

Joachim Schiedermaier

Hodeskallens estetikk – mellom idealistisk estetikk og frenologi

Geoffrey Batchen har utformet begrepet “skopisk begjær”¹ for å karakterisere 1700- og 1800-tallets besettelse med optiske og visuelle foreteelser. Spor av denne besettelsen finnes det overalt i det nevnte tidsrommet: i hagearkitekturen, i kunstformene som *attituden* og *tableau vivant*, i melodramaet, i de populære optiske lekene som *laterna magica*, Claude-glasset, panoramaet, kaleidoskopet og stereoskopet, men også i hele diskursfelt, f.eks. definisjonen av hva som er kvinnelighet, natur eller erkjennelse.² Her ønsker jeg å skissere to ytterligere fenomen som kan regnes under det skopiske paradigmet: frenologien og portrett-teorien. Frenologien er læren om den nødvendige forbindelsen mellom kraniets form og personens karakter, slik at man kan utlede det ene av det andre. Som vitenskap hadde den sin blomstringstid ved overgangen fra 1700- til 1800-tallet og var en selvstendig del av fysiognomikken. Forskjellen mellom de to er bare omfaget av de tegnene som anses som relevante for å avsløre en persons karakter. Fysiognomikkens gjenstand er ifølge Lavaters *Physiognomische Fragmente* (1775) alle “trekk, omrids, alle passive og active bevegelser,

¹ Batchen, *Burning with Desire*, 1997.

² Et utvalg av fenomenene blir omhandlet i de to antologiene: Andersen og Klitgaard Povlsen, *Tableau*, 2001; og Østerud (red.), *Den optiske fordring*, 1997.

alle plasseringer og stillinger av den menneskelige kroppen; alt hvorved det lidende og handlende mennesket umiddelbart [...] viser sin *personlighet*'.³ Frenologien derimot begrenser tegnerepertoaret til hodeskallens forhøyninger. Det er derfor jeg i det følgende skal bruke begge begrep mer eller mindre synonymt. I sin overbevisning om at det indre uttrykker seg sannferdig i det ytre, krysser frenologien det kravet som den idealistiske estetikken stiller til vellykket kunst. Enda mer tydelig blir overlappingen når man betrakter portrettkunsten fordi den konsentrerer seg om samme utsnitt av menneskekroppen som frenologien. Det som portrettkunsten bør virkeliggjøre, har allerede delvis realisert seg i frenologiens undersøkingsobjekt, d.v.s. i kraniets buler.

I det følgende skal det skisseres den danske varianten av dette krysningspunktet av naturvitenskap og idealistisk estetikk. Målet av undersøkelsen er imidlertid litteraturvitenskapelig. Med hjelp av frenologi- og portrett-teorien skal jeg rekonstruere logikken i fortellingen *Fotografierne og Mefistofeles* fra 1863, der Meir Aaron Goldschmidt kritisk behandler fysiognomikkens ikoniske forutsetninger.

Frenologi

1800-tallets store interesse for hodeskallelæren var et internasjonalt fenomen med sentre i Frankrike, Storbritannia, USA og i mindre omfang også i Danmark og Sverige.⁴ Utgangspunktet var Wien, der legen ved Hospital für Wahnsinnige, Franz Joseph Gall (1758–1828), gav ut den første artikkelen om kranologi eller organologi i

³ Alle "Züge, Umrisse, alle passive und active Bewegung, alle Lagen und Stellungen des menschlichen Körpers; alles, wodurch der leidende oder handelnde Mensch unmittelbar bemerkt werden kann, wodurch er seine *Person* zeigt" Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 1984, s. 22.

⁴ En oversikt over frenologien gir: Oehler-Klein, *Die Schädellehre Franz Joseph Galls*, 1990; Davies, *Phrenology Fad and Science*, 1955; Lindroth, 'Frenologens hämd', 1973/74.

1798.⁵ Organologi refererer til hjernens segmentering i forskjellige områder, som Gall kalte organer i analogi til kroppsdelene. På samme måte som kroppens organer er klart bestembare og overtar en karakteristisk funksjon for kroppens helhet, mente Gall at også hjernen settes sammen av avgrensbare deler. Disse oppfyller hver sin spesifikke oppgave i karakterdannelsen. Det var imidlertid hans medarbeider Johann Kasper Spurzheim (1776–1832) som innførte betegnelsen frenologi. Den henviser til det greske ‘phrén’, som betyr ‘sjel’, ‘forstand’ eller ‘vett’. Ved å bruke denne neologismen ville Spurzheim opprette nye tankemessige konnotasjoner og motarbeide den materialistiske oppfatningen av kraniologien. Det er ikke hodeskallen som definerer karakteren, snarere er beinet formet på en måte som gjør at den kan fatte en på forhånd fastsatt karakter. Kraniet skal altså oppfattes som epifenomenet til sjelen og ikke motsatt.

I det katolske Wien var det et klokt sjakktrekk å døpe kraniologien om til frenologien. Men det innebærer også at begrepene sjel og karakter brukes identisk innenfor frenologisk litteratur, og åpner for å slutte seg til en tilgrunnliggende antropologisk dualisme som skiller den materielle kroppen fra åndelige egenskaper. I denne oppspaltningen av mennesket i to adskilte deler spiller hjernen rollen som åndens medium. Ved siden av bebreidelsen for materialisme var det også et annet filosofisk-ideologisk stridspunkt, som fulgte med den frenologiske diskusjonen, nemlig om hodeskallelæren støtter en deterministisk tenkning: Kan man unngå hodeskallens bestemmelser eller er personligheten fullstendig fastlagt?

Allerede i 1805 presenterte Gall og Spurzheim sine teser for et københavnsk publikum i forbindelse med en foredragsturné gjennom Europa. Men ikke før Carl Otto begynte å interessere seg for

⁵ Navnet til skriften er “Des Herrn Dr. F. J. Gall Schreiben über seinen bereits geendigten Prodomus über die Verrichtung des Gehirns der Menschen und Thiere an Herrn Jos. Fr. v. Retzer.” Den kom ut i 1798 i *Neuer deutscher Mercur*.

frenologien vant den fotfeste i den danske hovedstaden og dermed i den danske *guldalderen*. Otto var professor for farmakologi og rettsmedisin i København og særdeles produktiv. Han publiserte blant annet lærebøker i fag som han underviste, og et utall artikler i danske, franske, tyske og amerikanske bøker og fagtidsskrifter. Han gav til og med ut flere fagaviser selv, blant annet *Tidskrift for Frenologie* som kom ut fire ganger om året fra 1827–29 og som han selv skrev – så vidt jeg kan se – fra første til siste setning. Frenologien presenterte han for første gang i 1822–23 i en forelesningsrekke og i 1824 la han fram det første danske kompendiet om grunnlagene for frenologien med tittelen *Phrænologien eller Galls og Spurzheims Hjerne- og Organlære i fuldstændig Oversigt og i sine senere Fremskridt med Bidrag til dens nøiere Kundskab og Stadfæstelse*.⁶ I sine memoarer beretter han stolt at boken solgte riktig godt og at han høstet stor anerkjennelse blant annet fra filosofiprofessoren F. C. Sibbern.⁷

I hoveddelen av boken presenterer Otto etter tur de forskjellige organene i iblant lengre og iblant kortere kapitler. Innholdsfortegnelsen avspeiler samhörigheten av organgrupper, og en tavle i slutten av boken viser organenes beliggenhet. Innholdsfortegnelse oppbygging følger hjernens oppbygging, som selv er ordnet som en oppstigning fra lavere tilbøyeligheter og drifter (nr. 1–9), over følelsene (nr. 10–21), til de intellektuelle evnene (nr. 22–35; se vedlegget). De første 13 organene har mennesket felles med dyret, resten – altså nr. 14 til 35 – finnes bare hos mennesket. Nederst og derfor helt bak i hjernen sitter seksualdriften (nr. 1), de høyeste evnene derimot, som refleksjon (“sammenligningsevnen” nr. 34) og kausal tenkeevne (nr. 35), sitter helt fremme i pannen. Generelt kan man si at personer med utpreget panne er åndelig begavet, mennesker

⁶ Otto, *Phrænologien*, 1824.

⁷ Otto nevner Sibberns “Aand og Legeme” (Otto, *Af mit Liv*, s. 208). Sannsynligvis mener han *Om Forholdet imellem Sjæl og Legeme, saavel i Almindelighed som i phrænologisk, pathognomisk, physiognomisk og ethisk Henseende i Særdeleshed*, København 1849.

med sterke bakhoder preges derimot av dyriske drifter. Organenes naboskap forteller noe om sammenhengen mellom de respektive karaktertrekkene. Barnekjærligheten (nr. 2) ligger for eksempel rett over seksualdriften (nr. 1). Og "Havelysten" (nr. 8) ligger rett ved siden av "Skjulelysten" – begge deler er avgjørende anlegg for en tyv eller en bedrager. Allerede her viser det seg at det ikke er selve organene som bestemmer karakteren, snarere deres samspill og relative størrelse i forhold til hverandre. Derfor kan Otto hevde at man med frenologiens hjelp kan foreta karakterbeskrivninger med de aller fineste nyanseringer: Hos alle diktere for eksempel er organet for idealitet (nr. 20) særdeles utpreget. Har forfatteren i tillegg et sterkt utviklet organ for "Lyst til det Vidunderlige" (nr. 18), kommer han til å skrive ingemannske salmer; utmerker han seg ved en stor "Ødelæggelsesdrift" (nr. 6), kommer han til å produsere tragedier som Shakespeare o.s.v.

Otto legger vekt på at frenologien handler om en empirisk vitenskap. Om og om igjen understreker han at bare observasjon og erfaring var avgjørende for utarbeidelsen av systemets 35 enheter. Derfor er de mest ekstreme eksemplene der ett karaktertrekk tydelig trer frem spesielt viktige, uansett om det er genier eller sedelighetsforbrytere. Leseretningen spiller for empirismen ikke noen rolle. Enten er karakteren spesielt fremtredende slik at man interesserer seg for hodeformen. Oehlenschläger eller Klopstock er utvilsomt diktere og derfor må man søke etter opphøyninger ved tinningen (Organ for idealitet nr. 20); likeså klart mangler en barne-morderske barnekjærlighet (nr. 2) og derfor kan man vente seg en avflatning av bakhodet på høyde med ørene. Men det kan også skje at et kranium er særdeles entydig, slik at man kan sette opp en hypotese om personens atferd. Den metodiske vekt som de ekstreme eksemplene har forklarer interessen for patologiske eksemplarer, for vanvidd, mordere, giftblandere – en interesse som går gjennom hele den frenologiske litteraturen frem til Cesare Lombrosos beryktete *L'Homme criminel* (1887).



Bilde 1: fra *Svenska Familj-Journalen*, 1864.

Men frenologien var ikke bare et vitenskapelig forsøk på å systematisere menneskekunnskap: hensikten var også å utarbeide en kultursemiotikk. Otto understreker frenologiens mange applikasjonsmuligheter. Det går en direkte vei fra betraktningen av hodeskaller til forklaringen og beskrivelsen av religions-, filosofi-, retts-,

og kunstmangfoldet.⁸ Men mest av alt var frenologien et moderne tidsfordriv.⁹ Man holdt frenologiske salonger der de tilstedeværende ble undersøkt og sammenlignet med byster som man hadde risset det gallske systemet på. Også illustrasjonen fra *Svenske Familj-Journalen* fra 1864 vitner om en bred populær interesse (se: bilde 1). Her framstilles organenes evner på en mnemoteknisk hendig måte med små bilder som dekker det området på skallen der Gall antok at det respektive organet befant seg. Det fantes til og med snusbokser som hadde Galls sjelekart tegnet på. Jeg antar at man brukte dem når man hemmelig ville granske folk man ikke kjente godt. Carl Otto hadde selvfølgelig ikke bruk for et slikt hjelpemiddel. Han skriver:

Paa Dampskibe og i Koupeerne paa Jernbanerne indlod jeg mig aldrig med medreisende før jeg havde seet, hvorledes det stod sig med deres Godmodigheds-Organ, og jeg tog aldrig feil ved at følge Resultatet. Ogsaa har min Hustru aldrig fæstet Tjenestetyende uden først at lade mig se og undertiden beføle deres Hoveder, og Erfaringen stadfæstede mit Udsagn.¹⁰

Portrett-teori

Det er nærliggende at frenologien interesserte seg for portrettmaleriet. For empirien som Otto la så stor vekt på, hadde sine praktiske grenser. Det fantes rett og slett ikke nok undersøkelsesobjekter.

⁸ Otto, *Phrenologien*, 1824, s. 339–340.

⁹ Samtidig med den frenologiske moten var Lavaters *Physiognomische Fragmente* veldig populære. I første del av 1800-tallet fantes det i Frankrike mange hverdagsvarianter av Lavaters digre bok, f.eks. en *Lavater portatif* eller *Le Lavater des Dames, ou l'art de connaître les femmes sur leur physiognomie*; Niehaus, 'Physiognomie und Literatur im 19. Jahrhundert', 1996, s. 417; se også: Biesbrock, *Die literarische Mode*, 1978.

¹⁰ Otto, *Af mit Liv*, 1879, s. 209.

Oftest måtte man nøye seg med hodeskallene til halshuggede storforbrytere. Otto f. eks. omhandler i den siste delen av sin håndbok kraniene til sju forbrytere som ble avrettet etter et opprør i et av Københavns fengsler. I dette henseendet kunne han profitere på sin stilling som lege ved *Tugt-, Rasp-, og Forbedringshuset* ved Christiansand. Stillingen hadde han fra 1826 til han sa den opp i 1845 etter at han ble angrepet av en fange. Otto og de andre frenologene manglet altså ikke utpregede bakhoder, men det var vanskelig å få tak i noen kranier som tidligere tilhørte 'pannemennesker' så som geniens paradeeksempler Goethe eller Michelangelo. Derfor refererer Otto og kollegene hans ofte til portretter av kjente personer.

Det er ikke forskjell mellom frenologi og fysiognomikk når det gjelder bruken av silhuetter, byster eller portrett.¹¹ Derfor kan man overføre det som Gottfried Boehm skriver i en artikkel om forholdet mellom portrettkunst og fysiognomikk i Lavaters *Physiognomische Fragmente* også på frenologien. Selv om den uhyre dyre boken var proppfull med portrettstikk som Lavater analyserte, argumenterer Boehm for at fysiognomikken og portrettmaleriet har helt forskjellige anliggender. Lavater forfeiler intensjonen som står bak portrettgenren når han appliserer en karaktersemiotikk på den. Portrettet vil fremvise den enkelte som et individuum, altså som en udelelig enhet. Men ved å behandle ansiktet som skrift kan man lese, nesen, øynene og ørene som diakritiske tegn, eksponerer han den enkelte som eksemplarer på en type – den lærde, svermeren, dåren, kunstneren, tyskeren, tyrkeren, morianen. Nåtidens indivi-

¹¹ Likevel er det avgjørende forskjell. Lavaters tilgangsmåte er genialisk og intuitiv, Otto imidlertid ser seg som representant for medisinen og dermed for den objektive vitenskapen. Lavater utgår fra at alle kroppens tegn avbilder samme sannhet. Otto kritiserer denne holistiske oppfatningen og hevder at ikke selvet tegnet er betydningsbærende men bare dets relative størrelse og forhold til alle andre deler av samme system. Ottos kritikk finner man f. eks. i: Otto, 'Phrenologien i sin practiske Anvendelse', 1827.

dualportrett handler om å fremstille “die Unvertretbarkeit eines Einzelnen”¹² med maleriets midler, dvs. ved å fremstille den enkelte som en utall av forskjellige, iblant til og med motstridende egenskaper som er organisert rundt et handlende sentrum. Denne handleevne garanterer en viss frihet fra de fremstilte egenskapene og åpner personens fremtid for uforutsigbare muligheter. “An jedem Punkt seiner Bahn”, skriver Boehm, har individet “die Freiheit zur Umkehr, die Freiheit, anders zu sein”.¹³ Fysiognomen derimot vil gjennomskue den fremstilte, dvs. han vil eliminere menneskets åpenhet mot en fremtid som ennå ikke er avgjort. Han har til hensikt å lese den evige guds tidløse skrift i naturens bok. Derfor kan Boehm kalle fysiognomikken for “ein fortwährendes Gericht”. Fysiognomen foregriper den ytterste dom.

Denne karakteriseringen passer kanskje i enda større grad til frenologien og dens praktiske nytte som vitenskapsmennene reklamerte med. Hva er det ellers enn en avgjørende dom, hvis de lovte en forebyggende kriminologi eller en metode som kunne brukes for å bestemme hvilken plass et individ kunne være til størst mulig nytte på for samfunnet? Jeg holder altså med Boehm i hans beskrivelse av fysiognomikken, men jeg er ikke helt enig i det han sier om portrettet. Det han gjør er å beskrive genrens virkning og dens kulturhistoriske prestasjon, og det er ikke tvil om at portrettgenren og troen på individets autonomi utviklet seg parallelt. Portrettet slik vi kjenner det i dag,¹⁴ er både et produkt av autonomiseringen og et verktøy som drev denne utviklingen. Likevel kommer man frem til et annet resultat når man undersøker 1800-tallets forhold mellom frenologien/fysiognomikken og portrettmaleriet ut fra den samtidige portrettestetikken. Estetikken opplyser ikke så mye

¹² Boehm, ‘Mit durchdringendem Blick’, 2001, s. 87.

¹³ Boehm, ‘Mit durchdringendem Blick’ 2001, s. 89.

¹⁴ Om portrettets historie: Preimesberger (et. a.), *Porträt*, 1999. – Boehm, *Bildnis und Individuum*. 1985.

om hva portretter var, men snarere om hva samtiden forventet seg av dem. Og det er overraskende hvor store likhetene er, der 1800-tallets estetiske skrifter handler om portrettets funksjon innenfor kunstenes kanon. Leser man f.eks. hva Johan Ludvig Heiberg skriver om portrettet, støter man på den samme analogien til den ytterste dom, som Boehm bruker for å beskrive fysiognomikken.

Kunstneren maa forstaae at holde Dommedag over dem [= de menneskelige Individuer], og at lade Legemerne opstaae som forklarede Billeder. Han maa vide, at det ikke er Legemet, han maler, men Sjælen, thi Menneskets Billede er den synlige Sjæl [...]. Portraitmaleren maa sætte sig ud over den gamle Fordom, at Sjælen er usynlig, og dernæst maa han fremfor Alle troe paa dens Udødelighed, og endelig maa han formaae at vise sin Tro af sine Gjerninger.¹⁵

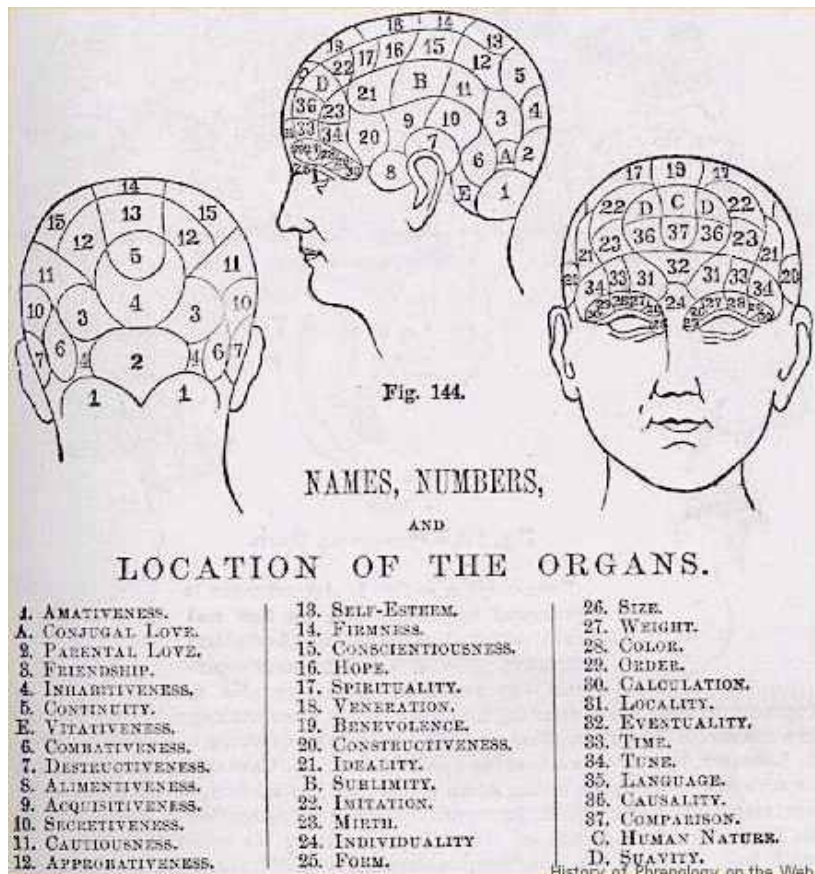
Portrettmaleren skal altså holde dom over den fremstilte og dømme ham *sub specie eternitatis*. Heiberg bruker her en kristelig talemåte, selv om den tilgrunneliggende tanken ikke er kristen men dualistisk-nyplatonisk. Dommen er hos ham ikke et etisk anliggende men en løsrivelse av sjelen (det gode) fra kroppen (det onde). Dette er ifølge Heiberg oppgaven for all kunst. Den skal vise det forgjengelige, det tidsbundne som noe evig, eller som han selv uttrykker det: “det Transitoriske under Evighedens Form”.¹⁶

Hva der i vort virkelige Liv kun er et Savn, en Længsel, en Drøm, det skjænker Kunsten os som virkeligt, som opfyldt, idet den stiller os vore Idealer, d.e. vore Ønsker, for Øiet, og tillader os, umiddelbart at beskue og nyde dem. Men Gjenstanden for de Ønsker, som fortjene at kaldes Menneskehedens, er det Uforanderlige, det Evige.¹⁷

¹⁵ Heiberg, ‘Om Malerkunsten’, 1861, s. 339.

¹⁶ Heiberg, ‘Om Malerkunsten’, 1861, s. 275.

¹⁷ Heiberg, ‘Om Malerkunsten’, 1861, s. 274.



Bilde 2: fra W. Mattieu Williams, *A Vindication of Phrenology*.
London, 1894 (British Library).

Kunsten har følgelig et epistemologisk hensyn: Den skal kommunisere det evige på en sanselig fornembar måde. For portrettet innebærer dette allmenne kravet et estetisk dilemma. Skal man tilskrive et bilde kunststatus, kan det ikke bare kopiere naturen. Hegel skriver poengtert at det finnes portretter som er “bis zur Ekelhaf-

tigkeitsähnlich”,¹⁸ og han siterer Kant som sier at naturetterlikning (f. eks. imitasjonen av nattergalens sang) ikke er et kunstverk men bare et kunststykke. Likevel *må* portrettet også likne på den fremstilte, ellers ville det ikke være bildet av et bestemt, men av et hvilket som helst menneske. Derfor er portrett-teorien tvunget til å utgå fra et indre uforanderlig vesen som kunstneren skal erkjenne i mennesket og arbeide frem på bildet på bekostning av den ytre likheten. Han må altså abstrahere fra de ytre kroppslige kjennemerker til fordel for en evig identitet.

Innenfor denne antropologiske rammen er det umulig å tenke på mennesket som et vesen som får sin verdighet nettopp på grunn av friheten til å bli annerledes enn det er i dette øyeblikket, altså denne friheten som Boehm med rette beskriver som grunnleggende for framveksten av det autonome portrettet. Abstraksjonen fra det aksidensielle er like grunnleggende for frenologien og fysiognomikken som for det idealistiske portrettet. Lavater utelukker eksplisitt pathognomikken (altså tolkningen av gester og mimikken) fra fysiognomikken fordi de pathognomiske tegnene er tidsrelaterte. De sier ikke noe om personens uforanderlige vesen men bare om vedkommendes momentane tilstand. Frenologien går bare et steg videre¹⁹ når den utelukkende konsentrerer seg om det evige kraniet og utelukker til og med huden og håret, musklene og kjøttet fordi også de er underkastet ytre, foranderlige påvirkninger.

¹⁸ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 1986, s. 67.

¹⁹ Om forholdet mellom frenologi og Lavaters fysiognomikk skriver Christoph Siegrist: “Lavaters Insistieren auf dem Schädelumriß erklärt seine Vorliebe für die Silhouette, wo jeder augenblicklich-spontane Ausdruck zugunsten der reinen Umrisslinie getilgt erscheint. An dieser lassen sich auch am einfachsten Messungen vornehmen: Lavater hat empirische Verfahren gegenüber der intuitiven Schau zwar vernachlässigt, aber nicht gänzlich ausgeschlossen, wie seine Erfindung eines Stirnmessinstruments [...] beweist. Diesen Weg der empirischen Schädelmessung zur Charakterbestimmung hat wenig später Franz Joseph Gall mit seiner Phrenologie eingeschlagen.” Siegrist, ‘Nachwort’, 1984, s. 383.

Jeg vil altså hevde at både frenologien, fysiognomikken og portrett-teorien ble drevet av et begjær etter det evige som genererte seg som *erkjennelse*, og at de derfor foretok en *abstraksjon* fra det faktisk eksisterende, levende mennesket, som kan treffe valg. I tillegg har de det til felles at de vil nå dette målet med *visuelle teknikker*. Forskjellen ligger bare i metoden. Kunstneren skal på en genial måte oppdage det indre, åndelige vesen, men frenologen mener at han empirisk kan dokumentere det. Men også denne forskjellen minimeres når man husker hvordan frenologien svarte på bebreidelsen om at den fremmet materialismen: Kraniet må anses som åndens epifenomen. Og det er nettopp ånden som den idealistiske estetikken krever at kunsten skal fremstille på bildet.

Goldschmidt

Som tredje del i artikkelen ønsker jeg å presentere en samtidig kritisk kommentar til dette tilgrunnliggende mønsteret og rekonstruere dens logikk. Meir Aaron Goldschmidt publiserte novellen *Fotografierne og Mefistofeles* i 1863.²⁰ I rammefortellingen sitter det noen medlemmer av en skandinavisk kunstnergruppe sammen på en trattoria i Roma og drikker vin. En av dem nevner at han har opplevd noe merkelig og hans fortelling blir tekstens hoveddel: "Det er hendt mig Noget, men hverken med Levende eller Døde. [...] Det, som Noget er hendt mig med, er Fotografier".²¹ Det er viktig at fortelleren legger vekt på at historien ikke er ferdig, og at det ennå ikke er avgjort hvordan den skal slutte.²² Han begynner med å beskrive noen fotografier inngående, ikke som bilder men som personer som står sammen uten å være i kontakt med hverandre. Plutselig dukker Mefisto opp, snakker med bildene/personene og tilbyr

²⁰ Teksten er del av novellesyklusen *Hvorledes man fortæller i Rom*. Det siteres fra: Goldschmidt, *Fortællinger og Romaner*, 1897.

²¹ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 28.

²² Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 28.

seg å oppfylle hver av dem et ønske; men han utelukker alle abstraksjoner som tilfredshet eller dyd. Det må være “noget Bestemt og Tydeligt, noget Endeligt, som en Filosof vilde sige”.²³ Alle nevner sine ønsker og får deretter overrakt en papirlapp med prisen som de må betale. Men uansett hva fotografiene ønsket – den rette kjæresten, en sann venn, å skape et stort kunstverk, være fri fra djevelen for godt – oppfyllelsen koster alltid livet. Til og med den som ikke visste hva han skulle begjære, fikk en prislapp, og måtte betale med livet for sin nøling. Fortelleren avslutter historien med kvintessensen “at hvad vi ville, koster Livet, og ikke at ville koster ogsaa Livet, og da det altid er samme Pris, som betales, kunne vi ligesaa godt ville det Største, som vor Natur er istand til at fatte og begære” (45).²⁴

Så går Goldschmidt tilbake til rammefortellingen, og den gjentar oppbyggingen av fortellingen om fotografiene. For nå beskrives fortelleren like nøye som han selv hadde beskrevet fotografiene. Også han har et ønskemål. Det han begjærer mest av alt er en av de kvinnene som han så på fotografiene. Slutten på novellen lar en forstå at han vil prøve å vinne henne; med andre ord: han skal satse livet. Men det gjelder det samme for rammen som for fortellingen om fotografiene: “Historien er ikke ferdig”.²⁵

Det er opplagt at denne teksten forteller noe om portrettgenren. Fotografiene i historien er åtte visittkort – en oppfinnelse som ble patentert i 1853. Dette var små portrettfotografier som man ga bort istedenfor et visittkort med tittel, navn og adresse på. Borgerskapet samlet dem og la dem frem i spesielle porselensskåler eller kurver som sto på salongbordet. På denne måten kunne besøkende se hvem vertskapet hadde omgang med. Denne billedpraksisen²⁶ som

²³ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 39.

²⁴ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 45.

²⁵ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 28.

²⁶ Om visittkortet: Sagne, ‘Porträts aller Art’, 1998, s. 109–114; Regener, ‘Atelier-

tjente til gjensidig sosial taksering og iscenesettelse, avviker tydelig fra den estetiske portrettpraksissen som gikk ut på en interesseløs erkjennelse av den andre. Jeg har tidligere nevnt at erkjennelse i denne forstand krever en abstraksjon fra tiden. Hvorvidt fotografiet i det hele tatt makter å frembringe mer en et øyeblikksbilde var imidlertid et av tidens store estetiske stridsspørsmål.²⁷ Temaet blir også drøftet i novellens kunstnergruppe. "Fotografien [...] griber Øieblikket, som smutter fra os Andre, og holder det fast som i en Jernnæve. Men bagefter ses det tidt, at vi ikke ere, hvad vi vare i Øieblikket", mener en av gruppen.²⁸ Men Goldschmidt avgjør spørsmålet til fordel for det nye mediet: En fotograf kunne under særlige omstendigheter plassere en kunde slik, "at det Væsentlige i hendes Personlighed kommer frem", han kunne bruke det mekaniske i den fotografiske produksjonen "til Tjener for det Aandige".²⁹ Jeg konstaterer at Goldschmidt med disse få ord har stilt opp de avgjørende byggesteinene for den idealistiske portrett-oppfattelsen, som jeg tidligere skisserte: 1) opposisjonen av det uforanderlige vesenet og den momentane fremtreden; 2) begjæret etter det evige som anledning til å betrakte bilder (= sammenhengen mellom bildet og evigheten); og 3) at man må abstrahere fra alle tidsbundne elementer hvis man vil oppnå fullkommen erkjennelse.

I novellen ytrer Goldschmidt seg også om det frenologiske/fysiognomiske problemkomplekset, men ikke like opplagt som i portrettets tilfelle. Han bruker nemlig en fysiognomisk lese måte når han beskriver fotografiene på visittkortene. Her skal jeg kun nevne tre eksempler: Hos en kvinne røper "Øjets Straale og Mundens Bue" dybden på kjærlighet og hengivenhet; om en operasangerinne blir det sagt, at "der var et Træk ved Næsen, [...] der viste, at [...]"

fotografi', 1991, s. 55–58.

²⁷ Plumpe, *Der tote Blick*, 1990, s. 42–52 og 97–164.

²⁸ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 29.

²⁹ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 33.

hun ikke [kunde] synge ret egentlig sjælfuldt og sympathetisk”; og en enkes brune øyne “havde en Form og vare aabnede paa den Maade, der som oftest betegner fanatiske Folk”.³⁰ I tillegg kommer at fortelleren eksplisitt bekjenner seg til fysiognomens credo, “at Naturen ved den ydre Form, den har givet os, ogsaa har betegnet visse Egenskaber, Anlæg eller Mangler, der hefte ved vort Legeme saavel som ved vor Sjæl, og som faa Indflydelse paa al vor Gjer-ning”.³¹ Den som ikke nøyer seg med tekstinterne belegg, kan kanskje overbevises med en henvisning til en annen tekst som Goldschmidt publiserte i 1859, altså fire år før *Fotografierne og Mefistofeles*. Det handler om det 80 sider lange skriftet *Om Physiognomiken*.³² Den viser Goldschmidt seg å være en forkjemper for den fysiognomiske ‘vitenskapen’.³³ I vår sammenheng må man kanskje nevne at han foretrekker fysiognomikken fremfor kraniologiet fordi han synes at den utelukkende fokuseringen på hodeskallen er en unødvendig begrensning.³⁴ Dette betyr likevel ikke at han avviser frenologien. For øvrig er det merkelig at en person som Goldschmidt, som hele sitt liv led under vilkårene som jødene hadde vært utsatt for i Danmark, ikke rygget tilbake for et rasehierarki som baserer seg på størrelsen av kraniet. Av dette kvantitative argumentet utleder han til og med et krav om overherredømme:

I Gjennemsnit staae altsaa Negrene lavest; men Negren med det større Hoved vil forholdsvis, ibland sine Landsmænd, rage

³⁰ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 38.

³¹ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 33.

³² Goldschmidt, *Om Physiognomiken*, 1859.

³³ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 3.

³⁴ Med dette følger han medisineren Carl Gustav Carus fra Dresden. Carus begynte som ivrig frenolog, men utvidet senere hodeskallens morfologi til fysiognomikken, som oppfatter hele kroppen som relevant. Goldschmidt siterer ofte fra hans *Symbolik der menschlichen Gestalt* (1846).

frem med aandige Evner og være værdig til Herredømmet eller egne sig til at forøge sin Stammes Cultur.³⁵

Men hvilken holdning formidler da *novellen* om fysiognomikken? Det er viktig å skjønne at det i novellens kontekst er umulig å skille mellom visittkortbilde og fysiognomisk beskrivelse: Leseren får beskrevet personene på en fysiognomisk måte, men denne beskrivelsen er samtidig en ekfrase av fotografiene. Goldschmidt identifiserer det ene med det andre. Portrettet defineres dermed som den frenologiske lesningen av et menneske. For å formulere det annerledes: Abstraksjonsprestasjonen av et vellykket portrett er identisk med det fysiognomisk-frenologiske utvalget av de kroppstegnene som er relevante for dechiffreringen av en persons vesen. Dvs. at Goldschmidt rekonstruerer den samme overlapping av portrettestetikk og fysiognomikk som jeg skisserte ovenfor ut fra et teoretisk perspektiv.

Fotografierne og Mefistofeles er imidlertid ikke bare en fremstilling av denne diskursive koblingen, men den kritiserer også det tilgrunnliggende begjæret som driver portrettestetikken og fysiognomikken.³⁶ Kritikken blir tydelig når man husker at fotografiet i novellens kontekst symboliserer en bestemt eksistensmåte. Fortelleren beskriver jo ikke bare fotografier, men mennesker som karakteriseres gjennom en eksistens som har noe fotografisk ved seg: "De levde, skjønt de vare Fotografier".³⁷ Denne eksistensmåten regner han hverken til livet eller til døden ("Det er hændt mig Noget, men hverken med Levende eller Døde."³⁸ Dessuten må man huske at Goldschmidt i novellens sammenheng har amalgamert fotografi, portrett og fysiognomikk til et eneste konsept: Det som sies

³⁵ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 43.

³⁶ Goldschmidt kritiserer altså det paradigmet som han selv bidro til når han skrev *Om Physiognomiken*.

³⁷ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 30.

³⁸ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 28.

om en av de tre størrelser gjelder i tekstens sammenheng også for de andre to. Fotografiet infiserer altså portrettet og fysiognomikken med denne merkelige status mellom liv og død. Ved å konnotere fotografiet negativt, kritiserer Goldschmidts også antropologien som ligger til grunn for Ottos og Heibergs skrifter. De definerer menneskets identitet som en evig og uforanderlig vesenskjerne, en rekke umistelige egenskaper. Alt annet – handling, sosial stand, mote osv. – er et tidsbundet tillegg som, i beste fall sannferdig, i verste fall forvrengt, fremstiller identiteten for den ytre verden. Derfor syntes portrettmaleriet å love noe helt spesielt. Maleren bruker nettopp det tidsbundne (kroppen, klær, frisyre); men ved å treffe et utvalg og ved å stilisere kroppen, kan han fremstille identiteten klart og tydelig. Jeg siterte tidligere Heibergs krav om at maleriet skal fremstille “det Transitoriske under Evighedens Form”. Så kan et vellykket portrett foregripe lyksalighetens tilstand, det kan gi en visjon av et menneske som er befridd fra jordelivet og alt det forgjengelige som henger ved det.

Hos Heiberg høres denne forestillingen lovende ut, men hos Goldschmidt har den mistet all sin glans. I hans øyne likner denne lyksalighets tilstand snarere en limbus, en eksistens mellom liv og død. Jeg minner om hans formulering om at fotografier er “hverken [...] Levende eller Døde”.³⁹ Man kan utlede av denne påstanden at Goldschmidt går inn for en antropologi der menneskets handlingsevne spiller en mye større rolle. Hos Otto og Heiberg *er* mennesket summen av sine egenskaper, hos Goldschmidt har det imidlertid evnen til å *forholde* seg til sine egenskaper. Det handler utvilsomt om en tolkning av eksistensen som er inspirert av Kierkegaard. I novellens logikk begynner livet ikke før fotografiene setter sin evige identitet på spill, eller for å si det med Mefisto: ikke før de har valgt noe “Endelig”. Men ved å velge har de blitt ulik sine bilder: Det har kommet noe nytt som ikke har vært del av identi-

³⁹ Goldschmidt, *Hvorledes man fortæller i Rom*, 1897, s. 28.

teten før. Valgets mulighet, dvs. friheten til å forholde seg til sine egenskaper – å bruke dem, å nyte dem, å komme løs fra dem, å fortvile over dem – er i samme utstrekning del av en person som selve egenskapene. Derfor kan et menneske aldri fremstilles uttømmende, hverken på et portrett eller gjennom sin hodeskalles form, respektive på den frenologiske tegningen. Potensialitet kan ikke avbildes. Novellen kommer altså med en innsigelse mot det skopiske begjæret som jeg nevnte innledningsvis. Hos Goldschmidt gjelder: Den egne identiteten er ikke et ferdig bilde, uansett om den konstrueres etter estetiske eller biologiske regler; den er en historie – “men Historien er ikke færdig” (28) som fortelleren har fremhevet.

Vedlegg: Carl Ottos liste over hjernens organer⁴⁰

Første Klasse. Tilbøieligheder og Drifter

1. Organet for Kjønsdrift
2. Organet for Børnekjærlighed
3. Organet for Stedhengivenhed
4. Organet for Hengivenhed
5. Organet for Selvforsvarsdrift
6. Organet for Ødelæggelsesdrift
7. Organet for mekanisk Kunstsands
8. Organet for Havelyst
9. Organet for Skjulelyst

Anden Klasse. Følelser

10. Organet for Selvkjærlighed
11. Organet for Lyst til at behage
12. Organet for Forsigtighed
13. Organet for Godmodighed, Velvillie
14. Organet for Ærbørdighedsfølelse
15. Organet for Fasthed
16. Organet for Retsfølelse
17. Organet for Haab
18. Organet for Lyst til det Vidunderlige
19. Organet for Vittighed
20. Organet for Idealitet
21. Organet for Efterlignelsesevnen

Tredie Klasse. De intellectuelle Evner

22. Organet for Almindelig Opfatningsevne
23. Organet for Formsands
24. Organet for Udstrækningssands
25. Organet for Tyngdesands
26. Organet for Farvesands
27. Organet for Stedsands
28. Organet for Talsands
29. Organet for Orden
30. Organet for Opfatning af Phænomener
31. Organet for Tidsands
32. Organet for Tonesands
33. Organet for Ord- og Sproghukommelse
34. Organet for Sammenligningsevnen
35. Organet for Causalitet

⁴⁰ Fra: Otto, *Phrenologien*, 1824, Inhold.

Litteratur

- Andersen, Elin & Karen Klitgaard Povlsen (red.): *Tableau. Det sublime øjeblik*. Århus 2001.
- Batchen, Geoffrey: *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge (Mass.)/London 1997.
- Biesbrock, Hans-Rüdiger van: *Die literarische Mode der Physiologien in Frankreich (1840–1842)*. Frankfurt a. M./Bern/Las Vegas 1978.
- Boehm, Gottfried: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München 1985.
- Boehm, Gottfried: ‘Mit durchdringendem Blick’. Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomik’, i: Albrecht, Juerg (red.): *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*. Zürich 2001, s. 81–90.
- Davies, John D.: *Phrenology Fad and Science. A 19th Century American Crusade*. New Haven 1955.
- Gerchow, Jan (red.): *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle von Menschen*. Ruhrlandmuseum Essen, 26. März bis 30. Juni 2002. Ostfildern-Ruit 2002.
- Goldschmidt, Meir Aaron: *Om Physiognomiken*. Med Tegninger. Kjøbenhavn 1859.
- Goldschmidt, Meir Aaron: ‘Fotografierne og Mefistofeles (1863)’, i: *Fortællinger og Romaner (= Poetiske Skrifter*. Udgivet av hans Søn, bd. 6). Kjøbenhavn 1897, s. 25–47.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I (= Werke 13)*. Frankfurt a. M. 1986.
- Heiberg, Johan Ludvig: ‘Om Malerkunsten i dens Forhold til de andre skjønnere Kunster’, i: *Prosaiske Skrifter. Andet Bind. Philosophiske Afhandlinger og Kritiker*. Kjøbenhavn 1861, s. 249–350.
- Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl mit 101 Abbildungen*. Red.: Christoph Siegrist. Stuttgart 1984.
- Lindroth, Sten: ‘Frenologens händ. Gustaf Magnus Schwartz om Berzelius’, i: *Lychnos*, 1973/74, s. 235–239.
- Niehaus, Michael: ‘Physiognomie und Literatur im 19. Jahrhundert (von Poe bis Balzac)’, i: Campe, Rüdiger & Manfred Schneider (red.): *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*. Freiburg im Breisgau 1996,

- s. 411–430.
- Oehler-Klein, Sigrid: *Die Schädellehre Franz Joseph Galls in Literatur und Kritik des 19. Jahrhunderts. Zur Rezeptionsgeschichte einer medizinisch-biologisch begründeten Theorie der Physiognomik und Psychologie*. Stuttgart/New York 1990.
- Otto, Carl: 'Phrenologien i sin practiske Anvendelse, især som Physiognomik', i: *Tidskrift for Phrenologien*, 1. Bd., 1827, s. 183–240.
- Otto, Carl: *Af mit Liv, min Tid og min Kreds. En autobiografisk Skildring. Udgivet med en Efterskrift af Edgar Collin. Trykt som Manuskript for Venner og Brødre*. Kjøbenhavn 1879.
- Otto, Carl: *Phrenologien eller Galls og Spurzheims Hjerne- og Organlære i fuldstændig Oversigt og i senere Fremskridt med Bidrag til dens noiere Kundskab og Stadfæstelse*. Kjøbenhavn 1824.
- Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München 1990.
- Preimesberger, Rudolf, Hannah Baader & Nicola Suthor (red.): *Porträt*. (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren Bd. 2) Berlin 1999.
- Regener, Susanne: 'Atelierfotografi: Demokratisering og standardisering af ansigtet', i: Regener, Susanne, Niels Ole Finnemann & Bodil Marie Thomsen (red.): *Synets Medier*. Aarhus 1991, s. 45 – 71.
- Sagne, Jean: 'Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers', i: Fricot, Michel (red.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998, s. 103–122.
- Sibbern, Frederik Christian: *Om Forholdet imellem Sjæl og Legeme, saavel i Almindelighed som i phrenologiske, pathognomiske, physiognomiske og ethiske Henseender i Særdeleshed*. Kjøbenhavn 1849.
- Siegrist, Christoph: 'Nachwort', i: Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 1984, S. 377–394.
- Østerud, Erik (red.): *Den optiske fordring. Pejlinger i den visuelle kultur omkring Henrik Ibsens forfatterskab*. Århus 1997.