

Holbergikonografien

Hvordan Holberg ble avbildet – og hva betyr det?

Det finnes en rekke ulike portretter av Holberg, og diskusjonen om disse avbildningene strekker seg tilbake til Holbergs samtid. Men vet vi hvordan Holberg så ut? Diskusjonen om avbildningene handler ikke bare om hvordan Holberg faktisk så ut, men også om hvordan han fremstilles – hvilke kulturelle koder som ligger i avbildningene. I nyere tid var det særlig Th. A. Müller som i 1918 åpnet en diskusjon om forhistorien og portrettlikheten til de mange ulike avbildningene av Holberg fra 1700-tallet. Müllers gjennomgang er tilsynelatende grundig, men han begår noen feil som ble påpekt av Victor Hermansen (1961). Vi skal vende tilbake til denne diskusjonen etter en presentasjon av de tidligste kobberstikkene.

De fleste portrettene finnes i forskjellige bokutgaver i form av trykk basert på kobberstikk, som igjen kan ha vært basert på tegninger og skisser med – eller uten – levende modell. Det er ofte uvisst hvor vidt kunstnerne hadde sett Holberg personlig, eller om de baserte seg på tilsendte tegninger eller andre, eksisterende trykk. Man kjenner kun til ett sikkert originalmaleri, et portrett malt av svensken Roselius på 1740-tallet. Dette hang i Sorø akademi, men gikk

tapt i en brann i 1813. Før brannen ble det imidlertid laget flere kobberstikk basert på dette nå tapte portrettet.

I 1700-tallets ikonografi finnes det en rekke symbolske markører; noen er opplagte, andre kan være mer skjulte. Ulike gjenstander, bekledning, parykkens form og dandering, ansiktstrekk, gester – alt bærer potensielt mening. Marcia Pointon (1993, 2013) har studert herreklærs betydning på 1700-tallet, særlig i portretter, ut fra premisset om at «The connections between the wearing of clothes and the image of the individual as depicted in portraiture was never a matter of mimesis» (1993, s. 160); det handler ikke om å avbilde hva modellen faktisk hadde på seg, men om kulturell koding. Holberg-portrettene variasjoner eksemplifiserer Pointons poeng om de kulturelle kodene knyttet til klær, og, kan man legge til, også fysiognomi. Resepsjonen av Holberg-portrettene synliggjør disse kulturelle betydningene. Selv om portrettene er fulle av kulturell symbolikk, bør man likevel ikke lytte til dem som antyder at portrettlikhet er uvesentlig for 1700-tallets portretter. Tre sentrale vurderinger av ulike Holberg-portretter som ble trykket på 1700-tallet (jf. nedenfor om Detharding, Benjamin Dass og anonym i *Kritiske Tilskuer*) legger alle vekt på spørsmålet om portrettlikhet.

Man kan skille mellom de avbildningene som viser den relativt unge Holberg, og de som stammer fra tiden etter det sene 1740-tallet. I 1732–35-utgaven av *Dannemarks Riges Historie* finner man et portrett av Holberg da han ble professor i historie i 1730 (46 år). Det er et kobberstikk signert Fritzsck i Hamburg («1731 Chr Fritzsck sculps Hamb»). Holberg hadde besøkt Hamburg i 1725, men det er ikke sikkert at Fritzsck selv noen gang så Holberg, verken i Hamburg eller København. Müller åpner for at Fritzsck kan ha vært i København og sett Holberg, men konkluderer med at «Rimeligst er det dog, at Billedet er udført i Hamburg efter et tilsendt Forlæg» (Müller 1918, s. 58). Jansen (1984, s. 8) hevder uten kildehenvisning at det er stukket «antagelig efter et nu tabt maleri, som forestillede Holberg i hans 34. år, dvs. i 1719». Et slikt maleri er ikke kjent ellers i tradisjonen. I en 1700-talls omtale av annen utgave av *Dannemarks Riges Historie*, som var utstyrt med et nytt portrett, sies det at portrettet i førsteutgaven «ey var vel gelinget» (Müller 1918, s. 61; Hermansen 1961, s. 16).



Holberg etter Christian Fritsch fra 1731 i 1732–35-utgaven av *Dannemarks Riges Historie*.

Selv om det altså ikke var særlig vellykket, er Fritzschs versjon ofte benyttet som Holbergbilde i dag, særlig som utgangspunkt for den relativt unge Holberg, eller i forbindelse med Holberg som historiker. Dette bildet har også vært forelegg for en rekke senere stikk av Holberg på 1700-tallet. Elementer som går igjen i variert form i senere avbildninger, er den lange parykken med midtskill, professorkappen som henger løst og åpent over jakken, det åpne jakkeslaget og halskluten. Et tegn på at kunstneren har etterstrebet realistisk portrettlikhet, er furen til venstre i pannen, som ser ut til å ha vært et karakteristisk trekk ved Holbergs utseende. Denne furen, som Brix omtaler i sammenheng med karakteren Terentia i *Den forvandlede Brudgom*, er relativt tydelig på bildet (jf. diskusjon om *Den forvandlede Brudgom* i kapittel 3). Müller kaller det «en dyb lidenskabelig Længdefure» (Müller 1918, 63), og mener for øvrig at portrettet antyder «en kraftigt bygget mand», selv om Holberg som kjent var «en lille, spinkel Mand» (s. 63). Disse karakteristikkene henger sammen med at Müller, på en måte som var karakteristisk for litteraturhistorier fra tiden rundt århundreskiftet og senere, ikke bare vil skildre maleriene, men også knytte fysiognomien til Holbergs personlighet.

Maleriet viser Holberg med allongeparykk (lang parykk) og elegante klær, som både han selv og samtidige kilder sier han hadde en viss sans for – en klesbevisst, litt jålete professor. Jakken har brodert kant, og kanskje er også den bugnende halskluten brodert eller utsmykket. Ansiktet kan ikke sies å ha særlig bløte eller feminine trekk. Igjen kan vi gi Müller ordet: «Ansigtet danner en lang, regelmæssig og køn Oval; Næsen er lang, buet og kraftig; Munden, især Underlæben, er noget fremstaaende; Øjenbrynene er smukt og skarpt tegnede; Hagen regelmæssig og smuk» (s. 61). Müller viser altså også til en uttalelse i samtiden om at det «var ikke vel gelinget», altså ikke vellykket. Til andreutgaven av *Dannemarks Riges Historie* i 1752–1753 utførte de Lode et nytt, liknende stikk med tilsvarende påkledning, men med endret ansikt og parykk (se nedenfor).



Holberg etter Johann Martin Bernigeroth (1713–1767) 1744 i *Moralische Gedanken*

Johann Martin Bernigeroth (1713–1767) (også Berningeroth/Beringerorth), en kunstner bosatt i Leipzig, sto bak tre Holberg-portretter (1744, 1747 og 1757). Man vet ikke om han selv noen gang har truffet Holberg. Den første avbildningen, fra 1744, finnes i den tyske utgaven av *Moralske Tanker, Moralische Gedanken* (1744), og er av særlig interesse fordi dette, ifølge Holbergs omgangsvenn August Detharding, var det portrettet som liknet mest på Holberg selv (jf. Bull (1915, s. 145) og Detharding (1745, s. 333 note). Detharding fjerner denne bemerkningen om portrettlikhet i andreutgaven av sitt forord da den tyske utgaven kom på nytt i 1754, sannsynligvis fordi det da var kommet nye avbildninger, som stikket i *Dannemarks Riges Historie* 1753 basert på Roselius' portrett (se nedenfor), som har en viss likhet i ansiktstrekene med Bernigeroth 1744. Dette er naturlig, ettersom begge disse stammer fra 1740-tallet. Jakke og halsklut indikerer at dette portrettet er basert på Fritzschs portrett over, og altså ikke kan tilskrives førstehåndskjennskap til Holberg. Bull (ib.) mener imidlertid at selve ansiktet kan være basert på oppdaterte skisser, og at Holberg er gjort eldre enn hos Fritzsche anno 1730. Bull mener også at dette viser Holbergs engelske karakter, og det englanderne etter Holbergs egen fortelling kjente igjen i hans ansikt:

Det er det første Holberg-billede jeg har set, som har bragt frem for tanken de ord Holberg citerer fra England om sig selv: He looks like an Englishman; notabene som engelskmændene saa ut i begyndelsen av det 18de aarhundrede efter billeder at dømme. Ansigtet virker ældre end paa Fritzschs stik, modnere, men samtidig friskere og freidigere; det er blit en smule fyldigere, og først og fremst er det spidse, satirisk-vemodige drag om munden kommet bort, og udtrykket er blit mere humørfyldt og mindre nervøst. Karakteristikken er livfuld, billedet virker tillidvækkende ... (Bull 1915, s. 145)

Som man ser, legger Bull inn en hel lesning av Holbergs psykiske og kunstneriske utvikling i dette portrettet. Han legger også inn sin egen ideologiske sympati med det engelske. Müller, på sin side, liker ikke portrettet og «det lidt svampede» uttrykk Holbergs ansikt har fått. Müller hevder også at Holbergs nese er blitt «rund og klumpet». Diskusjonen mellom Bull og Müller har altså ideologiske overtoner av både kjønn og nasjon, i en motsetning mellom det tysk maskulint kantete og det bløte engelske. Slik gjenspeiler diskusjonen av

portrettene en overordnet tematikk i Holberg-resepsjonen. Uansett, pannen-furen finnes også her.



Holberg 1745 ved I.B. Brühl, Leipzig

Johann Benjamin Brühl (1691–1763) var kobberstikker i Leipzig. Han hadde neppe sett Holberg, men leverte et Holberg-portrett til den københavnske oversettelsen av *Levnetsbrevne*, som første gang ble utgitt samlet som *Ludvig*

Holbergs trende Epistle (1745). Slike portretter var et salgspunkt; forleggeren Berling skriver i forordet: «For at give denne Edition desto meere Ynde og Anseelse, har man ziret den med et Portrait i Kobber af Velbemældte Berømmelige Mand». (Berling 1745, uten sidetall) Dette portrettet er klart basert på Fritzsck; klærne er identiske, men Holberg har større øyne og et mer langstrakt ansikt. Denne forskjellen skyldes ikke bare mangelfull kunstnerisk teknikk; det er tydelig meningen at Holberg skal fremstå sartere, mer feminin. Dette er første eksempel på en tradisjon for å tegne en ungdommelig, glatthudet, feminin Holberg. Denne Holberg-typen er særlig knyttet til utgaver av *Levnetsbrevene*, disse selvkonstruerende tekstene som vektlegger det kroppslige ved Holberg. Det kjønnede understrekes i Wadskiærs dikt under portrettet, som finnes både i en latinsk original og en dansk form. Den danske oversettelsen åpner med en kopling av Holbergs utseende og seksualitet: «Her seer du Holbergs tynde Kinder / Som fatter alle Muser ni / Udi den Favn som andre Qvinder / Fik aldrig Lov at hvile i ...» (Wadskiær 1745). Epigrammet røper hva som var det sensasjonelle i Holbergs selvframstilling i en tid da han selv gikk rundt i København i beste velgående som 60-åring. Her er det artikulert en sammenheng mellom det kjønnede i Holbergs fremtoning og adferd, formulert av andre enn han selv og knyttet til portretteringen. Like tydelig som at kinnene er «tynde», er de store øynene og den fint tegnede munnen. Utgiveren av dette verket, E.H. Berling, skal ha vært en bekjent av Holberg. I forordet skriver imidlertid Berling: «Om samme[denne utgaven] har troffet Autoris Meening nærmere og reusseret[lykkes] bedre[enn den bergenske oversettelsen], overlader jeg andre at dømme» (Berling 1745). Det er altså ikke nærliggende å anta at Holberg selv har vært involvert i denne utgaven, da han selv ville ha kunnet innestå for forfatterens intensjon. Flere senere kunstnere, som Edward Scriven (1827) og Ernst Hader (1884), forestiller seg en yngre og mer feminin utgave av Holberg, gjerne i forbindelse med utgivelser av *levnetsbrevene*.



Holberg 1747, Bernigeroths andre forsøk i Jüdische Historie

Bernigeroths andre versjon fra den tyske utgaven av *Jødiske historie* (Holberg (1747), da Holberg var 63 år). Jakken er noe endret, men halskluten faller

fremdeles på samme måte som hos Fritzsich. Mest påfallende er kan hende at Holberg har snudd seg, slik at vi nå ser hans venstre side. Dette innebærer at jakkeslaget ikke viser knapper, men knapphull, ettersom alle herreklær har knappene på høyre side i henhold til en sedvane som strekker seg tilbake til middelalderen. Knappeplasseringen er kjønnnet, noe vi skal komme tilbake til nedenfor i forbindelse med andre portretter. Høyre- eller venstrevridning skyldes i dette tilfellet ikke en tilfeldig speiling, men er et bevisst grep der kunstneren har måttet endre jakkens knepping. Professorkappen har nå falt ned fra skulderen og ligger mer som et bølgende fløyelsteppe rundt armen. Det akademiske er ikke lenger like sentralt. Kanskje ser vi her mer en nyslått baron enn en professor. Samtidig har en bok dukket opp, slik at det er den etablerte forfatteren vi ser. Det er nå tydelig at det er en jakke, ikke en vest, som kommer til syne. Bernigeroth har beholdt broderier i kanten av halskluten, noe som gir et litt ekstravagant preg, som i 1744-versjonen. Ansiktet likner mer på Fritzsichs versjon enn på Bernigeroths egen utgave fra 1744, den Bull satte pris på for dens engelske stil, og som Detharding fant så trefende likt. Bernigeroth ser ut til å ha endret linje og legger seg tettere opp til bildet i *Dannemarks Riges Historie*, den tysk-maskuline Holberg som Müller omfavnet. Øynene er små, men kanskje aner man litt av de «tynne kinn» som Brühl ifølge Wadskiær hadde fått frem.



Edward Scrivens Holberg fra 1827 føyer seg inn i rekken av den «bløte» Holberg knyttet til levnetsbrevne. Fra Memoirs of Lewis Holberg (1827)

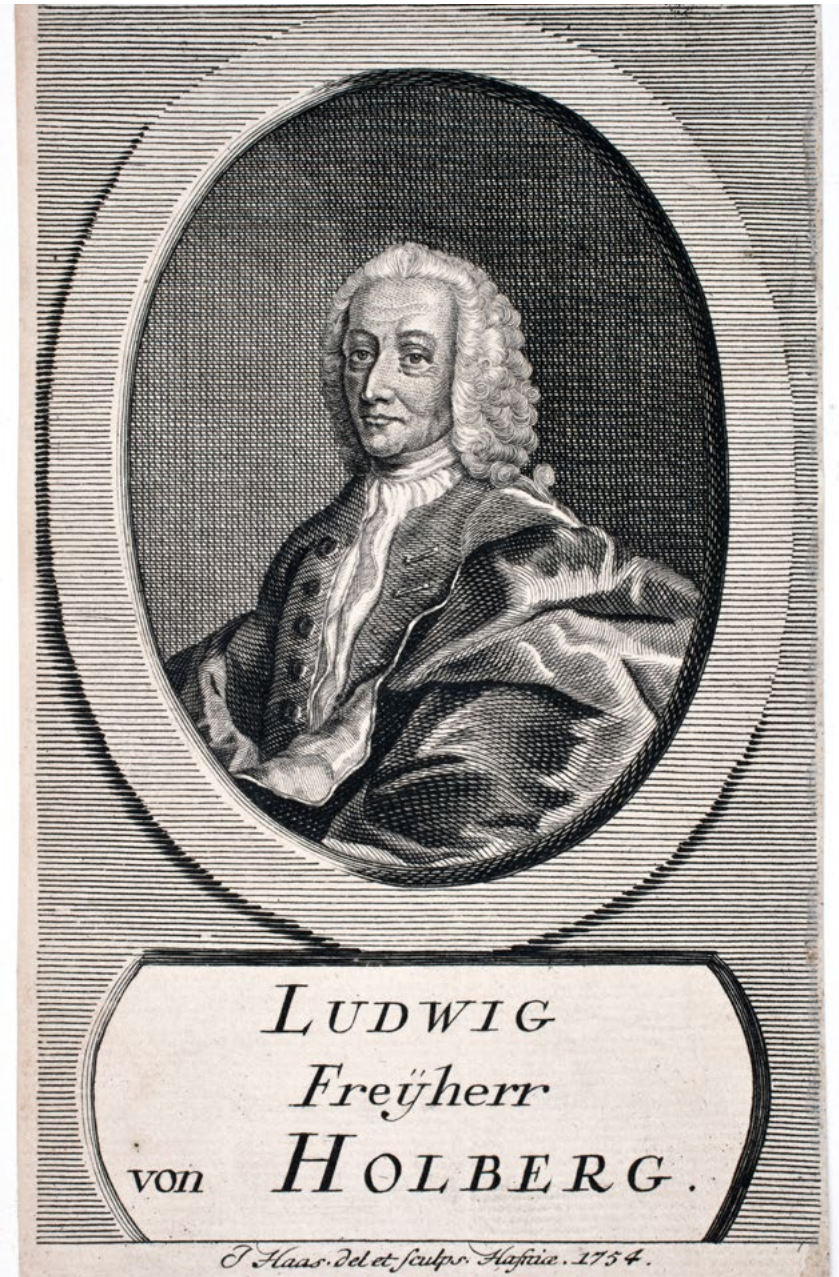
Odvart Helmholdt von (de) Lode opererte i København fra 1740-tallet og vil ha sett Holberg. Hans stikk i andreetgaven av *Dannemarks Riges Historie* (1753) er imidlertid ikke gravert etter levende modell. Nede til venstre oppgir stikket å være kopiert etter maleriet av Roselius, som brant i Sorø i 1813. Om dette tapte maleriet ble det fremdeles hevdet i 1804 at det «efter Adskilliges Sigende, der personlig have kiendt Holberg, skal ligne ham meget» (Hermansen 1961, s. 19, note). Aldersangivelsen 68 år på Lodes stikk må gjelde Holbergs alder ved utgivelsen av andre utgave av *Dannemarks Riges Historie* (1752–1753) – ikke alderen da han ble malt, sannsynligvis omtrent fem år tidligere. Graveringen bygger på Roselius' maleri, malt da Holberg var rundt 64 år. Klærne, særlig professorkappen, er ganske lik Fritzschs portrett i førsteutgaven fra 1732, men ikke identisk. Den løse og foldete danderingen likner i stikkene etter Roselius' portrett, men kopierer ikke Fritzsch. Furen over neseroten er tydelig her som i tidligere portretter. Utgiverne av verket bedyrer om denne nye versjonen at «Originalen er saa vel truffen, at det approberes af dem, der kiende Autor» (Hermansen 1961, s. 16). Denne påstanden om portrettlikhet skal vi komme tilbake til i forbindelse med Haas' stikk nedenfor. Bildene i denne tradisjonen skiller seg fra Fritzsch ved at de har en løkke eller sløyfe som henger ned fra parykken etter den litt mer ekstravagante mote på 1700-tallet; den henger fremhevet over Holbergs bryst, sentralt i bildet. Man kan merke seg at illustrasjonen av apen i Martinia fra førsteutgaven av *Niels Klim* (1741) har samme sløyfeelement i parykken, i det bilde en pendant til sløyfen på halen (se nedenfor). Slike lange parykker med sløyfe eller pung er ikke uvanlig i portretter, men i dette tilfellet er Holbergs og martinianerens parykksløyfer påfallende like. Holberg har her litt større øyne enn hos Fritzsch, og det litt klumpete hakepartiet kan minne om Bernigeroths 1744-versjon, som Detharding likte og Bull knyttet til det engelske, men som Müller fant ubehagelig bløtt. Utstyrsmessig ser portrettet ut til å skulle legge seg opp til Fritzschs versjon i førsteutgaven av *Dannemarks Riges Historie*: Påkledningen likner svært, men halskluten faller noe annerledes, mer dempet og kontrollert. Våpenskjoldet knyttet til baronstatusen er på plass under. Vurderingen av dette portrettet må blant annet hvile på en sammenligning med Haas' og Clemens' versjoner, som også påberoper seg det tapte maleriportrettet fra Sorø (nedenfor).



Holberg etter Odvart Helmholdt de Lode (ca. 1720–1757) «O.H. de Lode Chalcogr R.S. D. Sculps: 1752»

Jonas Haas (1720–1775) var en tysk kobberstikker som kom til København i 1753, året før Holberg døde. Under dette portrettet står det «Del et sculps Hafniæ 1754», noe som indikerer at Haas d.e. både tegnet og deretter graverte («delineavit et sculpsit») Holberg i København. Denne dobbeltrollen er uvanlig for Holbergs portretter og tyder på at portrettet er tegnet etter levende modell – i det minste tegnet i København mens Holberg levde. Det er uklart i hvilken sammenheng trykket ble laget. Holberg er venstrevendt, og jakken skiller seg ut fra alle andre portretter ved at både knapper og knapphull er synlige. Parykken har en ekstra løkke, som i Roselius-linjen, men hos Haas er denne delvis skjult bak ryggen. Professorkappen har delvis glidd av skulderen på den gamle baronen, slik som hos Bernigeroth fra 1747. Portrettet har et realistisk preg; Holberg fremstår gammel og sliten, med markert, benete nese og store øyne, samt tydelige poser under øynene. Han har kun på seg en skjorte eller bluse, ingen tydelig halsklut som bobler over jakkeslaget. Den vertikale furen over venstre øye, fra panne mot nese, er tydelig. Dette er forfatteren av *Den forvandlede Brudgom* og de andre alderdomskomediene, ganske tett på den døende Holberg i 1754.

Jonas Haas har også laget et tittelkobber til det posthume bind V av *Epistler* (1754), med en byste som har samme ansikt som i stikket fra 1753. Bildet viser en minnestøtte for den nylig avdøde, med attributter som bøker, lyre, viola da gamba og diverse fløyter, i tillegg til en brennende fakkel.



Holberg ble tegnet og gravert av Jonas Haas like før sin død i 1754

Et stikk av Diogenes med hund og Holberg i tønne skulle settes inn i en fransk utgave av *Moralske Tanker*, her ble ansiktet ansett som mislykket, så det ble korrigert av Jonas Haas. Portrettet kan minne om stikket til Haas, men her er kappen trukket tett opp mot halsen slik at halsklut og jakke nesen forsvinner – det er en tilknyttet Holberg vi ser. I et brev fra 1755 skriver Benjamin Dass til Suhm: «For de ny udkomne Holbergiana sees og Baron Holberg i Kaaber, som er først stukket af den forløne Mr. Laan, til at sættes for Baronens moralske Tanker paa fransk. Holberg præsenteres her i Diogenis Tønde, som sidder hos med sin store Hund, og har kastet sin Lygte fra sig. Derunder læses et smukt Epigramma af Etatsraad Luxdorph ... Men som Ansigtet lignede slet intet, saa har nu Haas stukket et nyt Ansigt paa samme Plade, som vel er noget bedre, men dog ej synderlig troffen.» (Suhm Bd. 15, s. 218f). Dass' kommentar, som Dethardings ovenfor, viser at portrettlikhet var et viktig anliggende for samtidens blikk. Dass er imidlertid ikke fornøyd med Haas' forsøk. Haas hadde vel forsøkt å konstruere en litt yngre utgave av alderdomsportrettet han tegnet året før.

Jonas Haas' sønn, den tyskfødte Meno Haas (1752–1833), kom med familien til København i ung alder og ble kobberstikker som faren. Fra 1778 arbeidet han for Københavns universitet. I likhet med Lodes gravering til *Dannemarks Riges Historie* oppgir dette stikket å være basert på Roselius' tapte original. Det avviker sterkt fra både farens Holberg-portrett (over) og maleriet som i dag henger på Sorø. Flere trekk ligner på Lodes versjon, som parykkeløken, men Haas har gravert et annet ansikt og dessuten en mer blomstrende halsklut. Han har også fem knapper mot Lodes tre. Nesen er fortsatt lang og spiss, men ellers er trekkene mykere og øynene større, mer i tråd med Bulls engelske stil enn det Müller dyrket i Fritzschs versjon.



Holbergs ansikt av Jonas Haas i fransk utgave av *Moralske Tanker* (1754)

I *Kritisk Tilskuere* nr. 33, 1776²⁰² skriver en anonym kritiker:

I forrige Aar har Hr. Meno Haas stukket vor udødelige Baron Holbergs Portrait efter det eeneste Original-Malerie, som findes paa Sorø Akademie, til en Samling af lærde Mænds Portraiter, som udkommer fra Hamborg. Det er i stor Octaveformat, og udtrykker sin Original overmaade nøye. Stikket er smukt, skjønt ikke saa kiækt som Hr. Clemens's Arbejder. Det er det eeneste Portrait, som ligner ham. (Anon 1776, s. 263)

Clemens, som omtales i *Kritisk Tilskuere*, var et vidunderbarn som senere skulle lage sin egen versjon av Holberg basert på Roselius' maleri. Dette ble den tredje kopien. Meno Haas' kobberstikk skulle ikke plasseres foran i et av Holbergs verk, men inngå i en utgivelse av lærde portretter. Det slås fast at dette er en svært nøyaktig kopi av originalportrettet. Haas har ikke det beste ryktet som kunstner, men det er vanskelig å finne argumenter mot dette samtidige vitnet i *Kritisk Tilskuere*. Her uttrykkes det at originalen gjengis «overmaade nøye», og det påpekes at dette er det eneste portrettet som faktisk likner Holberg. Selv om kommentaren er skrevet 22 år etter Holbergs død, ville det fortsatt være mange som husket hvordan Holberg så ut. Man kan derfor anta at detaljene ellers er som i det tapte maleriet, noe som gjør det mulig å vurdere de andre kopiene kritisk. Kommentaren kan leses som en kritikk av de Lodes stikk i andreutgaven av *Dannemarks Riges Historie*, som sannsynligvis er en idealiserende versjon av det tapte maleriet.

202 Ikke fra 1771, slik Müller skriver.



Holberg gravert av Meno Haas 1775 etter det tapte portrettmaleriet i Sorø.

Halskluten hos Haas er brodert, kanskje med kniplinger, og fremstår mer ekstravagant enn i noe annet Holberg-portrett, hvor den mer minner om et tørkle. At dette er et sentralt symbol i maskulinitetssymbolikken, fremgår av epistel 283, der distinksjonen mellom franske og engelske petimetre blant annet består i at de engelske kjennetegnes ved «Tørklæde om Halsen i Steden for Halsklud, ved grov og gemeen Tale, ved at affectere den groveste og gemeeneste Almues Sæder og Levemaade; saa at en Fransk petit Maitre kand lignes ved en Abe, og en Engelsk ved en Biørn» (Holberg 1747, s. 425). Den franske åpen bærer, som Holberg i dette portrettet, en halsklut, mens den engelske

bjørnen nøyer seg med et tørkle. Flere tekststeder hos Holberg viser bevisstheten om halsklutens symbolske betydning. Holberg-portrettenes halskluter varierer påfallende. Alle øvrige kopier etter Roslins maleri demper halskluten i retning av tørkle. Sammen med den lange parykksløyfen og de store øynene gir halskluten et inntrykk av den femininiserte dandyen, og vi er tilbake til de myke trekkene Bull og Detharding satte pris på i Bernigeroths første versjon. Bøker og manuskripter er skjødesløst henslengt; det er tvilsomt om disse var med i Roselius' maleri. Den påståtte likheten gjelder nok selve portrettet. Øynene er store, som i Brühls åpent femininisierende versjon som Wadskiær kommenterte. I motsetning til hos Lode og Clemens er ingen vertikal pannefure synlig – men til gjengjeld anes et vertikalt arr over venstre øye. Holberg fremstår ikke så tilbakelent og avslappet som i de andre versjonene; han er mer fremoverlent, nervøs og skeptisk, nesten litt sur. Han gir et ganske annet og mer foruroligende inntrykk enn Lodes tilbakelente, bedagelige Holberg-versjon. Parykkens løkke er svært sentral og fremtredende. Våpenskjoldet er på plass under. Årstallet nede til høyre er 1775. Om man skal stole på datidens kritikere, er dette den mest pålitelige representasjonen av Holberg på 1740-tallet, på høyden av sin karriere – det eneste som likner Holberg selv.

Hermansen har mer sans for Lodes stikk, som han mener må ligge nærmest en tapt original. Han siterer også *Kritiske Tilskuere* fra 1776 på at Meno Haas stikker Holberg etter originalen på Sorø. Det Hermansen imidlertid utelater fra denne kilden, er at Haas' stikk «uttrykker sin Original overmaade nøye» og at «Det er det eeneste Portrait, som ligner ham» (Anon. 1776, s. 263). Hermansen hevder tvert imot at «Lodes Stik bliver altsaa ... Hovedkilden til vor Viden om Holbergs Udseende» (Hermansen 1961, s. 31). Han overser da at kommentaren i *Kritiske Tilskuere* må sees som en klar korreks rettet mot Lodes velkjente versjon i andre utgave av *Danmarks Riges Historie*. Haas er realistisk, hevdes det her, og dessuten overmåte nøyaktig etter originalen. Lodes stikk vil da fremstå som en idealisering. Dagens maleri blir en ytterligere idealisering, kanskje basert på Lodes stikk. Eventuelt, om man følger Rahbek og Müller, kan Lode ha stukket etter det maleriet som i dag henger i Sorø, mens Haas stakk etter det som gikk tapt i 1813.

J.F. Clemens oppgir at hans kobberstikk er etter det samme, nå tapte, maleriet som stikkene til Meno Haas og de Lode. Det er neppe stukket før 1780-tallet, da Clemens oppholdt seg i København etter et lengre utenlandsopphold. Ansiktet minner mer om Lodes versjon enn om Haas'. Holberg er fremoverlent, skeptisk, litt skjev i ansiktet. Halskluten er dempet, som hos Lode, men allonge-

parykken med midtskill og lang sløyfe er bevart. Som hos Haas har Holberg her fem knapper, og den femte knappen har kommet helt fri fra kappen. Clemens' versjon er noe mer idealisert enn portrettet til Haas, men de samme åpne, litt skjeve øynene og en tydeligere pannefure er til stede. Både halskluten og parykk-lengden med løkke – de to signalene på en viss ekstravaganse i klesveien – er til stede, men begge noe dempet i forhold til hos Haas. Kobbersticket kan fremstå som et slags kompromiss eller en mellomvei mellom Haas og Lode, og det ble benyttet til Rahbeks utgave av *Peder Paars* 1798. Clemens har valgt et sentralt utsnitt, slik at mindre av den bølgende professorkappen er med.



J.F. Clemens' (1748–1831) kobberstikk er udatert, men sannsynligvis fra 1780-tallet.

Sorø-maleriet

Et maleri som henger i Sorø akademi har lenge vært utgangspunktet for de fleste av vår tids avbildninger av Holberg, men både datering og bakgrunn for dette maleriet er usikre. K.L. Rahbek var opptatt av Holbergs portrett og forhørte seg i 1804 om å bruke det daværende Sorø-portrettet til et stikk i en bokutgave. Maleriet var imidlertid utlånt (Hermansen 1961, s. 19, note). Noen år senere brant det. I 1815 skrev Rahbek på nytt om et eksisterende originalportrett, som etter hans mening kunne være originalen til det som gikk tapt i brannen i 1813, tre år før han skrev. Dette er sannsynligvis det portrettet som i dag henger på Sorø, for noe annet portrettmaleri finnes det ikke spor av.

At dette skulle være en original til det tapte maleriet, er noe Rahbek antyder i et forsøk på å lokke til seg abonnenter som kunne finansiere videre utgivelser:

En saare behagelig Efterretning for enhver, der har Holberg kjær, troer jeg at give ved at berette, at et Originalportrait af Holberg (maaskee endog Originalen til det, der brændte i Sorø), der har hængt i hans egen Stue, og er en Arvedeel efter ham, er i Behold, og at det vil beroe paa det Held, dette Skrift kan have til at vinde Publicums Understøttelse, om Forlæggerne vil see sig istand til at pryde sidste Bind med et Kobberstik deraf (Rahbek 1815. «Til læserne»).

Et til nå ukjent, originalt Holberg-portrett som dukker opp rundt 1815? Dette var virkelig store nyheter fra Rahbek. Hermansen tolker ordlyden som at Rahbek ennå ikke har sett det han omtaler som en mulig original. Kanskje endret han mening da han fikk se det? Hermansen er generelt dypt skeptisk til denne såkalte originalen, som dukker så beleilig opp rett etter at Sorø-maleriet til Roselius gikk tapt i brann. Jansen, derimot, forsvarte fortsatt i 1984 ideen om at dagens Sorø-maleri er originalt, og antok at Roselius malte to portretter samtidig rundt 1747: «Holberg har antagelig beholdt maleriet hjemme, medens en gentagelse, ved maleren selv, var givet til Sorø Akademi, hvor det gik til grunde ved Akademiets brand 1813» (Jansen 1984, note s. 4). Han følger dermed en tradisjon om at Sorø siden har arvet familiens portrett etter Holbergs grandnevø Ludvig Holberg von Schwartzen. Lodes stikk er da, ifølge denne teorien, laget etter denne originalen som i dag henger i Sorø, mens Haas' stikk er etter en tapt versjon som brant i 1813. Hvor like var i så

fall disse to maleriene av Roselius? Jansen kaller det eventuelle andre maleriet som brant, «en gentagelse» av det første. Stikkene til Lode og Haas avviker en del fra hverandre, særlig med hensyn til ansiktstrekk og halsklut. Samtidig har de begge knapper, og ikke feilstilte knapphull, slik maleriet har.²⁰³



Portrettmaleri av Holberg som henger i Sorø akademi. Før 1815. Uklar alder og proveniens, Müller og Jansen ser det som Roselius' original fra 1747.

203 På Sorø akademis hjemmesider finnes et notat som i likhet med Jansen argumenterer for at maleriet som nå henger i Sorø, er Roselius' original og grunnlag for Lodes stikk. Der antas at Holberg fikk fremstilt to portretter, ett til akademiet og ett til slekten. Konsekvensen blir da at Lodes stikk følger dette maleriet, mens Haas følger det som brant i Sorø 1813. (https://soroekademi.dk/fileadmin/user_upload/Editor/images/Gymnasie/Fester_og_traditioner/Holberg-portraettet.pdf)

Rahbek har tross alt forholdt seg til en muntlig provenienstradisjon – noen har fortalt ham at dette er et originalportrett. Det skal også visstnok stå «Roselius pinx» på baksiden av maleriet, noe som kan bety at Roselius selv har malt det, men det kan ikke utelukkes at det er en anonym kopi av en original Roselius har malt. Hermansen er opptatt av at det har lav håndverksmessig kvalitet, men kanskje var det et råutkast til det endelige portrettet? Th. A. Müller var på tidlig 1900-tall også sterkt begeistret for maleriet i Sorø og mente, som Rahbek, at dette kunne være identisk med den tapte originalen. Hele grunntanken i Müllers bok fra 1918 er sammenhengen mellom utseendet og karakteren, en vinkling som ligger i tittelen: «Holbergportrætter. En kritisk værdsættelse med en karakteristik af Holberg som personlighed». Portrettdiskusjonen handler også om hvem Holberg egentlig var – var han Jean, det vil si Meno Haas' versjon, eller var han Jeronimus, som for eksempel Rodes versjon? Sorø-portrettet var Müllers Holberg: suveren, avslappet, myndig. Ikke ulik den tilbakelente Holberg som i dag sitter utenfor teateret i København. Jansens forkjærlighet for denne – mer maskuline – versjonen kan henge sammen med hans generelle syn på Holbergs forfatterskap, som delvis er i tråd med Müller.

Den svenske offiseren og amatørmaleren Johan Roselius (1725–1803) ble i 1758 adlet til Johan von Rosenheim. Han hadde malt et portrett av Holberg som hang på Sorø akademi. Roselius var svensk yrkesmilitær som malte pasteller og portretter ved siden av sin militære karriere (jf. *Nordisk familjebok* 1916, s. 902), og han oppholdt seg i København en periode på 1740-tallet. Han har et brukbart rykte som halvprofesjonell maler i svensk kunsthistorie. Hermansen (1961, s. 26f) påviser at den unge Roselius ble tatt opp i den nystartede (1743) frimurerlosjen St. Martin i København i 1747. Ifølge *Nordisk familjebok* ble han deretter, i 1750, utnevnt til major i hessisk tjeneste. Sannsynligvis var det originalportrettet Roselius malte av Holberg i København mellom 1747 og 1750, som gikk tapt i brannen i 1813. Det var rimeligvis malt etter levende modell, kanskje i anledning av at Holberg ble baron i 1747.

Kan Jansen ha rett i at det eksisterte to malerier, som begge var malt av Roselius på 1740-tallet etter levende modell? Ett argument mot ideen om to parallelle Roselius-originaler er at det i *Kritiske Tilskuere* også understrekes at portrettet som hang på Sorø i 1776 var «det eeneste Original-Malerie». Ideen

om dette andre var helt ukjent inntil Rahbek oppdaget det etter at det kjente portrettet brant opp – og han trengte et argument for å lokke kjøpere til sin Peder Paars-utgave. Her er det altså spørsmålet om proveniensen til maleriet i dagens Sorø, som Hermansen mener er av slett kvalitet og neppe en original.

Müllers begeistring over maleriet som i dag henger i Sorø, undergraves av at han tilskriver det den anerkjente svenske portrettmaleren Alexander Roslin (ikke å sammenblende med Roselius!). Dette er senere avvist som åpenbart feilaktig, og den ellers detaljfokuserende Müller burde ha vært klar over problemene med dette, blant annet at Roslin ikke oppholdt seg i København på det aktuelle tidspunktet (jf. Hermansen, som meget grundig tilbakeviser ideen om Roslin). Hermansen er også svært kritisk til proveniensen til det nåværende portrettet i Sorø, og ser helt bort fra tradisjonene om at det er et arvestykke fra Holbergs slektninger. Hovedargumentet hans er et dokument som viser at Sorø Akademi refunderte «Geheimeconferensraad Malling 600 Rd. N. V. som hans Udlæg for afdøde Baron Holbergs Portræt» (Hermansen 1961, s. 22). Portrettet ble da innkjøpt av Sorø rundt 1813, og Hermansen behandler det på linje med et par andre senere malte kopier av Holbergs portrett. I 1984 valgte Jansen likevel, av uklare grunner, å se bort fra Hermansens innvendinger og vendte tilbake til Müllers hovedtese: At det bevarte Sorø-maleriet er en av to originaler. Det er klart at det hadde vært fantastisk å være i besittelse av en original. Maleriet har hatt høy status og er grunnlag for den mye benyttede 1847-versjonen til Jørgen Pedersen Roed, som tilfører det teknisk profesjonalitet.

Her er det ikke grunnlag for å følge verken Jansen eller Hermansen med hensyn til Sorø-portrettets proveniens. Det har vært grundig diskutert av mange kompetente forskere. Det som er stadfestet av uholdte 1700-tallskilder, er at bare Meno Haas' stikk likner Holberg og dessuten er en svært nøyaktig kopi av et nå tapt originalmaleri som også liknet Holberg ifølge kilder rundt 1800. Meno Haas' stikk er også det som best passer den Holberg-karakter som tegnes her: følsom, nervøs, vegelsinnet, plaget, litt ekstravagant i klesveien – bevisst spillende på stereotypien av den franske petimeter, den engelske fop. Det passer med Holbergs selvframstilling. Det bør være det sentrale Holberg-portrettet.



Jørgen Pedersen Rodes kopi fra 1847 etter det nåværende portrettet i Sorø

Hva betyr et hull?

Portrettet i Sorø har et påfallende særtrekk som skiller det fra kobberstikkene: Selv om Holberg viser frem sin høyre side, ser vi knapphull og ikke knapper i jakken. Dette står i kontrast til de tre stikkene som med større sikkerhet er basert på det tapte originalmaleriet (Lode 1753 – tre knapper, Haas 1775 – fem knapper, Clemens 178? – fem knapper). Maleriet minner dermed om Bernigeroths stikk fra 1747 eller Gottschicks versjon fra 1820, begge med knapphull, men på disse vendte Holberg seg motsatt vei, slik at knapphullene var på sin normale plass på venstre side.

Hermansen (1961, s. 20) bemerker knappenes fravær i maleriet og antar at originalen til Roselius har hatt knapper slik som stikkene, men at det nåværende Sorø-maleriet er uten knapper fordi det er slurvete kopieringsarbeid, og fordi knapphull, etter Hermansens mening, er lettere å male enn knapper. Knapphullene tolkes som et uttrykk for at dette er en dårlig kopi, og brukes som argument mot Müllers idé om at dette er en tro kopi av det tapte maleriet. Dette er likevel neppe et argument mot Rahbeks tese om at det tvert imot er et utkast til, eller forelegg for, det tapte maleriet. Et slikt utkast kunne nettopp ha et uferdig hastverkspreg. Det er imidlertid ikke gitt at knapphull er så mye lettere å male enn knapper, og selv billige og slurvete karikaturer, stikk og malerier fra datiden tar seg bryet med å tegne knapper og plassere dem på riktig side. Knappenes plassering på høyre side av menns klær er en fast konvensjon. Hermansen har også et problem som han litt for lett avfeier: Knappene varierer.

Eet Træk har de imidlertid fælles, og dette maa derfor gaa tilbage til deres fælles Forlæg, til Roselius. Lode viser nemlig Kanten af Holbergs Vest med 3 ½ Knap, Haas med 5 og Clemens med 5, men dette vil igen sige, at Roselius ogsaa maa have fremstillet *Vesten med Knapper*, hvormange der saa ellers har været. (Hermansen 1961, s. 20)

«Hvor mange de saa ellers har været» – denne etterslengen viser Hermansens lille ubehag ved at stikkene varierer på dette punktet. Man kunne nemlig hevde en annen hypotese: at knappene varierer såpass i de ulike stikkene fordi kunstnerne hver for seg har lagt dem til. Roselius' portrett kan ha hatt

høyrestilte knapphull, som dagens Sorø-portrett; de kan begge ha vært knappeløse og samtidige. Men hvorfor skulle det være et poeng for Lode, Haas og Clemens å legge til knapper? Og hvorfor hadde Roselius eventuelt malt disse knapphullene der det burde vært knapper? Svaret kan ligge i at knapper og knapphull hadde en betydning.

For det hadde de. Knapper var – i likhet med halsduker og parykker – av stor ikonografisk betydning på 1700-tallet, og slett ikke noe tilfeldig krimskrams i portretter. La oss forfølge ideen om at det tapte maleriet faktisk har hatt knapphull på høyre side, men at Lode, Haas og Clemens har korrigert dette fordi det var et påfallende og problematisk særtrekk for dem som kjente tidens ikonografiske koder. Lode, Haas og Clemens har lagt til knappene fordi man ikke har kunnet la Holberg ha høyrestilte knapphull i masseproduserte kobberstikk som hele verden skulle få se – et maleri er tross alt et langt mer eksklusivt og kontrollerbart medium enn et trykk. Som det går frem av Hermansens gjennomgang: Alle malerier fra rundt år 1800 – han påviser flere – har høyrestilte knapphull. Alle trykk (med ett unntak nedenfor) har knapper.

Det finnes naturligvis en rekke overensstemmelser mellom maleriet og kobberstikkene. Sorø-maleriet har den samme løkken i parykken (om enn neddempet) og de samme foldene i kappen som de tre stikkene, så en sammenheng er det. Halskluten er sterkt redusert i maleriet. Ansiktet er mer avslappet, øynene mindre, holdningen mer tilbakelent. Det likner mest på Lodes stikk; disse to avbildningene er knyttet til hverandre, selv om vi ikke sikkert kan si hva som er original og kopi. Det er Holberg som Jeronimus. Men hvorfor er det knapphull i maleriet? Her er det umulig å ikke komme tilbake til at knappers plassering er del av et klesplaggs kjønnskode. Knapper og hull er kjønnet. Plasseringen av knapphullene på dette malte portrettet bryter kjønnskonvensjonen; menns klær har alltid knappene på høyre side, i motsetning til kvinners, som er motsatt kneppet. Denne konvensjonen skriver seg tilbake til middelalderen og gjelder fremdeles.

Knapper og knapphull hadde på 1700-tallet en opplagt metaforisk kjønnet metaforikk med obskøne overtoner. Marcia Pointons tolkning av kleskoder i 1700-tallsportretter fokuserer særlig på strømper, knapper og knapphull, og hun påpeker at «Like stockings, buttons play a constructive part in the semantic and pictorial organization of portraits» (Pointon 2013, s. 159). Når det gjelder kjønning, poengterer hun at kjente «maccaronies» på andre halvdel av 1700-tallet ofte ble utstyrt med overdrevent prangende knapper,

noe som er det motsatte av det man observerer i Holberg-portrettet. Like sentralt som knappen setter Pointon knapphullet, og hun viser at knappen og knapphullet sammen har klare metaforiske og kroppslige konnotasjoner til kjønnsorganer, både i folkelige vers og ellers i kulturen. Pointon påpeker for eksempel at i *Tristram Shandy* (1759) nevnes ved et par anledninger et kapittel om knapphull²⁰⁴ – et kapittel som aldri realiseres, noe Pointon knytter til hovedpersonens vakkende maskulinitet («Masculine deferral» (Pointon 2013, s. 163)) og kastrasjonsangst. Knapphullet uten knapp blir her et kastrasjonsmotiv i 1700-tallets litterære selvframstilling. Pointons gjennomgang av knappen og knapphullets veletablerte seksualiserte betydning bygger på flere sitater fra engelsk litteratur, og hun påpeker at disse elementene skriver det kroppslige og obskøne tilbake inn i kleskoden i det tilsynelatende dannede som portrettet ellers utstråler. Men Pointon har riktignok ingen eksempler på høyrestilte knapphull, slik vi ser dem i Holberg-portrettet.²⁰⁵ Er Holberg da avbildet med vrent jakke eller med kvinneklær? Nei, og dette portrettet er ikke en mimetisk gjengivelse av hvordan Holberg kledde seg. Men det betyr ikke at de påfallende og moteriktig store knapphullene kan anses som tilfeldige.

Det finnes riktignok et annet eksempel på feil knapphull. En nederlandsk utgave av Holbergs levnetsbrev (*Leevens-Beschryving van den Heere Baron Lodewyk Holberg* 1765) har et portrett som klart er kopiert etter Jonas Haas' versjon av den døende Holberg fra 1754. Her er Holberg snudd, trykket er speilvendt, og knapphullene kommer dermed på feil side, mot oss. Speilingen blir tydelig ved at pannefuren ikke er over venstre, men over høyre øye. Slik speiling kan skje i graverings- eller trykkeprosessen, men ikke i et maleri. Dette nederlandske sticket er unntaket som bekrefter regelen om knapper på høyre side. I alle de andre portrettene skifter kneppingen etter hvilken side man ser Holberg fra, slik man også ellers kan iaktta korrekt knepping i utallige portretter og tegninger fra 1700-tallet. Om det var slike knapphull i det tapte

204 Jf. bok II, kap. 49–50 og 67 med kjønnslige konnotasjoner. Et annet eksempel er bok III, kap 8: «... a chapter upon *chamber-maids and button-holes*, which, in the former part of my work, I promised and fully intended to pay off this year: but some of your worships and reverences telling me, that the two subjects, especially so connected together, might endanger the morals of the world, ...». Sternes roman er selvsagt etter Holberg, men demonstrerer en forestillingsverden rundt midten av 1700-tallet.

205 Marcia Pointon fant Holberg-eksemplene fascinerende, men kjenner ikke til noen kode for feilstilte knapper. Jeg takker for hennes relevante kommentarer per epost.

originalmaleriet, må det ha vært etter Holbergs egen vilje, en bevisst lek med hullmetaforikken og kanskje til og med spado-motivet. På samme måte som han kan ha akseptert Wadskiærs dikt i de danske levnetsbrevne om hans tynne kinn og jomfruelighet i forhold til kvinner, på samme måte som han stadig hincer til sin porøse eller nonkonforme seksualitet og kjønnsidentitet. Holberg har, det forutsetter denne hypotesen, tatt del i dette identitetsspillet som bevisst bygges rundt hans tydelige hemmelighet, hans offentlige gåte, hans demonstrative sfinksaktighet. Men at denne selvvironiske spøken ikke kunne settes på trykk.

Bakgrunnen for den kjønnede plasseringen av knapper er uklar. En historisk teori om hvorfor menn og kvinner har knappene motsatt plassert, er at menn kneppet selv, mens kvinnene ble kneppet av en tjener, som kunne holde de venstre plasserte knappene i sin høyre hånd. Er vi da her i samme betydningsfelt som den ovenfor siterte replikken fra *Jean de France*: «fornemme Folk have altid deres Cammer-Tiennner, som de der i Landet kalde Valet de Chamber, der knæppe dem op og til» (*Jean de France*, IV, 4, se ovenfor)? Er Holbergs vridde knapphull et hint fra maleren om at Holberg blir kneppet av sin tjener? Det



blir nok for bokstavelig. Dette er å lese svært mye inn i en ikonografisk anomali, som likevel krever en eller annen form for forklaring. Det er nærliggende at det ligger en form for kjønnet og seksualisert klangbunn under disse hullene, men det forutsetter dessuten en maler, i dette tilfellet den svenske offiseren, amatør-maleren og frimurere Roselius, som er del av et miljø med utviklede, spøkefulle koder for sokratisk kjærlighet. Noe slikt kjenner vi ikke til. Hermansen kan for så vidt ha rett i at det ganske enkelt kunne skyldes slurv og maleriets labre kvalitet. Pointons grundige diskusjon av den symbolske viktigheten av knapper og knapphull gjør det likevel vanskelig å tro at en maler skulle slurve med dette – om det nå i det hele tatt er lettere å male knapphull enn knapper.

Roed valgte uansett å videreføre de feilvendte knappene, uten at vi vet hva han kan ha tenkt om dette. Kanskje var knappesymbolikken mindre påtrengende i 1800-tallets viktorianske kontekst enn på det mer løsslupne 1700-tallet? Uansett har disse påfallende knapphullene blitt et fast inventar i Holbergikonografien; når man ser på Holberg, ser man hans hull uten å vite det. I en viss forstand er Holberg slik sett skeiv på alle de moderne avbildninger som baserer seg på dette maleriet – i hvert fall er han skeivt knappet og kneppet – intendert eller ikke. Sammenhengen mellom maleri og stikk er uklar, men det er uomgjengelig at knapphullene er sterkt påfallende, og at hull generelt spiller en særegen rolle i Holbergs selvframstillende ikonografi, hvilket også gjenspeiles i våpenskjoldet som er gjengitt under portrettet i to av stikkene.

Baronens våpenskjold

Det er lett å lese for mye skjult kode inn i bilder, men det er klart at Holberg leker seg med hull-symbolikken, både litterært og i sin ikonografiske selvframstilling. Utgangspunktet er hans eget navn, «Hol-berg», som er representert i sentrum av våpenskjoldet. Dette viser det faste fjellet med en kløft eller et hull i midten – det finnes noen ulike versjoner. Fjellet konnoterer bestandighet, «constantia», mens hullet motsatt peker i retning av vegelsinn, personligheten uten kjerne, et rom som kan være kaotisk, men også kreativt. Disse betydningene er kjønnnet, slik Holberg selv forhandler vegelsinnets kjønnning i *Metamorphosis* (se over, kapittel 2). Berget er ikke bare bestandighet og rasjonalitet, men også det maskuline og «falliske», noe som tydeliggjøres i kombinasjonen med det tomme, gjennomborede – kan man si «feminine»? – hullet. Dette tar Holberg ganske frekt opp i våpenskjoldet, som i sentrum har et fjell som enten er kløvet eller har et faktisk hull. Holberg-lesere vil kanskje assosiere dette hullet med hulen og det underjordiske i Niels Klims underjordiske reise. Hull-symbolikken hadde en åpenbar seksualisert side i grov folkelighet på 1600- og 1700-tallet, noe Holberg selvsagt var fullt klar over. Mot slutten av livet, da han ble adlet som baron, fikk Holberg tegnet dette våpenskjoldet – omtrent samtidig som han ble malt av Roselius. Grantreet viser til Norge, lyren til antikken og diktetekunsten. Sfinksene er en gåtefull skapning Holberg også brukte i den trykte utgaven av første levnetsbrev, og de spiller på skjult identitet, kjønnnet selvframstilling og forholdet mellom dyr og menneske. Sfinksen uttrykker den åpne hemmeligheten. Her er det

noe som ikke blir sagt direkte, men at det finnes en hemmelighet, en gåte, det er tydelig signalisert. Holberg benytter den greske sfinks som er kvinnelig, noe som understrekes i disse figurenes velutviklede bryster, mens hodet har et androgynt preg. To av identitetens grunnleggende dikotomier (mann/kvinne og dyr/menneske) er presset sammen i sfinksen, og Holberg har uten tvil hatt en klar og selvironisk forståelse av dette identitetsspillet, som han med komediedikterens sikre blikk for tvetydigheter plasserer i sitt eget navn. I sin korte analyse av Holbergs ulike «Segl og Våben» hincer kanskje Hans Krag om Sfinxens betydning for Holbergs selvframstilling:

Det er først da Holberg i sin alderdom former sitt friherrelige våben, at man kan si at han løfter gjenstanden op i en mer personlig sfære. Og her kommer da til som et helt nyt innslag dette våbens skjoldholdere, de to sfinxer, symboler som visstnok kun denne ene gang forekommer i dansk heraldik. De spørsmål sfinxene reiser, skal vi dog ikke innlate oss på, men la det være den hemmelighet Holberg har tatt med sig i graven. (Krag 1960, s. 15)

Midt i skjoldet finner man et fjell, et berg, som er kløvet. Dette spiller på Holbergs navn, og en kjønnlesning er at det falliske berget er uthulet ved en kløft som betyr splittethet, men også står i relasjon til feminiteten i sfinksens bryster.



Holbergs våpenskjold med Holbergs signatur på baksiden. Eies av Sorø akademi



Holbergs våpenskjold gjengitt i Lodes stikk

I en senere, stilisert versjon blir dette hull-fjell-ordspillet enda tydeligere. Holberg er ikke fremmed for at selv hans eget navn – og dermed våpenskjoldet – kan romme en kjønnsoverskridende grovis. Når kløften ble til et hull, er uklart, men det finnes i gravingene basert på Roslins maleri.

Som Krag (1960, s. 13, ff) viser, er hullet bare til stede i enkelte fremstillinger av våpenskjoldet, det samme gjelder kløften. Den offisielle versjonen

har ifølge Krag verken kløft eller hull, noe som antyder at hullet var for utfordrende. Kåre Foss har i en interessant analyse av identitetsleken i Holbergs våpenskjold knyttet hullet i fjellet til både navnet «Hol-berg» og til vegelsinnet slik det særlig fremkommer i *Metamorphosis*. Foss påpeker også en mulig psykologisk lesning av *Niels Klim*: Hulen Niels kryper inn i utstøter nemlig luft, som et menneskes ånde; det er sitt eget indre



Ludvig Holbergs våpenskjold.

Holberg skildrer i romanen, foreslår Foss med gode argumenter. Det Foss imidlertid ikke får grep om, er hvordan dette motivet er kjønnet, både i *Metamorphosis* og her.

I de Lodes gravering er våpenskjoldet minuttøst skildret, sfinksene tydelige, og det antifalliske berget i midten er både kløvet og gjennomhullet. Et kanskje altfor presset ikonografisk spørsmål vil være om løkken i parykken, som er sentral i bildet, særlig i Meno Haas' versjon, kan sies å kommunisere visuelt og symbolsk med hullet i berget i våpenskjoldet nederst i graveringen. Tomrommet i midten. Og videre om dette kan ses som en visuell representasjon av Holbergs vegelsinn, hans nonkonformitet, oppsummert i en feminin allusjon?

Et siste argument for en slik lesning er at martinianeren fra 1742 har ganske nøyaktig en slik parykksløyfe som den som skal dukke opp i Holbergikonografien etter Roselius. Det er vanskelig å overse parallellene mellom martinianeren fra Niels Klims førsteutgave og den nokså særegne ikonografiske fremstillingen av Holberg selv. Den vide kappen kan minne om professorkappen Holberg er iført på alle kjente stikk fra samtiden, men i avbildningen av martinianeren avsløres den dyriske underkroppen med halen. Pointon vektlegger betydningen av de strømpelikte leggene i mannsporetter fra 1700-tallet. Leggene kunne være tynne eller kjøttfulle, strømpene kunne være mønstret, rynkete eller rette. Martinianerens dyriskhet er særlig sterkt representert i de strømpeløse leggene, som står i et visst forhold til den flagrende (professor)kappen. I alle Holbergportrettene mangler leggene. Martinianeren føyer seg inn i Holbergs dristige selvframstilling (jf. kapittel 7). Innenfor 1700-tallets europeiske ikono-



Parykken med løkke er et hovedpoeng i bildet av martinianeren. Martinianeren med parykk og kappe i førsteutgaven av Niels Klim 1742.



Parykkløkken danderes kokett på brystet

grafi og kjønnspolemik ville den skolerte leser assosiere den avbildete martinianeren med den dyriske, apeaktige mann – og i forlengelsen «sodomitten». Et mer lokalt publikum i Danmark vil på sin side kanskje ikke oppfatte dette med det samme. I originalutgaven av *Niels Klim* finner man foruten sticket av den indre verden, bare to skikkelser avbildet. Den grunnfornuftige og demonstrativt kjønnsløse potuaner i sin treaktige, heteroseksuelle familienormativitet, og som dennes motsetning den jålete og kroppslige martinianer med sin pyntede hale, løse kappe og bare legger, dyret i mennesket.



Er Holberg avbildet med martinianerens parykk – eller omvendt?

Allongeparykken med den karakteristiske lille sløyfen i enden er karakteristisk for bildene av Holberg fra 1750 og fremover, og opphavet må være Roselius' tapte portrett. Selve sløyfen gjentas med større eller mindre vekt, mest markant hos Meno Haas, men plasseringen helt sentralt i bildet er den samme. Allerede i 1741, i illustrasjonen til *Niels Klim*, har martinianeren samme type sløyfe på parykken, like sentralt plassert i bildet. I en gjennomgang av parykkens betydning i 1700-tallsportretter påpeker Pointon at parykken ofte var det kostbareste klesplagget en mann eide, og at de mange mulige variasjonene i parykken var av avgjørende betydning for selvframstillingen. I portretter er det aldri tilfeldig hvordan en parykk ser ut eller hvordan den vises frem. I Holberg-portrettet har den en særlig påfallende plassering, dandert fremover skulderen og med løkken helt sentral i bildet. Hva kan

en parykk bety? Pointon tolker i utgangspunktet parykken som et uttrykk for

maskulinitet, og parykkens pisk som fallisk. Men betydningsmulighetene var mange: «The sexual connotations of the wig open up a field of innuendo and the metonymic relationship of the wig to the body as a social vehicle endow it with powerful resonances throughout the period» (Pointon 1993, s. 122). Når Holberg lot Jean de France være forsinket fordi han sto og fikset på sin parykk foran speilet, var det ikke et uttrykk for maskulinitet, men for narsissistisk og feminin estetisk følelse. Pointon påpeker da også at

... at the other extreme wigs could represent not upright masculinity, but the very reverse ... wigs constantly posed the threat of excess and, particularly, of effeminacy. In the 1770s the *macaronis* in their exuberant wigs and theatrical clothing caused particular alarm (Pointon 1993, s. 121).



Den fornuftige potuaneren
i Niels Klim gir et kjønnsløst
inntrykk

Det tapte 1740-tallsportrettet av Holberg, slik det særlig nøyaktig skal være gjengitt i Meno Haas' versjon fra 1770-tallet, beveger seg mot akkurat denne skandaløse grensen med sin luftige og lange løkkeparykk dandert nedover mot brystet. Illustrasjonen av martinianeren, også fra 1740-tallet, understreker det nonkonforme i denne selvframstillingen, som Roselius og Holberg kan ha samarbeidet om – utenkelig er det ikke.

Charlotta Dorothea Biehl (1731–1788) kastrerer Holberg

Kampen om Holberg, hvem han var og hvilke idealer han hadde, var allerede i full gang på 1700-tallet, like etter hans død. Men også det satiriske blikket på denne kampen om Holberg var der fra begynnelsen av. Det foreligger en karikaturtegning fra ca. 1775 av Cornelius Hoyer: «Schriftstellerin Charlotte Biehl kastriert Holberg». Hoyer var en ledende københavnsk maler, særlig miniatyrmaler, på siste halvdel av 1700-tallet. Charlotte Dorothea Biehl (1731–1788) var knyttet til Københavns teater og skrev moralistiske komedier uten Holbergs ukontrollerte figurer. Hun er også berømt for sin brevveksling og sin posthumt utgitte selvbiografi, men beryktet for å ha skrevet novellen «En falsk Ven» (1781), som skildrer en demonisert «sodomitt». Novellen skapte skandale ved å fremme rykter om et «sodomittisk» forhold mellom teaterdirektør Warnstedt og skuespilleren Schwartz – som for øvrig ofte spilte Henrik i Holberg-oppsetninger på annen halvdel av 1700-tallet og dessuten beklede rollen som Jean de France (jf. Rahbek 1805, s. 126).

Det er flere interessante trekk ved denne karikaturen. Estetiske forbilder kan finnes både blant eldre kastrasjonsmotiver og i de mer velkjente disseksjonsskildringene, som Hogarths «The reward of cruelty» (1751). Hogarths berømte bilde handler riktignok ikke om kastrasjon, men det fokuserer på den liggende, nakne mannskroppen som skjæres opp mellom mer eller mindre interesserte mannlige observatører. Hovedpoenget i Hoyers karikatur er uten tvil den moraliserende klassisistiske tradisjonen på annen halvdel av 1700-tallet, som ville «renskrive» Holberg, slik Baggesen skulle formulere det litt senere. Man trengte Holberg som den danske (og tyske) komediens opphavsfigur, men problemet var at Holberg var for anstøtelig og folkelig.

Teatermennesket Dorothea Biehl skrev moralistiske lystspill og komedier som hennes venn Suhm roste, men som var uten det grove, livfulle og kraftige, uten de «plumpe tvetydigheter» som man kunne finne i Holbergs stykker.²⁰⁶ Holbergs arv ble ufarliggjort gjennom denne sensuren, men Hoyers karikatur viser at det også fantes en kritikk av dette. Dersom også det knappeløse Sorø-maleriet er fra sent 1700-tall, kan knapphellene være innført som en subtil variant av «den kastrerte Holberg». I så fall handler også det om at Holbergs grovheter og obskøniteter ble sensurert av den senere teatertradisjonen.

Noe som er påfallende i forhold til Holbergs kroppslige selvframstilling, er at Cornelius Hoyers Holberg ikke fremstår som svakelig, syk eller feminin. Tvert imot er han, lik Hogarths dissekerte skurk, nokså muskuløs og vel trent, med solide lår, brystmuskler og kraftige armer, selv om han passivt lider idet han blir kastret av den frodige Biehl i hennes store hatt. Holberg er naken og uten parykk, i motsetning til de andre tilstedeværende. Nettopp tapet av parykken er en symbolsk form for ødelagt maskulinitet eller kastrasjon; å miste sin parykk og vise sitt skallede hode offentlig kunne vekke anstøt og være moralsk belastende på 1700-tallet (Pointon 1993). Hans tilbakelente, lidende ansikt står i kontrast til alle rundt ham. Sentralt i bildet er hånden hans, som vris opp mot oss, som i smertekramper. Munnen er åpen – skriker han?

Den kastrerte Holberg er hos Hoyer ikke den allerede kastrerte mann; det er slett ingen spado eller evnukk som her ligger under Biehls hender. Det er et livskraftig legeme, men fornedret og pint. Den egentlige kastrasjonen av Holberg er det, ifølge denne karikaturen, hans etterfølgere og omgivelser som står for: Det er resepsjonen som har kastret erotikeren Holberg.

206 Et eksempel på litterær kastrasjon av Holberg kan være Biehls komedie *Den forelskede Ven eller Kierlighed under Venskabs Navn* (1765), der alle rollene har navn fra Holbergs komedier (Pernille, Henrich, Leander, Leonora, Magdelone etc), men som – trass i at tittelen kunne vært et skeivt øyeblikk – er en flat, heteronormativ og moralistisk komedie med all vekt på den erotiske intrige mellom Leonora og Leonard. En sammenlikning av disse får frem Holbergs overskridende vesen. Det synes imidlertid generelt å være en interessant utforskning av vennskapskategorien i Biehls forfatterskap og liv. Kjærlighetssynet i *Den forelskede Ven* har mye til felles med Suhms ungdomsskrift «Samtale efter Luciani Maade» (1748–49). Det er betegnende at både Suhm og Biehl, som begge ser seg som en form for arvtakere etter Holberg, er opptatt av å definere ren kjærlighet, ekteskap og vennskap avgrenset mot gresk elskov – her distanserer de seg fra sitt forbilde.



Karikatur 1775 av Cornelius Hoyer: «Schriftstellerin Charlotte Biehl kastriert Holberg». Finnes på Sorø akademi.

Scenen forestiller et homososialt rom. I sentrum av bildet er Biehls travle hender på Holbergs kjønnsorganer. Detaljene i det absolute sentrum er litt uklare – er det hennes fingre, en kniv, en saks? Alle de tilstedeværende, bortsett fra Biehl, er menn, mange med tydelig preg av petimeter eller fops. Flere har overdrevent store sløyfer eller punger bak i parykken. To menn har mer nøkterne parykker og i tillegg hatter: den sittende mannen til venstre og mannen i rød frakk med ryggen til. Disse har heller ikke de andres tetsittende, hvite strømper, men støvler og fargede leggstrømper. De kommer utenfra og bevitner opptrinnet som utspiller seg blant estetikere, kanskje teaterfolk, petimetre eller fops, som alle har klær i samme kulør. Mannen i rød frakk står med ryggen til oss og holder opp et lys som opplyser scenen. Stearinlyset reiser seg omtrent der Holbergs skjulte, avkappede fallos vil befinne seg. Han har hatten i hånden – kanskje kunne den skjult kastrasjonen, men han har senket den og lar oss se direkte på lemlestelsen.

Det er nærliggende å tolke mennene i bildet som en representasjon av de mange yngre Holberg-fortolkere man kunne finne i Københavns kulturinteresserte miljø på 1770-tallet. De forholder seg litt ulikt til denne lemlestelsen, men ingen griper inn. Hvem var de? Dessverre er det ikke lett å hevde konkrete portrettlikheter. Den betraktende mannen som sitter med hatt, korslagte armer og ben i stramtsittende bukse, signaliserer kanskje et visst empatisk ubehag ved sin sammenknytte kroppsstilling. Hvem vil ikke legge bena i kors når de overværer en kastrasjon? Men han betrakter myndig og avventende – er det teaterdirektøren? To stående menn i bakgrunnen har sterkt affektive, henførte faktorer; særlig de foldede hendene foran brystet gir et feminint inntrykk. Denne skikkelsen kan minne om Peter Fredrik Suhm (1728–1798), en ung, teaterinteressert intellektuell som hadde svermet for den aldrende Holberg, men som også var kritisk (se kapittel 8). Den andre mannen holder en velfylt pung – eller er det ikke også Holbergs avkappede skrotum?²⁰⁷ – som figurerer sentralt i bildet over Biehls hode. Om den første er Suhm, vil dette være dennes hjertevenn Gerhard Schøning (1722–1780) – det er en viss portrettlikhet også der, men det blir spekulasjoner.²⁰⁸ En spekulasjon er det også at den sittende mannen til venstre er Niels Krog Bredal (1733–1778), for av denne teaterdirektøren og senere borgermester i Trondheim har vi bare en medaljongprofil å sammenlikne med. Det er jo ikke sikkert at denne gruppen av menn har historiske modeller – men det er heller ikke usannsynlig at vi her presenteres for kjente figurer fra dansk-norsk klassisisme og opplysning som deltar i, eller bivåner, lemlestelsen av den egentlig barokke og ustyrlige Holberg. Warnstedt er sikkert til stede, kanskje Schwartz og andre fra teateret?

En mann holder Holbergs hode støttende, men samtidig griper han fast om Holbergs fektende arm. Han bistår i kastreringen. Til høyre ser vi to menn som viser spesiell interesse for det som skjer med Holbergs genitalia. Den ene bruker monokkel for å se bedre, og det ser ut som om han smiler. Bak ham står en mann som tilsynelatende er likegyldig til det som foregår på bordet; han blåser i et horn, trolig et posthorn. I så fall er det snarere et signal enn musikk som antydes. Overdøver han Holbergs smerteskrisk? Er det en advarsel? Er hornet en fallos? Vi vet ikke. Kanskje var disse mennene gjenkjennelige

207 I flere klassiske visualiseringer av kastrasjon gjennom historien holdes det opp en slik avkappet scrotum.

208 Om vennene Suhm og Schøning, se kapittel 8.

for dem som kjente datidens biografiske koder. Helt til høyre sitter en mann ved et bord med fjærpen og et skjevt blikk mot kastrasjonsbordet og Holbergs maltrakterte underliv – rapporterer han, er det en mer moderne og moralsk komedieforfatter som er i ferd med å skrive nye stykker, eller er det Høyer selv som tegner?

Ingen griper inn. De deltar, de er petimetre, klassisister og opplysningsmenn – alt det Holberg ikke var – og de lemlester ham for sin smak og sin estetiske vitenskaps skyld, slik Niels nesten ble dissekert i vitenskapsens land. Også denne scenen hadde Holberg selv visualisert og forutsett i sitt geniale verk. Tilskuerne er interesserte, nysgjerrige og kalde. Til dels er de henførte, til dels underholdt. Fra middelalderen og fremover finnes det mange eksempler på fremstillinger av kastrasjon. Høyers avbildning legger stor vekt på kroppen, den holbergske kropp. Det er også betydelig fokus på omgivelsenes blide interesse. Helt unik fremstår den frodige borgerfruefiguren til Biehl oppi det hele. Den heteronormative, moralistiske københavnske borgerlighet var alltid hans motstander. Holberg er ensom og lidende. Bildet uttrykker empati og innlevelse med den sentrale figuren som blir gjort kjønnsløs av resepsjonen og den etterfølgende tradisjonen. Det er resepsjonen som har gjort ham til en evnukk; Holberg selv var ikke aseksuell.



Middelaldersk fremstilling av selvkastrert munk – sannsynligvis kirkefaren Origenes – med skrotum i hånden. Matt 19.12: «Noen gjør seg til evnukker for himmelens skyld». Jf. pungen som holdes triumferende over Biehls hode. Det er uenighet om hvorvidt Origenes faktisk hadde kastrert seg selv.