

# Alternative kvinderoller i Kristian Zahrtmanns historiemalerier

Kristian Zahrtmann (1843-1917) udførte en lang række malerier af kvinder hentet fra historiens og litteraturens verden. Hvad sker der, når billederne "vendes på hovedet" i en queer fortolkning af maskulinitet og performance?

## Resumé

---

En gammel, korpulent Aspasia, en numsevarmende, piberygende dronning Kristina og en nøgen Susanna stående på hænder. Kristian Zahrtmanns (1843-1917) historiemalerier af kvinder er ikke som de fleste andre maleres omkring år 1900. De viser ofte kvinder på en ukonventionel og tvetydig måde og vender op og ned på tidens skønhedsidealiser såvel som på de kunsthistoriske traditioner. Denne artikel tilbyder et queer blik på Zahrtmanns historiske kvindebilleder, der åbner op for billedernes kompleksitet, paradoksalitet og normkritiske potentiale.

## Artikel

---

I løbet af sin levetid udførte Kristian Zahrtmann (1843-1917) en lang række malerier af kvinder hentet fra historiens og litteraturens verden. Han er især kendt for sine billeder af Leonora Christina Ulfeldt (1621-1698), Christian den 4.'s datter, der tilbragte knap 22 år af sit liv i fængsel. I perioden 1870 til 1914 udførte han over 20 malerier af kongedatteren, foruden flere tegninger og skulpturer.<sup>1</sup> Med disse billeder spillede Zahrtmann en stor rolle i skabelsen af myten om Leonora Christina - og til en vis grad også i skabelsen af myten om sig selv.



Fig. 1. Kristian Zahrtmann: *Leonora Christinas udgang af fængslet*, 1907-1910. Bronze, 62,5 x 50 x 30 cm. Fuglsang Kunstmuseum, inv.nr. 390. Foto: © Ole

Akhøj .

Leonora Christina var Zahrtmanns mest malede kvinde, og i flere billeder blev hun oven i købet en slags symbolsk figur eller stand in for ham selv.<sup>2</sup> Ved at lade sit eget værk, skulpturen af *Leonora Christinas udgang af fængslet* [fig.1], indgå i en række historiske interiører, skabte Zahrtmann en forbindelse mellem de historiske begivenheder, som malerierne præsenterede, og ham selv. Efter kunstnerens eget ønske kom hun endda til at pryde hans gravsten på Vestre Kirkegård [fig.2].<sup>3</sup>

Zahrtmann var den eneste kunstner, der valgte at male Leonora Christina som en ældre kvinde - og så oven i købet en tyk en af slagsen. Da han udstillede de første billeder af hende, vakte de også stor forargelse, og flere frakendte kunstneren skønhedssans. Man mente ikke, at denne korpulente, grove, gamle kvindeskikkelse var passende for den fornemme grevinde Ulfeldt.<sup>4</sup> Leonora Christina var dog langt fra den eneste kvinde, som Zahrtmann fremstillede på ukonventionel vis. Hun var heller ikke den eneste kvindefigur, der havde en særlig relation til kunstneren selv. Zahrtmann-litteraturens store fokusering på kongedatteren har imidlertid ladet mange af hans andre historiske kvindebilleder stå i skyggen. Hensigten med denne artikel er derfor at kaste et nyt lys på denne side af kunstnerens oeuvre.



Fig. 2. Zahrtmanns gravsted på Vestre Kirkegård. Motivet på mindestenen er hentet fra kunstnerens skulpturgruppe forestillende Leonora Christinas løsladelse fra fængslet i 1685. Mindestenen er udført af Niels Larsen Stevns efter tegning af Thorvald Bindesbøll og Joakim Skovgaard i 1919: *Zahrtmanns gravsted*, Vestre Kirkegård. Foto: © HS, [www.gravsted.dk](http://www.gravsted.dk)

## Et maskulint ideal

*[Jeg] har ikke saa meget tilovers for malende Kvinder. De kan kun i sjeldne Tilfælde offere sig for en*

*Sag. I Virkeligheden findes der heller ikke Kunstnerinder i Verden. Sappho – ja dengang har Kvindens Dannelse været ganske anderledes stor. Og Sanger-, Skuespiller- og Danserinder er en helt anden Ting, de gengiver kun, hvad Andre har tænkt. Nej, hele Mandens selvfor-negtende, ædruelige Kunst, derpaa er det vi leve og fryde os.*<sup>5</sup>

Overstående citat stammer fra Zahrtmann selv og er gengivet mange gange i litteraturen om ham. Det bliver ofte taget frem, når talen falder på hans forhold til og syn på kvinder, og efter ordene at dømme havde han ikke meget tilovers for dem. Kvindelige elever var da heller ikke velkomne i Zahrtmanns undervisningslokaler.<sup>6</sup> Han mente endda, at den gamle skik med at kvinderne ikke spiste i mændenes selskab ligefrem var samfundsopdragende, fordi den gav kvinderne respekt for mændenes større dannelse og moral.<sup>7</sup>

I lyset af misogyne udtalelser som ovenstående kan det virke paradoksalt, at Zahrtmann vælger at fylde sit billedunivers med stærke kvinder, og at han endda lader dem indtage hovedrollen i mange af sine historiemalerier. Men kvinderne, vi møder i Zahrtmanns værker, er netop ikke "normale" kvinder. Ofte udviser de en udpræget maskulinitet, kropslig og/eller adfærdsmæssig, og på denne vis står de ikke i modsætning til kunstnerens maskuline ideal. Tværtimod synes de netop at bekræfte det.

Samtidig er kunstnerens forhold til og opfattelse af kvinder sandsynligvis mere nuanceret, end det ofte er fremlagt. Ifølge kunsthistoriker Morten Steen Hansen skulle Zahrtmann for eksempel have udvekslet flere breve med de mandlige maleres koner end med deres respektive ægtemænd.<sup>8</sup> Han bestiller og erhverver desuden flere værker af den kvindelige kunstner Elisabeth Neckelmann (1884-1956). I et udateret brev til sin stedfar, fynbomaleren Peter Hansen, skriver hun således om Zahrtmanns kunstneriske støtte:

*Jeg var igaar ude paa den Fri for at tegne dit billede til Kunstforeningen da jeg traf Zahrtmann. Vi talte længe sammen om Kunst, jeres Kunst og min Kunst, der er nu ingen jeg føler mig saa fri over for som Zahrtmann. Han var mest glad ved dit billede fra Holte, der hvor Bimse staar op, ialt mange gode ord om det, og da jeg nu netop var ved at tegne, bad man mig gøre en Tegning efter det som jeg skulde faa 100 Kr. for. Jeg var jo en besvimelse nær, tænk 100 Kr. [...] Naa! saa i Dag faar jeg brev fra Zahrtmann hvori han bestiller et lille lærred med 2 Tulipaner som han ogsaa vil give mig 100 Kr. for. Tænk at jeg skal male et billede til ham, det er jeg meget betaget af. Ikke at jeg tror han bryder sig om min kunst, men det at han vil støtte den, han som ellers ikke synes om Malerinder – det er mageløst.*<sup>9</sup>

Øjensynlig var Neckelmann heller ikke en helt "almindelig" kvinde for sin tid. Håret var det meste af hendes liv kortklippet, og hun gik sommetider maskulint klædt med slips eller butterfly. Derudover levede hun en tilværelse, der adskilte sig fra majoriteten af tidens kvinder. Hun udviste for eksempel interesse for "mandige" gøremål og havde som ung hjulpet sin stedfar med at bygge en båd. I en årrække boede hun sammen med pianisten Ingrid Holm (1893-1966), og hun blev aldrig gift. I 1924 blev hun desuden formand for Kvindelige Kunstneres Samfund, hvor hun ydede en betydelig indsats i kvindelige kunstneres kamp for at blive ligestillet med de mandlige.<sup>10</sup>

Denne interesse for anderledes kvinder hos Zahrtmann viser sig også i det indledende citat. Heri nævner han Sappho som en undtagelse fra gruppen af ellers ret udelige kvinder. Sappho eller Sapfo (ca. 630/612 – ca. 570 f.v.t.) er den mest berømte kvindelige digter i antikken. Hun er især kendt for at have skrevet digte, der handler om kærlighed til kvinder, hvorfor hun har lagt navn til den kvindelige homoseksuelle kærlighed. Betegnelsen lesbisk referer som bekendt til den græske ø Lesbos, hvor Sappho levede det meste af sit liv.<sup>11</sup>

Zahrtmanns historiemalerier viser en lignende interesse for historiske kvindeskikkelser, der udlevede deres køn anderledes end majoriteten på deres tid. Selv i Zahrtmanns egen levetid stod disse historiske kvinder fra 1500-, 1600- og 1700-tallet i modsætning til borgerlige normer for køn og seksualitet. I malerierne koncentrerede han sig ofte om kvindelige outsiders så som Sigbrit

Villoms (d. ca. 1532) og dronning Kristina af Sverige (1626-1689), hvis liv stod i kontrast til etablerede normer for køn. Selv udlevede Zahrtmann også sit køn på anderledes vis, og i den forstand synes mange af hans malede kvinder at være en slags kvindelige altergoer eller panderter til ham selv.<sup>12</sup>

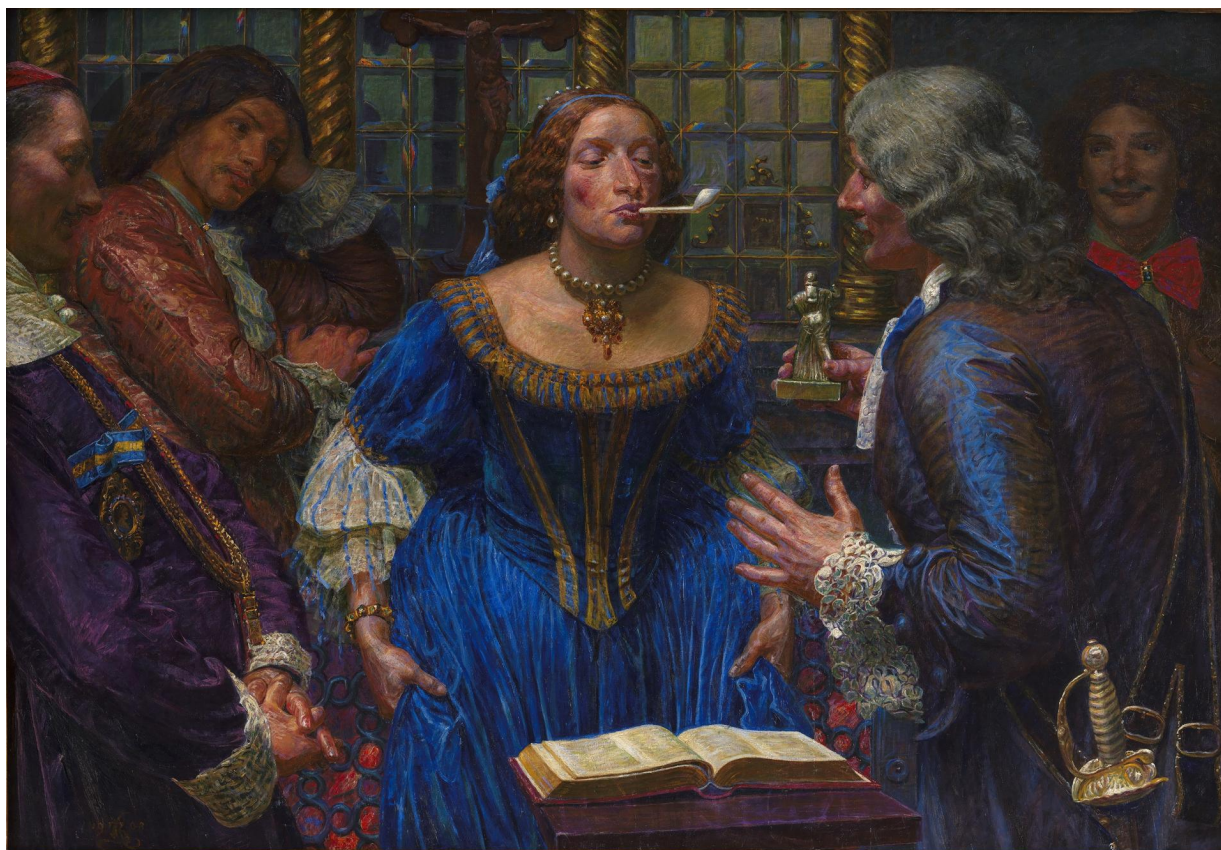


Fig. 3. Kristian Zahrtmann: *Dronning Kristina i Palazzo Corsini*, 1908. Olie på lærred, 105 x 150 cm. Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMS7961. Foto: Public Domain, [www.smk.dk](http://www.smk.dk)

## Dronning Kristinas mandhaftige ekstravagancer

Maleriet af 1600-tals-dronningen Kristina af Sverige er et eksempel på Zahrtmanns historiemalerier med anderledes, maskuline kvinder. I *Dronning Kristina i Palazzo Corsini*, 1908 [fig.3], fremstår dronningens ydre ganske vist, som det var forventet af en kvinde. Hun er iført kjole og smykker, har langt hår og en smal talje, men samtidig udviser hun en udpræget maskulinitet i kraft af sin adfærd.

Dronning Kristina var en usædvanlig kvinde i sin egen tid. Hun fik samme opdragelse som en mandlig tronfølger, og hun både red, gik på jagt og fik en høj boglig uddannelse. Hun blev regent som 18-årig, men abdicerede efter 10 år på tronen, hvorefter hun konverterede til katolicismen og flyttede fra Stockholm til Rom. I denne by tilbragte hun resten af sit liv, og efter sin død blev hun tilmed, som den første kvindelige monark, begravet i Peterskirken.<sup>13</sup>

Ifølge den gængse fortælling blev dronningen ved fødslen først antaget for at være en dreng, og igennem hendes levetid var der flere, som mente, at hun havde en maskulin væremåde og et meget maskulint udseende.<sup>14</sup> Selv efter dronningens død florerede spekulationer om hendes køn fortsat. Der gik endda rygter om, at hun skulle være født som hermafrodit. I 1965 førte disse spekulationer til genåbningen af dronningens kiste, idet en række videnskabsfolk ønskede at undersøge de efterladne knogler med henblik på at fastlægge hendes biologiske køn. Knoglerne viste dog ikke andet end typiske kvindelige kendetegn, og rygterne har næppe haft andet grundlag end det, at hun opførte sig anderledes, end hvad der var forventet af en kvinde.<sup>15</sup>

En avisartikel i Politiken fortæller, at Zahrtmann var opmærksom på historien om, hvordan man

troede, at dronningen var en dreng. Han kendte også til flere fortællinger om hende. Blandt andet at hun som ung lod en hofdame læse frække historier op for sig, så hun kunne more sig over hendes rødmen, og at hun som voksen mødte op i operaen i mandetøj for at forbavse omgivelserne. Forfatteren Svend Leopold erindrer desuden, hvordan Zahrtmann var ”stærkt betaget af Dronning Christine af Sveriges mandhaftige Ekstravagancer.”<sup>16</sup>

I billedets centrum ses den blåklædte dronning omgivet af hofmænd i sit romerske palæ Palazzo Corsini. Maleriet gengiver en situation, hvor hun angiveligt skulle have løftet op i kjolen for at varme sin bagdel ved kaminen. I baggrunden ses to hofmænd smilende over synet af hendes delvist blottede krop, mens et krucifiks i vinduet kontrasterer den løsslupne opførsel. Foran dronningen holder en tredje hofmand en lille, gylden statuette op, så hun kan betragte den, og på humoristisk vis har Zahrtmann ladet lyset på statuetten understrege, hvad beskueren ikke kan se. Den lille figur i draperi vender nemlig ryggen mod beskueren, og lyset falder ned på den, så det lige akkurat er dens bagdel, der lyser op.

Zahrtmanns malede dronning adskiller sig på flere måder fra en traditionel kvinderolle. Først og fremmest ved sit bramfrie numsevarmeri og den ligegyldighed, hun udviser over for de smilende hofmænds blikke. Dertil kommer piben i hendes mund, skulpturen foran hende og den opslåede bog i forgrunden, der alle fortæller om hendes ”mandige” interesser. I 1600-tallet såvel som i Zahrtmanns egen levetid var intellektuel udfoldelse, herunder dyrkelsen og skabelsen af kunst og litteratur, generelt forbeholdt mænd. Det samme gjaldt cigar- og piberygning, hvorfor rygende kvinder længe var et yndet motiv i tidens karikatur.

I slutningen af 1800-tallet begyndte ovenstående forestillinger om og forventninger til mænd og kvinder dog så småt at ændre sig. På det tidspunkt indledte en række intellektuelle og velstillede kvinder, de såkaldte blåstrømper, en kamp for ligestilling mellem kønnene, og som et led i kvindefrigørelsen blev tobakken nu brugt af flere kvinder som våben og frihedssymbol.<sup>17</sup> Billedet kan således ses i konteksten af kvindernes emancipation og bevægelse ind på ”mandlige territorier” omkring forrige århundredeskifte.

Som det er typisk for Zahrtmanns historiemalerier, præsenterer værket en parodisk tilgang til køn. Dronningen er midtpunkt i et mandefællesskab, hvor hun gør så mange demonstrativt mandige ting, at det næsten bliver en parodi: På én gang viser hun sin krop frem, læser i en bog, betragter kunst og ryger pibe. Latteren, som billedet kan afføde, synes at udfylde flere formål. Dels skaber den distance til den provokative scene og gør den mere modtagelig for et borgerligt kunstpublikum. Samtidig åbner den op for flere og til dels modstridende tolkninger afhængigt af øjet, der ser. Den kan for eksempel både tolkes som en latterliggørelse af tidens emanciperede kvinder, der handler og opfører sig som mænd, men den kan også tolkes som en latterliggørelse af forestillingen om, at særlige interesser og handlinger naturligt er knyttet til et specifikt køn.

## Kvindelig maskulinitet. Maskulinitet uden mænd

Maskulinitet har traditionelt set været et synonym for mænd og mandlighed.<sup>18</sup> Ifølge den amerikanske professor Jack Halberstam er maskulinitet dog ikke noget, som vokser ud af mandekroppen og en særlig mandlig kønsnatur. Det er i stedet en social konstruktion, der strækker sig langt ud over den biologiske mandekrop. Det betyder, at der også findes maskulinitet uden mænd.<sup>19</sup> Ifølge Halberstam er det faktisk ikke muligt fuldstændigt at forstå maskulinitet uden at inddrage kvinder i ligningen. Kvinder har spillet en meget vigtig rolle i fremkomsten af nutidens maskuliniteter, og ifølge Halberstam er maskulinitet allermest kompliceret og overskridende, når den netop ikke er bundet til en mands krop.<sup>20</sup>

Set i lyset af ovenstående præsenterer Zahrtmanns historiemalerier ikke blot kvinder, der ligner eller opfører sig som mænd. De byder på alternative maskuliniteter, der står i modsætning til den såkaldte ”normale” maskulinitet, som er forbundet med mænd – især heteroseksuelle, hvide middelklasse-mænd. Set fra en nutidig optik er det frugtbart at fokusere på det ubestemmelige og

latente ved kvindelig maskulinitet, som den optræder i Zahrtmanns kunst.

Omkring år 1900, hvor Zahrtmann var aktiv som maler, var læger overbeviste om, at der fandtes en entydig sammenhæng mellem en maskulin fremtræden og kvinders seksuelle orientering. Man ønskede, at lesbianisme skulle demaskere sig, så man nemt kunne skelne de "normale" kvinder fra de "unormale", og her blev maskulinitet en synlig identitetsmarkør.

I definitionen af homoseksualitet blev der taget udgangspunkt i tidens kønsrollemønster, hvis pervertering man så afspejlet i den homoseksuelle. En gennemgående opfattelse var, at der var tale om en person med modsatkønnet opførsel og væsen, en slags sjælelig hermafroditisme, hvorfor homoseksualitet blev betegnet som *kontrærseksualitet*. Til forskel fra tidligere epokers opfattelse af samkønnet sex som værende sodomi, handlede kontrærseksualiteten ikke blot om den seksuelle handling: Hele den kontrærseksuelles personlighed og krop blev i stedet gennemsyret af dennes seksualitet – også selvom vedkommende ikke var seksuelt aktiv.<sup>21</sup> Dette syn kom bl.a. til udtryk hos den danske læge Christian Geil, der i 1893 beskrev den kontrærseksuelle kønsskrise på følgende vis:

*Men oftest har han [den kontrærseksuelle mand] dog andre psykiske Overensstemmelser med kvinden; han er ængstelig, undselig, forfængelig, har et stærkt udtalt Følelsesliv, stor Sans for æsthetiske Nydelser, Smag og Tilbøjeligheder for Kvindeligt Haandarbejde. Paa lignende Maade kan den kontrærseksuelle Kvinde finde Smag i emanciperet Væsen og Klædedragt, holde af at Røge og drikke og vise absolut Ulyst til kvindeligt Arbejde.*<sup>22</sup>

At føle sig eller optræde som det modsatte køn var altså en vigtig karakteristik af den homoseksuelle kvinde. Idéen om en mandlig sjæl i en kvindelig krop var med til at gøre fænomenet forståeligt for den almene befolkning. Forstået på denne vis *kunne* flere af Zahrtmanns historiemalerier i samtiden opfattes som antydende en queer, kvindelig maskulinitet.<sup>23</sup> Dog påpeger Halberstam tilstedeværelsen af kvindelig maskulinitet på tværs af tid uden at denne kan fastholdes som entydigt homo- eller heteroseksuel, trans- eller ciskønnet. Ligeledes overskrider Zahrtmanns malerier en entydig identitetsforståelse: Den grove og mandhaftige Aspasia, som vi skal høre om senere, udmærker sig historisk som helt igennem heteroseksuel, og det samme er tilfældet med den maskulint standhaftige, men trofaste ægtefælle, kongedatteren Leonora Christina. Zahrtmanns kunst åbner for en kompleks forståelse af kvindelig maskulinitet – en maskulinitet uden mænd.

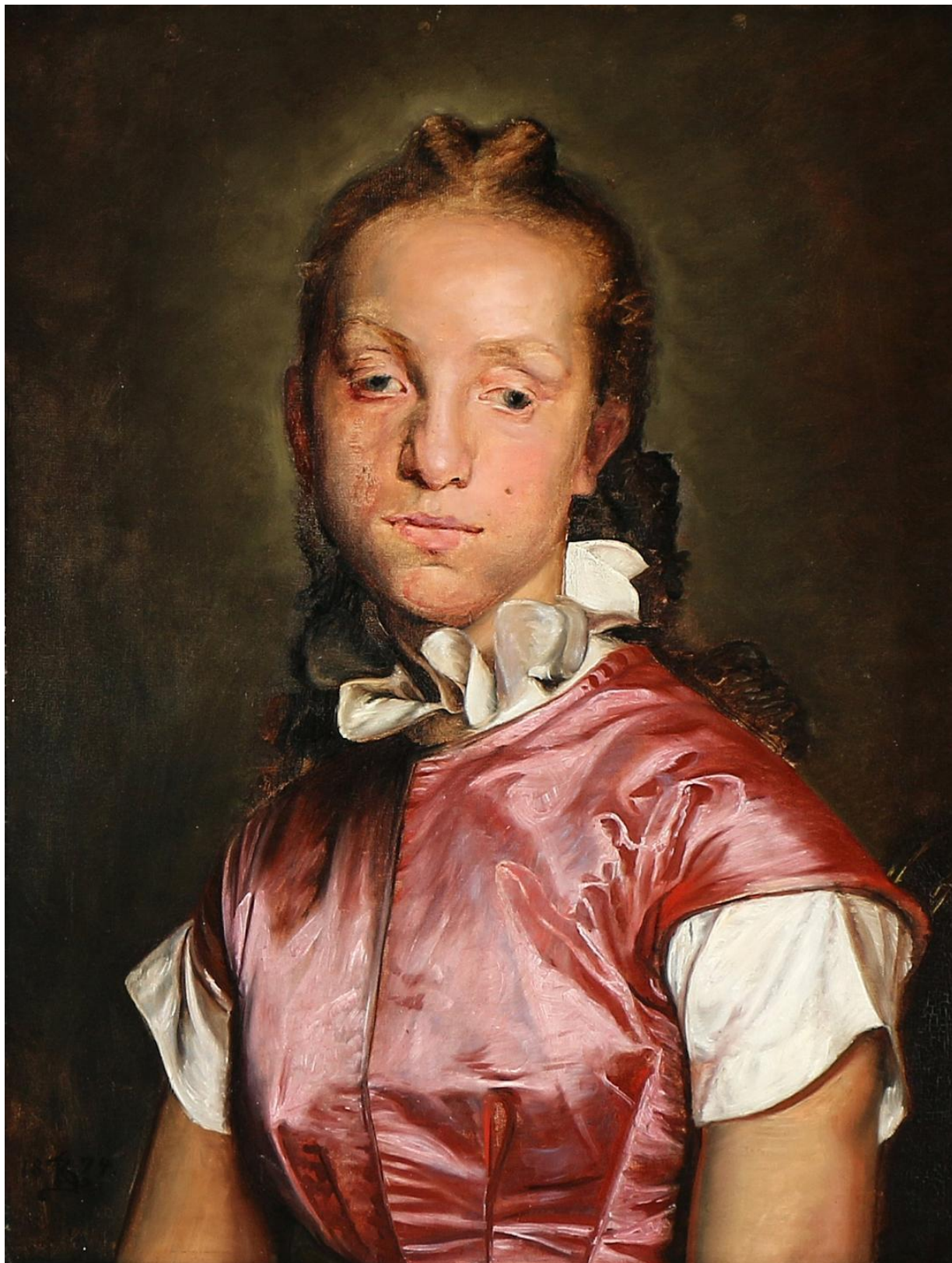


Fig. 5. I billedet ses den femtenårige model Thora Lund iført en flimrende, lyserød silkekjole. Hendes særprægede, vindøjede blik gjorde hende til en af Zahrtmanns yndlingsmodeller. Kristian Zahrtmann: *Pige i lyserødt atlask*, 1874. Olie på lærred, 68 x 50 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

### En præference for ældre, uskønne kvindetyper

Kaster man et blik på Zahrtmanns historiemalerier af kvinder, viser der sig en gennemgående forkærlighed for gamle, grimme og sommetider tykke damer. Denne fremstilling af kvinder er

nærmest antitesen til kunstnerens historiemalerier af mænd, især den senere produktion, der typisk præsenterer os for unge, smukke og veltrænede mænd.<sup>24</sup>



Fig. 4. Madam Ullebølle sidder tilbagelænet i guldstolen med armene placeret over kors og et resigneret udtryk i ansigtet. Zahrtmann mødte Ullebølle samme år som portrættet blev malet, og han malede hende jævnligt de følgende 15 år. Hun blev hans mest berømte model. Kristian Zahrtmann: *Portræt af Madam Ullebølle*, 1874. Olie på lærred, 34,5 x 29,1 cm. Den Hirschsprungske Samling,

inv.nr. 517. Foto: Public Domain, Den Hirschsprungske Samling.

I billeder, hvor kvinder agerer hovedpersoner i en historisk situation, valgte Zahrtmann gang på gang at anvende atypiske eller utraditionelle modeller, som stod i kontrast til tidens skønhedsideal. Hvad andre måske ville finde uheldigt hos en model, valgte han i stedet at dyrke i sine værker. Hans to yndlingsmodeller var for eksempel den korpulente madam Ullebølle [fig.4], hvis grove fysiognomi mindede om en mands, samt den spinkle Thora Lund [fig.5], senere fru Mynzberg, der pga. en øjenfejl havde et særpræget, vindøjet blik.

Zahrtmann lagde tilsyneladende aldrig skjul på, at han selv synes, at han var grim.<sup>25</sup> Han identificerede sig med andre ord med det grimme eller uskønne forstået som et ydre fænomen. Det er nærliggende, at han fandt interesse i disse ældre, korpulente og i traditionel forstand uskønne kvindeskikkelser, fordi de netop havde ligheder med ham selv. Ligheder, der ikke kun begrænser sig til fysikken eller alderen, men som også handler om deres latente, men ikke entydige kontrærseksuelle eller queer identiteter.

Samtidig muliggjorde grimheden og alderdommen, også at Zahrtmann kunne fremvise kvinder, der var mere og andet end seksuelle objekter for mandens blik. Hans billeder af historiske kvinder blev til på et tidspunkt, hvor flere kvinder begyndte at gå imod de forudbestemte kønsroller og kræve mere frihed og flere socio-politiske rettigheder. Hos nogle mænd skabte opgøret med den traditionelle kvinderolle en frygt, der manifesterede sig i advarsler om kvinders farlige magt og i billeder af såkaldte *femmes fatales* i kunst, teater og populærkultur.<sup>26</sup> Femmes fatales eller de fatale kvinder var selvsikre og erotisk selvbevidste kvinder, der forførte, dominerede og ultimativt ødelagde mænd. Modsat disse i tiden forholdsvis udbredte kvindefremstillinger hentede Zahrtmanns kvinder ikke deres styrke i et betagende ydre og en dertilhørende seksuel tiltrækningskraft. Tværtimod! Deres styrke lå snarere i en muskuløs, intellektuel og/eller moralsk overlegenhed, der forbandt dem med forestillingen om det mandlige køn.

## Fra unge kvinder til gamle koner

Zahrtmanns historiemalerier var ganske subjektive, og ofte kunne han finde på at omskrive de historiske fortællinger og vise alternative versioner i sine malerier. Flere gange valgte han for eksempel at omforme historiske kvindeskikkelser, der traditionelt er blevet fremstillet som unge og smukke, til gamle og uskønne kvinder.

Allerede i 1880 malede han *Aspasia med sin søn, Perikles' buste* [fig.6], hvor Aspasia fik form som en ældre, overvægtig kvinde. Billedet vakte stor diskussion, fordi Aspasia ikke stemte overens med litteraturens beskrivelse af hende som en af oldtidens smukkeste kvinder. I 1893 omtalte kunsthistorikeren Francis Beckett for eksempel billedet på følgende vis:



Fig. 6. Kristian Zahrtmann: *Aspasia med sin søn Perikles' buste*, 1880. Olie på lærred, 39 x 26 cm. Privateje. Foto: © Ole Akhøj.

[...] en oversvulmende Matrone, i hvis Skikkelse man forgæves spejder efter noget, der kunde minde om den bedaarende, joniske Kvinde, hvis Aand og Ynde havde bragt Blomsten af Athens Mænd for hendes fødder. Hun bærer et groft, skidengraat Draperi, der kun lidt ligner den bløde, græske

*Kiton, bærer den som en Vadsker-kone og ikke som en Kvinde, der har været ind-viet i alle Toilettets Hemmeligheder. Paa en lidt dorsk Maade har hun lagt sin tunge Haand paa Issen af en Gibsbuste, en Afstøbning over en Græsk Original, der forestiller en Atlet, men som altsaa her er tænkt at give et Portræt af hendes henrettede søn.*<sup>27</sup>

Kritikere som Beckett var især forargede over, at Zahrtmann havde gjort den stolte Aspasia så tyk. Det havde Zahrtmann dog råd for. Han fik fat i en notits om, at den antikke billedhugger Fidias, da han skulle modellere Aspasia, måtte bruge større og bredere mål end ellers. Hun var jo kommet op i årene, og som det ofte går med mange kvinder, havde Aspasia lagt sig ud på sine gamle dage, argumenterede han.<sup>28</sup>

I billedet er der en udtalt kontrast mellem den gamle, fyldige kvinde i krøllede klæder og den unge, skarpt skårne mandsfigur. Denne kontrast viser netop forskellen mellem de mandlige og kvindelige figurer i Zahrtmanns historiemalerier: gamle, fyldige kvinder på den ene side og unge, muskuløse mænd på den anden side. Samtidig visualiserer billedet dyrkelsen af et antikt, græsk, maskulint ideal, som netop kendetegner Zahrtmanns historiemalerier.<sup>29</sup>

Selvom Aspasia fylder det meste af billedfladen, er det netop busten af den unge mand, som beskuerens blik drages mod. Mens Aspasia næsten går i ét med de tekstilbeklædte omgivelser, står den hvide buste tydeligt frem i rummet. Lyset synes nærmest at udstrømme fra den. Ophøjelsen af det mandlige understreges desuden af, at den unge søns buste bogstavelig talt er placeret på en form for piedestal. Samtidigt er der dog noget overlegent over den måde, hvorpå den store Aspasia forholder sig til busten. Hun har den ene hånd placeret nonchalant i siden, mens den anden hviler tungt på toppen af det afbildede mandehoved, som om hun tynger det nedad.

Zahrtmann havde fået ideen til et motiv med en sorgfuld kvinde ved en ung mands billede og havde i historien søgt efter eksempler på kvinder, der havde mistet en ung søn, da han stødte på Aspasia.<sup>30</sup> Aspasia var dog ikke en hvilken som helst moderfigur. Som mange af Zahrtmanns andre malede kvinder var hun usædvanlig for sin tid. Hun var en højt begavet og veluddannet hetære fra Milet, som var kendt for sin skønhed og dannelse. Hun var den athenske statsmand Perikles' elskerinde og var midtpunkt i den kreds af intellektuelle, som Perikles omgav sig med. Det siges, at hun også havde stor indflydelse på hans politik.<sup>31</sup>



Fig. 7. Blad fra August Jerndorffs *Mefistovise* lavet i anledning af Zahrtmanns 60-års fødselsdag i 1903. På bladet ses flere Ullebøllekarikaturer mellem en overflod af frodige frugter. Øverst ses starten på sangens andet vers: "Uglebøl, Dine ynders Magt sprængte Lotte Bihls Corsetter." Verset slutter: "(Kritikeren) Maven paa Aspasiens er saa stor som Asien." August Jerndorff: *Mefistovise*, 1903. Litografisk tryk. © Bornholms

Kunstmuseum.

Modellen til Aspasia var den førømtalte madam Ullebølle. Zahrtmann mødte hende første gang i 1874, og han malede hende mange gange de følgende 15 år.<sup>32</sup> Hun blev hans mest berømte model, og med tiden begyndte hun også at dukke op i andre kunstneres værker, for eksempel hos J.F. Willumsen (1863-1958).<sup>33</sup> For Zahrtmanns venner og omgangskreds blev Ullebølle indbegrebet af kunstnerens skønhedsideal. På indledningsbladet til August Jerndorffs *Mefistovise* [fig.7], lavet i anledning af Zahrtmanns 60-års fødselsdag i 1903, indtog Ullebølle på symbolsk vis rollen som Venus, den romerske gudinde for kærlighed og skønhed, med referencer til Botticellis ikoniske renæssancemaleri. Hun fik også en helt side dedikeret til sig. På denne ses flere Ullebøllekarikaturer mellem en overflod af frodige frugter, og i det tilknyttede vers bliver der især fokuseret på hendes overvægtige krop. Øverst ses starten på sangens andet vers, der lyder: "Uglebøl, Dine ynders Magt sprængte Lotte Bihls Corsetter". Verset slutter med en reference til det førømtalte Aspasiaværk: "(Kritikeren) Maven paa Aspasiens er saa stor som Asien".

## At vende kønnet på hovedet

Som beskrevet kunne Zahrtmann finde på at vende op og ned på det vante i sine historiemalerier ved for eksempel at male kvinder, der brød med sociale normer og kønsroller, og som afveg fra den gængse ikonografi. Med maleriet *Susanne i badet*, 1907 [fig.8], vendte Zahrtmann i bogstaveligste forstand kønnet og traditionen på hovedet.

Susanna i badet er et yndet motiv i billedkunsten fra renæssancen helt op til det 20. århundrede. Typisk fremstilles Susanna som en ung, blufærdig kvinde, der belures i badet og efterstræbes af to gamle mænd. I Zahrtmanns version er Susanna (eller Susanne, som han kalder hende) dog alene uden belurende mænd. Hun er heller ikke i bad, men står derimod på hænder foran vandet. Hun er splitternøgen, og i lighed med den svenske dronning Kristina viser hun uden blufærdighed sin nøgne krop frem, hvilket ikke just svarer til den bibelske fortælling om den bly kvinde, der "sukkede dybt og sagde: Jeg er ængstet fra alle sider".<sup>34</sup>

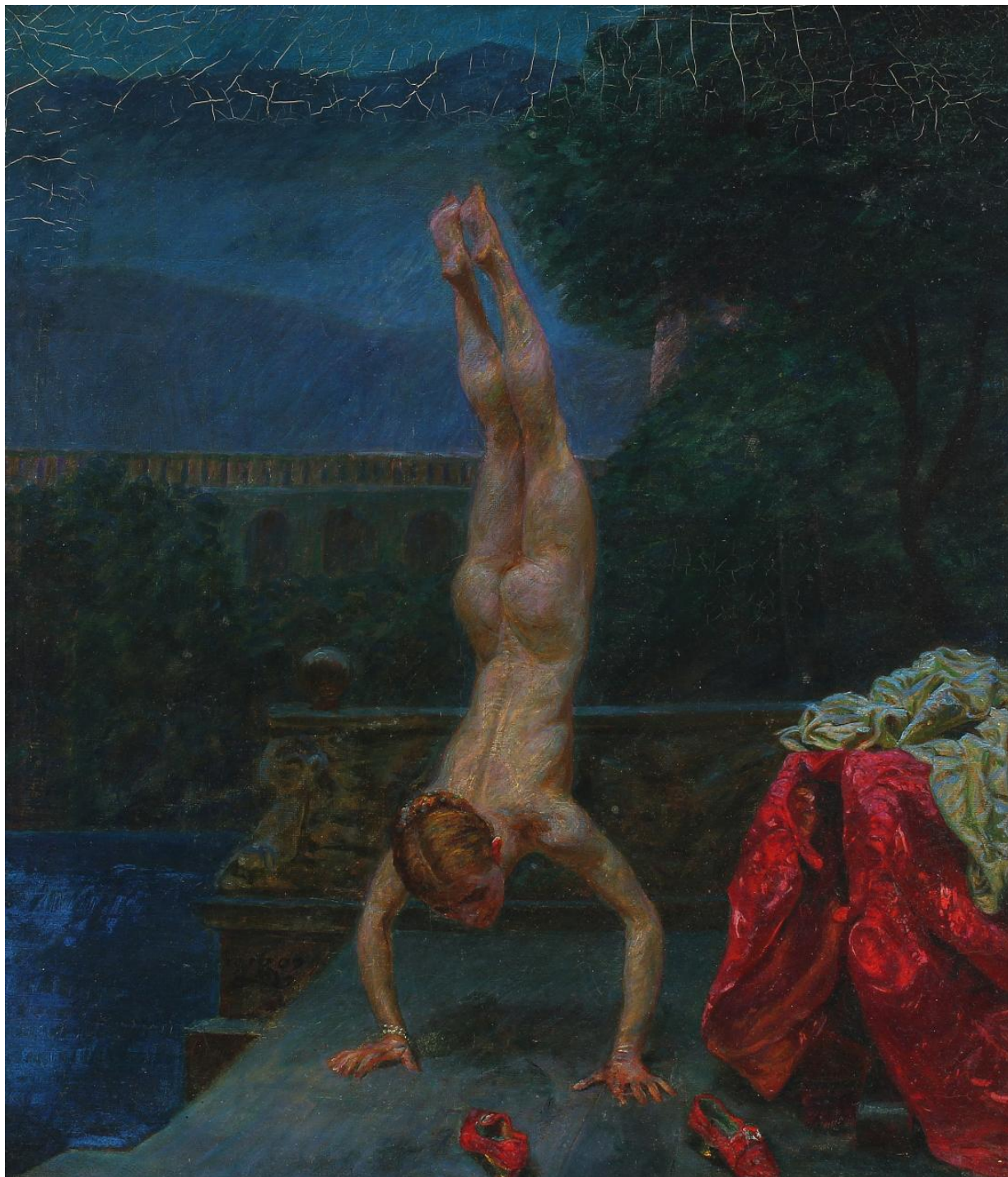


Fig. 8. Kristian Zahrtmann: *Susanne i badet*, 1907. Olie på lærred, 84 x 102 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Selvom Zahrtmanns billede således adskiller sig fra traditionen, har det stadig en tydelig forbindelse dertil. Værket indeholder nemlig direkte referencer til Rembrandts *Susanna-maleri* fra 1647 [fig.9]. Rembrandt var da også en af Zahrtmanns store kunstneriske forbilleder, der i øvrigt havde en lignende forkærlighed for kraftige kvindeskikkelser.<sup>35</sup> I sit værk har Zahrtmann overført kompositionen fra Rembrandts maleri, hvor *Susanna* er placeret omkring midten i billedet med vand til venstre og en afsats til højre samt et træ, der adskiller de to dele af billedet fra hinanden. Hvad der dog især virker iøjnefaldende, er gentagelsen af de røde sko og det røde klæde, der i begge billeder er placeret nederst i højre hjørne.



Fig. 9. Rembrandt Harmensz van Rijn: *Susanna og de ældste*, 1647. Olie på lærred, 76,7 x 92,9 cm., Gemäldegalerie, Berlin, inv. nr. 828E. Foto: © bpk / Gemäldegalerie, SMB / Christoph Schmidt.

I Rembrandts værk står den rødhårede, rundformede Susanna ved vandets kant og kigger ud mod beskueren, mens hun befamles af en af de to ældre mænd. Hendes ansigt udtrykker overraskelse som en, der pludseligt og ret uforudsigeligt bliver vist frem for offentligheden. Som den britiske kunstkritiker Edwin Mullins påpeger, er lyset med til at understrege denne fornemmelse af overraskelse. Rembrandt lader et stærkt lys oplyse hele Susannas krop som lyset fra en kraftig projektør rettet mod en forbrydelse.<sup>36</sup> I kraft af Susannas blikretning udgør forbryderne dog ikke kun de to mænd inde i billedet, idet beskueren uden for billedrammen bliver en medskyldig voyeur.

I Zahrtmanns version er Susanna også rødhåret, men ellers er der ikke meget lighed at hente mellem de to kvindelige figurer. Zahrtmanns Susanna er veltrænet og muskuløs og i den forstand mandhaftig at se på. Hun er også solbrun, modsat Rembrandts kvindefigur, hvilket indirekte fortæller om en krop, der i længere tid har været udsat for solens stråler og dermed potentielt også andres blikke. I Zahrtmanns version har Susanna da også smidt det hvide klæde, som Rembrandts Susanna skjuler sin krop under. Samtidig er værk-beskuer-relationen fuldstændig anderledes, idet Susanna ikke indtager den oprindelige rolle som offer. Hun omformes i stedet til et aktivt og handlende subjekt, der tilsyneladende er så ligeglad med og uafhængig af sine omgivelser, at hun vender ryggen til beskueren.

I to interviews til Per Pryd (Andreas Vinding) i *Politikken* i 1907 udtalte Zahrtmann, at billedet af "den unge Pige, der ganske tvangfrit morer sig efter Badet" var udført som en protest mod de akademiske prisopgaver.<sup>37</sup> Allerede i 1906 skrev han vittigt til vennen Hans Chr. Christensen, at han havde fået en stærk lyst til at male en Susanne, der stod på hovedet i badet, fordi akademierne havde misbrugt hende på benene.<sup>38</sup>

Billedet virker da også som en vittig ironi over et velkendt kunsthistorisk motiv. Særligt taget i betragtning, at Zahrtmann anvendte en mandlig model til billedet. Modellen var den såkaldte artist Barley Petersen, en "Klown" eller et "Slangemenneske", som Zahrtmann kaldte ham i et brev til sin moder.<sup>39</sup> Ved at lade figuren vende ryggen til beskueren, lod Zahrtmann brystpartiet og kønsdelene og dermed også modellens biologiske køn forblive i det skjulte. Dette giver mulighed for to læsninger af billedet: en heteroseksuel og en homoseksuel. Dog var det Zahrtmann selv, som afslørede, at den anvendte model var en mand. Det må derfor have været en pointe for kunstneren. Ved at lade en mand indtage rollen som Susanna, er der ikke blot tale om repræsentationen af en maskulin kvinde, men om en mand, der i kraft af titlen udgiver sig for at være eller identificerer sig som en kvinde.



Fig. 10. Ubekendt kunstner: *Kopi efter Apollon Belvedere, ca. 325 f.v.t.*  
Efter antik romersk kopi af græsk original, gips, 224,5 cm. Thorvaldsens  
Museum, inv.nr, L30. Foto: Public Domain, [www.thorvaldsensmuseum.dk](http://www.thorvaldsensmuseum.dk).

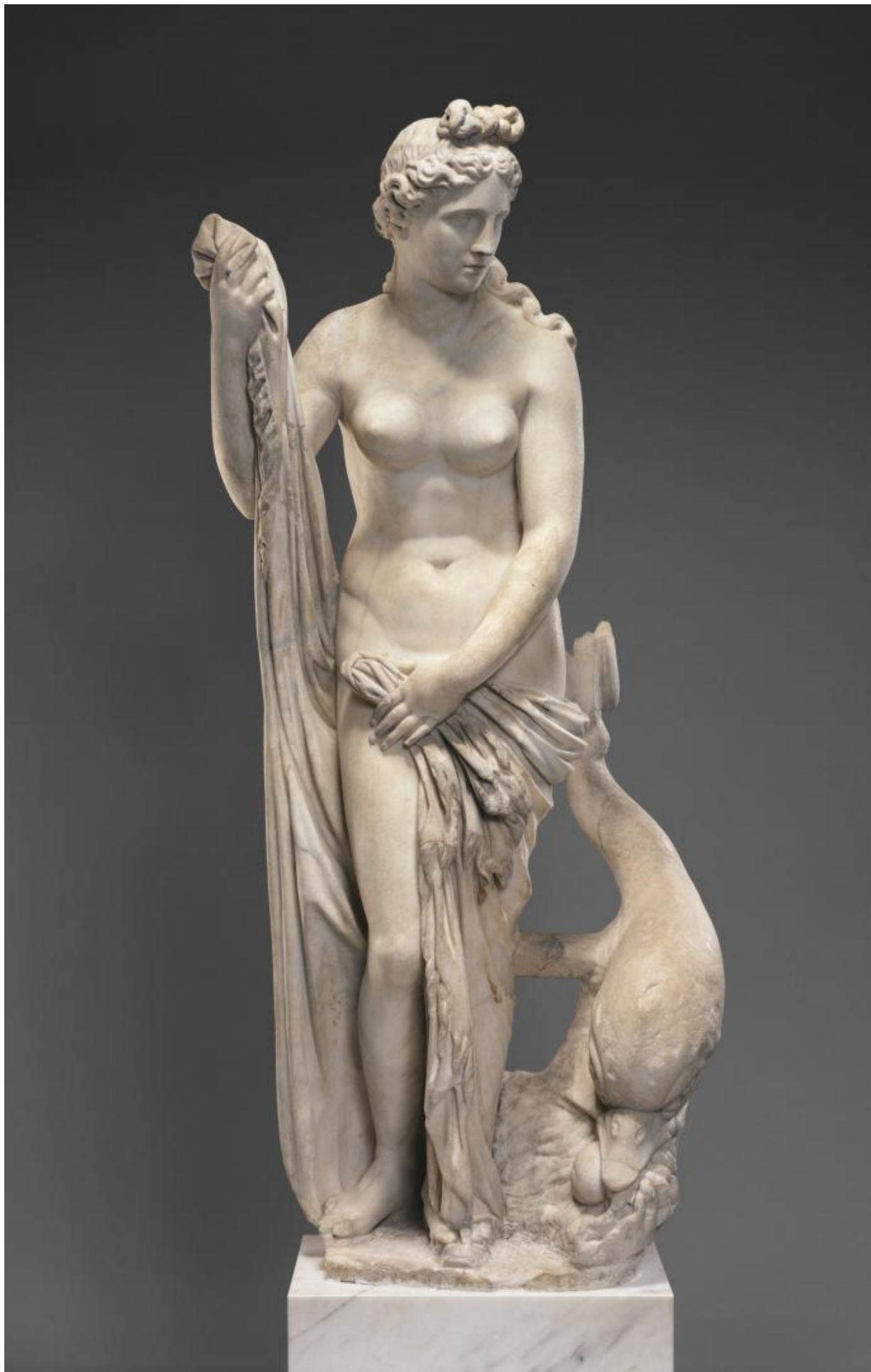


Fig. 11. Ubekendt kunstner: *Venus* (også kendt som *Venus Mazarin*), 2. årh.

f.v.t. Marmor, 184 cm, The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, inv. nr. 54.AA.11. Foto: Public Domain, Getty's Open Content Program.

I kunsthistorien har kvinden traditionelt set været skildret som et passivt, erotiseret objekt, som den (indforstået) heteroseksuelle, mandlige beskuer kan nyde. Omvendt har manden traditionelt set været præsenteret som den aktive, stærke aktør, selvsamme beskuer kan identificere sig med. Det betyder også, at de repræsenterede kvinder ofte skjuler deres nøgenhed for beskueren, mens mandlige figurer viser sig frem i al deres nøgenhed [fig.10-11].<sup>40</sup> Zahrtmanns billede af den nøgne, bramfrie Susanna, minder derfor om den måde, kunstnere traditionelt set har fremstillet manden på. Ved at bruge en mandlig model og lade sin Susanna stå på hænder, vendte Zahrtmann bogstavelig talt, såvel som i mere overført betydning, op og ned på traditionen. Det gælder motivets ikonografi, men også den måde, hvorpå kunstnere traditionelt har fremstillet kvinder. Der er med andre ord tale om en omvendelse af kvindens traditionelle rolle som objekt til subjekt.



Fig. 13. Kristian Zahrtmann: *Studie til Menja*, 1905. Olie på lærred, 25 x 23 cm. Malmös Konstmuseum, Malmö, inv. nr. MM23693. Foto: © Malmös Konstmuseum.

## Mænd, der spiller kvinder

I maleriet *Jættepigerne Fenja og Menja male guld* fra 1906 [fig.12] anvendte Zahrtmann endnu en mandlig model. Ifølge maler og kunstkritiker Adam Sophus Danneskiold-Samsøe (1874-1961) blev en vis tømmer anvendt som model til begge kvindefigurer.<sup>41</sup> I Malmø Kunstmuseums samling findes et malet forstudie til værket udført året forinden [fig.13]. I studiet, som passende kan betegnes et brystbillede, ses den muskuløse model i bar overkrop, hvorpå man lige kan skimte et par runde, påmalede bryster. I det endelige maleri er sammenblandingen af mandlige og kvindelige kropstegn endnu mere udtalt.



Fig. 12. Kristian Zahrtmann: *Jættepigerne Fenja og Menja*, 1906. Olie på lærred, 141 x 107 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner. Fenja og Menja er i den nordiske mytologi to jættekvinder, som den danske kong Frode satte til at male rigdom og lykke på den magiske kværn Grotte. Da kongen på et tidspunkt går over gevind og udnytter kvindernes arbejdskraft, beslutter de sig i stedet for at male død og ødelæggelse over ham. I Zahrtmanns billede ses de to jættepiger med lænkede, halvnøgne kroppe i arbejdet ved kværnen.

Tematisk handler Zahrtmanns billede om en magtfuld mands udnyttelse af to kvinders kroppe, som resulterer i penge. I den forstand kan billedet forstås som en reference til den voksende prostitution, som fandt sted på Zahrtmanns tid. Billedet er da også ladet med seksuelle undertoner i kraft af kvindernes nøgenhed, lænkerne om deres kroppe og de store, blottede bryster, der stikker frem under træhåndtaget. Kvindernes muskuløse styrke fortæller dog også om deres potentielle

modstandskraft, og den beskuer, som kender til historien, vil vide, at kvinderne snart vil yde kongen modstand og få deres hævn. I den forstand kan billedet læses i konteksten af tidens kvindefrigørelse og begyndende løsrivelse fra patriarkatets lænker.

Figureerne er tvetydige og bogstaveligt talt på kanten af kønnet, fordi de fremstår med en blanding af kvindelige og mandlige kropstegn. Dette sammensurium af kønslige udtryk muliggøres netop af det mytologiske univers, motivet er hentet fra. Brysterne peger på en fysisk kvindelighed, mens det kortklippede hår og de store muskuløse lemmer peger på en fysisk mandighed. Denne dobbelthed spejles i fordoblingen af den tydeligvis samme figur.



Fig. 14. Carl Bloch: *Samson hos filistrene*, 1863. Olie på lærred, 245,5 x 184 cm., Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMS830. Foto: Public Domain, [www.smk.dk](http://www.smk.dk).

Som flere af Zahrtmanns historiemalerier peger værket tilbage i kunsthistorien. Mere specifikt synes det at referere til Carl Blochs berømte maleri *Samson hos filistrene* fra 1863 [fig.14]. I begge billeder ses lænkede, muskuløse, halvnøgne kroppe i arbejdet ved en kværn, og i begge billeder har hovedfigurerne mørkt, kortklippet hår. Tematisk ligner de to illustrerede historier også hinanden, men hvor der i Blochs billede er tale om en kvindes slavegørelse af en mand, er der i Zahrtmanns billede byttet om på kønnene.<sup>42</sup> Helt konkret har Zahrtmann også spejlvendt kompositionen, så

jættepigerne går i den modsatte retning end Blochs Samson.

Som ovenstående har vist brugte Zahrtmann mandlige modeller til flere af sine kvindemotiver. Til gengæld brugte han aldrig kvindelige modeller til sine billeder af mænd. Zahrtmanns brug af mandlige modeller tager del i en gammel tradition. Fra renæssancen og frem var det ganske normal praksis, at kvindelige figurer blev baseret på mandlige modeller, fordi det blev anset som upassende for kvinder at være afklædt foran de mandlige malere. Det var først i starten af 1800-tallet, at nøgne kvindemodeller for alvor vandt indpas på kunstakademierne. I Zahrtmanns levetid var kvindelige nøgenmodeller efterhånden blevet almindelig praksis. Derfor blev hans særlige brug af mandlige modeller også genstand for flere karikaturer. I det satiriske ugeblad Klods-Hans [fig.15-16] blev kunstneren for eksempel tegnet ved siden af en stor, skægget herre, hvortil teksten lød: "I morgen maa De lade Dem barbære, Jensen, for saa skal De staa model til Venus."<sup>43</sup>

Jeg benytter altid kun mandlig  
Model, selv til Kvindefigurer.  
Kr. Zahrtmann



#### Realismen i Kunsten

— I Morgen maa De lade Dem bar-  
bere, Jensen, for saa skal De staa Model  
til Venus.

Fig. 15. Alfred Schmidt: *Realismen i Kunsten*, fra *Klods-Hans*, 1907, s. 488.  
Foto: © Det Kongelige Bibliotek.



1. Tegner hylder Oehlenschläger i Lund Domkirke  
2. Christian den anden i Fængsel  
3. Dronning Blanca og Prins Haakon  
4. Madame Récamier  
5. Kong Jacob besøger Tycho Brahe  
6. Napoleon rider over Alperne

Fig. 16. Alfred Schmidt: *Rekonstruktion af historiske Malerier, frit efter Zahrtmanns Susanne i Badet*, fra *Klods-Hans*, 1907, s. 466. Foto: © Det Kongelige Bibliotek.

Selv var Zahrtmann også åben om sin brug af mandlige modeller. Det var øjensynligt en vigtig pointe for ham, at beskueren vidste det, når der var anvendt en mandlig model til en kvindefigur. Det var altså ikke hensigten, at beskueren skulle forledes til at tro, at der var tale om "rigtige" kvinder. De skulle vide, at modellen var en mand.

## Kvinder, der spiller mænd

I *Struensee og Caroline Mathilde ved Dronning Sophie Magdalenes Lig* fra 1910 [fig.17] er der atter tale om en sammenblanding af feminine og maskuline kønsudtryk, idet den gravide Caroline Mathilde er iført en mandlig ridedragt. Billedets centrum udgøres af den døde enkedronning Sophie Magdalenes krop, rundt om hvilken de to elskende, Caroline Mathilde og Struensee, er placeret.



Fig 17. Kristian Zahrtmann: *Struensee og Caroline Mathilde ved Dronning Sophie Magdalenes Lig*, 1910. Olie på lærred, 84 x 102 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

I kunsthistorikeren Morten Steen Hansens analyse af billedet gør dronningens mindre størrelse og den gravide mave hende umiskendelig feminin, hvilket giver hendes maskulinitet en antydning af det komiske.<sup>44</sup> Hun fremstår med andre ord tydeligt som en kvinde, der forsøger at spille en mand. I kraft af hendes udklædning skabes der dog samtidig mulighed for en mandlig, homoseksuel voyeurisme for Struensee i billedet såvel som beskueren uden for billedrammen. Dronning Caroline Mathildes gravide mave kunne da også lige så godt give sig ud for at være en mandlig vom.

At "manden" så at sige bliver objekt for blikket, synes da også at være understreget i form af det kæmpestore maleri, der er placeret i billedets baggrund. Billedet er efter alt at dømme Johann Salomon Wahls *Portræt af Kong Chr. VI* fra ca. 1740 (ukendt opholdssted), der forestiller den døde dronning Sophie Magdalenes mand. Som en noget pikant detalje holder både den portrætterede konge såvel som Caroline Mathilde og Struensee alle stave eller ridepiske i hånden. Det indsætter dem i et og samme fællesskab og antyder samtidigt tilstedeværelsen af et sadomasochistisk begær, der forbinder smerte med nydelse.<sup>45</sup> Tilstedeværelse af den døde dronning Sophie Magdalenes lig følger en alvor til scenen, der måske fortæller om den fare, som kan være

forbundet ved at udleve sine seksuelle lyster.

## En bred palette af kvindeligheder

I Zahrtmanns værker indgår en bred palette af kvindeligheder fra maskuline kvinder til feminine kvinder. Indtil nu har jeg beskæftiget mig med den side af paletten, hvor vi finder kvinder, der udviser en fysisk eller adfærdsmæssig maskulinitet. I dette afsnit vil jeg kort berøre den modsatte side. Zahrtmann malede nemlig også en række historiemalerier, hvor kvinder indtager mere feminine og konventionelle kønsroller.



Fig. 18. Kristian Zahrtmann: *Jomfru Charlotte Dorothea Biehl*, 1874. Olie på

lærred, 73 x 57 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

En sådan kvindefremstilling findes blandt andet i et maleri, hvor Ullebølle står model som den danske forfatterinde og oversætter Charlotta Dorothea Biehl (1731-1788) eller Dorthe Biehl [fig.18], som Zahrtmann kaldte hende.<sup>46</sup> Som historisk person var Biehl dog langt fra en almindelig kvinde. Hun var den største kvindelige kulturpersonlighed 1700-tallets Danmark, og den første kvinde i landet, der var i stand til at leve af sit forfatterskab.<sup>47</sup>

I løbet af sin levetid skrev hun i alt 13 komedie- og syngespil og oversatte også flere værker fra tysk, fransk, italiensk og spansk. Biehls såkaldte *Historiske Breve* om kongerne Frederik 5., Christian 6., Frederik 6., og Christian 7. er i dag blandt de vigtigste historiske beskrivelser fra den tid, selv om ikke alle er lige pålidelige.

Maleriet, der blev udført i vinteren 1874, var Zahrtmanns andet forsøg med motivet og blev udstillet på Charlottenborg året efter.<sup>48</sup> Den første version, også fra 1874, er præget af en lys kolorit, mens den efterfølgende version er mørkere, hvilket giver fornemmelsen af, at der foregår noget hemmeligt. Derudover er møblerne placeret endnu tættere på forfatterinden, så hendes fyldighed yderligere understreges. Med dette motiv var det ikke Biehls borgerlige, moraliserende og sentimentale skuespil, der havde givet Zahrtmann stof til sit billede af hende. Derimod synes han at have fokuseret på den ligefremme åbenhed, hvormed hun havde forstået at give oplysninger om, hvad der foregik inden for hoffet og slottets mure. På grund af sine mere eller mindre pålidelige, men dog til en vis grad sande beretninger, fik hun tilnavnet Sladdertasken.<sup>49</sup> I billedet ses den store kvinde siddende i vindueskarmen, mens hun skuer ned på gadelivet. I munden holder hun et penneskaft, så hun hurtigt kan nedskrive, hvad hun må opdage af interesse for sin "historiske sladder".

Billedet virker da også mere som en parodi end som en hyldest til en usædvanlig og lærd kvinde, men som i flere af Zahrtmanns historiemalerier synes det åbent for beskueren at afgøre hvad, der egentlig parodiseres. Er det Biehls person, eller er det snarere en særlig og konventionel form for kvindelighed? De fleste i Zahrtmanns levetid synes at pege på det første. I 1893 skrev kunsthistorikeren Beckett for eksempel således om billedet:

*En Tid var Kunstneren stærkt optaget af Hoffets utrættelige Sladderhank 'Jomfru Charlotte Dorothea Biehl', som han havde fremstillet i et karakteristisk Billede fra 1874. Den geskæftige Dame har et Øjeblik forladt sine Skriverier ved Bordet og er med Gaasefjerdspennen i Munden som en tung Høne hoppet op i Vindueskarmen, hvor hun letter det gule Gardin og nyfigen skotter ud på Torvet. Mens hun ser sig ubemærket faar vi Lejlighed til at iagttage 'Søster Dorthe' i en ret komisk Situation, der forhøjes ved hendes junoniske Former, og vi se et Hjørne af hendes Værelse med Frederik den femtes rosenkranserede Brystbillede over Rokoko-Skrivebordet, hvorpaa staar en koket Venusstatue og et lille Møbel med en smægtende Schäfer og Schäferinde af malet Porcellæn.*<sup>50</sup>

I sin beskrivelse understreger Beckett det komiske i kontrasten mellem den bombastiske dame og det fine, rosenudsmykkede interiør. Han peger blandt andet på en venusstatue, der refererer til et klassisk, kvindeligt kropsideal, som modellen Ullebølle kraftigt adskiller sig fra. Hvor Zahrtmanns billede af den svenske dronning Kristina præsenterer beskueren for en kvindelig maskulinitet, er der i dette billede snarere tale om en overdreven, kvindelig femininitet. Det store, nærmest overnaturlige hofteparti og de mange blomster og nipsgenstande sammenstillet med interessen for sladder og hemmeligheder peger alt sammen tilbage på en borgerlig, kvindelig stereotyp.



Fig. 19. Kristian Zahrtmann: *Julie og Ammen*, 1874. Olie på lærred, 48 x 41,5 cm. Statens Museum for Kunst, inv.nr. KMS3173. Foto: Public Domain, [www.smk.dk](http://www.smk.dk).

### At spille sit køn

Ofte giver Zahrtmanns historiemalerier fornemmelsen af, at figurerne viser sig frem som skuespillere på en teaterscene. Den sceneagtige karakter skabes, idet bagvæggen typisk er placeret tæt på forgrunden og parallelt med billedplanet, mens figurerne er rykket helt frem i billedets forgrund. I nogle få værker er der bogstaveligt talt et scenetæppe at finde, hvorved iscenesættelsen og det dramaturgiske i malerierne yderligere understreges. Det er blandt andet tilfældet med *Julie og Ammen*, 1874 [fig.19], et motiv, der også er hentet fra teatret.<sup>51</sup>



Fig. 20. Kristian Zahrtmann: *Lady Macbeth*, 1900. Olie på

lærred, 188 x 88 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen  
Kunstauktioner.

Kunstnerens brug af farve- og lysvirkninger er med til at understrege denne fornemmelse af teater. Ofte gør Zahrtmann brug af et kraftigt, næsten spotlightagtigt lys som på en teaterscene, der oplyser de centrale figurer. Derudover fremstår figurerne mere realistiske i deres udtryk med forholdsvis detaljerede farve- og skyggegensigelser, hvorimod omgivelserne typisk får karakter af noget mere kunstigt og kulissegagtigt i kraft af deres stærke farver og stiliserede former. Det synes med andre ord tydeligt, at omgivelserne er falske, mens menneskerne fremstår mere realistiske.

Fornemmelsen af skuespil er endvidere at finde i Zahrtmanns modelbrug. Ikke sjældent anvender han den samme kvinde til at agere model i flere malerier. Samtidig bliver kvinderne ved med at være genkendelige, trods de forskellige roller, som de måtte spille. Zahrtmann dyrkede nemlig det personlige og karakteristiske hos sine modeller, og derfor bliver hans historiemalerier ikke billeder, der virkelig skal foregive at forestille for eksempel Lady Macbeth eller Leonora Christina. Det er snarere billeder, der forestiller en given person, der spiller rollen som dén eller dén karakter. Denne fornemmelse af skuespil udtrykte flere af Zahrtmanns samtidige. For eksempel findes den hos maleren Axel Helsted (1847-1907), der i et brev til kunstneren blandt andet skriver følgende om maleriet *Aspasia*, som Ullebølle havde stået model til:

*[...] Hvad fortæller denne følelsesfulde gamle kone om hin tids stolte Aspasia, som De selv i ord skildrer med så levende farver – intet! [...] Pålidelighedens mærke har de ikke trykket på Deres Aspasia's pande, og derfor falder hun til jorden som sådan, men hæver sig til en ualmindelig højde som en følelsesfuld, jævn gammel kone i originalt kostume med hånd på en gips Herkules' buste [...].*<sup>52</sup>

Fornemmelsen af skuespil er især tydelig i en række billeder, hvor modellen øjensynligt er iført det samme tøj, men skifter identitet i kraft af de omgivelser, som hun sættes ind i, eller den titel, som værket får. Det er blandt andet tilfældet med en række malerier forestillende Johanne den Gale, Lady Macbeth, dronning Ingeborg og Marie Stuart [fig.20-21]. Fru Mynzberg havde stået model til alle fire billeder, og i dem er hun iført den samme hvide kjole med større eller mindre variationer og med samme håropsætning. Den store lighed mellem de fire kvindelige karakterer var genstand for stor kritik i samtiden, fordi det ødelagde den historiske illusion for beskueren. Om to af de ovennævnte billeder, der blev udstillet på Den Frie i 1900, skrev den danske forfatter og digter Sophus Michaëlis for eksempel således:



Fig. 21. Kristian Zahrtmann: *Erik Menveds dronning Ingeborg sørger ved sit sidste barns lig*, 1899. Olie på lærred, 136,5 x 95,5 cm. Nasjonalmuseet, Oslo, inv. nr. NG.M.00563. Foto: CC-BY-NC, Nasjonalmuseet / Høstland, Børre. Betydeligst af vor egen 'litterære' Kunst er Zahrtmanns Billeder 'Dronning Ingeborg sørger ved sit 14de Barns Lig' og 'Lady Macbeth'. Var Billederne fremkomne hver for sig, saa Deres Model-

*Fællesskab, der endog strækker sig lige til hele Dragten, ikke var holdt Beskueren saa irriterende for Øje, vilde Virkningen sikkert have været langt stærkere. Begge Billeder er saa stort tænkte og saa betagende udførte i deres Skildring af henholdsvis Magtbrynde og Modersorg. Men de maleriske Midler, Sproget er alfor meget det samme. Lady Macbeth og Dronning Ingeborg burde ikke føre samme Tungemaal, samme poetiske Diktion.*<sup>53</sup>

Modelligheden er allertydeligst i værkerne *Hotel de Ville i La Rochelle. Justitia og Misericordia møde hinanden på Pladsen udenfor Raadhuset* fra 1895 [fig. 22], samt *Sokrates og Xantippe* fra 1895 (Privateje), der viser en næsten identisk grønklædt kvindefigur. I det ene billede forestiller hun den retfærdige Justitia, mens hun i det andet billede indtager rollen som Sokrates' skrappe kone Xantippe. I disse billeder er selv figurens positur den samme. Zahrtmann har blot tilføjet en lille vægtskål i hænderne på kvinden i det førstnævnte værk og lavet minimale justeringer ved hendes kjole.

Zahrtmanns arbejdsmetode hænger desuden tæt sammen med den overordnede teatralitet, som hans historiemalerier synes præget af. Zahrtmann arbejdede nemlig efter en metode, hvor der blev taget udgangspunkt i noget faktisk set. Han måtte have den levende model samt de fysiske ting foran sig, når han malede - selv når det kom til mindre ting som sølvfade og modellens beklædning.<sup>54</sup> Malerierne bygger således på en levende iscenesættelse, en slags teaterforestilling, som blev fremført i kunstnerens atelier, for derefter at blive gengivet i et todimensionelt udtryk på lærredet. Zahrtmanns atelier blev dermed det sted eller den scene, hvor alle de forskellige historiske begivenheder, mytologiske og bibelske fortællinger og forskellige kvinderoller (i ordets bogstaveligste forstand) udspillede sig.

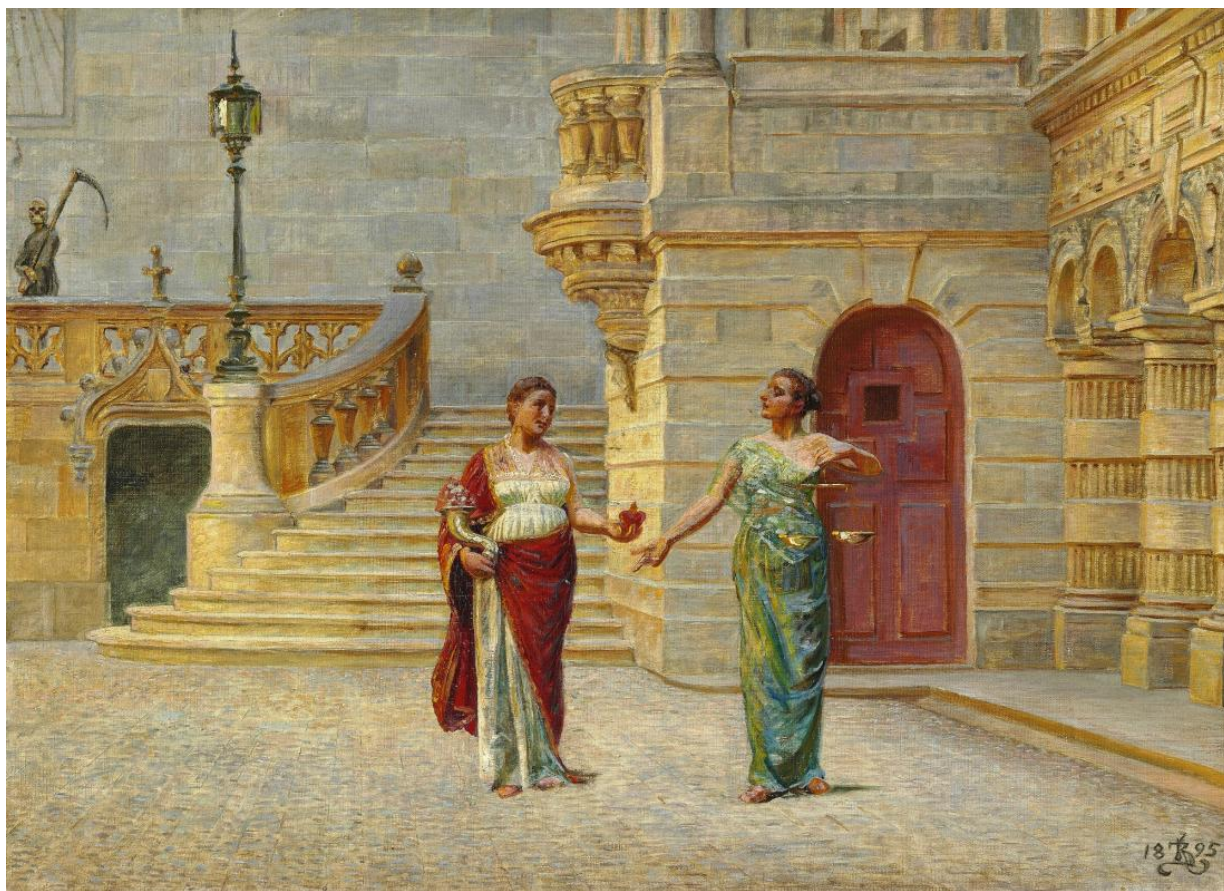


Fig. 22. Kristian Zahrtmann: *Hotel de Ville i La Rochelle. Justitia og Misericordia møde hinanden på Pladsen udenfor Raadhuset*, 1895 Olie på lærred, 44 x 60 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner. Zahrtmanns historiemalerier indarbejder og videreudvikler på flere måder underholdningsindustriens visuelle strategier og virkemidler. Først og fremmest er der tale om

værker, man ville lægge mærke til på en udstilling. Historiemalerierne er ofte malede med stærke farver, der fremkalder opmærksomhed på sig selv og giver et insisterende – næsten påtrængende – nærvær. Derudover udgør mange af dem store formater, der giver en fysisk tilstedeværelse i rummet. Billedet af dronning Kristina i Palazzo Corsini måler for eksempel 105 x 152 cm, mens billedet af de to stærke jættepiger måler 141 x 107 cm. Ofte har værkerne også en vis underholdningsværdi, fordi de netop fremviser kønnet på humoristisk vis.

Gennem sin brug af modeller, komposition, malemåde og farver synes Zahrtmann at understrege det teateragtige og dermed også kunstige ved sine historiemalerier. Figurernes køn og identitet præsenteres således ikke som noget naturgivet, men snarere som noget konstrueret og fremført. Zahrtmann overskrider dermed tidens kønsroller ved netop at definere dem som roller. I hans værker kan den samme, genkendelige kvinde repræsentere mange forskellige slags kvindeligheder. For eksempel bliver fru Mynzberg alt fra en blid, shakespearesk skønjomfru [fig. 19] til en ond, uhyggelig og gammel Lady Macbeth [fig. 20]. Samtidig kan modeller, der er biologiske mænd, blive til kvindefigurer i kraft af billedernes titler og ved hjælp af en modificering af deres udseende og fremtrædelse [fig. 8 og 12]. Derved er det ikke modellernes biologi, der definerer, hvem eller hvad de er. Det er tværtimod deres handlinger.

Denne teatralitet i Zahrtmanns værker kan i dag anskues i lyset af den amerikanske queerteoretiker Judith Butlers teori om det performative køn. Ifølge Butler er kønnet netop roller, som den enkelte konstant påtager sig og opfører for at blive anerkendt inden for en særlig diskurs. Køn er således ikke noget, vi fødes med, men noget vi gør. Det er handlinger, vi tillærer os inden for en kulturel og social kontekst.<sup>55</sup> Zahrtmanns værker synes at understrege denne kønnets performative karakter næsten 100 år, før den blev sat på begreb.

I queerteorien er parodi og overdrivelse strategier, som bruges til at overskride kønsroller og fremvise dem som værende kunstige, unaturlige og konstruerede. Disse strategier kan også findes i Zahrtmanns historiemalerier af kvinder, der ofte fremstiller kønnet på overdreven og parodisk vis. Parodi er dog ikke i sig selv en subversiv eller overskridende handling. Den afhænger af dens kulturelle kontekst og modtagelse. Der kan derfor skelnes mellem en normaliserende og en forstyrrende parodi.<sup>56</sup> Zahrtmanns billeder indeholder for så vidt begge typer på én og samme tid, og han lader det være op til beskueren, hvilken karakter parodien får. På den måde forholder Zahrtmann sig både i overensstemmelse med og i et opgør mod normerne for køn på sin tid.

## Historiemaleriet som et udforskningssted for køn og seksualitet

Det er interessant at se, hvordan anderledes, maskuline kvinder gang på gang dukker op i Zahrtmanns historiemalerier, mens de er så godt som fraværende i kunstnerens billeder inden for andre genrer. For eksempel er hans genrebilleder fra Italien i langt overvejende grad i overensstemmelse med tidens borgerlige kønsrollemønstre. De viser typisk mænd, der betragter kvinder, og kvinder, der fniser over at blive beskuet (af mænd), og så indtager kvinderne ofte konventionelle, feminine roller som husholdersker og børnepassere.<sup>57</sup> Historiemaleriet synes for Zahrtmann at præsentere et rum, hvori der i langt større grad er plads til udforskningen af køn og seksualiteter.

I historiemaleriets traditionelle kilder fandt Zahrtmann da også en lang række motiver, som netop kredsede om disse emner. Ofte er der tale om historiske, mytologiske eller bibelske personer, som bryder med normerne for køn, eller som indgår i fortællinger, hvor køn og seksualitet er hovedfokus. For eksempel maler Zahrtmann flere billeder af dronning Caroline Mathilde og Struensee, der henviser til deres seksuelle affære og dronningens utroskab. Han maler Susanna i badet, en bibelsk fortælling om en kvinde, der belures af to gamle mænd, og som beskyldes for utroskab. Han maler Shakespeares Lady Macbeth, der i dramaet bliver beskrevet som maskulin, og som deri desuden direkte udtaler, at hun ville ønske, at hun var en mand. Han maler også den svenske dronning Kristina, der ligeledes blev opfattet som maskulin og i dén grad brød normerne for det kvindelige køn på sin tid – og således kunne listen fortsætte.

Samtidig giver historiemaleriet Zahrtmann mulighed for at kommentere på tidens begivenheder eller forhold. Ifølge den britiske kunsthistoriker Imogen Hart brugte periodens europæiske kunstnere netop historiemaleriet som en måde, hvorpå de subtilt kunne engagere sig i samtidige problemstillinger. Det gjorde de ved at udnytte genrens evne til at indeholde flere betydningslag. I stedet for at kommentere på samtidige begivenheder direkte, kommenterede de på forholdene, samtidig med at de bevarede, hvad Hart kalder for "the distance of metaphor." Ved hjælp af den umiddelbare historiske distance kunne tidens historiemalere langt nemmere forholde sig til aktuelle emner, som ellers ville være umulige at tilgå i deres kunst.<sup>58</sup> For Zahrtmann blev disse emner kønsroller og seksualitet.<sup>59</sup>

Det er endvidere interessant, at Zahrtmann lader historiemaleriet danne ramme for alternative kvinder, idet der traditionelt set er tale om en patriarkalsk og heteronormativ genre tæt knyttet til de akademiske konventioner. Historiemaleriet var traditionelt set forbeholdt mandlige malere, og typisk var det en eller flere mænd, som havde hovedroller i historiemaleriet.<sup>60</sup> I en stor del af 1800-tallet var historiemaleriet den mest ambitiøse form for maleri og noget af det ypperste en (mandlig) maler kunne beskæftige sig med. Det krævede nemlig noget af maleren såvel som beskueren, der skulle have kendskab til de litterære og historiske forlæg, som motiverne illustrerede. Derudover spillede historiemaleriet rollen som exemplum virtutis eller et dydens eksempel, der hævede det op til at være en slags moralsk guide og kilde til universel sandhed. Derfor er det også blevet kaldt "den store kunst" i modsætning til landskabs-, portræt- og genremaleriet, der befandt sig længere nede i det akademiske genrehierarki.<sup>61</sup>

Zahrtmann synes at udnytte historiemaleriets tidligere privilegerede position som kunstens og kunstnernes vigtigste opgave, når han lader udsædvanlige kvinder med anderledes eller tvetydige kønsidentiteter overtage hovedrollen som betydningsfulde historiske, mytologiske og bibelske personer. Hans historiemalerier tilbyder alternative versioner af historien, der bygger på en anden tilgang til køn end den heteronormative, og hvor "unormale", maskuline kvinder får status af noget ideelt.

Tak

Forfatteren ønsker at takke Michael Hatt, University of Warwick, og Patrik Steorn, Thielska Galleriet, for nogle inspirerende samtaler og diskussioner om Kristian Zahrtmanns kunst. En særlig tak skal lyde til Rasmus Kjærboe, Ribe Kunstmuseum, for hjælp og inspiration under udarbejdelsen af nærværende artikel.

## Noter

---

1. Marianne Saabye og Jan Gorm Madsen (red.): *Ære være Leonora: Kristian Zahrtmann og Leonora Christina*, Den Hirschsprungske Samling, København 2006, s. 7-17.
2. Zahrtmanns statue af Leonora Christina, der forlader fængslet, indgår for eksempel både i: *Den fortabte søn*, 1909. Olie på lærred, 63 x 84 cm. Privateje; *Leonora Christina og Dina Vinhoffvers*, 1910. Olie på lærred, 58 x 54 cm. Ateneum, Finlands Nationalgalleri, inv. nr. A IV 2862; samt *Sokrates og Alkibiades*, 1911. Olie på lærred, 35 x 36 cm. Statens Museum for Kunst, KMS8219.
3. Motivet på gravstenen er hentet fra Zahrtmanns skulpturgruppe *Leonora Christinas udgang af fængslet*, 1907-10, som i dag bl.a. kan ses på Fuglsang Kunstmuseum og Den Hirschsprungske Samling. Værket er et forarbejde til et monument, som Zahrtmann forsøgte at rejse på Gråbrødre Torv i København i 200-året for Leonora Christinas løsladelse. Forslaget blev dog afvist. I kraft af gravstenen kommer Leonora Christina helt konkret til at repræsentere kunstneren. Gravstenen er tegnet af Joakim Skovgaard (1856-1933) efter udkast af Thorvald Bindesbøll (1846-1908) og er hugget af Niels Larsen Stevns (1864-1941). F. Hendriksen: *Kristian Zahrtmann: 1843 31. marts. - 22. juni 1917: en Mindebog bygget over hans egne Optegnelser og Breve fra og til ham*. Udgivet af F. Hendriksen, 1919, s. 636.
4. Elise Konstantin-Hansen: "Kristian Zahrtmann og hans kunst", *Højskolebladet*, 1922, s. 1017. Se desuden Sigurd Müller: *Nyere dansk malerkunst*, 1884.
5. Kristian Zahrtmann: Brev til Mads Kofoed Zahrtmann, kunstnerens broder, den 21.05.1910. Gengivet i Hendriksen 1919, s. 552.
6. Hanne Honnens de Lichtenberg: *Zahrtmanns skole*, København, 1979.
7. Kristian Zahrtmann: Brev til Sophus Adam Danneskiold-Samsøe, den 18.08.1905. Gengivet i Hendriksen 1919, s. 530: "For mange Kvinder i Selskabet virker demoraliserende og den gamle Skik, at Kvinderne ikke spiste i Mændenes Selskab er gavnligt for Kulturens Udvikling. I min Ungdom var der endnu mange Herremiddage. Blot den Respekt det giver Kvinderne for Mændenes større Dannelse og Moralitet er samfunds-opdragende".
8. Morten Steen Hansen: *Kristian Zahrtmann. En homoseksuel kunstneridentitet i Danmark ved århundredeskiftet og den kunstneriske fremstilling af homoseksualiteten i Nordeuropa*, Københavns Universitet, 1993, s. 41.
9. Elisabeth Neckelmann: Udateret brev til Peter Hansen, anslået at være fra 1915-1916. *Kilder til Dansk Kunsthistorie*, Ny Carlsbergfondet, [Tilgået den 9. april 2019:] <https://fynboerne.ktdk.dk/d/xBVH?locale=da&q=zahrtmann>
10. Lisbeth A. Lund: "Elisabeth Neckelmann", *KVINFO*, [Tilgået den 9. april 2019:] <http://www.kvinfo.dk/side/597/bio/860/origin/170/>. Se desuden: Kirsten Olesen: "Elisabeth Neckelmann", *Weilbachs Kunstnerleksikon*, 4. udgave, 1994.
11. Bodil Due: "Sapfo", *Den Store Danske*, Gyldendal, [Tilgået 9. april 2019:] <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=155598>
12. I dag er flere forskere enige om Zahrtmanns queer identitet. Ifølge kunsthistorikeren Morten Steen Hansen gjorde Zahrtmann i visse aspekter sit køn anderledes end majoriteten på hans tid. For eksempel blev hans person ofte tillagt en vis kvindelighed eller femininitet, som afspejlede sig i hans omgivelser og i disses opfattelser af ham. Dertil kommer den sommetider åbenlyse erotiske interesse

i mænd, som en række af hans sene historiemalerier giver udtryk for. For mere information se: Hansen 1993

13. Elisabeth Aasen: *Barokke damer, dronning Christinas europæiske reise*, Pax 2005.

14. Aasen 2005.

15. Carl-Herman Hjortsjö: *Queen Christina of Sweden: A medical/anthropological investigation of her remains in Rome (Acta Universitatis Lundensis)*, C.W.K. Gleerup, Lund 1966.

16. Svend Leopold: *Kristian Zahrtmann*, København, 1918, s. 206.

17. Karen Slama: *Tobacco and Health*, Plenum Press, New York 1995, s. 921.

18. J. Jack Halberstam: "An Introduction to Female Masculinity: Masculinity without Men" [1998], i C.J. Pascoe og Tristan Bridges (red.): *Exploring Masculinities. Identity, Inequality, Continuity and Change*, Oxford University Press 2016, s. 351.

19. Halberstam 2016, s. 351.

20. Ifølge Halberstam er den moderne og dominerende, mandlige, hvide middelklasse-maskulinitet blevet til i en afgrænsning fra ikke-hvide mænds, arbejdermænds og homoseksuelle mænds, såvel som kvinders måder at være maskuline på.

21. Morten Steen Hansen: "Kristian Zahrtmanns sene historiemalerier", *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat*. nr. 4, 1995, s. 44.

22. Christian Geil: "Læren om Psychopathia sexualis og dets retsmedicinske Betydning", *Ugeskrift for Læger*, 4de Række, XXVII, nr. 31, den 26.5.1893, s. 476. Citeret i Hansen 1995, s. 45.

23. Queer er et paraplybegreb, der bruges til at beskrive en særlig tilgang til køn og seksualitet, såvel som personer, der tilhører køns- og seksuelle minoriteter, som ikke er heteroseksuelle eller kønsbinære. Se for eksempel: "Queer", *Lgbt ordbogen*, LGBT Danmark, [Tilgået 9. april 2019:] <http://lgbt.dk/ordbog/queer/>

24. For mere information om Kristian Zahrtmanns sene historiemalerier af mænd, se: Hansen 1995, Michael Hatt, "Zahrtmanns symposion: Etik, historie og begær", *Perspective*, juli 2019; <https://www.perspectivejournal.dk/zahrtmanns-symposion-etik-historie-og-begaer>; og Patrik Steorn, "Nakna män", *Perspective*, juli 2019; <https://www.perspectivejournal.dk/nakna-man-blickar-och-begar-kristian-zahrtmann-i-nordiskt-perspektiv>

25. I et brev den 23.2.1889 skriver Zahrtmann for eksempel således til vennen og malerkollegaen Otto Haslund (1842-1917): "Jeg er for gammel og har altid været for grim", Hendriksen 1919, s. 430.

26. For mere information om femme fatale-figuren i tidens visuelle litteratur, se K. Edwards: "Challenging the Stereotype: The Femme Fatale in Fin-de-Siecle Art and Early Cinema", i Helen Hanson og Catherine O'Rawe (red.): *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, Palgrave Macmillan 2010.

27. Francis Beckett: "Maleren Kristian Zahrtmann", *Illustreret Tidende*, nr. 30, bind. 34, 1893, s. 358.

28. Hendriksen 1919, s. 290.
29. For mere om Zahrtmanns dyrkelse af et særligt antikt, græsk ideal, se: Hatt 2019
30. Hendriksen 1919, s. 290. Zahrtmann malede flere billeder forestillende historiske kvinder, der havde mistet deres børn - og dermed også den traditionelle, opfostrende moderrolle - for eksempel *Erik Menveds dronning Ingeborg sørger ved sit 14. barns lig*, 1899. Olie på lærred, 136,5 x 95,5 cm. Nasjonalmuseet, Oslo, inv. nr. NG.M.00563.&nbsp;&nbsp;
31. Mogens Herman Hansen: &quot;Aspasia fra Milet&quot;, *Den Store Danske*, Gyldendal, [Tilgået 9. april 2019:] <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=41016>
32. Kai Flor: *Store malere og deres modeller, Skandinavisk Bogforlag 1960, s. 217.*
33. Se for eksempel J.F. Willumsen: *Kongesønnens moder. Portræt af Madam Ullebølle. Udsnit af det oprindelige &rsquo;Kongesønnens bryllup&rsquo;*, ca. 1888. Olie på lærred, 162 x 38 cm. J. F. Willumsen Museum, Frederikssund, inv. nr. 266.
34. Citeret fra historien om Susanna i badet fra &rdquo;Tilføjelser til Daniels bog&rdquo;, en del af de apokryfe skrifter i Det Gamle Testamente. Daniel 13,22.
35. Zahrtmanns talrige selvportrætter, hvori han leger med sin egen identitet og udtryk, synes også at have tydelige referencer til Rembrandt. For mere om Rembrandts billeder af kvinder, se: Julia Lloyd Williams: *Rembrandt&#39;s women*, udstillingskatalog, National Gallery of Scotland, Edinburgh; Royal Academy of Art, London, 2001.
36. Edwin B. Mullins: *The Painted Witch: How Western Artists Have Viewed the Sexuality of Women*, Carroll & Graf Pub 1985.
37. Hansen 1995, fodnote, s. 45.
38. Kristian Zahrtmann: Brev til H. Chr. Christensen, den 7.10.1906. Gengivet i Hendriksen 1919, s. 527.
39. Kristian Zahrtmann: Brev til Laura Zahrtmann, kunstnerens moder, den 7.10.1906. Gengivet i Hendriksen 1919, s.527
40. Nanette Salomon: &rdquo;The Venus Pudica: Uncovering Art History&rsquo;s &rsquo;Hidden Agendas&rsquo; and Pernicious Pedigrees&rdquo;, i Ann Olga Koloski-Ostrow og Claire L. Lyons (red.): *Naked Truths. Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, London og New York 1997, s. 197-219. Se desuden Nanette Salomon: &ldquo;The Art Historical Canon: Sins of Omission&rdquo;, i Donald Preziosi (red.), *The Art of Art History: A critical Anthology*, Oxford University Press 1998.
41. Sophus Danneskiold-Samsøe: *Kristian Zahrtmann*, Rasmus Navers Forlag, København 1942, s. 415.
42. Historien om Samson hos filistrene findes i Det Gamle Testamente i Dommerbogens kapitel 13 til 16. Samson bliver forelsket i filisterkvinden Dalila, som får raget håret af ham, hvorefter han mister sine enorme kræfter og bliver gjort til filistrenes slave. Historien om Fenja og Menja er hentet fra den nordiske mytologi, hvor de to jættepiger, der også har enorme kræfter, bliver slavegjort af Kong Frode.&nbsp;&nbsp;
43. *Klods-Hans*, 6.5.1907.

44. Hansen 1993, s. 61.
45. H. Chr. Christensen: &ldquo;Kr. Zahrtmanns arbejder I Aarene 1905 til 1913&rdquo;, *Tilskueren*, nr. 568, Gyldendals Boghandel, Nordisk Forlag 1913, s. 361.
46. Kristian Zahrtmann: Brev til Jacob Lindegaard, den 22.10.1874. Gengivet i: Hendriksen, 1919, s. 158.
47. Marianne Elenius: &rdquo;Dorothea Biehl (1731-1788)&rdquo;, *Kvinno*, [Tilgået 9. april 2019:] <http://www.kvinno.dk/side/170/bio/138/query/Charlotte%20Dorothea%20Biehl/>; Mette Winge: &quot;Charlotta Dorothea Biehl&quot;, *Den Store Danske*, Gyldendal, [Tilgået 9. april 2019:] <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=46848>
48. Dannekiold-Samsøe 1942, s. 93.
49. Flor 1960, s. 215.
50. Beckett 1893, s. 358.
51. I Den Hirschsprungske Samlings arkiv findes desuden en tegning forestillende Corfitz Ulfeldt og Leonora Christina, hvori der også indgår et scenetæppe: *Corfitz Ulfeldt og Leonora Christina*, 1888. Kul, sort og hvidt kridt på papir, 370 x 309 mm. Den Hirschsprungske Samling, København, inv. nr. 2189.
52. Axel Helsted: Brev til Kristian Zahrtmann, 1884. Citeret i: Dannekiold-Samsøe 1942, s. 160-61.
53. Sophus Michaëlis: &rdquo;Charlottenborg-udstillingen og Den Frie Udstilling. Spredte Udstillings-betragtninger&rdquo;, *Tilskueren*, 1900. Hjalmar Bruhns udklipsarkiv, kunstkritik, 6: 1898-1904. Det Kongelige Bibliotek, København.
54. I 1920 beskrev kunsthistorikeren Leo Swane, der på daværende tidspunkt var museumsinspektør på Statens Museum for Kunst, Zahrtmanns arbejdsmetode på følgende vis: &rdquo;Han kan ikke tænke sig at male helgenbillederne i en procession uden at få dem ud af kirken, så han kan male direkte efter dem, han må forsøve sit fad, sy dragterne til og skaffe sig alle mulige remedier at male efter, før han kan få billedet i stand. Hans atelier bliver et værksted, hvor den fortid, han først har set i et lysende glimt, møjsommeligt rekonstrueres, hvor det billede, der først ukaldet har vist sig for ham som et syn, nu modvilligt og med besvær drages frem af mørket.&rdquo; Leo Swane: &rdquo;Zahrtmann-bogen&rdquo;, *Tilskueren*, 1920.
55. Judith Butler: &rdquo;Kritisk queer&rdquo;, *Periskop*, (Performance og Performativitet), nr. 14, 2010, s. 28-46.
56. Judith Butler: *Gender Trouble - Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge Classics, 2007 [1990], s. 189.
57. Hansen 1995, s. 50.
58. Imogen Hart: &rdquo;History Painting and Its Critics, ca. 1870&ndash;1910&rdquo;, *Nineteenth-Century Art Worldwide - A journal of nineteenth-century visual culture*, vol. 14, nr. 2, sommer 2015, u.pag.
59. Zahrtmann var ikke den eneste kunstner, der tematiserede disse emner i tidens historiemaleri. Det synes snarere at have været en bredere, europæisk tendens. Se Felix Krämer: *Battle of the Sexes - Franz von Stuck to Frida Kahlo*, Prestel Pub, 2017.

60. Louise Wolthers: "Queering the History Painter: Concepts for Addressing 'Gender' in Pre-Twentieth-Century Art at the National Gallery of Denmark", *Konsthistorisk tidskrift/ Journal of Art History*, 2011, s. 139-152.

61. Hart 2015, u.pag.

## Om forfatteren

---



### Rikke Zinck Jensen

Rikke Zinck Jensen (f. 1991) er cand. mag. i kunsthistorie fra Københavns Universitet med speciale om Kristian Zahrtmanns historiemalerier. Hun har tidligere arbejdet som udstillingsassistent i Den Kongelige Kobberstiksamling på Statens Museum for Kunst og som museumsinspektør på Den Hirschsprungske Samling. I sit arbejde har hun især beskæftiget sig med det 19. århundredes danske kunst og samtidskunst.

- [Rikkezinck@hotmail.com](mailto:Rikkezinck@hotmail.com)