

Panoramats skenvärld – 1800-talets bildteatrar

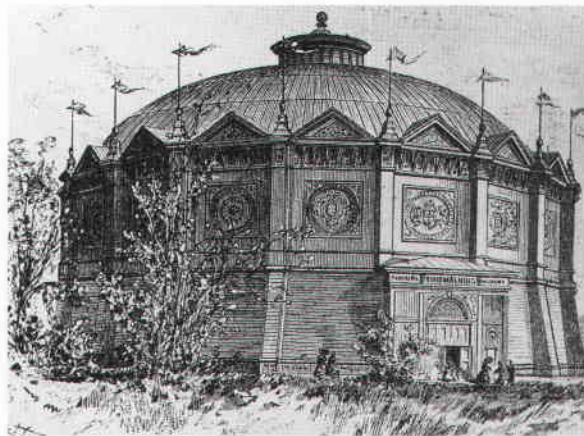
Åke Abrahamsson

Med 1800-talets samhällsomvandling och vidgade världsblick följde ett växande bildbehov. Med bildens hjälp gjordes det nya förståeligt och hemtamt. Bilder från när och fjärran gav kunskap och fyllde livet med innehåll. Världen erövrades i bildform. Resultatet blev en bildverklighet, en alternativ skenvärld. Skenet upprätthölls av press- och bokillustrationer, konstreproduktioner och oljetryck, fotografier och vykort men framför allt av tidens populära bildteatrar: panorama och diorama.

Vad som förevisades var jättelika rundmålningar – ordet panorama stod ursprungligen för kring-syn eller allomfattande utsikt – inramade av olika scenarrangemang. Diorama betydde vanligen att målningen var transparent och, i skiftande belysning, ändrade karaktär. I ett stort panorama kunde publiken träda in i och låta sig omslutas av bilden. Namnen betecknade också tittskåpsvisningar av bilder i mindre skala, en besläktad men annan form av verklighetsillusion. Den visuella trovärdigheten var stor, så ock förmågan att övertyga – och förleda. I praktiken var panoramat ett opportunistiskt medium, använt som politiskt vapen, pedagogiskt hjälpmedel eller i rent underhållningssyfte.

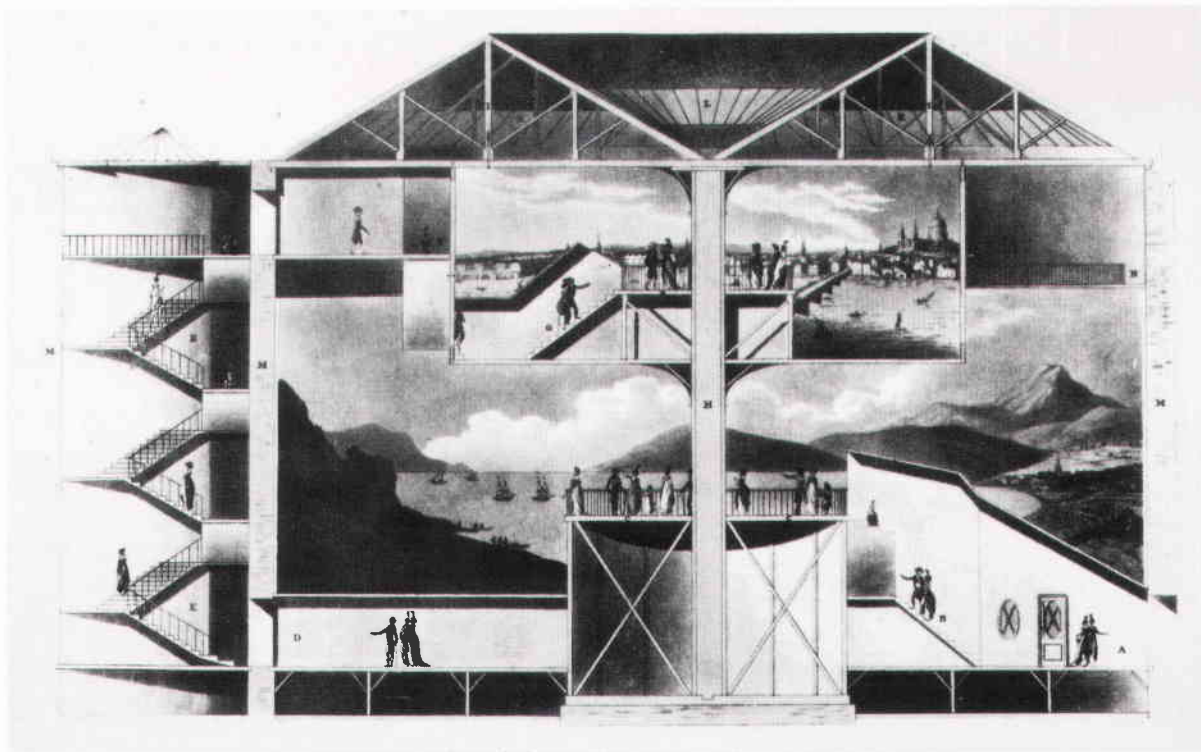
Allmänna Rundmålningssaktiebolaget

I september 1889 invigdes i Stockholm en gigantisk panoramabyggnad, belägen vid Kaptensudden



Reklambild av panoramabyggnaden vid Kaptensudden på Djurgården 1889. Blåtonad xylografi. SSM.

på Djurgården. Arkitekt var Magnus Isaeus och själva byggnaden, som syntes vida omkring, hade formen av en 20-sidig rotunda med kupoltak, krönt av en fönsterförsedd tornhuv. Rikt dekorerad efter tysk förebild påminde den om en gasklocka. Från entrén kom man in i en skum gång för att förhöja effekten av vad som väntade. En trappa ledde upp till en cirkelrund plattform omgiven av en balustrad. Här möttes ögat av en överraskande anblick. Inga väggar syntes. I stället öppnade sig runt om en målad horisont som förtonade i fjärran. Från kupolens tak hängde ett tältformigt segel som riktade det ovanifrån inströmmande dagsljuset ute-



Robert Barkers dubbelpanorama vid Leicester Square i London 1801. Ur Galassi, P; Before Photography, New York 1981.

slutande på målningen. Överkanten var dold och nederkanten övergick i en illusorisk förgrund. Målningen i sig var 16,2 meter hög och mätte 116 meter i omkrets. Med emballage vägde den 5 ton.

Motivet var "Pariser-Kommunens sista dag eller striden på Buttes Chaumont den 27 maj 1871" efter ett utkast av holländaren Wilhelm Martens. Panoramamat hade tidigare varit utställt på kontinenten och slumpats bort till arrangören, Allmänna Rundmålningsaktiebolaget. Budskapet var ej att missta sig på: se hur det går om arbetarna får makten! Något att tänka på för det socialdemokratiska partiet som hade bildats i april 1889. Målningen hade

bättrats på under ledning av Julius Kronberg. Han ansvarade även för förgrundens uppbyggda ruinlandskap med plastiska bilder i naturliga kostymer av stridens livlösa offer. Avsikten var att göra publiken så villrådig som möjligt om var "naturen" upphörde och målningen vidtog.

Stockholms Dagblad, som i förväg (24/8 1889) recenserade föreställningen, var vederbörligen imponerad. Enligt skribenten var det som att befinna sig på plats. Övergjuten av klart solsken framträdde Paris i all sin skönhet. "Men mörka skuggor hvila öfver den ljusa taflan". Ett sorgdok av brandrök hängde över staden. Bland ruiner och för-

skansningar vid Buttes de Chaumont utspelade sig "den bloddrypande sista akten af kommunens hem-ska drama". Avväpnade upprorsmän segnade ned för soldaternas "välriktade salva". Andra väntade på sin tur. "Flyende förföljas, sårade nedtrampas, döende förmäktas utan hjälp. Det hela är en bild af den gräsligaste oreda och förvildning, sådan endast kriget kan erbjuda". Succén var given och Allmänna Rundmålningsaktiebolaget blev snabbt en lönande affär.

Naturen överblickad

Panoramabyggnaden vid Kaptensudden var ingen ny uppfinning. Sättet att förevisa cirkulära perspektivvyer, kallad "naturen överblickad", patenterades allaredan 1787 av den irländske teaterdekorationsmålaren Robert Barker. Året efter ställde han ut en kvartsrund monumentalvy över Edinburghs hamninlopp, den första egentliga panoramamålningen. Topografin hade avtecknats med hjälp av ritkamera och verklighetsintrycket förstärktes av den böjda formen, som motsvarade människans naturliga synfält. Barker själv talade om en vidareutveckling av det samtida landskapsmåleriet i dess strävan efter större naturtrohet. Idén kom dock från teatern, där franskklassicismens slutna rum öppnats för utescener med realistisk stads- och naturbakgrund. Man ville spränga gränserna, skapa en sannare, mer verklighetsnära teater. Ett effektfullt medel var just den horisontellt välvda fondmålningen, som med sina perspektivistiska trick sög åskådaren in i bilden och gjorde scenen till ett verklighetens forum.

I Stockholm tog Louis Jean Desprez scenen i besittning. Hans illusionistiska dekor till operan Gustav Vasa 1785 kom inte bara att bilda skola. Scenerierna ifråga skulle också 1809 lyftas ut ur sitt sammanhang och förevisas av något som hette Théâtre Mechanique, Physique et Optique. Teater-

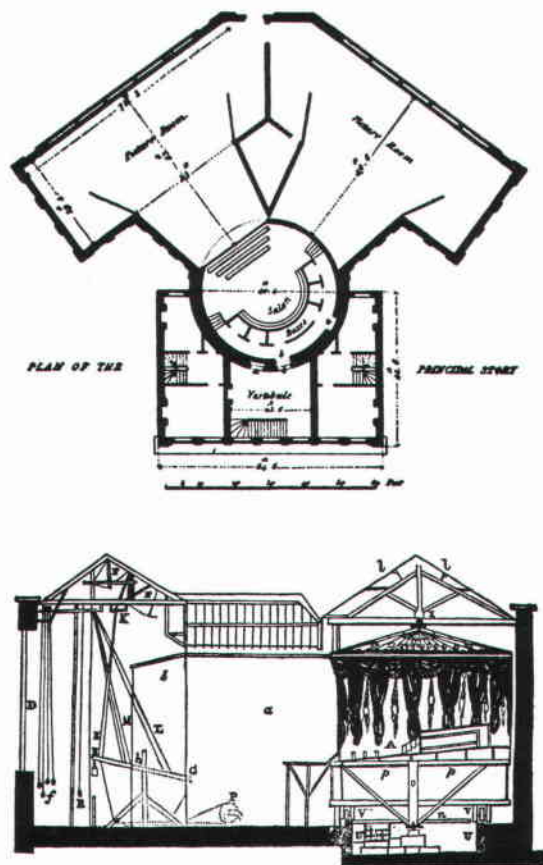
bilden födde med andra ord en bildteater. Först på plan var målaren och scenografen Jacques de Louthembourg, vilken 1781 i London öppnade en optisk miniatyrteater kallad Eidophusikon – grekiska för naturenlig bild. Modern scendekor kombinerades med det populära tittskåpets framrullade perspektivvyer, den mekaniska figurteaterns skuggspel och laterna magicans ljusbilder. Resultatet blev ett sceniskt trolleri med dramatiska kontrasteffekter. Olika städer och landskap passerade revy, dag blev natt, åska avlöstes av solsken – till publikens stora förtjusning.

Denna, "de levande tavlornas teater", fick Robert Barker att våga satsa på en egen panoramabyggnad. Den första, som uppfördes i London i slutet av 1790-talet, hade plats för två panoramor, den ena ovanför den andra. Efter att ha trätt in i Londons stadslandskap kunde åskådarna, via en spiraltrappa, förflytta sig till Portsmouths hamn där den engelska flottan låg för ankar. I Frankrike ville man inte vara sämre. Redan 1800 uppfördes, efter Barkers patent, två rotundor i Paris av amerikanen James Thayer. I den ena framställdes engelsmännens evakuering av Toulon 1793 och i den andra en rundsikt över Paris från Tuileriernas tak. De patriotiska känslorna svallade och med Napoleons stöd lät Thayer 1807 bygga en ny, än större rotunda efter mönster från den franska revolutionsarkitekturen med dess förkärlek för stor-slagna domer och glober. Rundmålningarna med sina alltmer illusoriska förgrundsscenerier var nästan lika omfångsrika som senare i Stockholm, 16x110 meter. Efter Napoleons fall visades påpassligt Ludvig XVIII:s landstigning i Calais.

Verkligheten övervunnen

Längst i illusionismakeri gick Louis Jacques Mandé Daguerre, också han dekorationsmålare med erfarenhet från den publikfriande melodramteatern. I

THE DIORAMA



Plan och genomskärning av Dioramabyggnaden i London 1823, uppförd enligt Daguerres patent. Ur Gernsheim, H & A; L J M Daguerre, *The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York 1968.

stället för att fånga in betraktaren i en rumsupp-lösande bildcirkel utgick han från teaterscenen och lade större vikt vid djupdimensionen. Till skillnad från det statiska panoramat sökte han dessutom skapa en upplevelse av förändring och rörelse i scenbilden. I hans 1822 i Paris öppnade Diorama fördes åskådarna in i ett mörkt rum och fick ta

plats på en plattform, som roterade mellan två öppningar i väggen. Bakom varje öppning fanns en dekorerad tunnel och i fonden en jättetavla, vars sceniska verkan förhöjdes av transparenta draperier och plastiska sättstycken samt, inte minst, en effektfull ljussättning. Förutom dagsljus från ovan och bakifrån belystes fondmålningen av artificiellt ljus – den nya gaslampan. Tavlan, som var målad på bägge sidor, ändrade därmed utseende. Allt styrdes av ett sinnrikt teatermaskineri och tillsammans med ljudeffekter och musik bjöds publiken på en multimedial totalupplevelse av världen utanför.

Med romantiken stegrades kravet på naturtrogenhet. Inom konsten utvecklades en illusionistisk detaljrealism. Helheten, däremot, kunde vara hur osannolik som helst. Det fanns en strävan att utplåna gränsen mellan konst och verklighet. Daguerre bidrog med att förbättra dioramats dubbeleffekt. Vid sidan ägnade han sig åt fotografiska experiment, att få naturen att avteckna sig själv. Från början var han främst intresserad av att få fram exaktare verklighetsförlagor till sina fondmålningar, inte att skapa ett nytt bildmedium. Det ena ledde dock till det andra. År 1837 skedde ett genombrott och 1839 donerades den nya ljusmålningstekniken, Daguerreotypin, till mänskligheten – samma år som Parisdioramat gick upp i ljusan låga. Fotografins förment objektiva avbildningar skulle därefter utgöra sanningsnorm, samtidigt som tidens fotografer i anslutning till det populära panoramamåleriet framställde egna fotografiska panoramor och cycloramor i 360 grader.

Världen som teater

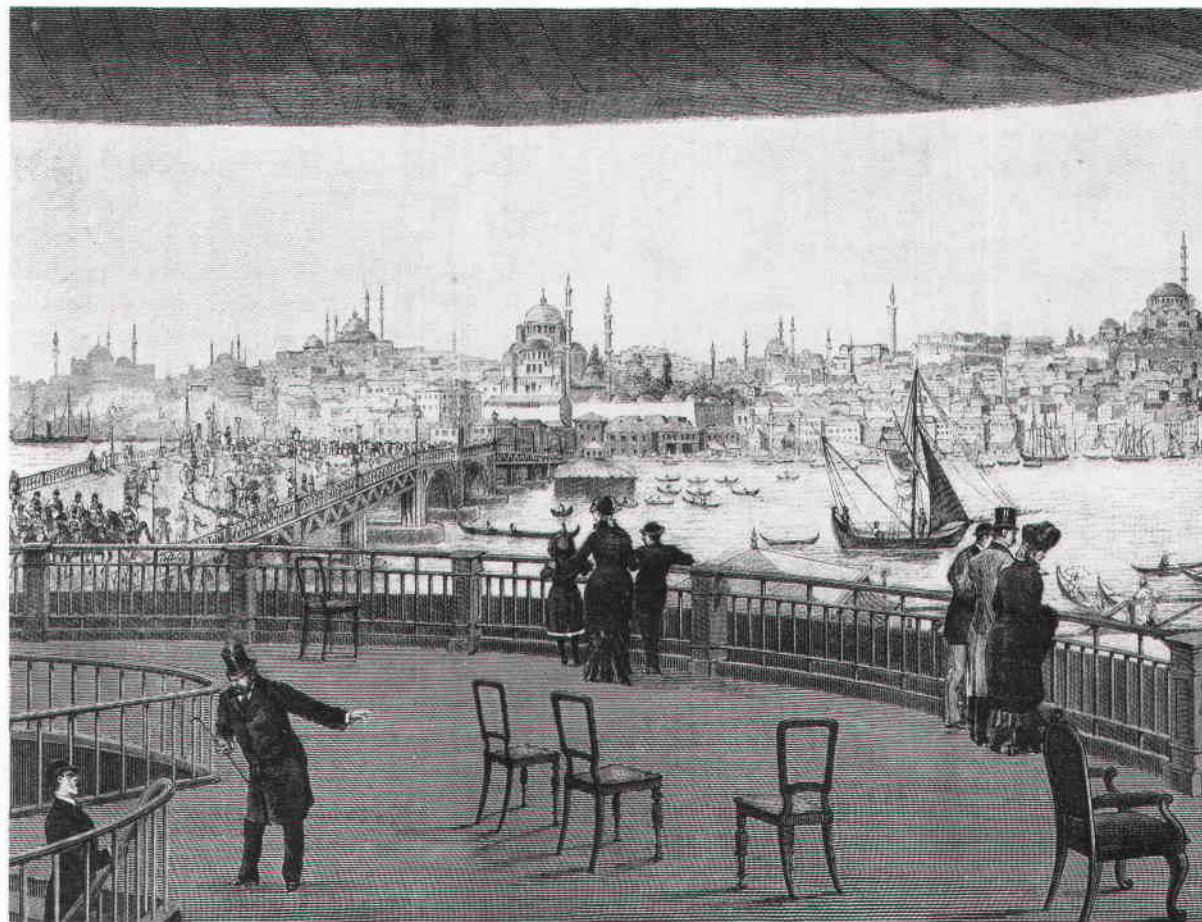
I Europa och västvärlden i övrigt spreds panoramafenomenet som en löpeld. Varje större stad hade flera bildteatrar. I London fanns i början av 1850-talet fem konkurrerande dioramor. På programmet

stod främst historiska och religiösa motiv, tavlor av romantiska landskap, kända städer och exotiska platser – en turistresa i bildform. Samma sak erbjöds av Europorama och Cosmorama, den senare specialiserad på spektakulära "världsmålningar". I den klotformade Wyld's Great Globe kunde publiken träda in i jordens innandöme, i ett Georama. Hydrorama avslöjade havsdjupens hemligheter och i Uranorama öppnade sig himlavalvets

universum. Innesluten i ett totalt synfält, en bild utan gränser, fick publiken bekräftelse på att allt hängde samman i en organisk enhet – en kungstänke i tidens natur- och humanvetenskap.

Det fanns också vertikalt anlagda panoramor, där man kunde stiga upp i luftballong eller dyka ned i havet. I Carl Wilhelm Gropius 1832 i Berlin invigda Pleorama, vars på stora spolar fästa panorama rullades förbi publiken, bjöds man på en sjö-

Konstantinopel i Köpenhamn. Ur Illustreret Tidende 1882.





Panorama över Stockholm från Mosebacke. Litografi av Ferdinand Tollin, 1842. SSM.

resa nedför Rhen eller i Neapelbukten. Navoloramat i Paris, som besöktes av Carl Jonas Love Almqvist 1840, skildrade ett berömt sjöslag. Andra, däribland Breysigs panorama i Berlin, koncentrerade sig på att dramatiskt åskådliggöra de senaste världshändelserna. Samtidigt tillkom nya bildteatrar med fantasifulla namn som Betaniorama, Kalorama, Kineorama, Myriorama och Naseorama. Kulmen nåddes på 1870- och 80-talen med Niagarapanoramats i London, revolutionjubileumspanoramats i Paris, Sedanpanoramats i Berlin, Golgatapanoramats i München, Mesdagpanoramats i Haag och Konstantinopelpanoramats i Köpenhamn.

Namnen panorama och diorama kom dessutom att beteckna olika former av tittskåpsvisningar. Från början en högreståndunderhållning blev tittskåpet, Mondo Nuovo, under 1800-talet ett populärt marknadsnöje med mer vågade inslag. Framrullade bilder ersattes så småningom av rörelseilluderande blädderbilder. Med stereoskopfotografiets uppkomst i början av 1850-talet lanserades vidare en ny typ av tittskåp, där fotografiets platthet gavs rymd och luft. I Kejsarpanoramats, som 1899 fanns uppställd i Birger Jarls Passage i

Stockholm, kunde samtidigt 25 personer beskåda stereoskopiska vyer av olika världsstäder. En föregångare var Camera Optica, en "ljussynskammare" med Laterna Magica. Själva "trolleyktan" med sina ljusbilder skulle i sin tur övergå i Skioptikonapparaten – och våra dagars diabildsprojektor. Alla visade de vidvyer och rundutsikter från den stora "Werlds-Theatern".

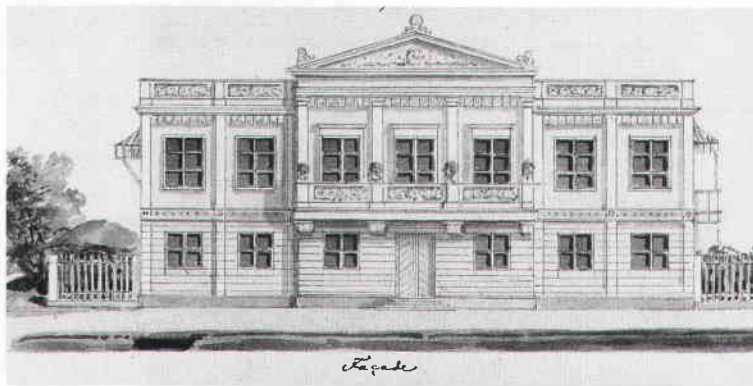
Bildteatern når Stockholm

De första, ambulerande bildteatrarna nådde Stockholm i mitten av 1820-talet. År 1824 förevisades både ett världsomspännande Cosmorama och en Camera Optica med "Illuminerade Prospekter" av utländska och svenska städer. Så gott som varje år bjöds därefter på illuminerade, ibland rörliga "Perspektiv-Rundmålningar" med spektakulära motiv kryddade med extraattraktioner. Visningar arrangerades i la Croix's Café Allemand vid Malm-torgsgatan, för att efter 1839 fortsätta i dennes Café i den nya Norrbrobasaren. Till en del handlade det om tittskåpsföreställningar, till en del om kommersiell utställningsverksamhet för det nya

stentrycket. Litografiska panoramor framställdes av bland andra Adolf Hårdh, Ferdinand Tollin och Carl Johan Billmark. 1842 kunde man i Pavillon du Bazar beundra Tollins stora akvallererade rundmålning från Mosebacke, ett böjt panorama som senare utgavs i platt litografisk form.

Samma år öppnade den första permanenta bildteatern kallad Kalotheama – grekiska för skönbildsskådespel – i la Croix's hus vid Brunkebergstorg. Initiativtagare var Georg Albert Müller, teaterdekorationsmålare vid Kungliga Operan och elev till Gropius i Berlin. Efter att ha tagit del av Daguerres svensköversatta fotografiska handbok från 1839, som även beskrev dennes Diorama, prövade han sin lycka både som fotograf och bildteaterdirektör. Redan 1840 deltog han i huvudstadens första fotoutställning, för att så i blygsam skala starta inscenerad bildvisning. Enligt reklamen presenterades tre vyer: en Madridutsikt, en klostinteriör samt ett panorama över Neapelbukten med Vesuvius under utbrott. Efter föreställningen rekommenderades man att inta "refraichissements" i la Croix's konditori. Aftonbladet (28/12

Detalj av ritning till G A Müllers rosafärgade "Pavillon-Byggnad wid Stora Slätten å Kongl. Djurgården". Original hos Kungliga Djurgårdsförvaltningen.



1842) talar om en fullkomlig optisk illusion. Gator, byggnader, landskap "framstiga fritt från duken".

Många hoppades på att Kalotheamat skulle få en fast anläggning i Stockholm, och då De la Croix behövde lokalen för sitt nya etablissement ansökte Müller om och fick kungligt tillstånd att uppföra en särskild byggnad framför Blå Porten på Djurgården. Invigningen skedde sommaren 1843 och i paviljongen fanns två scener, den ena förevisande fem stora tavlor och den andra ett Diorama med nio smärre stycken. Bland annat fick man se Dannemora gruva, Svartsjö och Ulrikdals slott. Aftonbladet (27/7 1843) var nu än mer entusiastisk. Effekten var så överraskande, "att mången förledes tro sig skåda icke en målning utan själva naturen".

Samma höst fick Müller konkurrens av historiemålaren och stockholmskildraren Carl Andreas Dahlström, vilken vid Malmskillnadsgatan 48, i sin ateljé 1 trappa upp in på gården, öppnade ett eget Diorama. Efter flera års studier, stora kostnader och upprepade försök sade han sig ha kommit Daguerres hemlighet på spåren. Tavlornas dubbeleffekt väckte också uppskattning, men lokalen var alltför liten och snart började maskineriet krångla med påföljd att Dahlström i slutet av februari 1844 tvingades upphöra med sin verksamhet. År 1846 gjorde han en kort comeback, men sen var sagan all.

Villa Diorama

Müller, däremot, slog på stort. Av Kungl Maj:t hade han fått tillstånd att uppföra en ny bildteater strax ovanför Novilla (till höger om nuvarande Skansen-ingången) på Djurgårdsslätten. Premiären på denna, som den kallades, Villa Diorama skedde sommaren 1846. Betydligt anspråkslösare än föregångarna i Paris, London och Berlin, kom man på samma sätt in i ett mörkt rum med två bildscener. De transparenta kulisserna och dukarna belystes

från olika håll av naturligt och artificiellt ljus. Bland annat fick man se hur världsstaden Paris tedde sig under dygnets skilda tider. Pressen var också positiv men publiktillströmningen hämmades, som det verkar, av den höga entréavgiften. Hur som helst gick det bättre under de följande somrarna då priset sänktes.

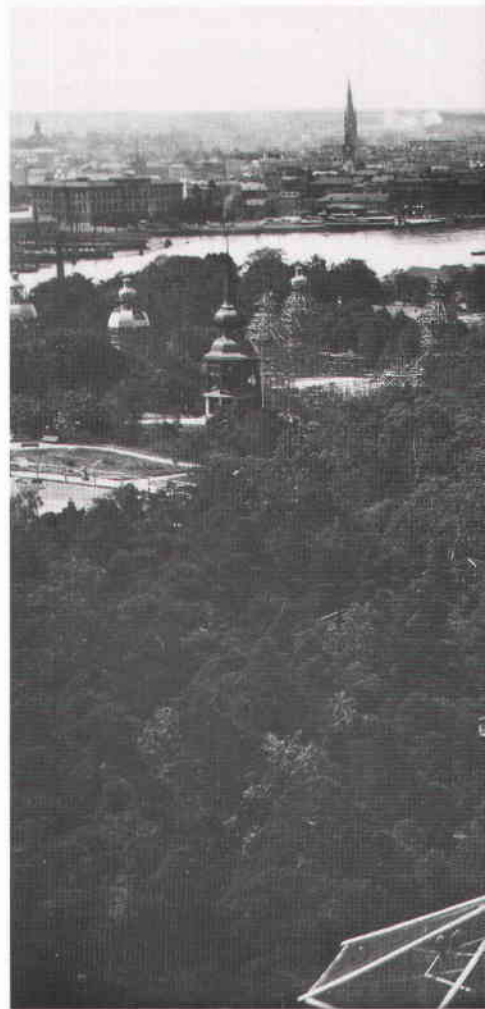
I den närbelägna Manégen förevisade samtidigt tysken Georg Hornung sin stora mekaniska konst-, figur- och världsteater, även uppsatt i Kirsteinska huset vid dåvarande Klara Strandgata. I slutet av 1849 invigde han sin egen skådebana vid Jakobsbergsgränd nära Sperlings backe. Förutom mekanisk konstbalett presenterades kinesiska pyrotekniska transparentmålningar och livfulla prospekter av London och ett alplandskap i Schweiz. Liknande spektakulära program erbjöds av ambulering bildvisningar i kombination med tableau vivants och kuriosakabinett, konstutställningar och pantomimteater. Under 1850- och 60-talen lockades den breda publiken med alla upptänkliga evenemang, tillsammans med rundmålningar av krig, olyckor, naturkatastrofer och exotiska turistmål.

Inte underligt därför att Villa Diorama, som enbart hade öppet på somrarna, befann sig i svårigheter. Redan 1852 överlät Müller sin bildteater till en Christian Möller. Ägarna skulle därefter avlösa varandra. Pressen hade inte mycket att säga, utom i början av 1860-talet då en professor Enstein gjorde reklam för sina "världsbekanta" panoramor. Några år senare förvandlades Villa Diorama till privatbostad. 1868–74 bodde den pensionerade Elias Sehlstedt i huset och 1920 övergick det i Einar Nermans ägo.

Åter till naturen

På 1870-talet började panoramats verklighetsilluderande förmåga att tas i bruk inom museivärld-

Panoramabyggnaden – och staden – som den såg ut 1896, året innan den stora Stockholmsutställningen. Foto F G Klemming. SSM.



den. Dess pedagogiska potential insågs först av Alexander von Humboldt, som såg framför sig landskapspanoramor från hela världen samlade i stora museibygnader. En liknande vision föresvävade den folklivsvurmande Carl Jonas Love Almqvist, vars romantiska idéer övertogs av Artur Hazelius, Skansens och Nordiska museets skapare. I stället för att föreläsa ville han *visa*, framställa folklivs-



bilder. Sitt första museum, i huset Drottninggatan 71, öppnade han i oktober 1873 och året därpå berikades den Skandinavisk-Etnografiska expositionen med två landskapspanoramor med motiv från Jämtland och Norrbotten. Framför konstfullt målade naturfonder, mitt bland äkta växtlighet och föremål, fanns utplacerade kostymerade vaxdockor och uppstoppade djur. Avsikten med dessa pitto-

reska folklivsbilder var att påvisa sambandet mellan kultur och natur, mellan människans och djurens rike.

I samband med Parisutställningen 1878 byggde Hazelius upp ett idealiserat, mycket uppskattat dalfolkspanorama, men han var ändå inte riktigt nöjd. Helst ville han framställa folklivet i levande drag, i ett friluftsmuseum. Det nya Nordiska muse-

et, som började byggas 1889, kompletterades därför 1891 med Skansen, där de konstgjorda kulisserna ersattes av ett verkligt landskap. Naturen gjordes helt enkelt till bild, en fond för folkloristiska miljöer levandegjorda av djur och folkdräktsklädd personal. En motbild till det moderna, avsedd att väcka fosterländskhet.

Gustaf Kolthoff, Biologiska museets grundare 1893, valde motsatt väg – att utveckla tittskåpsdioramat. Trött på dammiga naturaliekabinett ville han som konservator skapa en hel och lärorik bild av hur djuren levde i naturen. Uppstoppade fåglar och däggdjur ställdes ut i arrangerad terräng övergående i naturtrogna fondmålningar, utförda av vännen och jaktkamraten Bruno Liljefors. I ett suggestivt halvdunkel kunde publiken genom olika fönster och från en avskild utsiktsplattform betitta de ovanifrån belysta naturscenerierna. Sättet att illustrera ekologiska teman skulle senare övertas av många utländska naturhistoriska museer.

Strax invid låg den stora panoramabyggnaden vid Kaptensudden. Pariskommunspanoramamat lockade inte lika mycket folk som tidigare, då Allmänna Rundmålning AB vid tre årliga stämmor lämnat god utdelning på insatt kapital. År 1895 presenterades en ny rundmålning föreställande "Pompejs Förstöring", målad efter teckningar av den franske arkitekten Bobin. Redan året därpå måste dock bolaget avstå området till den styrelse som förberedde 1897 års stora Konst- och Industriutställning. Under själva utställningen fungerade den f d Panoramabyggnaden som servering och kemisk-teknisk paviljong. Byggnaden revs 1906 och på platsen står sedan 1916 Gunnar Wennerberg staty.

Bilden segrar

I samband med den stora utställningen 1897 kunde stockholmarna bekanta sig med nya bildmedier.

Alldeles vid ingången fanns en tornformad Camera Obscura, som via ett periskopobjektiv återspeglade yttervärlden på en vridbar, vitmålad mittskiva – en levande rundutsikt i miniatyr. I Kinematograf Lumière, belägen i Draketornet i Gamla Stockholm, visades därtill för första gången rörliga bilder. Med filmens oöverträffade verklighetsillusion hade också panoramat som bildteater, utom i museisammanhang, i stort spelat ut sin roll. Själva formen återkom dock i vidfilmens och cineramats bilddukar, samtidigt som tittskåpet förvandlades till våra dagars TV-apparat.

Panoramats skenvärld levde alltså vidare, som bildningsmedel, eskapismskapare och socialisationsinstrument. Innan dess hade panoramat och dess styvbarn fotografiet hunnit påverka tidens synsätt och verklighetsuppfattning. Den borgerliga romanen influerades till litterära panorambilder med allt större dokumentär exakthet, som i inledningskapitlet till Strindbergs Röda Rummet – i sig en återklang från fågelperspektivsbeskrivningen av Paris i Hugos Ringaren i Notre Dame. Almqvist talade för sin del om själens diorama, "Onkel Adam" om livets stereoskopbilder, medan den gammalkonservative Wilhelm Fredrik Palmblad 1840 siade om socialismens frammarsch i en Politisk Camera Optica. Bilden blev också viktigare än verkligheten. Vid beskrivningen av Stockholm nyttjades, som facit och referenspunkt, tidigare avbildningar. I 1800-talets guideböcker konstaterades helt sonika att staden såg ut just som en panoramamålning. Andra jämförde med fotografier eller liknade staden vid ett diorama.

Men kameran var, som vi vet, inte ett helt pålitligt sanningsvittne. Fotograferna, liksom panoramamålarna, valde oftast att visa upp motivet från dess bästa sida. Fågelperspektivet gav visserligen överblick och kontroll, men panoramat erbjöd ett konstruerat sammanhang. Bakom låg romantikens organismiska helhets- och enhetssyn samt idén om

livet som ett cykliskt förlopp. Romantiken med dess förkärlek för alplandskap och exotiska platser styrde även motivvalet. I kölvattnet följde en idealisering av folkliga kulturformer övergående i en sentimental idyllkult, besjälad av ett nationellt

patos. Allt i en strävan att producera en kulturtradition, som motgift till den moderna tidens förfackning och förfall. En liten snäll värld av bilder, som stängde – och stänger – den stora stygga världen ute.

KÄLLOR

Tryckta källor och litteratur

Bjurström, P; Teaterdekoration i Sverige. 1964.

Bolin, G, Östman, N, Hedberg, T; Djurgården förr och nu. 1925

Bringéus, N-A; Artur Hazelius och Nordiska museet. Fataburen 1972.

Bäckström, H; Ett svenskt diorama från 1840-talet. Nordisk Tidskrift för Fotografi 1920.

– Magnus af Pontins skildring av ett besök i Berlins Diorama år 1830. Nordisk Tidskrift för Fotografi 1940.

– Dekorationsmålaren G A Müllers diorama i Stockholm på 1840-talet. Nordisk Tidskrift för Fotografi 1943.

Ellenius, A & Wonders, K; Verklig eller blott målad. Tvärsnitt 1–2 1991.

Flodmark, J; En bortglömd ungdomsteater i Stockholm. Sankt Eriks Årsbok 1909.

Forsgrén, B; I sjömanskostym med blå krage och kängor. 1992.

Gernsheim, H & A; L J M Daguerre, The History of The Diorama and The Daguerreotype. 1968.

Rasch, M; Bland litteratörer och schackspelare. 1972.

Sidenbladh, C; Ty så roar mig att måla, C J L Almqvist och de visuella konstarterna. 1987.

Waldekranz, R; Så föddes filmen, Ett massmediums uppkomst och genombrott. 1976.