaa kritiske Bemærkninger.

Aar, de arbejdede sammen, vidner tilstrækkeligt om, at hans Kunst, for hvilken han hidtil havde manglet Ærgerrighed, nu stod for ham i et andet Lys, og at Aand, Tænkning, Arbejde ikke længere var overflødige Begreber for ham.

Skjulte Schröder den Virkning, Ekhofs Kunst og Personlighed havde paa ham, for sig selv, saa var det endnu længere fra, at han aabenbarede den for sin ældre Kollega i nogen Art af begejstret Ærbødighed.

Dagen efter, at Ekhof som Oedip virkelig havde grebet Schröder saa dybt, sendte han Bud til den unge Skuespiller, at han gerne vilde gennemgaa hans Rolle med ham i Regnards „Spilleren", hvis Titelrolle, Valère, skulde være Ekhofs anden Optræden, medens Schröder spillede Tjeneren, Hector. Det afslog den overmodige og af Publikum forkælede unge Skuespiller rent ud og erklærede senere paa Prøven Ekhof, at han havde opfattet hans Forslag som beroende paa en Misforstaaelse. Ekhof skulde nok snart faa at se, at han ikke trængte til Undervisning, men snarere kunde give den. Hertil indvendte Ekhof fredsommeligt, at han ikke havde tænkt paa Undervisning, men blot paa en bestemt Aftale af Sammenspillet. „Dertil har man Prøverne," svarede Schröder. Men de mange præcise, paa fransk Tradition hvilende *jeux de théâtre,* som Ekhof foreslog og var vant til gennem mange Aar, fandt ingenlunde alle Naade for Schröders Øjne. Han var vant til en friere, næsten improviserende Spillemaade i Komedien og var sig sit Publikums Bifald vis ved den store Færdighed og Aandsnærværelse, han havde paa Scenen, hvor han altid kunde lade Munden løbe, selv om hans Bekendtskab med Rollens Tekst kun var meget overfladisk.

Saaledes var Ekhofs og Schröders første Bekendtskab, og saaledes vedblev deres Forhold bestandig at være: Schröder overmodigt drillende, ja endog næsvist korrigerende — det morede ham at staa i Kulissen og med Blyant og Notebog i Haanden at antegne enhver formentlig Fejl, som Mesteren gjorde, for senere til dennes store Ærgrelse at rive ham dem i Næsen — men inderst inde dog bevarende en stor Beundring for den geniale Tragiker; Ekhof for-

sigtig afbøjende, høfligt undgaaende Strid, men i Stilhed pint og plaget af den unge Skuespillers Stiklerier, som tilsidst gjorde ham Livet ved Ackermanns Trup utaaleligt.

Naar man har bebrejdet Ekhof, at han ikke altid stod Last og Brast med Ackermann, men at han i vigtige Vendepunkter stillede sig paa Konkurrenternes Side, saa bør man ikke glemme, at Schröders Optræden kan have gjort ham Livet saa surt, at det er forstaaeligt, han søgte at komme bort fra hans Nærhed.

III

Det hamborgske „Nationaltheaters" korte Saga. Hovedstøtterne ved det Ackermannske Theater i Hamborg. Löwen og Fru Hensels Intriger. Det første tyske Nationaltheater stiftes. Lessing og hans „Dramaturgi". Ekhofs Omflakken med den Seylerske Trup. Hans sidste Aar som Leder af Hoftheatrene i Weimar og Gotha.

Ekhof blev tidlig gammel. Allerede i Slutningen af Treserne omtales det gentagne Gange, hvorledes han var for gammel til den og den Rolle, hvorledes hans Alder forbød ham baade det ene og det andet, skønt han endnu ikke var fyldt de halvtres. Til denne tidlige legemlige Tilbagegang bidrog vel, foruden det meget store Arbejde, han altid paatog sig, og hans af Naturen svagelige Konstitution, ogsaa hans i de senere Aar ulykkelige Familieforhold, idet hans Hustru blev uhelbredelig sindssyg, og da han stadig til sin Død beholdt hende hos sig — hun døde adskillige Aar efter ham — og altid havde hende med paa sine Skuespillertogter, var Livet udenfor Theatret baade uhyggeligt og opslidende for ham.

Som Kunstner gik han imidlertid aldrig tilbage. Det eneste, der kunde bebrejdes ham, var, at han i altfor stor Spilleiver og en Mangel paa Selvkritik, som ikke er sjælden netop hos de største Talenter, haardnakket holdt paa at spille ungdommelige Roller, baade komiske og alvorlige, som hans Legeme ikke mere blot tilnærmelsesvis kunde illudere i.

Ellers holdt han sig kunstnerisk frisk og paa Højde med sig selv lige til det sidste, og tog endnu Del i mange Omskiftelser i den stadig bevægede tyske Theaterverden. Den for Eftertiden vigtigste af disse var uden Tvivl Oprettelsen af det første tyske Nationaltheater, en Institution, der ganske vist kun bestod i knap to Aar, skønt der var knyttet store Forhaabninger til den og den blev indstiftet med ikke saa lidt Brask og Bram, men som dog har sat sig et evigt Mindesmærke, ikke saa meget ved indre Værd, som ved den Kritik, den blev Genstand for, idet Lessing ved den fik Anledning til at skrive sin berømte „Hamborgske Dramaturgi", Hovedhjørnestenen for al dramaturgisk Kritik.

Med Oprettelsen af det hamborgske Nationaltheater forholdt det sig saaledes: Kort efter sit vellykkede Hannoverophold rejste Ackermann paa Ekhofs Opfordring til Hamborg og spillede her paa et Theater („am Dragonerstall"), som han lejede af den for Tiden i Leipzig stationerede Koch. Men da denne kun vilde overlade det paa en kortere Tid, og da Ackermann følte Lyst til at blive i Hamborg, stadig tilskyndet af Ekhof, der, som rimeligt var, helst vilde være i sin Fødeby, saa besluttede han, ret letsindigt, saasom han aldeles ingen Kapital besad, at bygge sig et eget Theater i den store, rige Stad, som han nok mente maatte kunne bære et fast Theater. Det blev rejst som en ikke videre anselig, heller ikke praktisk indrettet, men efter Tidens Forhold ret rummelig Skueplads paa det gamle, forlængst faldefærdige Operahuses Grund,[1]) og det indviedes den 31. Juli 1765 for en talrig og interesseret Forsamling af den hamborgske Beaumonde.

Ackermann havde allerede vundet sig et Publikum i den livlige, paa Nyt altid opsatte Fristad. Hans Trup var vel i Øjeblikket ogsaa ubetinget den bedste i Tyskland.

Foruden Tysklands anerkendt første Skuespiller, Ekhof, der hurtig ved den Ackermannske Scene havde vidst at skaffe sig samme Indflydelse og stille Magt som ved de andre Selskaber, han havde været ved, besad Truppen i *Sophie Friederike Hensel*

[1]) Paa Gänsemarkt, hvor nu Lessings Statue er rejst.

(f. Sparmann) en pragtfuld og dominerende Primadonna. Hun var, efter allerede som pur ung Pige at have ført et ret æventyrligt Liv, i Syttenaarsalderen — hun var født 23. Maj 1738 — blevet gift med Komikeren *Hensel*, en noget træg, men ikke ubegavet Skuespiller, fra hvem hun nu, trods Hr. og Fru Ackermanns sædelige Forsoningsbestræbelser, levede adskilt i en fri, af mer og mindre fornemme Velyndere omsværmet Tilværelse. Som Skuespillerinde var Fru Hensel paa sin Vis betydelig. Hendes kolossale Skikkelse og imposante Skønhed gjorde hende som skabt til det store Heltindefag, og saalænge hun holdt sig til dette var der i hendes Spil en ikke blot udvendig, men ogsaa indre Skønhed og en Kraft, der rev med, og som især var vel stemmende med den nationale Smag. Fru Hensel er Urtypen til de i lang Tid grasserende mægtige, over alle Bredder svømmende Heroiner, som man endnu kan træffe især i det klassiske tyske Drama, og som med deres svulmende Barme og Lemmer, altid redebonne Taarekilder og stærkt genlydende Klageraab i høj Grad vinder Indfødtes Anerkendelse, hvorimod Fremmede med mere Undren er Vidne til en saadan Masseudfoldelse af kvindelige Følelser.

Fru Hensel havde dog tillige Forstand. Lessing, med hvem hun, hurtig efter at han var begyndt Udgivelsen af „Hamborgske Dramaturgi“, yppede Kiv, skriver i et Privatbrev om hende: „Jeg er ingen personlig Ven af Madame Hensel, men jeg maa lade hende vederfares den Retfærdighed, at jeg endnu ikke har fundet nogen Actrice, der bedre forstaar, hvad hun har at sige og bedre lader fornemme, at hun forstaar det.“

Ogsaa Schröder fandt hende fortræffelig i visse Roller, navnlig hvor hun ikke kunde faa Brug for sine dragonagtige Kothurneskridt, og sine langtudtrukne vibrerende „O—o—o—h!“ og „A—a—a—ch!“, men han begreb, vistnok med Rette, ikke, at Lessing kunde sammenstille Fru Hensels Primadonnakunster med Ekhofs sande og gedigne Kunst.

Som Menneske var Fru Hensel en farlig og intrigant Person, farlig, fordi hun, ved alle Midler, forstod at samle indflydelsesrige

Mennesker omkring sig og bruge dem til sine private Formaal, intrigant paa den Vis, at enhver anden Dame, som vakte Opsigt eller gjorde Lykke hos Publikum blev hende i den Grad forhadt, at hun, ogsaa her ved alle Midler, søgte at faa Vedkommende af Vejen.

En Torn i Øjet var hende især den nydelige, indtagende, skælmske *Karoline Schulze*, (senere gift *Kummerfeld*), hvis blaaøjede, jomfruelige Skikkelse og elskværdige Talent havde erobret alle de unge Menneskers Hjærter, hvis Dans stod som Indbegrebet af al Ynde og hvis Fremstilling af „Julie" — i Weisse's „Romeo og Julie" — forekom især den akademiske Ungdom som Toppunktet af tragisk Kunst. Som hun faa Aar senere bedaarede den unge Goethe og hans Kreds i Leipzig, saaledes laa nu den sværmeriske Del af Hamborger Parterret for hendes Fødder, medens de mere solide, merkantile Levemænd svor til Fru Hensels Fane.

Fig. 9. Karoline Schulze

Ackermanns to Døtre, *Dorothea* og *Charlotte*, der senere skulde blive de allerbedste Paradigmer for deres Moders udmærkede Skole, spillede ogsaa allerede flinkt med i Repertoiret, den yngste, Charlotte endnu kun i Barnefaget, men Dorothea, skønt hun kun var tolv Aar, tillige i Ungpigeroller, uden at hun dog ved Siden af de to paa forskellig Vis straalende Stjerner formaaede at gøre sit spirende Talent gældende.

En ungdommelig, fyrig Elsker havde man i *Michael Boeck*, der vel ingenlunde var noget Geni eller nogen fin Begavelse, men som

havde en vis Art af skuffende Talent, der var vel skikket til at rive det ikke altfor kritiske Publikum med sig, og som var til Nytte for den Trup, der ikke havde en af de meget sjældne, gudbenaadede, fødte Elskere i sin Midte. Han kom senere ved Mannheimer Theatret til at skabe Schillers *Karl Moor* og har saaledes paa sin Vis sin Plads i Historien, skønt han kun var, hvad Tyskerne kalder en „Macher", der havde en vis lidenskabelig Heltefaçon, men ingen Sjæl. En lille naiv Ytring af ham karakteriserer ham bedre end mange Ord. Da Schröder efter et Aars Fraværelse kom tilbage til Truppen og spurgte Boeck, hvordan det gik med Kunsten, svarede han: „Aa, nu kan jeg det hele! Jeg kan faa Klap, naar jeg vil. Jeg behøver bare kort før min Afgang at tale lidt sagte og saa paa en Gang tordne løs, saa kommer Bifaldet altid."

Han giftede sig senere med Ekhofs Elev *Sophie Schulze* (ikke at forveksle med Karoline), der tidligere havde været hos Schönemann og fra denne Tid bevaret en vis affektert Stil, men som iøvrigt var ret yndet, især i de saakaldte „Bukseroller" ɔ: de som Mandfolk forklædte Kvinder, en Art, der faldt meget i Tidens Smag.

Et virkelig, født Theatertalent fik Ackermann i den unge Student *David Borchers* (f. 1744 i Hamborg), der ved sin Førsteoptrædcn vakte de allerstørste Forventninger, som han i Begyndelsen ogsaa indfriede fuldt. Med en utrolig Lethed, med megen Fantasi og Dristighed kastede han sig ind i alle Slags Karakterroller, foreløbig mest Gammelmandsfaget, hvor han erstattede og langt overfløjede den afgaaede gamle *Schröter*. Senere overtog han ogsaa en Mængde af Ekhofs Figurer og gjorde det paa en saadan Maade, at man ikke savnede den store Mester. Og til alt gik han som til en Leg uden Ængstelse, uden Arbejde, uden Grublen. Men med denne geniale Lethed fulgte desværre ogsaa en genial Ubekymrethed om alle Baand og Pligter og en Del geniale Laster, til hvilke hans Talent i Længden ikke kunde strække. Han var en stor Solderist og navnlig en vanvittig lidenskabelig Spiller, det faldt ham aldrig ind at læse paa, end sige tænke over sine Roller, og Følgen blev, at

han ingensinde naaede ud over de geniale Løfter og hurtig faldt ned til at leve paa Reminiscenser af sig selv.

Men i disse første Aar stod han sammen med sin Jævnaldrende *Schröder* som Indbegrebet af frisk, ungdommelig, munter Skuespilkunst. I Publikumsyndest kunde Borchers dog næppe naa op ved Siden af Schröder, der i sit mere taknemlige Rollefag, som de lystige franske Tjenere,[1]) ganske bedaarede Hamborgerselskabet, der aldrig, næppe nok hos Franskmændene selv, havde set Mage til Raphed og Elegance, som hos denne unge Mand med det smidige, vel trænede Legeme og den pudsige Tungefærdighed. Ogsaa hans flotte og pragtfuldt udstyrede Balletter, der var noget nyt for Hamborgerne, gjorde uhyre Lykke.

Naar *Ackermann* selv spillede sine store komiske Roller som *Bramarbas* (ɔ: Jacob v. Thyboe) „politiske Kandestøber, „den Gerrige", „Grobian" i det ægte hamborgske „Bookesbeutel", senere hen Vagtmester *Paul Werner* i Lessings „Minna von Barnhelm", var det altid en Fest, thi ingen naaede ham i fin, gratiøs, naturlig Komik, der aldrig nogensinde blev drevet ud i smagløs Karrikatur. Blot havde hans Hukommelse lidt saa meget — formodenlig af den idelige Tobaksrygning — at det voldte ham stort Besvær at holde sammen paa endog sine gamle Roller, som han stadig maatte læse op, selv om han havde spillet dem hundrede Gange.

Ogsaa hans Kone skattedes meget, naar hun optraadte, hvad der dog gik sjældnere og sjældnere paa. Til hendes Glansroller regnede man i Hamborg „Susanne" (i „Bookesbeutel") og senere hen Lady Rusport, og man beundrede hendes forstandige, kunstrette Spil. Men Lysten til at spille blev stadig mindre og mindre hos hende; hun saa hellere efter Kassen og lagde lidt Spareskillinger tilside, hvad der nok kunde behøves, da den godlidende, generøse Ackermann trods gode Indtægter, viklede sig mere og mere ind i finansielle Vanskeligheder.

At denne udmærkede, i alle Fag velbesatte Trup blev modtaget

---

[1]) Han spillede dem alle i røde Strømper og snorebesat Frakke, vistnok det paa den Tid brugelige Kostyme for en Lakaj; altsaa ikke i nogen traditionel Zannidragt.

med Begejstring af det hamborgske Publikum var ikke underligt; men Personalet bar i sig adskillige Spirer til Splid og Opløsning, som meget snart skulde folde sig ud og faa ganske uanede Virkninger.

Ekhof kan ikke siges helt fri for at have haft Part i denne Ufredens Udsæd. Som indfødt Hamborger og som den store Skuespiller, han var, var han naturligt nok dobbelt yndet i sin Fødeby, og der dannedes et næsten fanatisk Ekhofparti, der beundrede alt, hvad Ekhof gjorde, medens de, efter Fanatikeres Vis, rev ned paa alt, hvad der ikke var Ekhof. Dette gik an, saalænge der var Tale om Tragedien, hvor Ekhof var den af alle anerkendte Mester. Men i Komedien ærgrede det Ackermann og endnu mere Schröder, at se deres meget kunstnerforfængelige Kollega trænge sig frem og blive hævet til Skyerne paa deres Bekostning og med en Udfoldelse af overdrevne burleske Midler, som var dem selv en Pestilens. Karoline Schulze, der maa betragtes som et uvildigt Vidne til denne Theaterstrid, saasom hun selv var næsten den eneste, der i ligesaa fuldt Maal som Ekhof nød godt af denne Klikes Gunst, bedømmer i sine Memoirer Ekhofs chargerede Anstrængelser for i komiske Roller at tækkes sine Bysbørn, meget strængt. Hun finder, at han „satte sig selv ned i Klasse med en Pickelhering, vanskabte sit Ydre til en afskyelig Grimasse"; i Roller som *Masuren* (i „den poetiske Landjunker") Læredrengen Henrik (i „Politiske Kandestøber") „den indbildt Syge" og „Adelsgale Borger" betegner hun ham som „ligefrem modbydelig".

Men værre end denne Ekhofs noget for omsiggribende, kritikløse Rollegriskhed, var Fru Hensels pathetisk-lidenskabelige Primadonnasyge, værre, for saa vidt som den var virksommere, mere beregnende og mere energisk opsat paa at omstøde det bestaaende Regimente og dermed navnlig faa ryddet sin indtagende, blaaøjede Rivalinde Karoline Schulze af Vejen.

Til dette Formaal kom nu forskellige Omstændigheder og forskellige Mennesker hende til Hjælp.

Kort efter at Ackermann var kommet til Hamborg, henvendte

der sig til ham en ung Literat ved Navn *Joh. Friedrich Löwen* og tilbød at være ham til Nytte med Raad og Daad. Löwen var Principalen Schönemanns Svigersøn, hans Hustru var en talentfuld Skuespillerinde; men da Schönemann allerede i 1757 havde opløst sin Trup og trukket sig tilbage til Privatlivet, stod hun uden Engagement, og han, der nærede en passioneret Kærlighed til alt Theatervæsen, uden mindste Lejlighed til at tilfredsstille denne. Under smaa Omstændigheder levede han af et lillebitte Embede i Schwerin, og saavel Virksomheds- som Pengetrang drev ham til at søge Ackermann, med hvem han var fjærnt beslægtet, men hvis Forhold til den Schönemannske Slægt jo ellers, fra gammel Tid, ikke var det bedste.

Den godmodige Ackermann tog imidlertid vel imod Löwen, hørte taalmodig efter hans Raad, spillede hans Stykker og Oversættelser. Men sandsynligvis har den ihærdige Literat været ham for paatrængende, thi Venskabet varede kun kort. Ackermann ansatte en anden som „Theaterdigter“ og skabte sig derved en bitter Fjende i Löwen, der nu planmæssig undergravede det Ackermannske Theaterledelse med sine Kritiker i et af ham udgivet Tidskrift.

Ganske naturligt blev denne Mand, der stræbte baade for Brødet og for sin Theaterpassion, et villigt Redskab for Fru Hensels Planer. Og til denne journalistiske Støtte forstod hun at skaffe sig en nok saa virksom økonomisk. Hendes erklærede og begunstigede Tilbeder var paa dette Tidspunkt en flot og letlevende Købmand ved Navn *Abel Seyler*. Sammen med sin Kompagnon, Tillemann, havde denne for ikke lang Tid siden gjort en opsigtvækkende Millionfallit, ud af hvilken de hver havde reddet nogle Tusinder og ikke mistet deres Levelyst eller gode Humør. Seylers Sværmeri for den smukke Skuespillerinde lod sig let overføre paa Theatret i Almindelighed, det vil sige paa et Theater, der dannede en Ramme om hans Udkaarne.

Og saaledes sluttedes der en merkantil og kunstnerisk-literær Koalition, hvor hver havde sine stærkt personlige Interesser, men som udadtil fik til sit ophøjede Formaal det at ophæve den for

Kunsten fordærvelige, forretningsmæssige Principalledelse og skabe et tysk Nationaltheater ud fra literære og patriotiske Grundsætninger.

At faa Ackermann, der i Forvejen var theatertræt, gjort ked af det, var ingen vanskelig Sag. Det besørgede Löwen med sine Recensioner, der trods deres forholdsvis sømmelige Form havde en overordenlig ætsende Virkning paa en Tid, da Skuespillere endnu var ganske uvante med offenlig Kritik. At faa den ustadige og bestandig paa nye Transaktioner opsatte Mand overtalt til at bortforpagte sit nybyggede Theater, var heller ikke besværligt, navnlig, da de Betingelser, der blev ham budt, om de var blevet opfyldte, vilde have holdt ham skadesløs og bragt ham ud over de Pengevanskeligheder, hans noget letsindige Byggeforetagende havde sat ham i.

Saaledes skete det da, at et Konsortium bestaaende af *Seyler*, *Tillemann,* samt en tidligere Skuespiller, nu Tapetfabrikant *Bubbers*, overtog det ny Theater paa Gänsemarkt, og at den kunstneriske Overledelse blev lagt i Hænderne paa *Löwen*, der foruden Repertoirevalg og Rollefordeling vilde befatte sig med Skuespillernes tekniske og literære Uddannelse, navnlig gennem Foredrag og Øvelser. I Personalet skete der naturligvis Forandringer. Først og fremmest blev Fru Hensels Rivalinde til Publikums Gunst, den indtagende og elskværdige *Karoline Schulze* selvfølgelig afskediget, og med hende fulgte hendes Broder, der var baade Skuespiller og Balletmester. De gik begge til det Koch'ske Selskab i Leipzig. Ogsaa den unge *Schröder* vilde man være kvit, da man frygtede hans skarpe Tunge og meget selvstændige Væsen. Man tilbød ham ganske vist Engagement, men paa en saadan Maade, at han haanligt afslog det og drog paa Æventyr til *v. Kurz's* (Bernardons) lystige Trup i Mainz. Dette var meget betydelige Tab, og nogen Skuespiller, der kunde erstatte Schröder fik man ikke i Stedet. Derimod var baade Fru *Dorothea Löwen* f. Schönemann og Fru *Susanna Mécour* f. Preiszler særdeles dygtige Skuespillerinder, den første, som iøvrigt ikke mere var helt ung — hun var født

1732 — i blide Elskerinderroller, den anden i Soubretten. Resten af de nyengagerede, hvis Antal ikke var saa ringe, var ret ubetydende Kræfter.

Det vigtigste af alle Engagementer var dog *Lessings*. Man havde først ønsket at knytte ham til det ny Foretagende, der for enhver Pris skulde slaas op med stor Reklame, som fast Theaterdigter. Men dette afslog Lessing straks og ubetinget. Da fattede man den mærkelige Plan at ansætte ham som lønnet Theaterkritiker. Han skulde skrive Anmeldelser af alle Hamborgertheatrets Forestillinger, hvilke saa Theaterkonsortiet udgav paa egen Bekostning medens Lessing fik en aarlig Gage af 800 Thaler. Og Resultatet blev denne Fundgrube af Skarpsind, Aandfuldhed og Lærdom, som kaldes den „Hamborgske Dramaturgi“, det altfor stolte Mindesmærke for en forvirret og mislykket Daad.

Lessing, der tog imod Tilbuddet, dels fordi han, som han sagde, „stod ledig paa Torvet og ingen vilde fæste ham,“ dels fordi hans Forstand paa og Interesse for Skuespilkunsten var stor, saa snart, at alt ikke var, som det skulde være, med dette prunkende „Nationaltheater“, og at det næppe vilde holde i Længden. Allerede en Maaned efter dets højtidelige Aabning den 22. April 1767[1]) skrev han til sin Broder: „Ved vort Theater gaar der en Mængde Ting for sig, som ikke huer mig. Der er Uenighed mellem Entreprenørerne, og ingen ved, hvem der er Kok eller Kældersvend.“

Dette var just Sagen. Löwen, hvis Ærgerrighed aldeles ikke stod i noget Forhold til hans Ubetydelighed og overfladiske Kundskaber, havde straks tilsat al Myndighed ved sine Forelæsninger, som Skuespillerne ikke gad høre, fordi de kom fra en Mand, der ingen virkelig Fagkundskab besad, og som derfor meget hurtigt maatte indstilles af Mangel paa Tilslutning. Paa Scenen blev han som Leder af Prøverne et hjælpeløst Bytte for Personalets drilagtige Spørgsmaal, om hvordan den og den Replik skulde siges,

---

[1]) Man aabnede med Cronegk's „Olint og Sophronia“ samt en Prolog, fremsagt af Fru *Löwen*, og en Epilog, fremsagt af Fru *Hensel*, hvorved Sol og Vind skiltes lige mellem de to Primadonnaer.

hvor man skulde gaa, hvor man skulde staa. Den vigtige Literat, som i sine Tidsskrifter og Bøger havde pustet sig op til en mægtig Dramaturg, sank ved den umiddelbare Berøring med de praktiske Krav øjeblikkelig sammen som en Klud.

Den gemytlige Fàllent, Seyler, var vel heller ikke den, der var bedst skikket til at holde de økonomiske Tøjler stramme. Fru Hensel lod alle sine ubehageligste Primadonnaegenskaber passere Revue, brød med og forfulgte Lessing paa Grund af en saare galant fremført, lille Bebrejdelse i „Dramaturgien“[1]) og satte Splid og Uro overalt, Ekhof arbejdede for sig selv og for sin Kunst, og Publikum forholdt sig uforstaaende og reserveret til det store, som Löwen havde proklamereret skulde ske, men som stadig lod vente paa sig. Kort sagt, alt var i Opløsning, før det endnu havde faaet Lejlighed til at fæstne sig. Repertoiret var mat og glansløst; kun en eneste virkelig Begivenhed havde det at opvise, nemlig Førsteopførelsen af Lessings „Minna von Barnhelm“, der dog i Hamborg ikke gjorde den Lykke, som kort Tid efter i Berlin, trods det at Udførelsen var god.[2]) Men Theaterledelsen var saa planløs, at man endog efter de klingende Fraser om at højne det tyske Theater og afskaffe Balletten, begik den uhyre Smagløshed for at trække Hus at engagere *Luftspringere* til at optræde samme Aften som Lessings nye Stykke gik over Scenen.

Med en saadan Ledelse, hvor den literære Stræber Löwen stod som øverste ideale Fanebærer og et Par fallerede Købmænd som

---

[1]) I sin Anmeldelse af Mme de Graffigny's borgerlige Drama „Cénie“ skrev Lessing (i det 20. Stykke af „Hamb. Dram.“:) „Madam *Hensel* er Cénie. Ikke et Ord fra hendes Mund falder til Jorden. Hvad hun siger, har hun ikke lært; det kommer fra hendes eget Hoved, fra hendes eget Hjærte. Hun kan tale og hun kan lade være at tale, hendes Spil gaar uafbrudt videre. Jeg kunde kun bemærke en eneste Fejl; men det er en meget sjælden Fejl, en meget misundelsesværdig Fejl. Aktricen er for stor til Rollen. Det synes mig at se en Kæmpe, der exercerer med en Kadets Gevær. Jeg vilde ikke bryde mig om at gøre alt, hvad jeg kunde gøre fortræffeligt.“ — Fru Hensels tossede Primadonnafornærmelse havde til Følge, at Lessing helt opgav at udtale sig om Skuespillernes Præstationer, skønt han overalt var ligesaa galant og forsigtig som her, og indskrænkede sig til at bedømme Stykkerne.

[2]) Ackermann's Vagtmester Werner blev almindelig beundret og skønt Ekhof var for gammel og for lidt indtagende som Tellheim, var der dog udmærkede Ting i hans Spil; Borchers rostes meget som Værten.

oekonomiske Garanter, hvor Skuespillerne løb forvirrede mellem hinanden og de klogeste hver passede deres egne Interesser, maatte

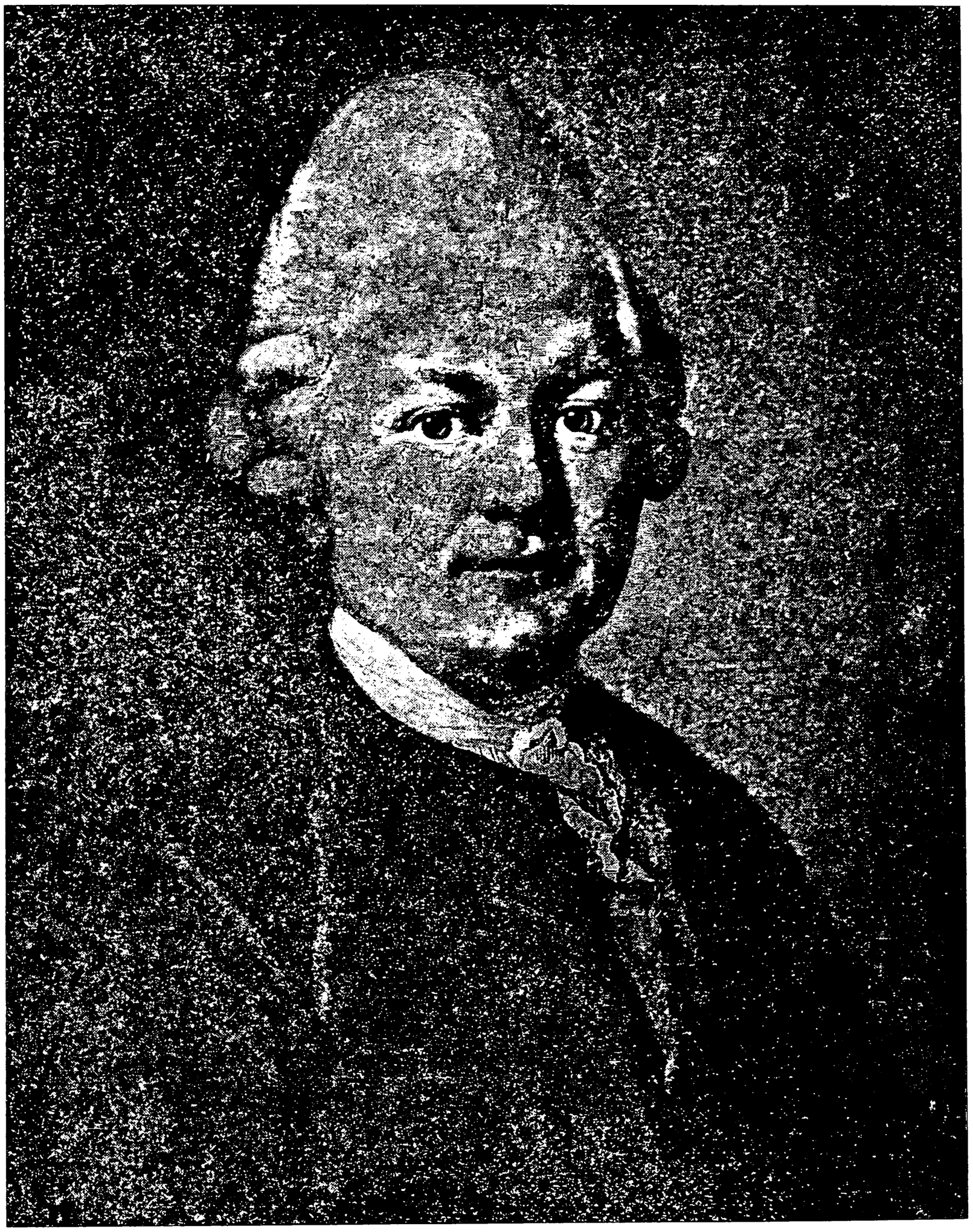


Fig. 10. Lessing

det gaa akkurat saa bedrøveligt, som det gik. Allerede otte Maaneder efter Aabningshøjtideligheden maatte man lukke første Gang, og skønt man et halvt Aar efter atter forsøgte Lykken, var det dog

kun Galgenfrist. Indtægterne blev mindre og mindre, undertiden var de saa smaa, at man i flere Dage i Træk holdt Theatret lukket, og endelig, den 25. November 1768, afled den stakkels National-skueplads. Den egenlige Anstifterske, baade til Fødsel og Død, holdt en Afskedstale til Publikum, og rejste derpaa med sin Elsker og Rester af Truppen til Hannover, hvor det saakaldte „Seylerske Selskab“ — Fru Hensel giftede sig senere med sin Ven — klarede sig betydelig bedre.

Men Lessing skrev i Epilogen til sin Dramaturgi: „Naar Publikum spørger: hvad er der nu sket? og svarer sig selv med et haanligt „Ingenting,“ saa spørger jeg igen: og hvad har da Publikum gjort, for at der kunde ske noget? Heller ingenting, ja endnu noget værre end ingenting. Ikke nok med, at det ikke alene ikke har befordret Værket, det har ikke en Gang ladet det faa sit naturlige Løb. — Hvilket godtroende Indfald at skaffe de Tyske et Nationaltheater, da vi Tyske endnu ikke er nogen Nation!“

Utvivlsomt havde Lessing Ret i, at der intet var udrettet, navnlig ikke af dem, der havde slaaet stort paa som Skabere af dette Nationaltheater, og sandsynligt nok var det, at Hamborgerpublikummet, selv om der havde været udrettet meget, ikke vilde have været mere deltagende for det. Men noget var der dog sket.

Der var sket det, at Lessing havde faaet Lejlighed til at klarlægge sine Meninger om Skuespil og Skuespilkunst, og disse Meninger spredtes nu over hele det dannede Tyskland. De smaa Flyveblade, i hvilke „Dramaturgien“ udkom, vakte saa megen Opsigt, at de straks, til megen Ærgrelse for Forfatteren, udgaves i Eftertryk, og de læstes af alle, der interesserede sig for dramatisk Kunst. Skønt „Dramaturgien“ hverken er eller prætenderer at være noget sammenhængende, systematisk Værk, eller maaske netop, fordi den var sammensat af smaa lejlighedsvise Strejftog, der gjorde Indhug just der, hvor det tiltrængtes, saa kom den til at betegne et uhyre betydningsfuldt Omslag i Smag for og Bedømmelse af Skuespillets Væsen.

Lessings Værk var vel i første Række nedbrydende. Med raske,

kække Slag slog han Lerfødderne over paa de falske Gudebilleder som tyske Skønaander saa længe havde tilbedt. Der hørte den Gang meget Mod og megen Selvstændighed til at rokke ved en saadan Afgud som Voltaire og faa Folk til at indse, at han var alt andet end en stor dramatisk Digter. Men til Gengæld for de franske Berømtheder, Lessing med lystigt Mod nedsablede, havde han ingen nationale Nyfund at stille op. Han kunde have henvist til sine egne Skuespil, men dem regnede han med sin selvbevidste Beskedenhed ikke for stort. Derimod pegede han stadig og manende paa en Mand, der for de allerfleste stod som en taagefjern Skikkelse i sagnagtig Ubestemthed, *Shakespeare*, og fortalte, at hos den store Britte fandtes alt det, rigt og fuldt, som Voltaire og de andre franske og tyske Smaamænd havde forfladiget og udvandet, under Paaskud af at ville forfine og modernisere det.

For det tyske Dramas Udvikling blev Lessings smaa kritiske Artikler, netop fordi de var Kritik i egenligste og bedste Forstand, af banebrydende Betydning. Men ogsaa for Skuespilkunsten, skønt en hysterisk Skuespillerindes Forfængelighed snart gjorde Lessing ked af at befatte sig med Kritik over de sceniske Præstationer, indeholder „Dramaturgien“ en Mængde funklende kloge Bemærkninger, der til mærkelig Forskel fra det meste af hvad Dramaturger ellers skriver om Fremstillingskunst, synes undfangne af en Fagmand. Lessing siger om sig selv, at han hverken er Skuespiller eller Digter,[1]) men han kritiserer baade dramatisk Digtning og Skuespilkunst med lige stor Sagkundskab, der for den sidstes Vedkommende, som han dog faktisk aldrig har udøvet, er rent ud forbavsende. Og paa en Tid, hvor man overhovedet ikke var vant til at se Skuespilkunsten gjort til Genstand for kritisk Be-

---

[1]) „Man viser mig,“ tilføjer han, „ganske vist undertiden den Ære at anerkende mig som det sidste. Men kun fordi man ikke kender mig rigtig. Man skulde ikke slutte saa gavmildt af nogle dramatiske Forsøg, jeg har vovet. Ikke enhver, der tager Pensel i Haanden og ødelægger Farver, er Maler .... Jeg føler ikke den levende Kilde i mig, der ved egen Kraft arbejder sig i Vejret, ved egen Kraft skyder op i saa rige, saa friske, saa rene Straaler; jeg maa presse alt ud af mig gennem Trykværk og Rør.“ — Hamb. Dram. Epilogen.

handling, end sige da for en saadan fremragende Behandling, maatte Virkningen blive betydelig. Den „Hamborgske Dramaturgi“ gav da ogsaa Stødet til mange lignende Theater-Blade, Journaler osv.[1]) og staar i det hele som Moderskriftet for al germansk Theaterkritik.

Skønt Lessing, overalt hvor han nævner enkelte Skuespillere behandler disse med største Egards, er det dog let at læse mellem Linierne, at Fremstillingsmaaden i sin Helhed ikke tilfredsstillede ham. „Vi har Skuespillere, men ingen Skuespilkunst,“ skriver han et Sted. „Hvis der i længst forsvunden Tid har existeret en saadan Kunst, saa har vi den ikke mere, den er gaaet tabt, den maa atter opfindes ganske fra nyt.“

Og dette var netop Grundskaden i den tyske Skuespilkunst. Der var enkelte Talenter, men ingen Enhed i Spillemaaden, ingen ledende Principper, ingen født Herskerbegavelse, der kunde samle de spredte Kræfter. Man levede paa Reminiscenser af Staatsaktionsmaneren, af Fru Neubers Maner, af den italienske Improvisationsteknik, iblandet med de ægte og kraftige Ingredienser, som *Ekhof* havde faaet tilsat.

Men Ekhof stod dog endnu bestandig som et isoleret Fænomen. Man ser let af den „Hamborgske Dramaturgi“, at det er denne Skuespiller, der er Mønstret for Lessing, om end politiske Hensyn af og til lægger ham lige saa rosende Ord i Munden overfor andre. Og der er heller næppe nogen Tvivl om, at det er gennem Ekhof, at den store Kritiker har faaet sit Syn paa Skuespilkunsten.[2]) Men Ekhof var ingen Herskernatur, om han end gerne led at herske. Som Karakter var han for forsigtig, for bange for alt ydre Ansvar, vel ogsaa for smaatskaaren til at kunne samle og lede. Ellers vilde det have været naturligt, at han var blevet det synkende Nationaltheaters Redningsmand.

---

[1]) I Danmark var Rosenstand-Goiske's „Dramatiske Journal“ en af Udløberne.

[2]) „Hvad man finder af lærerigt heri [ɔ: i Lessings Udvikling af Foredraget i ræsonnerende Repliker], har man udelukkende Hr. Ekhofs Exempler at takke for; jeg har ikke søgt andet end at abstrahere rigtigt fra dem,“ siger han, „Hamb. Dramaturgi“ 4. Stykke.

Men saaledes skete det ikke. Ekhof maatte endnu flakke aarevis omkring som den usleste Gøgler paa de usleste Scener, før han henimod sit Livs Ende, da det var for sent for ham at udrette noget, fandt en sikker Havn, der var ham værdig.

Da den Seyler-Löwenske Entreprise saa ynkeligt var mislykket, maatte Ackermann atter træde til og overtage sit Theater paany. Unge Schröder kom tilbage og tog nu sammen med sin Moder Tøjlerne, som han førte med en saa fast og lidet skaansom Haand, at det er begribeligt, om Ekhof ingenlunde fandt Behag i denne Tingenes Tilstand og hellere, trods de indhøstede Erfaringer, gik med Seyler og Fru Hensel til Hannover, hvor det var lykkedes dem at „tilsnige“[1]) sig et kgl. Privilegium, frit Theater og flere andre Begunstigelser.

Trods de virkelig straalende Betingelser lykkedes det imidlertid Fru Hensel i Løbet af forbavsende kort Tid at gøre Hannoveranerne kede af sig ved sine utrolige Kapricer og sin Uartighed mod Publikum, hvem hun ikke kunde tilgive, at de begejstredes mere for Ekhofs Kunst end for hendes egen. Og Ekhof maatte nu i et Par Aar med denne uordentlige Trup trække rundt i Smaabyer som ikke havde brugelige Lokaler, endsige rigtige Theatre, at spille i, hvor Forholdene var saa elendige, at om Vinteren Sneen føg ind paa Scenen, om Sommeren Solen skar de Spillende i Øjnene gennem Huller i Taget.

Efter knap to Aars Forløb var Seyler saa reduceret, at enhver Fortsættelse vilde have været umulig, om ikke en Slægtning af ham havde tilbudt at hjælpe Truppen paa Fode, dog paa udtrykkelig Betingelse af, at Ekhof overtog hele Ledelsen, og Seyler afholdt sig fra enhver Indblanding. Personalet gik villigt ind paa denne Ordning, med Undtagelse af Fru Hensel, der søgte og fik Engagement i Wien. Alle, fraregnet den stakkels Seyler, der stadig var lige betaget af sin Primadonna, saa sikkert med Glæde den besværlige Dame forlægge sine Sejre og Kampe til en anden Valplads,

---

[1]) Det er Schröders senere, iøvrigt berettigede Betegnelse for den Seyler-Henselske Fremfærd.

saa meget mere som man i *Charlotte Henriette Brandes*[1]) havde en dygtig Stedfortræderske i det store tragiske Fag.

Det lykkedes Ekhof ved Orden og Paapasselighed at bringe Truppens Sager nogenlunde paa Fode igen, og just samtidig havde han det store Held, at den begavede og generøse Hertuginde-Regentinde af Sachsen-Weimar, Anna Amalie, kaldte Truppen til sig og engagerede den til at spille paa sit Slotstheater i Weimar. Om end Weimar ikke var det, den snart skulde blive i det tyske Kulturliv, saa var det dog helt paradisiske Tilstande for den forkomne Trup, og Ekhof fik her, fraset sine huslige Forhold, der stadig var lige bedrøvelige, nogle lykkelige, sorgfri Aar, som han vel havde fortjent.

Fig. 11. Ch. Henr. Brandes som Ariadne paa Naxos

Men som Theaterleder[2]) havde han langtfra Overblik og Storsyn nok. Det daglige, sceniske Arbejde ledede han med en pedantisk, noget smaalig Omhu, men i det Store, og navnlig i Repertoirevalget manglede der ham Foretagsomhed og Forstaaelse af, hvad

---

[1]) Fru Brandes og hendes Mand, en daarlig Skuespiller, men duelig Forfatter, var allerede i Hamborg under Nationaltheaterperiodens anden Del kommet til det Seylerske Selskab.

[2]) Kontraktmæssig ledede han Truppen under Weimaropholdet indtil 1772, da Seyler atter overtog Direktionen. De ovenstaaende Bemærkninger om Ekhofs Direktørevner gælder imidlertid ogsaa for hans senere Ledelse af Hoftheatret i Gotha.

der rørte sig i Tiden. Han lod de betydningsfulde franske og engelske Nyheder ligge, ja, fulgte ikke en Gang med paa selve det nationale Omraade; Lessings sidste Stykker, Goethes første, de opsigtsvækkende Shakespearebearbejdelser maatte vente altfor længe og kom luntende bag efter andre Theatres Opførelser, om de da overhovedet kom.

Grunden til denne altfor forsigtige Tilbageholdenhed laa dog maaske noget i, at Ekhof, hvis Lyst til at spille og til at være den første var ganske usvækket, havde begyndt at miste Hukommelsen. Han lærte ikke nemt nye Roller, og selv i gamle kunde det glippe for ham. Skuespilleren og Forfatteren *Brandes* fortæller om ham, at han en Aften gik saa uhjælpeligt i Stykker i sin Rolle,[1]) at han endog heel mistede Besindelsen og gav sig til at skælde Sufløren ud for aabent Tæppe. Ved samme Lejlighed kom rigtignok hans Kunst til at fejre en af sine største Triumfer. Thi da han atter var kommet paa ret Køl, var Stemningen blandt Publikum, som rimeligt var, temmelig trykket, og, som Brandes fortæller, „selv de Medspillende var ude af Fatning. Ekhof spillede sikkert ikke netop nu ud af sit Hjærte, men hans rørende Toner, hans talende Øje, hans udtryksfulde Ansigt rev alle straks og almægtigt tilbage til den inderligste Deltagelse, saa at der blev almindelig Hulken og selv de Medspillende rørtes, saa de behøvede Tid til at komme sig."

Fig. 12. Joh. Chr. Brandes

[1]) Det var en Faderrolle i Stykket „Tvekamp" af Præsten Schlosser, et Stykke, der for saa vidt er berømt som det afstedkom den store Præstestrid i Hamborg mellem Schlosser og Goeze.

Ekhof betragtedes i det hele som gammel nu, skønt han ikke var det af Alder — han var kun 51 Aar, da han kom til Weimar. Livet havde slidt haardt paa ham, sygelig havde han altid været og hans legemlige Midler slog nu langtfra altid til, navnlig ikke, naar han som han stadig yndede, vilde spille unge Elskerroller. Kritikken, som ellers hævede ham højt over andre, var ham da ogsaa meget haard i disse Roller. I Weimar hed det om hans Mellefont i „Miss Sara Sampson“: „Der hører et stort Maal af naragtig Egenkærlighed og meget liden Agtelse for Tilskuerne til, naar Ekhof tror at kunne overbevise os om, at han er den Mand for hvis Skyld en Sara Sampson kunde begaa en Dumhed.“ Og næste Aar lød den samme Anmelders lakoniske Kritik over hans Tellheim i „Minna v. Barnhelm“: „Fy, Frøken Minna! Hvad har De for en Smag!“

Kritikeren — en vis Grossmann, der iøvrigt senere blev Skuespiller under Ekhof, som tog sig meget venligt af sin strænge Dommer — anerkendte Ekhof som en stor, uforlignelig Skuespiller i det gamle Fag, „men ikke i de unge Sprader, i de ildfulde Elskere, ikke i *Nikander*,[1]) der rejser paa sin Kunst at erobre Kvinder. Intet er Hr. Ekhof saa besværligt som at falde paa Knæ; dertil maa han ligefrem gøre Anstalter, thi hans Knæ er ikke mere bøjelige nok og han er desuden ikke sikker paa Benene; derfor synes hans Gang en stedsevarende Stolpren.“

Ekhof lod sig dog ingenlunde overtale af disse lidet smigrende Bedømmelser, men spillede stadig med Forkærlighed de indtagende unge Mænd. Endnu et Par Aar efter indlod han sig paa det lidet fine Virtuoskunststykke i Voltaires „Zaïre“ paa samme Aften at spille den fyrige, lidenskabelige, trediveaarige Sultan Orosman og den firsindstyveaarige Lusignan, et Experiment, der dog ikke faldt i Publikums Smag.

Derimod var han mærkværdigt nok ikke særlig ivrig for at holde sine Gammelmands- eller „Faderroller“ paa Repertoiret skønt han stadig i disse høstede den største Anerkendelse.

[1]) I Schlegels „Triumph der guten Frauen“.

En Rolle som Odoardo i „Emilia Galotti“ brød han sig saaledes ikke nær saa meget om at vise Publikum som Orosman eller „Spilleren“, skønt Tidens Kendere ikke har beundrende Ord nok for hans Udførelse af den første. En særlig smigrende Oplevelse havde han just med denne Rolle i den sidste Periode af sit Kunstnerliv.

Det behagelige Ophold i Weimar blev brat afbrudt ved, at Theatret og en Del af Slottet brændte (1774). Den elskværdige Hertuginde hjalp imidlertid Skuespillerne paa bedste Maade og sendte dem med en varm Anbefaling til Hertug Ernst II af Coburg-Gotha, som foreløbig engagerede dem paa et Fjerdingaar. Fra Gotha gjorde Truppen under Seylers Ledelse Kunstrejser til Leipzig, hvor Ekhof tidligere havde spillet ved den Koch'ske Trup, og hvor han nu fandt gamle og nye Venner af sin Kunst.

Blandt de nye var den bekendte Boghandler *Fr. Nicolai* og hans Ven, den lunefulde, hidsige og lidt grove *J. J. Engel*, Forfatter blandt andet til „Ideen zu einer Mimik“ og senere Direktør for Nationaltheatret i Berlin. Den sidstes Beundring vandt Ekhof netop gennem sin Udførelse af *Odoardo*, og det gik til paa følgende Maade. Engel kunde ikke lide „Emilia Galotti“ og havde mangen Dispyt derom med Nicolai, der imidlertid hævdede, at han blot skulde se Ekhofs Spil deri,[1]) saa vilde han nok blive omvendt. Ved Førsteopførelsen af Lessings Stykke i Leipzig fik Nicolai Engel til at gaa i Theatret, og han havde da den Triumf, at ved en festlig Sammenkomst bagefter, hvor ogsaa Ekhof var indbudt, Engel, der kom senere end de andre, for lige i sin Ven og raabte: „Jeg kunde ærgre mig ihjel over, at De har Ret! For at forstaa „Emilia“ helt, maa man se Ekhof spille Odoardo. — Det er Fanden til Karl. Han har bragt mit Blod helt i Oprør, alle Aarerne svulmer paa mig!“

Nu gjorde man den ivrige Engel opmærksom paa, at Skuespilleren stod lige ved Siden af ham, hvorpaa Engel omfavnede ham paa det hjærteligste. Men umiddelbart derefter traadte han

[1]) Nicolai havde tidligere set Ekhof i Weimar.

fire Skridt tilbage, maalte Ekhof med Øjnene fra Top til Taa og udbrød, mens han slog Hænderne sammen af Forbavselse: „Den Mandsling der har aldrig været Odoardo. Han var otte Tommer højere, svær og kraftig!“ Hvorpaa han atter henrykt omfavnede den lille, uanselige Mand og bevidnede ham sin Beundring over hans dybe Indtrængen i Odoardos Karakter. Ekhof sagde da i Samtalens Løb de gode Ord: „De fleste Autorer svømmer paa Overfladen af det dramatiske Hav, fordi de saa ofte maa snappe efter Luft. Men Lessing dukker dybt ned, altsaa maa Skuespilleren efter, hvis han nogenlunde vil naa ham.“ [1]) –

Omskiftelserne i Ekhofs Kunstnerliv var endnu ikke helt til Ende. Principalen Seyler fik fra det saksiske Hof i Dresden et Tilbud om at tage fast Stade i Dresden, og dette Tilbud tog han og den tilbagevendte Fru Hensel med Glæde imod. Ekhof derimod og flere andre blev langt hellere i Gotha hos Hertug Ernst, da denne, for at beholde dem, lovede at opretholde et fast lille Theater ved sit Hof, det første egentlige tyske Hoftheater, som stiftedes. Det var Komponisten *Joh. Fr. Reichard,* som havde opfordret Hertugen til dette Skridt, og han blev da ogsaa Direktør sammen med Ekhof. Denne sidste var dog naturligvis den sceniske Leder og overhovedet den, der gav Theatret sit Præg.

Ved denne lille Scene levede nu Ekhof som en anset og hædret Hoftheaterdirektør sine sidste Par Aar. Forholdene var ikke store. Hans Gage som Skuespiller og Direktør var tilsammen 12 Thaler om Ugen samt 7 Favne Brænde aarlig. Men Ekhof var hverken nogen flot eller pengegrisk Mand. De smaa Forhold passede ham udmærket. Skønt han naaede det store i sin Kunst, vedblev han som Menneske at være en Smaaborger, der fornøjet med lidt kunde hygge sig uden store Længsler efter Rigdom og Luksus. Han skrev i dette Tidsrum følgende karakteristiske lille Stambogsblad:

---

[1]) Det er Fr. Nicolai, som i Ifflands „Almanach fürs Theater 1807“ beretter denne Episode.

Lasz Garrick nur Guineen zählen;
Mir wird es nie an Glücke fehlen —
So lang' mein Fleisz gefällt, ich Zähren ernten kann,
Bin ich, obgleich nicht reich, doch ein glücksel'ger Mann.
Und wenn dereinst bei meiner Gruft
Ein Kenner nur gerühret ruft:
„Die Zähr', die er erzwang, soll hier freiwillig flieszen" —
So ehrt's mich mehr, als wenn mich Sammt und Stein' umschlieszen.

Det smaatskaarne og nøjsomme kom ogsaa til at præge hans Ledelse. Med megen Iver og Punktlighed puslede han om paa den lille Hofscene, tog selv en Haand i med for at flytte Kulisser og Sætstykker, læste med de unge Skuespillere, ledede Prøverne med stort Pedanteri, men udsatte sig ikke for Stormen af alle de nye kraftige Digterrøster, der nu var begyndt at blæse op derude. Han skabte sig en lille kunstnerisk Verden for og om sig selv, hvor han færdedes som en gammel kunstfærdig Gartner med sine Lærlinge indenfor skærmende Læbælter og sirlige Mure; men ud i den store vilde Skov vovede han sig ikke mere.

Unge Talenter søgte til ham — for hans lille Theater var, efter Schröders, det bedst ordnede og det, hvor man lærte mest. Aaret før hans Død debuterede saaledes ikke mindre end tre af Fremtidens bedste Skuespillere, *Beil*, *Iffland* og *Beck,* hos ham. Saa udmærkede Skuespillerinder som Fru *Starcke* og Fru *Hendel-Schütz* knyttede han til sig. Og en stor Dag i hans Liv var det da man fra Nabohertugdømmet Weimar sendte Bud efter ham for at han i en privat Hofforestilling som Gæst skulde spille sammen med Hertug Karl August, med Goethe, med Musæus og andre fornemme Folk. Man spillede, besynderligt nok, det engelske Modestyke „*Vestindianeren*". Ekhof var den ædle, noget taaredryppende Købmand *Stockwell*, Fader til den forfløjne Vestindianer, *Belcour*, som spilledes af ingen ringere end Goethe, i hvid Frakke og blaa Silkes Vest og Bukser med Sølvknapper, medens den unge Hertug var den godlidende Hugaf *O'Flaherty*.

Den udslidte Skuespiller, der nu var svag og affældig, var Gæst

i Goethes Hus og beværtedes med hans bedste Vin, som Digteren ellers var karrig paa, spiste ved Hertugens Bord og hilstes med Varme af sine gamle Velyndere blandt det lille udsøgte Publikum.

Men dette var ogsaa det sidste Skuespillertogt den vidt omflakkende Mand gjorde. Hans Sygelighed — vistnok Phtisis — tog mere og mere til, og skønt han søgte at holde sig oppe ved allehaande stærke Lægemidler, bukkede han under for den et halvt Aarstid efter Besøget i Weimar og døde den 16. Juni 1778, kun 58 Aar gammel, men affældig og forslidt som en Olding.

Hans sidste Bekymring var Oprettelsen af en fælles Pensionskasse for alle tyske Skuespillere, et Hverv han kort før sin Død anbefalede til sin gamle Antagonist Schröders Velvilje; og den sidste Rolle, han spillede var Aanden i „Hamlet“, som han omsider — i Schröders Bearbejdelse — havde givet Indpas paa sit Theater.

DEN STORE SCHRÖDER

I

Forskellen mellem Ekhof og Schröder. Nye Strømninger i den dramatiske Literatur. De betydende Trupper i Tyskland: Koch og Döbbelin. Wiener Burgteatret.

Naar Schröder naaede saa langt videre end Ekhof, baade for sig selv og i almen Betydning, naar han i sit Land blev Aarhundredets Kulmination for den Kunst, han øvede, saa laa Grunden ikke alene i deres forskellige Naturanlæg og Karakterer. Vidt forskellige var de ganske vist. Allerede i det Ydre. Ved Siden af Ekhofs lille, næsten forvoksede Gammelmandsskikkelse med det af Grublen og Græmmelser furede og foldede Ansigt, stod Schröder med sine spænstige, i al Slags Idræt hærdede Muskler, sin ranke, slanke Garderfigur og sit glatte, lyse, rødmossede Udtryk som en Gudernes særlige Yndling. Og Karaktererne svarede dertil. Begge var de foretagsomme og ivrige indtil Hidsighed. Men medens Ekhofs Flid og Arbejdslyst let blev smaalig, hans Grundighed pedantisk og hans Maal for selvisk, saa at han tabte Kritiken overfor sine egne Evner, saa fik Schröders Virksomhed et Drag af Storsyn, en samlende Kraft, et genialt Overblik, som bragte ham til, med al Selvbevidsthed, at sætte sin egen Person paa den rette Plads og aldrig at tabe Helheden af Syne. Dertil kom hans naturlige Stolthed og Dristighed, der gjorde ham skabt til Fører fremfor Ekhof, der af Karakter var lidet vovende og udadtil smaaborgerlig nøjsom med sine Kaar.

Alligevel var Ekhof, som Lessing, Banebryderen; han gjorde det besværlige og lidet taknemmelige Rydningsarbejde. Medens Schröder, som Goethe, med en ung Guds Sikkerhed skred hen ad den banede Vej. Og ikke blot, fordi han var større, men ogsaa

fordi han kunde staa paa de andres Skuldre, saa' han videre og naaede fjærnere Maal end sine Forgængere.

Dog ogsaa de ydre Omstændigheder kom Schröder stærkt til Hjælp, da hans Tur kom til at lægge ud i det store Kapløb for Udødeligheden.

I Tyskland var der just en voldsom Strømkæntring i den poetiske Smag og ikke mindst i Synet paa Theatret. Lessing havde slaaet de franske Gudebilleder i Stykker og peget hen paa *Shakespeare* som den eneste sande Gud for dem, der dyrkede Theatret. Paa Scenen havde endnu ingen vovet at bringe ham i uforfalsket Tilstand. Dertil stod han altfor fremmedartet, vældig og uforklarlig. Men Studiet af den store Brites Skuespil var blevet almindeligt hos den unge Digterslægt og blev som en Aabenbaring for den. De unge Poeter aandede ud ved at kaste det stramme franske Korset og slog de vidunderligste dramatiske Kraftspring, dels i virkelig ubunden Glæde over at være sluppet fra de strammende tre Enheder, de stive Alexandrinere og anden vælsk Pynt, dels for straks at manifestere, at de var Tilhængere af den fandenivoldske Genialitet, som de mente, var Shakespeares Særkende.

Fig. 13. Fr. Ludw. Schröder. Ungdomsbillede

De egentlige, banebrydende Kraftgenier i denne „Sturm- und Drangperiode“ blev vel ikke af blivende Betydning hverken for Theatret eller Literaturen, skønt en Del af deres Stykker naaede frem paa Scenen. Selve det Skuespil, der gav Genren Navn, *Max. Klinger's* „Sturm- und Drang“ forekommer nu ublandet latterligt med sin forcerede Originalitet og absurde Handling.

Men det var iøvrigt Digteren bevidst, at hans og hans Fællers Bestræbelser kun var en Overgangsform. Medens den vildeste, men tillige oprindeligste og ejendommeligste af „Stormerne“, *Reinhold Lenz,* gik til Grunde i sin egen Vildskab og endte i Vanvid, stod det klart for den klogeste, *Max. Klinger*, at hans Værk kun var en Kamp for Frigørelse, en Søgen efter en ny, national Kunstform. Han skriver med et beundringsværdigt Klarsyn i Forordet til sit „Theater“: „Hidtil skulde det vilde Væsen dog altsaa ikke være andet end at søge en Form, der behager os! . . . . Hvorfor skal vort Theater modelleres efter fransk Form, da vi er tyske, og da det Galanterikram, som Racine's Helte strutter af, er vor Karakter saa fremmed? Hvorfor efter engelsk, da vi er saa fjærnt fra disse Insulaneres sprudlende Lune? En Karakter fuld af Jævnhed, Bravhed, Mod, Ihærdighed, Stivsind griber i det tyske Folks Hjærte, medens det ikke ved, hvor det skal sætte Franskmændenes galante Grækere og Romere, og det nyere engelske Theaters overdrevne Karikaturer. Kort sagt, den simpleste Form er vist den bedste.“

Det vigtigste var, at der voksede en virkelig kunstnerisk Interesse op om Theatret, at alle de Unges Øjne var rettet mod det, som mod det Sted, hvor den nationale Kunst skulde bryde frem. Og Feltraabet overfor Skuepladsen var ikke længere: Anstand og de hellige Regler! men et Rousseau'sk: Frihed, Sandhed og Natur!

Den unge Schröder havde selv praktisk gennemlevet en Storm- og Trængselsperiode, mere vild og æventyrlig end de fleste. Hans omflakkende, omtumlede Drengeaar, hans tøjlesløse Ynglingetid havde sat sine Spor i hans Karakter; men hans hede Blod havde bestandig en fortræffelig Regulator i den kølige Forretningssans, han havde arvet fra sin Moder, og som aldrig hos ham, som hos hende, blev til smaalig Karrighed.

Da den unge slagfærdige Komiker og brillante Groteskdanser haanligt rystede Støvet af sine Fødder og forlod det nystiftede Hamborger Nationaltheater, vendte han rask sine Fjed derhen, hvor han mente, at hans Evner bedst maatte kunne gøre sig gældende.

Han søgte og fik Engagement ved den velhavende, populære, men ikke fine Trup, som rejste under Ledelse af den berømte, mange sagde berygtede, Wiener Lavkomiker *Joseph von Kurz*, Opfinderen af Bernardonfiguren og Forfatteren af de mange Burlesker, i hvilke denne Hanswursttype var Hovedpersonen, og som gik under Navn af Bernardoniader.

Tyskland besad den Gang kun ganske faa Theatre eller Trupper, som man regnede med. Foruden det hamborgske Nationaltheater, der jo dog snart atter opløste sig i den *Ackermannske* og den *Seylerske* Trup, var der egenlig kun tre, som de kunstinteresserede ansaa for ordenlige Skuespilselskaber,[1]) nemlig *Wiener Theatret*, samt den *Koch*'ske og den *Döbbelin*'ske Trup.

Heinrich Gottfried Koch's Navn har adskillige Gange været nævnet i denne Beretning. Han var nu en ældre Mand,[2]) mange Aar var forløbne siden han var Faktotum ved Carolina Neubers Trup. Som Direktør havde han støt og rolig holdt sig bedre oven Vande end de fleste; altid forsigtig tagende Hensyn til Publikums og de Stores Smag og altid førende sit Selskab med en stræng Oekonomi og en punktlig Orden, havde han undgaaet de haarde Kriser, som den vanskelige, urolige Periode havde sendt over de fleste af hans Kolleger. Hans Bane havde intet glimrende ved sig, der var ingen høje Tinder og dybe Afgrunde paa den, men han havde bevæget sig hen ad den jævne Agtelses slagne Landevej. Uddannet i den Neuberske Skole som han var, havde han ved sin Trup bevaret en vis pompøs Stilfuldhed og en Versailles-Sirlighed i Bevægelser og Klædedragt, der vel var modificeret en Del ved Lessings Paavirkning, men som dog nu, i den begyndende Rousseau-Shakespeareske Naturperiode virkede noget gammeldags. Hos ham kom Richard III[3]) fra sin Hest i hvide Silkestrømper, og de alt andet end sirlige middelalderlige Kvinder af

---

[1]) „Kender De ellers nogen, som kan komme i Betragtning, eller om hvilke De kunde meddele Efterretninger?" siger en Korrespondent (Bogforlæggeren og Skønaanden *Dyck* i Leipzig) i en Sendeskrivelse til Schmid's „Parterr" (S. 326).

[2]) Han fødtes 1703 i Gera.

[3]) I Weisse's Tragedie af samme Navn. Shakespeares opførtes ikke.

det engelske Hof kom fra Rejse i vide Fiskebensskørter, fulde af Guldbroderi, nedringede og med højtopsat pudret Frisyre.[1])

Men gode Skuespilkræfter havde han, navnlig i den fortræffelige *Johann Brückner*, som uddannet i Lessings[2]) og Ekhofs Skole vel i Øjeblikket efter sin store Mester var den bedste Tragiker i Tyskland. Hans Mellefont i „Miss Sara Sampson“ sattes endog langt over Ekhofs. Senere blev Goethes „Götz v. Berlichingen“ hans bedste Rolle. I sin Hustru *Christiane Henriette Koch*, der var otteogtyve Aar yngre end han selv, besad den gamle Direktør en udmærket frisk og kraftig Skuespillerinde baade for Komedien og Tragedien. Hendes fortrinlige Theaterydre og sonore Organ passede saavel til Subretteroller som til det alvorlige Fag, i hvilket sidste hun for Exempel gjorde megen Lykke som Marwood i „Miss Sara Sampson“ og som Dronningen i Weisses „Richard III“.

Fig. 14. Christiane Koch

Den egenlige tragiske Primadonna var dog Madam *Johanna Christine Starke* (f. i Breslau 1732), et rigt og følsomt Talent, som især udfoldede sig i den borgerlige Tragedie og det rørende Skuespil. Saalænge hendes Tids Stil endnu var i Yndest, var hendes Ry som Tysklands første Tragedienne kun anfægtet af Mad. *Hensel;* men Fru Starke var baade som Kunstnerinde og som Karakter mere sympathisk, og medens derfor de dæmoniske og voldsomme Kvindeskikkelser lykkedes bedst for Mad. Hensel, fik hun sin

[1]) Sml. Schmids „Parterr“ S. 297 i en Anmeldelse af Weisse's „Richard III“.

[2]) Lessing havde oprindelig taget Undervisning i Deklamation hos Brückner, men senere var Forholdet vendt om, og Lessing kurerede sin Lærer for noget af den Koch-Neuberske Pathos, han var forfalden til.

Styrke i de rørende og varmtfølende Roller, som *Cénie* i Mme de Graffigny's Skuespil af samme Navn og som *Miss Sara;* senere ogsaa i Moderroller som *Claudia Galotti*, og endelig da Tiden var løbet fra hendes tragiske Stil, i gammel-komiske Roller.

For det lette Syngespil, som dyrkedes meget ved den Koch'ske Trup, var Demoiselle *Steinbrecher* en smuk og elegant Førstekraft.

Skønt Koch, som alle samtidige tyske Direktører,[1]) rejste meget rundt, betragtede han dog i lang Tid *Leipzig* som sit Hovedkvarter. I denne By, der iøvrigt begyndte at tabe sit Ry som Smagens Centrum maatte han imidlertid kæmpe om Indvaanernes Gunst med det nystiftede *Döbbelinske* Selskab.

Fig. 15. K. Th. Döbbelin

Karl Theophilus Döbbelin var en mærkelig og pudsig Fremtoning i Theaterverdenen. Han var Urtypen til den rigtige germanske „Kulissenreisser", der i mangfoldige Aar har gjort den tyske Scene usikker, og som først i den allernyeste Tid synes paa Veje til at uddø. En stor, bredskuldret Karl var han, med en Tyrenakke og et vældigt brølende Organ, og han brugte uden Smaalighed og uden Forskel disse sine naturlige Fortrin paa Scenen i alle Roller. Hans Spillemaade var ganske den samme, hvad enten han fremstillede Richard III eller en komisk Bonde og bestod væsenlig i en imponerende Brølen og en principmæssig, ustanselig Faren rundt paa Scenen, hvilket fyldte

[1]) Det var nu blevet gammeldags at kalde Theaterlederne for „Principaler", ligesom Trupperne ikke længere benævnedes „Bander". Den Entreprenør, der respekterede sig selv, kaldte sig nu „Herr Schauspieldirektor", Truppen var et „Gesellschaft", og den enkelte Skuespiller „Mitglied" af Selskabet.

Rummet med Larm og Uro og indbragte ham betydeligt Bifald af den mindre delikate Del af Tilskuerne.

Som Menneske var han ganske godmodig, men dum og utrolig pralende.[1]) Han havde som Skuespiller været ved forskellige Trupper — oprindelig hos Fru Neuber i hendes Nedgangsperiode, senere hos Ackermann og Harlekinen Schuch — overalt haft sit Publikum blandt dem, hvis Dømmekraft voldtages af energisk og vedholdende Spektakel og sveddryppende Legemsudfoldelse. Da han var saa heldig at vinde en større Sum Penge i Spil, stiftede han en egen Trup, som det dog i Begyndelsen gik ham uheldigt med. Det lykkedes ham imidlertid at slaa sig op efterhaanden, ved en efter Tidens Forhold kraftig Reklame og ved en overmaade hensynsløs Konkurrence mod sine Kolleger.[2]) Hvad Döbbelin præsterede af Avertissementer, Plakater, Taler til Publikum fører tilbage til, ja overgaar næsten Staatsaktionsprincipalernes værste Smagløsheder. Som Reklame for Weisse's „Romeo og Julie" skrev han saaledes følgende kostelige „Nachricht":

„Dette Sørgespil er uden Tvivl et af de mest rørende, der har været fremstillet paa Scenen og overtræffer i alle enkelte Deles Regelmæssighed den engelske Digter Shakespeare's lignende Sørgespil uendeligt.... Overhovedet er alle Roller i dette Stykke rørende og indrettede paa at erhverve duelige Skuespillere Ære. Julies Rolle er den fortræffeligste.[3]) Hendes Sprog er ligesom

[1]) Mens han var ved den Ackermannske Trup, drev Schröder og de andre unge Skuespillere megen Spas med ham baade paa og udenfor Scenen. De hidsede hans Praleri og fik ham endog en Gang til at paastaa, at han kendte alle Finesser i Tarokspillet, kun ikke Kortene. En anden Gang fortalte han om, hvorledes han som Oedipus en Aften — i Overensstemmelse med sin Spillemaade — havde sparket Hælen af sin ene Sko, saa at den røg op i Skødet paa en fornem Dame, der dog i Betagelse over hans Spil først næste Dag fandt den i sit taarevædede Lommetørklæde og sendte ham den tilbage.

[2]) I Leipzig drev han det saavidt, at da det Seylerske Selskab med Ekhof kom dertil fra Gotha (sml. ovenfor S. 102) og spillede i et Trætheater ved den Grimmaiske Port, lod han først udsprede, at dette Theater var faldefærdigt og farligt for Tilskuerne, og da dette ikke hjalp, engagerede han Folk til i Hemmelighed at ødelægge et Par Bænke paa Galleriet, som saa om Aftenen styrtede sammen og foraarsagede Panik baade blandt Tilskuere og Skuespillere, en Panik, som kun blev stanset ved Ekhofs koldblodige Optræden. Den retslige Undersøgelse godtgjorde senere Sagens Sammenhæng. — Se J. C. Brandes: Meine Lebensgeschichte II 179.

[3]) Den spilledes af Mad. Döbbelin.

sammensmæltet af Kærlighed og Digtekunst (!) og forraader et meget følsomt Hjærte og en Aand, der har taget Føde af alle Italiens blomsterrige Digtere. Scenen i sidste Akt er den Kapelletske Familiebegravelse, som er malet hertil med al Flid.“[1])

Döbbelins Personale var meget mangelfuldt, i alt Fald i denne Periode. Hans bedste Skuespillerinde og den eneste, som ved Intelligens og Smag skilte sig ud fra det øvrige Selskab, var Mad. *Löwe* f. Ling, men hun var ogsaa uddannet ved det Kochske Selskab. Som egenlig Primadonna fungerede imidlertid Mad. *Döbbelin* f. Schulz en meget smuk, fin og nydelig Dame, hvem den Döbbelinske Spillemaade med flyvende Arme og skrigende Replikfremsigelse kun klædte daarligt.

Fig. 16. Mlle Döbbelin

De øvrige Medlemmer var kun meget middelmaadige, og i det hele stod Truppen ikke saa lidt under de andre agtede Selskaber; men ikke des mindre vakte den en Del Opsigt og fandt ivrige Forsvarere iblandt de dramaturgiske Flyveskriftsforfattere, der skød op som Paddehatte i denne Periode. En hel lille Kampliteratur for og imod henholdsvis den *Kochske* og *Döbbelinske* Scene foreligger,[2]) og Döbbelin har i denne ingenlunde de

[1]) Avertissementet er aftrykt i et Sendebrev om det Döbbelinske Selskab til Schmid's „Parterr“ S. 351 f.

[2]) En meget hvas Kritik i det tidligere citerede Sendebrev til Schmid's „Parterr“ fremkaldte en hel Række omfangsrige Piecer, saasom Contius's „*Beyträge zum Parterr*“, et yderlig slet skrevet Angreb paa Professor Schmid i Giessen, og Hagens langt betydeligere „*die Logen*“ o. fl. Disse Stridsskrifter er nu store boglige Sjældenheder og derfor ikke meget kendte. De giver imidlertid mange ypperlige Bidrag til de Kochske og Döbbelinske Skuespilleres Karakteristik og burde udnyttes langt udførligere, end jeg i denne Baggrundsskildring kan finde Lejlighed og Plads til.

lunkneste, om end heller ikke de bedst begavede Forsvarere. Saaledes kunde han da ogsaa til sine Dages Ende staa som en paaskønnet og begejstret Forkæmper for den slette Smag. Man maa dog lade ham dette, at han altid satte sig ret store Maal og derfor altid holdt et godt Repertoire, om han end ikke formaaede at give det en kunstnerisk Udførelse. Da han i 1765 som Skuespiller kom til det *Schuchske* Selskab i Berlin, hvilket efter den gamle hæderlige Harlekins Død under dennes raa og fordrukne Sønners Ledelse var blevet til en frygtelig depraveret Bande, lykkedes det Döbbelin i kort Tid, men med hæftig Kamp at faa ordenlige Stykker spillede, og han betragtedes virkelig i Berlin som en Smagsrenser og som den første alvorlige Skuespiller, Berlinerne havde set.[1]) Maaske blev han ogsaa derfor, da baade Koch og han senere forlagde deres Virkekres udelukkende til Preussens Hovedstad, i Stand til uanfægtet og med en vis Dygtighed at holde det faste Berlinertheater oppe.[2])

Hvad det *wienske Theater* angaar, saa var dets Udvikling en Del forskellig fra de øvrige tyske Sceners. Den store Bevægelse fra den gamle Staatsaktions- og Hanswurstkomedie til det regelmæssige Skuespil naaede i lang Tid slet ikke til Wien. Maaske paa Grund af den nære Forbindelse med Italien holdt Improvisationskomedien sig aldeles usvækket i Wien lige til op mod Midten af det 18. Aarhundrede og antog her en særegen national Karakter gennem den udmærkede og yderst populære Generation af Komikere *Stranitzky, Prehauser, Weiskern* og *Joseph v. Kurz*, alle Riddere af den grønne Hat, men hver med sin specifike Ejendommelighed.

Den egenlige østrigsk-nationale Skuespilkunst laa maaske nok i Kærne her i dette gemytlige Folketheater. Men de ydre Omstændigheder var ikke denne populære Komik gunstig; Tidens Vind blæste ad en anden Kant og fejede omsider ogsaa i Wien Improvisationens lette Blomsterfnug barsk af Vejen for at aabne Plads for de regelrette Skuespils mere haardføre Skud.

Det nu saa berømte Wiener *Burgtheater* skriver sig fra 1741,

---

[1]) Sml. Hagen's Forsvar for Döbbelin i hans „*die Logen*" S. 44 ff.

[2]) Han døde som Direktør i Berlin 1793, seksogtresindstyve Aar gammel.

i hvilket Aar (d. 14. Marts) Kejserinde Maria Theresia gav Tilladelse til, at et lille Boldhus, som laa op ad Slottet blev taget i Brug som kongeligt Theater. Det kom til at hedde „Königliches Theater nächst der Burg“. Men allerede langt tidligere havde der existeret en anden Skueplads, det saakaldte Kärntnerthortheater. Begge disse Scener kom under Kronens Opsigt. Denne Forbindelse med Regeringen var dog ingenlunde noget Tegn paa Bevaagenhed. Maria Theresia nærede ingen Interesse for Theatret overhovedet, og den nationale Folkekomedie var hende en Gru og en Skændsel. Hun overværede heller ikke i mangfoldige Aar noget tysk Skuespil. Hendes første Besøg til et saadant falder saa sent som 1771.

De to Wiener Theatre gennemlevede i administrativ Henseende en overmaade bevæget Periode med idelig skiftende Overledelser og Entreprenører, med Magistratsledelse, sammensatte Hofkommissioner med uendelig mange Instanser, italienske Æventyrer-Entrepriser, skrappe Censorer, uansvarligt Skuespillerregimente, osv. At forfølge Burgtheatrets tidligste Periode er som at læse vort eget kgl. Theaters Historie i det 18. Aarhundrede. Det er den samme indviklede Forvirring der som her. Ogsaa omtrent paa samme Tidspunkt faar de to Scener en fastere Ordning, idet Kejser Joseph II, som havde langt mere Theaterinteresse end Maria Theresia, i Aaret 1776, gjorde Burgtheatret fra et Hofentreprisetheater under Kronen til et *Nationaltheater*, det vil sige Oekonomien kom til at sortere direkte under Hoffet, men den kunstneriske Ledelse overlodes, efter Comédie-Francaise's Mønster, til Aktørerne selv.[1])

[1]) Oprindelig lagdes Ledelsen i Hænderne paa en Art Plenarforsamling, bestaaende af de ældre og betydeligste af Personalet, der stemte om alle Spørgsmaal vedrørende Stykker, Rollebesætning o. l. Mellemled mellem Plenarforsamlingen og Hofoverledelsen var en saakaldet „Wöchner“, en af Skuespillerne der *ugenlig* overtog den praktiske Ledelse og derpaa veg for en ny af sine Kolleger. Denne Administration fandtes dog snart upraktisk, idet navnlig Damerne i Plenarforsamlingen viste sig saa besværlige, at man maatte forbyde dem Adgang til Møderne. I Stedet for nedsattes et fast Udvalg af fem Skuespillere, der valgtes paa et Aar. Disse Udvalgsmedlemmer hed oprindelig *Inspicienter*, senere *Regissører*, og deres Magtomraade omfattede alle Grene af den scenisk-kunstneriske Ledelse. Under denne Regissørledelse har Burgtheatret oplevet sin store kunstneriske Periode, og endnu bestaar den, om end med betydelig Modifikation, idet en bureaukratisk-literær Direktion med mange Instanser atter har gjort Administrationen for indviklet.

Opera og Ballet blev afskaffede, og Vægten lagdes alene paa det tyske Skuespil. Det wienske Nationaltheater aabnedes d. 8. April 1776.

I kunstnerisk Henseende gennemgik ogsaa Wienerskuepladsen mange Trængsler, som begyndte, fra det Øjeblik den regelmæssige Skuespilkunst fik Indpas paa den. Dette skete dog ikke før saa sent som 1748 — det var den Gang, da *Koch* og hans Hustru, *Heydrich* og Mlle *Lorenz* forlod Fru Neuber og gik til Wien — men fra da af førtes der en rasende forbitret Kamp mellem Improvisationskomediens gamle Champions og den nye Leipzigerskole. Baade Myndigheder og Literaturens Mænd stod paa den regelrette Skuespilkunsts Side og bekæmpede Improvisationen med de skrappeste Censur- og Straffebestemmelser.[1]) Men Publikum og Theaterforpagterne begunstigede den gamle lystige Hanswurstkomedie, og de populære Lystigmagere forhaanede af et godt Hjærte den nye Skole fra selve Scenen.

Koch opgav snart Kampen og drog atter tilbage til Leipzig med sin Hustru for at stifte sin egen Trup; Heydrich og Mlle Lorenz blev derimod, og navnlig den sidste erhvervede sig, som Madam *Huber* og senere Madam *Weidner*, en første Rangs Stilling ved Burgtheatret.

Wien fik sin Gottsched i Professor *Sonnenfels*, der med samme Energi og Aandsbegrænsning som sin Leipziger Forgænger ivrede for de regelrette Skuespil og benyttede sin Stilling som statsansat Censor til at underkue Improvisationskomedianterne. Disse hævnede sig ved at gøre den skrappe Literat latterlig fra Scenen; men den almindelige Tilstrømning maatte dog bringe den i alle andre Dele af Tyskland anerkendte Skuespilkunst Sejr, og en ny Skuespillerstab vægrede sig ihærdigt ved at spille i de gammeldags Hanswurstiader.

I Spidsen for denne nye Generation stod navnlig Brødrene

---

[1]) Mod de Uartigheder, som de wienske Improvisationskomikere unægtelig var slemme til, bestemtes der i 1752, at der første Gang skulde gives en Advarsel, anden Gang fjorten Dages Fængsel, tredje Gang livsvarig Fængselsstraf!

Stephanie. Ingen af dem var betydelige Skuespillere, men begge havde de Dannelse, Verdenskundskab, Forfatterduelighed og Evne til at sætte sig selv i Relief. Den ældre Broder, Christian Gottlob, var Tragiker, og hans Venner havde indbildt ham, at han mindede om Tidens berømteste tragiske Skuespiller *Lekain* ved Théâtre-Français, hvorfor han i oprigtige Bestræbelser for at naa sit store Forbillede, bestandig under Udøvelsen af sit Kald kastede Hovedet langt tilbage, spilede Øjnene unaturligt op og hylede metodisk. Ved selv at matte sig ud i voldsom Rasen troede han at have naaet Kunstens Klimax og fik ogsaa en Del af Wienerpublikummet til at dele denne Tro. Kyndigere og smagfuldere Dommere fandt ham dog altid kunstlet og retorisk, om de end indrømmede, at han forstod, hvad han sagde, og ikke var uden Sikkerhed i Anvendelsen af de Midler, han nu en Gang havde valgt at virke med.

Overhovedet blev det tragiske Spil ved Burgtheatret i disse det regelmæssige Skuespils første Tider meget udvendigt, meget forlorent deklamatorisk og undertiden helt afsindig smagløst. Medens de fine kejserlig kongelige Hofskuespillere i Wien senere blev berømte netop ved deres udsøgt diskrete og raffineret stilfærdige Spil, saa kunde man den Gang se Stephanie som Prinsen i „Emilia Galotti“, efter Emilias Død gribe Dolken og med Vellyst suge hendes Blod i sig. En anden meget yndet Tragiker, *Bergopzoomer*, brugte for rigtig at kunne fraade i sin dramatiske Rasen at komme Sæbe i Munden, før han gik ind paa Scenen! Endnu i 1775 skriver Lessing, under et Besøg i Wien, meget misfornøjet om den tragiske Stil der, og kalder den „pomhaft und tönend.“

I Komedien stillede Forholdet sig ikke saa lidt bedre. *Stephanie* den yngre (Gottlieb) var ganske vist en saare ensformig og grov Gammelmands Fremstiller, uden Ynde og Anstand og uden Evne til at karakterisere, hverken ved Spil eller Klædedragt. Sin fremstaaende Stilling ved Theatret skyldte han navnlig sin Verdensklogskab, sit behagelige Væsen og den Yndest han stod i som Skuespilforfatter. Især hans militære Skuespil gjorde megen Lykke Tyskland over. Han havde selv været Officer, og da Lessing's

Fig. 17. Stephanie den yngre

Soldaterstykke Minna v. Barnhelm" var slaaet saa fortrinlig an, anvendte Stephanie sine personlige Erfaringer paa Efterligninger af denne Genre; hans „Hververne" og „de afdankede Officerer" hørte til alle tyske Sceners Repertoire.

Men i Skuespilkunsten udmærkede sig mange fremfor ham: baade Familien *Jacquet*, Faderen en fin Komiker og *père noble,* de to Døtre Mad. *Nouseul* og *Catty Jacquet* sande og ægte Kunstnerinder, der, noget senere, bragte en ædlere Tone ind i det højere Skuespil og Tragedien; den ganske fortræffelige Skuespiller *Weidmann*, som spillede lavkomiske Roller med genial Natursandhed; den sirlige, malerisk begavede, men lidt lade Komiker *Müller,* en højt betroet Mand ved Theatret, hvem senere Erhvervelsen af nye Skuespillere til Nationalscenen blev betroet o. fl.

II

Schröder ved v. Kurz's Trup. — Han overtager Ledelsen af Hamborger-Theatret. Schröders Evner som Theaterleder. Hans første Direktionstid.

Hovedforkæmperen for den gamle Skole, *Joseph v. Kurz*, den utrolig populære *Bernardon*, havde maattet vige for den nye Smag. v. Kurz var en ægte Wiener, ligesaa letlevende, flot og gemytlig som sine Bernardoniader; ingen af de traditionelle, i det daglige Liv sort melankolske Klovner, men en behagelig og overfladisk Levemand, uden generende Principer af nogen Art, blot af Hjærtet overbevist om, at Improvisationskomedien stod kunstnerisk uendelig langt højere end denne dumme Efterplapren af andres Ord. Han var gift med en meget smuk, gnistrende sort og fyrig Italienerinde, som var hans Trups Primadonna, og som med Rette vandt meget Bifald, naar hun sang og dansede i det brogede *Commedia dell'arte* Repertoire, mindre naar hun forsøgte at rette sig efter Tidens Smag og paa sit gebrokne Tysk spillede regelmæssige Tragedienneroller. Hun kunde dog trøste sig med, at hendes Mand ingenlunde kom bedre fra sine Forsøg i det alvorlige Fag.

Med en lystig og broget ung Trup, mest bestaaende af Sydtyskere og Italienere, var v. Kurz gaaet i Exil til Rhinlandene, og han spillede i det glade Mainz, da den unge *Schröder* stødte til for at tiltræde sit ny Engagement.

Schröder, der var opdraget i stræng Foragt for alt Gøgl og overdrevent Publikumsjageri, passede paa en vis Maade kun daarligt til en Trup, hvis væsentligste Repertoire bestod af Stykker med saadanne lovende Titler som: „Orpheus' Trylle-Tromme, eller Bernardon den lykkelige Besidder af Apollinis Plekter, Lystspil i 3 Optog med Forvandlinger, Maskiner og Forklædninger", „Mygge-Øen, eller Spurve-Trylleriet, og Bernardon den forrykte Regens chori (?), en stor Maskine-, Flyve- og Forvandlings-Comoedie."[1])

[1]) Paa Theaterudstillingen i Wien 1892 var fra Nürnberger Stadsbibliothek udstillet 46 Plakater fra Kurz's Trup, Aar 1766, altsaa umiddelbart før Schröder kom til den. Den langt overvejende Del af de opførte Stykker er af samme Art som de ovenfor anførte. Men ind iblandt dem er skudt nogle moderne Sørgespil som J. C. Brandes' „Miss Fanny" og Cronegk's „Codrus".

Men paa den anden Side forstod han glimrende at gøre sig gældende i den brogede Flok. At han var en brillant Groteskdanser viste han straks; men hvorledes stod det til med hans Skuespilkunst? det var det store Spørgsmaal. Thi de udenadlærte Roller regnede Direktøren ikke for noget. Kunde han improvisere? det var Sagen. Med en vis Spænding imødesaa man Schröders første Optræden i Extemporalkomedien. Han havde med vanligt Overmod valgt en af de berømteste og vanskeligste Zannirol-ler, Tjeneren i „Don Juan".[1]) Og straks i den første Monolog imponerede han ved en Gengivelse efter Hukommelsen af den molièreske Sganarels Lovtale over Snustobakken,[2]) der var ganske ukendt ved Kurz' Trup.

Fig. 18. Joseph v. Kurz

Men senere hen i Stykket improviserede han virkeligt og Ordene strømmede fra ham med en Verve og Opfindsomhed som ganske tog Vejret fra hans Medspillende, navnlig hans Herre, Don Juan, den unge Bergopzoomer, fra Wien, der omhyggelig havde indstuderet og udenadlært sin Rolle. Men ude i Kulissen stod den drevne, gamle[3]) Improvisationsmester og gned sig i Hænderne af Henrykkelse, og da Schröder endelig kom ud fulgt i Hælene af Publikums glade Bifald, faldt han lige i Armene

---

[1]) Hos Kurz kaldtes han *Frontin;* ved det italienske Theater i Paris *Harlekin* og *Trivelino*, hos Molière *Sganarel;* hos Mozart *Leporello.* Se „Skuespilk. i Middelalder og Renaissance", S. 223 ff.

[2]) Schröder kendte den fra Italieneren Nicolinis Optræden i Hamborg.

[3]) I Forhold til den treogtyveaarige Schröder var Kurz (f. 1715) paa dette Tidspunkt (1767) gammel.

paa sin begejstrede Direktør, der energisk raabte: „Mordio Sackerment! Herren er Aktør! Mod det er de Andre det bare —-!“

Om end ikke Opholdet ved Kurz's Selskab kunde virke forædlende paa Schröder, saa havde han sikkert blevet der længere og befundet sig endnu bedre end han gjorde, hvis han ikke saa at sige havde gjort *for* megen Lykke. Ikke blot hos Publikum. Men mest i selve sine Omgivelser. Han vandt straks en varm Beundrer og Ven i sin omtrent jævnaldrende Kammerat *Bergopzoomer*,[1]) der saa op til sin bedre begavede Kammerat med en rørende Anerkendelse. Dette kunde kun være til Glæde og Behag for Schröder.

Men den Interesse, som hans fyrigt-skønne Direktrice, Teresina v. Kurz, fattede for hans blonde Skønhed, bragte ham kun Kvaler, navnlig fordi samtidig en ung Pige ved Truppen *Johanna Richard* blev hæftig forelsket i ham. Imellem denne dobbelte Ild, der blæstes endnu mere op ved Italienerindens hæftige Skinsyge, befandt Schröder, der var kort for Hovedet og ikke særlig kvindekær, sig alt andet end vel, og de Ubehageligheder og Kævlerier, som denne overvættes megen og ikke gengældte Kærlighed foraarsagede, var Grunden til at Schröder ikke holdt ud hos Kurz mere end et knapt Aar.

Den purunge *Johanna Richard*,[2]) hvis Kærlighed til Schröder sikkert havde været oprigtig — i alt Fald havde den givet sig meget ubeherskede Udslag — giftede sig senere *par dépit* med en Balletmester *Sacco*, som bl. a. havde virket en Del Aar i København. Med ham blev hun ikke lykkelig, men hun vandt derimod senere en meget stor Position som Skuespillerinde i Wien, hvor hun i Slutningen af Aarhundredet, fra 1776 til 1793, var Burgtheatrets mest lysende og mest fejrede Stjærne.

Teresina v. Kurz trøstede sig sandsynligvis lettere. Ganske vist skiltes hun og Manden Aaret efter. Men det var snarest oekono-

[1]) Johann Baptist B. var født 1742 og debuterede 1764 i Wien, hvortil han atter senere drog og kom til at indtage en betydelig Stilling ved Burgtheatret.

[2]) Hun var født 1754, var altsaa knap fjorten Aar, da hun gjorde Schröders Bekendtskab.

miske Grunde, som hidførte denne Katastrofe. Medens Fruen førte den rejsende Trup videre, blev Kurz selv ikke lang Tid efter kaldt tilbage til Burgtheatret af den italienske Æventyrer Giuseppe d'Afflisio, som i Øjeblikket stod i Spidsen for det. Bernardoniadernes Tid viste sig imidlertid at være forbi i Wien, og deres Ophavs Rolle var i det væsentlige udspillet, skønt han atter drog ud paa nye Erobringstogter.

Fig. 19. Johanna Sacco f. Richard

Schrøder derimod vendte hjem til Hamborg, til sin Families Skød, men just ikke til et roligt Familieliv, men til Arbejde og kunstnerisk Daad, som hans unge, letsindige Aar vist ikke havde drømt om.

Som tidligere berettet faldt den hamborgske Nationalscenes stolte Bygning sammen næsten umiddelbart efter, at den med saa stor Pomp var rejst, og gamle Ackermann maatte, skønt inderlig theatertræt, atter overtage Ledelsen af sin Trup. Allerede medens han levede, overlod han dog det meste til sin Hustru og sin Stifsøn, og denne sidste strammede straks Tøjlerne betydeligt og regerede, trods sin Ungdom, med en Energi, som mange, deriblandt ogsaa Ackermann, fandt hensynsløs, over de med saadan Behandling ganske uvante Skuespillere.

Men det var dog først efter Ackermanns Død, at den unge Direktør ret blev klar over sine store Maal og tillige fik fuld Magt til at arbejde mod dem. Den veltjente, udmærkede Skuespiller

og elskværdige, generøse Principal, „den gode Ackermann“, som det almindeligt hed, lukkede sine scenetrætte Øjne den 13. Nov. 1771, og en ny Æra begyndte ikke blot for det hamborgske Theater, men for den tyske Theaterkunst overhovedet.

Det er, som om Ansvaret, der lagdes paa den unge Mands Skuldre, bevirkede en Forvandling i hans Karakter. Inden i den flotte, overmodige Sportsmands Legeme begynder Aanden at tage Vækst. Naar man ser paa Billeder fra de forskellige Perioder i Schröders Liv, kan man næsten synligt iagttage denne Aandens Vækst. Gennem den glatte tomme Overflade fra hans tidlige Ungdomstid, hvor Ansigtet er som en *tabula rasa*, skinner Sjælen mere og mere frem, gyder Dybde og Følelse i hans Blik, medens den ligesom ommodellerer hans Træk, giver Munden mandig Fasthed, Panden og Konturerne en Tænkers rolige Kraft.[1])

Han synes straks, da han tog fat paa egen Haand, med sin Moder som økonomisk Dækning, at have været fuldt ud maalbevidst. Livet i Hamborg havde bragt ham Venner blandt Litteraturens Mænd, og der fødtes i ham en varm og levende Sans for Digtekunst, som han hidtil havde savnet. Han forstod, at det, det nu gjaldt om, var at føre Literatur og Theater sammen. Han beundrede Lessing, og at bringe dennes nysudkomne „Emilia Galotti“ paa Scenen i en mønsterværdig Udførelse var hans første Stordaad som selvstændig Direktør; endnu nærmere hans Hjærte stod de vilde, geniale „Stormere“; hans Yndling blandt dem var den aller vildeste af dem, *Lenz*, hvis for uopførligt ansete Skuespil „Hovmesteren“ det var hans Drøm at opføre; hvad mere er, han realiserede sin Drøm og opførte det; han var den første i Tyskland, som, et Aar efter Stykkets Fremkomst i 1774, spillede den unge Göthes „Götz v. Berlichingen“, og hvilken Omvæltning det betød i Spillemaade, Kostymering, Sceneri forstaar man først, naar man har Tidens konventionelle Theaterkunst nærværende. Endnu Ekhof spillede Kong Knud den store (i Schlegels „Canut“) i rød Fløjelskjole, Allongeparyk og med en Krykkestok hængende over venstre

[1]) Sammenlign Billederne paa Side 107, 135 og 146.

Arm. I „Götz“ *maatte* man bryde med disse Rester af en svunden fransk Hofstil; mod de mørke, klirrende Rustninger og den knappe Folkevisestil vilde Pudder, Kniplinger og Dansemestergestus skrige altfor galt, og Götz's haarde Jærnhaand rev de kunstlede Parykker af Skuespillernes Hoveder.

Mest af alt stod dog „den store Britte“ Schröder for Hovedet. Men Shakespeare repræsenterede jo ogsaa for det kunstinteresserede Tyskland alt hvad der var ungt, nyt, genialt og ejendommeligt. For det store Publikum var han en ganske ukendt Mand. Og det betragtedes som et mægtigt Vovestykke at bringe ham paa Scenen. Schröder betænkte sig ogsaa i nogle Aar, men da først Isen var brudt, lod han det ene Shakespeareske Værk efter det andet rulle hen over Scenen, og det store Gny der stod af disse Forestillinger, vakte mere end noget andet den tyske Almenhed til Sans for den ideelle Side af Theatrets Kunst.

Den 20. September 1776, da „Hamlet“ første Gang gik over den tyske Scene[1]) betegner i Virkeligheden et Vendepunkt i tysk Theaterhistorie, langt større end Opførelsen af noget hidtidigt nationalt Skuespil. Og et uhyre heldigt Greb var det, at Schröder just valgte „Hamlet“ til at indlede den Shakespeareske Æra, thi intet andet Stykke og ingen anden Figur havde vel i den Grad Udsigten til at fængsle og besnære det tyske Publikum som den grublende danske Prins, hos hvem det paa en Gang kunde tilfredsstille sin Drift mod poetisk Sværmen og sit Hang til sindrig Kommenteren; og just for den Tids unge Slægt stod Hamlet i sin dunkle Dunstkreds af Fortvivlelse og Sønderrevethed som Idealet paa en moderne „Stormer“.

Havde Schröder i Stedet for med „Hamlet“ begyndt med „Othello“ og ladet sig afskrække af den saare kranke Skæbne, denne Tragedie otte Uger efter Hamletopførelsen fik, saa er det ikke godt at vide, om Shakespeare saa hurtig var blevet annekteret

[1]) I Wien havde man ganske vist et Par Aar tidligere (16. Jan. 1773) forsøgt sig med en Hamletopførelse, men den var helt mislykket og parodisk, fik derfor heller ingen Virkning. Kuriøst nok havde ellers engelske Komedianter allerede 1625 spillet „Hamlet“ just i Hamborg.

som Klassiker paa alle tysktalende Scener. Men ganske vist, Schröder var ikke skabt til at lade sig skræmme. Han havde den for en Theaterdirektør saa sjældne og uvurderlige Egenskab, Modet. Efter Othello's Fiasco skrev han uforstyrret til en Ven: „*Moren i Venedig* har været for skrækkelig for Hamborgerne. Nu er jeg i Lav med *Macbeth*."

Hvad Schröder i det hele satte igennem for sin Shakespearekærlighed, var imponerende. I Løbet af fire Aar — fra 1776 til 1780, da han endte sin første Direktionsperiode — spillede han foruden „Hamlet" og „Othello", „Købmanden i Venedig", „Lige for Lige", „Kong Lear", „Richard II", „Macbeth", „Henrik IV", „Tvillingerne", „Stort Besvær for Ingenting", „Arrige Kvinde, der blev tam" — i alt elleve Skuespil, der alle var ligesaa mange ny Aabenbaringer for Publikum, og dette flokkedes nu i Hamborgertheatret ikke længere som en ligegyldig og tilfældig Hob, der skulde have et Par Timer slaaet ihjel, men som en ivrig Skare med Sindet fuldt af Modtagelighed og Hovedet glødende af Tanker.

Vil man maale, hvilken Betydning disse Shakespeareopførelser havde for Tidens bedste Mænd, saa læse man f. Ex. i Baggesens „Labyrinth" om den Henrykkelse, der griber den danske Digter, da han faar Lejlighed til at se „Kong Lear". Han skriver: „Kort før Klopstock kom, havde man bragt mig Skuespil-Plakaten. Hvad lignede min Glæde, da jeg derpaa saa — **Kong Lear!** Jeg sprang op i Henrykkelse, som jeg sad paa Stolen, og væltede det før omtalte Tankehorn. *Kong Lear! Melpomenes, Shakespeares, Schröders* Mesterstykke! *Kong Lear!* Polarstjærnen, Enden og Yderligheden for alle mine theatralske Forestillings-Ønsker! Jeg havde paa Vejen hertil aftalt med Cramer, at bønfalde *Schröder* om at opføre dette Stykke, en Gang imedens vi var her — og nu — strax paa den første Dag — tilbød den venlige Skæbne os det af sig selv. Sandelig det var mer end man kunde forlange."[1])

Schröder var dog i denne sin første, glimrende Direktionstid

[1]) Baggesens „Labyrinth" udkom 1792, men det var i 1789, under Schröders anden Direktion, at B. var i Hamborg.

ingenlunde ensidig i sit Repertoire. Alt, hvad der syntes at være af Interesse for Tiden, kom frem. Skuespilleren *Brandes*' den Gang yndede, nu glemte Stykker, Schmid's mægtige Sukces „Fyrstegunst", Goethes „Clavigo", Cumberlands „Vestindianeren" osv., osv. Endogsaa Balletten og Syngespillet holdtes oppe. Til Balletmester engageredes *Sacco* — hvorved Schröders tidligere Tilbederinde *Johanna Richard*, nu Mad. Sacco atter kom i den Elskedes Nærhed — og saavel Schröder som hans Søstre og iøvrigt de af Personalet, der egnede sig til det, optraadte til Stadighed som Dansere. Man kunde se det Særsyn, at den samme som Publikum den ene Aften havde gyst for som Aanden i „Hamlet" eller som Shylock, næste Aften sprang sine Groteskdanse til Galleriets Fryd. Først i 1778, samme Aar som han spillede „Kong Lear" opgav Schröder helt at optræde i Balletten. Naar han var blevet ved saa længe og havde tvunget sine Søstre til det samme, saa var det ikke af Lyst til at glimre i alle Fag, tværtimod, han var forlængst ked af baade Ballet og andre af sine Roller. Men forretningsmæssig set mente han ikke at kunne undvære sig selv som den brillante Danser og yndede Lavkomiker han stadig var, endog efter at hans tragiske Evner var brudt frem. Og forretningsmæssigt skulde Theatret drives frem saavel som kunstnerisk. Ikke for egen Fordels Skyld, thi Schröder havde ikke Part i Overskuddet — Entreprisen var endnu hans Moders — men for Æren skulde der arbejdes.

Og Schröder lærte sit Personale at arbejde. Om en virkelig Sammenspillets Kunst havde der endnu ikke været Tale paa nogen tysk Scene, undtagen i den gamle Improvisationskomedies rent specielle Genre. Schröder var den første, der forstod at give en Forestilling *Enhed*. Han begyndte altid med at læse det nye Stykke op for Skuespillerne, og da han ganske fortræffeligt evnede at karakterisere de forskellige Roller under Oplæsningen, saa bibragte han umærkeligt de Spillende sit eget Grundsyn fra første Færd af. Denne Fremgangsmaade havde han indført ved Indstuderingen af „Emilia Galotti" i sit første Direktionsaar og bibeholdt den bestandig siden. I svagere, fabriksmæssige Stykker som det ovenfor

nævnte „Fyrstegunst“[1]) var det just det mesterlige Sammenspil, som skabte den store Virkning paa Publikum.

En stræng Orden og Præcision herskede ved Prøver og Forestillinger indadtil, udadtil kappedes Skuespillerne ivrigt efter at naa det højeste, og Publikum reves med og viste en Begejstring for Theatret som ingensinde før. Der dannede sig et Stampublikum af Kendere, „et Publikum i Publikum, en Stat i Staten et Parterre i Parterret“, som den samtidige danske Kancellisekretær *Schütze*, der selv hørte til den lille Liebhaberkreds, kalder det. Disse Kendere sad gerne paa de forreste Rækker i Parterret. Og det øvrige Publikum gik stiltiende ind paa at vige Pladsen for dette kunstneriske Areopag, skønt det var selvbestaltet, saa at naar en af dem kom for sent, fik han gerne sin vante Plads alligevel af den, der havde okkuperet den. Denne faste Kreds bestod af Lærde, Jurister, Embedsmænd, Købmænd, som paa Rejser havde set andre Landes Theatre, alle forbundne ved en fælles varm Interesse for Skuespilkunsten. Naturligvîs blev denne faste Klike, til hvilken man i Theaterverdenen ikke havde kendt før, stærkt toneangivende ved Forestillingerne, de „applauderede de nye gode Stykker, eller enkelte godt givne Scener, eller smukt sagte Steder i dem; de paabød Ro, Orden og Stilhed, naar der i Publikum, hvad enten det var fra Logerne eller Galleriet, lød uretfærdig Ros eller ondskabsfuld Dadel, eller andre uanstændige Ytringer.“[2]) Et saadant Stamparterre har naturligvis sine Farer, kan let blive tyrannisk og partisk, men nu, da det ingensteds i Verden eksisterer mere, og da alle Europas Theatersaloner fyldes med et tilfældigt, i Reglen blot forlystelsessøgende Publikum, saa kan man af og til med et Suk savne denne lille, trofaste, altid aarvaagne Skare, der passede paa som en Smed og for hvilken intet Ord, ingen Mine, ingen Bevægelse var spildt.

De, der overværede denne Schröders første Direktionstid, paastaar, at det ubestrideligt var den mest glimrende Periode i Ham-

---

[1]) En Tragedie om Essex, som den smidige Dramaturg Professor Schmid havde snedkret sammen af fire engelske Essex-Skuespil (Banks', Brooke's, Jones' og Ralph's).

[2]) Schütze: Hamb. Theater-Geschichte, S. 399.

borgs Theaterhistorie, og den, der kritisk sammenligner den med andre Epoker i det tyske Theaterliv, maa komme til den Slutning, at hverken Schröder selv i sin senere Virksomhed eller nogen anden Theaterleder i samme Aarhundrede naaede saa højt som Schröder i disse otte Aar.

III

Schröders Trup. Dorothea og Charlotte Ackermann. Schröder som Skuespiller. Hans „Kong Lear". Andre Roller.

Den Trup, som stod omkring Schrøder i denne glansfulde Periode, var vel ogsaa, eller blev rettere, bedre end noget tysk Theater hidtil havde set den. Inden for selve Familien kunde han ganske vist ikke bygge meget paa sin Moder. Hun var, da hendes Søn overtog Direktionen alene, otteoghalvtresindstyve Aar gammel, og forlængst træt af at spille Komedie. Dog fik hun i den allerførste Forestilling under det nye Regime, Cumberlands „Vestindianeren", en af sine bedste, men tillige ogsaa sin sidste ny Rolle som Lady Rusport. Samme Aar trak hun sig i Stilhed, men definitivt tilbage fra Scenen efter sit lange og bevægede Kunstnerliv.

Hendes to Døtre derimod, Schröders Stifsøstre, skulde nu først rigtig til at udfolde sig. De var meget forskellige baade af Karakter, Talent og Ydre. Den ældste *Dorothea* havde, skønt kun tyve Aar,[1]) allerede en temmelig lang og ingenlunde smilende Bane bag sig. Forceret frem af Direktør-Forældrene i Roller, som laa langt over hendes unge Kræfter, var hun blevet meget ilde medtaget af Publikum og især af Kritikken, mens hun endnu kun var et Barn; og nu, da Publikums Gunst smilede hende imøde, var hun desillusioneret, led ved Theatret. Hun var et af de meget sjældne Exempler paa, at man med store Evner for Scenen kan forene en virkelig Afsky for den. En hæftig Passion og ingen Evner er meget almin-

---

[1]) Hun var født 12. Febr. 1752 i Danzig.

deligere. Havde ikke hendes Broders hidsige Energi og ubøjelige Herskervilje drevet hende frem paa Scenen og, aandelig talt, pisket hendes Talent op, havde hun sikkert forladt Theatret endnu tidligere end hun gjorde. Nu blev hun under hans Ledelse en fortrinlig og saa at sige til alt brugbar Kunstnerinde og paa selve Scenen mærkede man ikke til hendes Ulyst. Hun var høj og overordentlig velskabt, havde et pikant og meget udtryksfuldt Ansigt, blot med et lidt bittert Træk ved Munden, hvilket undertiden skæmmede hende; hendes Stemme var blød og indsmigrende, men ikke stærk, hendes Skole fortræffelig, saa at hun kunde anvendes i Ballet som i Syngespil, i Tragedie som i Komedie. I de Marivaux'ske og Goldoniske skælmske Elskerinder var hun fortryllende, og hendes Grevinde Orsina (i „Emilia Galotti") Marie (i „Götz") Elisabeth (i Fyrstegunst") Ariadne (i Brandes' Monodrama af samme Navn) var udmærket skarpt opfattede og fint udførte. Desværre for Theatret og for Hamborgerpublikummet, der var kommet til at beundre hende meget, trak hun sig allerede i seksogtyveaars Alderen tilbage fra Scenen for at gifte sig med en Dr. Unzer.

Fig. 20. Dorothea Ackermann

Endnu mere fejret og endnu mere sørgelig kortvarig var dog hendes yngre Søster den forgudede *Charlottes* Theaterbane. Dette henrivende Barn, der allerede i syttenaars Alderen stod som Tysklands rigest begavede og mest beundrede Skuespillerinde, havde naturligvis, som alle disse Theaterbørn, der fødtes og opdroges i Trupperne, ogsaa begyndt ganske tidligt at „arbejde". Hun blev født under et Ophold i Strassburg 23. Aug. 1757 og allerede i 1761,

altsaa fire Aar gammmel, spillede hun, i Karlsruhe, den lille Louison i Molières „Indbildt Syge“. Senere havde hun saa at sige ikke været af Scenen og var blevet en af disse sjældne, sarte Planter, som nu og da vokser op af Theatrets Mistbænk, og i hvem det geniale Kunstbegreb stiger op, uden at man ved hvordan eller hvorfor, uforklarligt, men skært og herligt som Duften i en Rose.

Hun var lille — mindre end sin Søster — og blond; slank og let, med store blaa, sjælfulde Øjne. Det er vanskeligt at danne sig et tydeligt Begreb om hendes Ansigtstræk, thi de Billeder, der existerer af hende er saa forskellige, at man næppe vilde tage dem for Fremstillinger af det samme Menneske, men de skrevne Skildringer gaar i al deres Begejstring, som endog beundrer de Kopar, der havde hærget begge Søstrenes Ansigter, ud fra at hun ikke var nogen regelmæssig Skønhed, men betog ved sit Udtryks Liv og Sjæl. Paa Scenen var hun helt ud impulsiv, spillede paa et usvigeligt Instinkt, der ingen Overvejelse eller Træning behøvede i almindelig Forstand, fordi alt meldte sig af sig selv og med en Hurtighed og Beherskelse, som kun det fødte Geni raader over.

Fig. 21. Charlotte Ackermann

Som Søsteren spillede hun alt; den jærnstærke Broder, der bød sig selv umaadeligt af Arbejde, trak ogsaa store Veksler paa de to unge Pigers Evner. Tyve til tredive nye Roller i en Sæson var saa at sige Reglen. Men sine fineste Blomster satte Charlottes Geni vel nok i sarte, alvorlige Kvindefigurer. Schröder satte hende højest som „die bange Rutland“ i „Fyrstegunst“ og som Adelheid i „Götz“. Men i alle Roller var hun Hamborgernes Afgud, og da Døden rev hende bort, inden hun havde naaet det attende Aar

blev hun deres Helgen. Det var ikke langt fra, at Schröder ved samme sørgelige Lejlighed kom til at staa for dem som en Djævel, fordi Rygtet sagde, at han havde været Skyld i den henrivende unge Skuespillerindes Død, eller rettere, at han ved sin Haardhed havde drevet hende til selv at søge den. En hel Roman digtedes omkring det pludselige Dødsfald, med en hemmelig Kærligheds-historie og alt sligt, og Forbitrelsen mod den Schröderske Familie var stor. Den nøgne Sandhed var nok den, at den Schröder-Ackermannske Familie var en stridbar og nervøs Slægt, i hvis Hjem Skærmydsler hørte til Dagens Orden. At en saadan gik forud for Charlottes ulykkelige Død, ved man. Over et Balletkostyme, som hans unge Søster bar, og som han fandt uanstændigt, blev Schröder rasende, forklagede hende for den strænge Moder, der holdt lige saa skrap Hustugt som Sønnen Theaterdisciplin, og Charlotte blev behandlet med megen Kulde og Strænghed, da hun vendte hjem fra Theatret. Hun, der selv var letbevægelig og som i nogen Tid af andre Grunde havde været melankolsk, blev ude af sig selv af Fortvivlelse over den ukærlige Behandling, fandtes syg næste Dag, og trods de tilkaldte Lægers Bestræbelser døde hun Natten efter. Om hun tog sig selv af Dage, kan vel aldrig afgøres med Sikkerhed, men meget af hvad senere er oplyst kunde tale derfor. I et hvert Fald hvilede dette Dødsfald som en tung Sky over den Schröderske Familie, skønt ingen af dem følte sig direkte skyldig eller brødebetynget.

En god Støtte og rolig Medhjælp havde Schröder faaet i sin unge Hustru, *Christina* f. *Hart*, hvem han ægtede 1773. Som en lille, gratiøs, lyslokket Danserinde var Christine Hart kommet til den Schröderske Trup, medens den spillede i Celle og forgæves søgte at sprede vor ulykkelige Dronning Karoline Mathildes tunge Sind.

Ved sin Blidhed og ægte tyske Kvindelighed indtog det unge Theaterbarn[1]) straks baade Mad. Ackermann og Schröder, der

[1]) Anna Christina Hart var født 9. Nov. 1755 i St. Petersborg (men af tyske Forældre); hun var uddannet i Scolary's Danseskole og havde tilhørt den lidet ansete Wäserske Trup.

enedes om en stærkt borgerlig Smag overfor Kvinder, og ved de samme Egenskaber behagede hun senere, da hendes Mand satte hende paa en Forgrundsplads i Personalet, det nøjsommere Publikum i en hel Række betydningsfulde Roller, medens den mere kræsne Tilskuer fandt hende ubetydelig og uden kunstnerisk Særpræg. I Virkeligheden blev hun i Theatrets Historie aldrig andet end Schröders Kone, og Baggesen siger vistnok de mest rammende Ord om hende, efter et Besøg i Schröders stilfulde Hjem i Hamborg: „Hendes egentlige, og maaske eneste Rolle er Konens, Husmoderens, og Værtindens — udenfor Skuepladsen.“

Fig. 22. Christine Schröder f. Hart

Truppens Hovedhjørnesten var naturligvis Schröder selv; dog var han ingenlunde nogen „Direktørskuespiller“ i sædvanlig Forstand, navnlig ikke en af disse primadonnaagtig forfængelige Theaterledere, hvis Magtmisbrug nu om Dage giver de afskyeligste kunstneriske Resultater. Skønt meget selvbevidst og selvsikker, var han ganske fri for den særegne Form for Kunstnergalskab, der lader dens Offer indbilde sig, at enhver som helst Hovedrolle nødvendigvis maa spilles af ham. Schröder siger selv: „Det kommer for mig slet ikke an paa at glimre eller stikke frem, men paa at udfylde og at være. Jeg vil give enhver Rolle, hvad der tilkommer den hverken mer eller mindre.“ Og just fordi dette ikke var tomme Ord for ham, tillod han sig selv at udvikle sig varsomt og jævnt fra den noget ensidige, lette Komik, han dyrkede som pur ung, gennem fyldigere og mere sammensatte Roller til den største og fineste Menneskeskildring. Da han første Gang bragte „Hamlet“ paa Scenen, tildelte han exempelvis ikke sig selv Hovedfiguren,

— som han senere viste, at han meget godt kunde spille — men gav den til den begavede *Brockmann*, hvis Navn saaledes blev knyttet til en af de betydeligste Begivenheder i Tidens Theaterhistorie, medens han selv beskedent fyldte ud i Aandens lille, men vanskelige Rolle. Da „Emilia Galotti“ skulde gaa, valgte han for sig selv Angelo's underordnede Bifigur og gav kun efter for sine

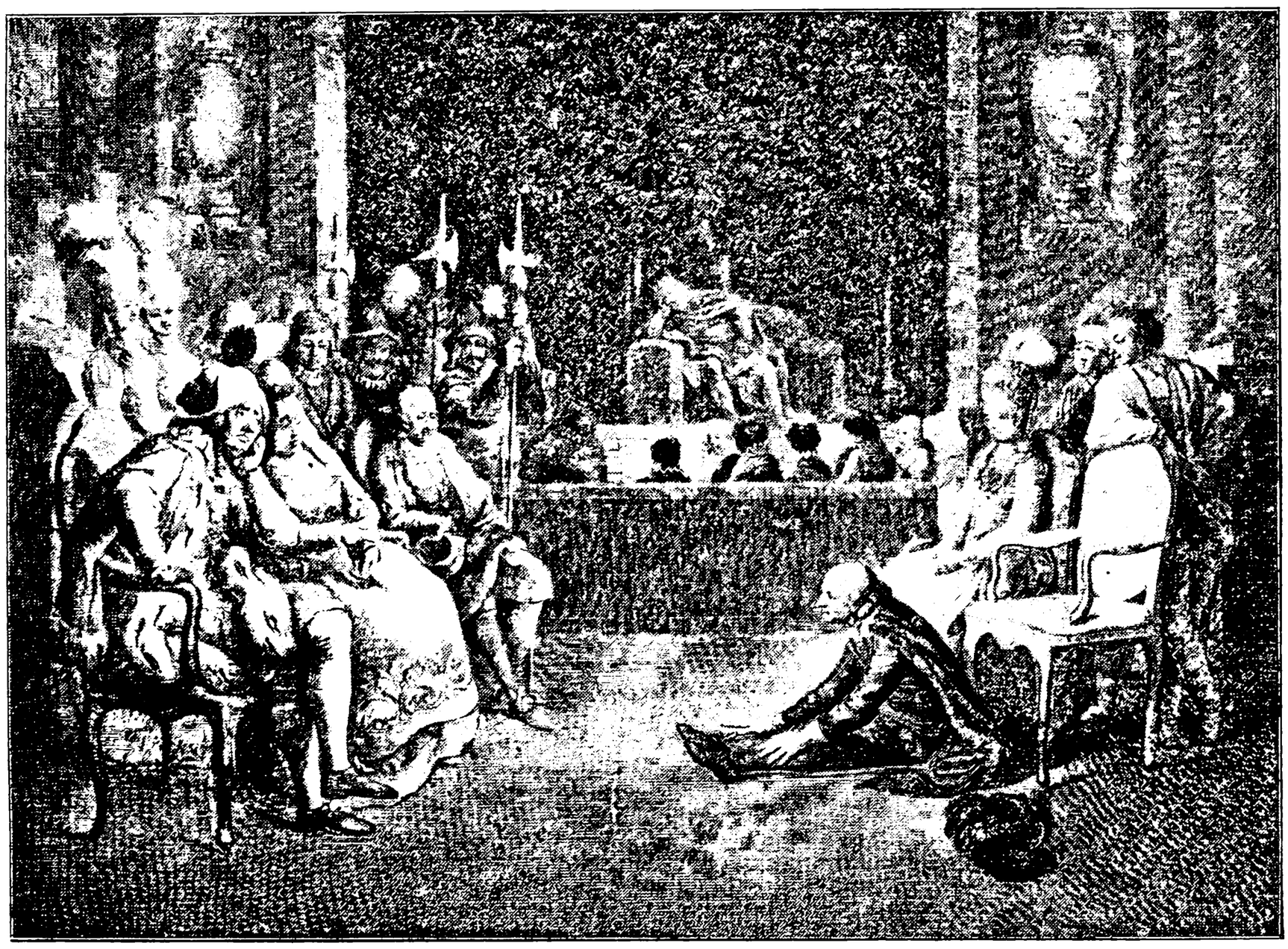


Fig. 23. Brockmann som Hamlet
En Hamlet-Opførelse ved Döbbelins Selskab
Efter Stik af Chodowiecki

Venners og Kollegers Forestillinger, da han senere overtog den store „Intrigantrolle“ Marinelli; først endnu senere, da han følte sig moden dertil, spillede han Odoardo med gribende tragisk Virkning.

Ved denne uforcerede, trinvise Træning naaede Schröder umærkeligt og uden krampagtig Villen til det store, saa at sige altkunnende Mesterskab. Og han kunde uden at blive overmodig sige de sikre Ord, han som moden Kunstner sagde til sin Ven og senere Biograf, Meyer: „Den alene synes mig at have naaet et

virkeligt Kunsttrin, som opfatter enhver Karakter saaledes, at der ikke blander sig noget fremmed ind i den; at den ikke blot bringer Tanken hen paa en almen Art, men at den ogsaa skiller sig fra sine Beslægtede ved ejendommelige Træk, som han tager ud af sin Erfaring til Fuldkommengørelse af Digterens Ønsker. Det adskiller Skuespilleren fra den gode Oplæser og Deklamator. Den sidste kan meget vel tilfredsstille Tilskueren, saalænge han endnu ikke har sammenlignet ham med den første. Men saa snart han ser denne, maa han begribe, at han tidligere kun er bleven mindet om den Person, som han nu ser. *Dertil mener jeg at have bragt det. Jeg tror, at kunne udtrykke alt, hvad Digteren, naar han er blevet Naturen tro, har villet udtrykke ved sine Personers Ord og Handlinger;* og jeg haaber ikke at maatte slaa af paa Menneskekenderens billige Fordringer uden at raadspørge noget andet Spejl end Sandheden."[1])

Schröder har i alt spillet op imod 700 Roller. Den allerstørste Part af disse vilde ikke sige den moderne Læser det allerringeste, om man regnede dem op for ham; saa ukendte er de Stykker, som den Gang beherskede Scenen, saa kortvarig er den Udødelighed, som er beskaaret Gennemsnitsdramatikeren.

Hvem, undtagen Forskeren, læser nu om Dage Klinger eller Lenz, hvem kender Stephanies, Brömels eller Schröders egne Stykker? De er lige saa glemte som om hundrede Aar Capus, Sudermann, eller Pinero vil være det. Af en hel Generations ihærdige Arbejde er der maaske to, tre Stykker som det lykkes at klamre sig fast til Skuepladsens glatte og svigefulde Klippekyst; alt det øvrige skylles ubarmhjærtigt bort af Forglemmelsens evigt rullende Bølger.

Men søger man ud af dette umaadeligt brogede Galleri af henved syvhundrede Figurer et Totalbillede, saa er det første der paatrænger sig Bevidstheden Indtrykket af et trygt og alt omfattende Mesterskab. Schröder former sig for Skuespilkunsten som en af den italienske Renaissances store Mestre for Billedkunsten.

[1]) F. L. W. Meyer: Fr. Ludw. Schröder I 337 f.

Som et af disse gamle Pragtmennesker, i hvilke Haandværkeren og Kunstneren var gaaet op i en højere Enhed, kunde han alt, hvad der hørte til hans Fag: danse, spille, synge, fægte, gøre Akrobatkunster og samtidig spænde over et Rollefag der gik fra det mest ovenud groteske til det dybest tragiske; og, vel at mærke, det var ingen dilettantisk Fusken med lidt af alt, men en virkelig grundig kunstnerisk og haandværksmæssig Indtrængen i alle sit Fags Hemmeligheder.

Fig. 24. Schröder som moden Mand

Som Mester i sin Kunst blev Schröder i sit Land det typiske Udtryk for sin Tid. Thi attende Aarhundrede betegner just en Art Renaissance for Skuespilkunsten, er de store Mestres Tid, som vor Tid har været Specialisternes.

Alligevel, trods denne beundringsværdige, mægtige Kunnen — der exempelvis tillod ham i „Hamlet“ at spille Aanden, Hamlet, Graveren og Laertes, og spille dem lige udmærket — var der naturligvis visse Grupper af Figurer, visse menneskelige Lidenskaber, som han ved sine legemlige og sjælelige Anlæg formaaede at give dybere og særlig fuldkomment kunstnerisk Udtryk.

De blødeste, sarteste, lyrisk-erotiske Toner var ikke hans Sag. Den mandige Vilje, den klare Forstand, den sunde Natur var Hovedlinjerne i hans Karakter og tegnede sig skarpt mod en dyb, kolerisk-lidenskabelig Temperamentsbaggrund. Hans høje, knokkelstærke Skikkelse, hans store udtryksfulde Ansigt, hans Organ, som han fra en oprindelig lys Tenorklang havde tvunget ned i et dybere og mørkere Leje, alt gjorde ham til den udprægede *Mand* paa Scenen. Og alt hvad der kunstnerisk kunde bygges op om den sunde, stærke, lidenskabelige Mands aandelige og legemlige Skikkelse, det blev hans Værk som Skuespiller.

Højest naaede han, efter Samtidens Vidnesbyrd, i sin „Kong Lear"; sin — thi Shakespeares var det ikke fuldt ud. I den Prosabearbejdelse, som Schröder selv havde foretaget, var hele Expositionen udeladt, og han viste Lear ved dennes første Tilsynekomst[1]) som en fuldtud kraftig gammel Hersker, hvis knudrede Mandsmod splintredes ved de mer og mer rasende lidenskabelige Sammenstød med Børnenes stenhaarde Hjærter.

Den moderne Skuespiller kan ikke længer i civiliserede Stater danne sig saadanne Rhapsodier over Shakespeare, men maa stræbe at komme den store Digters Hensigter saa nær som muligt; han bliver derfor nødt til at vise Lear fra Begyndelsen af med det Præg af senil Forrykthed, som Shakespeare har sin ganske bestemte Mening med at give ham. Figuren bliver derved i ydre Forstand mindre — mindre gigantisk, mindre imposant, men ikke mindre gribende, og navnlig ikke mindre tydelig for Tragediens hele poetiske Idé.

Imidlertid saaledes som Schröder havde tillæmpet denne vidunderlige Figur, passede den som støbt til hans kunstneriske Naturel og tillige til den Mening, man den Gang i Tyskland havde om Shakespeare, som den voldsomme Gigant, det uoverlagt vilde Naturgeni. Og som han udførte den, blev det et uovertræffeligt og mægtigt virkende Mesterstykke, der betog Kenderen og det store Publikum i lige Grad.

Schröders samtidige Landsmænd har skrevet meget om hans Lear-Udførelse, alt i de stærkeste og mest begejstrede Udtryk — skønt han naturligvis ogsaa havde sine Modstandere, der hævede langt ringere Skuespillere paa hans Bekostning. Ogsaa blandt danske Skribenter har han fundet enthusiastiske Beundrere. Baggesen ofrer saaledes hans Lear et helt Kapitel i sin „Labyrinth", et Kapitel som er vel værd at læse, skønt det mere skildrer den Virkning, Spillet gør paa Baggesen selv, end det giver os noget tydeligt Billede af de kunstneriske Midler Schröder anvender. Hans Entree beskriver han saaledes:

[1]) 1. Akt 4. Scene hos Shakespeare. Lear: „Lad mig ikke vente et Øjeblik efter Middagsmaaltidet. Gaa, lad det rette an!" osv.

„Maaden, han kom ind paa, hans blotte Gestalt, hans Ansigt, hans Gang opvakte allerede den kildrende Gysen hos mig, som Naturen i Kunstens Arme aldrig mangler at fremtrylle. Og nu hans Tone, hans Foredrag, hans Hoved- og Armbevægelser, hans Minespil — den Sandhed, hvormed hans Stemme, Øjne, Hænder og Fødder sagde hver Replik! Mage til dette har jeg aldrig set, og faar jeg heller aldrig mer at se, før jeg engang igen ser — *Schrøder*, som *Kong Lear* . . . . . .

„Jeg tvivler paa, at Skuespillerkunsten har nogensinde haft, har, eller kan have noget fuldkomnere at opvise end Schröders Udførelse af denne Rolle. Gestalt, Aasyn og Stemme har Naturen allerede skænket ham til den i saa høj Grad, at man i Idealet Lear umulig kan indbilde sig samme anderledes — og den Anvendelse, hans Kunstflid fra Begyndelsen til Enden gør af denne heldige Figur, dette heldige Ansigt og dette lykkelige Organ, er Kritikens, Theoriens og Øvelsens Triumf. Det er mig umuligt at anføre Exempler herpaa, og antegne de Steder, hvori det rigtigste Foredrag, den naturligste Bevægelse, og de mest overbevisende Gebærder forente sig i den smagfuldeste Samklang, for ikke blot at udtrykke, men forskønne Rollen — jeg maatte anføre den hel, og udskrive alle Replikerne.“[1])

Efter Forestillingen gik Baggesen med en fælles Ven op paa Schröders „Pudsværelse“ for at takke Kunstneren. Men skønt Schröder sad i sin „blotte Mansketskjorte“, var Baggesen endnu saa bétaget, at han intet Øjeblik tvivlede om, at han stod for Kong Lear i England — af hvilken Aarsag han bukkede sig urimelig dybt til Jorden for ham, og efter et Par Minuters Forløb gik baglænds bort igen uden at have været i Stand til at fremføre et Ord.

Ogsaa paa sine Medspillende gjorde Schröder i denne Rolle undertiden det stærkeste Indtryk. Da han spillede den som Gæst i Wien, forfærdede han den Skuespillerinde, der udførte Goneril, i den Grad med sin Forbandelse,[2]) at hun, der tidligere havde

[1]) Jens Baggesen: Labyrinten. Kbhvn. 1792. I 155 og 160 f.

[2]) I første Akt „Hør, Natur! o hør mig,
„Du naaderige Guddom! Stands Dit Forsæt,
„Hvis Du vil gøre denne Skabning frugtbar!“ osv.

spillet sin Rolle adskillige Gange sammen med Brockmann, nu frabad sig nogensinde mere at udsætte sig for den Rædsel, som Schröder havde sat hende i.

Af andre almenkendte Roller, som Schröder skabte, kan nævnes blandt Shakespeareske: Macbeth, Shylock, Falstaff, Richard II, Jago; af hans Molièreske Roller var især „den Gerrige“ berømt; ogsaa dette Stykke var dog stærkt tillæmpet efter tysk Smag; desuden spillede han Arnolphe i „Fruentimmerskolen“, Orgon i „Tartufe“, „Indbildt Syge“ o. fl.; af Holbergske Roller spillede han i sin grønne Ungdom Henrikrollerne i „Maskeraden“ og „Barselstuen“[1]), Oldfux i „Stundesløse“, senere hen Herman v. Bremen; i Lessings „Emilia Galotti“ spillede han efterhaanden baade Marinelli, Angelo og Odoardo, i „Minna v. Barnhelm var Paul Werner en af hans bedste Roller. Goethe og Schiller naaede ikke at faa videre Indpas paa Schröders Theater, dog spillede han Carlos i „Clavigo“, ikke mindre end tre Roller i det personrige „Götz v. Berlichingen“ (Broder Martin, Lerse og Ældste i den hemmelige Ret), samt Filip II i „Don Carlos“. Wallenstein derimod, der skulde synes som skrevet for Schröder og som Schiller virkelig ogsaa i høj Grad ønskede at se ham i,[2]) spillede han aldrig.

Fig. 25. Schröder som Falstaff

[1]) Troels hedder i den tyske Oversættelse Heinrich.

[2]) I Prologen til „Wallenstein“ læses disse Vers:

„O! möge dieses Raumes neue Würde
Die Würdigsten in unsere Mitte ziehn,
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen.
Ein grosses Muster weckt Nacheiferung
Und giebt dem Urteil höhere Gesetze.“

Dette var en ligesaa fin og smuk, som direkte Indbydelse fra Schillers Side til at komme til Weimar og spille „Wallenstein“ der, en Indbydelse, som, skønt den gentoges paa den mest smigrende og indtrængende Maade, Schröder dog aldrig efterkom.

Desforuden spillede han en stor Mængde Forceroller i Modestykker, saasom Bernau i „Menneskehad og Anger“, Grev Klingsberg i „Ringen“ og dette Stykkes Fortsættelse „det ulykkelige Ægteskab af Delikatesse“, to Schröderske Bearbejdelser efter Farquhars saftige Originaler, O'Flaherty i Cumberlands „Vestindianeren“ osv. osv.[1])

IV

Schröder nedlægger Direktoratet i Hamborg og gaar til Wien. Hans Indflydelse her. Tilbagevenden til Hamborg og andet Direktorat.

Saa at sige alle de betydningsfuldeste Roller af sit store Repertoire spillede Schröder under sin første otteaarige Direktionstid i Hamborg, i hvilken han udfoldede en Arbejdskraft, som var rent ud kolossal. Han spillede indtil 39 nye Roller om Aaret, havde den hele kunstneriske og oekonomiske Ledelse under sig, foruden at han bearbejdede, oversatte eller selvforfattede i samme Tidsrum 28 Skuespil.

Og dog var det ingenlunde Træthed, der bragte ham til at nedlægge det Scepter, han saa ærefuldt havde ført.

Grundene var mangfoldige. Først og fremmest oekonomiske. Theaterentreprisen var stadig Schröders Moders; og den gamle Fru Ackermann var, som alt tidligere antydet, ikke nogen Ødeland. Skønt hendes Søn havde bragt Indtægterne op til omtrent det dobbelte under sin Ledelse, fra et Gennemsnitsaar paa 32607 Mark til et paa 63883 Mark,[2]) gav hun ham stadig den samme latterlige Gage for alt hans overvældende Arbejde, som han i sin Tid fik ved sit Genengagement som Skuespiller, nemlig 16 Thl.

---

[1]) En nogenlunde fuldstændig Fortegnelse over Schröders Roller findes i Meyer's gamle Biografi II 2 p. 139—159), i hvilken dog enkelte Misforstaaelser har indsneget sig, saasom at S. i 1782 skulde have spillet *Imogen* (!) i „Cymbeline“.

[2]) Disse Gennemsnitstal har jeg beregnet efter Aarsindtægterne i Schröders otteaars selvstændige Direktørvirksomhed 1772—1780, samt efter de otte Aar af Ackermanns Direktionstid, som gik forud for Nationaltheatrets Stiftelse. Aarsindtægterne findes hos Meyer II 2 p. 78 ff.

om Ugen. Schröder havde vel sagtens kunnet tiltvinge sig bedre Vilkaar. Men han ejede den Art prikne Stolthed, som hellere brød med alt, end bad om, hvad der syntes ham, Andre skulde give ham af egen Drift.

Denne Drift besad imidlertid hans Moder aldeles ikke, og da han nu var femogtredive Aar gammel, indsaa han den positive Nødvendighed af at slaa ind paa en mere indbringende Bane. Dertil kom, at der mellem Hamborgerpublikummet og Schröder, siden Charlotte Ackermanns Død, var indtraadt en Spænding, som ikke helt havde fortaget sig, navnlig ikke fra Schröders Side; ja, han bevarede egentlig til sin Død et Nag til Hamborgerne, som kunde synes uretfærdigt i Forhold til den Beundring, de nærede for ham og den Hyldest, de dog ved Lejlighed viste ham. Endnu i 1789, da han stod paa Højden af Yndest og Velstand som Direktør i Hamborg, sagde han til Baggesen de lunefuldt bitre Ord: „Af alle tænkelige Bestillinger er kun en ubehageligere end den at være *Skuespiller* — den nemlig, at være *Skuespil-Director;* at være begge Dele i en Person overgaar næsten al menneskelig Taalmodighed — hvis Byrden ikke lettes ved rigeligt Udkomme og opmuntrende Hæder.“

Desforuden ærgrede det ham, at der var Misfornøjelse blandt Personalet, skønt han burde vide, at der altid er det ved alle Personaler, og mod alle Direktører. Ganske vist havde Schröder ud af den hamborgske Trup ved sin Energi og sin dybe Kunstforstand skabt Tysklands bedste Theaterselskab, men hans Erfaring var endnu ikke stor nok til at kunne sige ham, at Takken for den Art Gerninger, om den overhovedet kommer, først kommer meget sent og aldrig fra dem, der har nydt godt af dem.

Som en Følge af alle disse Forhold havde Schröder i Stilhed fattet sin Beslutning, gjort Aftale med sin Moder og endte sin første Direktørvirksomhed paa en ret dramatisk Maade. Da nemlig Personalet en Dag samledes med ham i den Hensigt at forebringe ham deres Klager og Fordringer for den kommende Sæson, kom han dem i Forkøbet, og inden nogen havde faaet Tid til at sige

et Ord meddelte han dem kort og godt: „Mine Damer og Herrer, de er alle afskedigede fra den 4. Marts!“

Bestyrtelsen var stor, ikke blot blandt Skuespillerne, men ikke mindst ude i Publikum, da Efterretningen spredtes, at Schröder ikke længere vilde være Direktør, og alle sagde: „Hvad skal der blive af vort Hamborgertheater?“

Schröder var dog trods mange Mæglingsforsøg ganske urokkelig. Han førte rolig Sæsonen til Ende og skrev med et Lettelsens Suk i sin Journal, da Direktionstiden var omme: *Sit nomen Domini benedictum!* blev endog en Tid under den nye Direktion, som overtog Theatret,[1]) men drog saa ud med sin Hustru paa et kunstnerisk Vikingetog, der skulde ende med et meget fordelagtigt Engagement[2]) baade for Mand og Kone ved Burgtheatret i Wien.

I den østrigske Hovedstad traf Schröder sammen med adskillige Bekendte. Hans gamle Ven og Lærling *Brockmann* havde i et Par Aar været ved Burgtheatret, hvor han gjorde megen Lykke og betragtedes som en stor Skuespiller, skønt han udenfor Schröders Paavirkning var blevet ikke saa lidt maniereret.[3]) Og hans gamle Tilbederinde Johanne *Sacco* f. Richard var nu Wienernes erklærede Afgud og en virkelig fremragende Skuespillerinde i det tragiske Fag. *Bergopzoomer* havde været hans gode Ven og store Beundrer ved det Kurz'ske Selskab. Den ældre, toneangivende Generation, Brødrene *Stephanie* og Joh. Fr. *Müller* navnlig var ham vel mindre bekendt, men ogsaa disse tog imod den store Kunstner med megen Venlighed, om der end laa ikke saa faa Intriger skjult bag den tilsyneladende Hjærtelighed.

---

[1]) Et Aktieselskab, hvis ledende Mænd var Etatsraad v. Voght, Postdirektør Bostel og Agent Greve, lejede Theatret paa 6 Aar af Fru Ackermann for en aarlig Lejesum af 9300 M.

[2]) Schröder fik i Wien betydelig højere Gage end nogen anden Burgtheaterskuespiller, nemlig 2550 Gylden; hans Hustru fik 1450; tilsammen altsaa 4000 Gylden, hvilket var en betydelig Indtægt for de Tider.

[3]) Brockmann (Johann Franz Hieronymus) havde ingen Ballast hverken i Karakter eller Kultur og trængte derfor stadig til den Afstivning, som en betydeligere Personlighed kunde give ham. Den fandt han i Schröder, og med sine udmærkede Naturanlæg bragte han det momentvis til noget stort, medens han i det lange Løb var holdningsløs og tabte Kontrollen over sit Talent, som over sin Figur, der blev altfor fed. B. var født 1745 i Graz, var oprindelig Barbersvend og blev siden 1778 ved Burgtheatret, til han i 1812 døde.

For Burgtheatrets kunstneriske Udvikling fik Schröders fireaarige Ophold der den allerstørste Betydning. Uden at han selv tog Del i Sceneledelsen, blot ved Exemplets Magt, fik han Smagen vendt hos det Wienske Theaterpublikum og hos dem af Skuespillerne, der overhovedet var til at paavirke. Den opstyltede, prækende eller brølende Tragedietone forsvandt, den gøgleragtige, stærkt paasmurte, uskønne Komediestil ligeledes, og det kan vel siges, at Schröder, der trods sit udpræget nordtyske Temperament ved sin absolut uaffekterte Stil, sit fine, aldrig støjende Lune og sin nøgterne Forstand passede Wienerne særdeles godt, lagde den egentlige kunstneriske Grund til det Burgtheater, der senere skulde vinde Berømmelse ved sit fornemme, altid behersket afstemte Sammenspil.

Fig. 26. Brockmann

Men for Schröder selv fik dette Ophold ingen Udviklingsbetydning. Han var vant og vel ogsaa født til at herske, og herske ene. Den republikanske Form, som fandtes ved Burg, kunde han kun daarlig bøje sig under, og den tiltalte ham ikke. Efter forskellige Sammenstød med de andre ledende, navnlig Stephanie den yngre, trak han sig helt ind i sig selv og passede kun sin Skuespiller- og Forfattervirksomhed.

Der kan strides om, hvorvidt det var galt eller rigtigt af Schröder at afbryde sin første glimrende Direktionsbane saa brat.

At han var den fødte Theaterleder, og at han derfor *maatte* vende tilbage til en Førerstilling, det var noget, som syntes forudbestemt og selvfølgeligt. Fire Aar holdt Schröder med Nød og næppe ud i Wien.

Publikum, Adelen og ikke mindst Kejser Joseph II gjorde alt for at holde ham tilbage. „De er to Gange blevet ked af Hamborg," sagde Kejseren, „jeg siger Dem det paa Forhaand, De opgiver den ogsaa tredje Gang. Saa maa De ikke henvende Dem til andre end til mig."

Men Skæbnen drev ubønhørligt Schröder tilbage til Elbstaden, der drog og frastødte som en Elskerinde, man ikke agter. Og her var i Sandhed ogsaa hans Nærværelse højst fornøden. I den korte Aarrække, hvor dets egentlige Herre og Mester havde været borte, var Theatret geraadet i den syndigste Opløsningstilstand. Ikke just oekonomisk, thi et Blik paa Spilleindtægterne viser, at Tilløbet ikke var mindre end i den Schröderske Tid. Men kunstnerisk, disciplinært og moralsk var det sunket saaledes, at det nu var ligesaa almindelig foragtet, som det for fire Aar siden havde været til Ære for Staden. Under de ideligt vekslende Direktioner — der var fem forskellige, den ene værre end den anden[1]) — havde vel en og anden kunnet mele sin Kage, men Repertoire, Indstudering, Tone, Publikums Smag og Opførsel, — alt var sunket med en rivende Hast.

Da Schröder kom tilbage og med en nysamlet Trup spillede i Altona, saa man ret Forskellen. Paa den ene Side Orden, Bestemthed, Præcision, Respekt — kort, alt det, der betinger et godt Theatersammenspil; paa den anden Side en sløv Laden det gaa;

---

[1]) Det første Triumvirat, v. Voght, Bostel og Greve, blev hurtigt efter Schröders Afrejse ked af det og overlod Direktionen til en Kafévært *Dreyer*, med Hjælp af Theaterdigteren *Brömel*. Efter en Strid med en af de ledende Skuespillere lukkede Dreyer midt i Sæsonen Theatret lige for Næsen af Publikum, uden Varsel og uden Forklaring; det stod saa tomt i et halvt Aar, hvorpaa den tidligere nævnte, altid uheldige *Seyler* overtog det med meget daarligt Resultat. Saa lededes det med forholdsvist oekonomisk Held, men i høj Grad paa Bekostning af kunstnerisk Smag af Skuespillerne *Klos* og *Zuccarini;* endelig afløste *Joh. Chr. Brandes* den sidste og bragte ved sin elskværdige Imødekommenhed og sit svagsindede Vankelmod Theatret til den dybeste Bund af principløs Opløsning.

hos Publikum en lad Resignation og hos Skuespillerne en selvglad Stillen sig enkeltvis til Skue, det usmagelige Komedianteris sikre Kendetegn og den sande Skuespilkunsts værste Sygdomsmærke.

Det maa dog siges, at saasnart Schröder viste sig, erklærede de daværende Direktører, *Klos* og *Brandes*, sig straks villige til at vige ham Pladsen. Han vilde imidlertid først have sin Trup ordenlig trænet efter sine egne Principer, før han atter tog fat for det hamborgske Publikum.

Efter omtrent et Aars ihærdigt Arbejde i Altona, Lübeck og Hannover under Befolkningens mest levende Tilslutning begyndte Schröder efter Paaske[1]) 1786 sit andet Direktorat i Hamborg.

Han var nu 42 Aar gammel; hans Fasthed, hans ubøjelige Energi, hans Selvfølelse havde kun yderligere udviklet sig. Han vilde ikke krybe for et højstæret Publikum — nu mindre end før — han vilde vinde det og helst have, at det skulde bøje sig for ham.

Den „Ankündigung“ hvormed han paany introducerede sig for Hamborgerne er meget karakteristisk for ham og fortjener at læses; den lyder saaledes:

„For to Aar siden havde jeg den Lykke at blive modtaget saa velvilligt i nogle Gæsteroller af det Hamborgske Publikum, at jeg besluttede at vende tilbage hertil, skønt jeg nød mange og sikre Fordele, der hvor jeg var. Af mange Aarsager kunde jeg, saa gerne jeg end vilde, ikke før nu stille et saadant Selskab paa Benene, som Hamborg er berettiget til at fordre. Jeg har hverken sparet Flid eller Omkostninger paa at give det en Uddannelse, hvormed jeg haaber at erhverve mig det herværende Publikums fremtidige Tilfredshed.

„Af Deres Understøttelse og Deres Bifald, Velyndere, Venner og Medborgere, vil det nu afhænge, om jeg for bestandig skal ofre min Flid for Dem, eller overlade Omsorgen for denne Art af Deres Fornøjelse til en Anden.

„Jeg lover Dem Orden, den strængeste Sædelighed, og saa meget Udstyr som Tallet af Skuespilyndere tillader. De vil aldrig

[1]) Sæsonen regnedes fra Paaske til Paaske.

blive sat i Skat ved nogen Art af Tiggeri. Hverken store Plakater eller Prologer af alle Slags, der altid siger det samme, skal fralokke Dem Bifald eller Penge.

„Fuldkommenhed lover jeg Dem ikke, thi det har endnu ikke noget Theater, men et Skuespil, som er Dem værdigt, som den Fremmede kan forlade uden Fortrydelse eller Rødmen, hvis Sædelighed ikke skal komme til at beskæftige vor Øvrighed. Hjælp De mig til at bære Omkostningerne ved Deres flittige Besøg; opmuntrer Skuespillerne ved Overbærenhed og Bifald; hjælp med til at fæstne den nødvendige Orden og Sædelighed, ved at De selv undertrykker den gamle Skik, som nu er banlyst fra ethvert ordentligt Theater i Europa, den oftere at være bag Kulisserne og i Paaklædningsværelserne end i Parterret.

„Et godt Selskab, understøttet af Hamborg, maa snart blive til et fortræffeligt; og denne glade Udsigt maa opmuntre Publikum og Skuespillerne til med gensidig Tillid at yde og nyde Fornøjelse!...“

Denne Opfordring eller Anmeldelse, som mange blandt Publikum fandt overmodig og upassende, lovede ikke det umulige, stormede ikke Himlen; den havde det Fortrin, at Schröder kunde sige, han holdt mere, end han lovede. I de tolv Aar han paany drev Theatret, gjorde han det i Virkeligheden atter til Tysklands første Scene, skabte en fast og sikker Norm for god Skuespilkunst og sig selv en meget anset Stilling.

Han gik utvivlsomt kun fremad som Skuespiller, han uddybede og frugtbargjorde sin Menneskeskildring og slog ikke af paa sine Fordringer til sig selv og til andre; han blev en rig Mand, og naar hans høje, fornemme Skikkelse i den blaa Klædesfrakke med det sirligt buklede og pudrede Haar og den guldknappede Spanskrørsstok i Haanden kom ud fra det pragtfulde Hus ved Alsteren, hvor han boede, og bevægede sig værdigt ned til Theatret paa Gänsemarkt, saa var det en af Hamborgs højt ansete Mænd, som gik der; man agtede ham næsten lige med en af de store Handelsmagnater, og der var et uendeligt Svælg mellem ham og de Ko-

mediemestre, der for blot faa Aartier tilbage drog ind og ud af Byen med deres Bander.

Og dog — trods al Anseelse, Rigdom og Orden, stod denne Schröders anden Direktionstid i almen Betydning langt tilbage for den første. Hvad Schröder den Gang for sine 16 Thlr. om Ugen med utroligt Slid og Bryderi udrettede, var simpelthen dette at bringe Theaterkunst og Digtekunst sammen, at faa dem til at indgaa et Forbund saa tæt, som ingensinde før i Tyskland; han gjorde Shakespeare levende for det tyske Publikum, han bragte den unge Digterslægt til at se Theatret som sit Maal.

Fig. 27. Schröder som ældre

At denne Forbindelse blev afbrudt under hans andet Regimente, kan man ingenlunde sige. Men de høje Maal blev firet betydelig ned. Den unge Digterslægt, som nu *skulde* have givet Theatret sit Præg, det var Schiller og Goethe; men den, der *kom* til at give det blev Iffland, Kotzebue og Schröder selv.

Schröder saa meget godt og udtalte det klart og utvetydigt, at Schiller var Tidens første Dramatiker; og at der ikke blev et Forbund mellem de to, Tysklands største Skuespiller og dets største dramatiske Digter, var ikke hans Skyld. En Tilnærmelse fra Schillers Side besvarede Schröder straks med største Varme, idet han skrev saaledes til Digteren: „Mit hurtige Svar maa være Dem et Bevis paa, hvor kærkomment Deres Brev var mig. Jeg ønsker intet højere end at slutte mig sammen med Dem — med Dem, som alene kan realisere mine Ideer. Jeg føler mig for svag dertil, men

en lang og fortrolig Omgang med det Haandværksmæssige ved Theatret kan maaske være Dem til Nytte.

„Men en dramatisk Forfatter maa absolut være paa det Sted, hvor den Scene er, for hvilken han skriver. Er De fri! Kan De bytte Dresden med Hamburg? Og under hvilke Betingelser?“

Dette varme, ivrige Tilbud, der vilde have frembragt en enestaaende lykkelig Konstellation, hvis Rækkevidde Schröder forudsaa, men Schiller ikke, lod den sidste i vag Ubeslutsomhed ligge. Han besvarede det end ikke før efter to Maaneders Forløb, og da var Svaret benægtende.

Schiller skadede det maaske ikke, at denne skønne Plan ikke blev til Virkelighed — skønt hvem kan vide, hvilke Ting der var kommet ud af et saadant Samarbejde? — Schröder skadede det sikkert heller ikke forretningsmæssigt, da han nu vendte sig mod de i Øjeblikket stærkere rentebærende Forfattere. Men utvivlsomt havde Schillers glødende Idealisme holdt hans ungdommelige Ild længere brændende, og hindret hans Theaterledelse og hans Kunst i at blive for agtværdig, for virkelighedstro og for praktisk.

Nu blev Schröders anden Ledelse af Hamborgertheatret for saa vidt mønsterværdig, som alt hvad Tiden krævede af ydre og indre Theaterteknik kom til sin fulde og i Tyskland eneste Virkeliggørelse, og for saa vidt som han uddybede og forfinede sin Kunst i den strængt realistiske Retning, som han var slaaet ind paa, og som undertiden i det moderne Ifflandsk-Kotzebueske Moderepertoire kunde gaa lidt for meget henimod „det til Borgerheld sigtende.“

Dog allerede efter tolv Aars Forløb kun fireoghalvtresindstyve Aar gammel nedlagde Schröder atter sit hæderlige Hverv og denne Gang for bestandig at trække sig bort fra Theatret. De sidste Aar havde været meget indbringende for ham — Gennemsnitsindtægten var omtrent 150000 Mark mod knap 64000 M. i hans første Direktionstid — han var nu ganske økonomisk uafhængig, og skal man tro ham selv, var hans Kærlighed til at spille Komedie eller at lede Theater ikke stor, skønt han, medens han var i Ilden, drev begge Dele med aldrig trættet Iver.

Denne Mangel paa Lystfølelse hos Kunstneren overfor sit Kald er ikke saa utrolig eller saa helt sjælden, som Folk, der gerne heri ser en Art Affektation, er tilbøjelige til at formode, og den behøver mærkelig nok ikke at staa i Forbindelse med nogen Art af Tilbagegang eller Slappelse hos Kunstneren.

Schröder var aldeles blottet for alt Skaberi, og han har utvetydigt, i ramme Alvor udtalt sine Følelser overfor sin Kunst. Jeg tyr atter til Baggesen, hvis Samtale med den store Skuespiller er yderst lærerig og har det Fortrin at være ukendt for de tyske Biografer og Theaterhistorikere, hvorfor deres Enkeltheder endnu ikke er traadt flade.

Da Schröder har gjort den tidligere anførte Bemærkning om Skuespillerens og Skuespil-Directorens Stilling, indvender Baggesen: „Men . . . . . den kildrende Følelse af sit Kunstnerværd, den Tilfredshed, som altid er forbunden med overvundne Vanskeligheder, med lykket og til Mesterværk fuldendt Arbejd, og endelig Arbejdet selv, *ipse voluptas*, skulde alt dette ikke i det mindste opveje de dermed forbundne Ubehageligheder? og gives der nogen Kunstflid i Verden, som mere umiddelbart lønner sig selv end Skuespillerens?“

„Min Forundring blev til Studsen, da han forsikrede mig, at hans Spil var saa langt fra at være forbunden med Lyst, at han tværtimod, hvad den Følelse, som ledsagede det, angik, ligesaa gerne vil høvle, smede, eller lære Børn ABC, som forestille *Kong Lear*, eller spille nogen anden af de ham kæreste Roller.

„De er altsaa,“ igentog jeg, „ikke Kong Lear selv, imedens De er paa Skuepladsen, ikke selv skuffet i det De skuffer andre?“

„Tror De,“ svarte han, „at det vilde lykkes mig at faa Tilskuerne til at glemme Schröder, hvis jeg et Øjeblik selv var Lear — eller indbilde dem, at de ser Lear, hvis jeg noget Øjeblik glemte Schröder?“

„De er altsaa under Spillet bestandig kold?“

„Saa kold, at jeg imellem Scenerne og Akterne spiller Direktørens Rolle, som om jeg bestandig havde staaet i Kulisserne. Min

Varme er physisk og ikke aandelig, det er Anstrængelsens og ikke Begejstringens".

„Sandelig!" tilføjer Baggesen, „jeg havde ikke trot, at der var en saadan Lighed imellem *at gøre Vers* og *skuespille.*"[1])

Med disse Meninger om Theatret var der intet forunderligt i, at Schröder, skønt endnu i sin kraftigste Alder, saa snart han følte sig økonomisk uafhængig trak sig tilbage og fulgte sin Lyst, som han hidtil blot havde fulgt sit Kald.

I Holsten havde han købt sig en Landejendom ved Rellingen, en statelig Bolig med 3 store Sale og 17 Værelser. Hertil trak han sig tilbage efter Sæsonen 1797—1798, medens han stadig beholdt Theatret som sin Ejendom og oppebar en Afgift af det. Og at han var meget mere end blot og bar Komediant, der kun betyder noget paa og ved Theatret, at hans Virksomhed havde været en stor Kunstners og at han vedblev at være et stort Menneske, det viste han just ved sin Livsførelse fjærnt fra Scenen. At læse hans Breve til Vennerne her fra det idylliske holstenske Landsæde er som at samtale fortroligt med en højtbegavet, alsidig dannet Mand om Ting, der interesserer En, og man føres uendelig langt bort fra den Anekdotestil, som ellers saa hyppig gør gamle Skuespillere i Skrift og Tale til en Plage for deres Omgivelser.

De bevægede politiske Begivenheder finder i ham en skarpsindig og ivrig Iagttager;[2]) intet væsentligt i Literaturen gaar ham forbi; selv en højtstaaende og energisk Frimurer, giver han sig til videnskabeligt at studere og nedskrive det hamborgske Frimureris

---

[1]) Jens Baggesen: Labyrinten. I 171 f.

[2]) Da han boede paa dansk Territorium, er det naturligt, at ogsaa de danske Forhold beskæftigede ham stærkt, og han udtaler undertiden meget klare Domme over, hvad der sker. Om det engelske Overfald i 1807 skriver han saaledes (i Brev af 12. Okt. 1807 til K. A. Böttiger): „Da jeg er overbevist om, at Danmark ikke vilde faa Lov til at holde sin Neutralitet, saa kan jeg mindre dadle Englænderne, for at de kom i Forkøbet. Gerningen vil ogsaa forringes meget, dersom de ved Fredslutningen restituerer Flaaden. Mit hele Hus kan bevidne, at, da der i Avisen var Tale om at udruste en Flaade til Sundet, saa erklærede jeg: den er bestemt mod Danmark. Dersom Kronprinsen, som selv Holsten fordrede, umiddelbart efter Freden ved Tilsit havde ladet Tropperne gaa tilbage, saa var alt det ikke kommet. Men det er bestemt, at end ikke *én* Magthaver, foruden Bonaparte, skal kunne vise Menneskeforstand."

Historie, den praktiske Syslen med hans Ejendom optager ham meget; kort sagt, han viser sig som et Menneske, for hvem intet menneskeligt er fremmed.

Endnu en Gang lokker Theatret ham tilbage efter mange Aars Forløb. Det er dog — heldigvis, kan man sige — ikke Skuespilleren i ham, der atter faar en senil Opblussen; det er kun Direktøren, der mener at burde gribe til endnu en Gang og bringe alt paa Fode efter det gamle Mønster, men som igen maa trække sig tilbage efter et Aars Forløb med brændte Fingre og en skamfuld Erkendelse af, at Tiden ogsaa kan løbe fra den store og kloge.

Det var i Sæsonen 1811—1812, i hans 68. Aar, at Schröder begik denne sin sidste Dumhed, som han dog slap fra med Tabet af en Del Penge, men ikke af sit Humør eller sin Sjælefred.

Sine sidste Aar tilbragte han atter i uforstyrret Fred, men stærkt politisk interesseret, dels i Hamborg, dels i Rellingen, hvor han døde den 3. September 1816.

Med Schröder naaede den tyske Skuespilkunst i 18. Aarh. sin reneste og fuldeste Udfoldelse. Det typisk bedste ved den nordtyske Nationalkarakter blev hos ham levendegjort: det ærlige, kraftige, naturligt hjærtevarme; tillige det en Smule for selvbevidste og affejende overlegne. Men Overlegenheden hos ham var ægte og bundede i hans rige, dybe, mangesidige Menneskelighed.

Det er intet Under, og for en Gangs Skyld med fuld Føje, at hans Landsmænd har kaldt og kalder denne deres mest imponerende Personlighed indenfor Skuespilkunsten, en Mand, der synes som skabt til at staa som et Broncemonument i den fri Rigsstad Hamborg for „den *store* Schröder“.

IFFLAND

I

Vennerne Beil, Beck og Iffland og deres Kunstnerliv i Gotha. — Ifflands Karakter. Hans Forhold til Ekhof. — Det sværmeriske Naturliv og dets Indflydelse paa Kunsten.

Til det lille Gothaer Hoftheater, hvor Ekhof stille gik og tumlede med den Kunst, han havde skabt, kom i det sidste Aar af den store Skuespillers Liv tre unge Mennesker, som ved deres Kunstbegejstring, delvis ogsaa ved deres Opdragelse hævede sig ud over Gennemsnitsmaalet ved den hertugelige Trup.

Deres Navne var *Beil, Beck* og *Iffland.*

Beil var den ældste[1]) og den mest talentfulde, efter hvad man mente. Han havde allerede spillet et Par Aar, da han i 1777 som treogtyveaarig ung Mand kom til Gotha. Hans gemytlige, bevægelige Ansigt, fuldt af Lune og Skælmeri, hans runde, faste, middelhøje Figur gjorde ham, i Forbindelse med hans udprægede Sans for Menneskenes Latterligheder og hans Lethed ved at gengive dem, til den selvskrevne Publikums Yndling i komiske Roller.

Beck var i mange Henseender hans absolutte Modsætning. Den lange, slanke Yngling — han var kun sytten Aar, da han debuterede i Gotha[2]) — var lidt stiv og kantet paa Scenen i de Elskerroller, som blev ham betroede; men uden for Theatret var han det elskværdigste og fineste Menneske af Verden.

Den mærkeligste af de tre, om end ikke den umiddelbart mest tiltalende, var dog *Iffland.* Et Aar ældre end Beck var han ligesom denne løbet fra det theologiske Studium og havde fulgt sin uimodstaaelige Trang til Theatret. Men medens Beck, der var hjemme-

---

[1]) Joh. David Beil var født 1754 i Chemnitz og Søn af en Klædefabrikant.

[2]) Heinrich Beck var født 1760 i Gotha.

hørende i Gotha, blot havde behøvet at henvende sig til Ekhof for at faa sin Lyst styret, havde Iffland under anderledes romantiske Omstændigheder forladt sit strænge Embedsmandshjem i Hannover, hvor Faderen var en anset Registrator, og uden Bekendtskaber, uden Penge, med sin Faders Vrede efter sig, vandret paa sin Fod fra By til By for at søge at komme an ved den Kunst, som fra hans tidlige Barndom stod i det herligste Trylleskær for ham.

De Theaterforestillinger, han nu og da havde set i sin Fødeby og Læsningen af „Werther", der var saa skæbnesvanger for mange unge Mennesker, havde fyldt hans Sind med en sværmerisk, man kan gerne sige hysterisk Kærlighed til Kunst, og han stod nu i Gotha ved sine Ønskers Maal som en sjælelig fortumlet Yngling, med stærk Længsel efter Barndomshjemmet, navnlig efter den højtelskede Søster *Louise*, der hele hans Liv var hans største, reneste Kærlighed, men med en endnu stærkere Beslutning om at ville vise dem derhjemme, at han kunde drive det til noget som Skuespiller.

Og dertil havde han de bedste Chancer.

Der er den mærkelige Forskel mellem Schröder og Iffland, at medens Schröder i sit Liv bestandig opdrager, omformer, uddyber sig selv baade som Menneske og som Kunstner, saa at han som moden Mand i Virkeligheden er en helt anden, og næsten ikke til at kende igen fra Ynglingetiden, saa er Iffland som Menneske bestandig den samme; han har de samme Lyster, de samme Laster, de samme Dyder, de samme Særheder; som stormægtig Generaldirektør for Berlins kgl. Hofscene er han endnu det samme sværmeriske, letsindige, elskværdige, familievedhængende Barn, og som Yngling allerede den pengeberegnende, forfængelige, stræbende Hofsnob, som han hele sit Liv var.

Som Kunstner udviklede han sig naturligvis, men anderledes end Schröder. Hos denne fulgte Kunsten Trop med den menneskelige Udvikling, uddybedes og højnedes med denne. Iffland's Kunst formede sig til rent artistisk Fuldkommenhed, til Virtuositet med den Temperamentsbaggrund, som nu en Gang var ham givet.

Man kan ikke tænke sig nogen anskueligere Form for Forskellen mellem de to berømte Skuespilleres Karakter end den Maade, hvorpaa de hver for sig skildrer deres første Møde med Ekhof. Schröders har tidligere været meddelt.[1]) Vi ser ham med hemmelig Beundring for Mesteren, men med det skarpeste Øje for alle de menneskelige Svagheder og med en ungdommelig trodsig Stolthed, som ikke vil ydmyge sig, selv for det han erkender for stort.

Til Ifflands Ejendommeligheder hører det, at han altid er villig til at ydmyge sig baade for den sande og den forlorne Storhed. Overfor Ekhof ligefrem svælger han i Ydmyghed. Man maa høre hans egne Ord for at faa det rette Begreb om hans mærkelige overspændte Maner at føle paa: „Den næste Dag stod jeg for ham [Ekhof]. Min halve Tale fik jeg anbragt; men i det samme kom alle Fortidens Erindringer op i mig. Mellefont, Antiochus, Richard, Linzeus, Codrus, Tellheim, Orosmann[2]) — alle disse Skikkelser steg frem for mig og holdt Laurbærkransen over Ekhofs Hoved [!]

„Jeg maatte græde — mit Hjærte tilbad den fuldendte Kunstner — men jeg kunde ikke sige ham noget.

„Han rakte mig trohjærtet sin Haand — Indvielsen for mig gennem alle Lemmer.“[3])

Den, der kender Iffland som Yngling, kender ham gennem hele Livet. Men den sværmeriske Følelsesfuldhed, det letrørte Gemyt, som ganske vist springer først i Øjnene, især ved Læsningen af hans selvskrevne Levnedsløb, er langtfra nok til at karakterisere den meget sammensatte Mand. Hans Følsomhed var forbunden med en stærk Sensualitet, han holdt meget af Bordets Glæder og var en stor Kvindeven. Og Haand i Haand hermed gik en overordenlig Kærlighed til Naturen; han elskede at flakke om i Skovene og paa Bjergene, kunde daarlig holde ud at bo i Byen; selv i Berlin maatte han ty til Thiergarten, hvor han købte sig en pragt-

[1]) Sml. ovenfor Side 79 fff.

[2]) En Række af Ekhofs berømte Roller; Iffland havde som Dreng set dem i Hannover, da E. under Seylers Direktion spillede der.

[3]) A. W. Iffland: Meine theatralische Laufbahn Leipzig 1798.

fuld Villa for at undgaa de snavsede Gader. Han holdt i det hele meget af Pomp og Pragt, stadselige Klæder og Gæstebud, men da han var en meget uordenlig Husholder, kom han bestandig i Gæld, hvor store Indtægter han end havde. Til Gengæld var han en uhyre flittig og ivrig Natur, navnlig var han født med en overordenlig Lethed for og Lyst til at skrive. Skønt man ved at læse hans Levned skulde tro, at han altid svømmede i Taarer, — thi han græder ved enhver Lejlighed, af Glæde, af Sorg, af Ærefrygt, af Venskab, af Kærlighed, ved Fødselsdage, Bryllupper, Begravelser og Audienser, — saa var han dog en munter, fornøjet Mand, der holdt af en let og lystig Passiar og var en yderst elskværdig Selskabsmand.

Han var i det hele meget omgængelig og afvæbnede gerne sine Venners og Fjenders Bebrejdelser ved straks og ydmygst at erkende sine Fejl. Desuden var han det taknemligste Menneske under Solen; læser man hans Breve og Levned, er man slaaet over, hvor mange han „skylder alt"; Antallet paa dem, han skylder Taknemlighed overgaas kun af dem, hvem han skylder Penge.

At han allerede som nittenaarig begyndte at stifte Gæld i Gotha, var maaske ikke saa forunderligt, thi hans Gage ved det hertugelige Hoftheater bestod kun af 2 Thl. om Ugen samt 3 Favne Brænde om Vinteren.[1])

Det var dog næppe til de haarde Livsfornødenheder alene, at han stiftede sin første Gæld; thi til disse fik han Hjælp hjemmefra. Men medens han meget hurtig behagede som Skuespiller, vandt han ikke, trods sin Elskværdighed, det bedste Ry som Menneske. „*Ce misérable*", skriver Gehejmeraadinde v. Lichtenstein om ham til hans senere Chef Dalberg, „*est bon acteur, mais très mauvais citoyen.*"

Til sin Skuespillervirksomhed havde Iffland gode Betingelser. Hans Ydre var besynderligt, men karakteristisk. I det brede, firkantede Ansigt, der var som skabt til at maskere, dominerede et Par store, brune, meget udtryksfulde Øjne og en let bevægelig,

---

[1]) A. W. Ifflands Briefe an seine Schwester Louise und andere Verwandte 1772—1814. Herausgegeben von Ludw. Geiger. Berlin 1904.

blød Mund; Næsen var stor og skarp, Hagen spids og fremtrædende. Hans Figur var af Middelhøjde med nogen Ansats til Fedme, som senere udviklede sig betydeligt, hans Ben var ikke rigtig velskabte, lidt krumme.

Men, hvad der var det vigtigste, han havde en overordenlig legemlig Udtryksfuldhed; hans ikke særlig skønne Lemmer lystrede ham med en Lethed og en Gratie, som blev af den største Betydning for ham baade i letkomiske, rørende og tragiske Roller. Netop hans Mimik og hans virkningsfulde Legemsspil blev hans Styrke og hjalp ham over Vanskeligheder i Roller, som ellers ikke syntes bestemte for ham. Hans Organ derimod var hans svage Side. Det havde ingen mandig Kraft eller Fylde og blev derfor let skingrende, diskantisk skrigende i stærkt lidenskabelige Partier og noget prækende i de bredere pathetiske Scener.

Fig. 28. Aug. Wilh. Iffland

Foreløbig indskrænkede han sig imidlertid til at kopiere Ekhof, hvilket han gjorde med en saadan Fuldkommenhed og med en saadan Benyttelse af alle Mesterens Egenheder, at Ekhof selv undertiden i fuldt Alvor var helt forfærdet derover. —

Imellem disse tre unge Mennesker udviklede der sig hurtigt et tæt og fortroligt Kammeratskab, et Kammeratskab, som for Becks og Ifflands Vedkommende blev til Venskab for hele Livet,

medens Rollenid af og til forstyrrede Forholdet mellem Iffland og Beil.

Studenter var de alle tre, og en fælles Livslyst, en fælles Begejstring for Kunsten førte dem sammen. Man spillede ikke hver Dag i Gotha, og de unge Skuespillere havde Tid til at drøfte, diskutere, kritisere, filosofere, og de benyttede sig rigeligt af denne Tid. Man kender denne Ungdommens ivrige, hensigtsløse, men ogsaa uselviske Drøften af de højeste Materier, en endeløs Talen, der strækker sig over Nætter og ind i de klare Morgener, som lader haant om Søvn og Sult og Bekvemmeligheder — bare drøfter og ivrer. — „Den skønne, herlige Tid!“ som Iffland selv siger. „Menneskene begreb os ikke; men vi var meget lykkelige. Vi var de lykkeligste Mennesker i hele Hertugdømmet.“

Ofte stod de op om Natten, skændtes om Kunstens Væsen, saa Naboerne troede, de var ved at slaa hinanden fordærvet. I Nærheden af Gotha ligger en lille Skov, som kaldes Siebeleberskoven. Der havde de deres ensomme Tilflugtssted. Ubekymrede om den øvrige Verden vandrede de ud af Byporten med deres Proviant, gennem de venlige smaa Landsbyer op i den ensomme Klippeskov, hvor de lejrede ved en blinkende Kilde, saa det frodige, smilende lille Æventyrhertugdømme ligge bredt som et Tæppe i Dalen for deres Fødder, med det hyggelige snørklede Gotha opstillet som en Legetøjsby nede til venstre, medens de blaa Harzbjerge dannede Baggrunden ude i det anelsesfulde Fjærne.

Her blev de Dage igennem, læste, snakkede, sov, lærte Roller, deklamerede i de mærkeligste Kostymer, saa de tilfældige forbipasserende forfærdet tog Flugten. Undertiden gik ogsaa Natten med. Saa sankedes der tørt Kvas, og, lejrede om et brændende Baal, lyttede de til Midnatsklokkens Slag fra det knirkende Taarnur paa den nærliggende Landsbykirke og mindedes med Gru Aandetimen i „Hamlet“.

Disse tre unge Menneskers higende Naturliv med dets overstrømmende sjælelige Udfoldelse betyder for saa vidt noget for

den tyske Skuespilkunst, som der med det i Virkeligheden indføres et nyt Moment i den: *Sværmeriet.*

Ekhof og Schröder er begge fuldt ud det attende Aarhundredes Mænd: klare, bevidste, følende dybt, men uden mindste Hysteri, kæmpende sig frem til Maalet ganske vist, men helst ad den lige og kortest mulige Vej; i deres Kunst skinner Solen altid med skarpt Lys og haarde Skygger; der er ingen hemmelighedsfulde Skovstier med blege Maanestraaler, som udvisker Konturerne og fylder Sindet med forvirrende Gru.

Fig. 29. David Beil

Med Iffland faar det uklare Sjæleliv, det blandede, det meget sammensatte sin Plads i Skuespilkunsten. Det bliver ikke til noget rigtigt, fordi Iffland ikke er betydelig nok, eller maaske fordi han endnu staar med det ene Ben i den gamle Tid. Han bliver en Overgangsmand, ingen Bærer af en ny Tid. Men det nye, han som Digter slet ikke formaar at frembringe, tilføjer han dog momentvis Skuespilkunsten, og uden paa nogen Maade at være nogen Romantiker — som Forfatter er han vel snarere Romantikens Modsætning — fører dog hans Sværmeri, hans Sentimentalitet, hans hysterisk sammensatte Følelsesliv Skuespilkunsten et Skridt henimod nye Former.

II

Hoftheatret i Gotha nedlægges. — Nationaltheatret i Mannheim og dets Leder, v. Dalberg. — Det nye ved hans Ledelse. — Schiller og „Røverne"s Førsteopførelse. — Schiller som Theatermand. Hans Betydning for Mannheimerscenen.

I Gotha fik de tre Venner ikke Lejlighed til at realisere deres kunstneriske Drømme. Ekhof døde 1778, og Theatret, der allerede var svagt og efter Mesterens Død gik yderligere tilbage, var nu kun Hertugen til Besvær, navnlig da Skuespillerne voldte ham idelige Kvaler med deres Intriger og Skænderier.[1]) Han ophævede som en Følge heraf sit Hoftheater næste Aar.

Men Størsteparten af Personalet fik straks Tilbud fra det saakaldte *Nationaltheater* i *Mannheim*, et Tilbud, som de fleste med Glæde tog imod.[2]) Foruden Beil, Beck og Iffland var Joh. Michael *Boeck* og hans Frue, samt Fru Karoline *Kummerfeld* f. Schulz de betydningsfuldeste Kræfter. Boeck var meget ældre end de tre Venner — han var født 1743 og paa dette Tidspunkt altsaa 36 Aar — men han var Indehaveren af alle unge Helte- og Elskerroller, medens Beil og Iffland trods deres Ungdom hidtil næsten kun havde spillet Gammelmandsroller, og Beck havde maattet nøjes med rene Ubetydeligheder. Boeck, hvis Kunstnerejendommeligheder vi tidligere har omtalt,[3]) havde ikke udviklet sig til sin Fordel hverken som Kunstner eller som Menneske. Som Skuespiller var han dog bestandig meget yndet ved sin udvendig ildfulde Heltefaçon, men hans Mangel paa Intelligens og hans Rollesyge gjorde ham til Genstand for de unge Kollegers mindre blide Følelser, som de ikke altid lagde Baand paa.

Mannheimer Nationaltheatret, som de af Ekhof uddannede

---

[1]) *Ce sont leurs tracasseries qui est l'unique cause* (ɔ: til Theatrets Nedlæggelse) skriver Theaterkasserer Sartory til Mannheim.

[2]) Iffland var den eneste, som gjorde Vanskeligheder. Han vilde hellere have været til Schröder i Hamborg. Sine Indvendinger fremstiller han selv i sit Levned i et poetisk og ideelt Lys. Men Kendsgerningerne viser, at I. skønt ung, ret nøje beregnede sin Fordel, og han ved sin lidt underfundige Fremgangsmaade opbragte de fornemme Underhandlere, Friherre v. Dalberg og Geheimeraadinde v. Lichtenstein, i høj Grad imod sig. Se W. Koffka: Iffland und Dalberg Leipz. 1865, p. 33 f.

[3]) Sml. ovenfor S. 86 f.

Tropper nu skulde forsættes til, var som national ɔ: tysk Scene ganske ny. Det daterede sin Bestaaen fra den 1. September 1778 og stiftedes af Kurfyrst Karl Theodor af Pfalz-Bayern, som en Art Gave til Mannheimerne, den Gang da Kurfyrsten forlagde sin Residens til München. Det var altsaa ikke noget Hoftheater, men ret uafhængigt stillet i kunstnerisk Henseende, medens det økonomisk stod under Münchener-Hofholdningens smaalige og utrolig bureaukratiske Inspektion, hvad der voldte det mange Fortrædeligheder og i Tidens Løb dets Ruin.

Overledelsen af dette Nationaltheater var lagt i Hænderne paa Rigsfriherre Wolfgang Heribert *v. Dalberg*, og dette sjældent heldige Valg var det især, som skabte Betingelserne for den nye Scenes Fremgang. Thi v. Dalberg var ikke en Adelsmands-Theaterchef som de fleste.

Han var for det første ung,[1]) dernæst rig og endelig, hvad der var det vigtigste, havde han en levende Interesse for og en særdeles god Forstand paa den dramatiske Kunst, ja, var endog selv en ikke uheldig dramatisk Forfatter.

Han havde overtaget Posten som Theaterintendant af ren og skær Iver for Kunsten, ikke for at faa et Embede eller endnu mindre for at inkassere Gagen; skønt denne hidtil havde været ret betydelig, stod Dalberg paa at tjene ganske uden Vederlag. Og han satte al sin Tid og Flid ind paa at bringe noget godt ud af det unge Theater.

I Begyndelsen lykkedes dette ganske vist ikke. Det hele ydre Apparat var vel i Orden: der var et smukt Theater, prægtige Dekorationer og en udmærket smagfuld og righoldig Garderobe.[2]) Men i sin Uerfarenhed havde Dalberg sammensat Personalet af Elementer som bar Splidens og Opløsningens Spirer i sig.

Til artistisk Sceneleder havde han engageret vor gamle Bekendt *Seyler*, og med denne elskværdige og nu efterhaanden rutinerede Direktør fulgte naturligvis hans imposante Frue, tidligere Fru *Hen-*

---

[1]) Han var født 1749.

[2]) Sml. I. C. Brandes: Meine Lebensgeschichte II 272.

sel, der altid som en Tordensky medførte uheldsvangert Bulder og Gny. Denne Gang vilde Uheldet, at Dalberg ogsaa havde engageret Ægteparret *Brandes*, og *Charlotte* Brandes,[1]) hvis tragiske Fremstillinger, navnlig i Monodramaet „*Ariadne*“, havde gjort Lykke Tyskland over, var Fru Seylers bitreste Torn i Øjet og farligste Konkurrent.

Heraf maatte naturnødvendigt opstaa Strid. Familien Brandes forlod hurtigt Mannheim, men da dė allerede var meget populære der — ikke mindst iøvrigt deres henrivende unge Datter *Minna* — saa rejste der sig Misstemning mod Seylers. Den godmodige, elskværdige Mand gik det naturligvis mest ud over. Han blev tirret og plaget som Theaterleder, og da han en Dag blev særlig opirret af en anmassende Skuespillerinde Fru *Toscani*, hvem Publikum udelukkende for at ærgre Fru Seyler havde forkælet, lod han sig henrive til at give denne en Ørenfigen. Dermed var hans Tid forbi. Dalberg gav ham straks Afsked, og den af Skæbnen, men især af sin Kone, haardt omtumlede Mand drog atter ud paa nye Togter.[2])

Skønt de mange Stridigheder og Skandaler i Øjeblikket virkede deprimerende paa det unge Theaterpersonale, var Seylers Afgang i Virkeligheden en stor Lykke. Den gav Stødet til en helt ny Ordning, der skabte den lille Mannheimer Scene Betingelser for at blive noget originalt og friskt indenfor den tyske Skuespilkunst.

Efter Seylers Afgang ansatte Dalberg ikke nogen ny Direktør, men indførte en republikansk Regeringsform tildels efter Kejser Joseph II's Mønster.[3]) Medens han selv overtog den direkte æsthe-

[1]) Skæbnen førte altid de to Rivalinder sammen. Da Familien Brandes nu forjoges her fra Mannheim, gik de til Hamborg, hvor de troede sig i Sikkerhed for Fru Seyler. Men da Seylers kort Tid efter blev afskedigede af Dalberg paa Grund af nye Skandaler, søgte ogsaa de til Hamborg. Da Charlotte Brandes her første Gang til sin store Forfærdelse stødte paa sin gamle Fjende, udbrød hun ganske uvilkaarligt: „Mein Gott! Auch Sie hier, Madame? — Ha! nun glaube ich, wenn ich auch von Ihnen bis zur Hölle flöhe, so fände ich Sie dort wieder.“ — Se Brandes' Lebensgeschichte II 293.

[2]) Seyler endte iøvrigt sine Dage, efter Konens Død, i et fredeligt Otium hos sin gamle Ven Schröder paa dennes Ejendom i Holsten.

[3]) Sml. Wiener Burgtheatrets Indretning, se ovenfor Side 115.

tiske og administrative Overledelse, bistodes han dels af en ud af Personalet valgt saakaldet første „Ausschuss“, der var hvad vi vilde kalde Sceneinstruktør og Regissør; denne havde som sin Stedfortræder endnu en anden af Personalet valgt Regissør; dels mødtes Intendanten hver fjortende Dag med en Komité, et Theaterraad, som sammen med ham raadslog om Theatrets Fremtid og Forbedring, bragte nye Stykker i Forslag og drøftede de indleverede i skrevne Indlæg. Intendanten bedømte, roste eller dadlede, de forhaandenværende Forestillinger og de enkelte Skuespilleres Præstationer; Theaterraadet meddelte Klager, kom med Forslag, og i øvrigt kunde enhver, selv om han ikke var Medlem af Udvalget, komme til Stede og selv føre sin Sag. Ogsaa rent abstrakt diskuterede man Theatersager, idet Intendanten opstillede en Del dramaturgiske Spørgsmaal og Udvalgsmedlemmerne indleverede skriftlige Besvarelser af dem. Spørgsmaalene var saadanne som: „Hvad er Natur, og hvilke er dens sande Grænser ved theatralske Fremstillinger?“ — „Hvad er Anstand paa Scenen og ved hvilke Midler kan man opnaa den?“ — „Kan franske Sørgespil behage paa den tyske Scene, og hvorledes maa de udføres, naar de skal vinde almindeligt Bifald?“ Og de undertiden lidt naive, men gennemgaaende forbavsende velskrevne og veltænkte Besvarelser af Iffland, af Meyer og Renschüb, af Beil og Beck foreligger endnu i det Mannheimer Theaterarkiv[1]) til bestandigt Minde om, at Skuespillere, naar de faar Lov, kan tænke over og tale om deres egne Sager næsten lige saa godt som de udenforstaaende, der i Reglen velvilligst paatager sig dette Hverv for dem.

Under disse gunstige Forhold, med en dannet, indsigtsfuld og interesseret Leder, tog Mannheimer Nationaltheatret hurtig Fart

[1]) De er aftrykte i deres Helhed hos W. Koffka: Iffland und Dalberg. Anhang. *Meyer* var 1. „Ausschuss“ til sin Død, der allerede indtraf 1783. Han var en dygtig og paalidelig Mand, men ingen stor Begavelse. Efter ham fulgte den betydeligere *Renschüb*, der med sin Frue f. *Sommer* kom til Mannheim 1781. Renschüb, hvis egentlige Navn var Bü(s)chner (Renschüb er Anagram heraf), var ikke nogen stor Skuespiller, men en intelligent Mand og saavidt man kan forstaa en dygtig Sceneleder. Han havde Regien under sig til 1792, da han gik til sin Fødeby Frankfurt a./M. Efter ham fik Iffland først den kunstneriske Ledelse.

og blev til noget for sig ved denne humane og fornuftmæssige Regeringsform. Man havde det Særsyn, at ganske unge Mennesker, vore tre unge Venner fra Gotha, trods deres ringe Anciennitet, blot ved deres Dygtighed og deres Talent fik ikke blot Lov til at spille Komedie, men endog deres Andel i Ledelsen og deres Ord med i Laget, naar det gjaldt Bedømmelsen af Stykker og lignende Theatersager. I Sandhed! en Republikanisme i en enevældig Fyrstendømmetid, som bringer en Skuespiller til forvirret at gruble over den moderne Demokratismes Velsignelser.

Der var Liv og Fart over det unge Theater, den højfornemme Intendant og de unge Skuespillere arbejdede med lige Iver paa det fælles Maal. Man skrev og bearbejdede Stykker, Iffland tjente sine første Sporer som Forfatter, Dalberg bearbejdede Shakespeares „Julius Cæsar", der iscenesattes med hidtil ukendt antikvarisk Nøjagtighed og malerisk Pragt. Men den største Begivenhed i disse første Mannheimerdage blev dog hverken Ifflands Debut som Forfatter eller de Shakespeareske Genoplivelser, ikke en Gang det Schröderske Gæstespil, skønt denne store Skuespiller gjorde det dybeste Indtryk, saavel paa Publikum som paa sine Kolleger. En ung og ukendt Mand, ved Navn *Schiller* var det, hvis mærkelige Stykke „Røverne" Dalberg havde opdaget, som skulde skabe disse Dages største theaterhistoriske Begivenheder.

Man — det vil sige Schillerbiograferne — har haft meget at bebrejde Dalberg i hans Forhold til Schiller; dog vistnok med Urette. Det var allerede saare meget, at den kurfyrstelige Overtheaterintendant fordomsfrit faldt paa at spille noget saa oprørsk som den unge Schillers Førstearbejde, der var dediceret „*in tyrannos*" — hvor mange kgl. og kejserlige Theaterdirektører turde i vore Dage gøre det samme. Man kan ikke forlange, at Dalberg allerede nu skulde behandle Schiller som den Nationalhelgen, der i ophøjet Utilnærmelighed staar Statue sammen med Goethe.

Det var maaske en Fejl, at Dalberg benyttede sin Myndighed til at fremtvinge, at Handlingen i Stykket blev lagt tilbage i Riddertiden — til „det Aar, da Kejser Maximilian stiftede den evige Lande-

fred for Tyskland."[1]) Han gjorde dog ikke dette af nogen politisk Frygt. Hvad han var bange for, var dette, at Urimelighederne ved det fantastiske Røverforbund og de mange andre usandsynlige Forhold, skulde falde for stærkt i Øjnene og gøre Stykket latterligt, naar det spilledes i moderne Dragter. Dette Synspunkt satte han igennem, skønt han dermed naturligvis krænkede Stykkets Idé og især dets Sprogtone, der er alt andet end gammeltysk. Men det er nok muligt, at han reddede dets Sceneheld, og dette var maaske for Schiller i Øjeblikket af nok saa stor Betydning.[2])

Opførelsen *maatte* blive en Begivenhed. Den unge Digters Sværmeri og vilde Skovdeklamationer passede ganske ind i de unge Skuespilleres Stemning. Desværre var ingen af de tre Venner skikket til at tolke *Karl Moors* samfundsstormende Lidenskab. Denne Figur, der havde fortjent en ung, med Schiller jævnaldrende Fremstiller, glødende af samme Ild som han, maatte betros til Boecks rutinerede Hænder. Derimod aabnedes der nye Baner for Iffland gennem Franz's Rolle. Denne kunstlede, filosoferende, theatralske Dæmon var ret noget for den unge Skuespiller at tumle sig i. Schiller, der ansaa denne Figur for Stykkets vanskeligste, var meget glad ved Ifflands Fremstilling. Den hørte ogsaa i Ifflands lange Skuespillertid til en af hans staaende Glansroller.

Betydningen af „Røvernes" Fremkomst paa Mannheimer Scenen var væsenlig en indre; det ydre Tilløb blev ikke stort. Kun fem Gange opførtes det i Sæsonen. Men det fik den Virkning, at Schiller rev sig løs fra sin tyranniske Landsfader og flygtede til det unge Nationaltheater i Mannheim som til en Redningshavn, for helt og holdent at hellige sig Scenen.

Egenlig havde han tænkt sig ogsaa at blive Skuespiller. Men det blev heldigvis ikke til noget. Dog bevarede han hele sit Liv en Passion for at deklamere og læse op. Han talte imidlertid med

[1]) Saaledes hedder det paa den første Plakat fra Søndagen den 13. Januar 1782.

[2]) Han giver ogsaa delvis Dalberg Ret i hans Betragtningsmaade, medens Skuespillerudvalget bestaaende af Iffland, Beck, Beil, Kirchhöffer og Meyer raadede fra de gammeltyske Dragter. Endnu bestandig ser man iøvrigt „Røverne" spillet i disse Kostymer paa enkelte Scener i Tyskland.

stærk schwabisk Akcent og havde ved Siden deraf en Forkærlighed for det stærkt pathetiske i Deklamationen, opdraget som han var i „Karlskolen“, hvor den franske Tragediefaçon lærtes som Norm for skøn Versfremsigelse. Desuden var hans Holdning paa en Gang stiv og noget duknakket, og hans Bevægelser alt andet end plastiske.

Noget Skuespilleremne var Schiller altsaa ikke, og overhovedet var han meget lidt skikket til praktisk Theatermand. Dalberg ansatte ham straks som „Theaterdigter“, og Meningen var vel, at han skulde have haft nogen Indflydelse paa den sceniske Ledelse. Han deltog ogsaa i Theaterudvalgets Møder, men saa vidt man kan se, har hans Indgriben været saa godt som betydningsløs.

At Schiller ikke fik megen Indflydelse paa Theaterledelsen i Mannheim, er iøvrigt ikke saa stærkt at beklage. Hans Smag for Skuespilkunst var nemlig ingenlunde fin. Med sit stille, beskedne fordringsløse Væsen kunde han ikke faa grelle og udvendig theatralske Virkninger nok. Under sin senere Virksomhed som Sceneinstruktør i Weimar vilde han f. Ex. absolut have Fremstillerinden af Lady Macbeth til efter Mordscenen i 2. Akt at besmøre sine Hænder med rød Farve, og i 5. Akt af „Egmont“ udstafferede han Alba med en stor rød Bøddelkappe og en Hat, der var trykket dybt ned over Ansigtet. Slutningen af lange Replikker ønskede han slynget med voldsom Pathos ud til Publikum, og det stumme Spil vilde han, som de sceniske Anmærkninger til hans Skuespil viser, have udformet paa en overdreven krampagtig Maade. Iøvrigt var han som Theatermand det føjeligste, elskværdigste, letfornøjeligste Menneske, og som saadan aldeles ikke skikket til at *lede* Skuespillere, for hvis selvoptagne Snakkesalighed han blev et altfor let Bytte.[1])

[1]) Der kendes kun et enkelt Exempel paa at Schiller er blevet forbitret under sin Sceneinstruktørvirksomhed. Skuespilleren *Haide* ved Weimar-Hoftheater havde den Uvane, naar han kom i Affekt, at pibe op i den højeste Diskant, og desuden var han forfalden til altfor mange malende Gestus med Hænder og Arme. Goethe havde bedt Schiller have et Øje med ham, og Schiller varede ogsaa Haide flere Gange, dog uden mindste Frugt. Tilsidst vilde endog Skuespilleren vidt og bredt forklare sine personlige og kunstneriske Motiver til disse Fejl; men da faldt pludselig Schiller ud af sin sædvanlige godmodige Ro

I Aarene 1783 og 1784 var Schiller ansat som Theaterdigter i Mannheim og fik i den Tid „Fiesco“ og „Kabale og Kærlighed“ bragt frem paa Scenen, foruden at han skrev sin for den daværende Betragtningsmaade af Skuespilkunsten saa vigtige Afhandling: „Skuespladsen betragtet som en moralsk Anstalt“, og udgav sit Tidsskrift „den Rhinske Thalia“.

Af hans to Skuespil behagede „Fiesco“ slet ikke, skønt det var vel besat og skønt Schiller til Publikums Behag havde ændret Slutningen og gjort den forsonlig. Men Frihedsraabet, den republikanske Pathos vandt slet ingen Genklang i den lille hofsnobbede Rhinstad. Schiller skriver selv derom: „Fiesco forstod Publikum ikke. Republikansk Frihed er her i Landet en Lyd uden Betydning, et tomt Navn — i Pfalzernes Aarer flyder intet romersk Blod. Men i Berlin blev det i Løbet af tre Uger forlangt og spillet fjorten Gange.“[1])

Med „Kabale og Kærlighed“ gik det betydelig bedre. Selve Emnet tiltalte vel straks mere, men det er ikke godt at vide, om ikke det, at Hovedrollen her spilledes af en af Schillers jævnaldrende, en, der fuldtud forstod ham, *Heinrich Beck*[2]) nemlig, der imidlertid var blevet hans gode Ven, om ikke dette var medvirkende til dette Stykkes bedre Sceneheld end de to førstes, hvor Boeck aandløse Rutine havde gaaet i Spidsen.

I det hele virkede Mannheimertheatret og Schiller gensidig frugtbargørende paa hinanden, men mest i det Stille og indvendig. Schilleropførelserne var slet ikke de Begivenheder, som de senere, belyste af den Glans, Historien har kastet over Digteren, er blevet til. I Virkeligheden gjorde Iffland's samtidige Stykker („Forbrydelse af Ærgerrighed“, „Myndlingene“, „Jægerne“) langt mere Lykke

---

og raabte rasende paa sit pudserlige schwabiske Maal: „Ei was! mache Sie's, wie ich's Ihne sage und wie's der Goethe habbe will. Und er hat Recht — es ischt ä Graus, des ewige Vagire mit dene Händ und der Hinauspfeife bei der Recitation!“ — Personalet stod som lynslaaet, thi saaledes havde de aldrig set den blide, gode Schiller før. — Se Eduard Genast: Äus dem Tagebuche eines alten Schauspielers I 114 f.

[1]) Brev fra Schiller til Reinwald af 5. Maj 1784.

[2]) Beck spillede Ferdinand og hans yndige unge Kone Karoline f. Ziegler var Louise. Boeck havde overtaget Præsidenten, medens Iffland var Wurm og Beil Miller.

og Opsigt i Øjeblikket. Men den stille Magt var her som altid i Længden den stærkeste, og Schillers rige poetiske Flod overskyllede de unge Skuespillere og Forfattere og bragte dem, uden at de selv vidste af det, i en frodig Blomstring, som de uden ham næppe havde naaet.

Selv lærte han at agte og holde af det unge Theater. Sammenligningen viste ham, hvor højt det stod over Gennemsnittet af Scenerne rundt om. Efter Opførelsen af „Kabale og Kærlighed“ rejste Schiller med Iffland og Beil paa en lille Gæstespilsrejse til Frankfurt, og han skriver derfra til Dalberg om, hvorledes Iffland og Beil rager op blandt Frankfurter Skuespillerne som Phidias' Jupiter mellem Skiltemalerarbejder. „Aldrig har jeg følt mere levende end her“ tilføjer han, „hvor meget et hvert andet Theater maa staa tilbage for vort, og Grossmann [Direktøren for Frankfurterscenen] vil have Besvær med at holde sig oppe i Frankfurt efter vore Skuespilleres Afrejse. Hvor vi kommer hen viser man Mannheimer Theatret den mest afgjorte Agtelse. Iffland's og Beil's Spil har vundet Ry blandt det Frankfurter Publikum. Man er blevet varm for Scenen. Alle siger ogsaa, at Grossmann's Skuespillere aldrig endnu har spillet saa varmt som igaar; et Exempel paa, hvor store Ting Mønster og Medspillende er i Stand til at udrette.“

III

Iffland som dramatisk Forfatter og som Skuespiller. — Hans Yndest i begge Fag. — Hans Mannheimertid.

De Aar, der fulgte efter Schillers Fratræden som Theaterdigter, var de bedste og frodigste for Mannheimer Nationalscenen, og skønt Renschüb var den nominelle sceniske Leder, tør det nok siges, at det var Iffland, som i Virkelighed gav Theatret sit Præg. Han udtaler sig bestandig med stor Beskedenhed om sin Forfattervirksomhed, hævder stadig, at hans Stykker kun var bestemt for

Scenen, ikke til at læse. Men skønt denne Beskedenhed var ganske korrekt, saa tænkte Tidens Publikum og til Dels dens Kritikere helt anderledes.

Den Begejstring de Ifflandske Skuespil vakte var exempelløs. Deres borgerlige, tilsyneladende ud af Livet grebne Skikkelser, den bevægelige, tidt behændig opfundne Handling, de sentimentalt ædle Følelser, som Personerne under allehaande naturalistiske Særheder og komiske Ydersider lagde for Dagen, den momentant opflammende rhetoriske Begejstring, som i enkelte Effektscener brød frem, var altsammen vel skikket til i Publikums Bevidsthed at tegne Iffland som en virkelig stor Digter, og stor var ogsaa den Jubel, som hilste næsten hvert nyt Stykkes Fremkomst.

Ogsaa den dramaturgiske Kritik hævede ham højt over Fortjeneste. Exempelvis kan man i Schink's „Dramaturgische Monate" læse en Anmeldelse af „Jægerne", der med letgennemskueligt Sigte efter Schiller og „Sturm- und Drang"-Digterne slaar til Lyd for den gennembrydende Skuespiller-Forfatter, som for en virkelig poetisk Aabenbaring. Kritikeren skriver bl. A.: „„Jægerne" er et af det tyske Theaters bedste Skuespil, og dets Forfatter, Hr. Iffland, et af de faa fortræffelige Hoveder i Tyskland, som har afgjort Talent for denne Art af Digtekunsten. Trods det Kraft- og Genivæsen, som kvækkede frem fra alle Sumpe og Pøle af vort fædrelandske Parnas, trods det Sus og Brus, der herskede rundt om ham paa alle Scener, trods de Bjørnehidsninger og Hanekampe, som vore Renommistgenier og Kraftirokesere solgte for dramatisk Fremstilling, betraadte Hr. *Iffland*, uforført og ufordærvet, i sin „Forbrydelse af Ærgerrighed" og sin „Jægerne", den rene og enfoldige Naturs Bane, gav os menneskeligt Liv uden Karrikatur, og Sæd og Lidenskab uden Grimasse og Karnevalsvanskabninger. Han berigede ved disse skønne Bidrag vor Scene med en Kunstart, der... for vort samtlige Publikum bestandig vil vedblive at være den mest tiltrækkende."[1])

Intet Under, at Iffland trivedes. Den skønne Rhinegn elskede

[1]) Joh. Fr. Schink: Dramaturgische Monate. Schwerin 1790 I 222 f.

han med den Kærlighed til Naturen, som var et sundt og ægte Træk i hans Karakter. Endnu mere end de thüringske Skove tiltalte de frodige og romantiske Flodbredder ham, og med personlig følt Begeistring kan han lade sin brave *Warberger* i „Jægerne“ synge:

„*Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre Reben!*“

Publikum forkælede ham, de høje Herskaber, hvem han smigrede med sukkersøde Festspil, var ham i høj Grad bevaagne og skænkede ham mangen kostbar Snustobaksdaase og, hvad der var bedre, saasom han ikke snuste, men derimod altid trængte til Penge, mangen smuk Dusør. Hans Ry, baaret af hans populære Stykker, trænger viden om; han gør Gæstespilrejser som Skuespiller og fejres overordenlig, endog i selve Stormesteren Schröders egen By, Hamborg, hvad der i høj Grad kildrer hans Forfængelighed. Og dog føler han godt, at han ikke formaar at vinde selve Mesteren; han vil gerne indbilde sig, at det er Misundelse fra Schröders Side; men da Schröder selv har bedt ham komme og spille paa sit Theater og endog gerne vil knytte ham fast dertil, har han inderst inde en utryg Fornemmelse af, at den sikre, kolde, klare Mand ser lige igennem alle Fiksfakserierne, Virtuosstykkerne og Øjenforblændelserne og spørger om Kærnen.

Iffland var af denne Grund aldrig rigtig sikker overfor Schröder og ydede vel som Skuespiller heller aldrig sit bedste, naar han var til Stede. Dette forklarer maaske saa til Gengæld Schröders lidt vel haarde Dom over Iffland som Skuespiller, hvem han lovlig meget reducerer til en blot og bar Façonmager og Manierist.

Ifflands Kulmination som scenisk Fremstiller betegnes vel af hans Gæstespil i Weimar i 1796. Goethes varme Anerkendelse af den kendte Skuespiller gjorde ham glad og tryg, og han spillede fjorten af sine bedste Roller til almindelig Beundring, hvormed han tillige fik sig sat et litterært Mindesmærke, som kan kaldes enestaaende.

Den den Gang kendte Literat *Böttiger* skrev nemlig et helt

tykt Værk[1]) om disse fjorten Præstationer, i hvilket han kritisk gjorde Rede for Ifflands mindste Fingerbevægelse, for hvert af hans Udbrud, for Sminken i hans Ansigt og Støvlerne paa hans Fødder. Et saadant Værk skulde synes meget nyttigt for Theaterhistorien og vilde ogsaa være det, om dets Forfatter blot havde været en bedre Iagttager og en skarpere Kritiker. Nu flyder alt sammen i denne store Bog, væsentligt og uvæsentligt, tilfældigt og beregnet, Fejl bliver til Fortrin, Naturanlæg til sindrigt Snille og det hele bliver en uformelig Panegyrik, som intet Billede kan give.

Tilbage bliver efter Læsningen af den over 400 Sider store Bog det samme Indtryk, man tidligere har erhvervet sig, men som her fremkommer mod Forfatterens Vilje, det nemlig, at Iffland i sin kraftigste Manddomsalder var en stor Virtuos, der forstod at udmale en dramatisk Situation, en Dødsscene,[2]) et Rædselsanfald og lignende, med stort naturalistisk Mesterskab, men at han med Vanskelighed bar især en tragisk Figur oppe i den hele Sammenhæng. En Franskmand sagde om hans Spil: *Point de nature, peu d'art, beaucoup d'artifice.*

F. 30. Iffland som „Kong Lear"

Dette er vistnok træffende, hvad angaar hans tragiske Repertoire. Han yndede efter Virtuosers Vane at lægge store Partier af sine Roller i fuldkommen mat Skygge for derpaa at lade Effekt-

[1]) Böttiger: Entwickelung des Ifflandschen Spiels in vierzehn Darstellungen. Leipzig 1796.

[2]) Marianne v. Eybenberg skriver til Goethe, 3. Juli 1801: „Ifflands Spil som Antonius [i Kotzebues „Oktavia"] har bekræftet min en Gang fattede Mening om ham — han har deklameret rigtigt, ofte tegnet sig smukt og ved mange Lejligheder nuanceret fint. — Døden var ækelt sand og saaledes at en Læge har fundet den rigtig i alle sine Symptomer, Sandheden ved Dødsøjeblikkets konvulsiviske Trækninger gjorde det modbydeligste Indtryk paa mig, og jeg havde Lyst til at raabe det Sted i Propylæerne til ham, som erklærer sig imod den Art Natur." — Schriften der Goethe-Gesellschaft 17, 126 f.

stederne træde frem i grelt Lys. En anden Bedømmer sagde om ham: „Hans Højhed synes undertiden Stivhed, hans Resignation Ufølsomhed, og naar endelig hans Spils Decemberhimmel gennemskæres af Lidenskabens Lyn, saa sker det med en for stærkt beregnet Præcision og Bevægelse af hver Finger, hver Arm og Fod.“[1])

Fig. 31. Iffland som Geheimeraad Mantel i „Husvennen“

Hvor Iffland var bedst, var aabenbart i de finkomiske eller koldt tilbagetrængte Roller af det moderne borgerlige Repertoire. Her kunde han uden Anstrængelse udfolde en naturlig Anstand, et gratiøst Lune, eller en myndig Alvor. Men med Aarene gik hans egen Smag mere i Retning af de store Tragediefigurer som „Wallenstein“ og „Lear“, til hvilke hverken hans Ydre eller hans Organ passede.[2])

Blandt Ifflands bedste Roller i det moderne borgerlige Drama nævnes *Grev Wodmar* i Gemmingens „Tyske Husfader“, Stabschirurg *Rechtler* i hans eget „Skinfortjeneste“, den gamle Krigsraad *Dalner* i „Tjenestepligt“ (ligeledes af ham selv), den spanske Hververofficer Løjtnant *Wallen* i Schröders „det stille Vand har

[1]) „Morgenblatt“ 1807 Nr. 234; cit. af Geiger: Iffland-Briefe II 253 f.

[2]) „Man se den krumbenede Iffland med Hængemaven, og al hans Anstrængelse er forgæves for at bringe en Wallenstein til Stede,“ siger en samtidig Skribent (F. v. Cölln: Wien und Berlin in Paralelle, p. 95 f.; cit. af Geiger: Iffl.-Br. II 254).

den dybe Grund“ (efter Beaumont og Fletchers „Rule a wife and have a wife“) og Geheimeraad *Mantel* i „Husvennen“.

Den Periode da Iffland frit og ivrigt virkede samtidig som Skuespiller og Forfatter, det vil sige i Aarene 1784 til 1793, var Mannheimer Theatrets Glansperiode. I 1792 overtog Iffland Posten som scenisk Leder („første Udvalg“), da Renschüb var gaaet til Frankfurt som Direktør for Theatret der. I denne Plads, der skulde synes som skabt for den livlige og letomgængelige Dramaturg, kom han dog ikke fuldtud til at udrette det, man kunde have ventet, væsenlig paa Grund af uheldige ydre Omstændigheder. For det første døde kort efter hinanden to af Hovedbærerne af Repertoiret, *Boeck* og *Beil*, begge som Ofre for deres for voldsomme Levevis, den sidste kun 40 Aar gammel. Til at erstatte Boeck var ganske vist engageret den udmærket dygtige Siegfried Gotthelf *Koch* (hans egentlige Navn var *Eckardt*), og baade han og hans smukke Datter *Betty* (senere gift *Roose*) blev gode Støtter. Men Iffland maatte dog overtage en hel Del Roller baade af Boecks tragiske og af Beil's komiske, hvad der i Forbindelse med Regien og hans Forfattervirksomhed overlæssede ham med Arbejde.

Fig. 32. Betty Koch som Iphigenia

Dertil kom, at de storpolitiske Begivenheder, Krigen med det revolutionære Frankrig, nu rykkede Mannheim truende nær. Byen havde allerede længe været fuld af franske Emigranter, der endog havde domineret Theatrets Tilskuerplads i betænkelig Grad og medført deres støjende Sædvaner fra Théâtre-Francais, hvor de havde plejet at benytte Forestillingerne som politiske Møder og

var vante til at finde Allusioner til Dagens rystende Begivenheder i alle Replikker.[1])

Men langt værre blev det, da Manheim omtumledes mellem franske og tyske Hære, bombarderedes, plyndredes, og da Hærførerne dog i hvert Pusterum forlangte Theaterforestillinger til at holde Soldater og Officerer muntre. Aarene 1794 og 1795 var forfærdelige. Med stadig Frygt for Bombardement, midt under Krigen, med alle overflødige Dekorationer magasinerede i den bombefaste Theaterkælder, Garderobe, Bibliothek og Musikalier indpakkede og delvis fjærnede, spilledes der dog videre, indtil Bomberne suste ned over Skuespillernes Hoveder, naar de gik hjem fra Forestillingen. Da Dalberg i 1795 blev kaldt til München, lagdes endda al Myndighed, under de allervanskeligste Forhold, i Ifflands Hænder. Hans Smidighed og store Eftergivenhed overfor de Officerer, der i dette Tidsrum beherskede Byen, skaffede ham frelst over denne besværlige Spilletid. Men hans Føjelighed mod de militære Autoriteter vandt ikke Dalbergs Paaskønnelse, da han vendte tilbage, og et køligere Forhold end tidligere indtraadte mellem Iffland og hans ellers meget hjælpsomme og humane Chef. Theatrets hele Existens var iøvrigt truet, da Kurfyrsten var blevet ked af at holde det oppe, og hans Kancelli plagede Dalberg med smaalige Budgetpedanterier.

Det var intet Under, at Iffland, som endnu var en ung Mand, følte Lyst til at søge sig en anden, sikrere og bedre Virksomhed, selv om han derved kom til at krænke den Taknemlighed, som han visselig skyldte Dalberg, der ikke blot havde været ham en

---

[1]) Iffland havde selv, udpræget Monarkist som han var, taget Del i Demonstrationerne. Da en Aften Operaen „Richard Løvehjærte“ opførtes, i hvis sidste Akt en Borg bliver stormet og Richard befriet af Blondel, fandt Emigranterne heri et Billede af deres ulykkelige, just i Øjeblikket fængslede Konge, Ludvig XVI, og der opstod en umaadelig bevæget Tumult i Theatret. Hele Personalet fremkaldtes af den larmende Flok, der stod op paa Bænkene i Parterret og raabte som besatte. Da traadte Iffland frem foran de andre og sagde, under pludselig Dødsstilhed, paa fransk: „Gid Kongen maa finde en Blondel, der redder hans Liv!“ — Denne Benyttelse af Situationen gjorde naturligvis Iffland meget populær blandt de emigrerede Aristokrater, men vandt ikke samme Paaskønnelse hos hans Kammerater, der med Rette fandt, at det ikke passede sig for I. — hvor velmenende han end mulig var — at blande sig i den fremmede Nations indre Forhold.

forstaaende Overordnet, men ogsaa personlig havde ydet ham den mest uegennyttige oekonomiske Bistand.

Berlins Hoftheater var det Sted, der vinkede. Allerede i 1794 havde han underhandlet derom,[1]) men ikke før 1796 modtog han Ansættelse som Direktør for denne kongelige Scene og indtog dermed den første, mest ansete og bedst lønnede Stilling blandt Tysklands Theatermænd.

IV

Berliner-Hoftheatret. — Den geniale Fleck. — Iffland som Generaldirektør i Berlin. — Den gamle og den ny Tid.

Medens Frederik den Store ingen Interesse havde haft for det nationale Theater, havde hans Efterfølger og Brodersøn Frederik Wilhelm II allerede som Tronfølger vist Lyst til at bedre Kaarene for Skuespilkunsten i Berlin. Saasnart han blev Konge, lod han det tyske Skuespilpersonale flytte ind i det smukke Skuespilhus paa Gensdarmenmarkt, hvor den franske Hoftrup hidtil havde hørt hjemme, gav det et aarligt Tilskud paa 6000 Thaler, samt Navnet af Nationaltheater.

Det kunstneriske Scepter havde *Döbbelin* gennem adskillige Aar ført. Hovedstaden havde vel afslebet en Del af hans værste Provinsprincipalejendommeligheder, men han var dog endnu bestandig i det store og hele den samme mærkelige Smagløshedens Apostel som tidligere. Kong Fredrik Wilhelm II fandt det derfor hurtigt nødvendigt at give ham en forsvarlig literær Afstivning, og valgtes dertil paa den ene Side den udprægede, begavede og lunefulde Skribent *I. I. Engel*, hvis Værk „Ideen zu einen Mimik“ og enkelte heldige Skuespil mentes at kvalificere ham til en theater-

---

[1]) Saaledes som det fremgaar af de nylig fremkomne Iffland-Breve udgivne af Prof. L. Geiger (se II 53). I sit Levnedsløb giver han sit Brud med Dalberg et noget mere ideelt Skær.

ledende Stilling; paa den anden en ganske upraktisk, sygelig Stuelærd, *Ramler*.

Denne Kombination var dog ikke lykkedes. Döbbelin havde hurtigt trukket sig ud af de nye Forhold, som ikke passede ham, og Sceneledelsen var givet i den geniale Skuespiller *Fleck's* Hænder, hvilket ganske vist havde været en Forbedring. Men Engel havde ikke praktisk Theaterkendskab nok til at forblive uafhængig og kunde derfor ikke skaffe sig den fornødne Myndighed til at gennemføre sine Principer.[1]) Han trak sig tilbage i 1794, og paa dette Tidspunkt var det, at man første Gang havde Bud efter Iffland.

Den Gang kom der imidlertid ikke noget ud af Forhandlingerne, fordi Iffland hang stærkt ved sin kære Rhinegn, og Fleck og Rhamler førte endnu et Par Aar Berlinerscenen videre.

Joh. Friedr. Ferd. *Fleck* var en meget begavet Skuespiller, ja, vel nok sin Generations betydeligste. Og han var det, fordi hans Talent faldt nøje sammen med den Tids Digtning, som han skulde tolke. Han var den fødte Sturm- und Drang-Skuespiller. Omtrent jævnaldrende med Iffland,[2]) havde han i sig en ganske anden Vildskab, en ganske anden trodsig Genialitet end denne. Herligt udrustet af Naturen med en slank, middelhøj Skikkelse, et regelmæssigt Apollohoved og et Par ildfulde og dog bløde, brune Øjne, med en mægtig omfangsrig Røst, der var smuk og fuldtonende i alle Registre fra det højeste til det dybeste, var han allerede derved skabt for de Schillerske unge Helte som Karl Moor, Don Carlos, Fiesco og Ferdinand. Men dertil kom, at han havde det samme flammende, hysteriske Kunstnertemperament, ud af hvilke disse ud over Naturens Maner og Maade spændte Figurer var skabt. Over for dem kom selv en Schröders store, men rationelle og virkelighedstro Mesterskab til Kort. Schröder var utvivlsomt en større og betydningsfuldere Skuespiller end Fleck, men denne var just det Kraftgeni, som Tiden tiltrængte, med Geniets herlige Egen-

[1]) Disse var i øvrigt i kunstnerisk Henseende af lovlig prosaisk Art. Han var en udpræget Naturalist, hadede Vers, som han ansaa for uforenelige med scenisk Illusion, og kom derved i Modstrid med det nye i Tiden, hvis poetiske Sværmeri han aldeles ikke forstod.

[2]) Fleck var født 10. Juni 1757 i Breslau og døde i Berlin 20. Dec. 1801.

skaber og med en hel Del af de geniale Lyder og Særheder, uden hvilke det menige Folk ikke er rigtig tilbøjelig til at tro paa Geniet.

Han var i højeste Grad lunefuld og impulsiv, og hverken Publikum eller hans Medspillende vidste nogensinde, hvor de havde ham. Han kunde boltre sig i de frygteligste Smagløsheder, men ogsaa hæve sig til den sublimeste, skønneste og mest suggestive Pathos. Han var de unge Romantikeres Afgud, og Ludw. Tieck ofrer ham en begejstret Lovtale.

Fig. 33. Fried. Ferd. Fleck

Men de mere nøgterne Kendere fortæller ogsaa om, hvorledes han kunde drive de frygteligste deklamatoriske Hokuspokus med sin skønne Stemme, som naar han f. Ex. som Guvernøren i „Benjowsky“ udtordnede disse Ord: „Jeder Donner brülle Dir den Fluch Deines Vaters zu,“ og derpaa med sagte henaandede Fløjtetoner hviskede: „Jedes Säuseln des Windes lasse Dir den letzten Seufzer Deines sterbenden Vaters hören,“ en Recitationsmaade, der minder os Danske betænkeligt stærkt om Løjtnant v. Buddinges klassiske „Lifligt fløjter vist — den *sorte* Stær!“

Hans Lunefuldhed drev ham tidt til at vise Publikum den haanligste Ligegyldighed, saa at han undertiden slet ikke spillede, men henkastede sin Rolle, som man kaster Ben til en Hund. Berliner Publikummet sagde da ogsaa, at de aldrig, naar de skulde i Theatret, vidste, om det var den store eller den lille Fleck, de vilde faa at se.[1])

[1]) Der berettes en ret karakteristisk Anekdote om hans utrolig hensynsløse Optræden overfor Publikum. En Aften var han som Karl Moor — hans Glansrolle — i daarligt Lune,

Et Kunstnernaturel som Flecks egnede sig ikke for en ledende eller ordnende Stilling som en Regissørs eller Instruktørs. Dertil var Iffland ganske anderledes skikket. Han blev da ogsaa paa sin Vis en udmærket Leder af Berlinertheatret, i hvilken Stilling han virkede fra 1796 og indtil sin Død, 1814.

Trods sit overstrømmende sentimentale Temperament, sin letsindige Uorden med sine egne Pengesager, sin letpaavirkelige Godmodighed i alle personlige Sager, forstod han i sin officielle Stilling at lægge en Fasthed, en Orden og en Fornemhed ind, som paavirkede det lidet disciplinerede Personale paa en heldig Maade. Hans Principper var i det hele bedre end hans personlige Praksis. Saaledes var han ogsaa som Lærer for de Unge udmærket, idet han aldeles ikke gik ud fra sit eget publikumsbesnærende Effektspil, men holdt sig til de sundeste Schröderske Theorier.

En hel Stab af unge Skuespillere uddannedes under Iffland, og Berlinertheatret blev nu, hvad det aldrig havde været før, en Scene for virkeligt Sammenspil. Navnlig blev det dog det borgerlige Skuespil, det Ifflandske og Schröderske, som Berlinerpersonalet dannede virkelig Skole i. Denne Kunstart begunstigedes ogsaa paa Grund af dens moralske Karakter af Kongen, Friedrich Wilhelm III — der i 1797 havde fulgt sin Fader paa Tronen — og hans skønne Dronning, den tilbedte *Luise;* mindre derimod af Publikum, især af den yngre Generation. Det attende Aarhundrede var forbi; nye Tider brød frem, Ungdommen bankede hæftigt paa Døren, og det var ikke Moral og ædelt Borgersind og jævne, dagligdags Mennesker, den forlangte. Den vilde Poesi, høje, stærke,

---

fordi han i sin første Scene ikke havde faaet det Bifald, han havde ventet. Han spillede da med en saa markeret Nonchalance, at Publikum begyndte at blive uroligt, og da han drev Ligegyldigheden saa vidt, at han under en Monolog ganske gemytlig gav sig til at balancere med sin Bøsse paa Spidsen af Pegefingren, brast Tilskuernes Taalmodighed, og en stærk Hyssen og Trampen lod sig høre. Da holdt Fleck inde, gik lige ned til Lamperækken og saa ud over Publikum med sine mærkelige, lynende Øjne. Alle blev dødsstille, det var som om selve Støvet sitrede i Salen, og som Aandedrættet stivnede for dette Blik. Men Fleck traadte atter tilbage, og med fuldkomment forandret Væsen spillede han nu sin Rolle til Ende med en saa glødende Ild og betagende Kraft, at selv hans største Beundrere aldrig mindedes at have set noget lignende, og at Publikum reves med til et afsindigt Bifald. — Devrient: Gesch. d. d. Schauspielkunst III 70.

svulmende Følelser, hemmelighedsfulde Dybder, Gru og Rædsel, og overmenneskelig Pathos; Naturligheden, som den tyske Skuespilkunst havde kæmpet saa haardt og saa redeligt for at naa, var kun en Fordom, der dækkede over Plathed.

Dette var Raabene, som højere og højere lød mod den Ifflandske Skole og som i de senere Aar forbitrede ham Glæden ved den store, ansete Stilling, han havde. „Et poetisk-politisk-naturfilosofisk-indtrængende Parti," skriver han 1810 til sin Søster, „har med al den Herskesygens Egoisme, som disse Folk besidder, fornylig stillet sig mod mig for hemmelig og offentlig at paatvinge mig deres Værker, deres Vilje, deres Fremgangsmaade. De har brugt de offentlige Blade her og udenværts mod mig paa mer eller mindre fin og haard Vis. Det kunde ikke gaa for sig uden Ærgrelse, for Pirrelighed i Blod og Nerver er Sjælen i mit Kald."

Desværre døde *Fleck* altfor tidligt, allerede i 1801, knap 45 Aar gammel; thi han alene kunde besværge de frembrydende Magter. Endnu inden sin Død fik han skabt sin mægtige Wallensteinskikkelse i Schillers Trilogi. Men dette gjorde kun Tabet af ham saa meget føleligere.

Iffland, som overtog en stor Del af hans Roller i det saakaldte „ideale" Repertoire, blandt andet ogsaa Wallenstein, maatte erstatte Flecks voldsomme Naturbegavelse med allehaande beregnede Fif og mimisk plastiske Udmalinger, der vel kunde lokke Bifaldet frem hos det bredere Borgerpublikum, som smigredes og imponeredes ved det stadige opmærksomme Hensyn, Iffland altid viste dets Fatteevne, men som kun nedsatte hans Skuespillerrenommé hos den opvoksende Slægt af Romantikere.

I sit Personale havde Iffland ingen, der efter Fleck kunde bære den ideale Fane højt. Mest maaske den skønne, slanke Mad. *Fleck*, hvis grædende Ungpigetragik henrev den unge Slægt.

Ellers var Truppen mere rationelt-praktisk end ideelt-pathetisk uddannet. Det kgl. Berlinertheater, som Iffland skaffede en ny

---

[1]) L. Geiger: A. W. Ifflands Briefe I 222.

Bygning,[1]) var baade Opera og Skuespilhus, og Personalet var indrettet paa at optræde i begge Kunstarter. Saaledes var den meget beundrede Fru *Unzelmann* — senere Fru *Bethmann* — Primadonna saavel i Skuespil som i Opera; hun spillede Lady Macbeth og Phaedra, afvekslende med at hun kvidrede sine Arier i de franske Syngespil; ja, selv den store Fleck sang Operapartier.

Den egentlige kunstneriske Betydning for Theatrets Udvikling ligger i Ifflands Mannheimerophold. Den lange Berliner Direktionstid led ingen Mangel paa udvortes Anerkendelse. Han nød sin Konges og Dronnings uskrømtede Bevaagenhed, hvad der for ham, der følte varmt royalistisk trods nogen af sine Festspilfigurer,[2]) var overmaade meget; han udnævntes som den første Skuespiller i Tyskland til Ridder af den røde Ørn, han kaldtes Generaldirektør, han havde en stor Gage, var efterstræbt i de bedste Kredse som den uovertræffelige Selskabsmand han var, han førte et stort Hus i sin prægtige Villa i Thiergarten, Publikum forkælede ham med Bifald, men — Tiden, den ubønhørlig, hastigt skridende Tid havde han ikke kunnet følge med. Han følte det og søgte at døve sin Ærgerrighed med stadig hyppigere Gæstespilrejser, paa hvilke de evigt voksende Virtuoskunster skaffede ham en larmende, men efemer Berømmelse. Og han blev saaledes Urtypen i Tyskland til

[1]) Det nye kgl. Skuespilhus aabnedes 1. Januar 1801. Det brændte i 1817, men laa paa samme Grund som det nuværende, der byggedes 1819—21.

[2]) Et karakteristisk Exempel paa sin egen Kongedyrkelse giver Iffland i et Brev af 30. Dec. 1809, hvor han skildrer, hvorledes Kongen efter en længere Fraværelse, under hvilken Iffland havde traadt modigt op mod det napoleontiske Herredømme, kaldte ham til sig i sin Loge i Theatret. Han beretter saaledes til Søsteren: „Jeg ved ikke om, Gottfried [hans Broder] har skrevet til Dig, hvad Kongen sagde til mig, da han lod mig kalde op i sin Loge. Han traadte mig imøde og sagde: „Jeg har stedse holdt Dem for en stor Kunstner og en rettænkende Mand; De har i min Fraværelse paa enhver Maade vist Dem som en tro Patriot. I Aften giver De mig atter et Bevis derpaa, der griber mig i Hjærtet; jeg kunde ikke nægte mig den Fornøjelse, at sige Dem det selv.“ — „Vil Deres Majestæt unde mig den Glæde hvorefter jeg har længtes i tre Aar, [!] den at kysse Deres Haand!“ — Han rakte mig sin Haand med ubeskrivelig Velvilje og Værdighed, og jeg kunde slet ikke slippe den igen. Dronningen sagde noget overmaade naadigt til mig, som jeg for Rørelse ikke kunde høre, jeg kyssede hendes Haand. „Saa længe har jeg længtes efter denne Stund, og nu da den er der, kan jeg ikke sige Deres Majestæt noget.“ — Jeg skimtede derefter lige akkurat hendes Fader i Taarer og ved derefter virkelig ikke, hvorledes jeg med vaade Øjne og bævende Knæ kom ned ad Trappen og tilbage igen.“ Geiger: Iffland-Briefe I 221.

disse sceniske Rejsekoryfæer, hvis Billeder for Fantasien tegner sig sveddryppende, bukkende, træt smilende og halvt skjulte af Laurbærkranse foran Tæppet, medens man tænker mindre og mindre paa deres Kunst, der slides som Stifterne paa en Grammofonvalse.

Ogsaa Iffland sledes op i dette evige Festliv, der kun afbrødes af anstrængende Administrationsarbejde. Medens Schröder til sin Dødsdag stod haard og mejslet som en Statue, flyder Iffland ud i sin Karakters bløde Bestanddele, opløses i Forfængelighed, Snobberi, Virtuosmageri, som kun holdes oppe ved hans uforanderlige godhjærtede Elskværdighed og sværmerisk rørende Kærlighed til det gamle Hjem,[1]) representeret af den elskede Søster Louise. Paa sin Berømmelses Højdepunkt, i Aaret 1800, hvor han som Skuespiller og Digter staar hædret og fejret som faa, bøjer han sig dybt for den stille, jævne Borgerkone i Hannover med Ord, der, trods al Sentimentalitet, er smukke i deres Ømhed: „I Sandhed, du min Elskede, min Dyrebare, Trofaste, uforglemmelige! Du er endnu i Dag min første Kærlighed, ligesom Tanken paa Dig skal være min sidste Tanke. Hvad der er af godt i mig, er fra Dig. Hvad jeg virker af godt for andre, kommer fra Dig.“ Og to Dage før sin Død, den 20. September 1814, dikterede han i det sidste Brev, han overhovedet afsendte: „Kærligheden til Dig er Aanden i mit Liv, og mit Liv varmer og nærer sig ved denne Flamme.“

F. 34. Fru Unzelmann (Bethmann) som Maria Stuart

Med Iffland døde det attende Aarhundredes Skuespilkunst i Tyskland. Men før sin Død fik han aabnet Døren for den ny Tid.

[1]) I 1796 havde Iffland giftet sig med en Frk. Louise Gleuhm, en stille, fornem, meget sparsommelig Dame. Men dette Ægteskab, hvis Stiftelse var en Gaade, blev aldrig af nogen stor Betydning for ham.

En af hans sidste Direktionshandlinger var at knytte *Ludwig Devrient*, den romantiske Periodes største dramatiske Geni, til sin Scene, og dermed lukkede han selv Døren op for den Ungdom, der havde været hans sidste Aars ivrigste Bekæmper.

KONGENS STORE SKUESPILLERE

ADRIENNE LE COUVREUR

I

Den monopoliserede Theaterkunst ved „Théâtre-Francais“. — De ydre Forhold. — De konventionelle Kostymer. — Det konventionelles Indflydelse paa Kunsten. — Skuespillenes ufolkelige Karakter.

Ligesaa spredt og forvirret den tyske Skuespilkunst er ved det 18. Aarhundredes Begyndelse, ligesaa samlet og centraliseret er den franske ved samme Tidspunkt.

Ganske vist spilles der Komedie paa mange Steder i Frankrig; men alt hvad der præsteres rundt i de store og smaa Provinsbyer tæller ikke, regnes ikke med, har ingen Historie. Glansen fra Paris sluger alle de smaa Lys. Og i Paris er atter al Theaterkunst centraliseret i *Théâtre-Français*.

Dette var ikke sket gennem en naturlig Udvikling, men ved et Magtsprog. Den store Ludvig vilde det saa. Siden 1680[1]) maatte der intet andet Sted spilles fransk Komedie end hos „Kongens store Skuespillere“. Ja, i Kongens senere Alder, da han var under sin fromme Maîtresses og Præsternes Indflydelse, forvistes endog de tidligere saa højt yndede Italienere,[2]) og den store Hovedstad havde kun to dramatiske Tilflugtssteder: „det kgl. Musikakademi“ ɔ: Operaen og „den Franske Komedie“.

Rigtignok forsøgte stadig driftige og ihærdige Theaterentreprenører at opretholde det folkelige Skuespil paa Markederne, og trods alle Forbud og Forfølgelser lykkedes det ogsaa i Længden ved allehaande snedige Omgaaelser af Loven at bevare denne populære Forlystelse, ja endog at skabe nye Veje for Skuespillet der.[3])

---

[1]) Se „Molièretiden“ p. 224 f.

[2]) I 1697, sml. „Den italienske Kunstkomedie“ (Skuespilkunstens Historie II p. 289 f.)

[3]) *Opéra-comique*-Genren er saaledes udgaaet fra de gamle Markedssyngespil, der delvis var Parodier paa den seriøse Operastil, derfor „komiske Operaer“.

Men skønt mange Forfattere, og det ikke af de daarligste,[1]) leverede Bidrag til de lystige og respektløse Markedskomedianter, saa vedblev deres Kunst dog at staa uden for almindelig æstetisk Lov og Ret, som en løjerlig og pirrende Sammensætning af Ekvilibristik, Tryllekunst og pudsig Forvrængning af den rigtige Skuespilkunst.

At denne sidste var givet i Monopol til det ene „Franske Theater", var ikke til dens bedste. Det Liv og den Anspændelse, som Konkurrencen havde skabt i Molièretiden, var slappet i en jævn Sikkerhed og en altfor letfornøjelig Selvtilfredshed, saavel hos Forfattere, som hos Skuespillere, man kan gerne sige hos Publikum med.

Den dramatiske Literatur flød videre i de Lejer, som det forrige Aarhundredes store Navne havde dannet, uden nye Ideer eller nye Former. Med Tragedien stod det værst til, og det er en overordenlig haard Prøvelse at læse Værker af La Grange-Chancel, Abbé Pellegrin, Fontenelle, La Mothe og andre af Racines Epigoner. Skuespilkunsten kunde absolut intet nyt Stof hente ud af disse regelmæssigsnørklede Deklamationer; man maa nøjes med at beundre, at nogen har haft Taalmodighed til at lære alle disse Alen Alexandrinere udenad og har faaet andre til at høre paa dem.

Komedien var adskilligt bedre faren. Om end ingen Komedieforfatter naar op i Højde med Molière, fordi ingen gaar Mennesket og Tiden paa Livet løs med en saadan Anspændelse som han, saa skrev dog omkring Aar 1700 en hel Række begavede Mænd Lystspil, der ikke blot beherskede Komediescenen Europa over Aarhundredet igennem, men af hvilke endnu mange kan læses og maaske kunde spilles med Fornøjelse. Den vidtberejste, verdenskloge *Regnard* anses i Frankrig for en Halvklassiker og hans bedste Komedie, „Spilleren", er i Virkeligheden ogsaa et Mønster paa en let og naturlig Karakterkomedie i Tidens Smag. „Den der ikke kan finde Behag i Regnard, er ikke værdig til at beundre Molière," sagde Voltaire. *Lesage's* Vid er grovere og tungere, men

[1]) Først og fremmest *Lesage*, som efter forskellige Besværligheder, han paa Théâtre-Français havde med sin bedste Komedie „Turcaret", vendte sig til Markedsskuespillerne og skrev dem mangt et lystigt Skuespil.

ikke mindre naturligt, og med sin „Turcaret“ indførte han en ny Type paa Scenen, Pengemanden, den borgerlige Opkomling, Financier'en, der i det virkelige Liv spillede en saa stor Rolle under Statens hæftige Anstrængelser for at skaffe sig Penge for enhver Pris, og som man i Begyndelsen af Aarhundredet hellere end gerne saa latterliggjort paa Theatret.

Noget lavere stod den originale Projektmager *Dufresny* og Skuespilleren *d'Ancourt*, begge imidlertid meget yndede og produktive Skuespilforfattere, hvis lette Stil og hensigtsløse Komik just behagede Regentskabstidens blot paa Morskab opsatte Publikum. Den førstes *Baguette de Vulcain, Attendez-moi sous l'orme, Lot supposé* og *Double Veuvage* og den sidstes *Chevalier à la mode, Fête de village* og andre Landsbystykker, i hvilke d'Ancourt især excellerede, gik Europas Scener rundt. Til en lidt senere Generation hører *Néricault Destouches* og *Marivaux*, begge ægte 18. Aarhundredes Mænd, hos hvem dels „Filosofien“, dels den engelske moraliserende Paavirkning begynder at stikke Hovedet frem. Destouches, den fine Diplomat, Regentens betroede Afsending i London, havde der lært den engelske Literatur at kende og omformede den efter sit Behov i sine let moraliserende Karakterkomedier af hvilke *le Glorieux* blev den mest yndede. Marivaux filosoferede sindrigt og søgt over Hjærtets ømme Følelser og stillede sine sirlige Figurer sammen i indviklede Intriger.

Men nye Veje fandt ingen af disse letskrivende og letfattelige Forfattere. Knap nok hist og her en ny Figur, en ny Type fra Livet, som den brutale, latterligt forfængelige Finansmand. I disse Masser af nye Stykker var der ingen digterisk Frodighed, kun en veldyrket Forfatterduelighed. De samme Situationer, de samme Figurer vendte idelig tilbage, om end noget modificerede af Tiden, og Skuespilkunsten, som selv ikke besad nogen nyskabende Aand, blev naturnødvendigt rubriceret og fastslaaet i en hidtil ukendt Grad. Fagene afgrænsedes skarpere end nogensinde før, og Vægten lagdes, og maatte lægges, mere paa den kunstfærdigt udarbejdede Diktion end paa levende og frisk Menneskefremstilling.

Som en Operasanger har sit Rollefag forudbestemt efter sin Stemmes Omfang og Uddannelse, saaledes var næsten ogsaa Skuespillernes Kunstomraade begrænset. Hver havde sit Felt, uden for hvilket man ikke gik; man engageredes til et bestemt *emploi*, som det hed, som man havde Ret til ene at udfylde og Pligt til at være hjemme i.

Tragedien havde paa Mandssiden sine *Konger, Tyranner* og *Elskere*, samt de saakaldte *seconds rôles* ɔ: Roller i andet Plan, Fortrolige og lignende; paa Kvindesiden *Prinsesser, Mødre, Elskerinder* og ligeledes Sekundroller.

Komedien havde sine *Financiers* og *Kapper* ɔ: de ældre komiske Roller; Finansmanden var efter „Turcaret" blevet en staaende Type; „Kapper" (*manteaux*) var saadanne Roller som Harpagon, Orgon, Géronte; endvidere *Elskere, Tjenere* og *Bønder*; og af Dameroller *Duègnes* ɔ: gammelkomiske Kvinder, som Mme Pernelle, Frosine og lignende, *les grandes Coquettes* (Elmire, Célimène) *Elskerinderne* og *Soubretterne* (Tjenestepigerne).

Desforuden var der alle Smaarollerne, til hvilke Utiliteterne eller som de hed i Theaterargot'en: *les bouche-trous* (Hulstopperne) var bestemte.

Dog engageredes endnu ingen til at spille henholdsvis i Tragedien eller Komedien alene. Den tragiske Elsker spillede som en Selvfølge ogsaa de unge Mænd i Komedien og var Truppens *jeune premier;* Prinsessen i Tragedien var tillige Komediens *grande coquette;* som en særlig Mærkelighed kan nævnes, at *Konger* og *Bønder* gerne hørte til samme Fag.

Den første Indehaver af et Rollefag kaldtes *chef d'emploi,* men enhver saadan havde sin Dublant — *double*, som det kaldtes, — der til enhver Tid var pligtig til at indtræde i Hovedskuespillerens Roller. Undertiden var et Rollefag givet til endnu en tredje, saaledes at det efter det tekniske Udtryk var doubleret baade *en second* og *en troisième.*

En Skuespiller eller Skuespillerinde engageredes til sit bestemte Rollefag af Hofholdningen, *les Premiers Gentilshommes*

de la Chambre, der ogsaa udstedte Reglementer for Theatrets oekonomiske og disciplinære Drift. Efter Sammenslutningen var det Franske Theater i det hele mindre frit stillet end tidligere. Men i den daglige og kunstneriske Drift og i Fordelingen af det oekonomiske Udbytte var dog den gamle republikanske Form fra Molièretiden bevaret.

Nogen egenlig Leder var der ikke, men alle Parthaverne samledes ugentligt[1]) — hver Mandag Kl. 10 Formiddag — og drøftede Theatrets Anliggender, hørte paa nye Stykkers Oplæsning, tog Bestemmelse om deres Anvendelighed, fordelte Roller, osv. Den daglige Ledelse besørgedes af de mandlige Parthavere efter ugenlig Tur, og en saadan som Regissør fungerende Skuespiller kaldtes *Semainier*.[2])

Hvad der bidrog i høj Grad til at holde denne Periodes Skuespilkunst indenfor Deklamationens og Konversationens snævre Grænser, var de ydre sceniske Forhold.

Det Theater, som den „Franske Komedie“ spillede paa i Begyndelsen af 18. Aarhundrede — og iøvrigt hele Aarhundredet igennem — var bygget i 1689, efter at Truppen under et futilt Paaskud fra Sorbonnens Side[3]) var forjaget fra Guénégaudtheatret[4]) og efter utrolige gejstlige Trakasserier havde fundet en ny Grund i det gamle Boldhus „Stjernen“, som laa rue des Fossés Saint-Germain-des-Prés.[5])

---

[1]) For at faa fuldtalligt Møde fik hver Tilstedeværende, efter endnu gældende fransk Skik, en Jeton, som indløstes med 10 fr. Senere, da det viste sig, at de fleste Sociétairer mødte meget punktligt, blev Jeton'ens Værdi nedsat.

[2]) Det var denne Ordning som Kejser Josef II indførte ved Burgtheatret. Sml. ovenfor p. 115, Note 1.

[3]) Man paastod fra det theologiske Fakultet, at Theatrets Nærhed vilde virke forstyrrende paa det Kollegium („de fire Nationers“) som agtedes oprettet i Nabolaget.

[4]) Se „Molièretiden“ p. 220.

[5]) Façademuren og nogle Spor af Scenen existerer endnu i rue de l'Ancienne Comédie Nr. 14. — Selv efter at Købet af Grunden var afsluttet, vedblev Præsterne deres ihærdige Kamp for at hindre Theatrets Bestaaen. Man forsøgte at købe Grunden under Haanden, og, for at faa Sælgeren til at gaa fra sit Ord, truede man hans Svigersøn, der var Købmand med, at, hvis han ikke gjorde fælles Sag med Præsterne „saa vilde Gud forbande hans Handel og han blive ruineret, men hvis han vilde bryde sit Ord til os [ɔ: Skuespillerne; det er La Grange som i sit „Register“ beretter denne Kendsgerning], kunde han allerede nu betragte sig som salig.“ — Den hæderlige Købmand betakkede sig dog for den gejstlige Salighed og gik ikke fra sit Ord

Skuespilhuset var bygget helt fra nyt og havde efter Tidens Forhold kostet mange Penge,[1]) skønt det ikke var stort. Men det var som Skueplads upraktisk, i alt Fald kun indrettet paa den Art Komedie, som lige i Øjeblikket var i Mode. Det var langt og korridoragtigt smalt, Parterret havde ingen Siddepladser, der var tre Etager, hvor man hverken saa eller hørte videre godt paa Grund af den langagtige Form og, hvad der var det værste, den halve Del af Scenen var opfyldt af Tilskuerpladser, saa at Skuespillerne kun havde en snæver indelukket Passage at bevæge sig paa, og hvorved enhver dekorativ, endsige malerisk Virkning var absolut forhindret.[2])

Den af Tilskuerpladsen indsnævrede Scene var faktisk ikke mere end 7½ Alen bred fortil og kun 5½ Alen oppe mod Baggrunden, og Skuespillerne spillede paa denne lille Plads med Publikum lige op ad sig paa alle Sider, undtagen netop i Ryggen. Bag den forgyldte Balustrade paa Scenen sad fuldt af Petitsmaîtres, fremfor Scenen hang paa den venstre Side — regnet fra Parterret — den saakaldte Dronningens Loge, paa den højre Kongens Loge[3]) og i Orkestret lige op ad Scenen var Bænkerækker med Tilskuere.

Det er klart, at de Midler, som vi benytter, ikke blot dekorative, men ogsaa i Retning af Maskering og Kostyme, aldeles ikke lod sig anvende under saadanne Forhold. Maskeringen navnlig indskrænkedes til det mindst mulige og gik ikke stort ud over en almindelig Sminkning, som den ogsaa anvendtes i det daglige Liv. Og Kostymet blev til en ganske konventionel Pynt, der nærmede sig saameget som muligt til den moderne Hofdragt.

---

[1]) Det stod Skuespillerne i alt i 198233 liv. 16 s. 6 d.

[2]) En Plan over dette Theaters Indre, samt nærmere om Tilskuere paa Scenen vil Læseren kunne finde i „Molièretiden“ p. 103.

[3]) De kongelige Personer kom kun yderst sjældent i selve Theatret, men bestilte Skuespillerne til at spille paa Hoftheatret. Derfor solgtes disse Loger som oftest. Hændte det at de alligevel indfandt sig, maatte Logerne rømmes af dem, der havde købt dem. — Højre Side af Theatret kaldtes efter Logerne Kongesiden, venstre Dronningesiden; vort kgl. Theater har, vistnok efter fransk Tradition, bevaret disse Benævnelser, blot er det hos os den venstre — fra Tilskuerne — som kaldes „Kongesiden“, den højre „Damesiden“ (efter Hofdamelogen).

F. 35. „De franske Skuespillere", efter Watteau (de to Midterfigurer er Ægteparret Quinault-Dufresne; Figuren yderst tillhøjre Paul Poisson)

I syttende Aarhundrede havde man endnu gjort nogle svage og ubehjælpsomme Forsøg paa at skabe et Slags historisk Kostyme. Disse Forsøg kasseredes nu ganske og veg Pladsen, dels for helt moderne Dragter, dels for en fantastisk-konventionel Maskerade-pynt. Skuespillerinderne klædte sig væsentlig, i Tragedien og iøvrigt i alle Stykker af hvad Art og fra hvad Tid de end var, i moderne Hofdragter, med store *paniers,* Diamanter og Fjerbesætninger i Haaret, og iøvrigt overlæssede med Fryndser, Agramaner og mangefarvede Baand.

Fig. 36. Tragedienne i Kostyme

Herrerne havde derimod skabt sig et Helte-Kostume, som maatte passe til alt. Paa Hovedet havde de de store Ludvig XIV-Parykker, ogsaa efter at disse var gaaet af Mode, samt trekantede Hatte med en høj, rig Fjerbusk, dernæst et kunstigt, broderet, gyldent Harnisk, vide, udfaldende Silkeærmer og derunder en fin Kammerdugsskjorte med Kniplingsmanshetter. Under Harnisket var fæstet et lille, rundt Kurvestativ, en *tonnelet*, som bar et stumpet Skørt med Guldfryndser, der naaede til Knæerne. Over Skørtet et bredt, ligeledes frynset Gehæng med en lille Paradekaarde. Paa Hænderne hvide Handsker med Guldfrynser, paa Benene Silkestrømper, samt en Slags broderede, guldbesatte Halvstøvler med høje, røde Hæle.

Saavel Helt som Heltinde havde saa godt som altid en eller anden Ting i Haanden, naar de spillede, et Lommetørklæde, en Vifte, en Tryllestav eller lignende, og det betragtedes som et stort Vovestykke, da den excentriske Sangerinde Mlle *Maupin* paa Operaen som Medea forsøgte at undlade dette.

Den moderne Komedie spilledes naturligvis i moderne Dragter; i den gamle, som endnu stadig dyrkedes ivrigt, optraadte Karakterfigurerne i de traditionelle Kostymer fra forrige Aarhundrede, medens Elskerparrene var højmoderne.

Kravene til rige og pragtfulde Kostymer var overordenlig store, og Ambitionen efter at vise sig i dem og overbyde hinanden ikke mindre. Saadanne Dragter var imidlertid særdeles kostbare; en almindelig, moderne Hofkjole kunde meget let koste 3000 til 4000 fr. og en Skuespillerindes Robe løb uden særlige Extravangancer op til 10000 fr. De fornemme og flotte Hofkavallerer, som kun gik med en Dragt en halv Snes Gange, forærede imidlertid hyppigt Skuespillerne af deres Overflod et saadant kostbart Stykke, saa at de kunde optræde standsmæssigt, og heller ikke Skuespillerinderne behøvede altid at anvende direkte af deres Theaterindtægt for at blive vel klædte.

I al denne Pynt og Pragt, som forekommer Nutidsmennesket latterlig, fordi den anvendtes til alt, var der imidlertid en Stil, en depraveret Tids udsøgte Gennemførthed, som frelste den fra at blive parvenuagtig smagløs. Men naturligvis, denne straalende Indfatning af Guld og Silke, vajende Fjer og bølgende Kniplinger, duftende Pudder, Skønhedspletter og Glacéhandsker var ikke skabt til at rumme urkraftig, folkelig bred Kunst, heller ikke til at skærme om ren og skær Poesi. En straalende Drivhusplante, som ikke taalte fri Luft, pompøs og bisar paa en Gang, blev den Skuespilkunst, som dyrkedes indenfor Théâtre-Français Mure; Pomp og Deklamation i Tragedien, Spot og barokke Løjer i Komedien, gennemført Omhu for den formelle Udarbejdelse, men intet Syn udover de en Gang fastslaaede Former og ingen Længsel efter nyt Indhold.

„Den franske Komedie“ var intet Samlingssted for Folket,[1]) det var et Rendez-vous for den elegante Verden. Publikum var ogsaa væsenligt det samme bestandig. Der var et Stamparterre af Litterater, Lærde, Abbé'er, Officerer og Skønaander, som dannede Kærnen af Theaterkenderne, en Logekrans af elegante Damer med deres opvartende Kavalerer, et Scenepublikum af flotte, blaserede, unge Hofkavalerer og Modejunkere. Men alle kendte de hinanden og Skuespillerne lige godt. De kom Aften efter Aften og nød Skuespillet paa en ganske anden Maade end man nuomstunder venter sig Nydelse i et Theater.

Der var ingen skønne Billeder, ingen maleriske Lysvirkninger, ikke heller nogen egenlig dramatisk Spænding; det meste, der spilledes, kendte man udenad, og selv de helt nye Ting lignede hinanden saa meget, var skaaret saa regelmæssigt efter den en Gang tilvante Læst, at selve Handlingen aldrig kunde overraske eller spænde.

Alt hvilede paa Behandlingen, Fremsigelsen, Diktion, Plastik, Ansigtsspil. Man kom for at høre om Mlle Duclos sagde den eller den Tirade bedre i Aften end sidst, om Beaubourg vilde bringe en til at græde, om Mlle Desmares overgik Mlle Beauval i den eller den Soubretterolle, om Poisson kunde naa sin Fader som Crispin. Man var som i et stort Selskab, hvor der til Gæsternes Underholdning fremsiges og synges forskellige alvorlige og lystige Ting, og hvor man alt imens vejer og kritiserer de forskellige Præstationer.

Skuespillernes Stilling blev derved ogsaa en noget anden. De kom deres elegante Publikum langt nærmere paa Livet, ogsaa rent socialt. De stod ikke mere som en fjærn, fremmed Kaste, der

---

[1]) Blandt andet fordi det var for dyrt for Folket at gaa der. De fleste og bedste Pladser, nemlig 1. Etages Loger, Balkonen ɔ: Logerne over Scenen, Scenepladserne, Orkestret og Amfitheatret ɔ: de skraat opstigende Siddepladser bag Staaparterret kostede 4 fr., 2. Etage 2 fr., 3. Etage $1^1/_2$ fr. og endelig Parterret, der ligesom 3. Etage var unumereret 1 fr. — Da Pengene den Gang havde omtrent fire Gange saa høj en Værdi som nu, altsaa de billigste Pladser efter vor Mønt kostede c. 3 Kr., vil man se, at Théâtre Français ikke var beregnet paa Smaafolks Fornøjelse.

vel af og til kunde faa Lov til at vise sig blandt andre Mennesker, men aldrig kunde regnes med som andet end en Slags mærkelige Zigøjnerfolk.

II

Skuespilkunsten og Skuespillerne. — Tragedieskolen. — Quinault-Dufresne og hans Familie. Andre Skuespillerslægter.

Da Frankrig ved Ludvig XIV's Død aandede lettet ud oven paa det Bigotteriets Tryk, som i saa mange Aar havde hvilet paa det, slappedes de stramme sociale Baand straks noget. Og uden at man egentlig saa anderledes paa dem eller havde nogen human eller demokratisk Følelse af, at Skuespillere kunde være skabt som andre Dødelige, akcepterede man dog disse velklædte, morsomme, godt for Tungebaandet skaarne Mennesker, der kunde sige en Aandrighed saa vel som nogen anden, og som havde tilegnet sig alle Selskabets gode Manerer. Skuespillerne bevægede sig som Fiske i Vandet i den elegante Verden, Skuespillerinderne holdt Salon for Hertuginder,[1]) og ingen mærkede, til daglig, det kolossale Svælg, som Adelen trods alt holdt aabent mellem sig og Kunstnerstanden.

Den Trup, som befolkede Théâtre-Français' Brædder ved den gamle Konges Død, var just et Udtryk for sin Tid. Det var ingen fremstormende Genier, der vilde noget, der satte Kunsten over alt, der saa nye Syner, der drog skjulte Skatte frem. Det var Folk, der alle havde en god Teknik, thi dette var nødvendigt paa den franske Scene, en i sproglig Henseende udsøgt Diktion, thi Forsyndelser mod Sproget var Parterret ubarmhjærtigt imod, og det kunde godt udhysse en af sine Yndlinge, blot fordi den Ulykkelige

[1]) Ogsaa intimere Forhold knyttedes mellem Adelen og Skuespillerne. Det var meget almindeligt, at Scenens bedaarende *Amoureux* blev den eller den fornemme Dames erklærede Amant, og omvendt havde Skuespillerinderne deres Forhold i de allerhøjeste Kredse. Tidens Memoirer vrimler af galante Afsløringer i denne Retning.

havde begaaet en *pataquès* ɔ: det vil sige, sat *t* for *s* i en Overføring.[1])

Fra den klassiske Tid var endnu et Par Veteraner tilbage, nemlig den gamle, hæderlige *Guérin*, Fru Molières anden Mand, som endnu i sit firsindstyvende Aar spillede sine Kapperoller i Komedien og sine Fortrolige i Tragedien til Publikums udelte Tilfredshed, og *Pierre Lenoir La Thorillière*,[2]) en ganske udmærket Komiker, Molières egentlige Arvtager i alle Roller af Scapin-Arten, en fortrinlig Fremstiller af alle den nyere Komedies fiffige Tjenere, Hector i „Spilleren", Champagne i „den kokette Moder", Carlin i „den Tankeløse", osv. Et Smil i hans aabne, muntre Ansigt, et lille Blink med de elskværdige, smukke Øjne var nok til at rive Tilskuerne med. Medens han i sine unge Dage havde været hengiven til Overdrivelse, var han i sin modne Alder Mønstret paa en gratiøs Komiker af den molièreske Skole. Nu var han noget til Aars — han var født 1656 — men stadig lige yndet for sit elskværdige Lune, der endog fik Publikum til at bære over med hans lidt for udprægede Tilbøjelighed for Vinflasken. Han spillede iøvrigt helt op til sit femoghalvfjersindstyvende Aar, da han døde, almindelig savnet som den sidste Discipel af den store Komediemester.

En anden Ætling af en gammel Skuespillerstamme var *Paul Poisson*, der ganske gik ind i sin Faders[3]) berømmelige Figur og næsten var ligesaa populær og ligesaa pudsig som denne.

Havde den komiske Skole saaledes holdt Molières Lære i Agt, saa havde den tragiske Stil faaet Udøvere, hvis Kunst maatte faa ham til at vende og vride sig i sin Grav.

Da *Baron,* Molières genialeste Elev, den fødte Elsker og Helt, første Gang trak sig tilbage, i 1691, tilfaldt hans Rollefag en Pro-

---

[1]) Saaledes gik det bl. A. den ellers meget feterede Mlle *Contat*, der endog to Gange i samme Stykke, d'Ancourt's *Chevalier à la mode,* blev udpebet den ene Gang for en saadan Udtalefejl, den anden Gang for en Hukommelsesfejl.

[2]) P. L. La Thorillière var den mellemste og bedste af tre Slægtled Skuespillere. Hans Fader, den forhenværende Kavallerikaptejn, der hørte til Molières Trup, var en betroet Mand i Truppen, men ikke saa god en Skuespiller som sin Søn. Den sidste, Sønnesønnen *Anne Maurice*, var kun en tarvelig Efterligning af sin udmærkede Fader.

[3]) Raymond P., den første *Crispin*. Se „Molièretiden" p. 122 ff.

vinsskuespiller ved Navn *Beaubourg*,[1]) der i en Art Konkurrence mellem forskellige Emner var blevet valgt, dels fordi han var den udmærkede komiske Skuespillerinde Mme Beauval's Svigersøn, dels fordi hans Rivaler til Sociétairepladsen var endnu værre end han.

Beaubourg lykkedes det i forbavsende kort Tid at rive alt det ned, som Baron havde bygget op i den tragiske Stil. Den ædle, fornemme Simpelhed, den naturlige, talende Diktion, de faa og frie Bevægelser, de fint udtænkte Stemningsovergange, som man havde beundret Baron for, erstattede Beaubourg med alt det modsatte. Han var meget uintelligent, og lagde bestandig en dyb Mening i og kraftig Vægt paa de ligegyldige Ting, medens han styrtede hastigt hen over det, som rummede den egentlige Tanke. Han havde et daarligt Ydre og ingen naturlig Højhed i sin Optræden, hvad han saa erstattede med en oppustet Noblesse og en voldsom og urimelig Gestikulation. Han havde ingen velskolet Stemme og ingen tilstrækkelig uddannet Diktion, hvorfor han valgte at hyle sine Følelser frem paa en afsindig, øresønderrivende Maade.

Dette sidste Middel var det, der skaffede ham Anseelse hos Publikum og bibragte ham selv Tillid til, at han var en stor Skuespiller. Den stærke legemlige Anspændelse vil gerne frembringe en Illusion hos den Spillende af at „føle" den Lidenskab, han skal tolke, og denne Illusion suggererer atter hos Tilskueren en Tro paa, at han virkelig ser og hører noget stort og gribende. Hylemaneren vil derfor aldrig, energisk gennemført, helt forfejle sin Virkning. Og Energi i Gennemførelsen manglede det ikke Beaubourg paa. Han kunde brøle en Replik, som var bestemt til at siges med absolut Kulde og Ro, frem med et saadant vanvittigt Raseri, at Publikum modstandsløst brød ud i Bifald og ganske glemte Meningsløsheden.

Intet Under da, at Beaubourg endog dannede Skole paa sine

---

[1]) Pierre Trochon de Beaubourg var født c. 1662. Han var altsaa omtrent 30 Aar, da han debuterede paa Théâtre-Français. I 1718 trak han sig tilbage og døde 1725.

gamle Fif. Mlle Champmeslé, der med alle sine Fejl, var et udpræget tragisk Temperament var død i 1698, men hun havde efterladt sig to Elever, af hvilke den ene, hendes Niece Mlle *Desmares*,[1]) ganske efterlignede hendes kunstlede, syngende tragiske Deklamation — i Komedien blev hun den mest henrivende og kaadeste Subrette —, medens den anden Mlle *Duclos*[2]) i høj Grad overdrev denne Maner og læmpede den efter Beaubourgs Spil til en latterlig, forvreden Svulst, som en Tid lang vandt mange Beundrere.

Fig. 37. Mlle Duclos

I Forening repræsenterede Beaubourg og Mlle Duclos den opstyltede Skole, som gennem Provinsselskaberne og de udenlandske Hoftrupper gjorde Propaganda for den franske Tragedie, og hvis Udløbere vi har lært at kende blandt andet gennem Carolina Neubers og Döbbelins Bestræbelser i Tyskland.

Den eneste, som i Øjeblikket ved det Franske Theater bevarede

---

[1]) Christine Antoinette Charlotte D. er født i København 1682, paa hvilket Tidspunkt hendes Fader *Nicolas Desmares* og hendes Moder *Anne Dennebault* var ansatte ved den franske Hoftrup her. Hun debuterede i en af sin Fasters tragiske Roller (Ifigenia i „Orestes og Pylades“ af La Grange-Chancel). 1721 trak hun sig tilbage og døde 1753.

[2]) Marie Anne de Châteauneuf, kaldet D., fødtes 1670. Hun var først ved Operaen, men debuterede derpaa som Skuespillerinde ved Théâtre-Français i 1693. Hun vedblev at spille Komedie indtil sit 63. Aar, skønt hendes Maner da var gaaet ganske af Mode. I 1725, femoghalvtresindstyve Aar gammel giftede hun sig med en pur ung Skuespiller, der mishandlede hende og blev hendes Livs Straf.

Fig. 38. Scene af „le Glorieux“. Midterfiguren er Quinault-Dufresne; Damen ved hans Side Mlle Gaussin

Mlle Clairon træffer Hovedet paa Sømmet naar hun i sine Memoirer siger om ham: „Mere blændende end dyb, fin, men aldrig frygtelig, og uordenlig, principløs, uden noget af de store Træk, som karakteriserer Geniet, har Dufresne kun haft sin Persons og sit Organs overordenlige Skønheder at takke for sine Sukces'er; og der kan ikke være Tvivl om at Publikum paa den Tid ikke fordrede det, der fordres nuomstunder."

Fig. 39. Mlle de Seine

Quinault-Dufresne giftede sig i 1727 med den talentfulde, men svagelige Skuespillerinde Mlle *de Seine*, der kun virkede kort Tid ved Theatret, og hvem han iøvrigt plagede paa enhver Maade. De blev ogsaa hurtig skilte, da han havde brugt hendes Medgift og solgt hendes Juveler og Klæder.[1])

Af de tre Søstre Quinault fik de to ældste kun ringe Betydning, den ene, gift *de Nesle*, som var talentfuld, døde ganske ung, den anden, som ikke var det, forlod Theatret meget tidligt. Der er kun den Mærkelighed ved hende, at hun efter at have været ansat i c. ni Aar, oppebar Pension i omtrent halvfjersindstyve, hvad hun vel nok kunde takke sin indflydelsesrige Familie for.

Den yngste Søster, *Jeanne Françoise*, blev en meget spirituel Subrette — hun var Dublant for Mlle Desmares i dette Fag — men mest bekendt blev hun iøvrigt efter sin Afgang fra Scenen,

[1]) Se Skilsmissedokumenterne i Campardon: les Comédiens du Roi p. 240—243.

hvor hendes Hus blev Hjemstedet for en af de kendteste litterære Saloner, hvis Centrum, foruden den smukke, statelige Værtinde, især *d'Alembert* var.

Familieskabet indenfor Théâtre-Français' Skuespillerstand var i det hele overordenlig tæt i denne Periode. Foruden Familierne La Thorillière, Poisson, Desmares og Quinault, var der *Dangeville*'rne — der senere skulde sætte saa skøn en Blomst i den fortryllende Marie Anne D.—*d'Ancourt*'erne af hvilke Manden, *Florent Carton d'Ancourt* allerede har været nævnt som en meget populær og frugtbar Komedieforfatter.[1])

Disse Familier var atter indbyrdes gifte ind i hinanden, Dangevillerne med Desmares'erne, d'Ancourt'erne med la Thorillière'rne osv., osv.; det er et helt Studium for sig at finde Rede i disse gamle Kunstneres indfiltrede Slægtskabsforhold.

III

Adrienne Lecouvreur. — Hendes Særstilling som Kunstnerinde. — Hendes Person. — Hendes mystiske Død.

Ind i denne solide og praktiske Familieforsørgelse, som Molières Hus var blevet, gennem lystigt Vellevnet og smaaligt Kævl, gennem oppustet Standsvigtighed og lad Gemytlighed, ind paa denne Scene med de mange Kunstgreb og den ringe Kunst, med dens champagnehidsede Komik og dens overpudrede, vantrevne Tragik, skrider saa pludselig en sart, poetisk Skikkelse; mellem alle disse selvglad smilende eller affektert grædende Hoveder, faar man endelig Øje paa *Adrienne Le Couvreur's* ejendommelige, alvorlige Profil.

---

[1]) Han var tillige en duelig og yndet Skuespiller i det komiske Karakterfag, meget slet derimod i Tragedien. Misanthropen nævnes som en af hans bedste Roller. Han hørte nu til den ældre Generation (født i 1661) og var en fed, munter og aandfuld Vivør, der, ligesom Brødrene Quinault, var velset i det letlevende, fine Selskab.

Det var i 1717, den 27. Marts, at Mlle Le Couvreur første Gang viste sig paa den „Franske Komedies“ Scene som *Elektra* i Crébillons Tragedie af samme Navn og som den underfundige *Angélique* i Molières „George Dandin“.

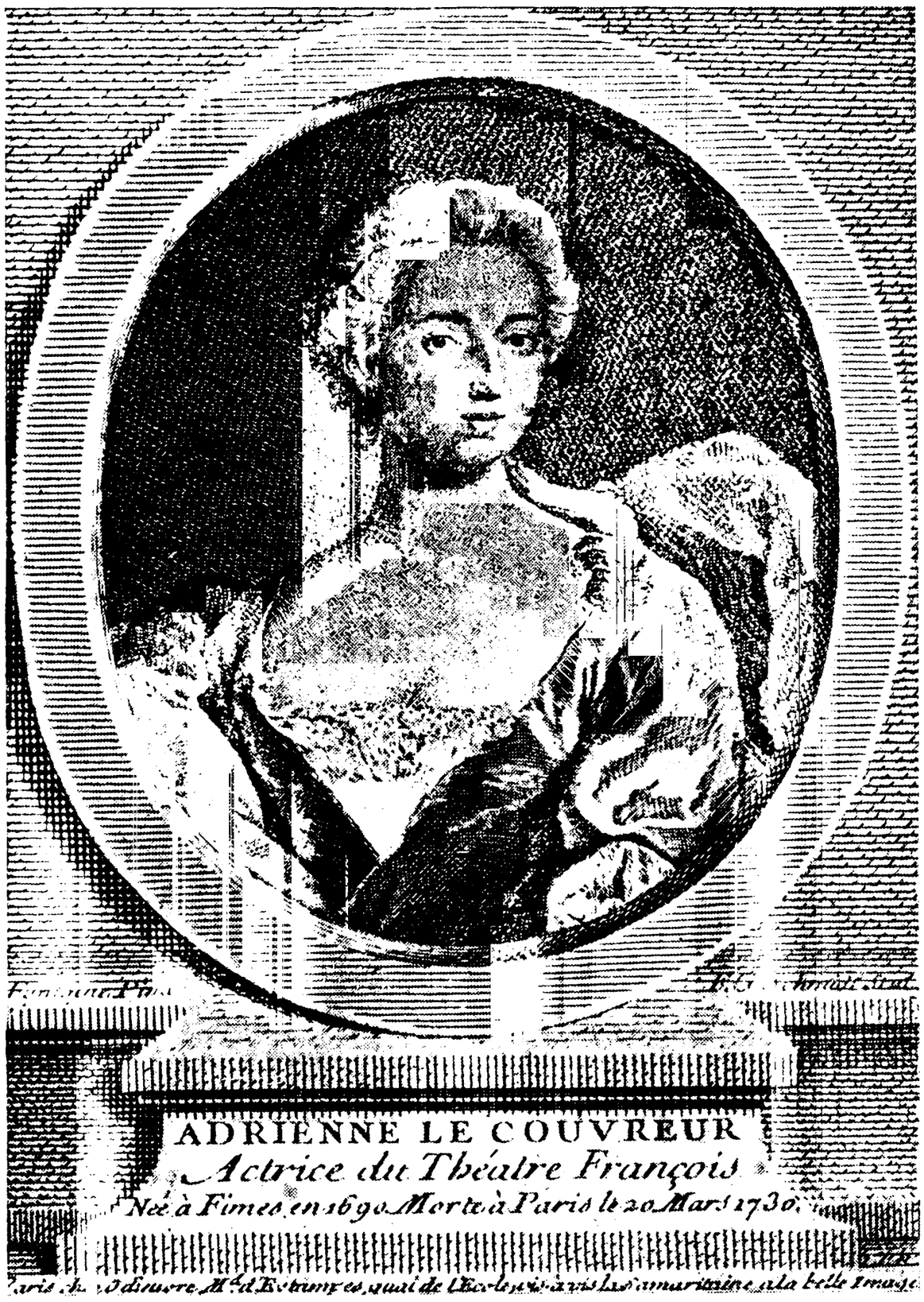


Fig. 40. Adrienne Le Couvreur

Men hun var allerede den Gang en udviklet Skuespillerinde, og et Menneske, der havde et bevæget Følelsesliv bag sig.

Adrienne Le Couvreur var et Almuesbarn. Hendes Fader var en fattig Landsbyhattemager Rob. Couvreur, der til Held for Kunsten fik Lyst at nedsætte sig i Paris i 1702, da hans lille Pige var ti Aar gammel.[1])

Hvorledes hun, opdraget under kummerlige Forhold og uden mindste Berøring med nogen Art af Kunst, har faaet Lyst og følt Evner i sig til at tolke de gamle franske Dramatikeres Luksuspoesi, det er en af disse Gaader, som stadig vender tilbage, naar man vil efterspore Geniets Veje. Saameget er vist, at vi ser hende, tretten Aar gammel, som Medlem af en af de den Gang saa hyppige Amatørtrupper, og allerede da forbavse Tilskuerne ved som *Pauline* i „Polieucte“ at recitere de Corneille'ske

[1]) Hun var født 5. April 1692.

Vers paa en særegen Maade, der ikke lignede den sædvanlige Deklamation.

Adrienne havde en Tante, som vaskede for Folk og som blandt sine Kunder talte en af den Franske Komedies Societairer, Hr. *Legrand*. Denne Mand var kun en slet Skuespiller, men en original og velbegavet Person. Han havde tidligere spillet ved franske Trupper i Udlandet, og sin Ansættelse ved Théâtre-Français skyldte han Dauphinens — Ludvig XIV's Søns — Protektion; han var der Dublant for *Ponteuil* i Konge- og Bondefaget, men maatte lide meget under Parterrets højrøstede Ugunst, som han dog forstod at afvæbne ved sin koldblodige og vittige Slagfærdighed og sin skaanselsløse Selvironi.[1]) Han var en grim Mand med en tyk, firkantet Figur, et bredt komisk Ansigt og et stort, sonort Organ. Sit gode Hoved og sit Vid anvendte han til en hel Række lystige og lette Komedier, som nu er glemte, men af hvilke adskillige den Gang gjorde megen Lykke baade paa Théâtre Français, hos Italienerne og paa Operaen.

Denne Original, der var ligesaa god en Lærer, som han var daarlig Skuespiller, tog sig af den lille Adrienne, da hans Vaskerkone havde anbefalet hende til hans Velvilje, og der er næppe nogen Tvivl om, at hans spirituelle Undervisning har virket i høj

[1]) Naar Skuespillerne bestiltes til Hove, var det naturligvis de bedste, som rejste, og Pariserpublikummet maatte saalænge nøjes med Dublanterne, hvad der langtfra altid passede dèt. Saaledes gav man en Aften Racine's berømte „Mithridates" med en udsøgt Samling af Middelmaadigheder. Parterret var rasende og hujede og peb i den Grad af de ulykkelige Skuespillere i første Akt, at disse bogstavelig ikke turde gaa ind paa Scenen igen, men talte om at aflyse Forestillingen og give Publikum deres Penge tilbage. Denne Ordning tiltalte dog aldeles ikke Legrand, der endnu ikke havde været paa Scenen. Og han sagde: „Nej, nej, kære Venner! der er en betydelig Indtægt i Huset. Nu gaar jeg ind og taler med dem. Lad bare mig." Og han lod virkelig Tæppet gaa op, skred frem til Lamperækken, bukkede ydmygt for Publikum og sagde i en beskeden og bedrøvet Tone: „Mine Herrer" — man henvendte sig gerne til Parterret, der udelukkende bestod af Herrer — „Mlle Duclos, Herrerne Beaubourg og Ponteuil har været nødsagede til at spille ved Hoffet. Det gør os overordenlig ondt, at vi ikke har saa meget Talent som de og ikke kan erstatte dem. Hvis vi ikke vilde lukke Theatret i Dag, kunde vi kun give „Mithridates". Vi indrømmer, at det er og bliver spillet af saare slette Skuespillere. De har endda ikke faaet de værste at se endnu. For jeg vil ikke skjule for dem, at det er mig, der spiller „Mithridates"." Ved denne uventede Selverkendelse brast det let vendelige Parterre i Latter, og Forestillingen kunde spilles til Ende i Fred.

Grad fremmende paa den unge, ukyndige Pige, der endnu blot vidste dette ene, at hun elskede sin Kunst.

Seksten Aar gammel lod Legrand hende prøve for en Kammerat, Enken *Fonpré*, der skulde overtage Ledelsen af Theatret i Lille. Den myndige og dygtige Direktrice tiltaltes af den nye Kraft og engagerede hende straks. Og i Lille, den flanderske Fæstning, som just i Øjeblikket omtumledes af den spanske Arvefølgekrigs Rædsler, debuterede Adrienne Le Couvreur, samme Aar som Greven af Marlborough og Prins Eugen erobrede Byen, i 1708.

Den sekstenaarige unge Pige gjorde Lykke og hvirvledes straks ind i et bevæget Liv fuldt af Kunst og Elskov. Men Adrienne tog begge Dele alvorligere end hendes Kolleger i Almindelighed. Hun lærte hurtigt Kærlighedens Skuffelser at kende, men aldrig at betragte den *en bagatelle* med sit Aarhundredes luftige Overlegenhed. Og med samme utidssvarende Alvor fordybede hun sig i sin Kunst. Det var meget langt fra, at de urolige politiske og krigerske Forhold gjorde noget Skaar i Theaterinteressen i Provinsen.[1]) De franske Officerer var maaske endda nok saa kyndige Theatergængere som Krigere, og Adrienne Le Couvreur vandt sit første Ry blandt disse Kendere, der begunstigede hendes særegne Talent og unge Skønhed med exilerede Pariseres hele Entusiasme. Inden kort Tid var hun Provinsens erklærede Primadonna.

I ni Aar færdedes hun ude og var tilsidst ansat som første Skuespillerinde i Strassburg, der havde et af de kønneste Provinstheatre, ledet gennem en Række Aar af Jean Quinault, Faderen til hele den store Quinault-Familie ved Théâtre-Français. Hvis ikke en alvorlig Kærlighedssorg havde forjaget hende derfra, er det ikke godt at vide, om hun overhovedet var kommet til Paris.

En højtstaaende Embedsmand, Grev de Klinglin, havde tilbudt hende sin Haand og var blevet hendes Elsker; men just som hun skulde føde ham et Barn, svigtede han hende og giftede sig med en Dame af sin egen Stand. Fortvivlet herover og for stolt til at fortsætte

[1]) Voltaire fortæller i sin „Siècle de Louis XIV“ om hvorledes en Bombe under Lilles Belejring faldt lige i Nærheden af Theatret, uden at Forestillingen blev afbrudt.

Forholdet, forlod hun Strassburg og rejste til Paris, hvor hun presenterede sig ved Théâtre Français og straks blev antaget til Debut. Denne Debut, der vakte de største Forventninger og som fik Folk til at sige, at hun begyndte, som de største Skuespillerinder plejede at ende, blev for saa vidt et Vendepunkt i den Franske Komedies Historie, som hendes selvstændige Kunst aabnede Øjet for den gamle Skoles tomme Manierisme.

Kun i tretten Aar virkede hun i Paris — da rev en hemmelighedsfuld, uhyggelig Død hende bort — Aar, rige paa Modstand og Intriger, især fra Familien Quinault's Side, men ogsaa rige paa kunstneriske Sejre, paa aandeligt Liv, paa Anerkendelse og Forstaaelse fra Tidens bedste Mænd og Kvinder, hvad hun aldrig havde kunnet naa ude i Provinsen, hvor hun ensom havde lært sig selv op.

Det nye, som Adrienne Lecouvreur tilførte Tidens Skuespilkunst, var akkurat det, den i mange Aar fuldstændig havde manglet, og som vi med ét Ord vilde udtrykke med *Sjæl*. De samtidige Kendere bruger, i deres Undren over den uforklarlige Magt i hendes Spil, mange Omskrivninger for at gøre tydeligt dette ene, at det var den fulde Personlighedens Indsats, der bragte hende den kunstneriske Lykke.

Hendes Stemme var kun lille, havde ikke meget Omfang, men hun forstod at variere dens forholdsvis faa Toner i det uendelige og at lægge et stemningsfuldt Udtryk i den, som virkede helt nyt. Heller ikke hendes Person var stor; men hun var meget velskabt og slank — ikke svulmende, som man var vant til at se Tragediennerne. Ansigtet var fint og karakteristisk, med en let bøjet Næse, store udtryksfulde Øjne og en lille, fyldig Mund — ret et Attendeaarhundredes Ansigt.

Hendes Spil var stærkt mimisk udarbejdet og sammenlignes med Miniaturmaleriets Kunst. En Samtidig skriver meget anskueligt saaledes om hendes Kunst:

„Aldrig viste hun sig paa Scenen uden at hun syntes fyldt af sin Rolle *[pénétrée]*. Hendes Øjne forkyndte, hvad hun vilde sige;

hendes Frygt, hendes Bekymring var malet paa hendes Ansigt... Tilskueren fulgte hende modstandsløst i alle hendes Bevægelser; han var ligesaa rørt som hun selv, hendes Betagelse greb; man frygtede, klagede, skælvede med hende, man kom til at græde endog, før man saa hendes Taarer rinde. *Der er ikke noget forbavsende heri, thi man saa intet hos hende, som ikke syntes virkeligt og ægte. Det var, som snarere hendes Hjærte end hendes Stemme udtrykte sig.*[1])"

Om hendes Diktionsteknik er alle Vidnesbyrd overensstemmende. Den virker fuldkomment ny og overraskende selvstændig, fordi man gennem en Snes Aar ganske er blevet afvant med en efter Naturen udarbejdet Talekunst. „Natur" er ogsaa det Ord, som dukker op overalt omkring Adrienne Le Couvreur. I Virkeligheden var hendes Diktion stærkt og kunstfærdigt udarbejdet efter *Barons* Skole, med mange Overgange, Modulationer og Pauser. Men just denne kunstfærdige Virkelighedsefterligning virkede som Naturen selv i Sammenligning med den ensformige syngende eller hylende Versfremsigelse. Adrienne Le Couvreur var ikke paa den Maade noget Naturtalent, at hun blot lod staa til. Hendes Naturlighed var Metode og hende fuldt bevidst. Hun skriver i et interessant Brev til Marquis de la Chalotais: „De siger, at De vilde ønske, jeg vilde lære Dem Deklamationskunsten, som De har Brug for. Har De da glemt, at jeg ikke deklamerer? Simpelheden i mit Spil udgør dets eneste svage Fortrin; men denne Simpelhed, som Tilfældet har vendt til Lykke for mig, synes mig uundgaaelig hos en Mand som Dem. Først maa man have saa megen Aand som De har, og dernæst lade den kære Natur raade. At ville overanstrænge den, det er det samme som at ødelægge den. Gratie, Adel og Simpelhed i Udtrykket, og at lægge Kraft blot i Ræsonnementet og i det faktiske, det kan De sige og gøre bedre end nogen."[2])

Skønt hun her anbefaler Marquis'en at lade den kære Natur

---

[1]) *Seconde lettre du souffleur de la Comédie,* som tilskrives Du Mas d'Aigueberre; cit. af Georges Monval: *Lettres de Adrienne Le Couvreur,* p. 71.

[2]) Lettres de Adrienne Le Couvreur, lettre XLVIII.

raade — maaske blot, fordi hun ved, hvor vanskeligt det er at lære. Folk, ikke at deklamere, men at fremsige naturligt — saa følger hun ikke selv denne maaske ogsaa altfor simple Lære, men udarbejder sin Naturlighed til en høj Grad af Fuldkommenhed, støttet af Barons Exempel og direkte Vejledning. Maaske fristet af dette nye Talent, som ganske var efter hans Sind, vendte den store Skuespiller nemlig, 67 Aar gammel, tilbage til Skuepladsen for sine Triumfer og spillede endnu en Aarrække sammen med sin begavede Lærling.[1])

Af disse to Store var vel nok Baron den største og rigeste, blandt andet ogsaa, fordi han magtede Komediens Figurer[2]) ligesaa overlegent som Tragediens, medens Adrienne's sjælfulde Højhed ikke saa godt lod sig omplante i den lystige Genre. Sine Roller i Komedien udførte hun aandfuldt, elegant og fint,[3]) og enkelte af dem, som ikke krævede for megen Lystighed, udførte hun henrivende, men hun manglede det egenlige komiske Naturel og hendes Modstandere sagde, at hun altid i sine komiske Roller „spillede for meget Dronning".

Racine var hendes Hovedforfatter og hendes Afgud, og saa at sige alle hans kvindelige Hovedfigurer, *Ifigenia*, *Fædra*, *Andromake* osv. hørte til hendes Repertoire. Men iøvrigt spillede hun alle Tidens Tragedieforfattere og var med til at indføre den unge *Voltaire's* første sceniske Forsøg („Artemire", „Oedipe", „Marianne" og „l'Indiscret"). Han var en begejstret Beundrer af hendes Talent og skrev den Mindetale, som efter hendes Død blev holdt paa Théâtre-Français.[4])

Af hendes Komedieroller var vel Célimène i „Misantropen" og „Elmire" i Tartufe, samt „l'Andrienne" af Baron dem der passede

[1]) Barons Kunstnerejendommeligheder er behandlede i „Molièretiden" p. 226-238.

[2]) I sit 73. Aar gik han endog ind i et helt nyt Rollefag, idet han med sin unge Elev Mlle Angélique spillede for første Gang Arnolphe i „Fruentimmerskolen".

[3]) Se blandt andet Ch. Collé's Dom i hans Journal historique, édit. Bonhomme p. 140 f.

[4]) I denne hedder det bl. a.: „. . . . denne uforlignelige Skuespillerinde, som næsten opfandt Kunsten at tale til Hjærtet og at anbringe Følelse og Sandhed, hvor man forhen ikke anvendte stort andet end Pomp og Deklamation."

hende bedst, men iøvrigt spillede hun hyppigt i Marivaux's *Surprise de l'Amour* (hvor Forfatteren dog ikke var tilfreds med hende) og i sin gamle Lærer Legrands „*Roi de Cocagne*".

Det Stykke, hun spillede hyppigst i af alle, var La Mothe-Houdard's frygtelige Modetragedie „*Inès de Castro*".

I Paris erhvervede Mlle Lecouvreur sig snart, men uden mindste Intrigeren eller Anmasselse, en absolut Førstestilling ved Theatret, som end ikke de forenede Quinault'er og de ældre Primadonnaer Duclos og Desmares kunde anfægte. Den sympatetiske Mlle Desmares trak sig tilbage faa Aar efter Adriennes Debut, medens Mlle Duclos, skønt toogtyve Aar ældre end sin heldigere Rivalinde, uden mindste Opmuntring fra Publikums Side vedblev at spille endnu tre Aar efter Adriennes Død.

Denne indtraf nu rigtignok ogsaa i den store Skuespillerindes fejreste Aar, medens hun stod paa Højden af sin Berømmelse og i sin Kunsts fulde Kraft.

Udvendig set var Mlle Le Couvreur's Stilling overmaade glansfuld. Som den feterede Theaterdronning hun var, blev hendes Hus et Mødested for den fornemste Verden. „Det er en fastslaaet Mode at dinere eller supere hos mig, fordi nogle Hertuginder har gjort mig den Ære," skriver hun i et Brev af 5. Maj 1728. Hendes Bolig var udstyret med rig og smagfuld Pragt,[1]) Tidens aandfuldeste Mænd og Kvinder færdedes der, selv skrev hun nydelige Vers og aandfulde Breve. Og skønt det opslugende, lette Selskabsliv ikke var efter hendes Hjærtes Smag — „jeg tilbringer tre Fjerdedele af min Tid med at gøre, hvad jeg ikke har Lyst til," skriver hun i denne Anledning — saa kunde dog nok den intime Omgang med alle de fornemme Mænd og Kvinder bringe det tidligere lille Almuesbarn paa den Tro, at hun nu var akcepteret, om end ikke som en Ligestillet, saa dog som et Menneske, der havde Rettigheder og Adkomst til Retfærdighed, saavelsom de Mennesker, der omgav hende. Tiden skulde lære hende og andre, at Folk af hendes

[1]) Man ser det af den Inventarieliste, som optoges efter hendes Død. Alene hendes Sølvtøj vurderedes til 7848 fr. 15 sols.

Stand ikke havde Ret til at leve, ja end ikke til at dø saadan som *les honnêtes gens*.

Adrienne Lecouvreur havde en Elsker. Det var ingen Mærkværdighed for en Skuespillerinde i dette Tidsrum, lige saa lidt som for en Dame af Stand, undtagen for saa vidt som Reglen var at have flere.

Adriennes Udkaarne var Grev Moritz af Sachsen, en af Kurfyrst Frederik Augusts [1]) mange uægte Børn. Men denne raske, atletiske Kriger var ogsaa efterstræbt af andre, ikke mindst af en af Frankrigs fornemme Damer, den unge, smukke Hertuginde af Bouillon, født Prinsesse af Lothringen, en Type paa Regentskabstidens depraverede Kvinder, hvis koldblodige Lidenskabelighed stod i et besynderligt Misforhold til hendes unge Aar og friske Skønhed. Theatret havde hun alt vist en Del Opmærksomhed, idet mindst tre af dets mandlige Attraktioner nævnedes som hendes erklærede Elskere.[2])

I Kampen mellem de to Kvinder, den højfornemme Adelsdame og den fejrede Kunstnerinde, om Manden, der for den første kun var et yderligere *instrument de plaisir*, for den anden derimod en dyb og offerberedt Kærlighed,[3]) var det, at Adrienne maatte bukke under.

De mørke, skumle Løngange i denne triste Historie er aldrig, og kan sikkert aldrig blive, helt oplyste. Hvad der er faktisk, er, at Mlle Le Couvreur i Sommeren 1729 blev advaret mod Hertuginden af Bouillon af en lille pukkelrykket Abbé, der dyrkede Miniaturmaleriet. Han paastod, at Hertuginden, hvis Portræt han havde malet, vilde forlede ham til at forgive Adrienne. Han frem-

[1]) Den senere Konge af Polen. Moritz's Moder var den smukke Aurora Königsmark, hans svenske Elskerinde, som fødte Moritz i Goslar 1696.

[2]) Den smukke, indbildske Quinault-Dufresne, Sangeren Tribou fra Operaen og den unge, nydelige Elsker Grandval, der debuterede i 1729. Hertuginden var paa dette Tidspunkt kun 22 Aar.

[3]) Adrienne's Breve til Moritz af Sachsen er desværre gaaet tabt. Men hendes virkelige Kærlighed til ham gennem adskillige Aar er uden for al Tvivl. Et lille Exempel er det, at hun, medens Moritz kæmpede for at vinde Hertugdømmet Kurland i 1725 og trængte til Penge, solgte Smykker, Diamanter og Sølvtøj til et Beløb af 40000 fr., som hun sendte sin Helt.

lagde de giftige Pastiller, som det skulde været gjort med. De undersøges af ham, Greven af Sachsen og Adrienne selv, og alle faar ondt af dem. Sagen synes klar nok. Men da Politiet faar Anmeldelse derom, bliver det efter Tidens Praksis ikke den ryggesløse Hertuginde, som man ulejliger. Nej, den arme, lille Abbé bliver fængslet, og tilbagekalder, da han indser, at dette er den eneste Maade for ham til nogensinde at slippe fri, sin Beskyldning mod den adelige Dame. Han faar sin Straf, og dermed er den Sag paa en simpel og letfattelig Maade ude af Verden. Foreløbig. Thi Historien kommer, trods alle Bestræbelser for at dysse den ned, ud blandt det skandalbegærlige parisiske Publikum, og faar sin dramatiske anden Akt udspillet paa selve Scenen.

Adrienne Le Couvreur har nu indset, at det vil være umuligt for hende, Skuespillerinden, at faa Ret overfor den forbryderske Hertuginde, og hun tager sin Smule Hævn paa sin egen Domæne. Den 18. Oktober spiller hun „Fædra“, Hertuginde de Bouillon er i sin Loge, straalende smuk og rolig som altid.

Men da Adrienne som Fædra kom til de berømte Vers som siges til den Fortrolige Oenone:

Je sais mes perfidies,
Oenone, et ne suis point de ces femmes hardies,
Qui, goutant dans le crime une tranquille paix,
Ont su se faire un front qui ne rougit pas,[1])

saa vendte hun sig brat mod sin farlige Fjende og slyngede Ordene som Piskeslag i hendes Ansigt.

Og Publikum, som kendte og forstod det menneskelige Drama, der blussede bag de gamle Vers, brød ud i et vanvittigt Bifald, medens Hertuginden havde Møje med at skjule sit Raseri.

Fem Maaneder efter, den 20. Marts 1730, døde Adrienne Le Couvreur, af et pludseligt og hæftigt Underlivstilfælde, som Lægerne erklærede for en indre Blødning.

Tiden var ikke oplagt til at græde over det virkelige Livs Tragedier. Det vakte end ikke nogen stor Indignation, at ikke

[1]) Akt III Scene 3.

blot en kirkelig Begravelse, men enhver Begravelse overhovedet blev nægtet den store Kunstnerinde — hvad enten det nu var, fordi hun havde afslaaet „at angre sin Stands Skændsel“, eller fordi hendes Rivalindes mægtige Haand forfulgte hende endog efter Døden — saa at Frankrigs ædleste og fineste Skuespillerindes Lig som en Pakke, uden Kiste og uden Ledsagelse, i en Hyrevogn ved Midnatstide blev kørt afsted og gravet ned, ingen ved hvor.

Ganske vist afholdtes der et Møde blandt Theatrets Sociétairer to Dage efter, den 22de Marts, hvor ogsaa Voltaire var til Stede. Skuespillerne var naturligvis momentant indignerede over den Haan, der var vist deres Kollega, og Voltaire opfordrede dem til at erklære, at de ikke mere vilde udøve deres Kunst, med mindre der gaves dem Garantier for, at de — Kongens pensionsberettigede Embedsmænd — vilde blive behandlede paa samme Maade som andre Undersaatter, der ikke stod under Kongens særlige Beskyttelse. Det lovede Skuespillerne begejstret at ville gøre, og spillede videre uden at tænke mere derpaa.

Men Adrienne Le Couvreur fik ingen Grav, paa hvilken en Beundrer af hendes ædle Kunst kunde lægge en Mindekrans.

VOLTAIRES SKOLE

I

Voltaire som Dramatiker. Engelsk Indflydelse. Shakespeare og Voltaire. Hans Stilling til Skuespillerne og deres Kunst. Voltaire som Instruktør.

I 1725 forvistes Voltaire fra Frankrig. Han drog til England og levede der til 1730. Dette fem Aars Ophold i Shakespeare's, Newton's, Locke's, og den personlige Friheds Hjemsted forvandlede ham og blev af den største Betydning ikke blot for ham selv, men for hele Frankrigs aandelige Udvikling. Særlig blev det til Gode for Theatret, der for Voltaire stod som „det ædleste og nyttigste, Menneskeaanden har opfundet til at danne og polere Sæderne."

Nogle Maaneder efter at han var kommet hjem fra London[1]) og til sin Harme havde oplevet, at Liget af Frankrigs største Skuespillerinde blev kastet i Rakkerhulen, kom Efterretninger fra England om, at Mrs. Oldfield under stor Pomp var bleven bisat i Westminster Abbey. Forskellen mellem de to Landes Tænkesæt bragte straks Voltaire, denne fanatiske Hader af al Fanatisme, i en Glød, som han søgte at meddele til de træge Skuespillere. I London havde han set store velbyggede Theatre, hvis Scener forlængst var rensede for de paatrængende illusionsforstyrrende Tilskuere. Her var atter et Maal for hans Agitationstrang.

Og endelig, selve Skuespillet. I sin pure Ungdom havde Voltaire blindt bøjet sig for de gamle 17. Aarhundredes dramatiske Regler og efter den sædvanlige tragiske Recept sammenbrygget

[1]) I de fleste Voltaire- og Adrienne Le Couvreur-Biografier vil man finde, at V. vender hjem fra Mrs. Oldfields hædrende Ligbegængelse og oplever Mlle Le Couvreurs Skændsel. Mrs. O. dør imidlertid 23. Okt. 1730, altsaa syv Maaneder *efter* Mlle Le Couvreur.

nogle deklamatoriske Sørgespil, som hverken var værre eller bedre end de øvrige Epigontragedier, og af hvilke endda enkelte havde gjort Lykke.[1])

Nu havde han i England set saa meget mærkeligt paa det dramatiske Omraade, saa meget der lod haant om alle de hellige Regler fra Ludvig XIV's Tid, og som dog virkede paa Scenen — navnlig denne gamle Brite, de var saa stolte af, denne Shakespeare, med hans „Hamlet", hans „Julius Cæsar", hans „Othello". Det var latterligt, uformeligt, i højeste Grad smagløst — som det var, maatte det støde enhver Franskmands Sans for Velopdragenhed og gode Sæder. Men alligevel — der var noget deri, som kunde bruges. Den raa Blanding, som i selve Virkeligheden, af komisk og tragisk, de mange skiftende Scener, den sammenfiltrede Handling, der viste det sørgeligste Ukendskab til de tre aristoteliske Enheder, det vilde umuligt kunne gaa i Frankrig; men selve de brogede Emner, Livet og Lidenskaben, en Smule af dette vilde utvivlsomt, forsigtigt anvendt, fikse op paa den franske Melpomene, hvis Ynder unægtelig var blevet lidt falmede.

Fig. 41. Voltaire

Og hvad kunde der ikke siges af agitatoriske Sandheder indenfor disse nye Rammer! Hvor kunde man ikke gribe Mængden

[1]) Navnlig hans „Oedipe", som han skrev 23 Aar gammel.

med disse nye Paafund! Om man end ikke ideligt kunde lade Scenen veksle, som hos Shakespeare, saa kunde man dog give et nyt Scenebillede for hver Akt; det var et Vovestykke og en Krænkelse af Stedets Enhed, men det var nyt og underholdende. En Ide som at fremstille selve Forum Romanum med Brutus og Antonius talende til Folket, med Cæsars blodige Lig og Folkets vilde Rasen, det er barokt, men ikke uden Virkning, endog paa et poleret, fransk Publikum. Motivet med Othellos Skinsyge er fortrinligt, blot kan det ikke gaa at lade Helten være en halvgammel Mor, knudret og arret af mange Aars Krige og Strabadser og ukendt med Kærlighedens Irrveje; men gør man ham til en smuk og aimabel, ung Tyrk, saa vil hans glødende Jalousi behage det franske Damepublikum, selv om Skinsygemotivets dybe menneskelige Forklaring derved ganske forsvinder.

Om noget som helst Slægtskab mellem Voltaire og Shakespeare kan der ikke være Tale. Den franske Forfatter opdager med sit hurtige, skarpe Blik en Aare i det mægtige Bjærg og slaar en Smule Erts ud af det, som han straks omsætter i klingende, gangbar Mynt; men om Bjærgets Højde og om dets rige, hemmelighedsfulde Lejer aner han intet.

Berøringen med Shakespeare og med den engelske dramatiske Kultur overhovedet gav imidlertid en kvantitativt rig Høst for Voltaire. Han var ingen født Digter, men et agitatorisk Kampgeni. Og den Mængde Stykker, han skrev efter sin Hjemkomst fra England, er nu alle saa godt som glemte, spilles ikke mere, end ikke i Frankrig og læses kun af Literatur- eller Theaterhistorikeren. Men ved deres Fremkomst hyldedes i alt Fald en Del af dem, „Brutus“, „Cæsars Død“, „Zaïre“, „Den Forældreløse fra Kina“ o. fl., som sande poetiske Aabenbaringer hele den civiliserede Verden over, og Voltaire blev Theatrets Konge, som han allerede var Litteraturens.

Til sin Erobring af Theatret havde nu ogsaa denne mærkelige Mand ganske særlige Evner, som iøvrigt ligesom ved hans Erobring af Litteraturen, laa udenfor hans Arbejders indre Værd. Der

var Ild og Flugt i hans Skuespil, ogsaa en vis Art af Følelse, eller maaske snarere Følsomhed, men det digteriske Udtryk er svagt og fladt, ofret for Handlingens Fremadskriden og beregnet paa en brillant Udførelse.

I sin Evne derimod til at sætte sig selv og sit Stykke i Relief, til at sætte Liv i Skuespillerne, til at faa Publikum spændt paa Opførelsen af hans Stykker som paa Verdensbegivenheder, til kort sagt at faa sig og sine Ideer omgivne med en Dunstkreds af Omtale, Offenlighed, Sensation, i denne Evne var han den uopnaaede Mester for sin Tid, ja, vel den egentlige Opfinder af den dramatiske og literære Reklame i stor Stil, som endnu vor Tids rutinerede Forfærdigere af Verdensry ikke vilde skamme sig for at lære af.

I Forhold til det store Gny, som den Dag i Dag staar omkring Voltaire, vil Forskeren paa Theatrets Omraade finde forbavsende lidt virkelig nyt eller ægte i denne Periode, flere store Navne end stor Kunst og flere ydre Reformer end indre.

Et lidenskabeligt Hang til at agere knyttede Voltaire til Theatret. Skønt han aldrig optraadte paa nogen offenlig Scene, spillede han meget og gerne Komedie. Han byggede sig selv en lille Scene i sit Hus i Paris, senere spillede han i sine egne Tragedier ved Frederik II's Hof, og paa sit Slot i Schweiz, Ferney, havde han et eget Theater, hvor der spilledes hyppigt, og i hvis Forestillinger han deltog med den ham egne lidenskabelige Iver, saa at han tidlig paa Formiddagen klædte sig i Kostyme og vandrede rundt i Haven til sine Gartneres Forbavselse med et langt, hvidt Skæg, naar han skulde forestille „*le bonhomme Lusignan*“ (i „Zaïre“) eller i arabisk, græsk, eller ærkebiskoppeligt Skrud.

Som de fleste Forfattere yndede han, eller formaaede i alt Fald ikke selv at komme ud over, en meget pathetisk, gammeldags-deklamatorisk Stil. Han beundrede vel Adrienne Le Couvreur's simple, naturlige Spil, men han evnede ikke hverken selv at efterligne det eller fuldtud at føre andre ind paa det ved sin Instruktion.

Ved „den Franske Komedie“ havde han ingen officiel Stilling, levede i det hele sin meste Tid borte fra Paris. Men hans Indflydelse der var alligevel kolossal, eller blev det rettere, efterhaanden som hans Førsterangs Stilling som dramatisk Forfatter blev fastslaaet af Publikum og af ham selv.

Alle hans Skuespil — i det første Tiaar efter sin Hjemkomst fra England skrev han alene c. 20 — behagede ikke ligemeget. Men Voltaire fandt paa en Maade at sikre sig Sukces, som den Gang var ganske ny, nu kun altfor almindelig. Han opkøbte i Massevis Billetter til Premièren og uddelte dem til Venner og Bekendte med den stiltiende eller direkte udtalte Forudsætning, at de skulde klappe ihærdigt. Denne Billetuddeling organiserede han mere og mere og blev saaledes den egentlige Indstifter af Klakørvæsenet, som i Frankrig har naaet en ukendt Grad af Ublufærdighed.

Hans Fif, hvortil ogsaa hørte at lade Vennerne raabe paa Forfatteren, indtil han viste sig, noget man heller ikke havde kendt før, blev snart opdagede, og hans mindre gode Venner lod ham ikke dø i Synden derfor. Collé fortæller saaledes i sin Dagbog, at Voltaire til Førsteopførelsen af Semiramis havde købt hele Parterret; men Stykket var saa kedeligt at en Del af de købte Klakører gabede højt, mens de klappede, hvad alle i Theatret, morede sig meget over, undtagen Voltaire.[1])

Skønt hans Stilling til det franske Theater tilsyneladende ikke var anderledes end enhver anden Forfatters, blev hans Magt dog efterhaanden, behændig opbygget som den var med Smiger, gode Raad, Hjælpsomhed til alle Sider, ganske uindskrænket og ikke til at sammenligne med Nogens. Han samlede Skuespillerne hjemme hos sig og forelæste dem det Stykke, han nu vilde have spillet, maaske et ganske andet end det, han tidligere havde bebudet. Om at forkaste et Skuespil af Voltaire kunde der aldrig være Tale. Han læste med Skuespillerne, indbød dem til sit Slot og fik dem til helt at forandre deres Spillemaade. Han opmuntrede dem, naar de

[1]) Ch. Collé: Journal et Mémoires, publ. p. Hon. Bonhomme Paris 1868, p. 1 f.

led Uret fra Hoffets Side og støttede dem mod ethvert Overgreb af gammel Fordom og Standshovmod.

Vi har allerede set, hvordan han søgte at ildne de slappede Societairers Æresfølelse ved Adrienne Le Couvreurs Død. I Anledning af en bekendt Theaterskandale, hvor flere af Théâtre-Français' bedste Kunstnere sattes i Fængsel, fordi de havde nægtet at spille med en slyngelagtig Kollega, hvis Genengagement var trumfet igennem af en Hofmand, som nærede Interesse for hans smukke Datter, skrev Voltaire til Mlle Clairon: „Jeg har tilbragt mit Liv med at kæmpe for Eders Sag, og jeg er næsten den Eneste, som har haft Mod dertil. Hvis de Skuespillere, som har Talent, havde Fasthed nok til at erklære, at de vilde holde op med at tjene et utaknemligt Publikum, saalænge det ikke vil yde dem den Ret, som tilhører dem, saa vilde man snart være nødt til at give Oprejsning for en saa grusom Uretfærdighed," den Uretfærdighed nemlig, som han et andet Sted betegner som „en altfor absurd Modsigelse: at sættes i Fort l'Evêque [Fængslet], naar man *ikke* spiller og at sættes i Ban, *naar* man spiller." Og da Mlle Clairon virkelig — men som den eneste — følger hans fremskuende Strejkeopfordring og forlader Theatret for bestandig, fordi hun ingen Oprejsning faar for den Tort, der er overgaaet hende, og dadles af alle for sin Stolthed, tager han hende i Forsvar med disse varme Ord: „Jeg kan ikke dadle en Skuespillerinde, som heller vil opgive sin Kunst end øve den med Skam. Af de tusinde Urimeligheder, som i de sidste halvtresindstyve Aar har opbragt mig, er en af de uhyrligste efter min Mening den at erklære dem for æreløse, som efter Kongens Befaling fremsiger smukke Vers. Arme Nation, som for Øjeblikket kun existerer i Evropa ved de skønne Kunster, og som stræber at vanære dem."[1])

Al menneskelig Uret laa Voltaire stærkt paa Sinde — derom vidner noksom hans hele Liv — og han har sikkert bidraget mere end de fleste til i alt Fald at rokke ved den indgroede Fordom i Frankrig mod Skuespillerens Stand. Men ogsaa mod andre,

[1]) Brev til Grevinde d'Argental af 18. April 1768.

tekniske og kunstneriske Fordomme rettede han sine ihærdige, aldrig sløvede Hug.

Saaledes blev han ikke træt af Aar efter Aar at angribe den absurde franske Sceneordning og at stræbe efter at faa Tilskuerne forjaget fra Skuepladsen. Han havde i Begyndelsen baade Publikum og Skuespillere imod sig, Publikum, fordi det morede sig ved at færdes saa intimt op ad Scenens Koryfæer, Skuespillerne, fordi de tjente godt ved at sælge de dyre, eftertragtede Pladser. Men efter en mangeaarig Kamp blev der kun en økonomisk Indvending tilbage: Bekostningen af en Ombygning af Theatret, og denne Vanskelighed løste en generøs Tilhænger af Voltaires Ideer, Grev de Lauraguais, ved at skænke den budgeterede Ombygningssum.[1]) I Aaret 1759 kunde da Voltaire have den Glæde at se det franske Theater renset for endnu en af de værste Urimeligheder, og den Tilfredsstillelse at se sin lange Kamp paaskønnet fra alle Sider.

Som Lærer for eller rettere som Paavirker af Skuespillerne var Voltaire i højeste Grad ildnende og hidsende. Saa vidt man kan forstaa af de sparsomme Oplysninger, der foreligger om hans Virksomhed som scenisk Lærer, havde han næppe noget egentligt System eller faste kunstneriske Principper, men virkede snarest som en kraftigt pirrende Stimulans, der aldrig, saalænge Arbejdet stod paa, taalte nogen Sløvhed, nogen dorsk Hvile, knap nok naturlig Ro.

Naar den lille, skindmagre Mand iltert for omkring, tidt i mærkeligt excentriske Paaklædninger og korrigerede, komplimenterede eller haanede Skuespillerne med rappe, svidende Ord, mens Lyn skød ud af hans smaa, listige Abeøjne, saa snurrede de ellers saa selvsikre Sociétairer som Toppe for hans Pisk, og Fred dalede ikke over Scenen, før Maalet var naaet.

[1]) Ombygningen kostede 60000 fr. og Theatret stod lukket i tre Uger, for atter at aabne den 23. April 1759 i sin nye Skikkelse. „Man var i Begyndelsen bange for, at Scenen skulde synes tom, naar Skuespillerne var alene paa den," skriver *Mercure de France* i Dagens Anledning, „men for at sprede denne Frygt behøvede man kun at se en Komedie, hvis hele Handling laa i Dialogens Livlighed. Mlle Dangeville og Hr. Préville, i det lille Stykke „Legatet" [af Marivaux], var nok til at fylde Scenen."

Det fortælles, at under Prøverne paa hans „Mérope“[1]) havde han herset saalænge med Mlle *Dumesnil* for at faa hende til at lægge mere Kraft og Ild ind i den voldsomme Tirade i 4. Akt til Polyphonte, at denne tilsidst lidt utaalmodigt udbrød: „Aa, man maatte jo have Fanden i Kroppen [*le diable au corps*] for at naa den Tone, De vil have mig til at anslaa.“ — „Ja, ganske rigtigt, Frøken,“ svarede saa Voltaire, „Fanden i Kroppen maa man have i al Kunst, hvis man vil naa noget udmærket.“

Tragedien forsømtes efter Adrienne Le Couvreur's og Baron's Død; dels spilledes den kun sjældent, dels var dens Stil slappet i en sirlig-kedelig Fremsigelse. Det blev en af Voltaires Opgaver, sammen med den nye Art Tragedier han skrev, at bringe Ild og Fart[2]) ind i det tragiske Spil, at sætte den „Fanden i Kroppen“, og hertil benyttede han alle de Midler, som han havde i sin skarpe Tunge, sit overlegent hurtige Hoved og sin smidige Menneskekundskab.

Théâtre-Français's Skuespillere havde ikke, siden Molières Tid, været vant til nogen selvskreven kunstnerisk Leder. De ældre havde hjulpet de yngre, de bedre begavede de mindre, men alt under ret forsigtige og hensynsfulde Former. Nu lærte de af Voltaire, ved hans sporadiske Sceneledelse, en Mester at kende, som ganske hensynsløst gik igennem alle Omsvøb, gjorde Nar, snærtede, var snart grov, snart ironisk, men bestandig vilde et bestemt Sted hen, og som ikke var bange for at give sig selv til Pris ved at spille alle Rollerne for at vise, hvordan han vilde have dem.

Lekain, hans berømteste Elev, fortæller i sine Memoirer adskillige Exempler paa hans Maade at instruere, hvoraf ét synes mig særlig karakteristisk. Han indstuderede, paa sit eget Theater,

[1]) Mérope opførtes første Gang i 1743.

[2]) Et ganske oplysende Exempel paa at det lykkedes for ham med „Mérope“, er det, at Mlle Dumesnil, som i det hele vandt en stor Sejr med denne Rolle, her for første Gang vovede at *løbe* paa Scenen. I Tragedien havde Gangen ellers altid været afmaalt, balletagtig regelmæssig, men her saa man Skuespillerinden flyve hastigt hen over Skuepladsen, da hun iler sin Søn, Egiste, til Hjælp. Det vakte megen Opsigt. *Anecdotes dramatiques I 548 f.*

sin „Mahomet“ med Lekain i Titelrollen og en nydelig, purung, men altfor tilbageholden og blufærdig Dame som Palmire. Voltaire havde hørt taalmodigt paa den overordenlige Beskedenhed, hvormed den elskværdige unge Pige fremsagde de rasende Forbandelser, hun skulde udslynge mod sin Tyran, afbrød hende saa endelig og sagde blidt: „Kære Frøken, forestil dem, at Mahomet er en Bedrager, en Slyngel, en Skurk, som har ladet Deres Broder myrde, som lige har forgivet Deres Fader, og som nu for at sætte Kronen paa sine gode Gerninger absolut vil ligge hos Dem. Hvis alle disse smaa Kunster er Dem til en hvis Grad behagelige, Gudbevares! saa har De Ret i at behandle ham, som De gør. Men hvis det er Dem imod, saa skal De se, hvordan De skal bære Dem ad . . .“ Og nu tog Voltaire fat paa sin Forbandelse, mens den unge Debutantinde stod rød og skælvende og undredes paa, hvad det var at have Fanden i Kroppen.

II

De to store Tragedienner Dumesnil og Clairon. Deres Kunst og deres Liv.

Den Trup, som Voltaire havde at arbejde med, var i Begyndelsen kun svag. Af den Quinault'ske Familie og deres Tilhængere, som dominerede Theatret, var flere habile, letflydende, behagelige Kunstnere, men ingen betydelige, end mindre storslaaede. Den selvbehagelige Damernes Afgud, *Quinault-Dufresne,* behandlede Voltaire, paa et Tidspunkt da han endnu ikke havde fast Fod ved „den Franske Komedie“, med megen Varsomhed og Diplomati,[1])

[1]) Om den Sindrighed, hvormed Voltaire vidste at naa sine Maal fortælles der en ganske morsom lille Anekdote: Voltaire havde Mani for bestandig at foretage Rettelser i sine Stykker, hvilket plagede Skuespillerne meget, ikke mindst Quinault-Dufresne. Ved Indstuderingen af et af hans Skuespil undgik denne derfor saa meget som muligt den energiske Forfatter, som aldrig kunde faa Lejlighed til at meddele ham de talrige Ændringer, han vilde foretage i hans Rolle. Men Voltaire gav ikke tabt. En Dag vidste han, at Dufresne skulde have stor Middag hjemme hos sig, og han sendte ham da en pragtfuld

og vilde vel heller ikke nogensinde have kunnet faa noget af det ud af ham, som han satte Pris paa i Skuespilkunst.

Et fint og ægte Talent, som Adrienne Le Couvreur havde opdaget og taget sig af,[1]) var ganske vist *Sarrazin*, der ogsaa kreerede en Del af Voltaires Hovedroller, som Brutus, Cæsar og Lusignan i „Zaïre“. Men Sarrazin's bløde, jævne, lidt vage Spil, der fik sin bedste Udfoldelse i La Chaussée's og Mme de Graffigny's rørende, borgerlige Skuespil,[2]) var ikke noget for Voltaires ildfulde Energi med dens Hang til stærke Virkninger.

Først henimod Midten af Aarhundredet dukkede de nye Kræfter op, som passede ind i den store Agitators Tankegang, og som skulde bringe hans Skuespil til Ære og Værdighed, samtidig med at de kastede straalende Glans over den franske Scene.

Dumesnil og *Clairon*, det er Navnene paa de to store Skuespillerinder, der Aarhundredet igennem stod som de geniale Modsætninger indenfor den dramatiske Kunst.

Forskellige i alt, i Naturanlæg, i Ydre, i Karakter, i Tilbøjeligheder, i Laster og Dyder, i Kunstanskuelse, førte de en mangeaarig Kappestrid, uden at det den Dag i Dag er let at sige, hvem der vandt Sejrens Palme; den ene stolede paa sit rige Temperament, hidsende det yderligere med Vin, ladende staa til i Livet som i Kunsten, den anden klogt beregnende alle Chancer paa Scenen som i Verden, udnyttende til det yderste sine Evner, de kunstneriske som de erotiske; den ene varmhjærtet og skødesløs, den anden lidenskabelig og kold.

Marie Françoise Marchand, hvis Theaternavn blev Mlle *Dumesnil*, var født i Paris af en jævn Borgerfamilie den 2. Januar

---

Postej garneret med røde Agerhøns. Gaven blev modtaget med hjærtelig Tak. Men ved nærmere Eftersyn opdager Skuespilleren, at hver Agerhøne i sit Næb bærer et lille sammenrullet Papir: det var Voltaires Rettelser til hans Rolle. En saa elskværdig Ihærdighed kunde han ikke modstaa, og lærte dem.

[1]) Se hendes Brev til Piron, i hvilket hun foretrækker hans Kunst for Quinault-Dufresne's. — Lettres de Adrienne Le Couvreur p. 174 og 176 f.

[2]) Han spillede bl. a. Dorimond i Mme de Graffigny's „Cénie“, Presidenten i La Chaussée's „Guvernanten“, Titelrollen i sammes „Maximien“, Ariste i „Ecole des Amis“ og Argant i „Ecole des Mères“.

1713.[1]) Om hendes Ungdom ved man saa godt som intet, kun at hun tidlig blev Provinsskuespillerinde — den sædvanlige Begyndelse for en scenisk Kunstnerinde i Datidens Frankrig — spillede nogle Aar bl. a. i Strassburg og i Compiègne, inden hun fireogtyve Aar gammel, den 6. August 1737, syv Aar efter Adrienne Le Couvreurs Død, fik Lov til at debutere paa „det Franske Theater“ i Paris som Klytemnestra i Racine's „Ifigenia i Aulis“.

Tragedien var ikke paa Moden i Øjeblikket og Skuespillerne behandlede den ikke med Respekt. Den samme klassiske Tragedie, som nu den unge Skuespillerinde forsøgte sig i, havde man for faa Aar siden, for at trække Hus og vække en letkøbt Sensation, behandlet paa den Maade, at man lod de to Groteskkomikere La Thorillière og Poisson optræde henholdsvis som Agamemnon og Akilleus. Det utrolig smagløse Experiment var ganske vist blevet eftertrykkelig tilbagevist af Publikum. Men Skuespillerne forsømte dog stadig den alvorlige Genre og maatte endog finde sig i at faa alvorligt Tilhold om at holde Tragedien i Hævd.[2])

Den unge Mlle Dumesnil's Debut vakte imidlertid Opsigt, hendes særegne Temperament behagede, hun ansattes straks,[3]) hvilket ikke var almindeligt. Hvordan hun var ved sin Fremkomst, er ikke til at faa oplyst, thi ingen Beretninger foreligger,

[1]) De fleste Biografier har et andet Fødselsaar og Datum, men den af Campardon (Com. du Roi p. 101) offenliggjorde Døbeattest udelukker enhver Tvivl. Mlle Dumesnil's Liv er iøvrigt meget lidt behandlet i Forhold til hendes samtidige Rivalindes. Den lille interesseløse Bog, som Coste d'Arnobat udgav under Navn af *Les mémoires de Mlle du Mesnil*, er kun et Svar paa Mlle Clairons Angreb i hendes Memoirer og indeholder intet specielt om hendes Liv.

[2]) Den 27. Okt. 1742 udstedtes følgende kgl. Befaling: „Da Hans Majestæt har bragt i Erfaring, at Skuespillerne saa meget som muligt unddrager sig at spille Tragedier og kun spiller komiske Stykker, hvilket er stridende mod den sædvanlige Skik og mod Publikums Fornøjelse, saa befaler Vi samme Skuespillere afvekslende at spille et alvorligt og et komisk Stykke under en Bøde af 300 fr.“

[3]) Hendes Ansættelse lød paa Dublant i Prinsessefaget for Mlle *Balicourt*, en mindre betydende Skuespillerinde af den Quinault'ske Familie, hvem hun hurtigt overfløjede og som tog sin Afsked Aaret efter hendes Debut; desuden som tredje Subrette, dublerende de to udmærkede komiske Skuespillerinder Mlles Quinault og Dangeville. I Subrettefaget fik Mlle Dumesnil dog aldrig nogen Betydning og spillede kun ganske faa Gange Roller af denne Art.

mig bekendt, om hendes Debut og allerførste Theateraar. Men Voltaire maa hurtig være blevet opmærksom paa hende, thi allerede i 1740 spiller hun Hoved- og Titelrollen i hans, iøvrigt helt mislykkede afrikanske Tragedie „Zulime“. Og man maa have Lov til at formode at Voltaire's hidsende Indflydelse har været afgørende for hendes Talent. I alt Fald fik hun i 1743 sit egentlige kunstneriskeGennembrud med hans „Mérope“.

Fig. 42. Mlle Dumesnil

Hvorledes han her arbejdede hende op til den yderste Voldsomhed, det som blev hendes Særkende, har allerede været omtalt. Resultatet blev en stor Sukces for ham, som han dog beskedent unddrog sig ved at sige: „Det er ikke mig, der har skabt det Stykke, det er Mlle Dumesnil.“ — Og for den nu trediveaarige Skuespillerinde blev det den fulde Udfoldelse af hendes rige Evner og en endelig Fastslaaen af Navnet *Dumesnil* som den store Tragedienne, Theatret længe havde savnet.

Det er allerede antydet, at Mlle Dumesnil som Kunstnerinde byggede væsentligt paa sit Temperament, som Voltaire havde forstaaet at hidse til dets yderste Spænding. Hendes Temperament var i sig selv voldsomt og alle stærke, vilde Roller lykkedes hende bedst. Hun var høj, oprindelig slank, men senere svær, dog aldrig imposant, fordi hun ingen fast Holdning havde; hendes Fremtræden, som hendes Paaklædning var skødesløs, hendes Ansigt uden

den Adel, som man især den Gang satte Pris paa, men med let bevægelige Træk, hendes Stemme grov og stærk, men ikke smuk. Hun manglede egentlig alle de Egenskaber, som Tiden yndede: Noblesse i Bevægelser, Sirlighed i Tale, Elegance i Paaklædning. Men hun erstattede alle disse Mangler ved den frie, herlige, løsslupne Flugt, hun kunde give sit Spil, en Flugt, som rev alt og alle med sig, og som snart ved sin rasende Vildskab, snart ved sin stærke, varme Følelsesfuldhed greb fastere om Hjærtet end nogen anden samtidig Kunst.

Men hendes Evne var meget ujævn. Hun kunde lade hele Partier af sin Rolle ligge, skødesløst fejende hen over dem, for saa pludseligt at hæve sig til Tinder, som bragte Tilhørerne til at svimle. En Beundrer sammenlignede hendes Kunst med en Ode af Pindar, „højere end Skyerne", og tilføjede, at ofte lignede hun Corneille deri, at hendes Flugt var altfor dristig til at hun bestandig kunde holde sig paa samme Højde.[1])

En anden, mere nøgtern Iagttager, Ch. Collé, den skarpe, undertiden altfor skarpe Bedømmer af sin Samtids Skuespilkunst, siger om hende: „Mlle Dumesnil . . . spiller altid kun godt i de hæftige Partier af en Rolle, og jeg indrømmer, at hun paa disse Steder har mere Varme og indre Følelse *[entrailles]* end Mlle Le Couvreur havde. Hun naar videre end denne berømte Skuespillerinde. Men hvilken Forskel i alt det øvrige! Hun spiller kun godt paa de rasende og lidenskabelige Steder. Iøvrigt ingen Værdighed, ingen Adel; udtrykker daarligt Kærlighed, middelmaadigt Stolthed, og deklamerer ret ofte. Uædelt Ansigt, forceret Optræden, grim Stemme. Men i de Partier hvor hun er god, overgaar hun alt; hun bringer alle sine Fejl og alle sine Uskønheder i Forglemmelse."[2])

Saaledes svejede Mlle Dumesnil fra det næsten latterlig ubekymrede i de Dele af Rollen, som forekom hende ligegyldige eller kedelige, til det absolut sublime, hvor Situationen eller Følelsen

[1]) Det er Lemazurier (Galerie des acteurs du Théâtre-Français II 197) der citerer disse Ord uden at nævne sin Hjemmelsmand.

[2]) Ch. Collé: Journal et Mémoires, ed. Bonhomme I 141.

bragte hende i Stemning, altid ujævn, ikke sjældent irriterende ligeglad, momentvis gribende dybere end nogen anden om de inderste Hjærterødder.

Der fortælles adskilligt om den Virkning, hun i sine store Øjeblikke kunde øve paa Tilskuerne, saaledes hvorledes hele Parterret i uvilkaarlig Rædsel veg flere Skridt tilbage, saa der var et stort tomt Rum forrest paa Gulvet, medens hun som Kleopatra[1]) udslyngede sine vilde Forbandelser. Og i samme Stykke var det, at en gammel Militær, som havde Plads paa Scenen, ved den Replik, som lyder:

Je maudirais les Dieux, s'ils me rendaient le jour

pludselig tog Illusion for Virkelighed og oprørt gav Skuespillerinden et vældigt Dask i Ryggen, idet han forbitret raabte: „Til Helvede med Dig, fordømte Hund!" Mlle Dumesnil takkede ham iøvrigt efter Tæppets Fald for hans Næveslag; det var, sagde hun, den bedste Kompliment, han kunde have gjort hende for hendes Spil.

En Natur som denne trængte til stadig Stimulans. I de første Aar havde Voltaire været en saadan for den impulsive Skuespillerinde; senere, da den mægtige Forfatter kun yderst sjældent ved sin personlige Nærværelse virkede ildnende paa Skuespillerne, blev Vinen hende en Erstatning. „Mlle Dumesnil drikker som en Kusk," siger Bachaumont i sine Memoirer.[2]) „Naar hun spiller, staar hendes Lakaj bestandig i Kulissen med Flasken i Haanden for at fugte hende." Og selv om dette er en Overdrivelse, gaar dog alle Vidnesbyrd samstemmende ud paa, at den geniale Skuespillerinde, hvis daglige Liv var borgerligt begivenhedsløst, i Vinens bedrageriske Glød søgte de Syner, der skulde gøre hendes Kunst stor og betagende. Hendes Last forkortede vel sagtens ikke hendes Liv — hun blev i alt Fald halvfemsindstyve Aar gammel — men der er næppe nogen Tvivl om, at den efterhaanden sløvede

[1]) I Corneilles „*Rodogune*".

[2]) Mémoires secrets de la république des lettres, éd. 1808 I 3.

hendes Evner, betog hende noget af hendes legemlige og aandelige Spænstighed og gjorde hende endnu mere skødesløs, end Naturen havde anlagt hende.

Et Felt var der imidlertid, hvor hendes Kunst var mere jævn, mindre springende end i de store tragiske Roller, og hvor hun dog naaede meget højt, det var i det borgelige Sørgespil, det rørende Drama, den saakaldte „larmoyante Komedie“, som gennem England, La Chaussées Stykker og Marmontels moralske Fortællinger, var komne paa Mode i Frankrig. Roller som Orphise i Mme de Graffigny's „Cénie“, Mme Vanderk i Sedaine's „Philosophe sans le savoir“, Mme Fonrose i Desfontaines' „Bergère des Alpes“ og Guvernanten i La Chaussée's Stykke af samme Navn betegner, om end ikke Højdepunktet af hendes Kunst, saa dog det bedste, som denne nye Kunstgenre frembragte blandt de franske Skuespillerinder. Ingen kunde som hun give Udtryk for den varme, rige Moderfølelse, og hun havde tillige et borgerligt uaffektert Lune, som passede udmærket ind i disse yndede Stykker.

Som Menneske var hun i det hele langt mere jævn, end man efter hendes genialt, uberegnelige Tragediespil skulde formode. „Den gode Mlle Dumesnil,“ kalder Voltaire hende. Og virkelig var hendes Sind mærkeligt frit for den Intrigesyge, den nervøse Kamp for Førstepladsen, som saa tidt gør fremragende Skuespillerinder vanskeligt omgængelige for andre. Reklame og Rollekabaler laa hende fjernt, og hun havde ingen Sans for at føle sig som literært og selskabeligt Centrum eller at udfolde en ødselt straalende Kurtisanepragt. Den modsatte Yderlighed var mere efter hendes Smag. I sit tarvelige Hjem lavede hun sin Mad og strikkede sine Strømper selv. Hun mødte paa Theatret ved Prøverne i en bekvem løs, alt andet end flatterende Flasketrøje, mens hendes Medsøstre i Kunsten yndede at omgive sig med al Tidens stive, stramme og snørkede Puds, og det lykkedes hende aldrig, lige saa lidt som hun nogensinde stræbte derefter, at indtage nogen Førerstilling blandt sine Kammerater. Den overlod hun uden Bitterhed til sin yngre Rivalinde, Mlle *Clairon*.

Seks Aar efter Mlle Dumesnil, men ti Aar yngre i Alder, debuterede denne anden store Stjerne den 19. September 1743 paa Frankrigs første Scene. Hun kom dertil med et Navn som var mere berygtet end berømt, eskorteret af et helt Regiment af rige og fornemme Elskere, der skaffede hende Debut og lancerede hende til Societærernes dydige Indignation, medens den eneste der tog sig af hende var den gode, sorgløse Mlle Dumesnil.

Den tyveaarige Mlle Clairon havde allerede en ret lang Bane bag sig. Udgaaet fra Samfundets Dybder, som et tilfældigt Elskovsbarn af en Sergent og en løsagtig Sypige,[1]) omtumledes hun tidligt af Skæbnen, og mens hun skimtede megen Synd, lærte hun meget lidt godt. Moderen, hvis Liv endogsaa Datteren fordømmer, rejste med sin lille Pige fra den lille Provinsby, hvor hun hørte hjemme, til Paris, og her tilbragte den lille *Claire* mange bitre, kummerfulde Barnetimer, indespærret paa det lille Kammer, mens Moderen føjtede ude omkring. En af disse Indespærringsdage var det elleveaarige Barn krøbet op paa en Stol for at se paa Folk, der gik forbi paa Gaden. Da faldt hendes Blik paa Huset ligeoverfor, hvor Vinduerne stod aabne. Og indenfor bevægede der sig et yndigt Væsen i mærkelige, skønne Attituder til en Violins Toner. Andre smukke Folk sad og saa til.

Det var, som hun senere fik at vide, den henrivende Skuespillerinde Mlle Dangeville, som tog Danseundervisning.

Og da Dansen var forbi, klappede alle de andre, som var hendes Familie, og hendes Moder gik hen og kyssede hende.[2])

Dette Blik ind i en fremmed Verden af Skønhed, Ynde og Ømhed, som hele hendes lille Væsen havde suget ind med alle Sanser, gjorde det dybeste Indtryk paa Claire, ja forvandlede hende.

Fra nu af elskede hun at blive indespærret, for at hun kunde se den skønne Dame danse. Og hun søgte at efterligne hende,

---

[1]) Faderen hed Léris og Moderen Marie Claire Scanapiecq, en lille Borgerpige oppe fra Frankrigs Nordgrænse, bosiddende i Byen Condé, hvor hun fødte sit Barn 25. Januar 1723.

[2]) Mémoires d'Hyppolite Clairon, éd. 1798 I 257 f.

øvede sig paa alle hendes Bevægelser og Trin, og levede her et lille Liv for sig selv, i hvilket Skønhedstrangen, Kunstsansen vaagnede.

Og da en Dag Moderen i et af sine gode Luner gav hende Lov til at gaa med en Velynder i Theatret, og hun efter sin Hjemkomst kunde huske flere Hundrede Vers udenad og efterabe alle Skuespillerne, og da hun oven i Købet havde en god Sangstemme, saa oplodes ogsaa den mødrene praktiske Sans for, at her var noget at bygge paa. Hun fik det lille Vidunder op til Skuespilleren ved det italienske Theater, *de Hesse*,[1]) der straks syntes om hende. Hun fik Undervisning i Skrivning, Dans og Musik, og saaledes udrustet, debuterede det knap trettenaarige Pigebarn ved den italienske Komedie den 8. Januar 1736.

Det lykkedes hende dog ikke at faa fast Fod ved dette Theater. Hun gik til Provinsen og flakkede rundt i seks Aar, vækkende en vis Opsigt om det Theaternavn *Clairon*, som hun havde antaget, men endnu mere om Kælenavnet *Frétillon*, som man gav hende paa Grund af hendes utallige, sprælske Elskovsæventyr, og som hun vanskelig kunde ryste af sig selv i sin mest ophøjede Fornemhedsperiode.[2])

Det kunstneriske Lyspunkt i denne erotisk-dramatiske Vagabonderen er da *Garrick* paa sin første Rejse til Frankrig ser hende spille i Lille og spaar hende en Fremtid som Skuespillerinde. Gennem hendes kvikke Sang, hendes gratiøse Dans saa den store

---

[1]) Mlle Clairon, og efter hende Goncourt i sin Clairon-Biografi; kalder ham *Deshais;* men hans rigtige Navn var *de Hesse*. Han var Hollænder af Fødsel, spillede Zanniroller og blev senere Balletmester ved det italienske Theater i Paris. Han var gift med den berømte Harlekin, *Thomassins*, Datter.

[2]) Et Skandskrift „*Histoire de Mlle Cronel*, [Anagram af *Clairon*, der ofte skreves *Cleron*] *dite Frétillon*“ behandler disse Provinsaars løse Levned. Den lille Bog er ualmindelig raa og gemen, og er vist væsentlig Fiktion. Men Grundlaget i den er muligvis dog Sandhed, i hvert Fald sandsynligt; thi Mlle Clairon var og blev en Kurtisanenatur, og altfor mange uafviselige Vidnesbyrd beretter om erotiske Bedrifter og Tilbøjeligheder, som ikke er mindre graverende end Smædeskriftets Historier. Man har tillagt en af Mlle Clairons Kammerater, en vis Guillard, Forfatterskabet til Frétillons Historie, hvilket dog forekommer mig utroligt, navnlig fordi de meget faa Scener i Bogen, som foregaar paa Theatret, er behandlet uden scenisk Kendskab og Lokalkolorit.

engelske Theatermand noget, som skilte hende fra de andre og som varslede om noget større. Rigtignok mente han, at det var som Subrette, hun skulde tjene sine Sporer; men han kunde ikke godt dømme anderledes, da hun, uden for sine Sang- og Dansepartier, ikke spillede stort andet.

I Virkeligheden var det meget mere i Egenskab af en eftertragtet Kurtisane end som Skuespillerinde, at hun endelig i 1743, tyve Aar gammel kom til Paris og fik Ansættelse ved Operaen som Sangerinde i ganske underordnede Partier efter en Debut som *Venus* i Operaen „Hésione“,[1]) og i Kraft af denne Egenskab var det ogsaa, at hun samme Aar, ked af Operakunsten, søgte og, ved sine mægtige Velynderes Indflydelse, opnaaede Debut ved Théâtre-Français.

Men uhyre var Forbavselsen, da hun, den lille, tredje Rangs Sangerinde og Provinssubrette, havde den Dristighed til Debutrolle at vælge *Fædra* — selve Racine's ophøjede, klassiske Mesterværk, Prøvestenen for alle de store Tragedienner.

Hendes Dristighed, som hendes vordende Kolleger kaldte Frækhed, belønnedes. Debuten lykkedes. Tidens ledende Blad „Mercure de France“ konstaterede Sukces'en, andre Smaaskrifter fastslog den yderligere. Et af dem giver en indgaaende Skildring af hendes Person og Fremtræden, som viser, hvor megen Opsigt hendes første Skridt paa den franske Scene gjorde. Der siges om hende: „Mademoiselle Clairon er 22 eller 23 Aar gammel. [Dette er ikke rigtigt; hun var kun godt tyve.] Hun er overordentlig hvid af Hud og hendes Hoved sidder godt paa Halsen. Hendes Øjne er store, ildfulde og lyser af Vellyst. Hendes Mund smykkes af skønne Tænder, Barmen er vel formet og hæver sig uden Affektation. Hendes Figur er utvungen og hendes Fremtræden meget sømmelig. En beskeden og vindende Mine indtager til Gunst for hende. Uden at være en fuldendt Skønhed maa man ligne hende for at være fortryllende. Hun funkler af Aand, hendes Tale er mild og indtagende. Musikkyndig og Skuespillerinde, kunstbegejstret og

[1]) Af Danchet, Musik af Campra.

lærvillig, er hun duelig til alt, og uden Anstrængelse bliver hun ganske naturligt det, hun vil være.“

Den anonyme Forfatter til det lille Skrift,[1]) af hvilket ovenstaaende er taget, har set ualmindelig skarpsindigt paa den unge Pige, hvis første, rigtige Theaterforsøg har interesseret ham. Forskellen paa Mlle Dumesnil og Mlle Clairon var just den, at medens den første blev det hun *skulde* være, modstandsløst lod sig rive med af de Kræfter, Naturen havde nedlagt i hende, saa blev Mlle Clairon det hun blev, fordi hun *vilde* være det. Man kan strides om, hvor vidt hun var sin Tids største Skuespillerinde; mange vil vel foretrække Mlle Dumesnil's rigere Sjæleliv.

Fig. 43. Mlle Clairon

Men der er ingen Tvivl om, at Mlle Clairon var den mest perfektible, den, der i Kraft af sin Vilje naaede ethvert Maal, hun satte sig, og derved den relative Fuldkommenhed.

Hendes ældre Kollega Mlle *Gaussin*,[2]) hvem hun fortrængte fra Tragedien og som just manglede denne Viljens Styrke, sagde

[1]) Lettre à Madame la Marquise V. de G . . ., sur le début de Mademoiselle Clairon à la Comédie Française. A la Haye 1744; cit. af Goncourt: Mlle Clairon p. 63.

[2]) Mlle Gaussin, f. 1711 d. 1767, blev en Tid lang meget beundret i Elskerinderoller, navnlig i Tragedien. Hendes Berømmelse daterer sig især fra hendes Spil i „*Zaïre*“, som Voltaire i 1732 indstuderede med hende og hvor hun vandt hans fulde Beundring. Men Clairon fortrængte hende ikke blot fra de gode Roller, men ogsaa i Voltaires Omdømme. Publikums Gunst beholdt hun dog stadig i Komedien og det borgerlige Drama, hvor hun

om hende i hendes Begyndertid: „*Allez, allez! Mlle Clairon sera une grande actrice, mais elle ne fera jamais pleurer.*“

Hun havde vistnok Ret. Men om Clairon end ikke besad den dybe Sjælens Varme, der faar Hjærtet til at banke og Taarerne til at strømme, saa er der andre Strænge, paa hvilke Skuespilkunsten kan spille, ogsaa i Tragedien. Ømheden, den moderlige Kærlighed og den moderlige Sorg var ikke hendes Sag, men den erotiske Lidenskab, den stolte Harme, Fortvivlelsen, Rædslen, Kulden, var Sindsrørelser som hendes Naturel formede sig naturligt over. Og hendes kunstneriske Mesterskab naaede efterhaanden ved hendes Intelligens og hendes viljefaste Flid en Fuldkommenhed, som ingen anden samtidig Skuespillerindes.

Som et Bevis paa hendes fuldendte Herredømme over sine kunstneriske Midler fortæller et Øjenvidne[1]) følgende: „En Gang satte Mlle Clairon sig i en Lænestol, og uden at sige et eneste Ord, uden at gøre en eneste Gestus, malede hun med sit blotte Ansigt alle Lidenskaber, Had, Vrede, Harme, Ligegyldighed, Sørgmodighed, Smerte, Elskov, Menneskekærlighed, Naturlighed, Munterhed, Glæde, osv. Hun malede ikke blot Lidenskaberne i sig selv, men ogsaa alle de Nuancer og Forskelligheder, som karakteriserer dem. For Exempel udtrykte hun indenfor Skrækken: Angst, Frygt, Bevægelse, Grebethed, Uro, Rædsel, osv.“

Den tekniske, detaljerede Beregning og nøje Forberedelse af alle Smaating blev kunstnerisk Princip hos Mlle Clairon, ligesom den uoverlagte Forladen sig paa Naturen og Inspirationen var Mlle Dumesnil's. Og disse Principper beholdt de to store Skuespillerinder uanfægtede hele deres Kunstnerliv igennem. En meget yngre Kollega af dem, den senere saa yndede komiske Skuespiller *Dugazon* har bevaret en Samtale mellem de to Rivalinder, som

---

blandt andet var den første *Cénie* i Mme de Graffigny's Modeskuespil. Hun var yndig af Ydre, med et mildt, skælmsk Udtryk, som var vidt forskelligt fra Mlle Clairons energiske Profil. Hendes Sæder var derimod omtrent lige saa lette som hendes heldigere Medbejlerskes, om end ogsaa af en anden Art, mere Følgen af en blid, modstandsløs Eftergiven end af en hæftig Passion. Naar man bebrejdede hende hendes mange Elskere, svarede hun med et Skuldertræk: „*Que voulez-vous! Cela leur fait tant de plaisir, et cela me coute si peu!*“

[1]) Héraut-Sechelles i *le Décade philosophique*, n. 80, p. 82 f.

kaster et klart og morsomt Lys over deres forskellige Kunstopfattelser.[1])

Det var i det lille Øvelsestheater Boule-Rouge, hvor *Talma* forberedte sin senere saa glimrende Bane, at de to nu aldrende[2]) Berømtheder efter mange Aars Forløb traf sammen, begge interesserede i at se den unge Tragikers første Forsøg. Mlle Clairon optraadte i sin højtidsfulde Pragt, i en overdaadig Hofkjole og vejende Fjer, medens Mlle Dumesnil mødte i sin sædvanlige magelige Kasseking med sin lille Moppe paa Skødet. Og der udspandt sig nu mellem Talma, hans Lærer Dugazon, Digteren Chénier og de to gamle Skuespillerinder en Diskussion, hvor de sidste efterhaanden tog Têten.

Talma har sagt noget, som er efter Mlle Dumesnils Sind, og hun udbryder:

„Bravo, unge Mand! (Hun rækker ham Haanden, som han ærbødigt kysser.) Naturligvis skal man hverken spille, eller ikke engang fremstille. Man skal ikke spille Akilles, man skal *skabe* ham. Man skal ikke *fremstille* Montaigu [ɔ: Romeo], man skal *være* ham.

MADEMOISELLE CLAIRON
(med Vægt og Værdighed).

De svæver, min Bedste, i en betydelig Vildfarelse. Alt er Fiktion, alt er konventionelt i Theatrets Kunst. Digteren har sine Regler, Skuespilleren følger sine. Vilde de være nødte til at adlyde dem, hvis de laa i Naturens Orden. Naar Herren der (hun peger paa Chénier[3])) vil lade Karl den Niende tale, saa er han hverken denne Konge, der ikke altid talte paa Vers, selv om han undertiden skrev nogle, eller sig selv, der hverken tænker som en svag Monark eller en morderisk Despot. Hvad er han da? En talentfuld Skribent, hvis bøjelige Fantasi sammensætter Begivenheder, der aldrig er gaaet for sig og taler et Sprog, som man ikke taler. Jeg kan sige noget lignende om Skuespilleren. Hvad er jeg, naar jeg

[1]) Den er optegnet i Regnault-Warin's *Mémoires historiques et critiques sur F.-J. Talma.* Paris 1827, p. 240—252.

[2]) Det var i 1787, at den omhandlede Scene fandt Sted. Mlle Dumesnil var den Gang 74 Aar, Mlle Clairon 64.

[3]) Marie-Joseph Chénier, Revolutionstidens frugtbare Dramatiker, som paa dette Tidspunkt arbejdede paa sin Tragedie „Karl den Niende", der skulde blive Gennembruddet for ham og Talma paa samme Gang.

spiller Dronningen af Karthagos eller Iphigenias Moders Rolle? Jeg er hverken Klymtemnestra eller Dido; jeg har deres Klæder paa for at skuffe Sanserne, ligesom jeg har en Kvindes Skikkelse og Ansigt for at fuldstændiggøre Illusionen. Men husk vel paa, at det er en Illusion, jeg vil frembringe og som jeg frembringer, og at den, hvor stor jeg end kan opnaa den, dog bestandig vedbliver at være et Spil. Siger man ikke midt i Beundringsraabene, i Bifaldet, i den almindelige Begejstring: „Aa, hvor det er godt spillet!“ Det er altsaa af Mlle Clairon, af Mlle Dumesnil, af Hr. de Larive man klapper, og ikke af Dido eller af Klytemnestra. Disse Fyrstinder bryder sig ikke om Bravoraabene, men Racine og Hr. de Pompignan[1]) trænger til dem. Og hvad Mlle Clairon angaar, saa var der en Tid, hvor hun satte megen Pris paa dem, den Gang da man ikke ødslede dem paa Middelmaadigheder.

MADEMOISELLE DUMESNIL.

Det kan ikke tænkes bedre sagt, kære Veninde, men det kan gøres bedre. At lægge Forstand for Dagen er ikke alt; det, det kommer an paa, er at have Ret. Jeg har hundrede Gange modbevist det, De nu sagde, og dog uden at have hørt det. De ved nok, hvordan.

MADEMOISELLE CLAIRON.

Ja, De var Naturskuespillerinde. Men der var megen Kunst i den Naturlighed.

MADEMOISELLE DUMESNIL.

Ikke den mindste. Jeg var fyldt af min Rolle, jeg følte, jeg gav mig hen.

MADEMOISELLE CLAIRON.

Jeg har aldrlg kunnet forstaa, hvor man kunde undgaa at beregne. Jeg vilde være gaaet fuldkomment fra det, hvis jeg havde givet mig hen.

CHÉNIER.

Det forekommer mig, mine Damer, at De begge har Ret, fordi hver af Dem var paa en Gang i Overensstemmelse med sin Karakter, med sin Sjæl, med sin Begavelse.

DUGAZON.

De er ligesom de Forfattere, der laver en Poetik for deres egne Værker. Og naar man har læst dem, er man alligevel ikke sikker paa Reglerne, men kun vis paa deres Talent. Frøknerne Dumesnil's og

[1]) Forfatter til Tragedien „Didon“.

Clairon's Talent har aldrig været omtvistede; det er heller ikke det, der var Spørgsmaalet. Spørgsmaalet var ikke en Gang at faa at vide, om der findes en Skuespilkunst, hvilket er ubestrideligt, men om det i denne Kunst er Fiktionen eller Virkeligheden, der skal herske?

MADEMOISELLE CLAIRON.

Det er Fiktionen.

MADEMOISELLE DUMESNIL.

Det er Virkeligheden.

— — —

Saasnart Mlle Clairon ved sin vellykkede Debut og sin Protektion havde faaet fast Fod ved Théâtre-Français, foregik der atter en Forvandling med hende, en Forvandling, som var villet, og som hun satte igennem med sin ubetvingelige Energi og sin kvindelige Klogskab. Hun vilde nu ikke længer være den lille, lystige Regimentspige, der havde været Garnisonsbyernes Fryd, ikke heller den flotte Operasangerinde med den straalende Suite af betitlede Elskere. Nu skulde hun blive den „Franske Komedies" første Tragedienne, og til den Ende forandredes hendes Væsen helt. Ikke just saaledes, at hun indskrænkede sine Elskeres Tal. Tværtimod. Men hendes øvrige Væsen og Lader undergik en fuldstændig Forvandling. Først Navnet. Af den lille Claire Léris, eller Scanapiecqu, alt eftersom hun kaldtes efter sin lige obskure Fader eller Moder, blev en pompøs *Claire Hippolyte de la Tude Clairon*. Hun skaffede sig Viden, studerede Historie, forbedrede sin Haandskrift, og sit Sprog, og antog i det daglige Liv en Dronningemine og en ophøjet Adfærd, som vel vakte hendes Kammeraters Latter, men som ikke des mindre skaffede hende den Respekt, hun ønskede, samtidig med, at denne sublime Optræden i Tale og Gebærder var et kunstnerisk Princip hos hende, idet hun mente, at hun kun derved kunde føle sig helt hjemme i de store tragiske Roller, som fremtidigt blev saa at sige hendes eneste Felt.

Hendes pompøse Væsen forlod hende aldrig og blev hendes anden Natur. Det fortælles, at Prinsessen af Galitzin en Gang aflagde hende Visit og traf hende lidende henslængt i en Bergère.

Prinsessen spurgte deltagende, hvor hun følte sig ilde; men Mlle Clairon lod som hun ikke hørte det. Prinsessen blev ved at trænge

Fig. 44. Mlle Clairon som Medea

ind paa hende, og endelig svarede Tragediennen utaalmodigt: *Au cul, princesse!*[1]) Og hun skal have sagt disse i sig selv ikke meget

[1]) Mlle Clairon led hyppigt af hæmorrhoidale Blødninger.

ophøjede Ord med en saadan Noblesse, at Fyrstinden følte sig ganske imponeret.

Den Indflydelse hun fik ved Theatret voksede med rivende Hast. Hun blev snart Voltaires Yndlingsskuespillerinde. De stod i stadig Korrespondance, der førtes under de for Skuespillerinden mest smigrende Former, hun besøgte ham gentagende paa hans

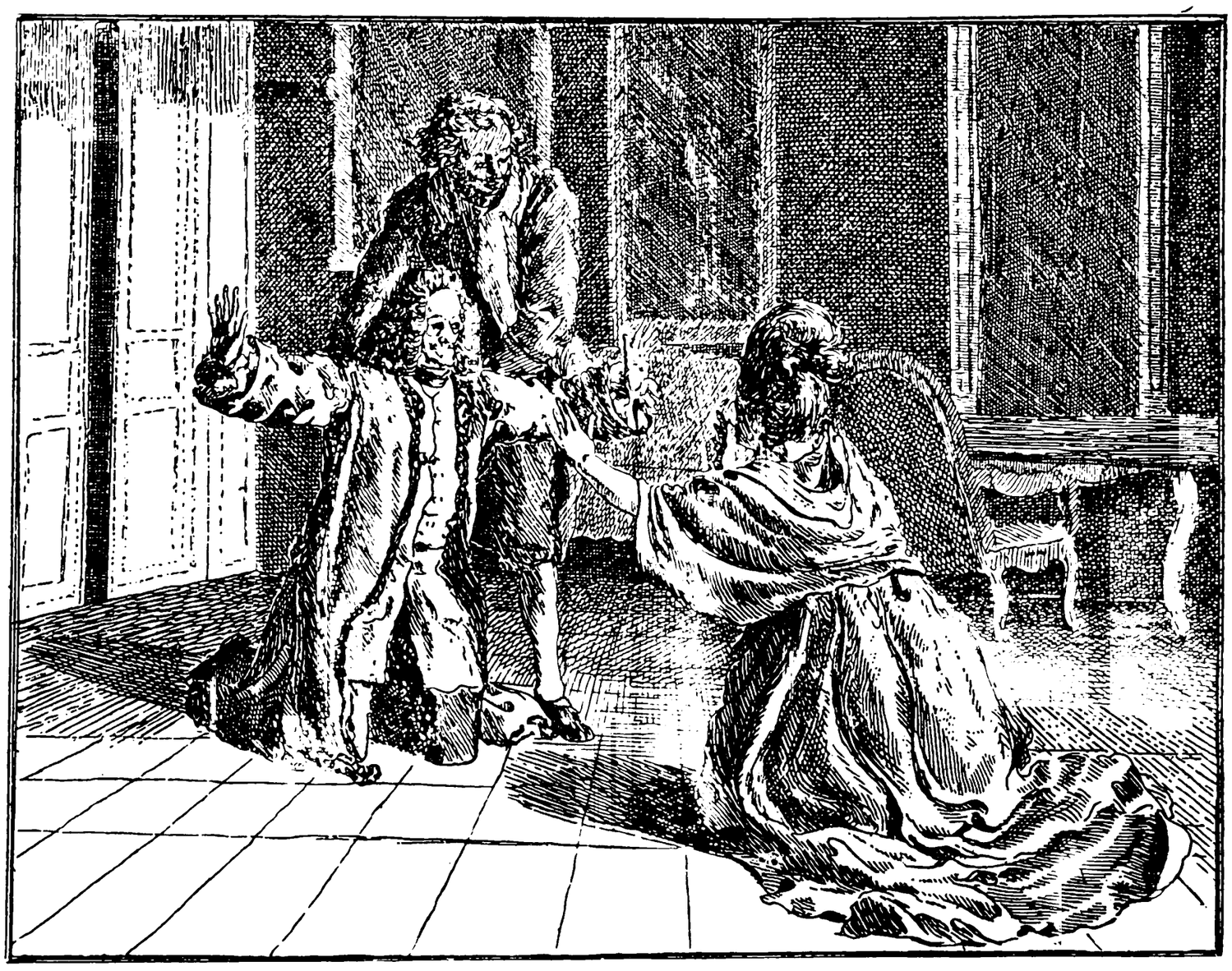


Fig. 45. Mlle Clairon besøger Voltaire

Gods, hvor den berømte Digter omsorgsfuldt ydede hendes skrøbelige Helbred Pleje.

De andre for Theatret skrivende Forfattere behandlede hende som en Dronning, og til enkelte stod hun i meget tæt Forhold, saaledes navnlig til Marmontel, der en Tid lang var hendes Elsker og hele Livet igennem hendes gode Ven.

Marmontel, denne behændige Forfladiger af de store, eller i alt Fald større Filosofers Tanker og betydeligere Digteres Kunstformer, den urokkelig behagelige, sunde, veltilpasse Literat, der var hjemme i alle Grene af Literaturen, men fremragende i ingen, var vel nok den Forfatter, der, ved Siden af Voltaire, paavirkede Mlle Clairons Kunst stærkest.

Mere naturlig end Voltaire og med et sundere Blik for det ægte i Skuespilkunsten søgte Marmontel bestandig i deres Kærlighedsperiode at paavirke sin pompøse Elskerinde henimod et simplere, mindre opskruet Spil, til at lægge mere Variation og Bøjelighed, mindre hæftig Voldsomhed i sin Tale.[1]) Men han kunde aldrig faa Ret overfor den selvbevidste Skuespillerinde. Efterhaanden som deres erotiske Forhold kølnedes, slog dog den kloge Vens Ord Rod i hendes Sind, og efter en Gæstespilsrejse til Bordeaux i 1752, hvor en lille bitte Scene havde tvunget hende til at slaa af paa stærke Effektmidler, vendte hun tilbage med en langt enklere, finere og mere naturlig Kunstteknik end før, og naaede nu, til Marmontels og andres Glæde, en ædel Fuldkommenhed, en plastisk Simpelhed i Bevægelsen, en afvekslende Rigdom i Følelsesudtrykket, som hun ikke med al sin pragtfulde, voltaire'ske Deklamation havde haft før, men som nu, da hun var sikker paa sin Vej, aldrig forlod hende. Det pompøse, lidt for ophøjede og urokkelige fornemme forlod hende ikke; det var for dybt indarbejdet i hendes Væsen;[2]) men med denne Svaghed for det udvendigt sublime, der iøvrigt stemmede godt med Aarhundredets franske Smag, som gerne saa Alvoren i Attituder, var og blev hun sin Tids mest fuldkomne, mest typiske Repræsentant for Skuespilkunsten.

III

Lekain, Voltaires vigtigste Dicipel. — Hans delvise Fornyelse af den tragiske Kunst.

Takket være Mlle Dumesnil og Mlle Clairon kom det alvorlige Skuespil til Ære og Værdighed igen. At det kom paa Mode, skyldtes

[1]) Se Marmontel's udførlige Skildring af deres kunstneriske Strid i Jullien's *Histoire du Costume au théâtre* p. 94 ff.

[2]) Edmond de Goncourt fejler ganske, naar han i sin iøvrigt saa fortræffelige Biografi af Mlle Clairon tror, at hun er den første, der bryder med den svulstigt syngende Deklamation. Læsere af denne Bog vil have forstaaet, at baade Baron og Adrienne le Couvreur naaede langt videre end hun i naturlig, talende Diktion.

navnlig den sidste og en mandlig Forbundsfælle, som midt i Aarhundredet traadte ind i Rækken af Tragediens Forkæmpere. Hans Navn var *Lekain.*[1])

Den unge Mands Debut paa det Franske Theater den 14. Septemper 1750 — som Titus i Voltaires Tragedie „Brutus" — vakte en sand Storm af Modsigelse. Han havde begejstrede og ihærdige Beundrere, især blandt de Unge i Parterret, og rasende, forbitrede Modstandere, ikke mindst blandt sine vordende Kolleger.

Théâtre-Français var i Øjeblikket kun daarlig forsynet med Skuespillere, skønt Tallet paa dem var stort nok.[2])

Navnlig var det alvorlige Fag daarligt besat. Indehaveren af de første tragiske Roller var, efter Quinault-Dufresne der i 1741 havde trukket sig tilbage, *Grandval,*[3]) en gratiøs og elskværdig Fremstiller af *petits-maîtres* og lette Elskerroller, mens han stod i andet Plan, men ude af Stand til at bære de tragiske Helteopgaver, som nu var tilfaldet ham. Han var ved Lekain's Debut ganske vist ikke mere end fyrreogtyve Aar, men noget fed, og den lidenskabelige Anstrængelse tog for meget paa ham, gjorde ham forceret, saa han, violet i Ansigtet og med et rasende Udtryk, bestandig brød og overanspændte sit Naturel, der afgjort henviste ham til Komedien og det borgerlige Skuespil. Dertil kom, at han havde den i Franskmændenes Øren for en Tragiker utilgivelige Fejl at tale tykt og ikke at kunne rulle paa R'erne.

Foruden af *Sarrazin,* hvis Fortrin og Mangler tidligere har været berørt, og som sikkert var det eneste virkelige, men meget

[1]) Navnet skrives meget forskelligt. Den ovenstaaende Form har dog, uden egenlig fornuftig Grund, faaet Hævd. Bedstefaderen kaldte sig *Kaïn;* dennes Børn føjede Artiklen til, og Lekain's Sødskende forandrede *K*'et til et *C* og bortkastede atter Artiklen, medens Tremaet i den sædvanlige Udtale forsvandt. Skuespilleren underskrev sig dog stadig — se Klageskriftet gengivet hos Campardon: les Comediens du Roi, p. 212 — *H.-L. Caïn.*

[2]) Der var 17 Herrer, mod 9 Damer. Truppens Bestand var i 1750, Herrerne: Grandval, Sarrazin, Armand, Poisson, La Noue, La Thorillière, Rozelly, Le Grand d. Y., Paulin, Deschamps, Dubreuil, Dubois, Dangeville, Bonneval, Ribou, Drouin, Baron d. Y. Damerne: Dumesnil, Gaussin, Clairon, Dangeville, La Mothe, Grandval, Gauthier, Lavoye, Beauménars.

[3]) Charles, Francois, Nicolas Racot de Grandval, f. 1710 i Paris; debuterede, under Navnet Duval, 1729; trak sig tilbage 1762 og døde 1784, hos Mlle Dumesnil. Han var tillige Forfatter til en Række lette Komedier.

begrænsede, alvorlige, mandlige Talent i den foregaaende Periode, besørgedes de tragiske Fag ganske haandværksmæssigt af den ret intelligente, men abeagtig grimme og inspirationsforladte *La Noue,* der var saa kold, at Voltaire anbefalede at sætte ham i Espalier mod en særlig kraftig Sydsol for at faa noget ud af ham, samt af *Paulin,* der spillede Tyranner i Hylemaneren, og, som Collé siger, aldrig talte til Prinsesserne uden at stikke dem en knyttet Næve under Næsen.

Gennem en saadan udsøgt Samling af Middelmaadigheder skulde man ikke have troet det vanskeligt for en ung, talentfuld Mand at bryde frem. Og dog kostede det Lekain, der var baade ung og talentfuld, overmaade store Anstrængelser. Til Dels laa dette maaske i, at hans Debut var fremtvunget, og at det mærkedes for tydeligt, at han skulde skubbes frem; og skønt det var ingen ringere end selve Voltaire, der stod bag den unge Mand, saa smagte det dog ingenlunde Societairerne, der helst vilde raade sig selv, ikke heller visse Dele af Publikum, at skulle tvinges til at beundre, hvad de ikke selv havde været med til at opdage.

Lekain's Bekendtskab med Voltaire skrev sig fra en af de Privatkomedier, i hvilke den unge Haandværkersøn,[1]) allerede tidligt fanatisk begejstret for Skuespilkunsten, som han var, havde taget Del. Voltaire havde som indbudt Hædersgæst været til Stede ved en saadan, og der med sin sædvanlige Iver erkyndiget sig om, hvem det var der spillede Elskerrollen, og da han hørte, at det var en ung Mand, der ganske vist endnu kun spillede for sin Fornøjelse, men hvis Agt det var at gaa til Theatret, lod han ham stævne til sig den næste Dag.

I sine ellers meget kortfattede Memoirer skildrer Lekain udførligt dette for ham saa betydningsfulde Møde, der giver et levende Billede navnlig af Voltaire og hans halvt villede, halvt ægte Følsomhed og overstrømmende Hjælpsomhed. Han fortæller, hvorledes han med Hjærtet i Halsen begiver sig op til den store Mand og for Bevægelse ikke ved hvad han skal sige eller gøre. Men

[1]) Henri Louis Lekain var Søn af en Guldsmed og født i Paris den 31. Marts 1729.

Voltaire hjælper ham ud af Forlegenheden ved at tage ham i sine Arme og „takke Gud fordi han havde skabt et Væsen, der havde rørt og bevæget ham ved at sige nogle ret slette Vers.“[1]) Derpaa spørger han ham ud om alt muligt: om hans Stand, om hans Fader, om hans Opdragelse, om hans Fremtidsplaner, alt imens han skænker og drikker en halv Snes Kopper Chokolade blandet med Kaffe.

Han faar at vide, at den unge Mand er ret uafhængig stillet, da han har en lille Kapital, som giver ham 750 fr. om Aaret, men at hans højeste og mest brændende Ønske er at blive Skuespiller ved den kgl. Trup. Da bryder Voltaire ud: „Aa, kære Ven, gør aldrig det! Tro De mig, spil Komedie for Deres Fornøjelse, men gør det aldrig til Deres Stand. Det er det skønneste, sjældneste, vanskeligste af Talenter, men det nedværdiges af Barbarer og banlyses af Hyklere. Den Dag vil komme, da Frankrig vil agte Deres Kunst, men saa er der ingen Baron, ingen Le Couvreur, ingen Dangeville mere. Hvis De vil opgive Deres Forsæt, saa vil jeg laane Dem 10000 fr. til at etablere Dem med, og De kan give mig dem tilbage, naar De kan. Gaa nu, min Ven, kom igen til mig i Slutningen af Ugen, tænk nøje over Sagen og giv mig et bestemt Svar.“

Forvirret, rørt, men bestemt paa sit, bukkede den unge Lekain, fremstammede nogle taknemmelige Ord og vilde til at gaa, da Voltaire kaldte ham tilbage og bad ham recitere noget for sig. Lekain begyndte paa en Replik af Pirons Tragedie „Gustave“;[2]) da Voltaire pludselig rasende og med tordnende Røst standsede ham: „Nej, ikke Piron! Jeg holder ikke af daarlige Vers. Sig noget af Racine for mig.“

Forskrækket ledte den unge Mand i sin Hukommelse og fandt

---

[1]) Stykket, Lekain havde spillet i, var *le Mauvais Riche*, en versificeret Komedie i 5 Akter af d'Arnaud.

[2]) Voltaire yndede ikke Piron, der i sine lystige Markedsparodier havde gjort Nar af ham med et Vid der var næsten ligesaa skarpt som Voltaires eget. For Théâtre Français skrev han foruden *Gustave* (ɔ: Gustav Vasa) Komedien „*la Métromanie*“. Begge disse Stykker holdt sig længe paa Scenen.

„Athalie“, som han straks tog fat paa fra Begyndelsen. Og nu faldt Voltaire i Begejstring: „Aa, Gud, ja! de dejlige Vers! Og hvad der er det forbavsende, det er, at hele Stykket er skrevet med samme Varme, samme Renhed ligefra første Scene til sidste. Det er herlig Poesi!... Farvel, mit Barn!“ tilføjede han saa, idet han omfavnede Lekain, „jeg spaar Dem, at De faar en Røst, som vil gaa til Hjærtet, og at De en Gang vil begejstre Paris. Men, for Guds Skyld! gaa aldrig til et offentligt Theater.“

Fig. 46. Lekain

Voltaires Formaninger frugtede dog naturligvis ligesaalidt, som den Art Advarsler plejer. Og da han saa, at det var Alvor med den unge Mands hidsige Kærlighed til Skuespilkunsten, hændte det mærkelige, at han ikke alene optog ham i sit Hus for at kunne vejlede ham saa meget desto stadigere, men endog byggede et lille Theater øverst oppe i sit Hus, hvor den unge Lekain fik Lov til at spille med Voltaires Niecer og øvrige Omgangskreds.

Da Voltaire gjorde fuldtud, hvad han satte sig for, saa skaffede han ogsaa sin Protegé og Lærling den eftertragtede Debut ved Theatret, hvor haardt det end holdt at faa ham anbragt der.

Den unge Mand præsenterede sig nemlig ikke til sin Fordel. Middelhøj, men med en uheldig Skabning, korte og krumme Ben, med et fladt, rødfinnet, hulkindet Ansigt, tykke Læber, bred Mund,

og en lille rund Næse gjorde han og maatte han gøre en daarlig Figur, navnlig i den franske Fantasidragt som var den almindelige for Heltene i Skuespillet. Det eneste tiltalende i hans Ydre var de store, udtryksfulde, brune Øjne, gennem hvilke hans brændende Sjæl kunde lyse.

Intet Under da, at de elegante Societærer krympede sig ved at tage imod den plebejiske lille Haandværksvend, og navnlig kunde Mlle Clairon ikke taale dette uskønne Mandfolk. Men Voltaire fik sat en virkningsfuld Reklame i Stand, en Del af Publikum overbeviste Lekain vel ogsaa ved den Ild, som han var født med og som Voltaire yderligere havde blæst op, andre hidsedes til en forbitret Modstand, kort sagt den unge Skuespiller var lanceret paa den allermest virkningsfulde og ægte voltaireske Maade. Medens den unge Slægt fandt ham genial og tiljublede ham med fanatisk Bifald, naar han viste sig, skrev f. Ex. den ellers skarpsindige, men reaktionære Collé om en af hans Debut'er: „Det er en lille Slubbert, som aldrig kan blive til noget, ikke en Gang noget middelmaadigt; han har absolut ingen indre Følelse; en lille Smule, men meget lidt Intelligens, én ru og sprukken Stemme, saasnart han har deklameret tyve Vers; føj dertil hans Ansigt, der er saa hæsligt, at La Noue næsten ser ud som en Adonis ved Siden af ham."[1])

I femten Maaneder stod Kampen om Lekain's Antagelse eller Ikke-Antagelse ved Théâtre-Français. Kampens Bølger gik højt navnlig indenfor Komediehusets egne Mure, hvor Mlle Clairon, hvem den unge Skuespiller ubesindigt og ufint havde fornærmet, anvendte al sin Indflydelse for at faa ham udstødt, medens Voltaire satte alle sine mægtige Venner i Bevægelse for at skaffe ham fast Ansættelse. Den Art Theaterspørgsmaal behandledes i Frankrig paa dette Tidspunkt med ligesaa mange Omstændigheder og ligesaa stor eller større Alvor end de vigtigste Statssager, og det blev i dette Tilfælde Kong Ludvig XV selv, der ellers ikke interesserede sig meget for kunstneriske Spørgsmaal, som kom til at afgøre Sagen.

[1]) Collé's Journal for November 1750; édit. Bonhomme I 244.

Striden var yderligere tilspidset ved, at man kort efter Lekains Debut havde ladet en anden ung Mand forsøge sig i samme Fag, *Bellecourt*. Denne var en Ubetydelighed, navnlig som Tragiker, men en køn, elskværdig Person, der lettere kunde glide ned. Men Lekain, som havde indstuderet alle Roller under Voltaires Vejledning, især naturligvis i dennes egne Stykker, fik ved sin Læremesters Magt ogsaa de Opgaver, som passede ham, og navnlig som Orosmane i „Zaïre“ vakte han en saadan Begejstring, at endog Kongen fik Lyst til at se ham; Zaïre blev spillet i Fontainebleau med Lekain, og mange Intriger var i Gang i det højfornemme Publikum; thi Mme de Pompadour og Maréchal de Richelieu var Bellecourts Beskyttere medens Hertugen af Aumont og andre holdt paa Lekain.

Fig. 47. Bellecourt som Philoctecte i „Oedipe“

Den unge Skuespillers første Optræden ved Hoffet blev imidlertid en fuldstændig Sukces. Damerne, der lige som han kom ind temmelig højt havde hvisket: „Uh, hvor han er grim!“ havde senere glemt hans Ydre, som de knap kunde se gennem de taarevædede Øjne. Og da Overkammerherren efter Forestillingen kom til Kongen for at høre dennes allernaadigste Mening, saa sagde Majestæten kort og godt: „Han har faaet mig til at græde, jeg, som ellers ikke græder synderligt. Ham antager jeg!“

Dermed var den Sag afgjort, og det Franske Theater havde en stor Skuespiller mere.

Den Modstand, Kollegerne havde vist ham, svandt snart for den Respekt, han aftvang dem ved sin eminente Dygtighed. Udgaaet af Voltaires Skole og fuld af Beundring for denne Tidens Gud, der just nu stod paa Højdepunktet af sin Berømmelse, blev

Lekain Voltaireskuespilleren *par excellence.* Han var Mlle Clairons mandlige Sidestykke, og disse to Disciple[1]) bar den sindrige Gamlings effektfulde Skuespil ud til et klingende Verdensry.

Lekains Kunst var sværere, robustere, voldsommere end Mlle Clairons, maaske ogsaa dybere og mere hjærtegribende. Men i Hovedsagen var den af samme Art: den stærkt beregnede, teknisk fuldendte Virtuositet med meget liden Plads for simpel Naturlighed eller øjeblikkelig Inspiration. Han var en ihærdig Arbejder, udviklede sit Organ, som af Naturen hverken var stort eller smukt, reformerede Kostymet efter bedste Evne, kæmpede af alle Kræfter for at faa Tilskuerne fordrevet fra Scenen og stod der mod de fleste af sine Kammerater, var en efter Tidens Forhold fortrinlig Scenesætter, en udmærket Lærer, kort sagt en Mand der mestrede alle sit Métiers Strænge, og som dyrkede det med lidenskabelig Iver. Men for den, der saa godt det lader sig gøre studerer hans Kunst og vil trænge ind i hans Særpræg, kommer han uvilkaarlig til at staa som Virtuosen, mere end som den dybe, store, ægte Mester.

Højst sandsynligt ligger dette i det udvendige, snævre og væsentligt paa de samme Effekter beregnede Repertoire, han var henvist til. Man kunde tænke sig, at om Lekain havde haft den Lykke at komme til at spille Shakespeare, saa var hans Skuespilkunst vokset efter Opgaverne; hans Voldsomhed, hans hjærtegribende Røst, hans talende Mimik, hans udviklede tekniske Fuldkommenhed, synes blot at have ventet paa den store Digter for at faa sin fulde, mægtige Udfoldelse. Nu maatte hans Evner nøjes med Voltaire og hans ringere Samtidige, og uden at kende de store Forbilleder kastede han sig med en glødende Kunstiver over disse udviskede Spejlbilleder af store Digterværker. Derfor naaede han kun den store Virtuositet, ikke den højeste Kunst,

Til Gengæld var ogsaa denne Virtuositet udviklet til den højeste Grad af Fuldkommenhed i den Retning, som nu en Gang var hans,

---

[1]) Striden mellem dem bilagdes, men de blev aldrig hinanden sympatiske. Lekain gjorde Nar af Mlle Clairon's opstyltede Dronningevæsen, som han paa en Prik kunde efterligne med et komisk Lune, der desværre aldrig fik Anvendelse paa Scenen, og hun fandt ham underfundig og ikke kønnere med Aarene.

det Vilde, Voldsomme, smærteligt Lidenskabelige, og iøvrigt spændte han over hele det tragiske Register, som paa denne Tid unægtelig var ret indskrænket. Ingen kunde skrige som han, saa hjærtesønderrivende, saa forfærdende; ingen kunde — og turde — fylde umaadelige Pauser med saa fængslende og talende Minespil og Bevægelser. I Voltaires „Semiramis“, hvor han overtog Ninias Rolle efter Grandval, der snart indsaa sin Underlegenhed, var han berømt for den minutlange Stilhed — Pause kan den ikke kaldes — i hvilken han bleg, blodig, skælvende, med vildt strittende Haar sprang frem fra Ninus' Grav, medens langsomt, ganske langsomt, en dump Stønnen arbejdede sig frem fra hans Bryst og endelig løste sig op i Ord.

Der var en forholdsvis Naturalisme, en begyndende Virkelighedssans i Lekains Spil, som virkede fornyende i den ellers saa konventionelle, i bestemte Former stivnede franske Skuespilkunst. Den samme delvise Fornyelse var det ogsaa, han tilførte Kostymet. For moderne Øjne synes Lekains Kostymereform ubetydelig; hans Dragter ser anderledes, men ligesaa urimelige ud, som hans Forgængeres, og saaledes vilde maaske hans Skuespilkunst, om vi kunde se og høre den, forekomme os lige saa snørklet, lige saa konventionel uvirkelig, som vi tænker os Beaubourg's eller Quinault-Dufresnes'. Men ser man lidt nøjere paa et Kostumebillede som det af Gengis-Kan — fra Voltaires „l'Orphelin de la Chine“ — saa forstaar man alligevel, at Lekains Reformforsøg betød noget for hans Tid. Skørtet, den trekantede Hat med Fjerbusken, Guldfrynserne, Allongeparykken, de hvide Handsker, Paradekaarden, det er dog altsammen forsvundet. Hvad der er kommet i Stedet, er ganske vist ikke den fulde, naturtro, historiske Virkelighed, — Lekain's Gengis-Kan med sine vejende Strudsfjer og den pyntelige Amorbue har ikke megen Lighed med en virkelig Tatarhøvding — ja, er vel naar alt kommer til alt kun en Urimelighed paa en anden Maade. Men denne anden Maade var friere, mindre indsnævret, mere skikket til at sætte Fantasien i Bevægelse.

Saaledes maa man ogsaa tænke sig Lekain's Spil. Han fejede

det altfor sirlige, pudrede og opstrammede til Side og satte i Stedet, ikke den fulde, sande, almengyldige Naturlighed, men en ny konventionel Form, der ved sin Fremmedart satte Sindene i Bevægelse.

Der er næppe nogen Tvivl om, at Lekain selv, saavel som hans Beundrere, betragtede sin Kunst som noget enestaaende og forskelligt fra alt andet. Han yndede at skille sig fra sine Kolleger, hæve sig over dem; han var den første, der indførte Virtuosgæstespillene og satte dem i System. Bestandig maatte han ud alene, i Provinsen og til Udlandet,[1]) og vise sin nye Kunst, medens hans Kammerater hjemme i Paris skumlede over, at han satte sit Helbred til paa disse Gæsterejser og hyppigt maatte melde sig syg til sin ordinære Tjeneste. Hans Helbred var i Virkeligheden ikke stærkt og hans Liv blev ikke langt. Men det synes som hans virksomme Aand benyttede endog Sygdommen til yderligere at fuldkommengøre sin Kunst. Talma — der saa Lekain i sin Barndom og første Ungdom — paastaar i alt Fald,[2]) at han i de sidste Aar af sit Liv, efter en lang og svær Sygdom naaede Toppunktet af sin Kunst. Man havde ventet, forklarer han, at

Fig. 48. Lekain som Orosmane i „Zaïre“

[1]) Han spillede ogsaa i Berlin ved Frederik IIs' franske Hoftheater og Prøjserkongen skrev saaledes til Voltaire om ham: „Lekain har spillet Rollerne Oedipe, Mahomet og Orosmane [alle af Voltaire]. Som Oedipe har vi hørt ham to Gange. Denne Skuespiller er meget dygtig; han har et smukt Organ, han fører sig med Værdighed, han har en ædel Gestikulation, og det er umuligt at lægge mere Vægt paa det pantomimiske Spil end han. Men skal jeg sige Dem ganske ligefrem det Indtryk, han gjorde paa mig? Jeg vilde ønske han var en lille Smule mindre overdreven, saa tror jeg han vilde være fuldkommen.“

[1]) Talma: Quelques Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral, i Regnault-Warin's „Mémoires hist. sur F.-J. Talma“ p. 545.

skulle vise Overbærenhed mod en af Sygdom svækket Mand, men i Stedet for var han ligesom iklædt en ny Existens, lutret for al det mindre rene og ægte, som tidligere havde kunnet klæbe ved hans Spil. „Ingen Skrig, ingen Lungeanstrængelser, ingen af disse almindelige Smertensudbrud, ingen af disse tarvelige Anfald af Graad, som gør Figuren mindre og trækker den ned. Hans Stemme, der paa en Gang var brudt og klangfuld, havde faaet sære Tonefald og Svingninger, som genlød i alles Sind; de Taarer, som undertiden vædede den, var mandige og følte. Hans fulde, dybe, patetiske, betagende Spil, renset for alle larmende Effekter, der ikke efterlader noget Minde, blev ved helt ind i Søvnen at forfølge dem, der havde hørt det.“

Fig. 49. Lekain som Gengis-Kan i „l'Orphelin de la Chine“

Det siges, at Lekain var i Besiddelse af et uimodstaaeligt burlesk Talent — han kunde f. Ex. paa den latterligste Maade eftergøre Mlle Clairon's stormægtige Primadonnaaffektation, — men dette var han aldrig at formaa til at anvende paa Scenen. Paa Listen over de Roller, han har spillet, finder vi ikke en eneste komisk, knap nok en enkelt i det borgerlige Skuespil, som den unge d'Esparville i Sedaine's meget yndede „Filosofen mod sit Vidende“. Ellers hører alt til den samtidige og ældre Tragedies sværeste Skyts.

Roller udenfor dette Repertoire yndede Lekain ikke, og det var ham derfor intet Savn, at han maatte overlade Fornyelsen af Komedien til andre Hænder.

IV

Lystspilfremstillere. — Préville og det nye i hans Kunst. — Molé. — Théâtre-Français' Glanstid. Voltaires Apotheose.

At Lystspilliteraturen havde undergaaet en Udvikling fra den klassiske, satiriske Karakterkomedie gennem Regentskabstidens og Ludvig XV's første Regeringsaars helt overfladiske, lette Morskabsstykker til en mere følsom, halvalvorlig, undertiden helt rørende Genre, har allerede været berørt. Denne nye Digtning krævede nye Fremstillere. Den klassiske Tid havde været alt andet end følsom i sin Komik, Sentimentaliteten var et ukendt Begreb paa den gamle komiske Scene. Og da Frankrig rystede den bigotte Døs af sig fra Ludvig XIV's sidste Leveaar, vilde den helst le af alt. De gamle Komikerslægter La Thorillière og Poisson havde haft let Spil med deres lattermilde Publikum og kunde byde det selv de groveste Løjer.

Men nu var disse gamle Slægter ved at uddø. Den sidste *Poisson*, François Arnould, bukkede under i 1753, fræk og fordrukken, men pudsig som han var; den sidste *La Thorillière*, Anne Maurice, holdt noget længere ud — han døde 1759 — men han havde altid kun været en forgrovet og grimasseret Kopi af sin udmærkede Fader.

En fortræffelig Skuespiller til den gamle Komedies slyngelagtige og forvorpne, snilde og vittige Tjenere havde Theatret ganske vist i *Armand,*[1]) der kunde sige en Vittighed og synge en morsom Kuplet som faa. Men dette Fag var nu i Færd med at forsvinde. Det helt moderne Skuespil havde ingen Brug for denne konventionelle

[1]) Hans egentlige Navn var *François Armand Huguet.* Han var født 1699, debuterede paa Théâtre-Français 1725, trak sig tilbage og døde 1765. Hans Fag var det saakaldte *grande livrée*, som han overtog efter den mellemste La Thorillière.

Figur, der omformedes først til den mere virkelighedstro, Attende-aarhundredes Type, den slebne og velopdragne Lakaj, sin Herres betroede Bankier og Hjælper, i Morgen maaske hans Overmand, senere til det rørende Husinventar, der med taarevædede Øjne, himmelvendte Blikke, men uforanderlig Troskab ser sit Herskab vandre Ødelæggelsens Veje.

De gamle fripostige Komikere kunde ikke følge med paa de nye krogede Veje. For dem havde det været nok at komme Folk til at le; nu krævedes det, at man ogsaa skulde komme dem til at græde, ja, til at smile gennem Taarer. Til den Slags Løjer duede de ikke; de havde intet bedre at gøre end at tømme Flasken og takke af.

Fig. 50. Mlle Gaussin

Til alt Held viste der sig nye Mænd i Horizonten. Damesiden var allerede vel forsynet. Foruden Mlle *Gaussin,* der, som allerede nævnt fint og yndigt spillede Lystspillets muntre og alvorlige Elskerinderoller, havde man den saare populære Mlle *Dangeville,* en Niece af Mlle Desmares, hvis Yndest i Publikum hun fuldkomment naaede ved sin bedaarende friske og slagfærdigt lunefulde Udførelse af den nyere Komedies fikse og pikante Subretter. Ingen af disse to Skuespillerinder var paa det Tidspunkt, vi her beskæftiger os med, i deres første Ungdom,[1]) men de forstod godt at følge med den nye Tid og var typiske Repræsentanter for det attende Aarhundredes sirlige Lystspilstil.

Imidlertid var der dog en Mand, som skulde bringe det egent-

---

[2]) *Mari Anne Botot Dangeville* fødtes 1714, blev ved Theatret indtil 1763, men døde først 1796, toogfirsindstyve Aar gammel.

lige nye Liv ind i Komediestilen. Den 25. August 1753 var den sidste Poisson død; næppe en Maaned efter debuterede der i hans Rollefag en Mand, der straks vakte Opmærksomhed, og som meget snart skulde overfløje sin Forgænger langt. Det var ikke nogen Begynder, han var toogtredive Aar, han havde allerede spillet en Aarrække i Provinsen og paa Markedsscenerne, og var sikker paa sig selv og hvad han vilde. Hans Theaternavn var *Préville*.[1])

Det var i en rigtig Crispin-Rolle, at han første Gang viste sig for Théâtre-Français' Publikum, i Regnard's lystige „Universalarvingen", og Stamgæsterne i Theatret var yderst forbavsede ved i Stedet for François Arnould Poissons gemytlige Drukkenboltefjæs og trinde Mave, der altid vakte Latter, saa snart de dukkede frem paa Scenen, og som nu var gaaet i Arv fra Fader til Søn i tre Generationer, at se et kønt, ungt Ansigt og en let, gratiøs, slank Figur; i Stedet for den halv deliritiske Stammen og Pludren med mærkelige Ansigtsfordrejelser, som man nu i et Aarhundrede havde fundet uimodstaaelig, at høre en klar, fint pointeret Replik understøttet af et indtagende naturligt Smil og et Par friske, aabne Øjne.

Man var i Begyndelsen desorienteret og fandt den nye Mand dukkeagtig og smaatskaaren i Forhold til hans alkoholistisk boblende Forgængers Bredde.

Men Smagen vendte sig snart. Man saa, at Préville ikke var en Komiker af almindelig Art, men noget helt for sig. At sætte Poisson ind i et almindeligt Stykke vilde have været som at slippe en Ko ind i en Glasbutik. Ingen vilde være faldet derpaa og han selv vilde ærbødigst betakke sig, om det var blevet ham tilbudt.

Préville, som havde haft en bevæget, lidet lykkelig Barndom, som havde set sig en Del om i Verden og som først og fremmest havde et yderst følsomt og modtageligt Kunstnertemperament, kunde derimod daarligt, trods sit rige Lune og skælmske Humør, lade sig nøje med at være blot og bar Spadsmager. Han maatte,

[1]) I Virkeligheden hed han *Pierre Louis Dubus;* han var født 1721 i Paris, Søn af en Tapetserer; han døde 1799.

hvad der den Gang var ganske usædvanligt for den komiske Tjener, udvide sit Felt til alle Sider. I de første Aar holdt han sig ganske vist væsenligt til det gamle Repertoire og vænnede Folk til sin gratiøse, stilfærdige Komik; men snart, da Publikums Yndest var ham vis, tog han fat ogsaa paa halvt eller helt alvorlige Roller, han spillede Fædre, Finansmænd, Soldater, endogsaa Elskere, kort sagt han blev den første Karakterkomiker paa den franske Scene og, hvad mere var, den første rigtige Menneskefremstiller man efter den klassiske Tid havde haft. Og over alle sine Figurer lagde han dette Skær af Ynde og Elskværdighed, af Finhed og Lune som var ham eget og som gjorde ham til Publikums Afgud. Han dannede ogsaa Skole. Der er næppe nogen Tvivl om, at det nittende Aarhundredes kendte rørende og burleske, snurrige og hjærtegribende Karakterkomikere, Mænd som Régnier, Bouffé, Got, eller, for at drage Sammenligninger fra vort eget Theater, C. N. Rosenkilde og Phister, stammer ned i lige Linie fra Préville.

Den Forvandlingsævne, som Préville var i Besiddelse af, var paa hans Tid, hvor hver Skuespiller mest spillede paa én Stræng, en Kilde til den største Forbavselse. At se ham den ene Dag som den pyntelige, pudrede, affekterte Skønaand *Beaugénie*, næste som den djærve Møller *Michau* (i „Henrik IV's Jagt"); snart som den spillende, vittige, snærtende *Figaro,* snart som Goldoni's barske Bulderbasse af en Velgører;[1]) snart som den snigende Hykler *Stukely* (i Modedramaet „Beverley",[2]) snart som den stramme, pligtopfyldende prøjsiske Soldat *Paul Verner*, det var næsten som Trolddom for Datidens Publikum.

Som Menneske var Préville ligesaa elskværdig og indtagende som paa Scenen. Alt andet end Poseur, som saa mange af sine Kammerater, var han et godmodigt, men utaalmodigt og ustadigt Stemningsmenneske, fuld af Passioner, snart for Malerier, snart for Snedkereren og andre Haandværk, altid utrolig letsindig og uordenlig i Pengesager. Hans mindre letlevende, bitre og paapas-

[1]) Géronte i „le Bourru bienfaisant".

[2]) En „borgerlig Tragedie af Saurin efter Moore's engelske Original „Spilleren".

selige Kollega *Lekain* bebrejdede ham ofte hans Ubekymrethed og sagde: „Stol ikke paa Publikum; det er altid utaknemligt. Bliver Du ødelagt, saa vil det ikke røre det det mindste. Parterret, som tilsyneladende forguder Dig, skriger hvert Øjeblik til Dig, mens det er allermest henrykt: *Mor mig, og kreper!* Du maa selv sørge for at skabe Dig et hæderligt Udkomme, naar Du en Gang skal trække Dig tilbage.“[1])

Fig. 51. Préville som Mascarille i „l'Etourdi“

Disse Formaninger bed dog ikke det mindste paa Préville, der iøvrigt heller aldrig kom til at lide nogen Nød, men bestandig levede i en forholdsvis Velstand og stor Anseelse.[2])

Omtrent samtidig med Préville debuterede den ligesaa, men paa en noget anden Maade forgudede *Molé*.[3]) Han havde dog adskilligt vanskeligere ved at trænge igennem. Da han tyve Aar gammel første Gang, 24. Nov. 1754, forsøgte sig paa det Franske Theater, blev han ikke antaget. Hans Fag, de lettere Elskere, var allerede besat af *Grandval* og *Bellecourt*, begge smukke elegante Petits-maîtres-Typer, og Molé maatte i seks Aar flakke om i Provinsen, før han efter en ny

[1]) Mémoires de Préville, ed. Barrière p. 153.

[2]) Han var den første Skuespiller, der som Lærer ved en nyoprettet Deklamationsskole blev Medlem af *Institut de France*.

[3]) François René Molé, Søn af Billedhugger-Maleren M., født 1734.

Debut i 1761 blev antaget som tredje Elsker, i det Fag som kaldtes „Molière-Elskerne“.

Den nye Literatur blev dog ogsaa hans Hjælper. Den unge Molé, hvis Skønhed var paa en Gang blødere og robustere, sjælfuldere og mandigere end den elegante Levemand Grandval og den noget tørre „*bellâtre* til Bellecourt“,[1]) fandt sig et Særfelt i den følsomme, sønderrevne Helt, som dominerede det nye borgerlige Drama. Den fortvivlede Spiller Beverley blev hans Glansrolle, og han distancerede i dette Fag ganske sine Forgængere, ikke blot som Kunstner, men ikke mindst, hvad der har meget at betyde for en Elskers Prestige, i det smukke Køns Gunst. Dameforgudelsen af Molé var æventyrlig, og mod Sædvane deltog iøvrigt det mandlige Publikum i den. Da han i Efteraaret 1766 blev alvorlig syg af en Lungebetændelse, og man frygtede for hans Liv, tog hans Beundrere — og det var saa at sige hele det faste Theaterpublikum — den mest rørende Del i hans Sygdom. Hver Aften spurgte Parterret den Skuespiller, som efter gammel Skik annoncerede den næste Forestilling, om hvorledes det gik med Molé; daglige Bulletiner udstedtes fra det Hus, hvor han boede, Hoffet og Byen snakkede ikke om andet end Molés Sygdom; og da han endelig begyndte at komme sig og det forlød, at hans Læge havde forordnet ham at drikke meget fin gammel Rødvin til sine Maaltider, saa ransagedes alle Kældere og Molé fik paa en Dag

Fig. 52. Molé

[1]) Det er Voltaire, der ikke yndede Bellecourt, som kalder ham saaledes i et Brev (10. Apr. 1754].

tilsendt over 2000 Flasker Vin af alle mulige fine Mærker. Der samledes ind til ham, og da den elskede Skuespiller endelig atter kom paa Benene gaves der med umaadelig Tilstrømning en Beneficeforestilling for ham, hvis kolossale Indtægt han øjeblikkelig omsatte i Juveler til sin Elskerinde.

Kort sagt, Molé var mægtig at sætte det blaserede Paris paa den anden Ende. Naturligvis fandt Skeptikerne denne Forgudelse latterlig, og vittige Hoveder spottede bedsk Hovedstadens hysteriske Begejstringsanfald. I sine „hemmelige Memoirer“ aftrykker Bachaumont et langt Smædedigt over den Molé'ske Sygehistorie, et Digt, som imidlertid bedst af alt viser, til hvilke fantastiske Højder Skuespillerbeundringen kunde stige. Et Par af Versene lyder saaledes:

Généraux, catins, magistrats,
Grands écrivains, pieux prélats,
Femmes de cour bien affligées,
Vont tous lui porter des dragées:
Ce ne peut être que Molet,
Ou le singe de Nicolet.

Si la mort étendait son deuil
Ou sur Votlaire, ou sur Choiseul
Paris serait moins en alarmes
Et repandrait bien moins de larmes
Que n'en ferait verser Molet
Ou le singe de Nicolet.[1])

Theatret var i det hele paa Moden nu, det besøgtes, diskuteredes, havde Betydning som ingensinde før. Premièrerne var Begivenheder, som alle, der vilde regnes for at følge med, var hidsige efter at komme til at overvære. Og ikke blot Stykkerne, men Spillets Værdi drøftedes, omstredes, debatteredes baade skriftligt og mund-

[1]) Generaler, Skøger, Øvrighedspersoner, store Skribenter, fromme Prælater, bedrøvede Hofdamer, alle drager de hen for at bringe ham Sukkergodt: det kan ikke være andre end Molé, eller Nicolets Abekat. — Hvis Døden bredte sin Sorg over Voltaire eller Choiseul, vilde Paris være mindre urolig og fælde langt færre Taarer, end det vilde fælde over Molé eller over Nicolet's Abekat.“ — Nicolet, med hvis Abekat Molé sammenlignes, var en bekendt Markedsskuespildirektør.

ligt, i Brochurer og Gazetter, Breve og Journaler, ved literære Souper'er, i den berømte Café Procope, ved Hoffets Fester og i Finansmændenes Saloner.

Aldrig havde Theatret og Skuespilkunsten, udvendig set, spillet en saadan Rolle i Paris som i disse Aartier omkring Aarhundredrets Midte. Og aldrig havde i dette Aarhundrede den Franske Komedie haft en saa glimrende Stab af Kunstnere: i Tragedien de tre lysende Navne Mlle *Dumesnil*, Mlle *Clairon* og *Lekain;* i Komedien den herlige *Préville,* den forgudede *Molé, Grandval* og *Bellecourt*, og de fortryllende Damer *Gaussin* og *Dangeville*, foruden mange mindre Guder og Gudinder.

Denne Trup, væsenlig ensartet i Spillemaade, byggende paa de samme Traditioner, opfostret indenfor det samme Milieu, altid bedømt, beklappet, belet og begrædt af det samme Publikum, fik en Fasthed i Stil, en Ensartethed i Opfattelse, en Sikkerhed i Udførelsen, som bevirkede, at Théâtre-Français i Verdens Øjne kom til at staa som det første af alle, som Theatret par excellence, som Mønstret, Idealet for alle andre Scener. Der var maaske andre Scener, hvor Geniet luede mere umiddelbart, atter andre, hvor Poesien brød sig mere selvstændige Veje, men absolut intet, hvor Skuespilkunsten paa en Gang kunde mønstre saa mange, veldresserede, ensartet udrustede Galatropper, som alle kunde rose sig af at være udgaaede fra den gamle Feltherre Molières Akademi.

Længe varede dog denne Glansperiode ikke. I 1778 besluttede den næsten fireogfirsindstyveaarige Voltaire sig til efter mangfoldige Aars Forløb atter at gense Paris og sit kære Théâtre-Français, for hvilket han havde ofret saa mange Aars Arbejde. Allerede da var meget forandret. Hans Yndlingskuespillerinde Mlle *Clairon* havde forladt Theatret allerede 1766, i retmæssig Harme over de regerende Adelsmænds skamløse og tyranniske Regimente; hun havde senere levet en Art Fyrstindeliv i Tyskland som Markgrev Karl Alexander af Ansbach's Elskerinde. Voltaire's kæreste og dygtigste Elev, *Lekain*, var død lige i Begyndelsen af det Aar, da hans store Mester atter skulde gense Theatret; Grandval, Mlles

Gaussin og Dangeville havde forlængst trukket sig tilbage; Mlle Dumesnil havde holdt længere ud,[1]) men havde i de sidste Aar, som Voltaire sagde, kun egnet sig til Bakkantinder.

Hvad der var kommet til Erstatning kunde ikke veje op mod disse Store. Den smukke Mme *Vestris* var en ærgerrig Middelmaadighed, der efterlignede Mlle Clairon's Herskesyge,[2]) men ganske manglede hendes kraftige Kunstnervilje. *Brizard* var en smagfuld og sympatetisk Tragiker, i hvis Lod det faldt at indføre nogle af de Shakespeare'ske Figurer, navnlig „Kong Lear", i Ducis' flove Bearbejdelser, og hvis slappe Spil svarede ganske til Bearbejderens Intentioner, medens hans ædle Ydre og behagelige Organ gjorde ham anset og yndet i patriotiske Roller som Henrik IV i Collés bekendte Stykke. *La Rive* var en ung Mand, som ganske forgæves forsøgte at løfte Arven efter Lekain. Traditionen var nogenlunde bevaret, men Glansen var borte.

Og, hvad der vilde have forbitret Voltaire allermest, den Kunstnerfrihed, det republikanske Sammenhold, som der dog i Midten af Aarhundredet var noget tilbage af, var nu næsten ganske forsvundet under de til Hoffet hørende Adelsmænds Anmasselse og Tyranni. Skønt Theatret faktisk endnu var deres, var saa at sige enhver Handlefrihed unddraget Skuespillerne. Og med den deraf flydende Ansvarsløshed, fulgte ogsaa en Ladhed og Ligegyldighed, som var uden Lige. Man vidste sig det daglige Brød sikret ved Privilegier, men forsømte det kunstneriske Arbejde med den mest ubekymrede Ladhed. Collé erklærer det (i 1780) for en afgjort Kendsgerning, at Stykkerne, selv de nye, ikke prøvedes ordenligt, og at Sociétærerne aldrig mere spurgte Forfatterne til Raads, eller udbad sig deres Meninger og Synspunkter for deres egne Stykker. Og han tilføjer: „Disse gode Egenskaber i Forening med deres negative Talent *[leurs métalents]*, maa nødvendigvis, hvis der ikke bringes Orden i Sagerne, føre umærkeligt til Theatrets, Smagens,

[1]) Hun blev ved Theatret indtil 1776.

[2]) Det lykkedes hende at forjage den langt talentfuldere, men grimme Mlle Saint-Val, hvilket gav Anledning til en langvarig Theaterskandale, under hvilken Mme Vestris næppe kunde vise sig paa Scenen uden at blive molesteret af det allerede nu oprørske Parterre.

Komediens og Skuespillernes Fald.“ Som man ser, den befriende Revolution tiltrængtes ogsaa ved Theatrets gamle Regime.

Dog alle disse Mangler og Brøst var det ikke Meningen, at den gamle Voltaire hverken skulde eller vilde se, da han som Frankrigs aandelige Konge, i sine sidste Stunder gæstede sin Hovedstad. Den legemlige Monark Ludvig XVI havde nægtet at se ham, fordi han, som han sagde, hverken agtede eller holdt af ham, og han mente at Voltaire burde være glad for, at han overhovedet lukkede Øjet i for hans Nærværelse i Paris.

Fig. 53. Brizard som Kong Lear

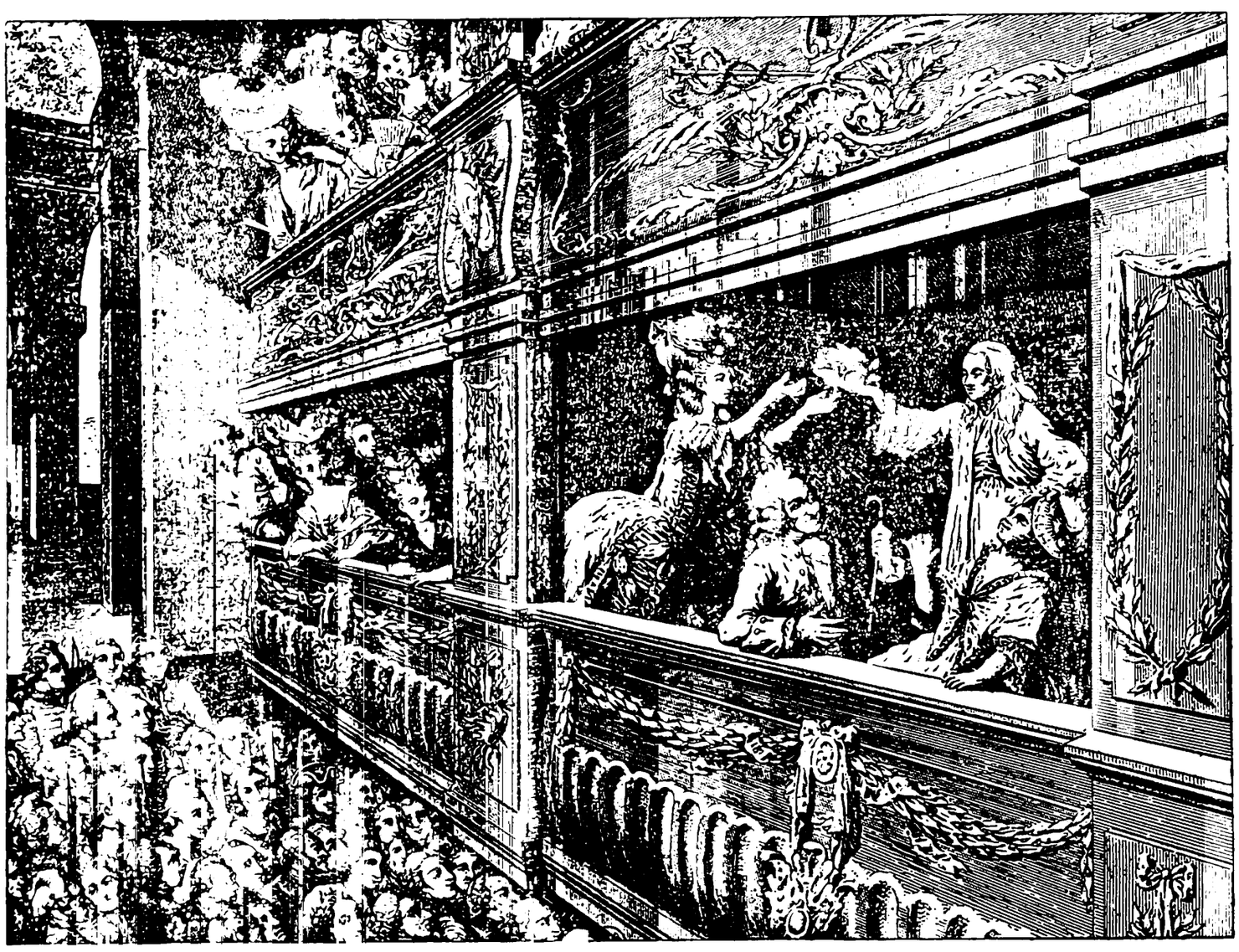
Men saa svækket var allerede Kongemagten, at hele Paris, trods dette udtrykkeligt udtalte kongelige Mishag, kappedes om at hylde den gamle Skribent paa en Maade som ingen fransk Konge i det sidste Aarhundrede var blevet hyldet.

Og Kulminationen af denne næsten afguderiske Hyldest skulde finde Sted i den Institution, til hvilken Voltaire havde viet sine fleste, om end ikke sine bedste Kræfter, i det Franske Theater.

Man havde formaaet den gamle, svage Digter til at trodse sin Sygdom og endnu en Gang vise Theatret den Ære at se et Par af sine Stykker opførte der. Det var den 1. April 1778 og der skulde opføres hans sidste Tragedie „Irene“, samt hans Komedie „Nanine“.

Fra det Øjeblik hans kendte himmelblaa Karosse med Guldstjærnerne rullede ud af hans Hus, var Gaderne omkring Komediehuset i én bølgende Bevægelse og ustanselige „Voltaire“-Raab lød

som ulmende Frihedsskrig paa hans Vej. Da han steg af ved Theatret, trængtes de eleganteste Damer omkring ham for at komme til at røre hans Klæder, som om han var en Helgen; og inde i Theatret var Tilskuerne som afsindige af Spænding, indtil han havde vist sig i den Loge, der var ham reserveret, og i hvilken allerede hans Niece Madame Denis og Marquise de Villette sad.



Marquise de Villette Brizard
Voltaire Mme Denis

Fig. 54. Voltaire's Kroning i Théâtre-Français

Næppe saa man ham imidlertid, før umaadelige Jubelraab lød ham imøde og Skuespiller *Brizard* traadte da ind i Logen og satte ham en Laurbærkrans om hans Hoved. Den gamle Mand græd af Glæde og sagde: „Aa Herre Gud! vil De da tage Livet af mig!“ Hvorpaa han tog Kransen af igen og galant overrakte den til sin „skønne og gode“ Marquise de Villette.

Endelig gik Tæppet op for Tragedien, der atter bragte Ro i Sindene og lagde en passende Dæmper paa Begejstringen. Men efter denne Afbrydelse begyndte Festlighederne igen. Tæppet gled paany op og midt paa Scenen stod paa en Piedestal Voltaires nye Buste, som for kort Tid siden var erhvervet til Foyer'en. Busten

var bekranset og uden om den i en mægtig Halvkreds stod samtlige Skuespillere og Skuespillerinder med Guirlander og Palmegrene i Hænderne, medens Trompetfanfarer smældede. Derpaa traadte Mme Vestris frem og deklamerede med uhyre Pathos et Digt der endte med disse Linier:

Voltaire, reçois la couronne
Que l'on vient de te présenter;
Il est beau de la mériter,
Quand c'est la France qui la donne.

Under umaadelige Leveraab nedlagde saa alle Skuespillerne deres Kranse og Grene omkring Busten, som nogle af Damerne i begejstret Extase kyssede, medens Folk med afsindig Jubel hilste Tidens Gud, den gamle Frihedskæmper, der her hyldedes trods nogen Selvhersker.

Denne halvt latterlige, halvt imponerende Apotheose var som Slutningstableauet i det attende Aarhundredes pompøse Luksusdrama. To Maaneder efter var Voltaire død, og med hans Død faldt Tæppet for en af Frankrigs store Skuespilepoker.

HANS MAJESTÆTS TJENERE

DEN BETTERTONSKE PERIODE

I

Hofliteraturen i Restaurationstiden. — Hvorledes Skuespillet præges af Hoffet. — Fornemme Dilettanter og kvindelige Skønaander.

Den puritanske Undertrykkelse af Theatrene under Borgerkrigen og den Cromwell'ske Republik blev i mere end en Henseende skæbnesvanger for den sceniske Kunsts Udvikling i England.

Ikke blot forvoldte den pludselige absolutte og langvarige Lukning af alle Skuepladse[1]) et Brud paa Kontinuiteten, som aldrig rigtig heledes. Men, ifølge en Kulturlov, som synes uomgængelig, fremkaldte den stramme, despotiske Pietisme, da dens Baand endelig sprængtes, en løssluppen Libertinisme, en kynisk fræk Glæde over at sige og gøre alt det, der før var forbudt, og meget mere til, som i Virkeligheden gik langt ud over den engelske Nationalkarakters Maal og Maade. Og da Libertinismen fik sit bedste Hjemsted i Theatrene, angrebes disse af en fremmedartet Svamp, som de aldrig siden helt er blevet kureret for. Sygdommens værste Symptom var imidlertid ikke dens kolde Kynisme, skønt dette var dens mest fremtrædende, men dens Mangel paa nationalt Grundlag, dens Uoverensstemmelse med det væsenlige i Folkekarakteren.

Som en stærkt degenereret Ætling af den gamle, trohjærtede Shakespeare'ske Tid, hvis Kunst havde de stærkeste Rødder i den engelske Jordbund, hvis fulde, dybe Toner klang sammen med det bedste i det britiske Folkesind, holdt Restaurationstidens Skuespil

---

[1]) Sammenlign „Engelske Theaterforhold i Shakespearetiden", p. 288 ff.

sit Indtog paa Scenen, efter i sin Udlændighed at have afluret Franskmanden en Del af hans skarpe Vid og muntre Samtaleform, men slet ikke hans Evne til at omgaas galante og amurøse Emner med en glat og uforstyrrelig Gratie, mod hvilken al Forargelse preller af. Englænderen er af Naturen blufærdig i Tale; vil han forcere Letfærdigheden gennem sin naturlige Blyhed, bliver han let raa.

Saaledes gik det denne Tids Drama, hvis Forfattere, i Forsøget paa at efterligne de frivole franske Fjerboltspillere, med tunge Fodboldstøvler sparkede kolossale Uanstændigheder ud blandt Publikum, der, grisk efter den lange puritanske Spægelsestid, greb henrykt til.

Da den unge Kong Karl II i Maj 1660 landede i England, hyldet af Folket som en Befrier fra Borgerkrigens Rædsler og Puritanismens Tryk, kan det vel siges, at den Kongstanke, som besjælede den „muntre Monark“ og som iøvrigt ledede ham i hans hele femogtyveaarige Regeringstid, var den at sørge for sin egen og Folkets, men dog navnlig for sin egen, Morskab.

Omkring ham fylkedes en Skare Adelsmænd, der delvis havde været hans Ledsagere i hans Landflygtighed, og som nu var fast bestemte paa at støtte Kongen til det yderste i dette hans Maal; en broget Flok, hvem Krigene, Landflygtigheden og det omflakkende Liv havde mærket og brændt, saa det knap var kendeligt, om de var Æventyrere eller Diplomater, Embedsjægere eller Politikere, Bravoer eller Krigere; alle uden Forskel dog Libertinere og Skønaander — „wits“, som Tidens Sprog kaldte dem — alle lige oplagte til at tømme en Flaske, forføre en Pige og skrive en Sonnet eller en Komedie; Mænd som Jarlen af *Rochester*, selve Restaurationstidens Inkarnation, Kongens besnærende Mefisto, kynisk og sentimental, fejg og voldsom, en fordrukken Pigejæger og fint kultiveret Poet, en misundelig og begejstret Kunstmæcen; den lystige Sir *Thomas Killigrew*, „Kongens Hofnar“, der i fed Velbehagelighed opslugte alle Embeder og opbrugte alle Formuer, som kom inden for hans Rækkevidde, der med urokkelig godt

Humør bar sin permanente Pengeforlegenhed, og som med samme Lethed skrev en Komedie, som han slog Kongen for et Embede eller en Pengesum; Sir *George Etheredge*, en stor Spiller, principiel, saavel som praktisk Libertiner, den smukke Skuespillerinde Mrs Barry's Elsker, og en meget yndet Komedieforfatter; Sir *William Davenant* den af Skæbnen meget omtumlede, altid foretagsomme Digter, Officer, Theaterentreprenør og mange andre Ting; *George Villiers*, Hertug af *Buckingham*, hvis æventyrlige Liv er saa begivenhedsrigt som en af 18. Aarhundredes lange Romaner, den raske Kriger, den ødsle, letlevende Hofmand, den vittige Forfatter til den satiriske Parodi-Komedie „Prøven".

Med et Hof af den Slags Mænd — og Rækken af dem kunde forøges betydeligt — blev det ikke Karl II vanskeligt at skaffe sig det, han forstod ved kongelig Morskab. Men til denne hørte ogsaa — som han havde set det i Frankrig — Theatret.

Ludvig XIV's Hof, hans Theater, hans Literatur, hans Glans og Pragt var det uopnaaelige Ideal, som gjorde Hovedet kruset paa de fleste samtidige europæiske Monarker. Men Karl II var saare langt fra at være en Ludvig XIV; navnlig følte han sig ikke, som denne, ligesom en Art guddommelig Potens af al Nationens Evne og Stræben. Den Evne til at samle om sig og optage i sig alt det, der frembragtes af værdifuldt i Landet, som var „Solkongens" Styrke, manglede den ligeglade, skødesløse Karl aldeles.

Et Theater kunde han let nok faa skabt paany — der var nok, der vilde i Gang med det — en Litteratur ligesaa. Men denne Litteratur og dens Scene blev mere en fashionabel Forlystelse for de højere Klasser, navnlig for de til Hoffet knyttede, end et Udslag af Tidens nationale Aandsliv. Det blev umoderne at interessere sig for den ældre Tids Skuespil. Det Shakespeare'ske Drama saa Kongen og derfor „man" paa som paa en forældet Levning fra en ukultiveret Periode. En af Tidens Dagbogsskrivere noterer, da han en Dag har været henne at se „Hamlet": „Jeg saa „Hamlet, Prins af Danmark" spillet, men nu, siden Hs. Majestæt

har været saa længe udenlands, begynder denne forfinede Tidsalder at faa Afsmag for de gamle Stykker."[1]) For at faa de gamle Digtere forfinede paabegyndes den Række Lemlæstelser af Mesterværkerne, som siden lige indtil vore Dage har været drevet med megen Ihærdighed. Man fik at se en „Romeo og Julie", hvor de Elskende fik hinanden og levede lykkeligt sammen siden, en „Macbeth" med Opera- og Balletindlæg, og lignende.[2])

Men først og fremmest opstod der, foranlediget ved Kongens franske Tilbøjeligheder,[3]) en hel ny Hofliteratur, skrevet for og delvis af Hoffolkene selv, i hvilken de franske Dramatikeres Stil og Emner efterlignedes, saa godt det lod sig gøre. I Stedet for de gamle brogede, kraftige, fantasifulde Tragedier fik man en Række „heroiske" Skuespil med en galant, men langsommelig Vaklen mellem Pligt og Lidenskab, udtrykt i ubehjælpsomme rimede Vers, der var umaadelig langt fjærnede fra de klangfulde Corneille'ske Alexandrinere, som de stræbte at ligne, en frygtelig Afart af Skuespil, fordi deres Stil ikke passede til det engelske Sprog og Tankegangen ikke til den engelske Karakter.

Med Komedien gik det for saa vidt bedre, som den engelske Humor ikke lod sig stænge ude af den. Men ikke blot klædte Frivoliteten som allerede sagt kun daarligt den britiske Forfatter, men han forstod tillige alt for lidt af sit Metier. De enkeltvis morsomme Scener og velskildrede Figurer bunkede han sammen paa en dilettantisk Maade uden at have Begreb om det arkitektonisk-dramatiske Mesterskab, hvormed en Molière's eller en Regnard's Komedier er bygget op. Hvilken artistisk Afstand er der for Exempel ikke mellem Molières „Misantropen" og Wycherley's Efterligning „the Plain-Dealer", eller mellem Regnard's „Spilleren" og Susannah Centlivre's Bearbejdelse af samme Navn. Selv de bedste af denne Periodes Skuespil, som tog det franske

[1]) Evelyn's *Diary*, 26. November 1661.

[2]) I henholdsvis James Howard's og Davenants Bearbejdelser af de to Tragedier.

[3]) Faderen til det engelske „heroiske" Drama Jarlen af Orrery (Roger Boyle) skriver i et Brev, at han har slaaet ind „paa den franske Maner, fordi jeg hørte Kongen erklære sig mere til Gunst for deres Maade at skrive paa end vores."

Theater til Mønster, forekommer som kaotiske Udkast til Stykker i Sammenligning med dette.

Karakteristisk nok var ogsaa Størsteparten af Theaterskribenterne Dilettanter, store Herrer, Hofmænd, der syslede med Litteraturen i den Fritid, deres Fornøjelser og Embedspligter levnede dem, *Robert Howard*, Drydens Svoger, Jarlen af *Orrery*, Indføreren af den heroiske Tragedie, *Etheredge*, *Wycherley*, *Sedley*, *Congreve, Vanbrugh*, disse lystige og raa Komedieskrivere, hvis Dialog er saftig som Mandfolkepassiaren efter en gammeldags engelsk Middag, naar den svære Portvin er kommet paa Bordet og Damerne har forladt Stuen — alle var de Amatører, Hofmænd, Statsmænd, Embedsmænd, for hvem den dramatiske Virksomhed var en blot og bar Morskab. Da Voltaire under sit Ophold i England aflagde *Congreve*, den populæreste og mest kendte af dem alle, et Besøg og komplimenterede ham for hans Stykker, takkede denne ham for Æren, men tilføjede, at han ikke ønskede at betragtes som Forfatter, men kun som privat Gentleman og i den Egenskab alene ventede han, at man besøgte ham. Voltaire svarede dertil meget korrekt, at, hvis han aldrig havde været andet end privat Gentleman, vilde han sandsynligvis ikke være blevet besværet med hans Visit.[1])

Disse Hofamatører satte Præget paa Tidens Theaterlitteratur. En stor Del af deres Stykker gjorde en virkelig varig Lykke og holdt sig langt ud over deres egen Periode, saaledes navnlig Wycherley's „Landsbykonen" — en Efterligning af Moliere's „Fruentimmerskolen" — Congreve's „Kærlighed for Kærlighed" og „Verdens Vej", hvis vittige Dialog man endnu kan læse med Fornøjelse, Vanbrugh's „Tilbagefaldet, eller Dyden i Fare", hvis naragtige Lord Foppington blev en berømt Theatertype.

Véd Siden af disse *Gentleman-writers* arbejdede naturligvis en stor Mængde professionelle Litterater for Scenen. *Dryden* er

---

[1]) William Congreve skrev i alt kun fem Skuespil, foruden et Maskespil og en Opera, og i de sidste tyve Aar af sit Liv lagde han Komedieskriveriet helt paa Hylden. Det var i denne Periode, at Voltaire søgte ham.

Tidens ledende litterære Navn; men nogen virkelig Leder var han ikke. Skønt hans Pen var langt smidigere end de fornemme Dilettanters — saa smidig, at den med Lethed føjede sig efter alle Genrer og alle Overbevisninger — saa tog hans Kunst dog langt mere Farve efter Hofomgivelserne, end han selv formaaede at sætte sit Personlighedens Mærke paa dem. Hans Skuespil, af hvilke han har skrevet syvogtyve i alt — heroiske Dramaer paa rimede Vers, Tragedier paa Blankvers, Komedier paa Vers og Prosa, Operaer — er ligesaa mange Ofre til de vekslende Tider og vekslende Hoffers Smag, nogle er utaalelige, ja latterlige i deres forretningsmæssige Bombast, adskillige letflydende og virkningsfulde, men intet præget af en oprigtig Digteraand.

Og som det gik denne den smidigst begavede af Tidens Forfattere, gik det de mange mindre Guder. Ingen af dem, hvad enten de i de altid uundgaaelige litterære Stridigheder stod imod eller med Dryden, har efterladt sig et mindeværdigt personligt dramatisk Værk, ingen har fundet andre Veje end de af Hofdilettanterne en Gang anslaaede. Til Gengæld opnaaede flere af dem meget betydelige og varige, men nu ret uforstaaelige Sukces'er, saaledes navnlig *George Farquhar,* hvis „Standhaftige Par", med Fortsættelsen „Sir Harry Wildair" og „Hververofficererne" blev ligesaa populære paa Fastlandet — Tyskland og Danmark[1]) — som i den unge Forfatters Fødeland.

To ægte Digterbegavelser stikker deres geniale, forsvirede, forpinte Ansigter ind imellem de mange glatte, elegante Middelmaadigheder: *Nathaniel Lee*, Rædselens Digter, hvis vilde Skuespil peger mod Fortiden og bringer Tanken hen paa Christofer Marlowe, og den „ømme *Otway*", hvis Følelsesfuldhed og Emnevalg varsler om Fremtiden. Hans „Bevarede Venedig" og „Don Carlos" gør ham til en embryonisk Schiller. Men begge disse to ensomme Fugle giver kun gyldne Løfter, som ikke indfriedes med noget fuldvægtigt Mesterværk. Blandt andet maaske fordi Ulykke og Elendighed rev dem for tidligt bort. Lee endte i

[1]) Sammenlign ovenfor Side 139.

Vanvid inden sit fyrretyvende Aar, og Otway endnu meget yngre i Nød og Sult.

Et karakteristisk Træk i Tidens dramatisk-literære Fysiognomi er de kvindelige Skønaander, *the female wits*, som man spottende kaldte dem. Ganske ukendte i Shakespearetiden dukker under Karl II's Regering den senere tilstrækkelig hyppigt forekommende skrivende engelske Dame op. Men Restaurationstidens Blaastrømpe er rigtignok saare forskellig fra de agtværdige Damer, der i nittende Aarhundrede har syslet med det æstetiske Hækletøj, man sædvanlig benævner Guvernanteromanen.

En spraglet Æventyreske, halvt Kurtisane, halvt politisk Agent, lige saa let i sine Sæder, som fri i sin Mund og sin Pen, saaledes var Grundtypen paa denne Tids Forfatterinde, saaledes var Mrs *Manley,* bekendt for sin galante Skandaleroman „Memoirs of the new Atalantis" men ogsaa for sine Skuespil, saaledes var Mrs *Aphra Behn,* der har skænket Theatret ikke mindre end atten lystige og meget uartige Komedier, saaledes var tildels Mrs. *Susannah Centlivre,* af hvis Skuespil især „*the Busy-Body*" blev et yndet Repertoirestykke.[1])

Fornemme, vittige Dilettanter, skønaandende Halvdamer, der levede af deres Pen som af deres øvrige Midler, slappe, smidige Litterater, det var de Typer, der dannede den litterære Baggrund for Restaurationstidens Skuespilkunst.

II

Theatrenes Genopblomstren under Karl II. De to privilegerede Direktører Sir Thomas Killigrew og Sir William Davenant. — Gamle og ny Skuespillere. — Thomas Betterton og hans Medspillende.

Hvad selve Theatret angik, saa fjærnede det sig snart lige saa stærkt fra den gamle Tid som Literaturen. Og Shakespearetiden

[1]) Gennem Tyskland naaede det endog til Danmark, hvor det i Tidsrummet 1794—1835 er opført 49 Gange under Navnet „Han blander sig i Alt."

med dens kraftige, folkelige, men udpræget artistiske Theater stod snart i en fjærn, fremmedartet Taage for den moderne Bevidsthed.

Saasnart det puritanske Tryk løsnedes med Cromwells Død og hans Søns Tilbagetræden, medens General Monk, der ingen puritanske Tilbøjeligheder nærede, regerede London med sine 7000 Soldater og forberedte Karl II's Indtog, søgte en tidligere Theater-Garderobeforvalter, nu Boghandler ved Navn *John Rhodes* om Tilladelse til at spille Komedie i det gamle Cockpit-Theater[1]) i Drury Lane. Han fik denne Tilladelse omkring Begyndelsen af Aaret 1660 og begyndte sine Forestillinger i det lille Skuespilhus med væsenlig nye, uprøvede Kræfter blandt hvilke den bekendteste blev Rhodes Kollega, den unge Boghandler *Thomas Betterton.*

De gamle Skuespillere fra før Borgerkrigen var dog ikke uddøde. Kongeligsindede, som de saa at sige alle naturnødvendigt var, havde en Del af dem kæmpet tappert paa Stuarternes Side, lige saa meget af Selvopholdelsesdrift som af Trofasthed mod deres Konge. Spredte og splittede som de havde været, dukkede nu en Slump af dem atter op, nogle forsynede med militære Titler, som den yndede Karakterskuespiller Major *Mohun,* og samlede sig i det kendte Theater „Røde Okse".[1])

Endelig fik den tidligere Direktør for Drengetruppen „Beeston boys", William Beeston, af den gamle, forvorpne Censor Sir Henry Herbert[2]) Tilladelse til at spille i „Salisbury Court Theatret" (Whitefriars).

Alle disse tre Scener aabnede i 1660 endnu før Karl II havde holdt sit Indtog i England.

Saasnart imidlertid den unge Konge var blevet fast i Sadlen, fik Piben en anden Lyd. Ikke saaledes, at han ikke yndede Theater. Tværtimod. Men dette skulde indrettes som en Hofforlystelse, efter Hoffets Smag, og ikke have Lov til at tumle og udvikle sig

---

[1]) *Red bull*, ligesom *Cockpit* og *Salisbury Court* et af de lukkede „Privattheatre". Smlgn. „Eng. Theaterforh. i Shakespearetiden", p. 88 ff.

[2]) Se om denne i „Shakespearetiden" p. 122 ff.

paa egen Haand. Til den Ende blev de eksisterende Theatre ophævede, den gamle Censor og Forlystelsesmester, Sir Henry, mistede sin Magt, hvilket var en virkelig Reform, og to nye kgl. Privilegier lagdes i Hænderne paa et Par af Kongens særlig dertil egnede Yndlinge, nemlig Sir *Thomas Killigrew* og Sir *William Davenant.*

Begge var de typiske Mænd af deres Tid. Killigrew, der var ved de halvhundrede Aar, da han blev kgl. priviligeret Theaterdirektør, havde været Ærespage hos Karl I og senere fulgt Sønnen i Landflygtighed. Han stod i stor Yndest hos denne sidste, ja, havde næsten Indflydelse paa ham, idet han med sit gemytlige, ligeglade Humør kunde faa den overfor Statssager uhyre ligegyldige Monark til Ting, som ingen andre med alvorlige Argumenter kunde drive ham til. I sin Landflygtigheds Periode havde Killigrew syslet med forskellige Ting: han havde været den unge Kong Karl's diplomatiske Afsending i Venedig, hvilken Post han røgtede i den Grad samvittighedsfuldt i sin Herres Aand, at han maatte forlade Byen paa Grund af sin lastefulde Færd; han havde dyrket Poesien og navnlig skrevet en halv Snes Skuespil, som dog ikke bærer stærkt Præg af det Vid, som han virkelig besad i Tale. Man sagde om ham og Digteren *Cowley,* der førte en meget vittig Pen, men var bundkedelig i Samtale:

Had Cowley ne'er spoke, Killigrew ne'er writ,
Combin'd in one, they'd made a matchless wit.

Som han var, og da han principmæssigt søgte saa at sige alle Embeder, der kunde give nogen Indtægt og ikke behøvede at overanstrænge hans Flid, var der intet forunderligt i, at Killigrew blev den, i hvis Hænder det blev lagt at omdanne det engelske Theater til en kongelig Morskab. Thi Killigrew's Theater blev det særlig kongelige; Skuepladsen — der først laa i Vere street, i et ombygget Tennis Hus, senere i en ny Bygning i Drury Lane — kaldtes „Kongens Theater" og Selskabet, som i gamle Dage, „Hs. Majestæts Tjenere".

Omkring sig samlede han ogsaa væsenligt de gamle Skuespillere fra før Krigene og overlod, saa vidt man kan se, ogsaa de bedste blandt dem den kunstneriske og forretningsmæssige Ledelse, medens han selv passede sine Hofembeder — han var Kammerjunker og tillige virkelig en Art officiel Hofnar — samt sine forskelligartede private Glæder.

De ledende Skuespillere ved „det kgl. Theater“ var først og fremmest Major *Michael Mohun* og *Charles Hart*, og af disse var atter den sidste den, som faktisk kom til at styre Theatret. *Hart* havde berømt Theaterblod i sine Aarer, idet han var Sønnesøn af Shakespeare's Søster Joan. Som Dreng havde han spillet Pigeroller paa Blackfriars og var nu en yndet Elsker og Karakterskuespiller. Othello, Alexander den Store (i Lee's „Rival Queens“) og Amyntas (i Beaumonts & Fletcher's „Maid's Tragedy“) nævnes som hans bedste Roller. Han var en smuk, statelig, alvorlig Mand, som med pedantisk Strænghed vaagede over Scenens Værdighed og holdt de gamle Traditioner saa vidt muligt i Ære. Ligesom sin Kammerat Major *Mohun* havde Hart tjent som Officer i Borgerkrigene — hvor han dog kun var naaet til at blive Løjtnant — og begge tjente de med Veteraners Troskab deres Konges Morskab som veluddannede Soldater i Skuespilkunstens lille, irregulære Hær, uden at det dog er os muligt med de saare sparsomme Oplysninger, der foreligger om dem, at danne os noget virkeligt Billede af deres Kunsts Art.

Knap en Gang saa meget ved vi om den øvrige Trup, skønt enkelte som *Clun* var meget ansete blandt den ældre Generation af Tilskuere, medens den nymodens Smag rynkede paa Næsen af disse gammeldags Skuespillere og kun vilde anerkende Komikeren *John Lacy* som en virkelig første Rangs Kraft. Lacy var iøvrigt ogsaa af den gamle Skole af Komikere, om end noget forfinet, halvt Danser, halvt Hofnar. Oprindelig var han Dansemester, tjente senere som Løjtnant, og han anvendte, som det synes, sine legemlige Fortrin med megen Gratie i Skuespilkunstens Tjeneste. Hans Lune og flotte Elegance gjorde ham særdeles yndet af Kongen,

der endog lod ham male i tre Roller paa et legemsstort Billede som endnu er at se i Hampton Court.[1]) Han viser sig der som en smuk, velskabt Mand med et udtryksfuldt og elskværdigt rundt Komikeransigt. Han var ogsaa Forfatter til nogle lystige Komedier.

Til den yngre Generation hører *Kynaston*, der ikke desmindre maa regnes til den gamle Skole, for saa vidt han endnu spillede Elskerinderoller, medens Tiden krævede Damer til at udføre de kvindelige Figurer. Da han imidlertid var meget ung og meget smuk og fra sin Barndom trænet til sit Fag rivaliserede han heldigt med de ny opdukkende Skuespillerinder, og mange fandt, at ingen Kvinde kunde maale sig med ham i hans Forceroller, de rørende tragiske Elskerinder. Han gik dog senere over i Mandsfaget og blev ogsaa der en anset Fremstiller.

Fig. 55. Nell Gwynn

De rigtige Skuespillerinder ved det „kgl. Theater“ erhvervede sig større Ry ved deres Skønhed og lette Sæder end ved deres store kunstneriske Evner. Kongens Forkærlighed for disse *stage beauties* er bekendt nok, mest bekendt er maaske hans Forhold til den glade, fripostige og meget smukke *Nell Gwynn*, der fra Opvartningsjomfru og

[1]) Ikke i Windsor Castle som de biografiske Haandbøger siger. Maleriet er af Michael Wright og forestiller Lacy som den latterlige Irlænder *Teague* i Sir Robert Howard's polemiske Komedie „Komitéen“, som *Scruple* i Otways Bearbejdelse af Molière's „Scapin's Skalkestykker“ og *Galliard* i et Stykke af Hertugen af Newcastle („the Variety“). Disse tre Figurer maa altsaa sagtens anses som Lacy's Hovedroller. — En Kopi af Wright's Maleri findes i Garrick Klubbens enestaaende Samling af theaterhistoriske Billeder.

Appelsinpige kom op paa Scenen, hvor hun virkede mere ved sit yderst folkelige Humør og sit bedaarende Ydre end ved nogen Art af Talent. Skønt hun bandede som en Dragon og var uimponeret af og uimodtagelig for fine Manerer, havde den lystige Monark det spøgefulde Indfald paa én Gang at gøre hende til Dronningens Hofdame *(Lady of the Bedchamber to the Queen)* og sin egen erklærede Elskerinde, hvilket vakte hendes humoristiske Sans saa meget, at hun forfattede følgende poetiske Gravskrift over sig selv:

Here Nelly lies, who, though she lived a slattern,
Yet died a Princess acting in St. Cattrin.[1])

Af de andre Damer ved dette Theater var de bekendteste Mrs. *Hughes,* der menes at have været den første engelske Skuespillerinde, som optraadte efter Restaurationen, Mrs. *Knipp,* hvis Navn særlig er bevaret, fordi hun var den kendte Theaterliebhaber og Dagbogsforfatter *Samuel Pepys* foretrukne Veninde, samt de to flotte og letlevende Præstedøtre *Ann* og *Rebecca Marshall.*[2])

Den anden Theaterprivilegiehaver, Sir *William Davenant,* var ogsaa en ældre Mand, endda ældre end Killigrew, og allerede en forfaren Theatermand. Sir William var ikke født Adelsmand, men havde ved sin Duelighed og sin Trofasthed mod den kongelige Sag svunget sig i Vejret. Hans Fader havde holdt Værtshuset „Kronen“ i Oxford, hvor i Følge Sagnet William Shakespeare hyppigt skulde have taget ind, lige saa meget for den smukke Mrs. Davenants, som for den gode Vins Skyld. Og Sagnet tilføjede, at det ikke var tilfældigt, at den lille Davenant bar samme Fornavn som den store Digter. Sir William modsagde senere ikke denne Mythe, der kunde forklare hans stærke Drift mod Poesien, men som iøvrigt er uden al Sandsynlighed.

Hans Liv var meget omskifteligt, delt mellem Litteratur, Politik

---

[1]) „Herunder hviler Nelly, som, skønt hun levede som en Sluske, dog døde som Prinsesse, der optraadte i St. Catherine.“

[2]) De engelske Skuespillerinder kaldtes altid *Mrs.*, selv om de var ugifte, modsat de ranske, der vedblev at hedde *Mademoiselle* længe efter at de havde tabt ethvert Krav paa omfrunavnet.

og Theatervirksomhed som det var. Ved sin Pen slog han sig op, vandt de fornemme Skønaanders Paaskønnelse og fik i en ung Alder det lønnede Hofdigterembede som *poeta laureatus* efter ingen ringere end *Ben Johnson*. Han vandt Dronningens — Karl I's Gemalindes — Yndest og fulgte hende i Landflygtighed til Frankrig; han kæmpede som Officer for sin Konges Sag og adledes for sin Tapperhed; han sendtes fra Frankrig som Leder af en Expedition, der skulde indføre franske Haandværkere til Virginia, men opsnappedes paa Vejen af den engelske Republiks Skibe, fængsledes og skulde have været hængt; skrev i sin Fængselstid et stort episk Digt, „Gondibert"; benaadedes, og skaffede sig, stadig under Puritanismen, for at tjene Penge med uforklarlig Dygtighed Tilladelse til at opføre en ny Genre af Skuespil, som han maskerede under den for Republikanerne ukendte Benævnelse *Opera*, fædrelandske Udstyrsskuespil med Musik, som han spillede med det moderne italienske Sceneri, hvilket ogsaa var ganske nyt for det engelske Publikum; og nu oprettede han altsaa i sit 56. Aar med kgl. Privilegium et nyt Theater, som blev den egenlige livskraftige Scene i denne Periode, og for hvilket han skrev en hel Række behændige Skuespil i Tidens Smag.

Nogen stor, eller blot virkelig Digter var Davenant vel ikke; men han var en mærkelig idérig, foretagsom, stadig paa nyt pønsende Mand. Og at Theaterkunsten bragtes videre, ind i nye Spor, skyldes i al væsenlig Grad ham. Samtidig sørgede han, saa godt det lod sig gøre, for Forbindelsen med det gamle, idet han med Gud ved hvilke Midler fik sikret sit Theater Eneret paa ikke mindre end ni af Shakespeares Stykker, deriblandt nogle af de allerbedste og mest spillelige som „Hamlet", „Kong Lear", „Macbeth", „Romeo og Julie", „Stormen", „Hellig Tre Kongers Aften". Rigtignok mishandlede han disse sin formodede Faders dyrebare Arvestykker slemt ved at „reformere dem og gøre dem skikkede til det Skuespillerselskab, der stod under hans Ledelse og Kommando". Men saa meget Stof blev der altid tilbage i disse rige Værker, at Skuespillerne i alt Fald kunde lære og vokse gennem dem.

Karakteristisk nok var det de unge Skuespillere, som flokkede sig om den halvgamle Theatermand og de unge blandt Publikum, som værdsatte hans Scene. Theatret, som aabnede 1661 i Portugal Row, Lincoln Inn's Fields, betragtedes næppe i sin første Begyndelse som saa fint som Killigrew's kongelige Skueplads. Det stod under Hertugen af Yorks Protektion og kaldtes derfor „Hertugens Theater" *(the Duke's Theatre)*. Og den ældre Generation af Theatergængere saa med en vis Ringeagt paa denne Scenes ukendte Navne. Hvem kendte noget til *Thomas Betterton*, *James Nokes*, *Cave Underhill* eller *Henry Harris*? Af Damerne var ganske vist Mrs. *Davenport* kendt fra tidligere Optræden i Sir William's Operaer; ogsaa den skønne Mrs. *Davies* og den unge, talentfulde Mrs. *Saunderson* (senere Mrs. Betterton) vidste man lidt om. Men som Helhed var den unge Trup navnløse Folk.

Det varede dog ikke længe før Bladet vendte sig. Under Davenants kyndige og interesserede Ledelse udviklede disse ukendte unge Folk sig hurtigt til at blive det theatersøgende Londons Yndlinge, medens de kongelige Skuespillere, takket være Killigrew's magelige Ligegladhed i tilsvarende Grad tabte i Prestige. Hoffet selv begunstigede den unge Scene og Kongen viste den sin Interesse paa den ham egne Maade ved at indlemme den billedsmukke Mrs. *Davies* i sit Elskerindegalleri.

Længe blev det dog ikke Davenant forundt at drive det ham aabenbart meget kære Theater. Allerede 1668 døde han, 63 Aar gammel. Men i de syv Aar, han havde ledet „Hertugens Theater" havde han udrettet et meget betydningsfuldt Arbejde: han havde i den Tid skrevet femten Skuespil,[1]) han havde uddannet en ny Trup, som ved hans Død stod sikker og bevidst i Publikums Gunst; han havde tilført saavel Skuespilkunsten som det materielle Theater Fornyelse, og han havde inden sin Død planlagt Opførelsen af et nyt, fuldtud moderne og tidssvarende Skuespilhus, hvis Fuldendelse han dog ikke oplevede.

[1]) Antallet paa hans samtlige Skuespil er femogtyve, men de ti af dem var allerede forfattede før Restaurationen. Bekendtest er „Rhodes' Belejring", „Spaniernes Grusomhed", Komedien „Skuespilhus til Leje", samt hans Bearbejdelse af „Macbeth".

Dette nye Hus kom til at ligge paa en Plads kaldet Dorset Gardens ved Salisbury Court, Fleet street, og benævnedes derfor almindeligvis „*Dorset Garden Theatre*“. Det aabnedes 9. Novbr. 1671 og forbavsede ganske det Londonske Publikum ved den overordenlige arkitektoniske og maleriske Pragt, det udfoldede; en Pragt, som langt overgik, hvad de andre samtidige Skuespilhuse havde budt paa. Det havde ogsaa kostet den for den Tid enorme Sum af fem Tusend Pund, tilvejebragt gennem en Art Aktieselskab.

Fig. 56. Mrs. Davies

Men den egentlige Ledelse af dette prægtige Hus, som var udstyret med alle den italienske Theatertekniks akustiske og mekaniske Raffinements, var Davenants Søn, Dr. Charl. Davenant, samt de to første Skuespillere af hans Trup *Thomas Betterton* og *Henry Harris*.[1])

Disse to til Tider stærkt rivaliserende Kunstnere var yderst forskellige.

Henry Harris var en ægte Restaurationstids Type, en halvdilettantisk Elegant, der fuskede lidt i alle Kunster, han var en flink Maler, en dygtig Musiker, havde en Mængde spredte Kundskaber, kunde snakke literært med Mændene og kurtisere Kvinderne, førte sig som en stor Herre, var forkælet som en moderne Tenor. Hans Paaklædningsværelse var Mødestedet for Skønaander, der her samledes for at drøfte Stykket og Dagens Begiven-

[2]) Henry eller Joseph Harris; hans Fornavn er ikke nøjagtig kendt; i Tiden kaldes han almindeligvis blot *Mr. Harris*.

heder, samt for at udkramme deres nyeste Elskovsæventyr. I al denne verdensmandsmæssige Elegance forsvinder dog hans Skuespilkunst noget. Han var Damernes Modeskuesplller, vi ved, at han spillede *Romeo* og andre Elskerroller til manges Beundring; forresten synes hans Kunst at have været flygtig, sensationvækkende, men overfladisk som hans Karakter. Han var af dem, der paatrængte sig Opmærksomheden overdrevent stærkt i Øjeblikket, men glemtes snart. De ydre Data i hans Liv er ikke kendte, men efter 1681 er hans Navn allerede forsvundet fra alle Rollelister; han maa da enten være død, eller have forladt Theatret.

Af en helt anden og meget sværere Kaliber var *Thomas Betterton*. Harris's kunstneriske Betydning var efemer, forbigaaende, lysende og opsigtvækkende som en Komethale, men uden fast Kærne. Betterton staar derimod paa Kunstens Stjernehimmel som en solid Planet, hvis rolige Lys har holdt sig uforandret gennem Tiderne.

Netop Soliditeten, det faste, det ægte ved Betterton er det, der har gjort, at Tidens Skuespilkunst har samlet sig om ham som om sit naturlige Holdepunkt, og at Perioden saa at sige har taget Navn efter denne betydelige Skuespiller.

Det var ikke, fordi Betterton var noget udpræget Barn af sin Tid, at han kom til at betyde saa meget, tværtimod snarere fordi han satte sin Vægt og kunstneriske Alvor op mod den sædvanlige overfladiske Letfærdighed.

Han var ikke opdraget til at blive Skuespiller, som saa mange af sine Kolleger, der allerede som Børn havde været knyttede til Theatret. Hans Fader, der var kgl. Kok, havde ladet ham lære Boghandelen, og han var endog selvstændig Forlægger, før han blev Skuespiller.[1])

Sandsynligvis var det hans ældre Kollega, den tidligere Theatermand, nu Boghandler John Rhodes, der fik Betterton ind paa Skuespilkunsten. I alt Fald var det under dennes Direktorat, at

[1]) Det synes, som om han endnu et Par Aar efter at han var slaaet ind paa Theatervejen, har fortsat med sin gamle Virksomhed. To Bøger fra 1660 og 1661 bærer hans Forlæggernavn paa Titelbladet. Se Lowe's „Thomas Betterton", p. 58.

den femogtyveaarige unge Mand fik sit første Engagement ved Cockpit Theatret i Drury Lane. Og ved dette kortvarige Theaterforetagende var han allerede den selvskrevne første Elsker og Helt, med den smukke unge *Kynaston* som første Elskerinde.

Den Førsteplads, som han synes saa let og ligesom selvfølgeligt at have erhvervet sig, beholdt han ogsaa, da John Rodes forsvandt af Theatrets Saga, og Sir William Davenant overtog de fleste af hans Trup til sit nye Theater.

Fig. 57. Thomas Betterton

Ogsaa her gled han sikkert og uanfægtet ind som første Tragiker og Elsker, kun nu og da fordunklet af Harris, der var luftigere, lettere, elegantere end den lidt tunge Betterton. Rivaliteten mellem de to Helte var undertiden ret bitter, men i det lange Løb maatte Betterton blive den sejrende ved sin større Kraft og støtte Kærlighed til Kunsten. I Virkeligheden var, eller burde deres Felt have været højst forskelligt. Naar Harris bedaarede Hjærterne som den impulsive Romeo, tog Betterton Forstand og Følelse fangen med sin Hamlet eller Macbeth. Medens Harris, saavidt vides, udelukkende spillede Helt og Elsker i Tragedie og Komedie, var Betterton den udprægede Karakterskuespiller: han var lige god enten han paatog sig Tobias Hikke's eller senere Falstaff's fordrukkent joviale Skikkelser, eller han bevægede sig i Lee's stærke Pathos som Alexander — en af hans Glansroller.

De allerfleste repræsentative Roller i det Shakespeareske, som det moderne Repertoire tilfaldt Betterton. Han spillede saaledes

foruden de allerede nævnte Roller Richard III, Kong Lear, Othello, Timon af Athen, Henrik VIII; i Otway's „Det bevarede Venedig" var Jaffir en af hans berømte Roller, som Oedipus i Dryden og Lee's rædselsvækkende græske Tragedie af samme Navn greb han i høj Grad Publikum.

Betterton maa vistnok siges at være den første Theoretiker blandt engelske Skuespillere, om man da ikke vil regne Shakespeare med, ihukommende den stadig gældende lille Katekismus, han har givet os i Hamlets noksom bekendte og citerede Tale. Dog Betterton har mere direkte givet sig af med theoretiske Studier. Han var ikke uden Kundskaber, vidste Besked med den gammel-klassiske Skuespilkunst, var, efter hvad der siges, af Kong Karl blevet sendt til Paris for at studere den franske Skuespilkunst, der paa dette Tidspunkt var fuldt og rigt udviklet, og han har efterladt sine Overvejelser og Erfaringer i en Række Regler for Skuespilkunsten, navnlig for det stumme Spil, som uden at have Shakespeare's Aand eller geniale Almengyldighed, er saare fornuftige og maa have været til megen Nytte for en begyndende og famlende Skuespillerslægt uden Tradition og uden Skole. Han gennemgaar med Nøjagtighed Hovedets, Øjets og navnlig Haandens Spil og dets Betydning for den sceniske Kunst. Skønt han bestandig appellerer til Naturen kan vi dog af hans Udvikling se, at Skuespillerens Plastik og Mimik i denne Periode var en hel Del mere stiliseret og sat i System, end vi nu vilde finde det rigtigt.

Ogsaa som Sceneinstruktør — thi som saadan virkede han tillige — havde han sunde og forholdsvis fremskredne Ideer. Han anede den malerisk-plastiske Opstilling af Masserne, som er blevet et Hovedmiddel i den moderne Sceneinstruktørs Virksomhed, idet han sammenlignede de samtidige Historiemaleriers effektfulde Grupperinger med Scenens hidtidige ganske døde Statisteri. Han siger saaledes etsteds: „Alle Slaverne i Le Brun's ‚Darius' Telt' tager Del i Sisigambis' og Statyra's store Bekymring. Dette vilde gøre den sceniske Fremstilling overmaade' højtidelig og skøn. Men paa Scenen er det ikke blot Komparserne, som man kalder dem,

eller Statisterne, der synes ubekymrede om det store der i Øjeblikket foregaar, men endog selve Skuespillerne, som er paa Scenen, men ikke just har Hovedrollerne, de staar og hvisker til hinanden, hilser ud til deres Venner i Parterret eller stirrer rundt omkring sig.“[1])

Paa det Billede, som Kneller har malet af den berømte Skuespiller og som findes i National Portrætgalleriet i London, viser Betterton sig som en statelig og smuk Mand, med et noget svært men meget udtryksfuldt Ansigt, en fyldig, bevægelig Mund, en stor, kraftig Hage, en skarpt skaaret Næse, faste, men ikke haarde Øjne. Kraft og Følelse udtrykker dette Ansigt, forbundet med ikke ringe Værdighed.

Af sin Samtid ansaas han dog ikke for nogen Skønhed. Navnlig skildres hans Figur som mindre heldig.

En yngre Kollega, *Anthony Aston*, giver et levende, men ikke smigrende Billede af ham fra hans senere Aar. Han var, skriver han, „klodset skabt, med et stort Hoved, en kort tyk Hals, rundrygget, og han havde fede, korte Arme, som han sjældent løftede højere end til Maven. Hans venstre Haand var gerne anbragt i hans Bryst mellem Kjolen og Vesten, medens han med den højre understøttede sin Tale. — Hans Bevægelser var faa, men rigtige. — Han havde smaa Øjne og et bredt, lidt koparret Ansigt, et korpulent Legeme, og tykke Ben med store Fødder. — Han var bedre at møde end at følge, for hans Ydre var alvorligt, værdigt og majestætisk, i hans seneste Tid lidt apoplektisk. — Hans Stemme var dyb og mumlende; dog kunde han stemme den op til en kunstfærdig Klimax, som tiltvang sig almindelig Opmærksomhed, endogsaa hos Lapsene og Appelsinpigerne.“[1])

Denne Skildring stammer naturligvis fra en Tid, da den store Skuespiller ikke længere var i sin fulde legemlige Kraft. Betterton vedblev at spille op i sin høje Alder og at spille Roller, som hans

[1]) *History of the English* Stage p. 51.

[2]) *A Brief Supplement to Colley Cibber, Esq; His Lives of the late famous Actors and Actresses. — By Anthony, vulgò Tony Aston.* — Det lille, sjældne Skrift er genoptrykt af Rob. W. Lowe i hans Udgave af Colley Cibber's „*Apology*“.

Ydre slet ikke længere passede for; i sit 67. Aar overtog han saaledes i „Købmanden i Venedig“ *Bassanio's* unge Elskerrolle, som han aldrig tidligere havde spillet.

Men selv om man fradrager Alderdomssvaghederne, bliver der alligevel tilstrækkeligt tilbage i Tony Aston's Ord til at sætte Fantasien i Bevægelse og give en Forestilling om Arten af Betterton's og hans Samtidiges Kunst.

Betterton's Stil er, som alt paa dette Tidspunkt, paavirket fra Frankrig. I sidste Periode af Ludvig XIV's Regering er en højtidelig Anstand i Livet som paa Scenen blevet fashionabel. De enorme Parykker, de svære Fløjelsklæder, de mange Kniplinger, de høje Hæle bidrog yderligere til at gøre Bevægelserne afmaalte, faa og langsomme — man har set, at det at løbe paa Scenen, i en Tragedie, var ukendt i Frankrig til højt op i 18. Aarhundrede. Den Bettertonske Stilling med venstre Haand fast anbragt i Brystet og højre smaat gestikulerende og understøttende Talen, men dog aldrig hævende sig op over Mavens fyldige Runding, er typisk for den konventionelle Fremstilling af Værdighed og Anstand, langt ud over hans Tid, ja helt op i 19. Aarhundrede.

Men den franske *dignité* er hos Betterton tilsat med andre, ægte britiske Ingredienser. Der ruller varme Strømme af tykt, rødt Blod bag de sirligt krusede Kniplinger óg de guldgalonerede, stive Klæder. Man spiser meget, drikker tappert og rører sig for lidt i denne Periode. Det hede Blod farer saare let til Hovedet og Kaarden sidder saare løst i Skeden. Den engelske Theaterhistorie omkring det 18. Aarh.s Begyndelse er fuld af Dueller, Overfald, Manddrab; adskillige er de Skuespillere, hvis Bane er blevet afbrudt af en voldsom Død, endnu flere de, som har haft et Par Menneskeliv paa deres Samvittighed.

Men passende var det ikke at give denne bølgende, opblussende Lidenskab et naturtro Udtryk paa Scenen. Den maatte omformes, stiliseres, gøres oratorisk og plastisk værdig; som Rædselsgerningerne i de franske Tragedier, maatte den lægges udenfor Scenen.

Men venstre Haand dækker man fast om Hjærtet, at det ikke

skal løbe af med En, den højre faar Lov til i sirlige Vendinger at antyde de store Følelser, medens Talen cadenceret svulmende rinder som en bred Strøm gennem en sid Ager. Dette som er Kunstprincip hos den unge og begavede, bliver til Vane og Rutine hos den gamle og middelmaadige.

Man maa forstaa denne Dobbelthed: en hæftig, men svær og blodrig Lidenskabelighed dækket med en fashionabel, konventionel, noget lad Anstand, for at kunne danne sig nogen Forestilling om Betterton's og derigennem den samtidige og umiddelbart følgende Generations Skuespilkunst.

Det store ved Betterton maa just have været den tunge Lidenskabs Svulmen bag den klare, simple Form. Tidens Idealer var saa forskellige fra vore, at man vanskeligt fatter, hvorledes han netop kunde vinde sin største Berømmelse ved sine Shakespeare'ske Figurer. Det brogede, springende, halvt naturalistiske, halvt fantastiske Lys, som vi gerne vil se dem i, har han ganske sikkert hverken formaaet eller forsøgt at gyde om dem. Skønt saa forholdsvis nær ved Shakespeare's egen, var denne Tid navnlig i kunstnerisk Tænkemaade uendelig fjærnet fra Renaissancen, og Begrebet historisk Fantasi var i Skuespilkunsten ganske ukendt. Hvad der ikke var præget af den moderne Tid i Klædedragt, Adfærd, Tale og Manerer var barbarisk og uakceptabelt.

Betterton har derfor sikkert naaet sin store Virkning gennem den oratoriske Magt og almene Følelse han har kunnet lægge i sit Spil, ved sin kloge og kraftige Personligheds Indsats, ikke ved nogen Art af malerisk eller naturalistisk-psykologisk Udformning.

Og med denne Formodning stemmer ogsaa de ellers ikke meget oplysende Beretninger, vi har om hans Spil. *Colley Cibber*, hans yngre Kollega, senere Direktør for Drury Lane Theatret, skriver f. Ex. om hans *Hamlet* i Scenen om Aanden: „. . . han aabnede den med Pause af stum Forbavselse! ved derpaa langsomt at stige til en højtidelig, skælvende Røst, gjorde han Aanden lige rædselsvækkende for Tilskuerne som for ham selv! og i den beskrivende Del af de naturlige Følelser, som Aandesynet indgød ham, var hans

Tiltales Dristighed bestandig ledet af Anstandsfølelse, mandigt men ikke trodsigt; hans Stemme steg aldrig til, hvad der kunde synes Fornærmelse eller vild Trods mod det, han af Naturen ærede.“[1])

Det paastaas iøvrigt, at just „Hamlet“ gennem Betterton fik bevaret Traditionen fra Shakespeares egne Dage, idet Davenant, hans Direktør, indstuderede Rollen med ham, og denne atter havde set *Taylor,* hvem Shakespeare selv skal have instrueret. Men dette betyder i Virkeligheden blot, at i det højeste nogle *jeux de théâtre* o. l. kan være meddelt Betterton, thi at selve Spillemaaden har været højst forskellig fra den egenlige Renaissances, derom kan der næppe være nogen Tvivl.

Hamlet var Betterton's Glansrolle i hans yngre Aar og enstemmige er alle Vidnesbyrd om at fremhæve den enestaaende Magt, han havde over sit Publikum ved sin gribende og dog beherskede Diktion og sit højst udtryksfulde Ansigtsspil.[2])

Betterton var i 1662 blevet gift med Duke's Theatrets daværende første Elskerinde Mrs. *Saunderson*, en alvorlig, noget melankolsk Person, en behagelig, intelligent Skuespillerinde, hvis *Ofelia, Julie* og *Dronning Catharine* (i „Henrik VIII“) var meget yndede af Publikum, og hvis dannede, satte Optræden gjorde hende til en foretrukken Instruktrice for fyrstelige Dilettantskuespillerinder. Deres Ægteskab var barnløst og lykkeligt.

Men hans Yndlingsmedspillerske var den som Skuespillerinde betydeligere Mrs. *Elisabeth Barry*. Mrs. Barry var denne Periodes ubetinget første kvindelige Kraft. Hun var meget yngre end Mrs.

---

[1]) An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, ed. R. W. Lowe. — London 1889 I 101.

[2]) Om dette sidste beretter et samtidigt Skrift: „Det er nylig blevet fortalt mig af en Herre, som ofte har set Mr. Betterton spille *Hamlet's* Rolle, at han havde set hans Ansigt — som af Naturen var rødligt og blodrigt — i den Scene i 4. Akt, hvor hans Faders Aand viser sig, ved den voldsomme og pludselige Sindsbevægelse af Forbavselse og Rædsel, pludselig ved Synet af Faderens Genfærd blive blegt som hans Halstørklæde, medens hver Del af hans Legeme syntes greben af en usigelig Skælven; saa om hans Faders Aand virkelig havde staaet for ham, kunde han ikke have følt mere virkelig Sindsbevægelse. Og dette følte saa stærkt af Tilskuerne, at Blodet ligeledes syntes at stivne i deres Aarer og at de paa en vis Maade deltog i den Grebethed og Rædsel, de saa denne udmærkede Skuespiller betaget af.“ — Af et Smædeskrift mod Colley Cibber *The Laureat;* cit. af R. W. Lowe: Thomas Betterton p. 86 f.

Betterton, idet hun var født 1658, og hun var, hvad der den Gang var ualmindeligt for Skuespillerinder, af god Familie, Datter af en Jurist, senere Oberst Barry.

Hun var langtfra smuk, og da det tillige, paa Grund af hendes mangelfulde musikalske Øre, var hende umuligt at lære den konventionelle, efter fransk Mønster uddannede syngende Deklamation, havde hun i Begyndelsen megen Vanskelighed med at slaa igennem. Men hendes Elsker, den begavede Skurk Jarlen af *Rochester* lærte hende efter Sigende[1]) at spille Komedie paa sin egen Maner.

Og hun synes virkelig at være blevet noget for sig. Hendes Ydre allerede var aparte. Hun havde en middelhøj, fyldig Figur, brunet Haar, men lyse Øjne med mørke Bryn. Hendes Ansigtstræk var store, uregelmæssige og levende, med en stor, bevægelig Mund, som hun — lig vor Fru Hejberg — trak stærkt mod højre Side, naar hun smilede. Til dette usædvanlige Ydre, svarede et eget, stærkt varieret Spil, der i Forbindelse med hendes udprægede, levende Mimik gav hende en ensom, men fremragende Plads blandt hendes kvindelige Kammerater.

Blandt disse var dog den yndige Mrs. *Bracegirdle* et højst indtagende Talent. Vidt forskellig fra Mrs. Barry, der var bedst i Tragedien og fandt sine bedste Roller i Otway's uroligt-lidenskabelige Skuespil,[2]) var Anne Bracegirdle den fødte Congreve'ske Elskerinde, let, pikant, munter og vittig, med en elegant, slank Figur og et regelmæssig smukt Ansigt. Til Congreve — hvem hun efter nogles Sigende ogsaa foretrak uden for Scenen — er hendes Kunstnernavn da ogsaa væsenlig knyttet; hun skabte Elskerinderollerne *Angelica* og *Millamant* i de to den Gang umaadelig berømte Stykker „Kærlighed for Kærlighed" og „Verdens Vej". Mrs. Bracegirdles Bane var kun kort. Hun trak sig

---

[1]) Th. Davies: Dramatic Miscellanies III 209 ff.

[2]) *Monimia* i denne Digters „Den Forældreløse" og *Belvidera* i hans „Bevarede Venedig" hørte til hendes bedste Fremstillinger. Dog spillede hun ogsaa med Held Koketterne i Komedien, som den letfærdige Mrs. *Frail* i Congreve's „Kærlighed for Kærlighed".

tilbage fra Scenen allerede 1707, ikke mere end treogtredive Aar gammel.[1])

Blandt Betterton's mandlige Kolleger var *Sandford* en karakteristisk Type for sin Tid. Han var Skurkeskuespiller *par excellence*, „den bedste Skurk i Verden", som Karl II kaldte ham. Og til dette Fag var han af Naturen skabt. Han var ikke Skurk af Valg, men af Nødvendighed, som Cibber siger. Hans Skikkelse var lille og krumbøjet, hans Ansigt magert og skummelt, hans Arme lange og tynde, og Publikum vænnede sig i den Grad til at se ham i Lag med alle mulige Nederdrægtigheder, at det ikke kunde tænke sig en Skurk uden i Sandfords Skikkelse eller Sandford uden i en Skurks.

En Forfatter, fortælles der, havde en Gang været saa letsindig at tildele ham en brav Mands Rolle, men han desorienterede derved ganske Tilskuerne. I de første Akter sad de og godtede sig over Sandfords mesterlig forstilte Bravhed og ventede med Spænding paa, at han skulde blive afsløret, men da sidste Akt kom og Sandford vedblev at være urokkelig brav, blev de indignerede og hyssede Stykket ud.

En meget talentfuld Elsker, saavel i Tragedien som i Komedien, var *William Mountfort,* en høj, velskabt, smuk ung Mand, der mulig med sit smukke Organ og sine kraftige Evner, kunde være blevet Betterton en værdig Efterfølger, om han ikke i sin unge Alder var blevet dræbt i et natligt Overfald udenfor Mrs. Bracegirdles Hus.

Endvidere støttedes Scenen af de uundgaaelige og uundværlige fagmæssige Lavkomikere, ved hvis Apparition Folk maatte være lige saa visse paa Morskaben som ved Sandford's Optræden paa Ondskaben. I *James Nokes, Anthony Leigh* og *Cave Underhill* havde Theatret just et saadant uimodstaaeligt Trekløver.

Nokes var af disse langt den betydeligste, navnlig fordi hans

---

[1]) Hun var født 1674 — altsaa betydelig yngre end Mrs. Barry — og døde 1748. Hun var ugift, og skønt meget omsværmet af forelskede Mænd bevarede hun et sjældent godt Rygte. Congreve er den eneste, hvem hun synes at have begunstiget.

Lune var saa ægte britisk. Han var en af disse gravalvorlige Komikere, som Franskmændene kalder *pince-sans-rire,* og som endnu blandt engelske *low comedians* har uimodstaaelige Repræsentanter. Han var af dem, som ved sin pudsige Personligheds Magt straks ved sin første Entrée tog Publikum fangen, saa det brød ud i Latter. Men jo højere Folk lo, des alvorligere blev Nokes, „og hans Ansigts latterlige Højtidelighed var nok til at faa en hel Bænk af Biskopper til at fnise, om han kunde være beæret (lad det ikke være en Fornærmelse at formode det) med saa alvorlige og højærværdige Tilhørere.“[1]) Hans berømteste Rolle var, mærkelig nok, Sir *Martin Mar-all*, Hovedrollen i Dryden's Bearbejdelse af Molière's „l'Etourdi“.

Mindre original, mindre specifik engelsk var *Anthony Leigh.* Hans Komik synes mere paavirket af den fransk-italienske Stil; mere Maske, mere udvendig lystig, mindre natursand end Nokes var han paa den anden Side livligere og mere afvekslende. Hans Navn er især knyttet til hans Udførelse af den lystne *Fader Dominic* i Drydens „Spanske Munk“.

Cave Underhill hørte til samme Generation og væsenlig samme Type som Nokes, men mindre umiddelbart komisk, mindre excentrisk original end denne. Som han i sit Ydre var stor og svær, med et abeagtigt Ansigt, en stor, bred Mund og en lille flad Næse, saaledes var hans Komik tør, tung, ligetil og blottet for enhver Smidighed. Udenfor sit stærkt begrænsede komiske Fag, var han helt uanvendelig, og hans Lune var i det hele af den Art, som morede Skuespillerne nok saa meget som Publikum, navnlig naar de sad bænkede i en Taverne og Cave fortalte dem Historier, alt imens de drak mange Bægre „Bristol Mælk“, som han kaldte den gyldne Sherryvin.

Denne Periode i den engelske Skuespilkunsts Historie er mærkelig blandet. Den lever endnu en Smule paa Resterne af Arven fra den store, rige Shakespearetid, men har tillige søgt at

[1]) *An Apology for the Life of Mr. Cibber,* I 144.

slaa ny Mønt af det lette franske Guld. Menneskene er tunge og blodrige, Moden er let og overfladisk, Lidenskaberne er stærke og ru, Formen skulde helst være glat og sleben. Resultatet bliver en Usikkerhed, en Famlen i Maal og Midler, som kun finder et fast Holdepunkt i Bettertons solide, kraftige og mandige Kunst.

DEN CIBBERSKE PERIODE

I

Ydre Theaterforhold. — Billetpriser. — Publikum og dets Holdning. — Forskellige Londonske Theatre. — Jeremy Colliers Angreb paa den usædelige dramatiske Literatur.

THEATRET frembyder i sin ydre Form i denne Periode en betydelig Forskel fra den gamle, nationale Shakespearescene. For det første er der fra Restaurationstiden af kun Tale om helt lukkede, indendørs Lokaler. Den gamle arenaagtige Form er helt forladt, og Scenen indrettes efter italiensk Mønster med malede Kulisser og Bagtæpper, kort sagt et Sceneri i det væsenlige som det moderne Theaters. En Reminiscens fra den gamle Tribunescene er det, at Skuepladsen endnu skyder sig i en Oval ud i Parterret, hvorved der dannes som en Taleplads for Skuespillerne udenfor Dekorationerne.

Denne fremspringende Oval forsvinder i Begyndelsen af det 18. Aarhundrede, eller indskrænkes dog til en let Bue, medens Prosceniet vedbliver at være meget dybt, rigt forsiret med forgyldte Pilastre, med gitrede Tilskuerloger for oven og Døre ind til Scenen for neden. Tæppefaldet og dermed Scenebilledet var saaledes rykket ret langt tilbage fra Tilskuerne, men Skuespillerne maatte for at blive hørte og sete trække en stor Del af Handlingen ud af Scenebilledet og frem i Prosceniumsrummet. Paa en Del gamle eller gammeldags indrettede Theatre — f. Ex. vort „kgl. Theater“ — ser man endnu denne Ordning. Den moderne Sceneteknik indskrænker Prosceniet til det mindst mulige, til en blot og bar Ramme, umiddelbart bag hvilken Scenebilledet viser sig, og saaledes at al Handling foregaar i dette.

Orkestret ligger nu foran Scenen, ikke længer i en Loge eller et Galleri over den.

Tilskuerpladsen bestaar af et Parterre, med Siddepladser — ikke som i Frankrig udelukkende med Staapladser for Herrer —, og af tre Logerader. Den underste er ganske lav, ikke højere oppe end at Kavalererne flot lænede til Balustraden kan konversere de fine Damer, som fortrinsvis søger der. Her findes ogsaa Kongelogen; og i Modsætning til hvad Skik og Brug er i Frankrig, besøger Kongen og Dronningen hyppigt Theatret. Navnlig var Karl II en stadig Gæst, og memoireskrivende Theatergængere beretter om, hvorledes han har Møje med at fordele sin kongelige Gunst mellem de forskellige tilstedeværende, paa hinanden skinsyge Elskerinder.

Den mellemste Logerække var mindre fin, for saa vidt som det var der, at Halvverdenens Damer søgte; de mødte maskerede og kaldtes derfor *vizard masks*. Tidligere var det Skik, at alle Damer kom i Theatret under Maske og drev en hel Del Maskeradeflirt med deres Bekendte blandt Kavalererne, som ikke kunde kende dem. Men ved et Edikt af Dronning Anna i 1704 blev det forbudt Damer at maskere sig i Theatret.

Det øverste Galleri var den billigste og simpleste Plads, hvor tarveligere Folk søgte. Desuden havde i lange Tider Lakajerne fri Adgang til disse Pladser til Skuespillets sidste Akt, en Foranstaltning, der var til stor Plage for Skuespillerne, da dette frække og urolige Folkefærd bragte megen Forstyrrelse ved Forestillingerne. Det gik ikke af uden store Batailler, da Direktørerne, højt op i 18. Aarhundrede, inddrog disse Fripladser.

Paa selve Scenen var der ikke længere, som i Shakespearetiden, Tilskuerpladser. Men fornemme Theatergængere, der vilde betale for det, havde dog stadig Adgang bag Kulisserne. I Restaurationstiden var det endog Skik, at de adelige *beaux* drev paa Skuespillerindernes Paaklædningsværelser, ugenert overværede deres Af- og Paaklædning og førte en Passiar, saa de Aktricer, der havde nogen Skam i Livet, maatte sende deres tjenende Smaa-

piger bort. Paa Grund af de store Skandaler, som de raa Adelsmænd bedrev, forbød dog den ellers ingenlunde snærpede Kong Karl II al Adgang til Skuespillerindernes Garderober.

Derimod var det vedblivende Skik, at Skønaanderne efter Forestillingens Slutning samledes paa de ledende Skuespilleres Værelser, drøftede Dagens Begivenheder og aftalte natlige Togter.

Da Harlekinspilleren *John Rich* i 1732 aabnede sit ny, flotte Theater i *Covent Garden*, satte han Adgangen til Scenen til 10 s. 6 d. „for at hindre Kulisserne i at blive overfyldte.“ Men selv denne høje Pris, der vel vilde svare til c. 30 Kr. i vore Penge, afskrækkede ikke tilstrækkeligt. Og først *Garrick* lykkedes det at gøre Ende paa det generende Uvæsen, ved resolut at give Afkald paa den ikke ubetydelige Indtægt og rent ud forbyde alle Uvedkommende Adgang til Scenen.

Billetpriserne var i det hele høje. Allerede i den Bettertonske Periode gav man for Parterret en halv Krone ɔ: 2½ s., for Parterrelogerne 4 s., for Mellemgalleriet 1½ s. og for øverste Galleri 1 s., hvilke Priser vel nok maa tredobles, om man vil naa Værdien i vore Penge. I 1732 var Parterret og Logerne steget til 5 s. og det mellemste Galleri til 2 s., medens det øverste var det eneste, der bibeholdt den forholdsvis billige Pris af 1 s. Ved Premièrer og nye Forestillinger med Tiltrækningskraft i det hele forhøjedes endda disse Priser betydeligt.

Et udsolgt Hus kunde da ogsaa op i 18. Aarhundrede, ved saadanne Lejligheder, give saa betydelige Indtægter som 500 til 600 Pund.

Naar Skuespilhusene trods de store Summer, de i alt Fald kunde indspille, alligevel i den Betterton'ske Periode havde ondt nok ved at bestaa, laa Grunden for en Del i de meget forøgede Udgifter et Theater nu havde. Dekorationsvæsenet, som i Shakespearetiden saa at sige intet kostede, slugte nu med alle de italienske Maskinmestres Fif, Forvandlinger og forskelligartede nymodens Effekter, saa meget, at der blev saare lidt tilbage til Skuespillere og Entreprenører.

Desuden holdt en hel Part af Publikum sig borte fra Theatret, fordi Tilskuerpladsen domineredes i saa høj Grad af de maskerede, men derfor ikke mindre frække „Piger“ og de unge, uvorne Kavalerer, de saakaldte „*beaux*“, som i Forening gjorde Opholdet utaaleligt for anstændige Folk.

Disse *beaux* var af noget forskellig Karakter. Der var den rene *beau* uden nogen Tilsætning af *wit*, der kun kom i Theatret for at vise sig selv og sine Klæder, samt for at fjase med Pigerne, der var ogsaa den rene *wit*, den literære Skønaand der kom for at drøfte Forfatterens og Skuespillernes Fortjeneste, men som ikke tillige var en *beau*, og endelig den skønne Forening af baade *beau* og *wit*. Disse toneangivende Herrer havde deres egen Plads i Parterret, nær ved Scenen, som kaldtes *the fops' corner* (Lapsekrogen), hvorfra de styrede Forestillingens Sukces eller Fiasko — naar de da vel ~~og~~ aa mærke blev i Theatret. Men dette var hyppigt ikke Tilfældet. Ifølge den mærkelige Skik, at man, naar man gik, inden første Akt var ude, kunde faa sine Penge tilbage, var der under Forestillingens Begyndelse en idelig Vimsen ud og ind af disse urolige Fugle, som duftende af Orange- og Jasminessents kom ind og mønstrede Logeraderne, alt imens de kæmmede deres store, krøllede Parykker, hviskede lidt med en Ven, hvorpaa de satte Hatten flot paa Snur for at stoltsere hen til det andet Theater.

Et karakteristisk Træk i den datidige engelske Theatersalons Fysionomi var Appelsinpigerne, *the Orange girls*, et Korps af unge, smukke Piger, som under en lidt modnere Dames, den saakaldte *Orange Moll's*, Ledelse falbød de den Gang ret kostbare, gyldne Frugter til Tilskuerne og tillige drev en betydelig Flirt med de kaadmundede Kavalerer. At byde sin Dame, eller endog en fremmed Dame som Indledning til en Konversation, en saadan Sydfrugt fra Appelsinpigernes Kurv ansaas for et fint og fashionabelt Galanteri.

Det engelske Publikum var broget, livfuldt, letbevægeligt da som nu, men langt fra saa naivt letfornøjeligt i hine Tider som i vore Dage. Bag det tilsyneladende hjærtelige Forhold mellem de

to Verdener foran og bag Rampen[1]) lurede der en aarvaagen Spot, som ubarmhjærtigt udlo den opstyltede, uægte Tragik, og tillige en hel Del Raahed, som pludselig kunde bryde frem, og, navnlig

Fig. 58. Tilskuere i et Londonertheater. I Logen *beaux* og Appelsinpiger

naar Drukkenskaben traadte i Forbindelse med den, udarte til Ekcesser, der endog overgik de iltre Franskmænds værste Theaterskandaler. Slagsmaal og Manddrab paa selve Scenen, mellem

[1]) Nogen Rampe kendtes iøvrigt ikke paa det engelske Theater før i Garrick-Tiden, efter hans store Udenlandsrejse, men Scenen oplystes ved store Lysekroner.

Skuespillere og Adelsmænd var ikke helt sjældne, og undertiden lignede Tilskuerpladsen, naar Lidenskaberne af en eller anden Grund var kommet i Oprør, en Valplads, hvor der kæmpedes med oprevne Bænke og Stole, hvor dragne Kaarder blinkede for ramme Alvor paa Scenen, og hvor Dekorationer og Materiel for mange Tusenders Værdi ødelagdes til den ulykkelige Direktørs Fortvivlelse.

I det store og hele var Forholdet mellem Theaterfolket og dets Publikum dog kordialt. Det ret frie Forhold fra Shakespearetiden, hvor Skuespilhusene var folkelige Forlystelser og hvor de dreves efter et delvist republikansk Andelssystem uden synderlig Indblanding fra højere Steder, var ganske vist ikke mere til Stede. Nu var Skuespillerne ikke blot af Navn men af Gavn „Kongens Tjenere"; de ti fornemste af Kongens Theater hørte til den kgl. Husholdning, kaldtes *Gentlemen of the Great Chamber* og bar Uniform af skarlagenrødt Klæde med Guldbroderier, til hvilken de fik Stoffet udleveret. Skuespillerne hørte til „Hans Majestæts Fornøjelse" ved hvilke der ikke maatte røres. Da Parlamentet saaledes i 1670 — under Karl II — paatænkte at lægge Skat paa Theatrene, mødte det stærk Modstand fra Hofpartiet, der just hævdede dette Synspunkt, at Skuespillerne var Kongens Tjenere og en Del af hans Fornøjelse. Et Parlamentsmedlem, Sir John Coventry, spurgte da ondskabsfuldt, om Hs. Majestæts Fornøjelse var at søge blandt Skuespillerne eller blandt Skuespillerinderne, hvilken Spøg dog ikke faldt i god Jord. Thi den muntre Monark lod Sir John overfalde af nogle Bravoer, der afvæbnede ham og skar hans Næse af.

Denne Hofbeskyttelse, som medførte megen Hoftvang, var i det hele ikke til Gavn for Theaterudviklingen, undtagen for saa vidt den med et Slag skabte en Art demonstrativ Mode omkring Skuespillene, som drev det fashionable Publikum til denne.

Længe varede den iøvrigt heller ikke, ikke stort ud over Stuarternes Regeringstid, skabt som den var ved en Efteraben af franske Forhold. Under William III, hvor England fik Pressefrihed,

og navnlig ved det hannoveranske Hus's Tronbestigelse, under Ministeren Walpole's lange fredsæle Regimente, fik Theatrene, skønt stadig hvilende paa kgl. Privilegier, i Realiteten Lov til at passe sig selv og udvikle sig med den forretningsmæssige Frihed, som passede Englænderne bedst.

De ydre Omskiftelser i det londonske Theaters Historie i disse Perioder er mange og saare indviklede; det vilde næppe lønne Umagen eller svare til Hensigten med denne Bog at forfølge dem alle.

Her skal blot kortelig berettes, at Karl II i 1682 gjorde et Forsøg paa at sammensmælte de to existerende Skuespilhuse til et eneste Hoftheater, sandsynligvis atter for at efterligne Ludvig XIV, der just to Aar i Forvejen havde gjort det samme i Paris. Men hvad der lykkedes i Frankrig, gik ikke blandt de langt mere uafhængighedslystne Englændere. Det kongelige Magtsprog frembragte i Frankrig en Centralisation, der varede i et Aarhundrede, ja, som delvis virker endnu. I England varede det ikke mere end tretten Aar, før Sammenslutningen var sprængt. Det kgl. privilegerede Theater kom straks i Hænderne paa drevne Forretningsmænd, blev en Art Aktieforetagende, der domineredes af en særlig ondartet Direktør, Lommeprokuratoren *Christopher Rich*, et Navn der fik en saare ilde Klang blandt alle Skuespillere, men som ikke desmindre blev hængende ved Londonsk Theaterdrift i mangfoldige Aar. Chr. Rich var en Mand uden Antydning af kunstneriske Skrupler, en Mand, hvem det var ligegodt enten han fremviste Elefanter eller spillede Shakespeare, blot han tjente Penge; men en snedig og ihærdig Forretningsmand, der saa og benyttede alle Chancer, en snurrig Original med Mani for at bygge, ændre og indrette Theatre, men uden mindste Interesse for hvem eller hvad der spilledes paa dem. Bestandig gøres der Oprør mod ham, han forlades af alle, det forbydes ham at drive Theater, bestandig dukker han op igen med nye flotte Theatre og erhverver sig nye Privilegier til at spille paa. Da han døde, efterlod han sin Søn, *John Rich,* Harlekinspilleren og Indføreren af den italienske

Tryllepantomime i England, et nyt Theater og Midler til ikke længe efter at bygge et andet, *Covent Garden* Theatret, det ene af de to Hovedtheatre i London, der vel bestandig stod nogle Grader under det andet, *Drury Lane*, men som dog hævdede sit Navn som en fin og fashionabel Scene.

Men inden man kom saa vidt, at Skuespillene slog fast Rod i disse to historiske Grunde, havde der rigtignok været en idelig Uro og Bytten Gaarde. I 1695 gjorde den gamle Stab af Skuespillere med *Betterton* og Mrs. *Barry* i Spidsen første Gang Oprør mod *Chr. Rich*, der trykkede deres Gager og i det hele, da han troede sig ene om Rovet, behandlede dem paa en usømmelig, aagerkarleagtig Maade.

De fik da Kong William III, der ellers ikke interesserede sig stort for Theater, til at tage sig af deres Sag, og han gav dem Lov til at skille sig fra Rich og bygge sig en egen Skueplads i Lincoln's Inn Fields. Det absolutistiske Princip var saaledes brudt og London havde to Scener: *Drury Lane*, under Chr. Rich's Direktion, og „*det Ny Theater*" eller Theatret i *Lincoln's Inn Fields*, der var et Andelsforetagende med *Betterton* som kunstnerisk Leder. „Det Ny Theater" havde en glimrende Start (30. Apr. 1690) med Førsteopførelsen af Congreve's „Kærlighed for Kærlighed", der blev en af Tidens populæreste Komedier, og som stadig er en af dens vittigste.

Men denne straalende Begyndelse holdt ikke ud. De to Scener førte en skrap Konkurrence, søgte at lokke Kræfter fra hinanden og at genere hinanden paa enhver Vis. Det var lykkedes Rich at skaffe nogle yngre dygtige Kræfter tilveje, og disse spottede de Gamle ved „det Ny Theater", navnlig Betterton, der havde den Svaghed at vedblive at spille Elskerroller. Bitre Pro- og Epiloger fra begge Scener vidner om Stridens Hede.

Til megen øjeblikkelig Skade for begge Theatrene var de opsigtvækkende Angreb, som en højkirkelig Præst ved Navn *Jeremy Collier* i 1698 rettede mod den engelske Skueplads Umoralitet.[1]) Den Art gejstlige Angreb har som oftest ingen Virkning,

[1]) Hans Bog hed: *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage: Together with the Sense of Antiquity upon this Argument.*

fordi de gerne rettes mod gale Punkter og paa gale Tider. Men i dette Tilfælde var det anderledes, ikke blot fordi Angrebet var saa ualmindelig voldsomt, men mest vel fordi det ikke kunde siges fri for at være delvis berettiget.

Trods det at de angrebne Forfattere[1]) svarede skarpt igen, indtraadte der en øjeblikkelig Slappelse. Forfatterne holdt sig tilbage med at skrive og Folk blev borte fra Theatrene. Og da alt atter kom i Gænge igen, var Tonen paa Scenen virkelig en Del mindre raa. Der er en øjensynlig Forskel paa de Komedier, der er skrevne efter det Collier'ske Angreb og de tidligere.

Men, som sagt, for begge Scenerne var den øjeblikkelige Virkning økonomisk ødelæggende. Baade *Betterton* og *Rich* maatte i Repertoirenød tage deres Tilflugt til franske og italienske Balletdansere, hvad der ikke generede Rich, men for Betterton og hans Fæller sikkert var en drøj Ydmygelse.

Da Stykkerne atter begyndte at spire frem, var Rich saa heldig at faa fat i en Forfatter, *Farquhar*, hvis „Bestandige Par" („Ringen Nr. 1") og Fortsættelsen „Sir Harry Wildair" („Ringen Nr. 2") blev kolossale Sukces'er, og hvis Figurer skabte de unge Skuespillere populære Navne.

I samme Forhold som *Drury Lane*, under Rich's økonomiske Ledelse og med de unge Kræfter, kom i Vejret, gik det ned ad Bakke med Lincoln's Inn Fields Scenen. Theatret var for lille og utidssvarende; de gode gamle Skuespillere var nu for gamle; Betterton var i sin Gammelalder ked af Besværet med Styrelsen, og den indbyrdes Disciplin ved det republikansk indrettede Theater var saare slet.

Den særdeles populære dramatiske Forfatter og højt ansete Arkitekt Sir *John Vanbrugh*[2]) fik da sat et Aktieforetagende i

[1]) *Congreve* og *Vanbrugh* skrev Brochurer mod Collier, *Dryden*, som var stærkt angreben, derimod ikke, ja, han indrømmede senere offenligt, at Præsten havde haft Ret.

[2]) Vanbrugh, Congreve's Ven, var ved Siden af denne en af de vittigste, men ogsaa uartigste af Tidens Dramatikere. Han skrev ialt ti Stykker, af hvilke „Tilbagefaldet" (*the Relapse*) og „den Opæggede Hustru" (*the Provok'd Wife*) var de populæreste. Den sidste Komedie, hvor en Kone for at straffe sin brutale Mand (Sir John Brute) gør ham til Hanrej, vakte især *Jeremy Collier's* Harme. En Del af Vanbrugh's Komedier er Bearbejdelser efter Molière, Boursault og Dancourt.

Gang, som byggede et nyt stort Theater i *Haymarket*. Og her flyttede saa de gamle Skuespillere ind — det var i 1705 — under Vanbrugh's Ledelse, medens Betterton kun virkede som engageret Skuespiller. Men dette nye Haymarket-Theater svarede ikke til Forventningerne. Det var fint og smukt at se til, men meget slet i akustisk Henseende. Det varede ikke længe, før det gik over til Operascene, hvor *Nicolini's* berømte italienske Sangtrup en Tid lang gjorde megen Lykke.

Efter utrolig forvirrede Intriger og Kulissekampe, hvor helt nye Mænd sattes ind som Direktører for atter at forsvinde, efter et nyt forgæves Forsøg paa atter at samle Skuespillerne til et „Hds. Majestæts eneste Skuespillerselskab“,[1]) efter at Rich med Magt var fordreven fra Drury Lane og enhver Tilladelse til Theaterdrift var blevet ham fratagen, efter at han umiddelbart derpaa havde genopbygget det gamle *Lincoln's Inn Fields* fra Grunden og ved ubegribelige Kunstgreb erhvervet sig et nyt Privilegium, efter at han derpaa vel var død, inden dette ny Theater blev aabnet, formede Forholdene sig omkring Aaret 1714 saaledes:

Det gamle *Drury Lane* var nu den fornemste og bedste Scene, ledet og ejet af et Triumvirat af Skuespillerne *Cibber*, *Wilks* og *Booth*, hvis Gerning bliver nærmere omtalt i det følgende Kapitel.

Drury Lane's vigtigste Konkurrent var det nye Theater i *Lincoln's Inn Fields*, ledet og ejet af den yngre *Rich*,[2]) Harlekinen John; den unge Rich var meget forskellig fra Faderen, en rigtig Artist, fuldkommen illiterær, men en fortræffelig Harlekin, med al den fransk-italienske Væverhed og legemlige Udtryksfuldhed. Han var uhyre jævn, talte og skrev et daarligt Sprog og var som rigtig Skuespiller lige saa slet som han var udmærket som Pantomimiker. Som Menneske var han, i Modsætning til Faderen, godhjærtet og elskværdig. Rich's Trækplaster var de i England hidtil ukendte Tryllepantomimer med Forvandlinger, flyvende Djævle, dansende Borde, mekaniske Statuer osv., osv., som han med stor

---

[1]) Det var under Dronning Anna i 1708, eller rettere 31. Dec. 1707.

[2]) Iøvrigt sammen med Broder Christopher Mozier Rich.

Bekostning satte op og som havde et saa stort Tilløb, at endog *Drury Lane* maatte gaa ind i samme Genre for at lokke Folk.

Endelig vedblev *Haymarket* Theatret at holde sig som Opera med fremmede og indfødte Kræfter.

I det væsenlige saaledes vedblev de ydre Theaterforhold at være under det, man plejer at kalde den Cibberske Periode.

II

Colley Cibber, hans og hans Samtidiges Kunst. — Wilks, Dogget og Booth. Addison's „Cato“ Mrs. Oldfield og Mrs. Porter.

I Aaret 1690 debuterede der paa den Bettertonske Scene en nittenaarig, theaterbegejstret, men konfus ung Mand ved Navn *Colley Cibber.* Han var baade veloplært og af god Familie, hvad just ikke var Reglen for Skuespillere, idet Faderen var den højt ansete, dansk fødte Billedhugger *Caius Gabriel Cibber*[1]) og Moderen, født Jane Colley, var af en god, gammel engelsk Slægt.

Den unge Mands Debut var ikke glimrende, men bragte ham paa en vis Maade Held alligevel. Han skulde som et eller andet Bud sige en Besked til Betterton paa Scenen, men var saa skrækslagen af Kulissefeber, at han gik ganske fra det og bragte fuldkommen Forvirring i hele Scenen. Prøverne var yderst mangelfulde i denne Tid, alt gik som det bedst kunde, og Betterton kendte end ikke den unge Mand af Navn. Efter Akten spurgte han Sufløren, der tillige fungerede som en Art Regissør, hvem den tossede Person var. „Master Colley!“ var Suflør Downes Svar. — „Master Colley! — saa mulkter ham!“ — „Jamen, Sir,“ indvendte Downes, „han

---

[1]) Caius Gabriel C. var født i Flensborg 1630. Til England kom han noget før Restaurationen og arbejdede sig her frem, saa han nævnes som Englands første Billedhugger i dette Tidsrum. Af hans Arbejder er mest kendt Basrelief'et paa den store Søjle i City samt Figurerne „Raseri“ og „Melankoli“, oprindelig paa Sindssygeanstalten Bedlam, nu i South Kensington Musæet.

har ingen Gage." — „Ikke?" sagde gamle Betterton, „saa sæt ham paa en Gage af ti Shillings om Ugen og mulkter ham for fem."[1])

Som ved denne Lejlighed saaledes ogsaa ved mange andre vendte Colley Cibbers Fejl sig til Held for ham. Han var ikke nogen rig eller dyb Begavelse, var ikke særlig udrustet af Naturen til sin Skuespillervirksomhed, blev heller aldrig hverken nogen stor Skuespiller eller noget stort Menneske, men han var en smidig og elskværdig, bøjelig Mand, der kom i den rette Tid, forstod at benytte de rette Chancer og som havde den for en Theatermand uundværlige Egenskab, Heldet.

Da han gik til Theatret var han en lille lys, bleg, spinkel, ung Mand. Hans Stemme var svag og blev let skingrende, naar han vilde forcere den. I det hele syntes han kun daarlig skabt til de Elskere og tragiske Roller han gerne vilde spille.

Men opportunistisk anlagt som han var, forstod han at vende sine naturlige Mangler til kunstneriske Fortrin.

Han havde tidligt en ikke kraftig, men stedse flydende poetisk og dramatisk Aare[2]) og begyndte allerede som ung Skuespiller at skrive Skuespil. I det første af disse „Elskovs sidste List, eller Lapsen paa Moden" fra 1696 skabte han sig selv en Rolle, som blev et Gennembrud for ham. Det var en Skildring og Persiflage af de sidste Tiders Modenar, en latterlig Sprade med den fint krøllede og pudrede Paryk, de struttende Frakkeskøder og de mægtige Opslag, med Snusdaasen og de duftende kniplingsbesatte Handsker, en engelsk Jean de France, som her hed Sir *Novelty Fashion*, som slog mægtig an hos Datidens Publikum, der til daglig havde ham for Øje i Livet. Saa megen Popularitet vandt

[1]) Anekdoten er berettet efter mundlig Overlevering af Thomas Davies: Dramatic Miscellanies III 445.

[2]) Han skrev og bearbejdede i alt 30 Skuespil, blandt hvilke, for uden det ovennævnte „Elskovs sidste List", de populæreste blev „den Skødesløse Ægtemand", „den Tirrede Ægtemand" (med Vanbrugh), „the Nonjuror" (en fri Bearbejdelse af Molières „Tartufe", hvor Hovedpersonen var gjort til en jakobitisk Præst), samt hans Bearbejdelse af Shakespeare's „Richard III", hvilken sidste benyttedes hele det 18. Aarhundrede igennem, ja vistnok langt op i det nittende. Desuden skrev han flydende, men uhyre flade Vers og blev fra 1730 *poeta laureatus*. Hans bedste literære Daad var dog den Selvbiografi, han udgav under Titelen „en Undskyldning for Mr. Colley Cibber's Liv, skreven af ham selv."

denne Figur, da den unge Skuespiller med stort Besvær iøvrigt havde faaet sit Stykke spillet, at Sir John Vanbrugh den næste Sæson skrev en Fortsættelse til det med de samme Personer, blot at Sir Novelty her var avanceret til *Lord Foppington,* i hvilken Skikkelse han blev fastslaaet til klassisk Theaterfigur.

Til denne Type kom alle Cibber's Svagheder ham til Gode: det opvakte, fripostige Ansigt med den opadstæbende Stumpnæse og den fadt smilende lille Mund, den spinkle Figur og den tynde, skingrende Stemme; og det blev i Virkeligheden denne, der kom til at bære hans kunstneriske Navn videre.

Fig. 59. Colley Cibber som Lord Foppington

I Komedien blev Colley Cibber i det hele en dygtig og yndet Skuespiller, skønt vel næppe nogen anden af hans Skikkelser havde det Originalitetens og Personlighedens Præg som Lord Foppington og dermed beslægtede Figurer. Han havde meget Kopieringstalent, og da han havde brugt sine Øjne, kunde han give helt livagtige Aftræk af de gamle Komikeres berømte Roller.

Derimod var hans tragiske Roller kun taalte af Publikum, men i Virkeligheden meget daarlige. Han havde ingen Røst, og hans Bevægelser var urolige og intetsigende, saa han tidt ikke syntes at vide, hvad han selv gjorde og sagde. Med Forkærlighed spillede han *Richard III* og *Jago.*

Sit Gennembrud som Skuespiller fik Cibber ved Drury Lane, efter at Betterton og de gamle ansete Skuespillere havde forladt denne Scene og stiftet deres egen. Cibber var som den unge upaa-

agtede Mand blevet hos Chr. Rich og her arbejdede han og en Del andre Kammerater sig op til virkelige Dygtigheder.

Rich havde, da de gamle Kræfter forlod ham, maattet søge nye ude fra Provinsen. Blandt Provinstheatrene stod Dublins, i Øjeblikket ledet af en kendt Direktør *Ashbury*, højst i Kurs. Herfra fik nu Rich først og fremmest den elegante og smukke *Robert Wilks*, der skulde blive af stor Betydning for Londonerscenen.

Wilks var Irlænder af Fødsel og ligesom Cibber af god Famile. Han var nogle Aar ældre end denne — han var født c. 1665 — og havde været ansat paa den irske Regeringssekretærs Kontor, før han blev Skuespiller. Da han som en Mand først i Trediverne kom til London, var han en fuldt udviklet Kunstner og fordunklede straks ved sin første Debut som *Palamede* i Dryden's „*Mariage à la mode*" sin Forgænger i Elskerfaget, den iøvrigt begavede, men raa og fordrukne *George Powel.*

Med denne maatte han i Begyndelsen kæmpe stærkt — endogsaa rent korporligt — om Førstepladsen som Elsker og Elegant ved Theatret, en Kamp, i hvilken han imidlertid maatte gaa af med Sejren, baade paa Grund af sine Naturgaver og fordi han overfor Powel havde det Fortrin at være en meget flittig og punktlig Skuespiller, der altid lærte og kunde sine Roller til Fuldkommenhed, medens Powel var sjusket og som en Følge af sit Drikkeri kun huskede daarligt.

Wilks var just den elegante, yndefulde, overmodige *beau*, der passede som støbt ind i 18. Aarhundredes lette, indsmigrende Elskerroller. „At bønfalde med Ynde, at nærme sig med Ærbødighed, at ynkes, at sørge, at elske, det er de Steder, hvor Wilks maa siges at skinne med største Skønhed," siger *Steele*[1]) om ham.

I Komedien var Wilks absolut bedst og hans egenlig typiske Rolle, var vel nok den elskværdige, besnærende Galning Sir *Harry*

[1]) Sir *Richard Steele*, der i sin tredobbelte Egenskab af Kritiker — Udgiver af de bekendte Tidsskrifter *The Tatler* og *The Spectator* —, som dramatisk Forfatter — han var den egenlige Skaber af den „sentimentale" Komedie — og som Theaterdirektør — i hvilken Stilling han, man kan ikke sige virkede, thi han bestilte aldrig noget, men fik Gage — havde nøje Kendskab til Skuespillerne.

Wildair i Farquhar's tidligere omtalte Stykker. Dog kom han ogsaa højere op end til disse meget populære Skuespil. Hans *Prins Henrik* i „Henrik IV" var saaledes en Mønsterfremstilling.

I Sørgespillet havde han sin ujævne og afsnuppede Versfremsigelse imod sig og de stærke Lidenskaber eller den høje Pathos laa ikke for ham. Sorg, Ømhed, Resignation gav han derimod et smukt Udtryk.

Som Menneske var Wilks en naivt selvisk og meget hovmodig Mand, der var særdeles prikken paa sit eget Skuespillerrenommée, og som naaede vidt for sig selv, men stødte mange fra sig ved sit ubeherskede, affejende Væsen. Bag hans Hovmod laa dog en godhjærtet Elskværdighed og en gentlemanmæssig Flothed.

En anden betydelig Skuespiller havde Rich erobret fra det Bettertonske „Ny Theater" i *Thomas Dogget*, efter samstemmende Vidnesbyrd denne Periodes originaleste Komiker. Saa vidt man kan se, fjærnede Dogget sig fra den gamle Skole af Komikere; han var ikke blot og bar snurrig i al Almindelighed, som den gamle engelske Klovn, ikke heller maskeagtig fastslaaet i sine Midler som den fransk-italienske Skole. Dogget vendte tilbage til Naturen og søgte at karakterisere enhver af sine Figurer med naturalistisk Nøjagtighed i Klædedragt og Talesæt. Navnlig de lavere Klassers Liv og Færden kunde han tage paa Kornet. Derfor blev den sejge Sømand *Ben* i Congreve's „Kærlighed for Kærlighed" en af hans Glansroller. Congreve var i det hele en stor Beundrer af Dogget, og i hans Stykker vandt denne særegne og oprindelige Begavelse ogsaa flere af sine største Sejre, saaledes som den gamle skinsyge *Fondlewife* i „den Gamle Ungkarl". Ogsaa *Shylock*, der den Gang spilledes helt som lavkomisk Figur, hørte til hans berømte Roller.

En overordenlig sær, rethaverisk og stædig Person var denne *Thomas Dogget*, stor Pengemand, ivrig Børsspekulant og meget paaholdende midt iblandt sine ødsle Kammerater. Men naar ikke Rethaveriet eller Griskheden gjorde ham stiv og muggen, kunde Lunet ogsaa i det daglige Liv bryde skinnende igennem hans noget dystre Skal.

Disse tre var det, som især bar Repertoiret hos gamle Rich og som snart følte sig stærke nok til at bryde med den upaalidelige Lovtrækker. I den bevægede Kamp om Theaterherredømmet endte det med, at „Triumviratet“ Cibber, Wilks og Dogget kom til at staa som Ejere og Ledere af Drury Lane Scenen. I 1710 døde Betterton, c. 75 Aar gammel, og dermed var den sidste store af den gamle Generation borte. Triumviratet havde saaledes forholdsvis let Spil som Indehavere af den eneste fine Skueplads, idet Rich aldrig kunde dæmme op for sine lave Tilbøjeligheder i Retning af Variétégøgl. Længe blev dog dette Direktorat ikke sammen; en ny Mand skulde bringe Forstyrrelse ind i det.

Den 14. April 1713 opførtes for første Gang paa Drury Lane *Joseph Addison's* Tragedie „Cato“, med *Barton Booth* i Titelrollen.

Aftenen blev en overordenlig Begivenhed. „Cato“ er nu alt andet end skikket til at sætte Lidenskaberne i Oprør. Dets velklingende Deklamationer fulde af ædle Følelser og ophøjede Frihedstanker, men uden mindste dramatisk Glød, henviser det til Boghylden, hvorfra det vistnok kun sjældent hentes ned og i alt Fald aldrig for at bringes paa Scenen. Men den Gang var det anderledes. Dette Skuespil, eller snarere dette Digt om romersk Borgersind og Borgerfrihed greb dybt ned ikke blot i den literære Smag, men ogsaa i de politiske Rølelser. Og der var det mærkelige ved det, at saavel Tory'erne som Whig'erne tog sig Stykket til Indtægt. Frihedsdeklamationerne i deres Almindelighed maatte som en Selvfølge vinde Whig'ernes varmeste Bifald. Men de særlige, aktuelle Forhold gjorde, at Tory'erne kunde vende dem for sig selv mod Whig'erne. Hertugen af *Marlborough*, der nu hørte til Whigpartiet, havde tilstræbt at faa en livsvarig militær Overkommandostilling og dette betegnede Torypartiet, ledet af *Bolingbroke* og *Harley*, som et Forsøg paa at tilrane sig en stedsevarende Diktatormyndighed.

Til disse aktuelle Forhold fandt man mange ubevidst rammende Allusioner og klingende formede Deviser i den ædelt flydende Tragedie, hvilke hver Gang hilstes med fanatisk Bifald, først af

Whig'erne, som vilde lægge deres Frihedssind for Dagen, dernæst af Tory'erne, der vilde manifestere, at Friheden kun var i daarlige Hænder hos de magtkære Whigs, og snarere maatte søges hos dem selv.

Resultatet af al denne Sensation blev for Theatret en ualmindelig Sukces og for den Skuespiller, der Aften efter Aften deklamerede de skønne Frihedsfraser, at man næsten identificerede ham med selve den ædle Cato, og at navnlig de fornemme Toryherrer tog sig af ham som en af deres.

Barton Booth var iøvrigt ikke nogen helt ny Mand. Et Par og tredive Aar gammel, da han første Gang spillede Cato, havde han Aaret forud allerede gjort megen Lykke med sin ædle Værdighed, sit smukke Ydre og Organ, sin fine Anstand som *Pyrrhus* i „den Sørgende Moder", en Tragedie af Ambrose Philips.[1]) Sin Bane havde han begyndt i Dublin og havde senere spillet forskellige Steder, bl. a. baade under Betterton og Rich.

Nu blev han med et slaaet op til Englands første Tragiker, Betterton's Afløser, støttet af Bolingbroke, den i Øjeblikket mægtigste Mand i Dronning Anna's Regering. Intet Under, at han da fik Prætensioner, og disse gik i første Række ud paa, at han vilde have Part i Theatret sammen med Cibber, Wilks og Dogget. Theaterledelsen havde i de forløbne Aar vist sig meget indbringende for de tre Parthavere, saa indbringende, at de to af dem gerne bøjede sig for Nødvendigheden og mente, at der kunde være nok for fire. Men den tredje, *Dogget,* der paa en Gang var en ivrig Whig, meget pengenærig og endnu mere rethaverisk, fandt det saa forsmædeligt, saa urimeligt og saa uretfærdigt, at den torystøttede Booth ved Hofgunst skulde tvinges ind og tage sin Del af deres Theaterfortjeneste, at han solgte sin Part og med den ham egne Stædighed aldrig mere satte sine Ben paa Drury Lane, hverken som Direktør eller som Skuespiller.

Triumviratet bestod altsaa nu af Booth, Cibber og Wilks, en Forening, der for saa vidt passede bedre, end saalænge Dogget var

[1]) Bearbejdet efter Racine's „Andromaque".

med, som alle disse var af samme Dannelse, alle af god Familie og god Opdragelse og alle som Skuespillere og Mennesker hørende væsenlig til samme Smagsretning. Under disse tre nette, dannede, elegante Direktører begyndte da ogsaa en lys og let Bane, som førte Theatret til en Velstand og Fasthed, det endnu ikke siden Restaurationen havde kendt.

De tre Direktører havde hver deres smaa Svagheder. Wilks kunde ikke lade være at plage sine Omgivelser med sin ubeherskede Forfængelighed, og hans onde Lune gik mest ud over Booth, der undertiden traadte ham for nær i Repertoiret. Men dels prelede hans Hidsighed noget af paa Booth's værdige Indolence, dels var den ligelige Cibber gerne til Stede som Mægler.

Booth kunde iøvrigt ikke holde sit store Renommée fra *Cato* oppe i sine andre Roller. Han var uden mindste Humor og spillede altid paa samme gravalvorlige, pompøse og lidt apathiske Maade. Hans sublime Dorskhed paa Scenen kunde grænse til det upassende, og det hændte ham en Aften, at en forbitret Tilskuer lod sende Bud op til ham, om han spillede for sin egen, eller for Publikums Fornøjelse.

Cibber var en lidenskabelig Spiller, og denne Passion tog en Del af hans Tanker som Theatermand, men især som Skuespiller. Tab og Gevinst afficerede ham dog ikke stort. Han kunde gaa lige fra Kaféen, hvor han havde tabt ret betydeligt, til Forestillingen i største Ro, nynnende en Operamelodi, klæde sig paa og distræt gaa ind paa Scenen uden at have nogen Forestilling om, hvad han skulde sige. Men med stor Koldblodighed dækkede han over sin Distraktion, der selv i Roller, han havde spillet hundrede Gange, var saa stor, at han tidt var i alvorlig Knibe. Naar han saaledes kom ind i en af sine Lapseroller, saa bukkede han uendelig dybt og længe for den tilstedeværende Dame, trak sin Hilsen: „Deres ydmyge Tjener, Madame!" ud til det yderste, tog sig derpaa en Pris, spankulerede hen over Scenen og spurgte alvorligt Sufløren: „Hvad saa?"[1])

[1]) Thomas Davies: Dram. Misc. III 480 f.

Men trods en Del indbyrdes Rivninger, trods Mangler og Latterligheder, trivedes som sagt Theatret under dette Triumvirat bedre end nogensinde før.

Til den kunstneriske Trivsel bidrog nu ikke mindst de to fortræffelige Skuespillerinder, man havde i Mrs. *Oldfield* og Mrs. *Porter*.

Anne Oldfield var den interessanteste af de to og i det hele denne Periodes betydeligste Talent. Der er i de samtidige Udtalelser om hende ingen Uoverensstemmelse om hendes ualmindelig rige Evner som Skuespillerinde, især i det hypermoderne Fag: den aandrige, graciøse, vittige og en lille Smule affekterte Dame. Skønt hun var kommet lavt nede fra, idet Forfatteren Farquhar havde opdaget hendes dramatiske Evner, da hun som purung Pige[1]) tjente som Opvartningspige i Tavernen „Bispehuen" paa St. James Market, hvor hendes Tante var Værtinde, forstod hun med kvindelig Smidighed hurtig at tilegne sig hele Tidens lette og luftige Aandrighed og det mest udsøgte sirlige Damevæsen. Og dette indtagende Vid, disse udmærkede Manerer blev just denne lille Opvartningspiges stærke Side, baade paa og udenfor Scenen iøvrigt. Hendes lidt preciøse og kokette Samtaleform døbte Pope med Navnet *Oldfieldismos*.

Hun havde glimrende ydre Betingelser for Scenen, idet hun for det første var meget smuk og af en særlig livfuld Skønhed, som straks tildrog sig Opmærksomheden. Hendes Øjne var meget udtryksfulde, og over hendes hele middelhøje Skikkelse var udbredt en særegen Ynde, som var lige langt fra de tidligere Dages noget forvorpne Dametype og fra Snærpen. Hendes Stemme var blød og dog fyldig og hendes Diktion altid naturlig og rammende i Komedien, hvorimod hendes Talent daarligere føjede sig efter den moderne Tragedies pompøse Deklamationsstil.

Derimod var hun som skabt til den Cibberske Stil, og hun skabte i hans Skuespil en Del Figurer, der blev klassiske paa

[1]) Hun var født c. 1683 og debuterede 1699, uden dog lige i sin første Theatertid at gøre videre Opsigt.

den engelske Scene, sagtens nok saa meget ved hendes aand- og yndefulde Spil, end ved deres egen indre Værd. Blandt disse var især Lady *Betty Modish* i „den Skødesløse Ægtemand“ og Lady *Townly* i „den Opirrede Ægtemand“ berømte. Hendes Liv blev ikke langt. Kun syv og fyrretyve Aar gammel døde hun i 1730. Men hun fyldte hele den Cibberske Periode ud og døde midt i sin Berømmelse, der var saa stor, at hun, som den første Skuespillerinde, under stor Pomp blev bisat i Westminster Abbedi, kort efter at man i Frankrig, som før berettet, havde nægtet hendes berømte Kollega, *Adrienne Le Couvreur's* Lig en blot anstændig Begravelse.

Fig. 60. Anne Oldfield

Mrs. Oldfield's egentlige Fag laa som sagt i det moderne Repertoire, og skønt Publikum meget gerne saa hende, spillede hun kun nødtvungent i Tragedien, der syntes hende at hæmme den fri Udfoldelse af hendes Evner. „Jeg kan ikke udstaa at have en Page til at gaa og hale i mit Slæb efter mig,“ sagde hun. „Hvorfor giver de ikke *Porter* de Roller? Hun kan meget bedre sætte et Tragedieansigt op end jeg.“ — *Mary Porter* var i Virkeligheden ogsaa Theatrets og Periodens bærende Tragedienne, Mrs. Barry's eneste Arvtager, skønt næppe saa betydelig som denne. Hun havde nogle af de samme Egenskaber, et udtryksfuldt, men ikke smukt Ydre, en kraftig, men grov og ru Stemme; men hun var paa en Gang kolossalere og mere udvisket. Hendes Spil kunde virke overordenlig ensformigt, stærkt paavirket, som hun var, af den samtidige daarlige

franske Deklamationsskole med den syngende, kadencerede Diktion. Dog kunde hun paa stærkt lidenskabelige Steder hæve sig til en virkelig betagende Højde af Kraft og Varme, som rev Tilskuerne uimodstaaeligt med. I Modsætning til Mrs. Oldfield blev hun meget gammel — hun døde først 1762 — men hendes Bane afbrødes i adskillige Aar ved et Benbrud, som hun paadrog sig ved et Vognuheld, og hendes Virksomhed blev væsenlig knyttet til den Cibberske Periode.

Uden at være dyb eller rig betyder denne Periode dog noget for det engelske Theater. Foruden at den økonomisk og socialt fæstner Theaterfolkets Stilling, bringer den Skuespilkunsten ind i sikre, udviklingsmulige Lejer. Den har ingen store Genier at opvise, hverken blandt Skuespillere eller blandt dramatiske Digtere, men der er en behagelig, fredelig Ro over den ovenpaa Restaurationstidens raa og balstyrige Forvirring. Tragedien flyder lidt kedeligt, men angerfuldt-moralsk deklamerende, og Komedien er fuld af forholdsvis uskyldig Skæmt med en lille Tilsætning af Sentimentalitet, der virker beroligende som en Kop The ovenpaa mange stærke Drikke. Tidens Modeskuespil fik, skønt de nu er sunkne i Forglemmelse og næppe nogensinde bliver draget op af den, for saa vidt Betydning ud over det rent efemere, som adskillige levede Aarhundredet igennem ikke blot paa engelske, men paa Europas Scener i det hele.

Let og overfladisk, som selve Cibber's Lord Foppington, velklædt og velopdragen, med Smil paa Læben og et begyndende Hang til det Følsomme glider denne Skuespilkunst hen over Brædderne, uden brændende Higen mod de høje Idealer, uden bitter Trods mod det gamle, men ret tilfreds med det behagelige Nu.

III

Udløbet af den Cibberske Periode. Urolige Theaterforhold. — James Quin, Charles Macklin og Mrs. Clive.

Omkring 1730 lakkede det mod Enden af det Cibberske Triumvirats gode Dage. I dette Aar døde Scenens Pryd Mrs. Oldfield, Booth, der i nogle Aar havde skrantet, spillede sidste Gang 1728,[1]) Wilks døde 1732, Mrs. Porter, der som omtalt kom til Skade ved at vælte med sin Vogn, blev utjenstdygtig for længere Tid i 1731. Cibber stod saaledes ene tilbage af den bærende Stab af Skuespillere, som havde givet Drury Lane's Scene dens Præg. Han var nu en Mand i Begyndelsen af Treserne, han havde tjent mange Penge som Parthaver i Theatret. Det var da naturligt, at han trak sig tilbage. I 1733 solgte han sin Part til en ny Theateramatør ved Navn Highmore.[2]) Cibber levede dog endnu i mange Aar efter sin Tilbagetræden, spillede af og til som Gæst, sporadisk fremvisende sine gamle Glansroller, af hvilke de lystige endnu kunde behage, medens de tragiske kom til at staa i skarp Modstrid til den imidlertid opdukkede nye Skole. Han holdt sig med sit jævne, glatte Sind frisk og munter op i sin høje Alderdom, førte, da han var over halvfjers, en opsigtvækkende literær Strid med selve *Pope*, i hvilken han klarede sig med Vid og godt Humør og ærgrede den irritable Satiriker betydeligt, og døde endelig i 1757,[3]) 86 Aar gammel, veltilfreds med sig selv og Verden til det sidste.

Saa at sige umiddelbart efter at Triumviratet opløstes og Colley Cibber trak sig tilbage, indtraadte der en Uro og Forvirring i Theaterverdenen, til hvilken man næppe tidligere havde kendt Magen, og som bedst viste, med hvilken sikker Haand de tre dygtige Skuespillere, og da navnlig Cibber, havde ledet denne Scene.

---

[1]) Han døde 1733.

[2]) Hvor meget Theatret under hans Ledelse var steget i Pengeværdi, kan ses af det Faktum, at medens Barton Booth i 1714 betalte 600 Pund for sin Part, fik Cibber 19 Aar efter mere end det femdobbelte, nemlig 3000 guineas, for sin.

[3]) Han blev begravet i den *Danske Kirke* i London, som hans Fader paa den danske Konges Befaling havde bygget i 1696.

Den nye Ejer af Drury Lane, *Highmore*, en ung, forfængelig Levemand med nogle Penge og en hel Del indbildt Theaterforstand, blev øjeblikkelig ødelagt. Næppe havde han nemlig købt Theatret, før saa godt som alle Skuespillerne forlod ham og oprettede en ny Scene, iøvrigt under Ledelse og ophidsede af Colley Cibber's frække og i enhver Henseende uhæderlige Søn, *Theophilus*. Skuespillerne hævdede, at de ikke kunde sælges med Theatret som Slaver paa en Negerplantage, og da de ingen Kontrakter havde — det var ikke Brug i Triumviratets patriarkalske Dage — saa gik de simpelthen deres Vej uden Varsel. Denne Revolte gav iøvrigt Anledning til, at der indførtes nøjagtige Skuespillerkontrakter, saakaldte *articles*, ved hvilke Personalet engageredes, som i vore Dage, paa et eller flere Aar.

Highmore's Efterfølger blev en vis *Fleetwood*, ogsaa en ung, paa Theatret ukyndig Levemand. Og naar han holdt længere ud, var det ikke, fordi han var dygtigere, men for det første, fordi han var rigere, og dernæst fordi han besad en bestikkende Elskværdighed, der i vanskelige Situationer afvæbnede Forbitrelsen over hans nonchalante Uduelighed. Ham lykkedes det atter at samle de gamle Kræfter og nogle nye, men skønt Theatret trivedes økonomisk, bragte han det i en saadan kunstnerisk og disciplinær Dekadence, at hans Ledelse kun bør nævnes som et advarende Paradigma paa, hvor hurtigt den Art elskværdige Dilettanter kan ødelægge og afbryde en Udvikling, der møjsommeligt har bygget sig op gennem Aaringer.

Medens Drury Lane saaledes var i Færd med at miste sit gamle Ry som Londons første og fineste Scene, var nye Theatre skudt op. Foruden John Rich's prægtige, i 1732 opførte, *Covent Garden* og Operaen i *Haymarket*, som tidligere har været omtalte, var der bygget et nyt Theater i Nærheden af Operaen, det saakaldte „lille Haymarket". Det var derhen, at Drury Lane's Personale drog, da det gjorde Oprør mod Highmore, og under den nuværende franskvenlige Politik spillede ogsaa franske Trupper paa denne Scene. Lincoln's Inn Fields' Theatret, bygget i sin Tid af gamle Rich,

benyttedes ogsaa; paa de store Aarsmarkeder spillede faste og forholdsvis gode Trupper, og endelig var der i den sidste Tid tilkommet en ny lille Skueplads, Theatret i *Goodman's Fields*,[1]) hvis Bane ikke var lang, men meget stormfuld. Det var nemlig hertil, at *Henry Fjelding* skrev sine opsigtvækkende, politiske Satirer, der var Premierministeren, Sir *Robert Walpole*, Englands mægtige og kloge Styrer gennem mangfoldige Aar, en slem Torn i Øjet.

Fieldings politiske Komedier trak en Masse Mennesker til det nye Theater, Forestillingerne vakte kolossalt Røre og tidt og mange Gange stormende Bifald, naar Regeringen fik nogle velkomne Hib.

Dog Walpole fik sat en Stopper for disse ubehagelige Stykker paa en snedig, men ikke meget honnet Maade, om man da ellers tør tro samtidige Theaterkronikørers Beretninger. Til Direktøren Giffard blev indleveret et anonymt satirisk Skuespil, *the Golden Rump*, der var saa dristigt og saa utilsløret i sine Angreb paa Regeringen, at Giffard fandt sig foranlediget til at henvende sig til Ministeren for at forespørge om dette gik an at opføre.

Nu existerede der, i Følge Trykkefrihedsakten af 1695, ikke længere nogen Censur over Theaterstykker. Men med Smædekomedien „the Golden Rump" til Støtte, forlangte Walpole, at der maatte ske en Indskrænkning i Theaterfriheden, og trods megen Modstand lykkedes det ham at faa sat den saakaldte *Licensing Act* (af 21. Juni 1737) igennem, i Følge hvilken der indførtes Censur over alle dramatiske Opførelser. Men den hele Historie med det forfærdelige Skuespil „Golden Rump", som aldrig blev opført, aldrig trykt og hvis Forfatter aldrig blev kendt, paastaas at have været aftalt Spil mellem Ministeren og Direktøren, og den første skal endog have været medvirkende til at faa det kriminelle Stykke bragt til Veje for at have noget, hvorpaa han kunde støtte sit Forlangende om Censur. Ved en snild Manøvre fik England altsaa

---

[1]) Det aabnedes i Oktober 1729 af den dramatiske Forfatter *Thomas Odell*, der dog snart overdrog det til Skuespilleren *Giffard*. Denne byggede det om i 1732 i en betydelig prægtigere Skikkelse.

denne Velsignelse, og dermed fulgte en indskrænkende Magt over Theatrene, som i denne Form varede omtrent et Hundredaar. De første Følger af „Licensing Akten“ var, at de to Smaatheatre „lille Haymarket“ og „Goodman's Field's“ momentant lukkedes, og Magten over Literaturen manifesteredes ved næste Sæson at forbyde Brooke's, senere gennem Trykken højt skattede, Tragedie „Gustavus Vasa“ og Thomson's „Edward og Eleonora“, fordi der forekom visse frihedselskende Fraser i dem, som ikke passede Magthaverne. Begge disse Skuespil var næsten færdigt indstuderede paa henholdsvis *Drury Lane* og *Covent Garden* og Censurforbudet voldte saaledes Theatrene et direkte og uopretteligt Tab.[1])

Samtidig med at man paa denne Vis generede den nationale Kunst, favoriseredes de franske Skuespillere og Dansere, der ingen politisk Skade mentes at kunne gøre. Men just denne ubetimelige Protektion vakte kolossale politiske Demonstrationer mod Franskmændene. Et fjendtligt Publikum besatte helt det Theater, de spillede paa, hujede og mjavede, naar de vilde forsøge at spille Komedie, kastede Ærter paa Scenegulvet for at hindre dem i at danse, holdt Taler mod Øvrigheden, fordrev Soldaterne, der var tilkaldte for at holde Orden, og vandt i det hele ved ihærdigt Spektakkel en ublodig Sejr over det unationale Regeringsparti.

Var saaledes denne Overgangsperiode ret rig paa ydre og politiske Begivenheder, saa var den kunstnerisk set død og fattig.

Det bærende Skuespillernavn i den, er *Quin's*. James Quin betegner det sidste Udløb af den Betterton'ske Skole. Der er hos ham endnu noget af det svære, pompøse, imponerende, som var en af Siderne hos Betterton. Men hvad der hos denne var gennemtrængt af Aand, var hos Quin ikke stort andet end Kød. En yngre Samtidig, den dramatiske Forfatter *Cumberland,* giver et overordenlig anskueligt Billede af hans tragiske Epigonstil; han siger: „Med meget ringe Modulationsskifte, og i en dyb, fuld Tone,

---

[1]) Forfatterne derimod tog Revanche ved Udgivelsen, hvor Publikum med den Englænderne egne Opinionssammenhold subskriberede saa demonstrativt kraftigt, navnlig paa „Gustavus Vasa“, at Brooke tjente 1000 Pund paa sit Stykke.

ledsaget af en Slags savende Bevægelser, som havde mere af Senatet end af Scenen i sig, rullede han sine heroiske Vers ud med en Mine af værdig Ligegyldighed, som syntes at foragte det Bifald, der ydedes ham. Uden Evne til at udtrykke Følelser, hverken voldsomme eller ømme, var han forceret eller mat i sit Spil, og tung og dorsk i sine Bevægelser. I store, tragiske Karakterer var han helt udenfor, og de troværdigste, samtidige Kritikere erklærer, at Folk med Fornøjelse vil mindes hans Brutus og hans Cato, men ønske at glemme hans Richard og hans Lear.“

Nogen kedelig Mand, som man efter Skildringen af hans Spil kunde tro, var *Quin* imidlertid ikke. Hans Kedelighed var saa at sige System. Som sin Forgænger *Barton Booth*, ansaa han den uforstyrrelige Værdighed, den skolerette Deklamation, ikke nogensinde afbrudt af et Smil eller en naturlig, opblussende Bevægelse, for det ene tilladelige i Tragedien. Og i denne Smag fulgtes han af Publikum. Cumberland tilhørte en anden Generation, og da han skrev sin rammende Karakteristik, var den Quin'ske Stil forlængst gaaet af Mode.

Men i sine Velmagtsaar stod Quin som den ubetinget toneangivende første Skuespiller, der, skønt han ingensinde selv var Theaterdirektør, havde en overordenlig Magtstilling som Leder af Indstuderingerne ved de Theatre, han tilhørte.

Uden for Tragedien, i Lystspillet og navnlig som Menneske var Quin fuld af Jovialitet og Lune. En stor Ynder af et godt Bord og en Flaske, havde han det ægte, gammeldags, brede, engelske Humor, som ikke kan læres og ikke kan imiteres, det samme, som gør Falstaff til en saa uforlignelig og uefterlignelig Figur for os; og det bør ikke glemmes, at, om end Quin's Navn væsenlig er knyttet til en sløv Nedgangsperiode, saa var dog just hans Fremstilling af den tykke *Sir John* efter alle Kyndiges Sigende et Mesterværk af naturlig Komik.[1])

[1]) Han spillede denne Rolle sidst af alle, efter at han — i 1748 — havde trukket sig tilbage fra Theatret. Han kom nemlig Aar efter Aar ind fra Bath, hvor han boede, og spillede sin Glansrolle til sin gamle Ven, Skuespilleren Ryan's Benefice. Men da han i 1754 mistede to Fortænder, vilde han ikke mere, og skrev undskyldende til Ryan: „Kære

Quin's Ungdomsliv havde været ret bevæget og han spillede ved mange forskellige Theatre, men hans Hovedvirksomhed var dog knyttet til „Covent Garden", hvor han under John Rich var absolut dominerende og oppebar den største Gage, nogen engelsk Skuespiller endnu havde haft.[1])

I et og alt forskellig fra James Quin var den sære og lidet sym-

Flg. 61. Quin som Coriolanus

patiske, men i visse Henseender nyskabende *Charles Macklin.* Som Quin var det sidste Led i en Udvikling, saaledes var Macklin det første i en ny, eller i alt Fald Overgangsleddet til den ny. At han ikke blev Bæreren af en ny Bevægelse, laa i hans hele Persons Ejendommeligheder. Grov og kantet af Ydre som Indre, bedsk og ustyrlig, uordenlig og ude af Stand til sammenhængende

Ven, der er ingen Person paa Jorden, hvem jeg hellere vilde tjene end Ryan, men, ved Gud, om jeg vil fløjte Falstaff for noget Menneske." Til Erstatning skænkede han den fattige Ryan 1000 Pund, som han ellers havde tænkt at testamentere ham. Han var i det hele meget god mod dem, han holdt af, og, trods sin skarpe Tunge, godmodig overfor sine Fjender.

[1]) Quin døde 1766 omtrent 73 Aar gammel. Sine sidste Aar tilbragte han i Bath, hvor han var en meget populær Person.

Arbejde var Macklin langt bedre skabt til Opposition end til Førerskab.

Han og Quin var fødte og svorne Fjender. Og intet kunde i Virkeligheden tænkes mere opirrende for Macklin end Quins stiliserede Ophøjethed, eller mere modbydeligt for Quin end Macklin's uskønne Naturalisme.

Fig. 62. Macklin som Shylock

De var begge omtrent jævnaldrende[1]) og begge opdraget i Irland. Men kun Macklin var indfødt Irer — hans Familienavn var egenlig M'Laughlin — og hans hede, trættekære irske Blod spillede ham mangt et Puds hans Liv igennem. Med en endnu mere bevæget Ungdomstid end Quin, havde Macklin begyndt sin Skuespillerbane som Harlekin ved en lille Gøglertrup og han virkede i det hele væsenlig som Lavkomiker, i hvilket Fag han udfoldede et bisart og grovt Lune med et Anstrøg af kras Naturalisme.

Men det mærkelige er, at medens Quin, der betragtede sig selv som Tragiker og egentlig kun modstræbende anvendte sit rige Lune i fint komiske Partier, vandt sin største kunstneriske Sejr som *Falstaff*, saa er Komikeren Macklins sceniske Stordaad den, at han mod den gængse Smag fik lagt Alvor ind i *Shylock*.

[1]) Macklin's Fødselsaar er ubekendt. Nogle paastaar, at han fødtes 1690, andre 1699. Han blev under alle Omstændigheder umaadelig gammel. Helt op mod det 19. Aarh. sad han endnu som en levende Anekdotesamling fra de henfarne Theatertider paa sin Stamkafé og fortalte for de unge videbegærlige Kronikører. Han døde 1797.

At Macklin som Lavkomiker overhovedet kom til at spille Shylock, deri var der intet forunderligt, thi fra Aarhundredets Begyndelse havde det været Skik, at Theatrets første Komiker havde denne Rolle paa sit Repertoire. *Dogget* spillede den i 1701, rigtignok ikke i Shakespeares egen Affattelse, men i den Bearbejdelse, som Lord Lansdowne havde forfattet og givet Navnet „Jøden i Venedig". Denne Forvanskning havde siden været udelukkende brugt, indtil Macklin i 1741 foreslog Direktøren Fleetwood — han var den Gang ved Drury Lane og havde meget at sige hos sin Direktør — at spille Shakespeare's eget Skuespil med ham selv som Shylock, idet han ikke lagde Skjul paa, at han vilde lægge Rollen helt anderledes an, end man er vant til at se den.

Macklin's Experiment vakte megen Opsigt — Interessen for Theatret var nu saa stor, at en Skuespillers Opfattelse af en klassisk Figur kunde fange Opmærksomheden — og gjorde Lykke. I Stedet for den traditionelle[1]) latterlige Jøde, med hvem der dreves en Masse Løjer og Hokuspokus, saa man nu med stigende Forbavselse en uhyggelig Lidenskabeligheds Udfoldelse, en kantet, haard og stædig Lidenskabelighed, som just var Macklin's kunstneriske Styrke.[2])

Macklin's Shylock blev epokegørende for Opfattelsen af denne Figur, og han selv kulminerede med den. Skønt han spillede til han var over firs, og nyskabte, efter dette Gennembrud, en Del andre Shakespeareroller — saasom Jago, Touchstone, Macbeth —, lykkedes det ham aldrig at samle sig til en saadan Intensitet som i Shylock, om hvem det i Tiden hed:

---

[1]) Traditionen gaar for Shylock's Vedkommende ikke tilbage til Shakespeare's Tid, om hvis Spillemaade man for denne Rolles Vedkommende intet ved. Men da denne Periode intet kendte til de snævert afgrænsede Rubriker „komisk", „tragisk", som attende Aarhundrede var stærkt i, er det sandsynligt, at Shylock den Gang er blevet spillet, som den er skrevet, hverken komisk eller tragisk, eller, om man vil, baade komisk og tragisk, med et Ord: menneskeligt.

[2]) I det daglige Liv var det vel snarere hans Svaghed. Hans ubændige hidsige Sind bragte ham tidt i vanskelige Situationer. En Gang slog han en yngre Kollega ihjel i Raseri over, at denne havde taget en Paryk fra ham. Domstolene tog dog mildt paa den Art Forbrydelser, da Theaterpersonalerne ellers vilde være blevet stærkt fortyndede. Ogsaa Quin havde Manddrab paa sin Samvittighed.

This is the Jew
That Shakespeare drew.

Ved sin plumpe, kantede Halvnaturalisme staar Macklin mærkelig ene i denne polerede Tid.

Endnu et oprindeligt og særegent Talent fra denne Overgangsperiode fortjener at nævnes, nemlig den saftige, barokke komiske Skuespillerinde Mrs. *Clive*, f. Raftor. Kitty Clive, som hun gerne kaldtes, var den talentfuldeste og friskeste Udfoldelse af det specifik engelske Fag, som kaldtes *singing chambermaid* eller *leading comick.* Hun slog igennem som Nell i Coffey's lille, meget populære Opera „*The Devil to pay*" („Fanden er løs"), dels ved sin prægtige Sangstemme, dels og fornemmeligst ved sit overordenlig smittende Humør og sit stærkt udprægede komiske Parodierings- og Chargeringstalent. Det varede da heller ikke længe, før hun fik en fuldkommen Magt over Publikum, ikke blot i sine egenlige Glansroller, men selv i Roller, der ikke passede hende, men som hun kunde omforme efter sin Natur, saasom *Portia*, hvem hun spillede paa helt komisk-drastiske Virkninger, som Parodier paa kendte Dommere i Retscenen o. l.

Fig. 63. Mrs. Clive som Mrs. Heidelberg

Som de fleste grotesk-komiske Skuespillerinder troede hun sig egenlig Tragedienne og spillede med Forkærlighed *Ofelia* og andre sart-poetiske Kvindeskikkelser, og da hun var meget djærv, grovtskaaren saavel aandelig som legemlig, var de fineste og eleganteste Dameroller naturligvis hendes Drøm. I alle saadanne Roller var hun pinlig afmægtig, men Publikum fandt sig resigneret i dem, da hun i sit virkelige Fag var saa uforlignelig morsom. Dr. Johnson

sagde om hende: „Mrs. Porter i sit voldsomme Raseri og Mrs. Clive i sit sprudlende Lune har jeg aldrig set Mage til. Hvad Clive gjorde bedst, gjorde hun bedre end Garrick;[1]) men hun kunde ikke gøre halvt saa mange Ting godt.“

Man kan ikke sige at Mrs. Clive var særlig typisk for *denne* Periode, thi straalende sundt Lune hører hjemme i alle Tider; derfor gled denne Skuespillerinde ogsaa glat ind i den nye Tid, til hvilken hun iøvrigt ogsaa i Følge sine Aar væsentligt hørte.[2])

[1]) Mrs. Clive spillede langt op i den Garrick'ske Periode og var afvekslende hans værste Plageaand og hans gode Veninde.

[2]) Catherine Clive var født 1711; i 1733 giftede hun sig med en Jurist af fin Familie, George Clive, fra hvem hun dog atter snart blev skilt. 1769 trak hun sig tilbage fra Scenen og døde 1785.

DAVID GARRICK

I

Garrick's Debut. — Hans Betingelser for Skuespilkunsten. — Det Nye i Garrick's Spil.

Da det nye Theater i Goodman's Field var blevet lukket i Følge Licensing Akten af 1737, hørte man i nogle Aar ikke til det. Men omsider synes Direktøren, Giffard, at have fundet paa Udveje. Han gav for Betaling Koncerter i det „forhenværende" Theater, som han kaldte det, og i Tilgift opførtes „gratis" et eller andet Skuespil.

For den 19. Oktober 1741 findes en i flere Henseender interessant Plakat, som i Oversættelse lyder saaledes:

Paa det forhenværende Theater i Goodman's fields vil i Dag blive udført en Koncert af Vokal- og Instrumentalmusik, delt i to Afdelinger.

Billetter til tre, to og en Shilling.
Billetter til Logerne faas i Fleece Tavernen
ved Siden af Theatret.

NB. Mellem de to Afdelinger af Koncerten vil blive fremstillet et historisk Skuespil, kaldet

KONG RICHARD DEN TREDJE

Indeholdende Kong Henrik VI's ulykkelige Skæbne.
Kong Richard's snedige Erhvervelse af Kronen.
Den unge Kong Edvard V og hans Broders Mord i Tower.
Jarlen af Richmond's Landing og Kong Richard's Død i det mindeværdige Slag paa Bosworth Mark, det sidste som blev udkæmpet mellem Husene York og Lancaster.
Med mange andre sande historiske Begivenheder.

KONG RICHARDS'S ROLLE VED EN GENTLEMAN
(SOM ALDRIG FØR HAR OPTRAADT PAA NOGEN SCENE)

. . . . . .

Med Dansedivertissementer af
Mons. *Froment*, Madam *Duvall* og de to unge Herrer
samt Frk. *Granier*.

Hvorefter endnu vil blive opført
En Ballade-Opera i 1 Akt, kaldet
DEN DEMASKEREDE JOMFRU
Lucy's Rolle ved Miss *Hippisley*.

Begge Stykker udføres gratis af Personer
for deres Fornøjelse.

Koncerten begynder præcis Kl. 6.

Det spændende Moment i denne omfangsrige Plakat, som skulde drage Folk til Huse, var vel næppe Koncerten, ikke heller de Balletdivertissementer, med hvilke Shakespeare's Tragedie var opfikset, end ikke Henry Fieldings populære Farceoperette;[1]) det laa skjult i den lille Parenthes om Gentleman'en, som aldrig før havde optraadt paa nogen Scene. Dette var nu i Virkeligheden et Direktørfif. De Indviede vidste godt, at denne mystiske Gentleman under det paatagne Navn *Lyddal* havde spillet adskillige Gange baade i London paa det selvsamme Theater og, under den samme Direktør, i Ipswich. De vidste ogsaa, hvem denne Amatør egenlig var; i Theaterkredse var det ingen Hemmelighed, at det var en Vinhandler ved Navn D*avid Garrick*.

Den unge Forretningsmand var i det hele godt kendt blandt Theaterfolket. For fire Aar siden havde han aabnet sit Vinlager i Durham Yard, en af Sidegaderne til Strand, ikke langt fra Covent Garden Theatret. Han var en ivrig Theatergænger, gjorde snart Bekendtskab med en Del af Skuespillerne — hvilket den Gang,

[1]) *The Old Man taught Wisdom, or, the Virgin unmask'd* fra 1734, holdt sig paa Repertoiret det meste af Aarhundredet igennem.

da Adgangen til Kulisserne var tilkøbs, ikke var vanskeligt — blev særlig gode Venner med den betydelig ældre *Macklin*, blev en af de populæreste Skuespillerinders erklærede Elsker, skrev smaa erotiske Digte i „*the Gentleman's Magazine*“ og endogsaa et lille dramatisk Arbejde „Lethe“, en Art satirisk Revue.

Nu altsaa, i sit fireogtyvende Aar,[1]) havde han besluttet sig til at gøre Springet fuldtud fra Forretningsmand til Skuespiller, og han fulgte dermed en Drift, som altid havde brændt i ham. „Min Hu,“ skriver han til Broderen Peter, da han meddeler ham sin Beslutning, „har, som Du maa vide, altid staaet til Scenen, ja, det saa stærkt, at al min Sygelighed og min Nedtrykthed skyldes min Mangel paa Beslutsomhed til at sige Dig mine Tanker, da Du var her. Da jeg nu tilsidst indsaa, at baade min Tilbøjelighed og Interesse krævede en ny Levevis, valgte jeg den, der stemmede mest overens med mit eget jeg, og skønt jeg ved, Du vil være meget misfornøjet med mig, haaber jeg dog, naar Du finder, at jeg har en Skuespillers Talent uden hans Laster, at Du vil tænke mindre strængt om mig og ikke skamme Dig ved at erkende mig som din Broder.“

Fra sin Familie havde nu visselig David Garrick ikke faaet sin Lyst til Scenen. Faderen var Officer og af nys indvandret fransk Huguenotfamilie og Moderen en irsk Præstedatter, Onkelen, hos hvem han som Dreng havde forsøgt at uddanne sig til Forretningsmand og efter hvem han havde arvet 1000 Pund til at etablere sig for, var Vinhandler i Lissabon; der er, kort sagt, ingen som helst theatralske Ahner at spore i hans Slægt.

Og dog var han ganske særlig disponeret for Skuespilkunsten. Maaske er det Blandingen af det franske og irske Blod, der frembragte disse ganske særlige Betingelser, vist er det, at Garrick var enestaaende heldig udrustet til sin Kunst. „Naturen,“ siger Forfatteren Cumberland, „havde gjort saa meget for Garrick, at han ikke kunde lade være at blive Skuespiller.“

Han havde den for en Karakterskuespiller særlig heldige Mid-

[1]) David Garrick fødtes den 19. Februar 1717 i Hereford.

delhøjde[1]) der kunde passes ind til alle Figurer. Blandt de høje Englændere regnedes han vel nærmest for lille, og hans Modstandere angreb ham altid paa dette Punkt, naar de ikke kunde ramme ham paa andre.[2]) Men hans Legem var overordenlig velskabt, og besad en Lethed og Gratie i Bevægelsen, som vel nok stod i Forbindelse med hans franske Afstamning, og i alt Fald var usædvanlig hos hans noget tunge Kolleger.

Af samme Oprindelse var sikkert ogsaa hans store, brune, yderst livfulde Øjne, der ligefrem var berømte for deres Skønhed, og hans højst bevægelige Bryn og Pande. Hans Næse var ret stor, lige og ædelt formet, Hagen rund og kraftig og Munden levende og fintbuet.

Totalindtrykket af ham var bevægeligt, livligt gratiøst og indtagende, men ikke udpræget engelsk.

Med alle disse legemlige Fortrin, med en letbevægelig Aand, et hurtigt Hoved og en stor Dristighed til at stille sine Evner frem, begyndte altsaa den unge Garrick sin Skuespillerbane i 1741 paa det lille Goodman's Fields Theater.

At sige, at han ved sin Debut gjorde Lykke, vilde være at slaa ham sammen med tusende andre Debutanter. Det er hyppigt, at de virkelig store Talenter har en vanskelig Begyndelsestid, at deres Ejendommeligheder i Begyndelsen frastøder eller irriterer. Saaledes var det ikke Tilfældet med Garrick. Straks fra hin første Aften, da han som en unævnt „Gentleman" stod paa Plakaten som *Richard III*, var det Publikum og Kenderne klart, at man her stod overfor noget nyt, noget sjældent, noget mesterligt.

Theaterynderne forlod Covent Garden og Drury Lane og

---

[1]) I Følge et lille Vers, han selv skrev i Anledning af en Konkurrence med hans betydelig længere Kollega *Spranger Barry*, var han c. 64 Tommer. Verset lød saaledes:

Fair Juliet at one house exclaims with a sigh,
No Romeo's clever that's not six feet high;
Less ambitiously, t'other does Romeo adore,
Though in size he scarce reaches to five feet four.

[2]) Saaledes svarede Komikeren *Foote*, en Tid lang G.'s bitre Fjende, da man havde opholdt sig over hans Marionetkomedie med legemsstore Dukker, at disse aldeles ikke var i naturlig Størrelse, men kun paa Højde med Garrick.

strømmede Aften efter Aften til det hidtil uansete Goodman's Fields for at beundre den nye Tragiker — og Komiker; thi umiddelbart efter „Richard“ forsøgte han sig i en af de Cibber'ske Lapseroller. Ikke længe efter producerer han sin egen Farce „den Løgnagtige Tjener“ med sig selv i Hovedrollen *Sharp*. Saa spiller han en berømt Lovelace Rolle, *Lothario* i Rowe's moralske Tragedie „the Fair Penitent“; derefter Aanden i „Hamlet“ til Direktøren Giffard's Hamlet; endvidere en Række burlesk-komiske Roller som *Fondlewife* i Congreve's „Gamle Ungkarl“ og den latterlige Poet *Bayes* i den gamle Parodikomedie „Prøven“, foruden mange flere, alt i sin første Theatersæson. Næste Aar spiller han, fem og tyve Aar gammel, *Kong Lear*, og skønt han ikke straks fik Magt med denne kolossale Opgave, spillede han sig dog hurtigt op i den.

Fig. 64. David Garrick

En saadan Alsidighed og et saadant Mesterskab i alle Grene af Skuespilkunst var enestaaende, fænomenalt, og alle maatte se Fænomenet. Garrick selv beskriver med naiv Glæde al den Hyldest, han er Genstand for, i en Del Breve til den ældre Broder, Peter, for hvem han stadig maa undskylde det dybe, for Familien krænkende Fald fra en daarlig Vinhandler til en stor Skuespiller.

[1]) Clodio i „Kærlighed skaber en Mand“ af Colley Cibber efter Beaumont & Fletcher.

„Den Yndest, der møder mig," hedder det et Sted, „fra de betydeligste Mænd, har bragt mig til langt fra at angre mit Valg ... To Gange har jeg spist til Aften med den store Mr. Murray, Raadsherren, og skal sammen med Mr. Pope ved hans Introduktion. Sidste Torsdag Aften spiste jeg med Mr. Littleton, Prinsens Favorit, og det med største Høfliged og Artighed. Han sagde til mig, at han aldrig havde vidst, hvad Skuespilkunst var, før jeg havde optraadt, og sagde, at jeg var den eneste, der var født til at spille det, Shakespeare har skrevet. Jeg spiste i Gaar til Middag med Lord Halifax og Lord Sandwich, to meget intelligente Adelsmænd, og næste Søndag skal jeg spise hos Lord Halifax's sammen med Lord Chesterfield ... Kort sagt, jeg tror ingen (som Skuespiller) nogensinde er blevet saa feteret, og min Karakter som Privatmand gør dem endnu mere ivrige efter mit Selskab. (Alt dette *entre nous*, som den ene Broder til den anden)."

Dette var ingen Overdrivelse af Garrick; London var virkelig som en anden Brevskriver bekender „bindegal (*hornmad*) efter ham". Selv Folk, der ellers aldrig kom i Theatret, maatte hen og se den unge Troldmand. Pope, som ikke havde været der i flere Aar, gik derhen og erklærede: „Den unge Mand har der aldrig været Mage til, og bliver heller aldrig." Selv Præster, som Thomas Newton, den senere Biskop af Bristol, søgte hans Bekendtskab og opmuntrede ham ivrigt til at blive ved paa Skuespillerbanen, for hvilken han var født og som vilde skabe hans Lykke uden at skade hans Karakter.

Naturligvis var der Kættere, som ikke vilde sværge til den ny Profet, og disse fandtes væsenlig blandt hans egne Kolleger af den gamle Skole og deres Tilhængere. Da *Quin* første Gang var henne at se sin unge Medbejler, rystede han paa Hovedet og sagde: „Hvis han har Ret, saa har alle vi andre Uret." Og dette var netop Sagen. Garrick's Kunst var en Fornyelse, derfor vakte den denne enestaaende Opsigt, og derfor kom Modstanden mod den væsentlig fra de gamle Kolleger. Blandt disse var Quin den hidtil ufejlbare Pave, og han betragtede Garrick, som en moderne Sekterer, der for en

Tid drog Folk til sin falske Lære; men inden lang Tid, mente han, vilde de atter vende tilbage til den ene saliggørende Kirkes Skød. Saadanne og lignende Ytringer kom unge Garrick for Øre, og han skrev da følgende Epigram, som viser, at han er sig sin Fornyelse bevidst:

Pope Quin who damns all churches but his own,
Complains that heresy corrupts the town:
That Whitefield Garrick has misled the age,
„Schism," he cries, „has turned the nation's brain,
But eyes will open, and to church again!"
Thou great Infallible, forbear to roar,
Thy bulls and errors an rever'd no more;
When doctrines meet with general approbation,
Il is not heresy, but reformation.[1])

Men hvori bestod da denne Fornyelse, denne Reformation? — Garrick har ikke selv, saa vidt mig bekendt, klargjort det, hans Samtidige ikke heller. Men med det Kendskab, vi har til den ved hans Fremkomst herskende Skuespillerskole, er det ikke saa vanskeligt at se, hvad det var, Garrick brød ned og hvad han byggede op.

For det første maa det præciseres, at hans Fornyelse gjaldt den alvorlige Karakterfremstilling, ikke, i alt Fald ikke i en tilnærmelsesvis saa betydningsfuld Grad, den komiske, hvilket fortrinsvis laa i, at den komiske Skuespilkunst ikke var paa den Maade korrumperet som den tragiske, men gennem Nokes, Dogget, tildels Cibber og Quin, samt Mrs. Clive — for blot at nævne nogle enkelte — havde holdt sig frisk gennem Tiderne.

Men hvad den tragiske Fremstilling var blevet til, det har man set. Paavirket af den *Beaubourg-Duclos*'ske imposante Brølestil var Tragedien blevet til denne dorsk-værdige, ensformige Deklamation, som bl. a. Quin repræsenterede, en Façon, som ikke skilte

[1]) Pave Quin, som fordømmer alle Kirker undtagen sin egen, beklager sig over, at Kætteri fordærver Staden: at Whitefield Garrick har vildledt Tidsalderen. „Skisma," raaber han, „har fordrejet Nationens Hoveder; men Øjnene vil aabnes, og vende sig mod Kirken igen." Du store Ufejlbare, hold inde med din Brølen! Dine Bummerter og Fejl æres ikke længere. Naar en Lære møder almen Billigelse, saa er den ikke længere Kætteri, men Reformation.

tragiske Karakterer fra hinanden ved andet end Kostymet, men som blot lod Versene rulle i en vis fastslaaet Gangart, med enkelte Udbrud af umotiveret Rasen. Det var, som Dr. Johnson udtrykte det senere,[1]) „Deklamationen, der brølede, mens Lidenskaben sov.“

Med denne Skole var Garrick's Spil et afgjort og sandsynligvis helt bevidst Brud. Man var den Gang ikke øvet i at teoretisere

Fig. 65. Garrick som Richard III

over Skuespilkunsten undtagen i al Almindelighed om dens Beretttigelse og „Nytte“. Men sikkert har dog Garrick med sine Venner blandt Skuespillerne, før han selv kom i deres Lag, drøftet mangt et kunstnerisk Spørgsmaal, udgransket mangt et nyt Princip og kuldkastet mangt et gammelt. Og mon man tager fejl i at tro, skønt

[1]) I en berømt Prolog, skreven til Aabningsforestillingen ved Garricks Direktorat i Drury Lane. Vedkommende Passus lyder:

Then crushed by rules, and weaken'd as refin'd,
For years the power of tragedy declin'd:
From bard to bard the frigid caution crept,
Till declamation roar'd, while passion slept.

der intet faktisk vides derom, at hans ældre Ven den sære Original med de nye Ideer, *Macklin*, har givet ham mangen Impuls til hans reformatoriske Bestræbelser.

Saa meget er i alt Fald vist, at det nye, det relativt nye i Garrick's Kunst, det, der kendetegner den til Forskel fra den paa hans Tid herskende, det er det, at han gjorde den tragiske Stil til va-

Fig. 66. Garrick som Lear

rieret Karakterfremstilling i Stedet for at den tidligere blot havde været konventionel Deklamationsteknik. Det varierede, det mangfoldige var just Styrken i Garrick's Evne, og det er naturligt, at han hurtigt fik denne sin aandelige og fysiske Styrke omsat i Princip.

Hans tidligere nævnte Ven, Præsten, senere Biskop Newton, tilskrev ham i et Brev nogle Bemærkninger, som er meget oplysende for dette Synspunkt: „Det, som fremfor alt slaar mig," skriver han, „er denne Variation i Deres Spil og det, at De er saa helt og holdent forskellig en Mand i „Lear", fra hvad De er i „Richard". Der er en Ensformighed i enhver anden Skuespiller.

Cibber er noget af en Sprade i alting; og Wolsey, og Syphax, og Jago lugter alle stærkt af Lord Foppington's Essents. *Booth* var en Filosof i Cato og var en Filosof i alt andet. Hans Lidenskab som Hotspur og Lear var væsenlig af samme Natur, hvorimod Deres var en gammel Mands Lidenskab og en gammel Mands Stemme og Bevægelser. Og i de fire Roller, hvori jeg har set Dem, Richard, Chamont,[1]) Bayes og Lear, har jeg aldrig set fire Skuespillere mere forskellige fra hverandre, end De er fra Dem selv."

Garrick's Fornyelse betød overmaade meget, for saa vidt som han var den egenlige Skaber af Karakterfremstillingen, eller dog Genskaber paa en Tid, hvor denne faktisk ikke existerede, ikke blot ikke i England, men lige saa lidt i de andre Kulturlande.

Hvad Ekhof omtrent samtidig begyndte at udrette i Tyskland, det var Garrick's Gerning i England; og han kom til at betyde saa meget mere, først fordi England i og for sig betød meget mere end Tyskland, dernæst ogsaa fordi hans ærgerrige Natur, der stræbte efter Magt, Penge og Anseelse, førte ham op i høje sociale og kulturelle Sfærer, hvorfra ikke blot hans Skuespillerry, men ogsaa hans Ideer kunde sprede sig saa at sige over hele Verden, medens Ekhofs nøjsomt forblev indenfor en langt snævrere Kreds.

II

Garrick's Medspillende. — Peg Woffington og Mrs. Pritchard. — Garrick's Kamp for Direktoratet. — Gammel og ny Stil.

Garrick begyndte for saa vidt beskedent nok, som hans Debut fandt Sted paa et tredje Rangs Theater som Goodman's Fields. Men det var heller ikke længe, at hans Ærgerrighed tillod ham at blive under saa beskedne Forhold. Ydre Omstændigheder kom ham iøvrigt til Hjælp, idet det haardt prøvede Theater paany blev lukket i 1742 — Garrick's anden Sæson derved — hvorpaa han straks blev engageret ved Byens første Scene, Drury Lane, med den forholdsvis betydelige Gage af 600 Guineas om Aaret.

[1]) I Thomas Otway's Tragedie „Den Forældreløse, eller, det Ulykkelige Ægteskab."

Allerede inden sit ny Engagement gjorde han imidlertid en Kunstrejse til Dublin, sammen med sin erklærede Elskerinde, *Margaret Woffington,* en Rejse der blev et sandt Triumftog for begge, men navnlig dog for Garrick, der gjorde den irske Hovedstad om muligt endnu mere gal, end han havde gjort London.

Det var ikke blot i sin Kunst og overfor Publikum, at Garrick var en saadan Charmør; som Person var han ligesaa indtagende og det ikke mindst overfor Kvinden. Som en lille Pascha behøvede han blot at kaste Tørklædet mellem de smukke Skuespillerinder, de var alle hans lydige Slavinder. Men i hans første Tid var *Margaret* eller *Peg Woffington*, som hun fortrinsvis kaldtes, den udkaarne Favorit. Det var til hende han siges at have skrevet[1]) den virkelig henrivende Sang om „lovely Peggy", af hvilken et Par Vers lyder saaledes:

The Sun, first rising in the morn,
That paints the dew-bespangled Thorn,
Doth not so much the day adorn
At does my lovely Peggy.

— — — — — — — — — — — — —

While bees from Flowcrs to Flowers rove,
And Linnets warble trough the Grove,
Or Stately swans the waters love,
So long shall I love Peggy.

And when Death with his Pointed Dart,
Shall strike the blow that rends my heart,
My words shall be when I depart,
Adieu, my lovely Peggy.

---

[1]) Hans Forfatteret er blevet bestredet, men som det synes uden tilstrækkelig Grund. Det hele Digt staar ganske vist i sin yndefulde Poesi væsenlig over, hvad Garrick ellers har skrevet af Digte, men som en af hans Biografer Mr. Joseph Knight rigtig siger: Kærlighed har fra gammel Tid frembragt lignende Mirakler. I tør Prosaoversættelse lyder ovenstaaende Vers saaledes: „Solen, naar den ved Morgengry staar op og farver den dugsprængte Tjørn, smykker ikke Dagen saa meget som min yndige Peggy. — Saalænge Bier sværmer fra Blomst til Blomst og Finkerne kvidrer i Lunden, eller de stadselige Svaner bejler til Vandet, saalænge vil jeg elske Peggy. Og naar Døden med sit skarpe Spyd vil slaa det Slag, hvorved mit Hjærte brister, skal mine Ord være, naar jeg drager bort: Adieu, min yndige Peggy."

Peg Woffington var en yderst populær, men næppe nogen meget betydelig Skuespillerinde. Nogle Aar ældre end Garrick,[1]) havde hun begyndt sin Skuespillerbane meget tidligere end han, allerede som Barn ved en Markedsbod ovre i Irland, hvor hun var født. Som Mrs. Oldfield var hun kommet dybt nede fra, men skønt hun vel nærmest maa regnes for dennes Efterfølger, naaede hun hende aldrig i Finhed og Elegance. Vel var hun meget smuk og meget indtagende, men der var en Smule mandhaftig forsorent i hendes Væsen og navnlig ved hendes Røst, der var grov og uskøn. Hun spillede ogsaa med Forkærlighed Mandfolkeroller og havde en virkelig ægte og varig Sukces som *Sir Harry Wildair*, Wilks' tidligere Glansrolle i Farquhars tidtnævnte Stykker, i hvilken hun illuderede saaledes som Mand, at en begejstret, men uindviet Tilskuerinde tilbød hende Ægteskab.

Fig. 67. Margaret Woffington paa Sygelejet

Hendes Sæder var meget lette, og skønt hun i nogen Tid levede i en Art Ægteskab med Garrick, var hun ham alt andet end tro, hvad der dog ikke forhindrede hende i at blive yderst forbitret, da han senere besluttede at gifte sig for Alvor med en anden. Hendes Bane var ikke synderlig lang og endte sørgeligt. I sit fireogfyrretyvende Aar fik hun paa selve Scenen, just som hun efter at have spillet Rosalinde i „Som man behager", sagde Epilogen, et apoplektisk Tilfælde, som lammede hendes Tunge og hendes Ben. I denne sørgelige Tilstand levede den før saa livslystne og flotte Publikums Yndling endnu i tre Aar.

[1]) Hendes Fødselsaar formodes at være 1713 og hun døde 1760.

Af andre Skuespillerinder var der ved Drury Lane, da Garrick kom dertil, for det første den udmærkede *Kitty Clive*, som tidligere har været omtalt, og dernæst den, som skulde blive hans væsenligste Medspillende, Mrs. *Pritchard*.

Mrs. Pritchard f. Vaughan, som var Tidens ledende Navn i den store Tragedie, var for saa vidt meget forskellig fra sin berømte Kollega, som hun var ren og skær Naturskuespillerinde. Hun var af dem, der lærte sin Rolle, og saa spillede hun den. Dermed var hun færdig. Om nogen Overvejelse, om noget Studium af Stykket, om nogen Skole, ny eller gammel, var der ikke Tale. Hun bare spillede sin Rolle, og hvad der var det vigtigste, hun spillede den som oftest godt, undertiden sublimt. Det paastaas, at hun af „Macbeth" kun kendte de Scener, hun selv var med i, og dog var Lady'en den Figur, i hvilken hun naaede højst, i hvilken hun havde Momenter af den allerhøjeste Virkning.[1]) „En inspireret Idiot", kaldte Dr. Johnson hende ikke utræffende; i hvert Fald var hun bundløs uvidende og ganske ubekymret om at faa noget at vide. Men store Anlæg for Skuespilkunsten havde hun altsaa. Dog er det karakteristisk, at hendes Berømmelse mest skriver sig fra hendes Sammenspil med Garrick; saadanne Aftener, hvor de spillede Macbeth og Lady Macbeth, Hamlet og Dronning Gertrude, Benedick og Beatrice, var berømte. Det tør vel altsaa formodes, at den kloge lille Mand umærkeligt har faaet hendes svære Talent drejet just i den Retning, hvor det kunde udfolde sig rigest, og hvor det kunde passe til hans egen Kunstopfattelse.

Mrs. Pritchard var ogsaa udmærket i brede Lystspilroller, intrigante eller joviale Damer, og lignende og bibeholdt sin Popularitet i disse saavelsom i sine tunge Tragediepartier lige saa længe hun blev ved Theatret,[2]) hvorimod de yngre Heltinder, som hun naturligvis blev ved at spille, ikke længere klædte hende efter at hendes naturlige Korpulence var taget uforholdsmæssigt til.

---

[1]) Hun spillede den iøvrigt først i 1748, da Garrick selv som Direktør tildelte hende den; han havde tidligere maattet spille med flere underordnede Skuespillerinder.

[2]) Hannah Pritchard f. Vaughan trak sig tilbage 24. April 1768 og døde faa Maaneder efter. Hun var født i 1711.

Paa Mandsiden var Drury Lane under Direktør Fleetwood meget slet forsynet. Foruden *Macklin*, hvis Skuespillerejendommeligheder tidligere har været berørte, var *Delane* den eneste af noget Navn. Han var yndet som Helt i den affekterte, „franske“ Stil, og Garrick havde, mens han var ved Goodman's Fields', parodieret hans Latterligheder fra selve Scenen; han var en let og velopdragen Komedieelsker og kunde i dette Fag vedblive at hævde sig, medens Garrick naturligvis knuste ham aldeles som Tragiker. I det hele blev det, som det var at forudse, Garrick, der kom til at bære Drury Lane i de kommende Aar, for saa vidt dette forsumpede Theater lod sig bære. Han spillede en Del af sine senere berømteste Glansroller som *Hamlet, Abel Drugger* i Ben Jonsons „Alchyemist“, *Macbeth*, *Othello* o. fl. Men det havde altsammen ingen rigtig Art, fordi Fleetwood's Ledelse var saa slet og sløv. For denne elskværdige Dilettant var det gaaet mere og mere tllbage. Skønt Theatret stadig gav gode Indtægter, var han kommet i en bundløs Gæld ved sin uordenlige Livsførelse og sin Spillelidenskab. Garrick brændte forstaaeligt nok efter selv at komme til at sætte sine Ideer igennem og gjorde allerede et Aar efter sit nye Engagement et Forsøg paa at gøre Oprør mod den umulige Fleetwood. I det Haab at Myndighederne ikke vilde nægte ham og hans Kolleger Bevilling til at spille for egen Regning et andet Sted, fik han hele Personalet, ogsaa sin Ven *Macklin*, som ellers havde været Fleetwoods betroede Mand, til uden Varsel at forlade Drury Lane.

Fig. 68. Mrs. Pritchard

Men Garricks Forhaabninger slog ikke til. Myndighederne holdt med den uduelige, men bevillingshavende Direktør og nægtede de strikende Skuespillere Tilladelse til at spille for egen Regning, hvorpaa Garrick med sit merkantilt-forsigtige Naturel i Stilhed indledte ny Underhandlinger med Fleetwood og fik ham, der nu altsaa var ganske overmægtig, til at genengagere det hele Personale med en Undtagelse, nemlig *Macklin*, hvem han var saa forbitret paa, at han ikke under noget Vilkaar vilde have mere med ham at gøre. Skuespillerne havde forpligtet sig til ikke at lade sig genengagere til Fleetwood, med mindre alle var enige derom. Garrick tilbød nu Macklin af sin egen Gage at betale ham en ret anselig Part, indtil Forholdene kunde ændre sig, men den bidske Irlænder afviste dette Forslag med Foragt og brød fuldstændig med Garrick. Denne stod nu som Underhandler i det vanskelige Dilemma enten at ofre sin Ven eller lade det hele Personale, der alle som en holdt paa Genengagementet, staa brødløst. For en helt igennem staalsat Karakter havde der intet Valg været, men en Opportunist som Garrick maatte vælge at redde de mange.

Det gjorde han, og han fik sin Straf ved for første Gang at lære Publikums Uvilje at kende. Da han paany optraadte efter hele denne Affære, blev han bogstavelig hujet ud af Scenen uden at kunne komme til Orde, og dette gentog sig et Par Aftener, indtil Fleetwood, der ogsaa havde Ideer og tillige et udbredt Bekendtskab i den lavere Sportsverden, fandt paa at uddele nogle hundrede Billetter blandt Boksere og Brydere, der var villige til paa en hurtig og fyldestgørende Maade at overbevise Macklin's Tilhængere om, at de havde Uret.

Nogle Aar gik altsaa alt igen i den gamle Gænge ved Drury Lane. Men længe kunde det ikke holde. Meget misfornøjet med Forholdene gik Garrick i 1745 til Dublin, hvor han sammen med *Thomas Sheridan*[1]) for en Tid ledede det saakaldte *Smock Alley*

[1]) Thomas Sheridan, f. 1717 i Dublin d. 1788 i Margate, var Fader til den bekendte Forfatter, Theaterdirektør og Politiker Richard Brinsley S. Han var en begavet og mangesidig Mand: mag. art., Skuespiller, dramatisk Forfatter og Lærer i Veltalenhed. Hans Begavelse var mindre som Skuespiller end som Theaterdirektør, i hvilken Stilling han hævede det irske Theater højt over, hvad det tidligere havde været.

Theater, i Spidsen for et udmærket Selskab, hvoriblandt den smukke, smeltende Elsker *Spranger Barry* og den senere saa yndede, meget bedaarende Miss *Bellamy*.

Da han vendte tilbage til London fra dette vellykkede Gæstespil, hvorved han ganske ødelagde Markedet for *Quin*, der tidligere havde høstet megen Hæder og meget Guld i Irland, havde Fleetwood omsider maattet bukke under for sine Kreditorer og var flygtet til Frankrig. Garrick tog da mod et Engagement hos *Rich* ved Govent Garden, hvor ved Siden af Pantomimerne den gamle Skuespillerskole havde sit Hovedsæde med Quin som Leder; og der opstod nu en Konstellation af gammelt og nyt, som hilstes med upartisk Jubel for begge Parter af Publikum, og som for den kyndige Tilskuer gav Anledning til morsomme Refleksioner. — En saadan Tilskuer, Cumberland, har fæstet sit Indtryk paa Papiret og derved givet os et særdeles levende Billede af en af disse mærkelige Theateraftener. Der opførtes — den 14. Nov. 1746 — Rowe's bekendte Tragedie „the Fair Penitent", hvori Garrick som tidligere anført spillede Forføreren Lothario, medens Quin var Vennen Horatio. Elskerinden, Calista, spilledes af Colley Cibber's Svigerdatter *Susannah Maria C.*, f. *Arne*, en iøvrigt meget talentfuld Skuespillerinde, der senere under Garrick's Paavirkning udviklede sig til noget betydeligt, medens Ægtemanden *Altamont* udførtes af Quins gode Ven *Ryan*, et meget sympatetisk Menneske og en yndet anden

Fig. 69. Thomas Sheridan som Oedipus

Rangs Skuespiller. Cumberland giver nu sit Indtryk saaledes: „Quin viste sig ved Tæppets Opgang i en grøn Fløjels Frakke, broderet ned ad Sømmen, en enorm Allongeparyk,[1]) oprullede Strømper[2]) og højhælede, bredsnudede Sko; med meget ringe Modulationskifte og i dybe, fulde Toner, ledsaget af en Slags savende Bevægelser, som havde mere af Senatet end Scenen i sig, rullede han sine heroiske Vers ud med en Mine af værdig Ligegyldighed, som syntes at foragte det Bifald, der ydedes ham. Mrs. *Cibber* sang, eller rettere gjorde til Recitativer, i en højstemt, men alligevel blød Tone, Rowe's harmoniske Stil, lidt paa samme Maade som en Improvisator. Det manglede saa fuldstændig Modsætningsvirkninger, at det, om end ikke stødte Øret, saa dog trættede det; da hun først havde reciteret to eller tre Replikker, kunde jeg forudsige, hvordan hun vilde sige enhver af de følgende — det var som en lang Kæmpevise med utallige Vers alle sungne paa samme Melodi, som ustanseligt kimede i Ens Øre uden Afveksling eller Hvile.

„Mrs. Pritchard var en Skuespillerinde af en anden Støbning, havde mere Natur og følgelig en mere skiftende Tone og Variation baade i Bevægelser og Udtryk. Efter min Mening faldt en Sammenligning absolut ud til Gunst for hende.

„Men da jeg efter lang og ivrig Spænding først saa lille Garrick, den Gang ung og let og spænstig i hver Muskel og hvert Ansigtstræk, komme farende ind paa Scenen og tage Sigte paa Hanrejen Altamont (Ryan) og den tungbenede Horatio (Quin), Du milde Himmel, hvilken Overgang! Det var, som om et helt Aarhundrede var blevet sprunget over blot ved at skifte en enkelt Scene — gamle Sager blev ryddet til Side og en ny Orden bragt for Dagen, klar og lysende, og tydeligt bestemt til at sprede en smagløs Tidsalders Barbarismer og Bigotteri, en Tidsalder, som altfor længe havde hængt ved vanemæssige Fordomme og overtroisk tilbedt den imposante Deklamations Bedrag.“

[1]) Disse var paa denne Tid gaaet af Mode og havde givet Plads for den lettere, kortere, opbundne og pudrede Pidskeparyk.

[2]) Ogsaa den Mode at rulle Strømperne op over Knæbenklæderne var nu gammeldags.

Ved Covent Garden, som overalt hvor han hidtil havde været, blev Garrick hurtig den første Mand. Han øgede yderligere sin Popularitet ved et nyt lille Stykke, han skrev, „Frøkenen under de tyve“ („*Miss in her Teens*“),[1]) som gjorde umaadelig Lykke, og i hvilken den elegante, vittige Skuespiller *Woodward* og han selv skabte de to for Publikum uimodstaaelige Figurer som den pralende Kaptejn *Flash* og den jomfrunalske *Fribble*.

Født til at herske var Garrick. Hvor han kom hen, var det hans Vilje, der havde været den raadende, ogsaa her ved Covent Garden, hvor Quin ellers havde været almægtig. Men som rimeligt var, stod han stadig paa Udkig efter at faa sit eget. Og dette skulde nu lykkes ham. Efter Fleetwood's Fald var Drury Lane i frygtelig Dekadence, kommet i Hænderne paa nogle Forretningsmænd, af hvilke paa dette Tidspunkt en vis *Lacy* stod som den raadende. Denne Mand gjorde Garrick Tilbud om at overtage Theatret sammen med ham, saaledes at Lacy besørgede det regnskabs- og forretningsmæssige, medens Garrick skulde have hele den kunstneriske og theater-administrative Ledelse.

Garrick var nu tredive Aar gammel, han havde tjent udmærket, havde altid været meget sparsommelig[2]) og havde saa meget til bedste eller i al Fald saa megen Kredit, at han kunde købe en Halvpart i Drury Lane for 8000 Pund.

Og saaledes stod han, efter en kun seksaarig Skuespillerbane, ved sine Drømmes Maal: han var den af alle anerkendte første Skuespiller i England og han stod i Spidsen for det i lang Tid for det første ansete Theater, hvor han som sin egen Herre kunde gennemføre, hvad han hidtil havde maattet se de andre Direktører forsømme.

---

[1]) En fri Bearbejdelse af Dancourt's *la Parisienne*.

[2]) Om Garrick's Sparsommelighed gaar mange Frasagn. Medens han og Peg Woffington boede sammen, skulde de efter Tur maanedsvis sørge for Husholdningen. Men Folk, som kom der, mærkede en meget betydelig Forskel paa de Woffington'ske og Garrick'ske Perioder. De første var flotte og rige paa Gæstebud med Mad og Vin i Overflod, hvorimod Garrick's udmærkede sig ved en spartansk Nøjsomhed, som sikkert var sundere, men ikke saa morsom for Gæsterne. Han var iøvrigt af den Art Sparsommelige, som godt kunde give store Summer bort ved højtidelige Lejligheder, men som kneb i det smaa og daglige.

III

Garrick som Theaterleder. — Hans Trup. — Hans Forhold til Literaturen.

Sit sikre Ledertalent viste Garrick straks i Sammensætningen af det Personale, han engagerede; og mest derved, at han intet Hensyn tog til Ven eller Fjende, til Rivaler eller ikke Rivaler, men blot gik ud paa at skabe et saa udmærket og fyldigt Personale, som det var muligt at opdrive. Saaledes engagerede han, trods gammelt Fjendskab, straks *Macklin;* sin væsenligste Konkurrent til Publikums Gunst i Helte- og Elskerfaget „den sølvertungede" *Spranger-Barry*, en ualmindelig smuk og høj ung Mand, med hvis glimrende ydre Betingelser Garrick aldeles ikke kunde hamle op, knyttede han ogsaa ufortøvet til sig; den vittige, flotte Komiker *Woodward* ligeledes og saa gode anden Rangs Kræfter — *Delane*, *Yates, Havard*, osv. — som han paa nogen Maade kunde faa.

Hans Damepersonale var særligt glimrende. Foruden de anerkendte første Rangs Kræfter Mrs. Pritchard, Kitty Clive og Peg Woffington engagerede han *Susannah Maria Cibber*, med hvem han havde spillet paa Covent Garden, og som ikke havde undgaaet at blive hans Elskerinde. Denne sjælfulde, men maaske en Smule affekterte Skuespillerinde, der havde været ulykkelig gift, men nu levede adskilt fra Cibbers modbydelige Søn Theophilus, var ved Siden af Mrs. Pritchard, fra hvem hun var yderst forskellig, Tidens bedste tragiske Kraft paa Kvindesiden. Hendes Fag var de ømme Elskerinder som *Julie, Rutland* (i Jones' „Jarlen af Essex", Constance i „Kong Johan", *Zara* ɔ: Zaïre (i Aaron Hill's Bearbejdelse af denne Voltaire'ske Tragedie) og lignende.[1])

Dertil kom noget senere den smukke, kokette *George Anne Bellamy*, som vel aldrig blev nogen stor Skuespillerinde, men dog altid en meget yndet og til Tider opsigtvækkende, foruden saa gode anden Rangs Kræfter som Miss *Hippisley* (Mrs. Green) og Mrs. *Macklin*, med flere.

[1]) Susannah Maria Cibber, f. 1714, d. 1766, var oprindelig Sangerinde og længe efter at hun havde slaaet sig paa Skuespilkunsten og opgivet Sangen, fordi hendes Stemme kun var lille, begejstrede hun Händel ved sin sjælfulde Sang i „Messias". Hun var af svageligt Helbred og hun døde forholdsvis ung.

Fig. 70. Garrick som Hamlet

En saa glimrende sammensat Trup var overhovedet aldrig set i London, og Garrick kunde med Sindsro paabegynde sit lange, straalende Direktorat og med Lethed sejre i Konkurrencen med de øvrige Londonske Theatre.

Sit kunstneriske Gennembrud havde Garrick haft saa at sige

straks, og Betydningen af hans nyskabende Talent var for alle Kendere fuldt ud konstateret. Det, det nu gjaldt om, var at fastslaa den ny Skole, at indordne de andre Skuespillere under den, saa han ikke længere stod som et glimrende Unikum blandt de andre i gamle Konventioner hildede, men saaledes at der skabtes en ny Enhed, den Sammenspillets Harmoni, som ene kan tilfredsstille den kunstnerisk Lydhøre.

Enhed i Spillet maa og skal altid være en Theaterleders kunstneriske Maal; men kun yderst faa har Evner til at skabe eller fremtvinge den. Garrick besad disse Evner. „Den lille Tyran" kaldte de ham nok, men en Sceneleder maa være noget af en Tyran, om han ellers vil sættte det igennem, som han har paa Hjærte. Og Garrick tyranniserede endda som oftest paa en behagelig Maade.

Fra Begyndelsen af gjaldt det at skaffe den ydre Orden og Disciplin, som i den foregaaende Dekadenceperiode var slappet i betænkelig Grad. „Orden, Sømmelighed og Anstand" var den for Tiden karakteristiske Devise, som Garrick gjorde til sin i sin Sceneledelse. Dertil hørte den Foranstaltning at forvise Tilskuerne fra Scenen, hvilket var en af Garricks første Bedrifter og en af dem, til hvilke der ikke hørte mindst Mod.[1]) Lige saa vigtigt var det imidlertid at faa Prøverne til at gaa saaledes, at der kom kunstnerisk Udbytte af dem. Det er altid et sikkert Dekadencetegn, naar Prøver forsømmes, sjuskes, og naar Skuespillerne ved disse ikke er til at formaa „at spille ud", som det hedder i det tekniske Sprog, det vil sige at prøve, saaledes at Lederen virkelig kan faa et Indtryk af de forskellige Skuespilleres Intentioner og dernæst stemme dem sammen til et Hele.

Dette havde i lang Tid ikke været i Brug, fordi der ingen kompetent Sceneleder havde været. Men Garrick fordrede det med megen Bestemthed, og de Skuespillere, der ikke vilde føje sig efter hans Regler, udelukkede han fra det ny Repertoire.

[1]) Paa Plakaten stod der høfligt men bestemt: „Da Adgang for Personer bag Scenen har givet Anledning til almindelig Klage paa Grund af hyppige Afbrydelser i Forestillingen, forventes det, at de Herrer ikke vil tage fortrydeligt op, at der fremtidigt ikke kan løses Billet."

Hvad den literære Side af Garricks Theaterledelse angaar, saa maatte den i Følge Sagens Natur træde noget i Baggrunden. I attende Aarhundrede var det nu en Gang Skuespilkunsten, som ved Theatret havde Overtaget. Den ny dramatiske Literatur var ikke meget kraftig, og i hvert Fald udelukkende beregnet paa Sceneheld. Til nogen digterisk Stordaad blev denne ellers saa glimrende Theateræra ikke knyttet.

Garrick var selv en frugtbar Theaterforfatter; Antallet af Skuespil, som han lagde Navn til, er ikke mindre end nogle og fyrretyve. Men en stor Del af disse er rigtignok blot og bare Omarbejdelser af ældre Stykker og ingen af den har nogen egenlig Værdi, skønt han havde stor Skrivefærdighed og bl. a. forfattede en Mængde af de den Gang uundgaaelige Pro- og Epiloger.

Men foruden disse sine egne Værker, som han dog ingenlunde forcerede upassende frem, spillede han paa sit Theater saa godt som alt, hvad Tiden frembragte af nogen Betydning; men det var, som sagt, ikke meget og hverken Forfatternavnene eller Stykkernes Titler siger den moderne Læser stort.

Hvem kender nu Dr. *Hoadley's* „Mistænksomme Mand", *Arthur Murphy's* „Skinsyge Kone"? hvem husker *George Colman* eller *Edward Moore's* lystige og bedrøvelige Skuespil? — En og anden mindes maaske Spilleren *Beverley*,[1]) eller har maaske set Billeder af Garrick som *Lord Ogleby*,[2]) men som Literatur er det dødt, saavel som det allermeste af attende Aarhundredes kvantitativt rige dramatiske Digtning.

En enkelt virkelig Dumhed har Garrick dog at bebrejde sig i literær Henseende, den nemlig, at han forkastede *Oliver Goldsmith's* første dramatiske Forsøg „den Godmodige Mand", ikke fordi dette Stykke, da det kom frem paa Covent Garden blev nogen stor Sukces, men fordi han burde have kunnet se, at der i Goldsmith var noget af den Art Talent, som det er en mægtig og rig Theaterdirektørs Pligt at frede om.

[1]) I Moore's gribende borgerlige Tragedie „Spilleren", som gik Europa rundt.

[2]) I Colman's Skuespil „det Hemmelige Ægteskab", bygget paa Hogarth's bekendte Billedserie *Marriage à la Mode*.

Til Shakespeare er Garrick's Forhold et særligt. Det er, i alt Fald udenfor England, en almindelig populær Overtro, at Garrick genopvakte Shakespeare fra de døde, at han bibragte Publikum, som havde glemt den store Digter, et nyt Kendskab til hans Dramer, og rejste en ny Modesmag for hans Kunst.

Dette er ganske forkert. Shakespeare havde intet Øjeblik været ude af det engelske Publikums Bevidsthed og til ingen Tid været borte fra Repertoiret. I den første Restaurationstid havde Smagen for det Udenlandske gjort, at man saa lidt forlorent overlegent paa den nationale Poesi. Men disse Tider laa for det første nu langt borte, og for det andet havde denne Smagsretning ikke hindret Skuespillerne i bestandig at have Shakespeare paa deres Spillelister. Ved Garrick's Fremtræden spilledes Shakespeareske Skuespil i alle Maader ligesaa meget i London som de spilles nu, og de store, kendte Figurer som Hamlet, Richard III, Lear, Shylock, Othello, Falstaff, osv. osv. hørte med til enhver fremragende Skuespillers faste Repertoire.

Noget andet er, at Shakespeare mest spilledes i højst forvansket Skikkelse. Vi har set, at „Macbeth" gjordes til en Art Opera, „Romeo og Julie" til et Lystspil, „Købmanden i Venedig" til en Farce, og saa fremdeles. Og Garricks Ære skulde da være den, at han havde ført de store Skuespil tilbage til deres gamle Form. Dog heller ikke denne Hæder tilkommer ham helt med Rette. Ganske vist troede han selv, at han havde højnet Shakespeare betydeligt, og sandt er det, at han i nogle af Skuespillene fik de værste Smagløsheder ud. Men saalidt som andre sceniske Arrangører helt op i vore egne Dage kunde han bare sig for at indsætte nye af egenhændig Oprindelse og navnlig at beskære og omlægge paa en ublu og pietetsløs Maade.

Tiden var naaet til den Art af literær Forfinelse, som taber Sansen for al anden kunstnerisk Frembringelse end den, der er stemplet af dens egen Smag. Og det gik den, som det gik hos os i den Hejbergske Periode, at den af lutter overforfinet Smagfuldhed begik de frygteligste Smagløshedens Excesser. Garricks Shakes-

peare-Forvanskninger er ingenlunde værre end de Sille Beyer'ske, men de var slemme nok og betegnede intet virkeligt Fremskridt fra de nærmest foregaaende Tiders. Hans Omkalfatringer af „Skærsommernatsdrømmen" og „Stormen" var ligefremme Forbrydelser, Beskæringerne og Omdigtningerne i „Hamlet", som han selv regnede sig til megen Ære, utilladelige og taabelige; til Gengæld bedrede

Fig. 71. Garrick og Mrs. Pritchard i „Macbeth"

han Teksten til „Macbeth" og bragte den saa nær til Shakespeare's egen, at den ældre Generation af Skuespillere, der var vante til Davenants gyselige Bearbejdelse, slet ikke kendte Stykket igen. Saa stor var Uvidenheden, at da Garrick bekendtgjorte sin Hensigt at spille „Macbeth" i Shakespeare's egen Form, sagde Quin forbavset: „Maa jeg spørge, om det ikke er Shakespeare's Stykke, jeg har spillet?" Og da han hørte Garrick sige de ægte, kraftige Ord, udbrød han indigneret: „Hvor i al Verden har den Fyr taget det fra?"

Den egenlige Shakespeare-Fornyelse laa imidlertid ikke i den literære Form, Garrick anvendte, men i hans Skuespilkunst. Og dog

maa man vogte sig for at tro, at Garrick's Fremstilling var endog blot et Forsøg paa at vende tilbage til Shakespearetidens egen farverige, glødende, paa en Gang naturalistiske og fantastiske Stil. Den var intet mindre. For saa vidt var den et kolossalt Fremskridt, som den i Stedet for den konventionelle, afmaalte, messeagtige Deklamation og den stive regelbundne Aktion satte en stærkt varieret, levende Diktion, et menneskeskildrende Spil, en udtryksfuld Mimik, kort sagt, nyt Liv istedet for død Form. Den greb det almenmenneskelige og navnlig det almendramatiske i de Shakespeare'ske Figurer og gav dem et hidtil ukendt livfuldt og gribende Udtryk. Men det særligt individuelle, for ikke at tale om den historiske Kolorit og den ejendommelige Renaissancestil, har den næppe formaaet og ikke heller tilstræbt at give.

Man behøver blot at kaste et Blik paa Billederne af nogle af Garricks berømteste Roller i Shakespeare for bedre at forstaa Meningen af dette.

Det første, der springer i Øjnene, er det i vore Øjne urimelige og upoetiske Kostume. Engelske Theaterhistorikere har undredes over, at Garrick ikke, samtidig med at han reformerede den tragiske Spillemaade, ogsaa reformerede den tragiske Theaterdragt. Men det var just det, han gjorde. Som han brød med den svulstige Bombastdeklamation, saaledes brød han med det absurde Heltekostyme, som vi kender fra det franske Theater. Og i Stedet for dette sidste med dets ophæftede Skørter og vajende Fjer, satte han ganske simpelt den helt moderne Dragt, hvilket paa sin Vis stemmede godt nok med hans Fremstillingskunsts Art. Ingen før ham havde gjort det, og man behøver blot at sammenligne hans nogenlunde jævnaldrende Kolleger, Quin's og Sheridan's tragiske Kostymer[1]) for at forstaa, at Garrick virkelig ogsaa paa dette Omraade reformerede.

Macbeth, som for vore Øjne ligner en Cassander, viste sig for Datidens blot som en almindelig, dagligdags, fornem Mand. At spille Hamlet og Romeo i pudret Pungparyk, Kniplingsmançhetter og

[1]) Se Side 315 og 335.

Skødefrakke var, som vi nu vilde spille disse Figurer i Kjole og hvidt Slips. Der er intet latterligt eller smagløst deri, saasnart man stryger al historisk Kolorit, al romantisk Lokalfarve af Stykkerne og blot beholder tilbage det almenmenneskelige. Det er ikke den Form, vi, for hvem det maleriske paa Scenen spiller saa stor en Rolle, ønsker, at se Shakespeare fremført. Men i og for sig kan Hamlet's Tungsind, Romeo's Elskov, Macbeth's Rædsel lige saa godt, i almen skuespillerisk Forstand, fremstilles i moderne Dragt som i et historisk Kostyme og under alle Omstændigheder bedre end i et latterligt og barokt, som det var Brug før Garricks Tid.[1])

Under alle Omstændigheder lykkedes det Garrick's store Evner at bringe Folk til ganske at se bort fra Kostymet for udelukkende at tænke paa hans Spil. Det var først i hans senere Aar, at man begyndte at tænke paa Urimeligheden i at spille de gamle Sagnfigurer i helt moderne Klæder. Den Sensation og Begejstring, som f. Ex. hans Macbeth — der paa Billederne forekommer os nærmest ved Parodien — vakte, var ganske uimodsagt.

Hans yngre Samtidige *Thomas Davies*[2]) siger bl. a. om denne Rolle: „Før Mr. Garrick viste de frygtelige Evner, han havde, til Fremstilling af Indtrykket ved Aandesyner, var Skuespillerne uvidende om den Virkning, som denne Scene[3]) kunde frembringe. Macbeth, udbrød de stadig, var ingen første Rangs Rolle; al Kraften i den, sagde de, var udtømt i første og anden Akt af Stykket. De byggede deres Dom paa den sløve og virkningsløse Maade, den var blevet spillet paa af Garrick's Forgængere, som ikke kunde tiltvinge sig Opmærksomhed eller Bifald fra Tilskuerne i de sidste tre Akter. Da Roscius[4]) fik at vide, hvordan Skuespillerne dømte om Macbeth, smilede han og sagde, at det skulde gøre ham meget

[1]) I enkelte Roller som Richard III brugte Garrick en Art historisk Kostyme, idet han, efter Hogarths Billede, er i en Elisabethansk Ridderdragt. Ogsaa Macbeth synes han senere at have ændret; i alt Fald findes der et Billede paa hvilket han ogsaa her har en noget lignende, men ukorrekt Dragt paa.

[2]) Dramatic Miscellanies II 167 f.

[3]) Gæstebudsscenen, hvor Banquo's Aand viser sig.

[4]) Et Tilnavn Garrick almindeligt bar, og som han havde faaet ved sit første Gæstespil i Dublin.

ondt, om han ikke skulde være i Stand til at holde Publikums Opmærksomhed vaagen lige til de sidste Stavelser i en saa bevæget Rolle.

„Denne beundringsværdige Scene bares i høj Grad af den talende Rædsel, som laa i Garrick's Blik og Bevægelser. Mrs. Pritchard viste en fuldendt Kunst i den Maade hun stræbte at skjule Macbeth's Ophidselse for Gæsternes Opmærksomhed ved at drage deres Tanker hen paa selskabelig Munterhed. Hun smilede til En, hviskede til en anden og hilste paa en tredje fra det fjærne; kort sagt, hun anvendte ethvert muligt Kunstgreb for at skjule, hvad der foregik mellem hendes Mand og det Syn, hans forvirrede Indbildningskraft havde fremkaldt. De misbilligende og vrede Blikke, hun sendte til Macbeth, var paa samme Tid blandede med Tegn paa indre Ængstelse og Uro. Da hun tilsidst rejste sig, ligesom ude af Stand til at bekæmpe sine Følelser længere, og greb hans Arm, og, i en Halv-Hvisken fuld af Rædsel, sagde: *Er Du en Mand!* antog hendes Blik et Udtryk af Vrede, Harme og Foragt, som var uovertræffeligt."

Det samme betagende Udtryk for Rædselen, som han her i „Macbeth" baade som Skuespiller og aabenbart ogsaa som Iscenesætter har faaet frem paa en hidtil ukendt og for Tilskuerne øjensynligt helt forbavsende Maade, var ogsaa hans Styrke baade i „Richard III" og i „Hamlet". Karakteristisk nok har de Kunstnere, der har afbildet ham i disse tre Roller, alle valgt Rædselsmotivet til deres Fremstillinger, og de literære Minder[1]) om hans Spil gaar i samme Retning.

Men Garrick havde mange flere Strænge til sin Bue. Hans Storhed laa just i hans Evners Mangfoldighed og mærkelige Spændkraft. Hans Mesterskab var, som senere i Tyskland Schröders, altomfattende. Ja, det spændte vel endog videre, selv om det muligt ikke gik saa dybt; thi selv helt lyriske Elskere som *Romeo,* et Fag der var lukket for Schröder, spillede Garrick med Ynde

[1]) F. Ex. *G. Chr. Lichtenberg's* udførlige Skildring af Hamlets første Møde med Aanden, *Auserlesene Schriften* p. 82 ff.

og Varme, uden at han dog naaede Højden af sin Kunst i dette Fag.[1])

Af hans Shakespeare-Roller vurderede Kendere hans *Lear* højest. I Følge Sagens Natur anlagde han ikke denne Rolle paa det kæmpemæssige, det ensformigt gigantiske, saaledes som hans nærmeste Forgængere *Quin*, *Booth* og en vis *Boheme*, der iøvrigt

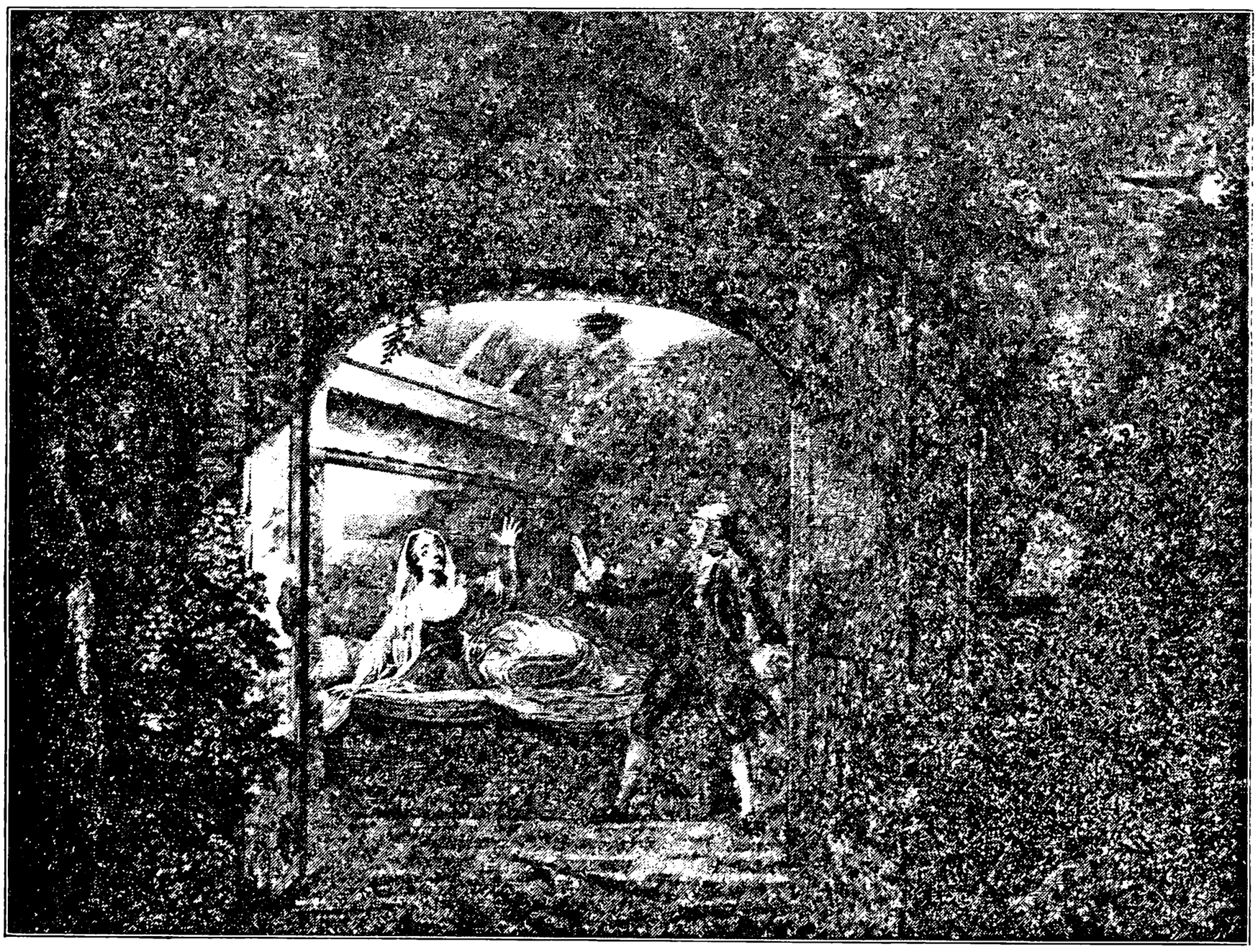


Fig. 72. Garrick og Miss Bellamy i „Romeo og Julie“

skal have været den bedste. Alle disse tre var store, svære Folk og hyldede den enstrængede Pathos' Princip. Garrick gjorde sin Lear langt mere sammensat. Man sagde om Barry og Garrick, der samtidigt optraadte i Rollen, at Barry vel var „Konge hver en Tomme“, men Garrick var „hver en Tomme Kong Lear“, hvilket tydeligt nok angav Forskellen mellem de to Spillemaader. Garrick

[1]) Han spillede Romeo paa et Tidspunkt, da Spranger Barry og flere af hans bedste Kræfter havde forladt ham for at gaa til *Covent Garden*, og væsenlig for at byde dette Theater Trods. Byen var en Tid lang delt i kunstnerisk Kamp om de to Romeo'er *Barry* og *Garrick* og de to Julier Mrs. *Cibber* og Miss *Bellamy*. Men de fleste stod vist paa den billedskønne Barry og den sjælfulde Mrs. Cibbers Side.

lagde atter her sin mesterlige Karakteriseringsevne for Dagen og gav hele den bevægede Skala af Lears Følelser, hans voldsomme, letvakte, men senile Lidenskabelighed, hans Vanvid, hans rørende Kærlighed til Cordelia, hans Kongestolthed et Individualitetens Præg, som hans Forgængere — og mange af hans Efterfølgere — savnede.

Skønt disse store Shakespearefigurer staar som Mærkepæle i Garricks Kunst, beundredes han ikke mindre i de moderne Roller. Den borgerlige Tragedie, den sentimentale Komedie havde i ham en fuldendt Fremstiller og mest beundret i dette Fag var vel hans *Beverley*. Dog næsten allerhøjst elskede det store Publikum ham i hans komiske Roller som *Abel Drugger*, den lille taabelige Tobakshandler i Ben Jonson's „Alkymisten", den flotte, luftige Tjener *Archer* i „Lapsens Krigslist" af Farquhar eller den naragtige Libertiner Sir *John Brute* i Vanbrugh's „Udæskede Hustru". Af den sidste Rolle giver en samtidig Theatergænger[1]) et virkeligt levende Billede, som viser Garrick's udpenslende og stærkt realistisk karakteriserende komiske Evne. „Sir John Brute er ikke blot en liderlig Hund," hedder det, „men Garrick gør ham ogsaa til en gammel Nar. Paa en Paryk, som anstaar hans Aar taalelig vel, har han sat en lille, moderne, guldtresset Hat paa en saa nonchalant Maade, at den ikke dækker mere af Panden, end hvad der allerede er dækket af Parykken. I Haanden har han en af disse Egestokke med en Slags Hammer paa, som unge Lapse har med sig paa deres Promenade i Parken om Morgenen (saaledes kalder man her Tiden fra 10 til 3) og med hvilke de tager sig ud som Allerhelvedeskarle, en Slags Knippel hvorpaa kun tynde Spor af Kunst og Kultur er synlige, akkurat som sædvanligvis hos den menneskelige Bengel, som gaar med den. Denne Stok bruger Sir John til at understrege sine Ord med et Slag, især naar der ikke er andre end Kvindfolk tilstede, eller nu og da i sit Raseri til at hugge løs med, naar ingen er i Nærheden, der kunde tage det ilde op....

„Næsten ethvert Theater har en eller anden Skuespiller, som

[1]) G. Chr. Lichtenberg's Auserlesene Schriften.

nogenlunde kan spille en drukken Mand, af den simple Grund at Lejligheden til at studere denne Rolle er saa rigelig... Ikke desto mindre spiller Garrick den naragtige Sir John paa en saadan Maade, at jeg sikkert vilde have opdaget hans ualmindelige Talent, selv om jeg intet tidligere havde hørt om ham, og selv om jeg kun havde set ham i en Scene af dette Stykke.

„I Begyndelsen bærer han sin Paryk lige, og man ser hans fulde, runde Ansigt. Siden hen, da han kommer ganske drukken hjem, ser hans Ansigt ud som Maanen et Par Dage før sidste Kvarter, idet omtrent Halvdelen af det er formørket af hans Paryk. Den Del, man ser, er blodig og svedglinsende, men dog yderst venlig og erstatter saaledes fuldelig Tabet af den anden Halvdel. Vesten staar aaben fra øverst til nederst; Strømperne hænger i Aal; Strømpebaandene er løse og — højst mystisk — hører ikke sammen. Det er et Under, at Sir John ikke ogsaa har faaet Sko paa af forskelligt Køn!

„I denne bedrøvelige Tilstand kommer han ind paa sin Kones Værelse, og paa hendes ængstelige Forespørgsel om, hvad der er i Vejen med ham (og hun har god Grund til at spørge saaledes), svarer han: „Saa frisk som en Fisk, Kone!“ Dog flytter han sig ikke fra Dørstolpen, mod hvilken han læner sig saa tungt, som om han vilde gnubbe sin Ryg op ad den.

„Derpaa bliver han afvekslende brutal, drukkent klog og atter venlig, alt under højlydt Bifald fra Publikum. I den Scene, hvor han falder i Søvn, forbavsede han mig. Den Maade, paa hvilken han med lukkede Øjne, svømmende Hoved og blegt Ansigt skændes med sin Kone, og, idet han smælter sine r'er og l'er sammen til en Slags Mellemlyd, snart skælder, snart laller Stumper af Moral frem, hvortil han selv staar i den afskyeligste Modstrid; dernæst den Maade, hvorpaa han bevæger sine Læber, saa man ikke kan sige, om han tykker eller smager paa noget eller taler — alt dette overgik min Forventning saa meget som noget andet, jeg har set denne mærkelige Mand gøre. De skulde blot høre ham udtale *praerogative* i denne Rolle. Det var først efter to, tre Bestræbelser, at han var i Stand til at naa saa langt som til tredje Stavelse.“

Det var uhyre sjældent, at Garrick greb fejl, ikke slog til eller ikke gjorde Lykke i en Rolle. Men han forstod ogsaa, og havde som sin egen Direktør Magten til at spare sig og kun at tage de Roller, som han følte Lyst til og som han mente at kunne fylde. I Forhold til mange andre store Skuespilleres Repertoire er Antallet paa hans Roller meget lille, saavidt vides ikke stort over et Hundrede; dog laa dette noget i den Omstændighed at han tidlig, allerede i 46-Aars Alderen, holdt op med at spille nye Roller, hvilket naturligvis ogsaa kun hans samtidige Direktørstilling kunde tillade.

Hans Livsbane var, som hans Kunstnerbane, ualmindelig lykkelig, førende stadig opad til større Magt, større Rigdom, større Anseelse, men, som en naturlig Følge af det aldrig svigtende Held, uden større Omskiftelser.

Toogtredive Aar gammel giftede Garrick sig med den smukke Danserinde af østrigsk-italiensk Oprindelse *Eva Maria Violetti* og dette Ægteskab synes at have gjort en brat og definitiv Ende paa alle Skuespillerindeamuretter. Flere af de gamle Flammer forlod i Skinsyge Theatret ved hans Giftermaal, men vendte senere angrende tilbage. Og Garrick's Ægteskab var efter alt, hvad man ved, saare lykkeligt. De var altid sammen, rejste sammen, gik ud sammen, ja, det lykkedes endog med Lethed Garrick at faa sin Hustru indført i de meget aristokratiske Kredse, han yndede at færdes i, hvilket ellers var uhørt for en Skuespiller. Hans Omgang var iøvrigt meget broget, Statsmænd, Sportsmænd, Malere, Literater foruden Kollegerne, men altid søgte han principmæssigt de første i hver Branche, kan vel i det hele ikke siges fri for en vis Snobbisme.

Sit Theater drev han uanfægtet i niogtyve Aar og uden synderlige Omskiftelser.

En Del Fortrædeligheder havde han naturligvis som alle Theaterdirektører, en Del Misfornøjelse fra Skuespillernes Side med nogle mindre betydende Oprør og Udvandringer, som Garrick dog altid klarede med stor Klogskab og Besindighed, det uundgaaelige Primadonnachikaneri og Skuespillerindevrøvl med dertil hørende Sygemeldinger, Klager og Taarer, hvorom talrige af Garrick selv

klassificerede og indregistrerede Breve er pudsige Vidnesbyrd,[1]) men alt i alt var hans Ledelse ualmindelig skyfri og straalende.

Sin eneste Afbrydelse fik den ved Mr. og Mrs. Garrick's store Udenlandsrejse fra Sept. 1763 til April 1765, en Rejse, der blev et sandt Triumftog for den store Skuespiller og som spredte hans Berømmelse, der allerede var saa stor som den kunde være i England, over hele det civiliserede Europa. Ikke saaledes at forstaa, at han gjorde en af de nu saa almindelige store Kunstturnéer. Hans spillede overhovedet ikke offenlig Komedie paa denne Tur. Men han vandt sig ved sin ualmindelig smidige, selskabelige Evne og sit sikre Talent til at gøre sig gældende, en saadan Mængde Beundrere og formaaende Venner i alle første Rangs Kredse, at hans Ry spredtes som en Konges. I Paris kom han i tæt Berøring med de første Forfattere, navnlig af „Filosofernes" Sfære, hans Besøg gav indirekte Anledning til Diderot's bekendte Skrift *Paradoxe sur le Comédien* og Tidens Journaler vrimler af begejstrede Lovtaler[2])

F. 73. Garrick og Mrs. Abington i „den mistænksomme Mand"

[1]) Hans værste Plageaand var, efter hans eget Sigende, Mrs. *Abington*, der kom første Gang til hans Theater i 1756, og hendes Breve er virkelig ogsaa om end ikke ualmindelige, saa dog stadig forbavsende i deres haabløse Fordringsfuldhed og snakkesalige Urimelighed, Mrs. *Frances* eller *Fanny Abington* f. *Barton* var iøvrigt en af Tidens mest yndede og, trods sin dunkle Oprindelse, mest elegante Skuespillerinder. Hun blev senere den, der skabte Lady *Teazle* i Sheridan's berømte „Bagtalelsens Skole", og denne Rolle var typisk for hendes Talent.

[2]) En Undtagelse danner Charles Collé's bekendte Journal, som indeholder et helt rasende forbitret Anfald paa Garrick, hvom den bidske Forfatter vistnok uden synderlig Foranledning beskylder for en opblæst Arrogance og en utaalelig Fornemhed.

over den store Garrick's Aandrighed og de vidunderlige Evner for Skuespilkunsten, han i private Kredse havde lagt for Dagen.

Da han kom hjem fra dette Ærestogt, var det hans Hensigt at trække sig tilbage fra Scenen med det samme. Han var allerede nu meget rig, købte sig et pragtfuldt Landsted *Hampton House* ved Themsen[1]) og førte der en fyrstelig Husholdning.

Dog blev han saa savnet baade som Skuespiller og Leder, og savnede maaske ogsaa selv Theatrets Spænding og pirrende Bifald, at det var en Velgerning for alle Parter, da Kong Georg III satte sit Magtsprog ind paa at faa ham til at tage sin Gerning op igen.

Endnu en god halv Snes Aar drev han atter det Drury Lane, som ved ham blev historisk berømt, uden store, ny, epokegørende Begivenheder — han spillede selv efter sin Hjemkomst ingen ny Rolle mere — men med en usvækket Kraft og med et stadigt lige glimrende Held, saa at han i Sæsonen 1776, efter en Række Afskedsforestillinger, der strakte sig over et Tidsrum af flere Maaneder, kunde trække sig tilbage med en virkelig kolossal Formue[2]) og en uanfægtet Hæder som Skuespiller. Sit Otium fik han kun Lov til at nyde i faa Aar. Knap toogtresindstyve Aar gammel døde han den 20. Januar 1779.

I Garrick kulminerer det attende Aarhundredes Skuespilkunst. Der er maaske Skuespillere, der naar dybere, hvis Følelse er varmere, hvis Sjæl er rigere — saasom Ekhof og Schröder — men sikkert ingen, der naar saa højt, der klatrer saaledes til Toppen og ser sig ud over et saa vidtstrakt, selverobret Rige som denne store, lille Mand. Og der var sikkert heller ingen, der var et saa adækvat Udtryk for sin Tid som han, og paa samme Tid pegede fremad mod nye Tider i Kunsten. Da Garrick fik sin uhyre pompøse Begravelse var et af Mrs. Garrick's Arrangementer at en Tilstedeværende kastede „Hamlet" ned i hans aabne Grav. Hvis dermed skulde menes, at nu begravedes Shakespeare og den sande

[1]) Det eksisterer endnu under Navnet Garrick Villa og ligger i Nærheden af Hampton Court.

[2]) Han efterlod sig 100000 Pund, svarende til mindst 4 Millioner Kroner i vore Penge.

Skuespilkunst, var Symbolet ikke rigtig valgt. Garricks Død lukkede ikke en Periode, undtagen for saa vidt han var dens Kulmination. Men hans Evners store Spændvidde fik snarere lukket op for nye Udsigter i Skuespilkunstens Rige, ligesom den ogsaa aabnede Verdens Øjne for hvad denne Kunst betød.

Sikkert nok har ingen Skuespiller — hverken før eller senere — i almen Forstand udrettet saa meget for sin Kunst og sin Stand som *David Garrick*, og det er derfor med Rette, at dette Navn, det eneste af Skuespillernavne, som alle dannede kender, er blevet som et Fanemærke for attende Aarhundredes Skuespilkunst.

BILLEDFORTEGNELSE

Fig.		Side
1.	„Den stærke Mand“, Eckenberg, og hans Kunster (fra Hampe's *Fahrende Leute*) Anon. Kobb. 1718	7
2.	„Hanswurst“ (*ibid.*) Anon. Kobb. fra 18. Aarh.	17
3.	Joh. Chr. Gottsched (fra P. Hansen's „*Goethe*“)	30
4.	Carolina Neuber (fra Reden-Esbeck's „*Car. Neuber*“)	33
5.	Carolina Neuber som *Elisabeth* i „Essex“. Litho. af Lödel	56
6.	Mindesmærket i Laubegast over Car. Neuber (fra Reden-Esbeck)	57
7.	Konrad Ekhof. Kobb. af Schleuen efter Heinsius' Maleri	68
8.	Heinrich Gottfried Koch (fra Weddigen's *Gesch. der Theater Deutschlands*). Kobb. af J. E. Bause	71
9.	Karoline Schulze-Kummerfeld (fra P. Hansen's „*Goethe*“). Pastel	86
10.	Lessing (*ibid.*). Mal. af A. Graff	92
11.	Charl. Henr. Brandes som *Ariadne*. Kobb. af Sintzenich efter Mal. af A. Graff	99
12.	Joh. Chr. Brandes. Titelkobb. til „*Meine Lebensgeschichte*“	100
13.	Fr. Ludw. Schröder (fra Höcker's „*Vorbilder der deutschen Schauspielkunst*“) Anon. Kobber fra 18. Aarh.	107
14.	Christiane Henriette Koch som „Pelopia“. Kobb. af Bause (1770) efter Graff's Maleri	110
15.	Karl Theophil. Döbbelin (fra Weddigen's „*Theater Deutschlands*“). Samt. Kobb.	111
16.	Demoiselle Döbbelin (som „Ariadne“ *ibid.*). Samt. Kobber	113
17.	Gottlieb Stephanie (d. Yngre). Kobb. af J. C. Mansfeld	118
18.	Joseph v. Kurz (fra Lothar's „*Wiener Burgtheater*“). Samt. Kobb.	120
19.	Johanne (Ionna) Sacco f. Richard som *Elfride*. Kobb. af Cl. Kohl, mal. af Tusch	122
20.	Karoline Dorothea Ackermann (fra Litzmann's „*Fr. Ludw. Schröder*“)	129
21.	Charlotte Marie Magdalene Ackermann *(ibid.)*	130
22.	Christine Schröder f. Hart *(ibid.)*	132
23.	Brockmann som Hamlet. Kobb. („die Mausfalle“) af Berger efter Chodowiecki	133
24.	Schröder som moden Mand (fra Litzmann's „*Fr. L. Schröder*“)	135
25.	Schröders Kostyme som Falstaff (fra Kellner's „*Shakespeare*“). Efter Pippo 1780	138
26.	Joh. Franz Hieronymus Brockmann som „Hamlet“. Samt. Kobb.	142
27.	Fr. L. Schröder som ældre (fra Lothar's „*Wiener Burgtheater*“). Aquatinta af Bendixen	146
28.	Aug. Wilh. Iffland (fra Kürschners Auktionskatalog). Pastel af Fr. Weise	155
29.	Johann David Beil (fra Höcker's „*Vorbilder der deutsch. Schauspielk.*“). Samt. Kobb.	157
30.	Iffland som „Lear“ („Er I vor Datter?“ — Fra Kellner's „*Shakespeare*“). Tegn. af Henschel	169

Fig. Side

31. Iffland som Mantel i „Husvennerne“. Kobb. af Bollinger efter Tegn. af F. Catel 170
32. Betty Roose f. Koch som *Iphigenia*. Kobb. af C. Pfeiffer efter Tegning af Jos. Lange 171
33. Fried. Ferd. Fleck (fra Weddigen's „*Theater Deutschlands*“) Lith. 175
34. Mad. Bethmann (Unzelmann) som Maria Stuart. Kobb. af L. B. efter Tegn. af Dachling 179
35. Franske Skuespillere („Galli Comædi“; fra Reynaud's *Musée Rétrospectif*). Kobb. af Liotard efter Mal. af Watteau 189
36. Tragedienne i Kostyme (Medea; *ibid.*). Akvarel 190
37. Mlle Duclos. Kobb. af L. Desplaces eft. Mal. af Largillierre 196
38. Scene af „le Glorieux“ (fra Reynaud's „*Musée rétrospectif*“). Kobb. efter Mal. af Lancret 197
39. Mlle de Seine-Dufresne. Kobb. af Lépicié efter Mal. af Aved 200
40. Adrienne Le Couvreur (fra Monval's „*Lettres de A. L. C.*“). Kobb. af F. G. Schmidt efter Mal. af Fontaine 202
41. Voltaire. „Tegnet og stukket paa Ferney af Mr. B . . . 1765“ 213
42. Mlle Dumesnil. „Stukket af N. Courbe. Aar 1767“ 223
43. Mlle Clairon. Anon. Kobb. fra 18. Aarh. 230
44. Mlle Clairon som Medea. Kobb. af Cars og Beauvarlet eft. Mal. af Vanloo .. 235
45. Mlle Clairon hos Voltaire paa Ferney. (Fra Jusserand's *Shakespeare in France*). Usign. Kobber (af Huber) 236
46. Henry Louis Lekain. Tegnet og stukket *ad vivum* af Littret de Montigny ....
47. Bellecourt som Philoctecte i Oedipe. Anon. Kostymekobber 243
48. Lekain som Orosmane i „Zaïre“. Kobb. af Grignion efter Tegn. af de Fesch .. 246
49. Lekain som Gengis-Kan (fra Reynaud's „*Musée retrospect.*“). Kobb. af Levesque efter Tegn. af Casielle .....
50. Mlle Gaussin (fra de Manne's „*Troupe de Voltaire*“) 249
51. Préville som Mascarille i „l'Etourdi“. Titelkobber. Etienne og Martainville's „*Hist. du Th.-Français*“ 252
52. François René Molé (fra de Manne's „Troupe de Voltaire“ 253
53. Brizard som „Kong Lear“. Kobber af I. I. Avril efter Maleri af Mme Guiard 257
54. Voltaires Kroning i Théâtre-Français (fra Jusserand's „*Shakespeare in France*); samt. Kobb. 258
55. Nell Gwynn; efter Fly's Maleri paa „National Portrait Gallery“ i London ... 273
56. Mrs. Davies; efter Sir P. Lely's Maleri paa „Nat. Portr. Gall.“ 277
57. Thomas Betterton, efter Kneller's Maleri paa „Nat. Portr. Gall.“ 279
58. Tilskuere i et Londonertheater. Efter Kobb. af Hogarth (det „leende Parterre“) 293
59. Colley Cibber som Lord Foppington (fra Cibber's *Apology*, ed. Rob. W. Lowe) efter Maleri af Grisoni; Originalen i „Garrick Club“ 301
60. Anne Oldfield (fra Dr. Doran's „*Their Majesties' Servants*“; efter et Mezzotinto af Simon 308
61. Quin som Coriolanus (fra Dr. Doran) 315
62. Macklin som Shylock (fra Kellner's *Shakespeare*) 316
63. Mrs. Clive som Mrs. Heidelberg (fra Dr. Doran) 318
64. David Garrick Esq.r — Kobber af I. Collyer efter Gainsborough's Maleri ... 324
65. Garrick som Richard III. Kobb. af W. Hogarth og C. Grignion efter Hogarth's Maleri 327
66. Garrick som Lear, Akt III, Scene I. Mezzotinto af J. Mc Ardell efter Maleri af B. Wilson 328

Fig.		Side
67.	Margaret Woffington, efter A. Pond's Maleri paa „Nat. Portr. Gallery“	331
68.	Mrs. Pritchard. Kobb. af S. Miller	333
69.	Thomas Sheridan som Oedipus. Kobb. af Reading, tegnet af I. Roberts	335
70.	Garrick som Hamlet. Mezzotinto af Mc. Ardell efter Maleri af B. Wilson	339
71.	Garrick og Mrs. Pritchard i „Macbeth“, Akt II, Scene II (fra „*the English Ill. Magazine*“) efter Zoffany's Maleri	343
72.	Garrick og Miss Bellamy i „Romeo og Julie“. Kobb. af S. F. Ravenet efter Mal. af B. Wilson	347
73.	Garrick og Mrs. Abington i „den mistænksomme Mand“. Kobb. af Thornthwaite, tegn. af J. Roberts	351

Hvor intet andet er bemærket, er Reproduktionerne udført direkte efter Originalblade, tilhørende Forf.s Portrætsamling.

LITERATURFORTEGNELSE

The Life of Mrs. *Abington*, etc. London 1888.

Albert, Maurice: Les Théâtres de la Foire (1660—1780) Paris 1900.

Anecdotes Dramatiques; I—III. Paris 1775.

Mémoires de *Bachaumont* (1762—1781). I—II. Paris 1808.

Baker, H. Barton: The London Stage. Its History and Traditions from 1576 to 1888. I—II. London 1889.

Bapst, Germain: Essai sur l'Histoire du Théâtre. Paris 1893.

Barrière, F.: Bibliothèque des Mémoires. (Mém. de Mlle Clairon, de Lekain, de Préville, de Dazincourt, de Molé, de Garrick, de Goldoni). Paris 1846.

Mémoires de Miss *Bellamy*, célèbre actrice de Londres. I—II. Paris. An VII.

Betterton, Thomas: The History of the English Stage. London 1741.

The Life and Times of that Excellent and Renowned actor Thomas *Betterton*. London 1888.

Biographia Dramatica; or, a Companion to the Playhouse; edit. by D. E. Baker, Isaac Reed and S. Jones. I—III. London 1812.

Bonnassies, Jules: La Comédie-Française. Histoire administrative (1658—1757). Paris 1874.

[Böttiger:] Entwickelung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen. Leipzig 1796.

Brandes, Joh. Chr.: Meine Lebensgeschichte. I—III. Berlin 1798—1800.

Brunier, Ludw.: Friedrich Ludwig Schröder. Ein Künstler- und Lebensbild. Leipzig 1864.

Campardon, Emile: Les Comédiens du Roi de la Troupe française pendant les deux derniers siècles. Paris 1879.

du Casse: Histoire anecdotique de l'Ancien Théâtre en France. I—II. Paris 1864.

An Apology for the Life of Mr. *Colley Cibber*, written by himself. Edit. by Rob. W. Lowe. I—II. London 1889.

An Account of the Life of that Celebrated Actress Mrs. *Susannah Maria Cibber*. London 1887.

Mémoires *d'Hyppolite Clairon* et Réflexions sur l'Art dramatique. I—II. Hambourg et Brunswick 1798.

Journal et Mémoires de *Charles Collé*, publ. p. Honoré Bonhomme. I—III. Paris 1868.

[Contius:] Beyträge zum Parterr des Herrn Doct. und Prof. Schmidt, etc. Frankf. und Leipzig 1771.

Histoire de Mademoiselle *Cronel*, dite Frétillon, Actrice de la Comédie de Rouen. Ecrite par elle-même. — A La Haye 1762.

Cunningham, Peter: The Story of Nell Gwynn. London 1852.

Davies, Thomas: Memoirs of the Life of David Garrick, Esq. I—II. London 1780.

— Dramatic Miscellanies. I—III. London 1785.

Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. I—III. Leipzig 1848.

Devrient, Hans: Joh. Friedr. Schönemann und seine Schauspielergesellsch. Leipzig 1895.
Dr. *Doran:* Annals of the English Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean. Edit. by Rob. W. Lowe. London 1888.
Downes, John: Roscius Anglicanus, etc. with a historical preface by J. Knight. London 1886.
Fachkatalog der Abtheilung für Deutsches Drama und Theater. (Internat. Austellung für Musik und Theaterwesen). Wien 1892.
Fitzgerald, Percy: A New History of the English Stage. I—II. London 1882.
— : The Life of Mrs. Catherine Clive. London 1888.
Flögel, C. Fr.: Geschichte des Groteskekomischen. Liegnitz und Leipzig 1788.
Fog, Emil: Borger, Bonde og Tjener i den franske Komedie fra Molière til Beaumarchais. Kbhvn. 1905.
Fournel, V.: Curiosités Théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères. Paris 1859.
Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der älteren und neuern Zeit. Wien 1783. — Schink's Zusätze zu der Gallerie, etc.
Goncourt, Edm. de: Mademoiselle Clairon d'après ses correspondances et les rapports de police du temps. Paris 1890.
[Hagen]: Die Logen. Berlin u. Leipzig 1772.
Hampe, Theodor: Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit. Leipzig 1902.
Heitmüller, Ferd.: Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds u. ihre Beziehungen zu ihm. Dresden u. Leipzig 1891.
Höcker, Gustav: Die Vorbilder der deutschen Schauspielkunst. Glogau [o. J.].
Iffland, Aug. Vilh.: Meine theatralische Laufbahn. Leipzig 1798.
— : Alman. für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807. Berlin 1807.
A. W. Ifflands Briefe an seine Schwester Louise und andere Verwandte 1772—1814. — Herausgeg. von Ludw. Geiger. Berlin 1904.
A. W. Ifflands Briefe meist an seine Schwester nebst andern Aktenstücke und einem ungedruckten Drama. Herausgeg. von Ludw. Geiger 1905.
Jullien, Adolphe: Les Spectateurs sur le Théâtre. Paris 1875.
— : Histoire du Costume au Théâtre. Paris 1880.
Kirkman, J. Th.: Memoirs of the Life of Charles Macklin, Esq. I—II. London 1799.
Knight, Joseph: David Garrick. London 1894.
Koffka, Vilh.: Iffland und Dalberg. Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims. Leipzig 1865.
Lemazurier, P. D.: Galerie historique des Acteurs du Théâtre Français. I—II. Paris 1810.
Léris: Dictionaire portatif historique et littéraire des Théâtres. — Paris 1743.
Lessing's Hamburgische Dramaturgie, etc. erläutert von Dr. Fr. Schröter und Dr. Rich. Thiele. Halle 1877.
Georg Christoph *Lichtenberg's* Auserlesene Schriften. Baireut 1800.
Litzmann, B.: Fr. Ludw. Schröder. I—II. Hamburg u. Leipzig 1890—94.
Lothar, Rudolf: Das Wiener Burgtheater. Leipzig, Berlin u. Wien 1899.
Lowe, Rob. W.: Thomas Betterton. London 1891.
Löwen, Joh. Fr.: Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 67) herausgeg. v. H. Stümcke. Berlin [o. J.].
de Manne, E. D.: Galerie historique des Comédiens François de la Troupe de Voltaire. Lyon 1877.
Meyer, F. L. W.: Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers. I—II. Hamburg 1819.
Monval, Georges: Lettres de Adrienne Le Couvreur. Paris 1892.

Overskou, Thomas: Den danske Skueplads. Bd. I—II. Kbhvn. 1854—56.
Parry, Edw. Abbott: Charles Macklin. London 1891.
Pougin, Arthur: Acteurs et Actrices d'autrefois. Paris [s. d.].
Prutz, R. E.: Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1847.
The Life of Mr. *James Quin,* Comedian, etc. London 1887.
Rae, W. Fraser: Sheridan, a Biography. I—II. London 1896.
v. Reden-Esbeck, Fr. Joh.: Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Leipzig 1881.
Regnault-Warin: Mémoires historiques et critiques sur F.-J. Talma. Paris 1827.
Reynaud, Charl.: Musée Rétrospectif (Rapp. de l'Exposition Universelle de 1900)[s. l. n. d.]
Riccoboni, Louis: Réflexions Historiques et Critiques sur les différens Théâtres de l'Europe. Amsterdam 1740.
Schink, Joh. Fr.: Dramaturgische Monate. I—II. Schwerin 1790.
Schmid, Chr. Henr.: Das Parterr. Erfurt 1771.
— : Chronologie des deutschen Theaters. Neu herausgegeben von Paul Legband. Berlin 1902.
Schmidt, Er.: Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. I—II. 1884—92.
— , *Fr. Ludw.:* Dramaturgische Aphorismen. Hamburg 1820.
— : Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirektors (1772—1841). Herausgeg. von H. Uhde. I—II. Hamburg 1875.
Schütze, Joh. Fr.: Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg 1794.
Uhde, Hermann: Konrad Ekhof [„der neue Plutarch" IV]. Leipzig 1876.
— , — : Friedrich Ludwig Schröder in seinen Briefen an K. A. Böttiger (1794—1816) [Raumers Historischer Taschenbuch. 5. Folge. 5. Jahrg.]. Leipzig 1875.
Ward, A. W.: A History of English dramatic literature to the death of Queen Anne. I—II. London 1875.
Wilkinson, Tate: Memoirs of his own life. I—IV. York 1790.
Zinck, L.: Congreve, Vanbrugh og Sheridan. Kbhvn. 1869.

I Literaturfortegnelsen er ikke medtaget de mangfoldige Theaterstykker, som er nævnt og omhandlede i Teksten, ikke heller Bibliotheksværker, som biografiske Leksika o. l.

REGISTER

Abington, Mrs., 351 Note 1.
Ackermann, Charlotte, 86, 128, 129—131, 140.
—, Dorothea, 76, 128—129.
—, Fru Schröder-, se Schröder.
—, Konrad Ernst, 20, 26, 61, 63—64, 67, 72, 75—77, 78—83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 98, 112, 122—123, 139 Noten.
Ackerm.-Schröderske Familie, 9, 131.
Ackermannske Selskab, det, 6, 20, 72, 77, 81, 84 ff, 109, 112 Note 1, 122.
Addison, 42 Noten, 304.
d'Afflisio, Guiseppe, 122.
d'Aigueberre, 206 Note 1.
Akademier, 2.
d'Alembert, 201.
d'Ancourt, F. C., 185, 194 Note 1.
Angelique, Mlle, 207 Note 2.
Anna Amalie. Hertuginde, 99, 102.
Antusch, Ægteparret, 53.
Appelsinpigerne, 292—93.
d'Argental, Grevinde, 217.
Armand, François, 238 Note 2, 248.
d'Arnaud, 240 Note 1.
Ashbury, 302.
Aston, Anthony, 281.
Aumont, Hertugen af, 243.
Ausschuss, 161.

Bachaumont, 225, 254.
Baggesen, Jens, 125, 132, 136—137, 140, 148—49.
Balicourt, Mlle, 222 Note 3.
„Bander", 111 Noten.
Banks, 127 Note 1.
Baron den ældre, 67 Noten, 194, 195, 198, 206—207, 219.
— den yngre, 238 Note 2.
Barry, Elisabeth, 265, 284—285, 296, 308.
— Spranger, 323 Note 1, 335, 338, 347.
Bastiari, 16.
Beaubourg, Pierre Trochon, 192, 195—196, 198, 203 Note 1, 245, 326.
Beauménars, Mme, 238 Note 2.
Beaumont og Fletcher, 171, 272, 324 Noten.
Beauval, Mlle, 192, 195.
beaux, 290, 292—93.
Beck, Heinrich, 104, 151, 155—156, 158, 161, 162, 163, 165.
—, Karoline, f. Ziegler, 165 Note 2.
„Beeston-boys", 270.
Beeston, Will., 270..
Behn, Aphra, 269.
Behrmann, F. G., 43.
Beil, Joh. Dav., 104, 151, 155—56, 157, 158, 161, 162, 163, 166, 171.
Bellamy, Miss, 335, 338, 347 Noten.
Bellecourt, 243, 252, 253, 255.
Bergopzoomer, Joh. Bapt., 117, 120, 141.
Berliner Hoftheatret, 173.
Bernardon, 19, se iøvrigt v. Kurz.
Bernardoniader, 109, 122.
Bethmann, Fru, se Unzelmann.
Betterton, Mrs., 276, 284, 313.

Betterton, Thomas, 270, 276, 277, 278—288, 296, 297, 298, 299, 304, 305.
Biereichel, Sofia, se Schröder.
Biron, 49.
„Blomsterorden, den kronede“, 2.
Bodmer, 52 Noten.
Boeck, Joh. Mich., 86—87, 158, 163, 165 Note 2, 171.
—, Fru 158.
Boheme, 347.
Boileau, 29.
Bolingbrooke, 304, 305.
Bonneval, 238 Note 2.
Booth, Bart., 298, 304—305, 306, 310, 314, 329, 347.
Borchers, David, 87—88.
Borkenstein, Heinr., 43, 66.
Bostel, 141 Note 1, 143 Note 1.
bouche-trous, 186.
Bouffé, 251.
Bouillon, Hertuginden af, 209—10.
Boule-Rouge Theatret, 232.
Boursault, 297 Note 2.
Bracegirdle, Anne, 285—86.
Brandes, Charlotte Henriette, 99, 160.
—, Joh. Chr., 100, 119 Noten, 126, 129, 143 Noten.
—, Minna, 160.
Breitinger, 52 Noten.
Brizard, 256, 257, 258.
Brockmann, Joh. F. H., 133, 138, 141.
Brooke, 127 Note 1.
Bruck, 53, 54.
Brückner, Christiane Henr., 110.
—, Johann, 110.
—, Katharina Magdal., 53, 54.
Brühl, Greve, 51.
Brömel, 134, 143 Noten.
Bubbers, 91.
Burgtheatret, 114—18, 122, 141—43.
Böttiger, K. A., 149 Note 2, 168—69.

Campra, 229 Noten.
Capus, 134.
Capitanotypen, 2.
Centlivre, Susannah, 266, 269.
de la Chalotais, 206.
Champmeslé, Mlle, 196.
chef d'emploi, 186.
Chenier, Marie-Joseph, 232—33.
Choiseul, 254.
Cibber, Caius Gabriel, 299.
—, Colley, 283, 286, 298, 299—309, 310, 324, 326, 329.
—, Susannah, Maria, 335—336, 338, 347 Noten.
—, Theophilus, 311, 338.
Clairon, Mlle, 200, 217, 221, 226—37, 238 Note 2, 242, 244, 247, 255.
Clive, Kitty, 318—19, 326, 332, 338.
Clun, 272.
Cockpit-Theatret. 270, 279.
Coffey, 66 Note 2, 318.
Collé, Ch., 207 Note 3, 216, 224, 239, 242, 256, 351 Note 2.
Collier, Jeremy. 296—97.
Colman, George, 341.
Comédie-Française, 115, 183—92, 216.
Commedia dell'arte, 119.
Congreve, Will, 267, 285, 296, 297, 303, 324.
Contat, Mlle, 194 Note 1.
Contius, 113 Note 2.
Corneille, 4, 5, 20, 42, 47, 63, 199, 203, 224, 225.
Courtisan, 16, 34.
Couvreur, Rob., 202.
Crébillon d. æ.. 198, 202.
Cronegk, 75, 92 Noten.
Covent Garden Theatret, 291, 296, 311, 313, 315, 321, 335 ff, 341.
Coventry, John, 294.
Cowley, 271.
Cumberland, Richard, 126, 128, 139, 313—14, 322, 335.

Dalberg, Wolfg. Heribert v., 154, 158 Note 2, 159—66, 172.

„Damesiden“, 188 Note 3.
Danchet, 229.
Dancourt, 297 Note 2, 337 Note 1.
Dangeville, Familien, 201.
—, Marie Anne, 201, 218 Noten, 222 Note 3, 227, 238 Note 2, 249, 255, 256.
—, Hr., 238 Note 2.
Davenant, Charl., 277.
—, W., 265, 266, 271, 274—276, 277, 279, 284, 343.
Davenport, Mrs., 276.
Davies, Mrs., 276, 277.
—, Thomas, 345.
Delane, 333, 338.
Dénis, Mme, 258.
Dennebault, Anne, 196 Note 1.
Denner, Harlekinfamilien, 9.
—, Harlekin, 64 Noten.
—, Demoiselle, geb. Spiegelberg, 27.
Denner-Spiegelbergske Selskab, det, 6.
Deschamps, 42 Noten, 238 Note 2.
Desfontaine, 226.
Deshais, se de Hesse.
Desmares, Mlle, 192, 196, 200, 208, 249.
—, Nicolas, 196 Note 1.
Destouches, Néricault, 41, 185, 199.
Detharding, 66 Note 2.
Devrient, Ludw., 180.
Diderot, 73, 351.
Dogget, Thomas, 303—304, 305, 317, 326.
Dorset-Garden Theatret, 277.
Double, 186.
Downes, 299.
Dreyer, 143 Noten.
Drouin, 238 Note 2.
Drury Lane Theatret, 296, 297, 298, 301, 304, 310—311, 313, 317, 327, 329 ff, 337—352.
Dryden, 267—68, 280, 287, 297 Note 1, 302.
Dublant, 186.
Dubois, 238 Note 2.
Dubreuil, 238 Note 2.
Ducis, 256.
Duclos, Marie Anne, 192, 196, 203 Note 1, 208. 326.
Duègnes, 186.
Dufresne, se Quinault.
Dufresny, 4, 185.
Dugazon, 231—33.
Dumesnil, Mlle, 219, 221—26, 227, 230, 231—34, 237, 238 Note 2, 255, 256.
Duvall, Mme, 321.
Dyck, 109 Note 1.
Döbbelin, Karl Th., 111, 173—74, 196.
—, Mme, f. Schulz, 112—13.
Döbbelinske Trup, 109, 111—14, 133.

Eckenberg, Joh. Carl, 6—8, 48.
Ekhof, Konrad, 23—24, 25, 59—83, 84, 85, 87, 89, 97—105, 106, 110, 112 Note 2, 123, 151, 152, 133, 155, 157, 158, 329.
—, Fru, 80, 83.
Elb-Svaneordenen, 2, 11 Noten.
Elinson-Haak, Familien, 9, 36.
Elinson, 31 Note 3. 45.
Engel, I. I., 102—03, 173—74.
Ernst II, Hertug. 102, 103.
Etheredge, 265, 267.

Fabricius, 51.
Faquhar, George, 139, 268, 297, 303, 307, 331.
female wits, the, 268—69.
Fielding, Henry, 312, 321.
Fleck, Fried. Ferd., 174—77.
—, Mme, 177.
Fleetwood, 311, 317, 333—34, 335.
Flögel, 18 Noten, 19 Noten.
Fonpré, Mme, 204.
Fops' corner. the, 292.
Forbund, det tysksindede, 2.
Fontenelle, 184.
Foote, 323 Note 2.

Frederik August, Kurfyrste, 209.
— II. d. Store, 173, 215, 246 Note 1.
— Wilh. I, 8, 28.
— — II, 173.
— — III, 176, 178 Note 2.
Frétillon, 228.
Froment, 321.
Frontin, 120 Noten.
Fuhlentwiete, 23.
Försterske Trup, den, 39.

Galitzin, Prinsessen af, 234.
Garrick, David, 228—229, 291, 293 Noten, 319, 320—353.
—, Mrs., 350, 351, 352.
—, Peter, 322, 324.
Gaussin, Mlle, 197, 230, 238 Note 2, 249, 255, 256.
Gauthier, Mme, 238 Note 2.
Gemmingen, 170.
Gentlemen of the Great Chamber, 294.
Georg III, 352.
Giffard, 312, 320, 324.
Goethe, 86, 100, 104, 105, 110, 123, 126, 129, 138, 146, 152, 164, 168, 169 Note 2.
Goeze, 100 Noten.
Goldsmith, Oliver, 341.
Goldoni, 129, 251.
Goodman's Fields Theatret, 312, 313, 320, 323—24, 329.
Got, 251.
Gothaer Hoftheater, 151—58.
Gotter, F. W., 73.
Gottsched, Joh. Christoph, 28—40, 41, 42, 43, 45—58, 63, 64.
—, Louise Adelg. Vict., 48.
Graffigny, Mme, 92 Noten, 111, 221, 226.
Grandes Coquettes, 186.
Grandval, C. F. N. R., 209 Note 2, 238, 245, 252, 253, 255.
Granier, Mlle, 321.
Green, Mrs., se Hippisley.
Greve, 141 Note 1, 143 Note 1.
Grimm, 17.
Grossmann, 101, 166.
Gryphius, Andreas, 2, 3.
Guénégaud-Theatret, 187.
Guérin, 194.
Guillard, 228 Note 2.
Gwynn, Nell, 273—74.
Günther, 28.

Haakske Selskab, det, 31, 36.
Händel, 338 Noten.
Hagen, 113 Note 2, 114 Note 1.
Haide, 164 Noten.
Hanswurst, 16—19, 41, 46—47, 116.
Harlekin, 16, 41, 46—47, 120 Noten.
Harlekinlazzi, 4.
Harley, 304.
Harris, Henry, 276, 277—79.
Hart, Charles, 272.
Hauptagenten, 19, 21, 22.
Haupt- und Staatsaktioner, 9 ff, 42, 46—47.
Havard, 338.
Haymarket-Theatret, 298—99, 311.
„Haymarket, Lille" Theatret, 311, 313.
Hendel-Schütz, Fru, 104.
Hensel, Hr., 85.
—, Sofie Frederike, 84—86, 89, 92 Noten, 93—96, 98, 110, 159—60.
Héraut-Séchelles, 231.
Herbert, Henry, 270.
Hertugens Theater, 276.
Heydrich, 53, 54, 55, 61, 116.
Highmoore, 310, 311.
Hill, Aaron, 338.
Hippisley, Miss, 321, 338.
Hoadley, 341.
Hoffmann, Clara, 78.
—, Carl Ludw., 31 Note 3, 32, 34.
Hogarth. 341 Note 2, 345 Note 1.
Holberg, Ludvig, 5, 8, 10, 66, 75, 76, 88, 89, 138.
Horribiliscribrifax, 2.

Howard, James, 266 Note 2.
—, Robert, 267, 273 Noten.
Huber, Fru, 53, 54, 116.
Hughes, Mrs., 274.

Iffland, Aug. Wilh., 21 Noten, 61, 73—74, 104, 146, 147, 151—58, 161, 162, 163, 165—173, 174, 176—80.
—, Gottfried, 178 Note 2.
—, Louise, 152, 178 Note 2, 179.
—, — , f. Gleuhm, 179 Noten.
Improvisationskomedie, 114, 116, 119—20, 126.
Inspicienter, 115 Noten.
Italienerne, 183.

Jackerl, 18.
Jacquet, 118.
—, Catty, 118.
Johnson, Dr., 318, 327, 332.
Jonson, Ben, 275, 333, 348.
Jones, 127 Note 1, 338.
Joseph II, 115, 143, 187 Note 2, 160.

Kapper, 186.
Karl Alexander, Markgreve, 255.
— August, Hertug, 104—05.
— II, 264 ff, 290, 295.
— XII, 12—13.
— Fredrik, Hertug, 45, 48.
— Theodor, Kurfyrste, 159, 172.
Karoline Mathilde, 131.
Kasperl, 18.
Killigrew, Thomas, 264, 271.
Kirchhöffer, 163 Note 2.
Klapmaier, 66 Note 2.
Kleefelder, Katharina, se Brückner.
Klinger, Maximilian, 107—08, 134.
de Klinglin, Greve, 204.
Klos, 143 Note 1, 144.
Kneller, 281.
Knipp, Mrs., 274.
Koch, Betty, se Roose.
—, Christiane, se Brückner.
Koch, Gottfried Heinrich, 38—39, 40, 41, 42, 48, 53, 54, 55, 56, 71—72, 84, 109—11, 114, 166.
—, Fru, g. m. G. H. Koch, 116.
—, Siegfr. Gotth., 171.
Kochske Selskab, det, 6, 91, 102, 109—11, 113.
Kohlhardt, Fr., 32, 38, 42, 52.
„Kongesiden", 188 Note 3.
„Kong Kambyses Stil", 4.
Kotzebue, 139, 146, 147, 169 Note 2.
Krüger, 67 Noten, 75 Note 2.
Kummerfeld, Karoline, 20—21, 86, 89—91, 158.
Kunstnerfamilier, 9.
v. Kurz, Felix Joseph, 19, 91, 109, 114, 119. 141.
—, Teresina, 119, 121.
Kynaston, 273, 279.
Kärntnerthor-Theatret, 115.
Kästner, 55.
Königsmark, Aurora, 209 Note 1.

La Chaussée, 221, 226.
Lacy, John, 272—73.
Lagrange, 187.
La Grange-Chancel, 184, 196 Note 1.
La Mothe-Houdard, 184, 208.
La Mothe, Mme, 238 Note 2.
Landsdowne, 317.
La Noue, 238 Note 2, 239, 242.
Larive, 233, 256.
La Thorillière, Anne, 194, 248.
—, d. Ældre, 194 Note 2.
—, Pierre Lenoir, 194, 222, 238 Note 2.
Lauraquais, Greve, 218.
Lavoye, Mme, 238 Note 2.
Le Couvreur, Adrienne, 204—11, 212, 215, 219, 221, 224, 308.
Lee, Nathaniel, 268, 272, 279, 280.
Legrand, 203—04, 208. 238 Note 2.
Leigh, Anthony, 286, 287.
Lekain, Henri Louis, 117, 219—220, 238—48, 252, 255.

Lenz, Reinhold, 108, 123, 134.
Leporello, 120 Noten.
Léris, 227.
Lesage, 184.
Lessing, G. E., 33, 46, 54—55, 73, 74, 84, 85, 88, 92—97, 100, 101, 102, 103, 107, 109, 110, 111, 117, 123, 129, 133, 138, 251.
Licensing-Act, 312—13.
v. Lichtenstein, Ghraadinde, 154, 158 Note 2.
Lillo, 66 Note 2, 73.
Lincoln's Inns Fields Theatret, 296, 297, 298, 303, 311.
v. Lohenstein, Dan. Casp., 2—3.
Lorenz, Mlle, se Fru Huber.
—, Ægteparret, 38, 53.
Louise, Dronn. af Preussen, 176, 178 Note 2.
Ludvig XIV, 183, 193, 295.
— XV, 242, 243.
— XVI, 172 Note 1, 257.
Ludwig, 8 Noten.
Luther, Morten, 16.
Löwe, Mad., f. Ling, 113.
Löwen, Dorothea, 90, 91, 92 Noten.
—, Joh. Friederich, 90—93.

Macklin, 315—18, 322, 328, 333—334, 338.
—, Mrs, 338.
Manley, Mrs., 269.
Manteaux, se „Kapper".
Marchand, se Dumesnil.
Maria Theresia, 115.
Marivaux, 41, 75 Note 2, 129, 185, 208.
Marlborough, 204, 304.
Marmontel, 226, 236—37.
Marshall, Ann, 274.
—, Rebecca, 274.
Maupin, Mlle, 191.
Mecklenburg-Schwerin, Hertuginden
Mécour, Susanna, 91.
af, 63.
Menke, 28.
Meyer, F. L. W., 133, 161, 163 Note 2.
Mohun, Mich., 270, 272.
Molé, François René, 252—54, 255.
Molière, 4, 5, 11, 20, 41, 88, 89, 130, 138, 184, 194, 202, 207, 273 Noten, 287, 297 Noten, 300 Note 2.
—, Mme, 194.
Moore, Edw., 66 Note 2, 251 Note 2, 341.
Moritz af Sachsen, 209—10.
Mountfort, Will., 286.
Murphy, Arthur, 341.
Müller, Joh. Fr., 118, 141.
—, Jos. Ferd., 45, 46.
Mylius, Christlob, 50, 54.
Musikakademi, det kgl., 183.
Musæus, 104.

Nachkomoedie, 10—11.
Nachspiel, 10—11.
Nationaltheatret i Hamborg, 84—95, 108, 109, 122.
— i Mannheim, 158—73.
Naumann, 54.
de Nesle, Mme, 200.
Neuber, Carolina, 28—58, 64, 65, 109, 112, 116, 196.
—, Johann, 30, 34, 36, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 51, 53, 58.
Neuberske Selskab, det, 6, 8 Noten 43, 49, 109.
Newton, Thomas, 325, 328.
Nicolai, Fr., 75, 102, 103.
Nicolet, 254.
Nicolini, 120 Note 2, 298.
Noakes, James, 276, 286, 326.
Nouseul, Mme, 200.
Ny Theater, det, se Lincoln's Inns Field.

Oldfield, Anne, 212 Noten, 307—09, 310, 331.
Oldfieldismos, 307.

Opéra-comique, 183 Note 3.
Opitz, Martin, 2, 3.
Orrery, Jarl af, 267.
Ossenfelder, 54.
Otway, 268, 273 Noten, 280, 285.

Pandzen, Andr., 2.
„Pataquès“, 194.
Paulin, 238 Note 2, 239.
Paulsen, Carl Andr., 5.
—, Anna, 5 Noten.
Pegnitzhyrderne, 2.
Pellegrin, Abbé, 184.
Pepys, Sam, 274.
Philips, Ambroise, 305.
Phister, J. L., 251.
Pickelhering, 4, 16.
Pinero, 134.
Piron, 221 Note 1, 240.
Plakater, 10.
Poisson, Fr. Arn., 249, 250.
—, Paul, 189, 192, 194, 222, 238 Note 2.
—, Raymond, 192, 194.
Pompadur, Mme, 243.
de Pompignan, 233.
Ponteuil, 198, 203.
Pope, 307, 310, 325.
Porter, Mary, 307—09, 310, 319.
Powel, George, 302.
Pradon, 34, 42.
Prehausen, Gottfried, 18, 114.
Préville, Pierre Louis, 218 Noten, 250—52, 255.
„Principal“, 4, 111 Noten.
Pritchard, Hannah, 332, 336, 338, 346.

Quin, 313—16, 325—26, 335—36, 343, 344, 347.
Quinault, d. Ældre, 198.
—, Søstrene, 200, 222.
—, Jean, 204.
Quinault, Familien, 201, 205, 208, 220.
— -Dufresne, Ægteparret, 189.
Quinault, Hr., 197, 198—200, 209, 220, 221, 222 Note 3.
v. Quoten, Sam. Pauelsen, 8.

Racine, 4, 20, 34, 41, 44, 47, 63, 178, 199, 203 Noten, 207, 210, 222, 229, 233, 240, 305 Note 1.
Ralph, 127 Note 1.
Ramler, 174.
Regissører, 115 Noten.
Regnard, 41, 55, 85, 184, 250, 266.
Régnier, 251.
Reichard, Joh. Fr., 103.
Renschüb, 161, 166, 171.
—, Fru, f. Sommer, 161 Noten.
Rhodes, John, 270, 278, 279.
Ribou, 238 Note 2.
Rich, Christopher, 295—99, 311.
—, Christ. Mozier, 298 Note 2.
—, John, 291, 298, 302, 304, 305, 311, 315, 335.
Richard, Johanna, se Sacco.
Richelieu, Maréchal, 243.
Rist, Johan, 11.
Rochester, Jarl af, 264, 285.
Roose, Betty, 171.
Rosenkilde, Chr. N., 251.
Rosenstand-Goiske, 97 Noten.
Rost, 52 Noten.
Rowe, 324, 335.
Rozelly 238 Note 2.
Ryan, 314 Note 1, 335.
Røde Okse-Theatret, 270.

Sacco, 121, 126.
—, Johanne, 121, 126, 141.
Saint-Val, Mlle, 256 Note 2.
Salisbury Court Theatret 270.
Sandford, 286.
Sarrazin, 221, 238.
Saunderson, Mrs., se Betterton.
Saurin, 251.
Scanapiecq, Marie Claire, 227—28.
Scepteraktion, 22.

v. Scheyb, 57.
Schiller, 87, 138, 146, 162—66, 170, 174, 177, 179.
Schink, Joh. Fr., 167.
Schlegel, Elias, 67, 74, 101, 123.
Schlosser, 100 Noten.
Schmid, 109 Note 1, 110 Note 1, 113 Note 1, 126, 127 Note 1, 129.
Schröder, Ghristina, f. Hart, 131—32, 141.
—, Fr. L., 5, 6, 20, 26, 38, 96 Note 1, 72, 76, 77—83, 87, 88, 89, 91, 98, 105, 106—09, 112 Note 1, 119—50, 152, 152, 157, 158 Note 2, 162, 168, 170, 174, 176, 179, 346.
Schröder-Ackermann, Sofia Charlotte, 20, 25, 59—60, 64, 66 Note 2, 67, 72, 75—83, 85, 88, 98, 122, 128, 131, 139, 140, 141 Note 1.
Schröter, 87.
Schubert, 53.
Schuh, Franz, 18, 70, 112, 114.
Schulz, Sofie, 80.
Schulze, 81, 91.
—, Karoline, se Kummerfeld.
—, Sofie, 87.
Schütze, 127.
Schönemann, Joh. Fr., 19 Noten, 25, 38, 39, 48—49, 56, 60, 62, 63, 67, 70, 87, 90.
—, Fru, 48, 63.
Schönemannske Selskab, det, 6, 60 ff, 66, 67, 76.
Scolary, 131 Noten.
Sedaine, 226, 247.
Sedley, 267.
Sekundroller, 186.
de Seine, Mlle, 200.
Selskab, det frugtbringende, 2, 11 Not.
—, det poetiske, 28, 29.
Semainier, 187.
Seneca, 2.
Seyler, Abel, 90—91, 93, 98—99, 102, 103, 109, 143 Noten, 153 Noten, 159—60.
Seyler, Fru, se Sofie Hensel.
Seylerske Selskab, det, 95, 98, 112.
Sganarel, 120 Noten.
Shakespeare, 2, 4, 96, 100, 107, 109 Note 3, 112, 124—25, 132, 136, 138, 162, 164, 171, 168, 211, 256, 266, 274, 275, 280, 300 Note 2, 301, 303, 314, 316, 317, 318, 320, 324, 332, 333, 318, 342—48, 352.
Sheridan, Thomas, 314—35, 344.
—, Rich. B., 334, 351 Note 1.
Skuespillerakademi, 67—68.
Smock Alley Theatret, 334—35.
Sociétairesystemet, 187.
Sofokles, 81.
Sonnenfels, 116.
Spiegelberg, Familien, 9, 26, 36.
—, Joh. Chr., 23, 11.
Spiegelberg-Denner, Mme, 27, 67.
Starcke, Johanna Christine, 104, 110.
Steele, Richard, 302.
Steinbrecher, Md., 70, 111.
„Stjernen“, Boldhuset, 187.
Stephanie, Chr. Gottlob, 117, 141.
—, Gottlieb, 117—18, 134, 141, 142.
Stolle, 64 Noten.
Stranitzky, Jos. Ant., 18, 21, 114.
Stuart, Mich., 79.
Stützer, der, 40.
Stüwen, Peter, 43, 47, 49 Noten.
Sudermann, 134.
Suppig, 38, 39—40, 47, 51, 53, 54.

Talma, 50 Noten, 232, 246.
Taylor, 284.
Théâtre-Français, 171, 183—201, 205, 216, 219, 238.
Thomasius, Chr., 28.
Thomassin, 228 Note 1.
Thomson, 55, 313.
Tieck, Ludw., 175.
Tillemann, 90, 91.
Toscani, Fru, 160.
Tribou, 209 Note 2.
Trivelino, 120 Noten.

Uhlig, 61, 67 Noten.
Underhill, Cave, 276, 286, 287.
Unzelmann, Fru, 178—79.
Unzer, Dr., 129.

Vanbrugh, 267, 297—98, 300 Note 2, 301, 348.
Velten, Catharina Elisab., 6.
—, Johs., 5—6.
—, Familien, 9.
—, Truppen, 6, 10, 11, 16, 18, 26, 31.
Vestris, Mme, 256, 259.
de Vilette, Marquise, 258.
Villiers, George, 265.
Violetti, Eva Maria, se Mrs. Garrick.
Vizard masks, 290.
v. Voght, 141 Note 1, 143 Nøte 1.
Voltaire, 42, 47, 55, 74, 75, 96, 101, 184, 204 Noten, 207, 211, 212—20, 223, 225, 226, 230 Note 2, 236, 238, 239—42, 243, 244, 245, 246, 253 Note 1, 254, 255—59, 297, 338.

Walpole, Rob., 312.
Watteau, 189.
Wäserske Trup, den, 131 Noten.
Weidmann, 118.
Weidner, Md., se Md. Huber.
Weigler, Anna Rachel, 39.
Weiskern, 114.
Weisse, Chr., 3, 54, 55, 67, 74, 86, 109 Note 3, 110, 112.
Weissenborn, Carolina, se Neuber.
Wienertheatret, 109, 114.
Wilks, Rob., 298, 302—04, 305, 306, 310, 331.
William III, 296.
Woffington, Margaret, 330—31, 337 Note 3, 338.
Wolffram, G. F., 55.
Woodward, 337, 338.
Wright, Mich., 273 Noten.
Wycherley, 266, 267.
„Wöchner“, 115 Noten.

Yates, 338.

Zanni, 88 Noten, 120, 228 Note 1.
Zuccarini, 143.

GYLDENDALSKE BOGHANDEL · NORDISK FORLAG

KARL MANTZIUS

SKUESPILKUNSTENS HISTORIE

I. OLDTIDENS SKUESPILKUNST. Med ca. 70 Illustrationer. *4 Kr. 75 Øre.*

II. SKUESPILKUNST I MIDDELALDER OG RENAISSANCE. Med Illustrationer. *6 Kr.*

III. ENGELSKE TEATERFORHOLD I SHAKESPEARETIDEN. Med Illustrationer. *4 Kr. 50 Øre.*

IV. MOLIERETIDEN. Med Illustrationer. *4 Kr. 75 Øre.*

„Hos *Karl Mantzius* finder vi mange af de samme Egenskaber som hos *Georg Brandes.* Han arbejder med samme Frihed og faste Greb. Han sigter snarere efter at fremstille Emnet i brede Linier og Farver, end efter minutiøs og anstrængt Udforsken af enkelte Punkter . . . Resultatet er blevet en *mærkværdig interessant og højst tankevækkende* Historie, fortalt i simple og betydningsfulde Linier, saa at vi følger hele Theaterudviklingens Forløb, som vi kunde følge en fremragende Helt eller Heltindes Liv paa Verdens egen Scene . . .“
The Daily Chronicle, 6. Oktober 1903.

„Om dramatisk Litteratur har vi mange lærde Bind, men *Dr. Karl Mantzius* har forsynet os med det længe attraaede Værk „*Skuespilkunstens Historie*“ . . . Jeg kan hjertelig anbefale disse tre fortrinlige Bind til alle, som studerer Theatret . . . Det *græske Theater* behandles detaljeret i et af de mest værdifulde Afsnit af Værket. Her kommer maaske mere end noget andet Sted Doktorens Erfaring som Skuespiller ham til Gode; hvad der er Vanskeligheder for den Uerfarne glattes ud ved den kyndige Fremstillers praktiske Kundskab . . . Afsnittet om den *italienske Komedie,* specielt commedia dell'arte, er *ganske beundringsværdigt* . . . Sikkert er det, at Dr. Karl Mantzius har bragt alle, der beskæftiger sig med Scenen, dybt i sin Gæld, og at ingen som fuldt ud vil belæres i Skuespilkunstens Historie kan tillade sig at se bort fra disse fortræffelige Bind.“ *The Academy and Litterature*, 5. Marts 1904.

„Dr. Mantzius's Studie over det engelske Theater i Shakespearetiden er den *bedste populære Afhandling* om dette Emne, *som endnu er skrevet.*“
W. Archer, Chronicle, 28 Marts 1904.