

Kristian Zahrtmanns sene historiemalerier: En kontrærseksuel kunstners persona i Danmark ved århundredeskiftet (1995)

Trykt første gang i: Periskop. Forum for kunsthistorisk debat, 4, 1995, s. 43-63

Resumé

Trykt første gang i: Periskop. Forum for kunsthistorisk debat, 4, 1995, s. 43-63

Artikel

Kristian Zahrtmann (1843-1917) malede i begyndelsen af det 20. århundrede en serie historiemalerier med nøgne, unge mænd samt fremstillinger af store, historiske kvinder.¹ Flere af disse værker blev mødt med kunstkritikernes misbilligelse.² Zahrtmann var på dette tidspunkt en af de mest etablerede figurer i dansk kunstliv som udstiller på og initiativtager til Den Frie Udstilling, som lærer og medstifter af Kunstnernes Studieskole, og som centrum i den af ham stiftede kunstnerkoloni i Civita d'Antino i nærheden af Rom. Zahrtmanns skandaløse billeder tematiserede kontrærseksualitet, dels i fremstillinger af et erotiseret mandefællesskab, dels i en teatralisk bearbejdelse af kvindeligheden.

For at forstå homoseksualitetens tilstedeværelse i kunsten og kunstkritikken ved århundredeskiftet vil jeg indledningsvis se på homoseksualitetens opståen i Nordeuropa i slutningen af det 19. århundrede; denne vil blive relateret til Zahrtmann, der på sine ældre dage opnåede at blive lidt af en mediefigur. Når jeg har valgt at bruge betegnelsen persona om hans kunstneriske identitet, markerer dette, at Zahrtmann vil blive forstået som et kulturelt fænomen som han selv og andre aktivt var med til at skabe inden for en række verbale og visuelle diskurser; det er inden for disse, at jeg vil analysere de forskellige opfattelser og debatteringer af kontrærseksualiteten. Kunstkritikken kommer til at indtage en væsentlig rolle som vidnesbyrd på de responser, som billederne fremkaldte ved deres tilblivelse. Det i artiklen historiserede perspektiv på kunstneridentiteten arbejder med billedanalysen på flere niveauer i relation til forskellige historiske kontekster, og det styrer uden om den i Zahrtmann-litteraturen dominerende biografistiske læsning, som forfladiger en udefineret forestilling om liv og personlighed (det sande, private) med repræsentationen. Denne model tenderer mod at lukke billedet, at reducere det til et symptom på en ødipal malers for ham selv ubevidste - men for kunsthistorikeren åbenlyse - fortrængninger, og modellen accepterer således ikke billedets egen evne til at generere mening. Denne analysemodel har i Zahrtmanns tilfælde en vigtig ideologisk funktion. Den udskiller homoseksualiteten til psykopatologiens område, definerer heteroseksualiteten som det naturlige og sunde for derigennem at fratage muligheden for en historisk forståelse af seksualiteten, og endelig væbnes kunsthistorikeren mod erotikken i Zahrtmanns billeder. Den tidssvarende terminologi for homoseksualitet vil blive anvendt. Af praktiske hensyn vil der være tale om mandlig homoseksualitet medmindre andet er anført. Analyserne af de sene malerier vil blive indledt af nogle mere generelle overvejelser omkring Zahrtmanns maleriske projekt, da de sene billeder - omend outrerede - arbejder ud fra de samme forestillinger om stil og indhold som de tidligere værker.

II

Der kan nævnes flere forskellige årsager til, at den kontrærseksuelle opstod som type i Nordeuropa i anden del af det 19. århundrede. Med den voksende industrialisering og byekspansion kom en i stigende grad synlig mandlig prostitution, der udgik fra proletariatet og som var med til at skabe en bredere bevidsthed om, at fænomenet eksisterede. I København opstod den første pæderastiske subkultur med mulighed for anonyme seksuelle kontakter i 1860'erne. For datidens borgerlige samfund med respektabiliteten som en af de vigtigste dyder blev pæderasten en af dets sydebukke i form af umådeholden løssagtighed, en modpol til borgerskabets idealer, en trussel mod familien, en undergravelse af militæret o.s.v.

Wilhelm von Rosen har gennem læsninger af straffesager mod pæderaster i det 19. århundrede påpeget, hvorledes pæderastien gik fra at være et relativt ukendt og nyt fænomen over til en mere systematisk forfølgelse af sædelighedsforbryderne som et offentligt anliggende krævende retssamfundets overvågning. Kulminationen var Den store Sædelighedssag i 1906-07 med afhøringer og retslig forfølgelse af kontrærseksuelle i Danmark.³ Sagen udløste en række borgermøder mod disse rundt omkring i landet.⁴ Det var på denne baggrund, at den kontrærseksuelle opstod som type. Fra at være en i Danmark relativt ukendt og perifær figur, som udførte en syndig handling i omgængelsen mod naturen, blev han nu en type med en bestemt psykologi og til tider anatomi, et tredje køn.

I modsætning til den intolerante offentligheds illegalisering af de kontrærseksuelle stod tidens læger ofte for et modsat synspunkt, og der udviklede sig til tider nærmest symbiotiske forhold mellem kontrærseksuel og læge. Førstnævnte mødte i lægen en instans, som kunne forklare og retfærdiggøre hans eksistens, mens sidstnævnte blev bekræftet i sin faglige kompetence. Lægerne definerede den kontrærseksuelle som et individ med medfødte egenskaber normalt tilhørende det modsatte køn, og disse egenskaber var ofte forbundet med nedarvet neurastheni (svækkede nerver) styrket af masturbation i individets ungdom. Som oftest forsøgte lægerne at mane teorien om valg af seksualpartnere af samme køn som et udslag af overforfinethed og depraveret lyst efter nye nydelser i jorden.⁵ Den medfødte kontrærseksualitet var et stigma, og samfundet burde ifølge lægerne ikke belaste den ramte mere end højst nødvendigt. Lægerne blev fortalere for en afkriminalisering af kønslig omgang mellem mænd, et i datiden avanceret og elitært synspunkt. Således talte overlæge i psykiatri Knud Pontoppidan om pervers seksualitet i et forsvar for en anklaget 39-årig købmand, som var kommet i konflikt med loven efter at have givet sig til at beføle en ung mand på uterlig måde i Tivoli.⁶ Under sin udredning af den perverse seksualitet konkluderede Pontoppidan, at den anklagede ikke kunne siges at være ansvarlig for sine handlinger, da der var tale om arvelige, degenerative anlæg. At købmanden havde en sindssyg moster støttede netop Pontoppidans teori. Endvidere konkluderede han, at mens kroppen hos den perverse udvikledes normalt, så ville sindet hos manden have noget blødt og kvindagtigt over sig, hvorimod den perverse kvinde ville have en beslutsom karakter og trang til et emanciperet væsen.⁷ Den perverses personlighed var således en pervertering af det borgerlige kønsrollemønster. Med til den stereotype forestilling om den kontrærseksuelle mand var hans sociale tilhørsforhold. Man fandt ham i middel- og overklassen, og deraf kom forestillingen om hans kultiverede og/eller dekadente væsen. Han blev en politisk vigtig figur i arbejderklassens forsøg på at ramme højrefløj. I en række smædeartikler i Social-Demokraten i 1885 blev et angreb lanceret mod par tiet Højre og dets blad Avisen ved at "afsløre" en række sædelighedsforbrydere inden for disse kredse, ifølge Social-Demokraten et udtryk for klassens moralske forfald.⁸ De mandlige prostituerede kom fra arbejderklassen og påtog sig ofte ikke den homoseksuelle rolle, hvad ville have været en farlig social overskridelse.⁹ Den gradvise fremkomst af den kontrærseksuelle i de sidste årtier af det 19. århundrede i Danmark medførte, at denne trådte ind i en bred bevidsthed. Det romantiske mandevenskab i de første årtier af det 19. århundrede indeholdt varme følelser, som kunne få udtryk i omfavnelser, kys og holden i hånd samt sværmeriske korrespondancer. Den nye tid så nu derimod mistroisk på disse forhold, og mænds gensidige tilkendegivelse af varme følelser blev som potentielle udtryk for et perverst kønsliv et område for kontrol og opmærksomhed.¹⁰

Et eksempel på den ændrede holdning fandt man f.eks. i Studenterforeningen i København. Ved dennes karnevaller optrådte mænd i kvindetøj, en tradition som gik tilbage til første del af det 19. århundrede, men ved afholdelsen af karnevallet marts 1876 blev det påkrævet, at deltagere, som ønskede at møde op i kvindeklæder, meldte dette i forvejen;¹¹ samme vinter opstod der rygter om pæderasti blandt Studenterforeningens medlemmer. Kravet om anmeldelse før festen m.h.t. klædedragt udtrykte et ønske om at kontrollere eventuelle farer for pæderasti. Dette var det første eksempel i Danmark på, at kvindagtighed og uterlighed mellem mænd blev forbundet.¹² Med til den mandlige kontrærseksuelles konstitution som udslag af hans kvindelige disponering hørte desuden kunstneriske evner, et højt kultiveret væsen, sarte nerver og en sans for sirlige boligindretninger.¹³

III

Kristian Zahrtmann opnåede på sine ældre dage at blive noget af en mediefigur i visse dele af pressen, og i hans figur finder man flere aspekter af den stereotype opfattelse af en ældre, kontrærseksuel herre. Dette kan forstås som et resultat af Zahrtmanns internalisering af den homoseksuelle rolle, samt som udtryk for, at pressen så ham i lyset af den samme rolle. Interviewene foregik i hans fabuløse atelier – her modtog han gæster – i det til ham opførte Casa d'Antino på Fuglebakken, Frederiksberg, hvor han flyttede ind i 1912. Journalisterne beskrev ofte interiøret, som bl.a. indeholdt hans malerier på væggene og diverse mindre skulpturer, de mange grønne planter, bornholmske uldgarnsbroderier fra det 18. århundrede, orientalske tæpper på gulvene, samt skærme, en i rokokostil med indsatte fotografier og en med sienesiske pagedrenge broderet af moderen efter udkast af Zahrtmann.¹⁴ Pressen karakteriserede ham som en elskværdig, konstant

småsnakkende, ældre ungarl bydende sine gæster appelsiner. Zahrtmann lod sig ofte fotografere i dette atelier, til tider iført kjortel og kalot, og billederne blev bl.a. anvendt til takke- og julekort.

Når Zahrtmann kunne opnå at blive en mediefigur i ugebladene i en tid, hvor de anti-homoseksuelle følelser i offentligheden var dominerende, skyldtes det flere faktorer. Hvis han var seksuelt aktiv, holdt han det grundigt skjult, og han var ikke involveret i nogen af skandalesagerne. Hans excentricitet som privatmand vakte derfor ikke anstød, og han blev ikke nødvendigvis forbundet med pervers seksualitet af ugebladslæserne. Det blev endvidere et *topos* i pressen, at Zahrtmann elskede sin moder meget højt, og at han så hende i Leonora Christina-figuren, som han malede gennem hele sin karriere. Kulten omkring den i Rønne bosatte Laura Pauline Zahrtmann dyrkedes ivrigt af pressen, og Zahrtmann støttede i sin moderkærlighed fint en borgerlig familieforståelse, der ellers var det, som homoseksualiteten blev fremstillet som en trussel imod.¹⁵ Moderkærligheden var endvidere en acceptabel forklaring på Zahrtmanns ungarlestand, som i kraft af den kontrærseksuelles opståen nu ikke længere var uproblematisk. En anden udgave af historien om hvorfor Zahrtmann forblev ugift fandt man hos Th. Lind i *Almanaken*, 1913:

*Fjender ved han ikke hvad er. Det skulde da være hans Følelser over for det saakaldte smukke Køn nærmer sig til Fjendskab. I denne Retning kan man i alt fald tyde en Bemærkning, Zahrtmann skal have gjort engang, da en af hans Venner vilde vide, hvorfor han ikke havde giftet sig: 'Et Par Sønner vilde jeg gerne have, men Konen bryder jeg mig ikke om.' Skønt man ikke altid skal tro bogstaveligt paa, hvad Zahrtmann siger, kan dette godt være hans oprigtige Mening. Det er muligt, at Kvinderne ikke er ham kloge nok- [...]*¹⁶

Den forklaring på ungarlestanden, som Lind forsøgte sig med, kunne kaldes for almindelig mandschauvinisme, og hans forsikring om, at det var manglende klogskab (og således ikke andet), der gjorde, at Zahrtmann valgte kvinderne fra, viser hvilken konklusion forfatteren bevidst styrede udenom.

Den åndelige androgynitet som træk i det 19. og det tidlige 20. århundredes diskurser om kontrærseksualitet dukkede op i såvel Zahrtmanns selvfrestillinger som i andres frestillinger af Zahrtmanns person, og også her ser man, hvorledes Zahrtmann påtog sig visse sider af den rolle, som blev ham forsvaret i den medicinske diskurs. Et eksempel er Julius Paulsens gruppeportræt af en række kunstnere fra 1903.¹⁷ I modsætning til de siddende kunstnere står Zahrtmann op til højre bag Julius Paulsens kone, der er ifærd med at vinde et garn op, som han holder. Zahrtmann, som gennem hele sit voksenliv korresponderede hyppigt med venner, familie og kolleger, skrev også sammen med flere af hans bekendtes hustruer.¹⁸ Det, som for samtiden kunne have lignet noget intimt og venindeagtigt og ikke særlig maskulint i Zahrtmanns forhold til forskellige kvinder, kan ses i en borgerlig forståelsesramme, der ikke havde noget at gøre med periodens kvindefrigørelse. Zahrtmanns "kvindelighed", omend den i periodens øjne var unaturlig, relaterede sig til de bestående normer.

Anderledes manifesterede Zahrtmanns androgynitet sig ved hans udklædninger som dame ved henholdsvis maskeraden afholdt i anledning af Lorenz Frölich's 80 års fødselsdag, hos grev Frijs vinteren 1900-01, hvor Zahrtmann var iført et græsk kvindekostume med et stort hønehoved ("platonisk" misogyni),¹⁹ eller ved Zahrtmanns eget 60 års jubilæum, hvor Elevforeningen afholdt et bal 6.4.1903. I denne anledning var Zahrtmann klædt ud som civitanerinde.²⁰ Selv om udklædningerne pegede tilbage til karnevallerne i Studenterforeningen som en side af et traditionelt mandefællesskab, var de netop i denne periode samtidig blevet mistænkeliggjorte som potentielle udtryk for pæderasti.

Det adelige var på forskellig vis knyttet til de kontrærseksuelle, og her var der også flere berøringspunkter med Zahrtmann, hvoraf nogle var mere problematiske end andre. Zahrtmann var kendt for at have adelige i sin omgangskreds, bl.a. gennem sine adeligt gifte kusiner. I en barndomserindring trykt i *Tilskueren* 1913 kunne Zahrtmann berette, hvorledes han som 13-årig havde kastet en blomsterbuket i skødet på Grevinde Danner, der besøgte Rønne med Frederik 7. den

8. september 1856.²¹ Mere problematisk var hans forkærlighed for unge adelige mænd. I 1943 beskrev Walter Schwartz det i Politiken på følgende måde:

*Man drillede ham med hans Forkærlighed for Lensgrever og i et Brev forsvarer han sit Standpunkt: Jeg holder af Lensgrever [...] der er ment saadan, at de er friere født end de fleste, store Egenskaber udvikles derigennem - og virker man godt paa dem virker man godt paa mange.*²²

I mange af Zahrtmanns sene selvportrætter ser han kalotbeklædt frem mod beskueren med let tilbagelænet hoved udtrykkende en selvhøjtidelig pathos samt en aristokratisk "seen gennem næseborene". Denne går bl.a. igen i Vilhelm Hammershøis portræt af Zahrtmann iført lorgnetter fra 1889, Statens Museum For Kunst, som igen synes at have været forlægget for den portrættegning, der ledsagede mange af pressens artikler om Zahrtmann. Det aristokratiske havde for Zahrtmann flere potentialer. Som Schwartz påpegede i sin kronik, indeholdt det adelige for Zahrtmann mulighed for åndelig udvikling. Det aristokratiske var ligeledes del af kunstnerens persona i det 19. og 20. århundrede. Som åndsaristokrat og boheme blev kunstneren opfattet som fascinationsfigur for det samme borgerskab, som han ofte udsprang af. Dette var tilfældet med Zahrtmann, der i sin fremtræden passede til flere forestillinger om en kontrærseksuel, men som samtidig med sine bedsteborgerlige anskuelser og sobre opførsel kunne accepteres. Endelig kunne det aristokratiske forbindes med kontrærseksualiteten, da den elitære status, som aristokraten indtog, kunne forbindes med en hæven sig over almindelige normer.

Det blev i kunstkritikken, at man fandt, at Zahrtmann gik over stregen for det tilladeliges grænser i en række billeder, som på temmelig original vis forsøgte at indskrive den erotiserede mandskrop og overskridelsen af kønsidentiteten inden for de klassiske dannelsesidealer. I kritikken af disse værker blev nogle af de samme temaer, der var fremtrædende i mediefænomenet Zahrtmann som folkekær excentriker, anvendt som en kritik af hans indiskrete pervertering.

IV

Der blev i Zahrtmanns samtid ikke skrevet specielt meget om de sene historiemalerier. De var generelt upopulære blandt kritikerne, som ofte fandt dem uforståelige, og endelig blokerede kritikernes forargelse for en almen kunstkritik. Dette skete samtidig med, at Zahrtmanns værker blev solgt for stadig højere priser. Jeg mener, at Zahrtmann arbejdede ud fra de samme ideer omkring det visuelle i de sene malerier som i værkerne skabt i det 19. århundrede, og jeg vil i et forsøg på at rekonstruere hans intentioner i de sene billeder ved at se på kritikken af værker fra begge sider af år 1900 i sammenhæng med Zahrtmanns egne udtalelser om kunst.

Nøglebegrebet til Zahrtmanns værker er klassicisme, en stræben efter samhørighed med og dyrkelse af den forudgående tradition og samtidig være fornyende inden for denne.

Klassicismebegrebet kan findes på tre forbundne niveauer: 1) i hans valg af motiver, 2) i dyrkelsen af det i sagens natur litterære historiemaleri forudsættende beskuerens kendskab til den afbildede historie, og endelig 3) på det formelle plan.



Fig. 1. Kristian Zahrtmann: Piger, som bærer kalk. Civit  d'Antino, 1883. Olie på lærred, 53,1 x 61,5 cm. Den Hirschsprungske Samling, inv. nr. 523. Foto: Public Domain, Den Hirschsprungske Samling.

1) Zahrtmann arbejdede inden for det overleverede genrehierarki: historiemalerier med motiver fra europæisk og især dansk historie, græsk og nordisk mytologi, samt bibelske motiver, portrætter af det velhavende borgerskab, genrebilleder med danske landbomotiver og italienske genrescener med landarbejdere, landskabsmalerier og blomsterbilleder. Alle genrer, som gik tilbage til C. W. Eckersberg, og som blev dyrket på Akademiet af bl.a. Carl Bloch og Wilhelm Marstrand. Sidstnævnte var Zahrtmanns lærer på Akademiet, hvorfra Zahrtmann tog sin afgang 1868. I de danske genremotiver tog Zahrtmann i en række fremstillinger, som tog udgangspunkt i landbolivets uforanderlige enkelhed, tr den op fra generationen fra århundredets midte: Fr. Vermehren (ligeledes en af Zahrtmanns akademil rere), Christen Dalsgaard, Julius Exner og Carl Bloch.²³ I Zahrtmanns interi rscener er det ofte kvinder, der afbildes i den ifølge borgerskabet passende domestiske sfære. På samme vis ses de fattige italienske landarbejdere – stort set altid glade – afbildede på harmonisk vis i pagt med en simpel livsstil, men i italiensbillederne finder imidlertid en erotisering sted, som ikke har plads i de samtidige danske scener, og som fortæller om forskelle relateret til klasse og nationalkarakter eller race, hvor italienerne afbildes som anderledes driftsbetonede. Billederne viser en projektion af det københavnske borgerskabs fantasier omkring syden i kontrast til førstnævntes respektabilitet. Denne forestilling havde tidligere optrådt i kunsten som del af en nordeuropæisk selvforståelse. I Wilhelm Marstrands *Italiensk Osteriscene. Pige, der byder den indtrædende velkommen*, 1849, Ny Carlsberg Glyptotek, inviteres beskueren til at slå sig ned ved siden af de to m rke unge kvinder, men situationen er tvetydig, for ikke alene skal man passe på hunden under bordet – den har allerede bemærket beskuerens tilstedeværelse – men man

skal også være sig for den sovende matrone til venstre på bænken ved siden af en af pigerne; i hendes lukkede højre hånd rejser en kniv sig. I Carl Blochs version af motivet, *Fra et romersk osteri*, 1866, Statens Museum for Kunst, er den dragning og fare, som kvinderne udgør, ikke adskilt i to grupper som i Marstrands maleri, men indeholdt i kvindefigurene, hvis flirtende blikke indforstået viser en vished om den fare, de udgør i kraft af den iltre unge mand ved deres bord, som netop har vendt sig om mod beskueren med en gaffel i sin knyttede næve. Den sorte kat til venstre er en attribut fortællende om de mørke, italienske kvinders dobbeltnatur, et motiv tidligere anvendt i dansk maleri af Albert Küchler. I begge billeder er seksualiteten feticheret i kvindernes klædedragt: i de transparente flæser og udposende silkeskørter.

Zahrtmanns *Piger, som bærer kalk. Cività d'Antino*, 1883 (DS 541) [fig.1], fortsætter forestillingen om de italienske kvinders tilgængelighed, omend ikke til andet end uskyldig flirt. De tre pigers munterhed kombineret med, at ingen af dem ser på beskueren, fortæller om fnisen over at blive beskuet (af en mand). I *Italienske bønder*, 1903 (DS 931) (Nationalmuseum, Stockholm), har kvinden på vej ned ad trappen slået blikket ned, mens hun holder sin kjole ud til begge sider, måske for at undgå at træde i den under nedstigningen af det skrånende bjergterræn, imens en mand med korslagte arme stirrer på hende i baggrunden. Således finder der en parallelisering sted mellem den mandlige skuen af den unge kvinde inde i billedet – med den udbredte kjole som blikflade – og den formodentligt mandlige beskuer uden for billedet. Herved udspilles beskueraktiviteten som aktiv, mandlig, libidinal, mens det beskuede objekt forbliver kvindeligt, passivt.²⁴ At Italien ved århundredeskiftet var stedet, hvor Nordeuropæiske homoseksuelle mænd fra middel- og overklassen tog til for at komme i kontakt med mandlige prostituerede, er ikke synligt i Zahrtmanns folkekære Italiensmotiver.²⁵

Flere typer Italiensmotiver optræder i Zahrtmanns oeuvre. Det drejer sig om vuer over byer og landskaber set fra diverse hoteller, som han opholdt sig på, samt genremotiver fra disse. I førstnævnte billedtype lod han ofte forgrunden være udgjort af en del af den terrasse, som han formodentlig befandt sig på under maleprocessen, og markerede derved sin egen position som velstående nordeuropæisk turist i Italien, hvad i sidstnævnte motivtype altid var implicit. Disse motiver iscenesatte beskuerens (kunstnerens og køberens) sociale og kulturelle identitet defineret ud fra dennes forskellighed fra de italienske landarbejdere.

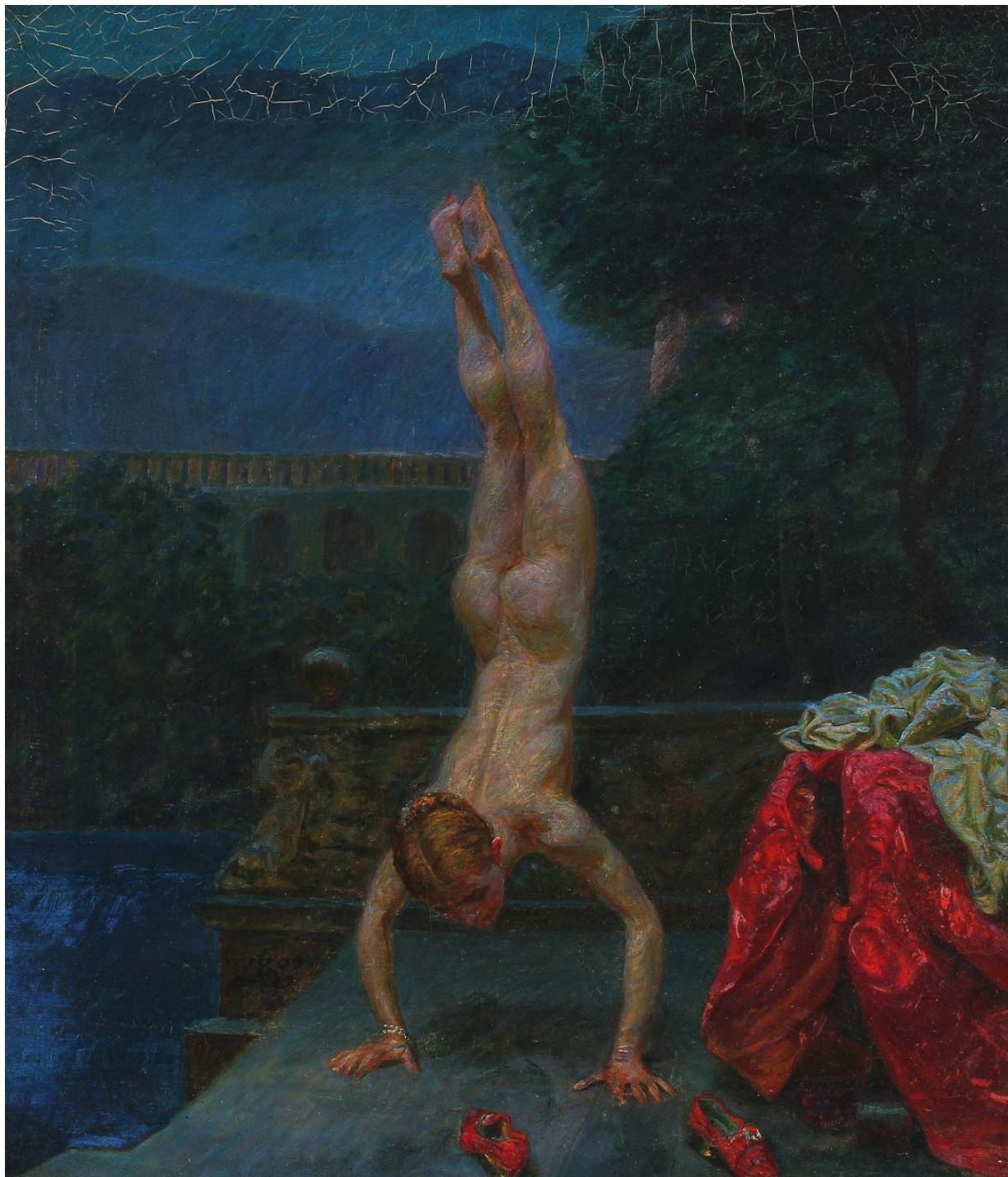


Fig. 2. Kristian Zahrtmann: Susanne i badet, 1907. Olie på lærred, 50 x 43 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

2) Som historiemaler så Zahrtmann det som sin opgave at forny og løfte den overleverede genre. Selv om Zahrtmann omformulerede historiemaleriet radikalt og stod som en af dets sidste eksponenter i Danmark, bibeholdt han den overleverede definition: at indeholde en hel historie inden for et enkelt motiv. Når dette ofte ikke blev forstået af Zahrtmanns samtidige, skyldtes det delvis, at i Zahrtmanns sidste leveår var historiemaleriet en genre på vej ud (dette var dog ikke tilfældet for det narrative maleri som sådan).

Bidragende til vanskeligheden for forståelsen af Zahrtmanns historiemalerier var hans måde at forny genren på. Han valgte motiver som ikke var blevet afbildede før, historier som kun sjældent blev

malet, og han kærede sig ikke om at lade hele historieføløbet være indeholdt i et enkelt billede ved at lade det forudgående og det kommende i historien blive antydet på forskellig vis. Således var hans historiemalerier udpræget elitære. Endvidere var Zahrtmanns egne ideer om meningen med de afbildede motiver ikke altid åbenlys. Selv om han fra tidlig færd modtog kritiske kommentarer fra forskellig side af folk, som ikke forstod hvad meningen var, fortsatte han med at male relativt ukendte historier i vanskeligt tilgængelige fortolkninger, kulminerende i hans sene år med billeder som *Susanne i badet*, 1907 (DS 989) [fig.2], hvor den korthårede Susanne efter badet står på hænder og de to gamle mangler.²⁶ Billedet blev noget midt mellem en vittighed og en skandale, især da Zahrtmann afslørede, at en mand havde tjent som model. Den omvendte stilling førte til, at den belurede piges bryster – traditionelt afbildet frontalt eller fra siden – blev forskudt til den mandlige models bagdel. Om det ufuldendte og af maleren selv fragmenterede Samson-billede, ukendt opholdssted (DS 415) – som i sin oprindelige form inkluderede den senere fjernede Delila til højre for den unge, nøgne Samson med et gyldent bånd om håret og en drueklase, som han spiste af foran kønsorganet – forklarede Zahrtmann i et brev til kollegaen Pietro Krohn fra Siena 10.8.1876, at hele historien om Samson var indeholdt i hans billede, og at det omhandlede en uskyldsren mand, som livet igennem var sine idealer og religion tro, og som gentagne gange lod sig forlokke af det modsatte køn.²⁷ I Samson fandt Zahrtmann endvidere paralleller til Christian 2. Fællesnævneren for mange af Zahrtmanns historiemalerier var netop en ideel stræben, hvor protagonisten på trods af sin kranke skæbne bibeholdt og styrkede sine personlige idealer som f.eks. Christian 4.'s datter, Samson og Job.²⁸

Ud over at omfortolke de velkendte historier fornyede Zahrtmann historiemaleriet ved at intimisere det, dvs. han lod kompositionerne nærme sig genremaleriet med nærfokusering på få figurer og disses psykologi i et interiør.²⁹ Denne intimisering kunne man også vælge at kalde for historiemaleriets inderlig- eller borgerliggørelse, og den gav mulighed for at afbilde borgerdyderne i historiens store skikkelser, omend intimiseringen ikke var en forudsætning for dette. Karl Madsen gik netop ind på, hvad han opfattede som noget selvoplevet i Zahrtmanns værker i gengivelsen af det emotionelle. Dette så han som udtryk for Zahrtmanns evne til at sætte sig i et inderligt forhold til det afbildede, og han kunne prise Zahrtmanns historiegengivelser i sine angreb på de samtidige akademikers historiemalerier til Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg, som han mente kun afbildede tom, ydre pragt.³⁰



Fig. 3. Kristian Zahrtmann: Studenter drager ud til Københavns forsvar under Frederik III, 1658, 1888. Olie på lærred, 110 x 103 cm. Den Hirschsprungske Samling, inv. nr. 3072. Foto: Public Domain, Den Hirschsprungske Samling.

3) I sine korrespondancer udtalte Zahrtmann sig ofte om hvilke kunstnere han fandt forbilledlige. I et brevkort til J. L. Heiberg fra 1914 opremsede Zahrtmann i nedenstående rækkefølge følgende kunstnere,³¹ som man måtte se op til: Rafael, Tizian, Rembrandt, Correggio, Fidias, Thorvaldsen og Marstrand. Endvidere hyldede han ofte Carl Bloch.³² Bemærkelsesværdigt er det, at han kun nævnte ældre kunstnere. Zahrtmann definerede sine egne forgængere, som han kunne placere sig selv i forhold til som det sidste skud på stammen, rodfæstet i den vestlige tradition. I historiemalerierne fra det 19. århundrede arbejdede Zahrtmann med et stilrepertoire relateret til den periode, som blev afbildet. Således citerer Leonora Christina-motiverne det hollandske barokmaleri, f.eks. Pieter de Hooch m.h.t. klædedragt og interiører, mens chiaroscuro og penselarbejde associerer til Rembrandt.³³ I et andet barokmotiv, det kasserede udkast til Københavns Universitetets festsal *Studenter drager ud til Københavns forsvar under Frederik III, 1658, 1888* (DS 620) [fig.3], genkaldes Frans Hals' gruppeportrætter.³⁴ I scenerne fra Frederik 7.'s hof er det rokokomaleriets

interiørscener med de friseagtige kompositioner og den lyse kolorit med de turkise, gyldne og rosa farver, som aktiveres. Dette forbinder Zahrtmann med de internationale, historicistiske strømninger inden for europæisk maleri.

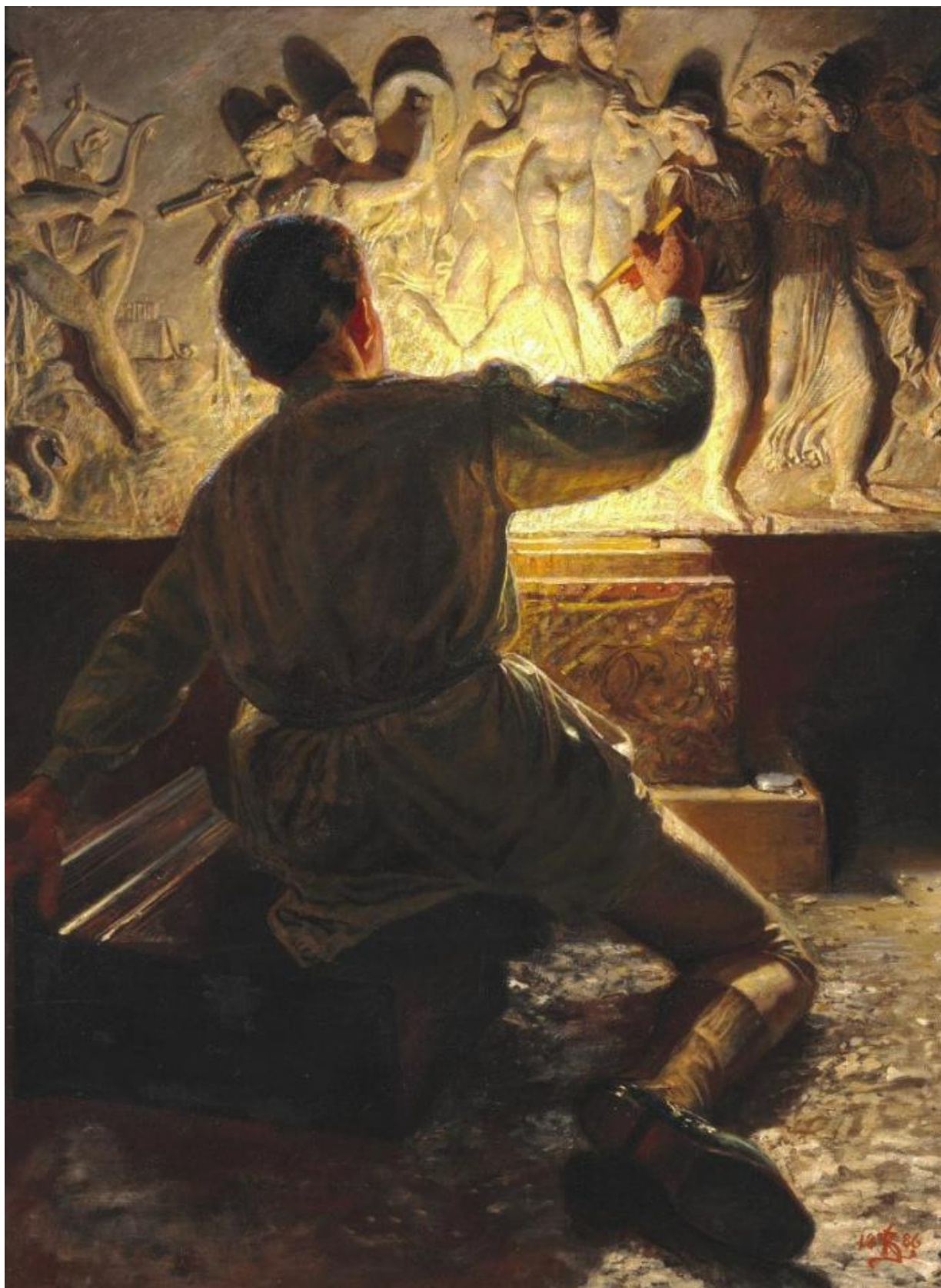


Fig. 4. Kristian Zahrtmann: En romersk gipser, 1886. Olie på lærred, 76 x 57 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

I de sene malerier udviklede Zahrtmann en blandstil, som bibeholdt det teatraliske fra de tidligere historiske motiver. For Zahrtmann betød det teatraliske meget bogstaveligt det, der er som i teatret, dvs. at et maleri stod som en scene udtaget fra et længere, dramatisk forløb, og aktørernes rolle blev at agere således, at beskueren kunne aflæse handling, emotioner og karakter gennem gestik, ansigtsudtryk samt fortællende og karakterskabende elementer. Med til det teatraliske hører de mange bagvægge placeret tæt op ad billedplanet parallelt med dette som et scenisk bagtæppe, og endelig bør hans få motiver hentet fra teatret hos henholdsvis William Shakespeare og Henrik Ibsen nævnes.³⁵ Det teatraliske må ses i forbindelse med borgerskabets dannelsesidealer, som teaterdyrkelsen var en del af, og som Zahrtmann forsøgte at indpode sine elever på malerskolen som del af deres åndelige udvikling. Zahrtmann var stærk modstander af den franske skole, der i hans øjne ofrede alt for helheden på detaljens bekostning med det resultat, at motivets læsbarhed forstyrredes og den eftertragtede teatraliske effekt forsvandt.³⁶ Det har formodentligt været impressionismens opløsning af den stabile form i gengivelsen af bevægelsen af farvet lys med det efterfølgende tab af evnen til at kunne definere de enkelte elementers rumlige placering utvetydigt, som Zahrtmann følte truende. Ved at give afkald på impressionismens atmosfæriske opløsning blev andre teknikker anvendt for at viderefremme billedindholdet og engagere beskueren, og det teatraliske, narrative med rødder i Marstrand og Bloch tjente for Zahrtmann dette mål.³⁷

Om koloritten kan det siges, at selv om Zahrtmann tog afstand fra f.eks. impressionismen og bibeholdt en klassicistisk formopfattelse i en ofte barok teknik med hyppig brug af impasto, anvendte han sig af visse sider af impressionisternes farve, f.eks. ved brug af komplementærfarver i de gule lys med violette skygger.³⁸ Med tiden fik hans billeder en næsten lysende juvelagtig glans i de stærke, dekomponerede farver, og de sene værker kan minde om de samtidige ekspressionister.³⁹ Zahrtmanns formelle klassicisme havde for ham også et åndeligt potentiale i form af kunstens evne til at gengive universelle værdier. I modsætning til dette kunstsyn stod så den samtidige "åndløse" impressionisme og realisme. Et af Zahrtmanns forbilleder, Constantin Hansen, udtrykte i 1863 sine kunstneriske idealer, som jeg mener, at Zahrtmann arbejdede ud fra i en fornyet udgave.⁴⁰ Hansen havde følgende at sige om fotografisk illusionisme i relation til maleriet:

Den fine Bevægelse i Linierne, det fine Spil af Lys og Skygge, samt det indbyrdes Forhold mellem disse, hvorved det Karakteristiske, det Skjønne, det Sjælelige bliver synligt, og som det udannede Øje kun ubevidst føler, er netop det, kunsten griber i Flugten og fastholder, ikke som et photographisk Speilbillede, men som et harmonisk afrundet hele, fremstaaet ved at betragte og opfatte, forstaae og vælge [...] Det er ikke ved en stereoskopisk Skuffelse, at Kunsten fører os ind i Skjønhedens Verden. Den kunstneriske Illusion vil kun vække Beskuerens Fantasi til Selvvirksomhed, og ligesaa lidt som en Tegning, et Kobberstik gjør Fordring paa Illusion, ligesaa lidt gjør Maleri eller Plastik det.⁴¹



Fig. 5. Zahrtmann malede to versioner af Prometheus. Den første fra 1904 måler 102 x 160 cm og blev solgt på Sotheby's i New York, 16. februar 1995, lot 81A. Dette er den anden og mindre version fra 1906. Kristian Zahrtmann: Prometheus, 1906. Olie på lærred, 44 x 66 cm. Privateje, Sebastian Swane. Foto: © Lauritz.com.

Constantin Hansen mente endvidere, at kunst og skulptur tjente samme mål, nemlig åndens og ideens åbenbarelse i det synlige. Han understregede, at der i kunsten måtte være lige dele naturalisme og idealisme, selv i et portræt. Var kun førstnævnte til stede, ville resultatet blive åndløst og fotografisk, var kun sidstnævnte til stede, ville billedet blive manieret og karakterløst.⁴² Det, som gik igen hos Zahrtmann fra Constantin Hansen, var et udgangspunkt i figurmaleriet, en afstandtagen fra en "sjælløs", fotografisk realisme, og troen på det klassiske formsprogs evne til at formidle et åndeligt indhold bagom det synlige.

Zahrtmanns kunstsyn blev af Vilhelm Wanscher sammenlignet med danske malere som Harald Slott-Møller og J.F. Willumsen - i dag af kunsthistorien beskrevet som symbolister - som eksponenter for en anti-naturalistisk klassicisme eller en stilisme.⁴³ Som fortæller for det klassiske ideal i den moderne kunst beskrev Wanscher, i sin kritik af Forårsudstillingen 1904, i værker af Harald Slott-Møller og Zahrtmann tendenser mod en tilbagevenden til det evige ideal, som ellers var blevet fortrængt af naturalismen.⁴⁴ Jeg har valgt at læse Zahrtmanns *En romersk gipser*, 1886 (DS577) [fig.4], som en metafor for hans maleriske projekt i et bredere perspektiv. Relieffet; som kopieres af den rygvendte romer afbildet i modlys, er Thorvaldsens *Musernes dans på Helikon*.⁴⁵ Gipseren kan ses som et billede på maleren, idet det redskab, som han med højre hånd bearbejder gipsen med, giver associationer til en pensel, en fortolkning underbygget af den version, som Zahrtmann malede året efter (DS578) (Den Hirschsprungske Samling), en mere malerisk udgave med brede, markerede, bevægede penselstrøg. Under gipserens kopiering gentages den klassicistiske tradition i kunstnerens nutid. Ved at lade en romer kopiere et dansk nyklassicistisk relief, per definition en gentagelse af antikken, forbindes de danske og italienske traditioner over flere temporale niveauer i den kunstneriske aktivitets nutid. I denne indskrives det skulpturelle som en uløselig del af det maleriske, idet Zahrtmann har trukket koloristisk inspiration fra den hvide gips.⁴⁶



Fig. 6. Kristian Zahrtmann: Selvportræt, 1917. Olie på lærred, 54 x 41 cm. Ubekendt opholdssted. Foto: © Det Kgl. Bibliotek - Danmarks Kunstmuseum.

Zahrtmann udspillede ikke blot kunsthistorien i et ideelt nu, også historiens store skikkelser indgik i denne nutidiggørende iscenesættelse. Dette markeres gennem krydsreferencer de enkelte værker imellem, og således optræder hans *Prometheus*, 1904 (DS 943) [fig.5], på væggene i flere af hans andre malerier. Billedet var det første blandt en række fremstillinger af nøgne mænd, som Zahrtmann malede i det 20. århundrede, og motivet konnoterer europæisk kulturarv og klassisk dannelse med forgængere i Blochs monumentale *Prometheus' befrielse* fra 1864 og Constantin

Hansens tre Prometheus-fresker i Københavns Universitetets vestibule 1845-47. Efter at have stjålet ilden fra Olympen for at give den til det af ham skabte menneske, holder titanen Prometheus, lænket til den kaukasiske klippe, højre arm afværgende op mod Jupiters ørn, som er på vej til at tage hans lever ud, mens han med bøjet hoved resigneret holder venstre arm op mod brystet.⁴⁷ Motivet blev bl.a. tolket som et billede på kunstneren, og i 1917 malede Zahrtmann et *Selvportræt* (DS 1189) [fig.6], med det spejlede Prometheus-billede i baggrunden, hvor kunstnerens venstre arm (højre, hvis motivet er spejlet) holdt op mod brystet gentager Prometheus' gestus.

Med mandekroppen som udgangspunkt for en række fremstillinger markerede billedet en ny fase i Zahrtmanns kunst, og de realistiske fremstillinger af kroppene - genkendelige som udført efter model - harmonerer med Zahrtmanns øvrige intentioner om at forny og nutidiggøre traditionen. Som kendetegn for kunsten i antikken, renæssancen og fremover kunne den nøgne mandekrop for Zahrtmann opfattes som en bærer af europæiske kulturarv tilbage til det gamle Hellas.

I *Leonora Christina og Dina Vinhoffvers*, 1910 (DS 1030), ukendt opholdssted, hvor Dina forsøger at advare Leonora mod sin kommende skæbne, som hun dog accepterer, ses en af Zahrtmanns egne statuetter af Leonora forladende fængslet, til venstre i billedet som en profeti om det kommende. På væggen bag Leonora ses Zahrtmanns eget *Prometheus*, hvis skæbne lænkes til Leonoras egen lidelsehistorie som et resultat af hendes troskab over for husbonden. Leonora sidder med et maleri, som hun formodentlig var i færd med at betragte, da hun blev afbrudt af Dina. Kunstdyrkelsen bliver derigennem en del af en ideel dannelsesproces.

Det var netop det teatraliske i de sene historiemalerier, som gav Zahrtmann mulighed for at koble de forskellige historier på tværs af kronologiske og geografiske barrierer udtrykkende den samme ide. Således er historiemalerierne genkendelige som scener opsatte i Zahrtmanns atelier, og ligeledes er figurerne genkendelige som udklædte modeller med f.eks. moderne frisurer; den historiske idealitet genfindes i nutiden. Det er i dette lys jeg ser, at Zahrtmann opgav den tidligere stilistiske eklekticisme relateret til den afbildede historiske periode. Ikke fordi den ikke fungerede, men fordi historiens gentagelse i nutiden bedre kunne symboliseres ved en stil, der kunne anvendes ved alle former for historiske motiver og som indeholdt alle de stilarter som Zahrtmann hyldede, for derigennem at betone deres indbyrdes samhørighed.

Denne intention var til stede allerede i de tidlige historiebilleder, som blev kritiseret for at inkorporere anakronistiske detaljer og gentage elementer fra andre billeder med det resultat, at den historiske illusion ophørte med at fungere (se note 30). Et godt eksempel på den sene stil er *Den fortabte søn*, 1909 (DS 1017) [fig.7], hvor sønnen, der har ødslet sin del af arven op, som han fik på forskud, og som åbenbart også har mistet alle sine klæder, genforenes med den hvidskæggede fader i en hengiven omfavelse, mens broderen med vandpibe i hånden til højre misbilligende ser til. Rummet er genkendeligt som Zahrtmanns atelier i Amaliegade med den broderede pageskærm til venstre, en Leonora Christina-maske på bordet fra hvilket det bornholmske uldgarnstæppe hænger, mens et ægyptisk relief midt på bordet konnoterer det mellemøstlige på samme vis som kostumer og vandpibe. Relieffet rækker op foran et stort maleri med den for Zahrtmann karakteristiske gyldne ramme i en fantasifuld, folkløstisk, dansk renæssancestil. Yderst til højre ses en af statuetterne af Leonora Christina i færd med at forlade fængslet. Mens den rige ornamentik og detaljerighed i interiøret fortæller om det orientalske i sceneriet - passende for en bibelsk fremstilling - så er billedet også karakteristisk for de sene historiebilleder, idet atelieret bliver det rum, hvori alle historiske perioder kan udspilles. Mens billedet virker temmelig overraskende og originalt med sammenstillingen af en nøgen og to påklædte mænd i det boudoir-agtige interiør, så citerer det to forlæg i dansk maleri, som kombineres, og Zahrtmann viser sig derigennem som den, der er i stand til at skabe en ny invention inden for den etablerede, danske tradition med figurmaleriet i centrum. Det drejer sig dels om Marstrands to udgaver af det samme motiv, hvor scenen udspiller sig i et samtidigt jødisk hjem, og dels Holger og Jørgen Roeds samme motiv, hvor den bevægede fader modtager den sammenkrøbne, nøgne søn udendørs ved indgangen til hjemmet.

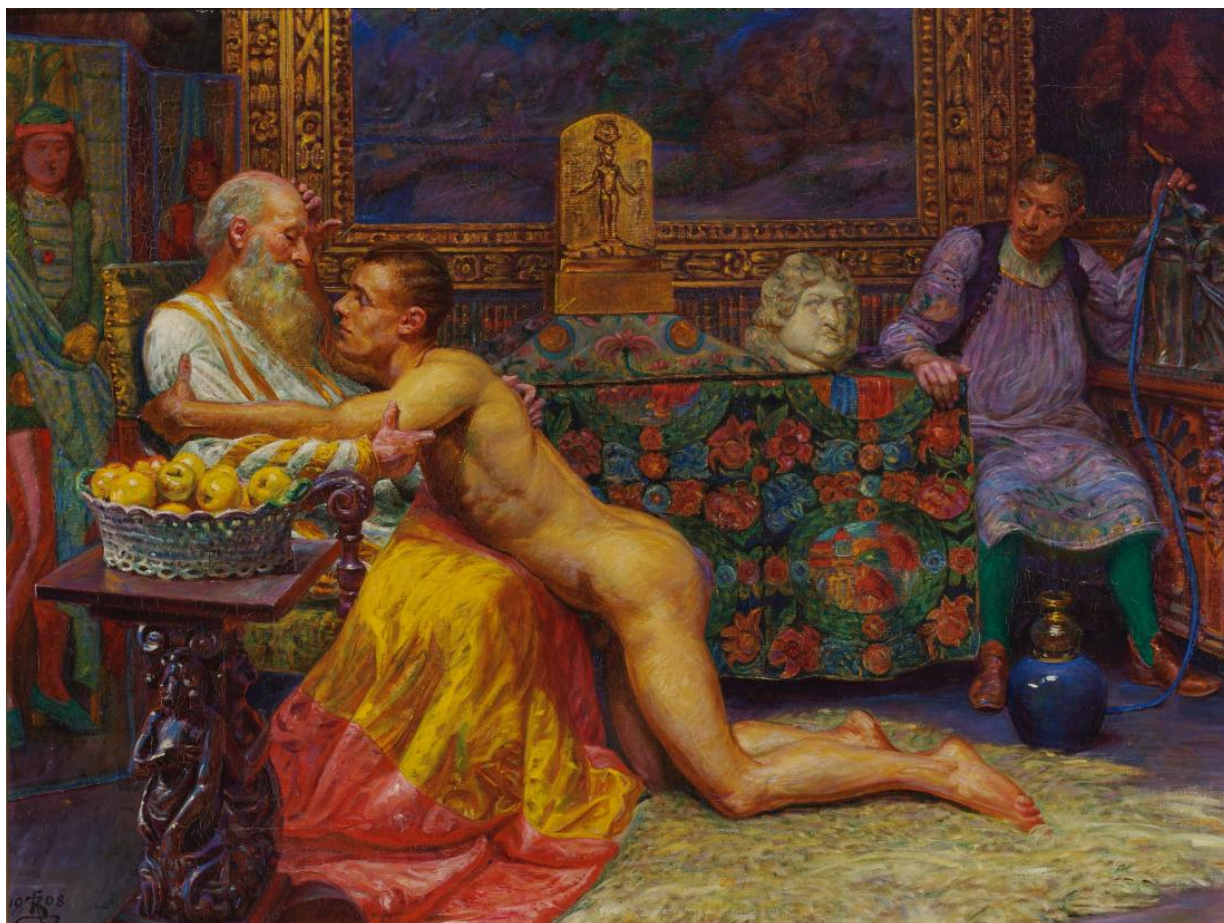


Fig. 7. Kristian Zahrtmann: Den fortabte søn, 1909. Olie på lærred, 63 x 84 cm. HHGSA Samlingen, København. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

V

De sene mandebilleder udmærker sig ved at udspilles i en homosocial sfære, dvs. i rum, hvor kun mænd optræder. For at forstå dette i Zahrtmanns billeder vil jeg se på nogle af de betydninger, som mandefællesskaber blev tillagt ved århundredeskiftet. Som Elaine Showalter blandt andre har påpeget, blev den voksende kvindefrigørelse og kvindernes forsøg på at indgå i mandeinstitutioner, f.eks. højere uddannelser, i Nordeuropa ved århundredeskiftet af mange mænd opfattet som en trussel mod den eksisterende samfundsstruktur.⁴⁸



Fig. 8. Kristian Zahrtmann: Motiv fra studenterforeningen, 1882. Olie på lærred, 53 x 70 cm. Ubekendt opholdssted. Foto: © Det Kgl. Bibliotek - Danmarks Kunstbibliotek.

Zahrtmann synes i denne sammenhæng at have haft nogle temmelig traditionelle forestillinger, f.eks. havde kvinder ikke adgang til hans malerskole. Et tidligere billede af Zahrtmann *Motiv fra Studenteforeningen*, 1882, (DS 526) [fig.8], viser to yngre herrer, som grinende stikker hovederne sammen og kigger frem fra deres aviser, mens bordet med de henlagte aviser i behersket uorden og ølflaskerne konnoterer mandfolkelig afslappethed fri for kvindelig ordenssans. Dette udspiller sig i læsesalen i Studenteforeningens lokaler i Gammelholm, i hvilken Bissens gipsbuste af H. C. Andersen var opstillet: den ses øverst til venstre i Zahrtmanns billede.⁴⁹ De første kvinder blev immatrikuleret ved Københavns Universitet med to i henholdsvis 1877, 1880 og 1882, og det blev debatteret, hvorvidt disse skulle have lov til at frekventere Studenteforeningens lokaler. Flere af de ældre studerende, der opfattede Studenteforeningen som et andet hjem, frygtede, at man med kvindernes adgang ville umuliggøre en fortsættelse af den vante tone.⁵⁰ Zahrtmanns studentermotiv fra 1882 lægger sig således ind i et debatteret område omkring mandefællesskaber og kvinders ligestilling. Det homosociale rum, som Zahrtmann beskrev, var samtidig også blevet en problematisk størrelse, for ikke blot var der tale om en udefrakommende "trussel" i form af kvinden, men der var nu også fare for den indefrakommende pæderasti, om hvilken der havde været rygter i Studenteforeningen få år før Zahrtmann malede sit billede.

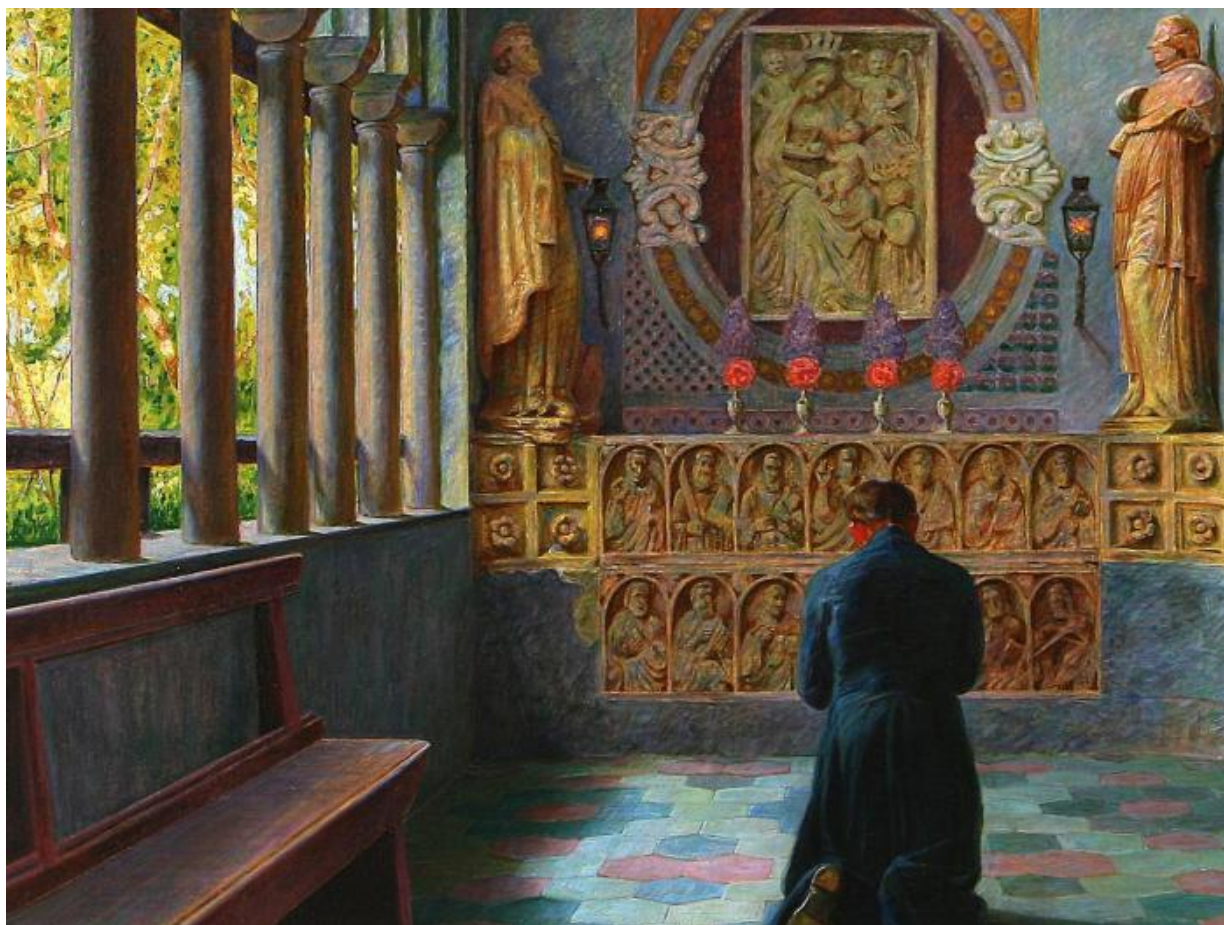


Fig. 9. Kristian Zahrtmann: Knælende præst i katedralen i Amalfi, 1907. Olie på lærred, 67 x 86,5 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Ved siden af Zahrtmanns ene danske genremotiv med afbildningen af et mandligt homosocialt rum står de mange billeder af det italienske, katolske kleresis kyske mandefællesskaber. Zahrtmann var fascineret af katolicismens ritualer, mystik og skønhed.⁵¹ Han malede mange motiver med unge præster under bønner i kirken, i gang med læsning eller i færd med musikudøvelse, aktiviteter, som samtidig kan læses som metaforer for fordybelsen i kunsten. I *Knælende præst i katedralen i Amalfi*, 1907 (DS 992) [fig.9], er det tilbedte alter samtidig et kunstværk med stenrelieffer og skulpturer, og på samme måde som *En romersk gipser* bliver den rygvendte figur en gentagelse af beskueren/kunstneren. Fordybelsen i bønner falder ind under symbolismens halvsakrale kunstopfattelse,⁵² og bønner/kunstfordybelsen som en spirituel oplevelse betones af, at præsten med nedadbøjet hoved ikke ser på det, som er foran.

Vigtigt er det, at kunstdyrkelsen foregår inde for en maskulin sfære. Historiemalerierne med de nøgne mænd kan relateres til et samtidigt fænomen inden for dansk kunst, den såkaldte vitalisme, med afbildninger af nøgne unge mennesker og børn ude i naturen, ofte kun hankøn.⁵³ En nøgenhed nært forbundet med ideer om såvel mental som fysisk renselse fra civilisationens degenererende indflydelse. Således kunne en anmelder skrive om Oscar Matthiesens enorme *Officerer ved det skånske dragonregiment i Ystad rider i bad en juni søndag*, 1906 [fig.10], ved dets udstilling på Charlottenborg:

Fordi det han har villet, var en Hymne til Sundhed, til Kraft, til Livsglæde, til Skjønhed. Han har dertil taget og brugt, hvad han har haft brug for af antikken, af Renæssancen og af det smukke og sunde, hans Kunstnerøje har fundet og glædet sig ved i Naturen. Det er Racedyr og Racemennesker, han har malet - svenske adelige Officerer, der dyrker deres Legemer som en Helligdom, paa

*Blodsdyr er Modellerne - og han har behøvet det store, det kæmpemæssige Format for at sige, hvor stort, hvor hævet over den jævne, flade Realisme han har tænkt og følt det.*⁵⁴

Anmeldelsen demonstrerer, hvorledes et værk som dette kunne tolkes som udtryk for et ideelt patriarkat tematiserende race og klasse. Billedet forholder sig til den samtidige idrætsdyrkelse i Danmark, inden for hvilken man fandt en for det øvrige samfund atypisk høj grad af afklædthed blandt mennesker af samme køn. Sporten i sig selv måtte være garant for, at seksualiteten ikke var til stede, og den samtidige litteratur om idræt betonede, at legemsøvelserne ville gøre den unge mand mere modstandsdygtig over for de sanselige drifter.⁵⁵ Blandt de værker, som blev skabt inden for genren, kan bl.a. nævnes Zahrtmann-eleven Wilhelm Tetens' *Aften. Badende drenge*, 1905 [fig.11].⁵⁶ Afvaskningen udgør fremstillingens fællespunkt med dets vejeten over kropslig idealitet. Det, som forbinder de enkelte figurer, er sammenfaldet af såvel stillinger som fysiske ligheder, men ellers peger gestik og mimik mod gensidig adskillelse og isolering. Der er figurer, som med nedadvendt hoved narcissistisk er optaget af egne gøremål og tanker, men hvis poseren er henvendt til omgivelserne. Andre figurer synes at true eller udfordre hinanden, som f.eks. det stående par til venstre, hvor den bagerste figurs arme er holdt ud fra kroppen og den synlige venstre hånd er knyttet, mens den rygvendte figur holder armene over kors med let tilbagelænet hoved i en distancerende stilling. De enkelte figurer skaber rum omkring sig selv, udfordrende hinanden. De enkelte figurer gør sig selv til objekter for omgivelserne for netop at objektgøre disse. Dette sker under forsøget på at imponere omgivelserne i kraft af egen maskulinitet, som derigennem fremkalder deres ønske om at besidde den samme grad af maskulinitet. Samtidig var det mandlige ideal, som Tetens' billede er orienteret imod, præget af anti-homoseksuelle følelser. Dette må ses i forbindelse med den historiske udvikling m.h.t. den kontrærseksexuelles tilsynekomst.⁵⁷ Tetens har indbygget dette i kompositionen i form af det isolerende, distancerende og hårde, som tilsyneladende udelukker muligheden for sex mellem de badende ynglinge. Billedets formulering af mænds indbyrdes relationer viser, at visheden om homoseksualiteten påvirkede det maskuline ideal som et uundgåeligt problem, som det var nødvendigt at forholde sig til.⁵⁸



Fig. 10. Oscar Matthiesen: Officerer ved det skånske dragonregiment i Ystad, 1906. Olie på lærred, 500 x 1000 cm. Ystads Militärhistoriska Museum. Foto: Ystads Militärhistoriska Museum. © Oscar Matthiesen/VISDA.

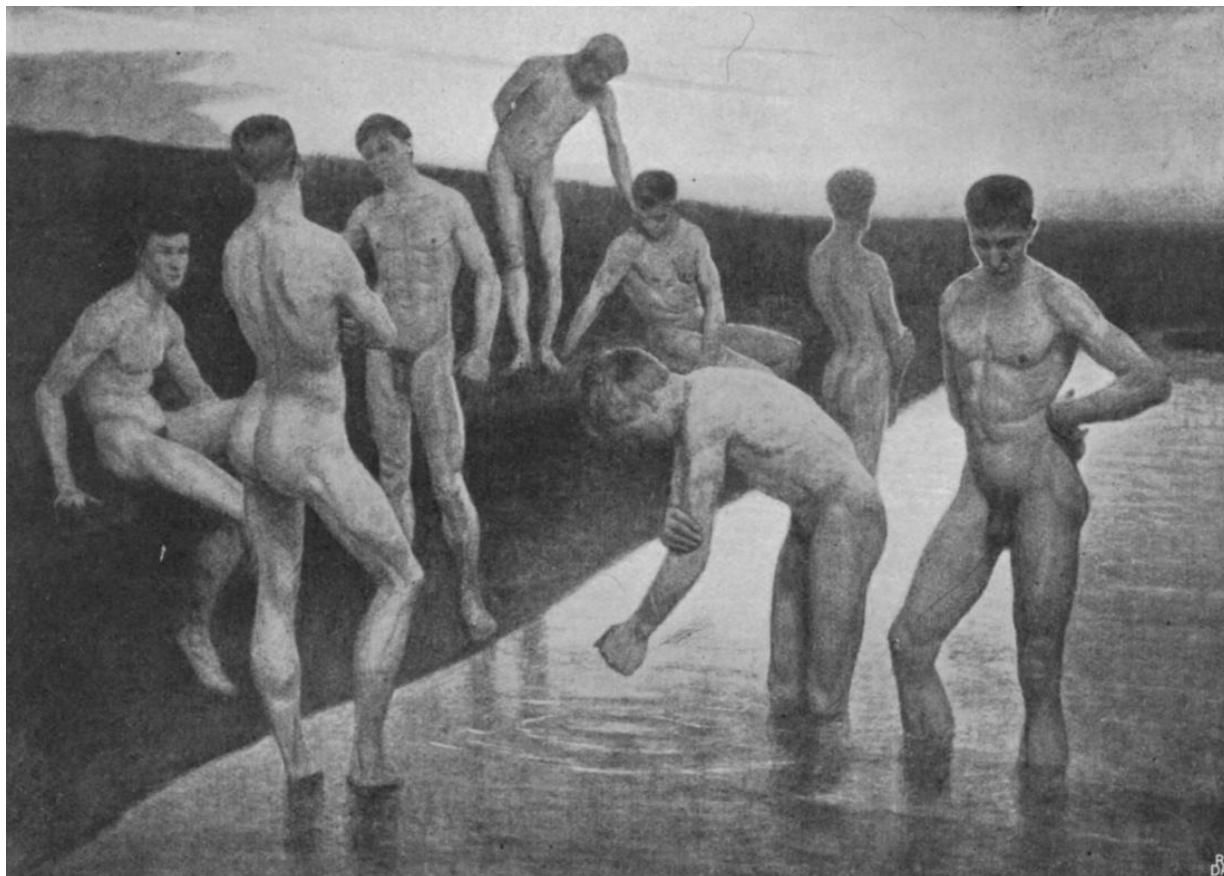


Fig. 11. Vilhelm Tetens: Aften. Badende drenge, 1905. Olie på lærred. Regionspsykiatri Midt, Viborg. Foto: Ubekendt fotograf/scan, © Vilhelm Tetens/VISDA.

VI

Zahrtmanns mandebilleder adskiller sig fra elevernes vitalismebilleder ved at være litterære historiebilleder, mens fællesnævneren er besyngelsen af mandekroppen og den homosociale sfære. Der, hvor Zahrtmann adskilte sig fra bl.a. sine elever på Studieskolen, var i seksualiseringen af mandekroppen; derved synes han at have sat fingeren på et af periodens ømmeste punkter i dyrkelse af den nøgne maskulinitet. *Adam i Paradis*, 1914 (DS 1101) [fig.12], som Zahrtmann udførte i to udgaver, den største som her er afbildet og en mindre udgave uden slange (DS1102), var det mest opsigtsvækkende blandt mandebillederne ved dets udstilling på Den Frie Udstilling i 1914 sammen med den mindre pendant. Zahrtmanns øvrige Paradis-motiver med Adam og Eva før og efter Syndefaldet problematiserer bl.a. kvindens dårlige indflydelse på manden, og ifølge Zahrtmanns egne ideer om sit maleri ville hele det narrative forløb have været indeholdt i Adam-billedet.

Paradis-motiverne knytter bånd til den forudgående tradition, bl.a. til Marstrand. Det funklende gule lys skinnende igennem de øverste blade, som omgiver Adam, er en kompositorisk gentagelse af *Adam og Eva i Paradis*, 1892 (DS 717) [fig.13], mens Adam, hvis realistiske fremtoning røber, at der er brugt levende model, genkalder antikkens og renæssancens traditioner for figurfremstillinger. Især kan Michelangelos *David*, Firenze, Galleria dell'Accademia, nævnes, genkendelig i anatomien med de kraftige arme og modelleringen af brystpartiet samt i armenes placering med den sænkede højre arm og den mod skulderen løftede venstre. Hvor Davids hoved og opmærksomhed er vendt bort fra beskueren, er Adams blik drejet mod venstre. Denne blikretning gør den frontalt og således beskuerorienterede Adam uopmærksom over for betragteren, men den guirlande, udgjort af en grøn rænke, som han holder i et ikke vellykket forsøg på at skjule sit kønsorgan, peger mod en vished om at blive beskuet. Mens denne dobbeltstruktur på et plan falder ind i Zahrtmanns efterstræbte

teateragtige effekt, så gør den også figuren til sexobjekt, i hvilken beskuerens blik hjælpes på vej af det bortvendte og derfor ikke konfronterende blik, gennem det pikante "lændeklæde" og gennem den frontale, åbne stilling. Den tillukkede og distancerende nøgenhed i f.eks. Tetens *Aften* er afløst af en afslappet passivitet. Det interessante er, at Zahrtmann for at erotisere figuren er gået til samtidige kvindeafbildninger. Zahrtmann selv malede flere fremstillinger med italienske kvinder faldet i søvn i grønthandlerbutikker, og Adam-billedet associerer til disse m.h.t. de frodige omgivelser, den næsten søvnige stilling og gengivelsen af kropslige tyngde. Bananerne og slangen mellem Adams ben er forskydninger af hans virilitet, men slangen er også en metafor for beskuerens blik uanset køn, som en fortsættelse af beskuerens rum/blik penetrerende Adam-figuren.

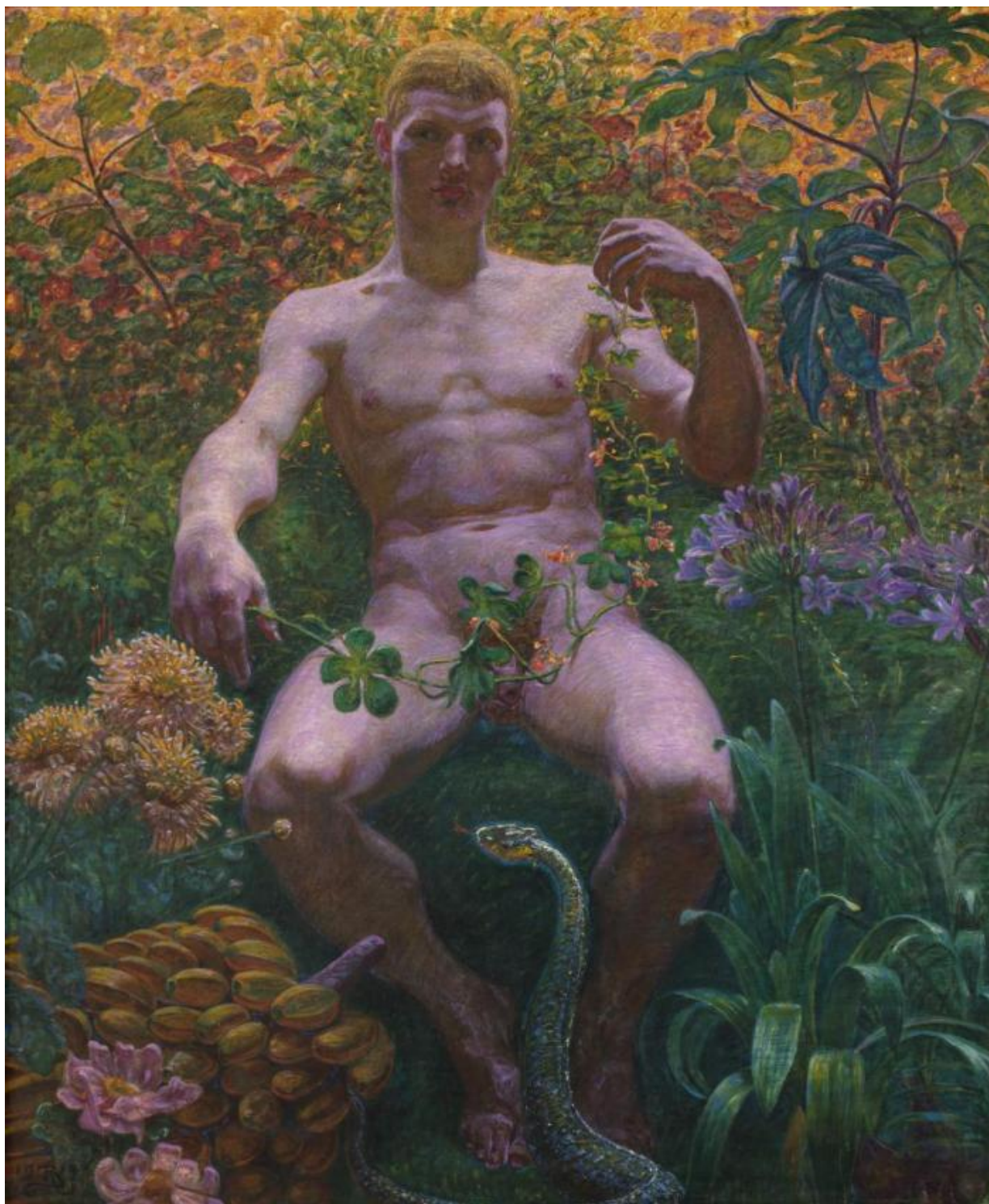


Fig. 12. Kristian Zahrtmann: Adam i paradiset, 1914. Olie på lærred, 124 x 104 cm. Privateje. Foto: © Ole Akhøj.

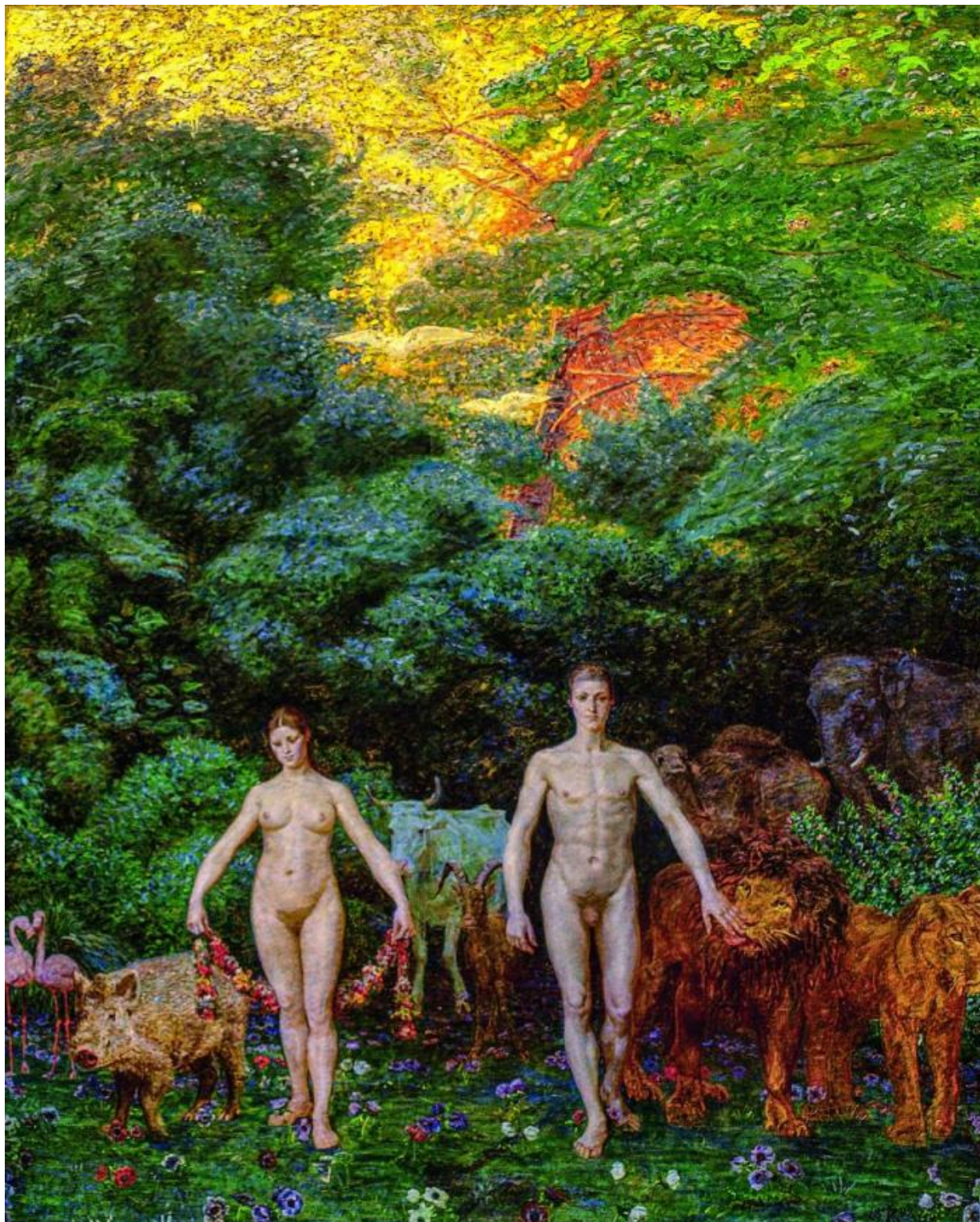


Fig. 13. Kristian Zahrtmann: Adam og Eva i Paradis, 1892. Olie på lærred, 208 x 170 cm. Faaborg Museum, inv. nr. 345. Foto: © Faaborg Museum.

Zahrtmanns vellykkede forsøg på at male en passiv, erotiseret, maskulin figur gjorde givetvis, at værket ikke blev affejtet og overset af kritikken, men netop modtog så meget opmærksomhed, i modsætning til det temmelig oversete Loke billede (se nedenfor). To af de "fremprovokerede" kritiske responser på Adam-billedet ved dets udstilling vil blive analyseret: *Zahrtmann er Giganten mellem Den frie Udstillings Kunstnere. Trods sine 71 Aar mestrer han sine*

*dejlige Farver med en ungdommelig Nerve og Begejstring, der gør de Yngre til Skamme. Men hans Ideer kan rigtignok ogsaa undertiden være præget af en vis ungdommelig Letsind. Som nu denne »Adam«. Vi husker, at Slangen kom ind i hans Liv, før han havde lært 'at æde sit Brød i sit Ansigts Sved'. Men denne Atlet synes optrænet gennem Slid og Slæb - se paa hans Benmuskulatur - hans Arbejdsnæver - hans Halsmuskler Og vi lærte, at Slangen sad paa en Træstamme, og at Eva var nærværende, og vi gætter paa, at dette er et Fixerbillede og søger hende mellem de yppige Arlea, Kannæ, Crysantemum og Bananer. Maaske det forestiller et senere Møde med Slangen - det kunne jo se ud til, at den og Adam diskuterede Syndefaldet og dets Følger. Hvis Slangen ikke er symbolsk - Eva!*⁵⁹

Anmelderens humor dækker over hans pinlighed ved den manglende Eva, som kunne have defineret erotikken i en heteroseksuel kontekst ved at udspille den inde i billedet mellem mand og kvinde og ikke, som tilfældet er det, mellem mand og slange/beskuer. Anmelderens ønske om at se slangen som Eva understreger dens funktion som Adams seksuelle modpol.

Journalist Helge i Politiken havde ikke den anonyme anmelder i *Hver 8. Dags* ironiske distance. Derfor måtte billedets seksualitet give sig udslag i et angreb på Zahrtmann for mangel på diskretion:

*Og i Dag vil Ferniseringspublikum'et stirre paa Fader Adam, og Zahrtmann vil gaa rundt ved en Grevindes Arm og sige Pudsigheder [...] Hans "Adam i Paradis" er tilstrækkelig opsigtsvækkende.*⁶⁰

Det Kvindagtige og "adelsliret", som blev dyrket i de samtidige interviews med Zahrtmann, blev her aktiveret i en kritik af Zahrtmanns forsøg på at hæve sig over det acceptables grænser relateret til køn og klasse i det, som for anmelderen lignede en upassende, offentlig fremstilling af hans seksuelle perversitet.

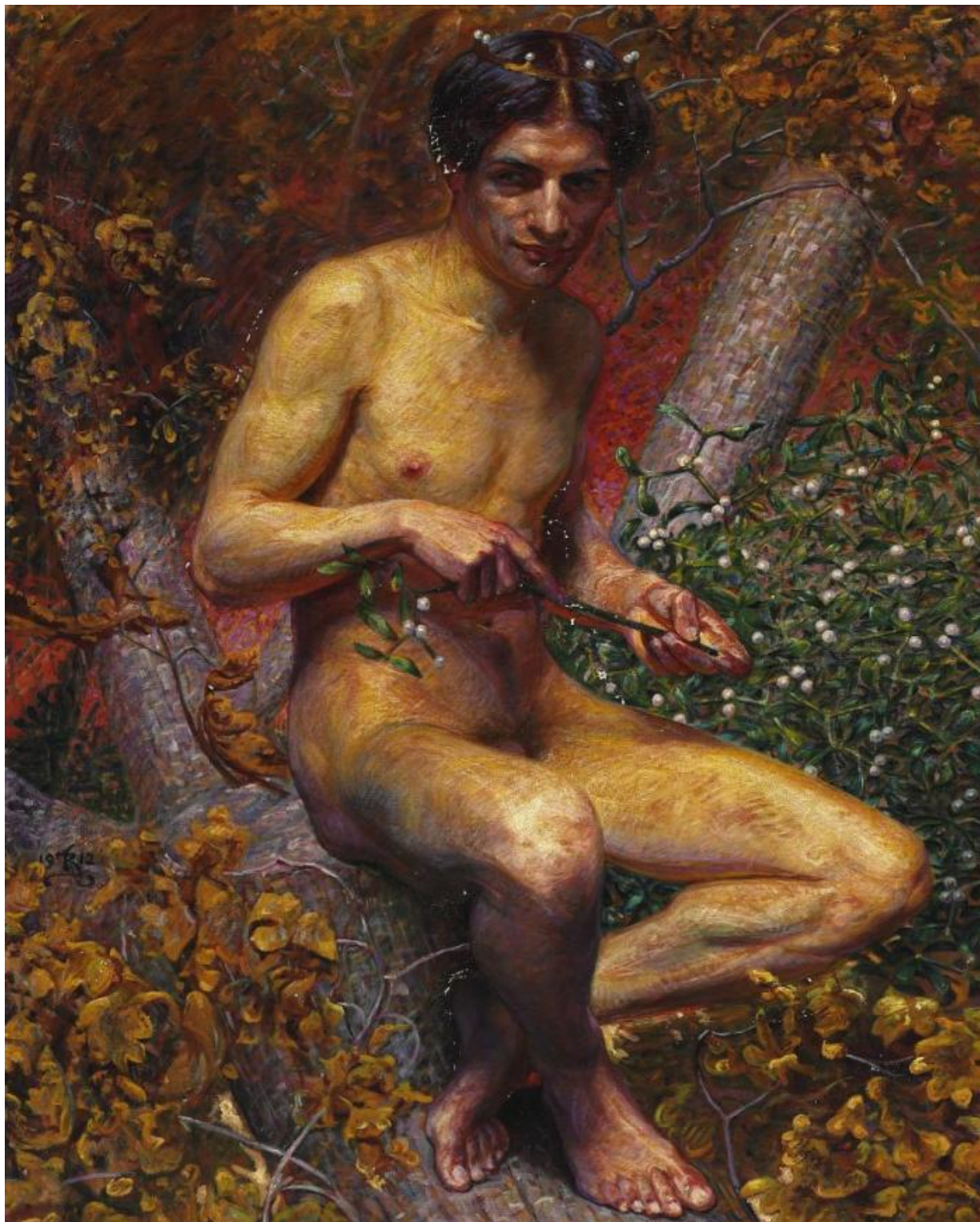


Fig. 14. Kristian Zahrtmann: Loke, 1912. Olie på lærred, 101 x 81 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

I det største af *Loke*-billederne fra 1912 (DS 1067) [fig.14] sidder Loke i et træ afprøvende misteltenen, som han senere vil lokke den blinde Høder til at affyre mod Balder og derved dræbe ham. Kun iført en lille krone, med de spredte ben og krydsede fødder, minder figurens stilling om Adam, men figurens drejning væk fra beskueren understreger det fordækte i foretagendet: som om der foregik noget, der skulle skjules. Loke - som den kommende onde forfører af Høder, der vil føre til hans eget fald - er mørk med et skummelt ansigtsudtryk, og det mørke kan læses i forbindelse med en racistisk ideologi, når figuren sammenlignes med Zahrtmanns øvrige blonde idealmænd fra

samme periode. Zahrtmann har videreført nogle af periodens konventioner for at male onde *femmes fatales*, på en gang dragende og farlige. Den nøgne krop kontrasteres med den spidst udseende, vildtvoksende mistelten, som omgiver ham og fortæller, at kommer man for nær, stikker man sig. Det interessante ved billedet, som ikke fik megen omtale og som ikke var særlig populært, var, at Lokefiguren blev beskrevet som kvindelig af to kritikere. Objektgørelsen af mandefiguren fik den til at skifte køn. En anonym journalist havde følgende at sige om billedet i det år hvor det blev udstillet på Den Frie:

[...] *hans store Billede paa "Den Frie", Loke, den smukke Mandsskikkelse med det kvindagtige Ansigt, der minder saa stærkt om en af Irmingers mest kendte tidligere Modeller [...]*⁶¹

Og en mere negativ anmelder gav følgende karakteristik af billedet:

*Hans Hovedværk er i Aar Loke, der prøver Misteltenen. Zahrtmann har tidligere brugt mandlig Model til Kvindeskikkelser, denne gang vistnok kvindelig Model til en mandlig. Lokefiguren med den ubehagelige Messingfarve er sat op i et lilla Træ - og mere er der ikke. Resten af Billedet er fyldt ud med en ensformig Staffage af Blade og Blomster, som om Kunstneren var træt.*⁶²

Andre billeder omhandler begær og seksualitet mellem mænd på det ikonografiske/litterære niveau. Det drejer sig om Zahrtmanns to motiver med *Sokrates og Alkibiades* fra henholdsvis 1907, ukendt opholdssted, og 1911, Statens Museum for Kunst (DS 990 og 1044). Erik Brodersens har karakteriseret Zahrtmanns brug af antikken på følgende vis:

*Som 'græker' à la Brandes drømte Zahrtmann sig selvfølgelig tilbage til det antikke Hellas. Dette både fordi hans egen seksualitet til dels havde været tilladt i denne kultur, og fordi han her så en dannessfære, som kredsede om mandens udvikling som åndsmenneske.*⁶³

Med undtagelse af de lægevidenskabelige afhandlinger var nogle af de eneste tilgængelige beskrivelser af erotisk kærlighed mellem mænd ved århundredeskiftet Platons *Symposion* og dialogen *Phaidros*, og værkerne blev de homoseksuelles "bibel".⁶⁴ I *Symposion* er mandekærligheden som metafor for Platons erkendelseslære eksemplificeret i Sokrates' tale. Her har kærligheden en åndelig dimension, idet den ældres kærlighed til den yngre ikke er styret af fysisk begær, omend dette ikke benægtes, men derimod af kærlighed til den unges spirende ånd, som udvikles gennem forholdet. Som det fremgår af Sokrates' tale, var forelskelsen i det smukke mandslegeme kun det første og derfor mindst væsentlige skridt i den platoniske elskovslære. De homoseksuelles fortolkning af Platons skrifter gav på samme tid mulighed for at tilslutte sig periodens patriarkalske, misogynistiske diskurser i forsøget på at tilslutte sig det samme patriarkat, som stigmatiserede homoseksualiteten. Med deres fokus på åndelig udvikling og dannelse i en homosocial kontekst kan Zahrtmanns mandebilleder læses på samme "platoniske" vis, f.eks. Prometheus-billedet, hvor det, som skal lede til kontemplation af myten, er beskuelsen af det udstrakte, nøgne mandslegeme. Zahrtmanns billeder *kan* læses i dette lys, men der foregår mere i billederne, som er relateret til andre aspekter af den samtidige homoseksualitet.⁶⁵



Fig. 15. Kristian Zahrtmann: Sokrates og Alkibiades, 1911. Olie på lærred, 36,8 x 37 cm. Statens Museum for Kunst, inv. nr. KMS8219. Foto: Public Domain, www.smk.dk

Sokrates og Alkibiades fra 1911 [fig.15] står i sublimeringens tegn. Henført stirrende på Sokrates til venstre sidder den nøgne Alkibiades til højre i noget, der ligner en lænestol. Hans frontale, tilbagelænedede benspreden dukker op i Adam-billederne tre år senere. Sokrates holder en statuette af en atlet i bevægelse [venligt identificeret som *Tübingen Hoplitodromos Løberen* af Jan Zahle, fig.16], mens han stirrer tankefuldt frem for sig.⁶⁶



Fig. 16. Tübingen Hoplitodromos Løberen, ca. 485 f.v.t. Bronze, 16,3 cm. Sammlung der Klassischen Archäologie der Universität Tübingen. Foto: CC-BY-SA-4.0, Museum der Universität Tübingen MUT.

Det vovede i situationen - figurernes realistiske fremtoninger inkluderende Alkibiades' kønshår - som peger på problemerne i den græske pæderasti (sex mellem yngre og ældre mænd), afbalanceres (omend ikke ophæves) gennem den kompositoriske bevægelse: fra Alkibiades over i Sokrates som repræsentant for det åndelige med statuetten som symbol på foreningen af det fysiske og det spirituelle hos henholdsvis Alkibiades og Sokrates. Underdelen af en af Zahrtmanns figurer med Leonora Christina i færd med at forlade fængslet ses øverst til højre. Krydsreferencen mellem Leonora Christinas historie og det platoniske motiv paralleliserer udviklingsforløbet de to motiver imellem med den åndelige udvikling som fællesnævner. På et andet plan kombineres karakteristiske elementer for den homoseksuelle mands selvopfattelse ved århundredeskiftet: den græske pæderasti og den tragiske, en anelse absurde, store dame.

Anderledes forholder det sig med 1907-udgaven af *Sokrates og Alkibiades* (DS 990) [fig.17]. Billedet viser en scene fra *Symposion*. Under drikkegildet i Agathons hus udtrykker Alkibiades i sin berusede tale sin jalousi over for Sokrates, hvis intellektuelle egenskaber han efterstræber. Alkibiades havde flere gange forsøgt at forføre Sokrates i håb om, at han ville tage ham til sin elsker for derigennem at kunne modtage af hans visdom. Sokrates undgik Alkibiades' forsøg på at komme i seng med ham, da forsøgene i sig selv netop viste hans umodenhed over for Sokrates' belærende kærlighed. Billedet viser et af Alkibiades' forførelsesforsøg, under hvilket han på nøgen, græsk vis vil dyrke gymnastik med Sokrates.⁶⁷ Den smilende, ranglede Alkibiades har lagt sin arm om Sokrates' skulder, som i lang, løsthængende, græsk dragt har foldet hænderne foran den tykke mave. Sokrates ansigt er udformet i overensstemmelse med antikke portrætbuster af Sokrates, og en sådan (måske en kopi) var opstillet i Zahrtmanns atelier. Sokrates taler som en kontrast til den form for samvær, som den tavse Alkibiades forsøger at mobilisere ved at vise sin krop frem.

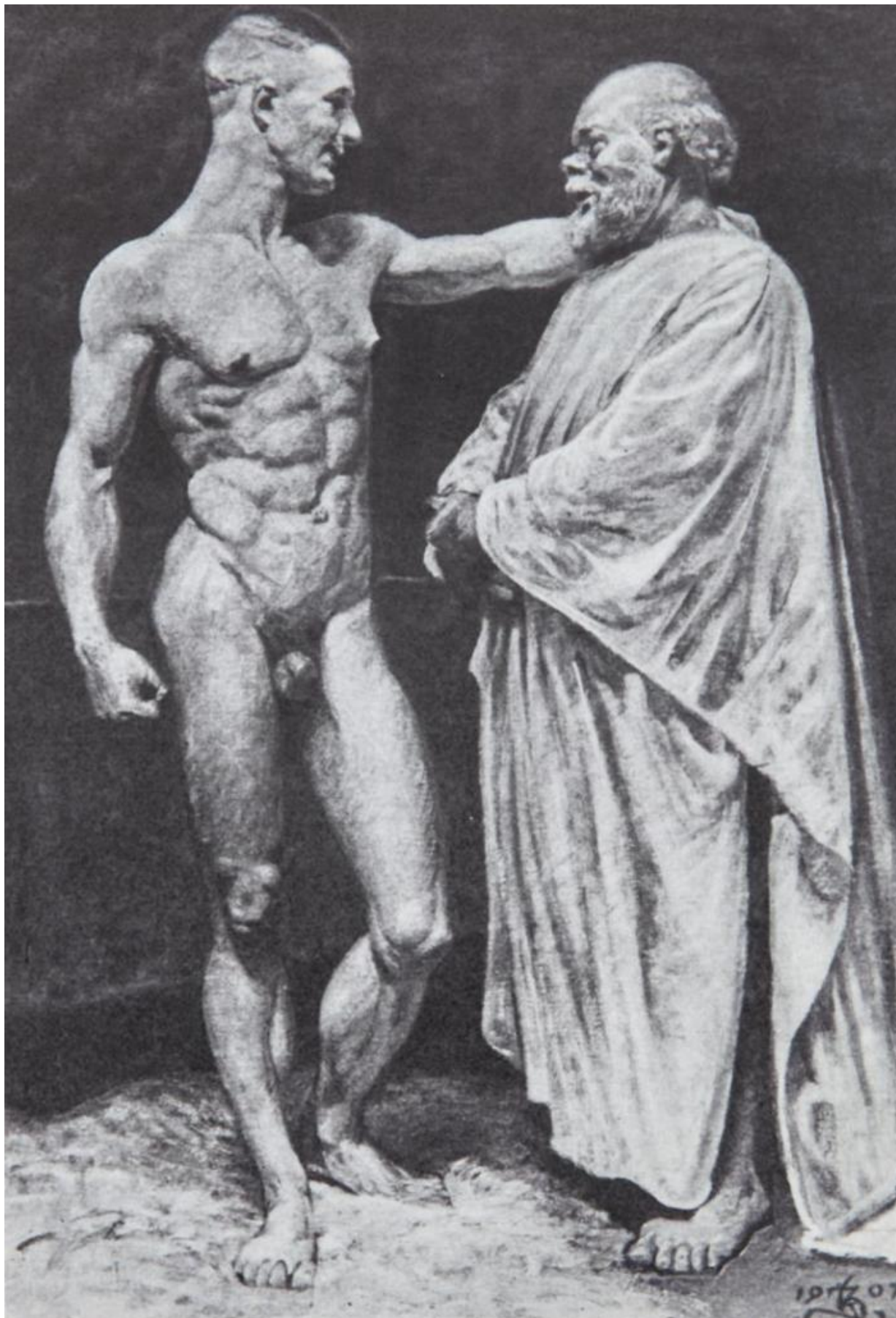


Fig. 17. Kristian Zahrtmann: Sokrates og Alkibiades, 1907. Olie på lærred, 49 x 35 cm. Ubekendt opholdssted.
Foto: © Ole Akhøj fra Danneskjold-Samsøe: Kristian Zahrtmann, Rasmus Navers Forlag, København 1942, s. 466

Mens historien fortæller om Alkibiades' mislykkede forsøg på at forføre Sokrates, ser man i billedet, at Sokrates' modstand over for Alkibiades ikke er uden en vis fornøjelse. Sokrates vender siden til, og hans uatletiske legeme er skjult i tøj. I modsætning til dette har Alkibiades placeret sit højre ben frontalt foran det bøjede, venstre ben, således at den klassiske *contrapposto* han er placeret i, er orienteret lige så meget mod beskueren som mod Sokrates, og Sokrates' skuen tematiserer derfor beskuerens. Alkibiades opførsel nærmer sig den prostitueredes, idet han ikke forsøger at forføre ud fra erotisk lyst, men ud fra ønsket om at om at opnå noget andet, og Sokrates, som er indforstået med dette, bliver således til en "gammel gris". Det begær, som afbildes, er relateret til en stereotyp forestilling om homoseksuelt begær, i hvilket en ældre herre fra middel- eller overklassen efterstræbte en yngre og gerne fysisk veludviklet mand fra proletariatet, en situation, som kunne få udløb i prostitutionen. Den homoseksuelle rolle var forbeholdt den betalende part, og i billedet er det netop Sokrates, som minder om en ældre dame, hvilket peger på den kontrærseksuelle identitet. Bjarne Jømæs har peget på ligheden mellem Zahrtmann og Sokratesfiguren,⁶⁸ en fortolkning, som kan underbygges af Zahrtmanns betagelse af modellen.⁶⁹ Med Sokrates som kunstneren/beskueren og Alkibiades som objekt i form af den nøgne mandekrop, som er en af kunstnerens foretrukne udtryksformer, ironiserer Zahrtmann over mandekroppens potentiale for at udtrykke åndelig udvikling ved at pege på dens mulighed for at vække seksuelt begær. Zahrtmanns afbildning af den sokratiske kærlighed i 1907 latterliggør begæret efter mandekroppen, idet den afbildede scene med Alkibiades' forførelsesforsøg er suspækt, og dette giver billedet en vis respektabilitet, men samtidig er det netop denne problematisering, som opretholder begæret.

I forbindelse med den kontrærseksuelles længsel efter manden fra arbejderklassen kan nævnes den anonyme kritiker af Adam-billedet i *Hver 8. Dag*, der ironisk beskrev Adam som en, der var vant til hårdt, fysisk arbejde. Zahrtmann selv fandt modellen til Adam i en togkupe forbeholdt soldater.⁷⁰

*Absolut er vi paa Livets Solside og Soldaterkupeen kom mig derfor Overraskende. Her traf jeg paa Adam, der keder sig i al den pragtfulde, berusende blomsterduft, der sidder slap uden at ane Evas snarlige Fødsel. Jeg længes efter hans Komme i morgen, hvor jeg skal nyde ham, som var jeg i Paradis 8 1/2 - 12" [...]*⁷¹

VII

Gennemgangen af et udvalg af de sene mandebilleder med deres insisteren på tradition og dannelse inden for en homosocial sfære kan tolkes som almindelig mandschauvinisme ved århundredeskiftet. På et plan er dette muligvis sandt, men Zahrtmann arbejdede samtidig med kvindelighed som en kategori, der til tider overskred borgerskabets normer for såvel kvindelig som mandlig opførsel. Jeg har begrænset min analyse af Zahrtmanns kvindebilleder til et enkelt motiv, *Dronning Kristina af Sverige i Palazzo Corsini*, 1908 (DS 1003) [fig.18], da det stammer fra hans sene periode og i modsætning til de meget populære Leonora Christina-motiver blev lidt af en skandale. Men først bør lidt siges om Leonora Christinabillederne, som *Dronning Kristina* skal vise sig at være relateret til.⁷²



Fig. 18. Kristian Zahrtmann: Dronning Kristina af Sverige i Palazzo Corsini, 1908. Olie på lærred, 105 x 150 cm. Statens Museum for Kunst, inv. nr. KMS7961. Foto: Public Domain, www.smk.dk

Billedernes popularitet må forstås i relation til fædrelandshistoriske motivers popularitet generelt i de sidste årtier af det 19. århundrede i Danmark, eksemplificeret ved brygger Jacobsens bestillinger til museet på Frederiksborg, som var et monument over den nyopståede, borgerlige nationalstat og dens behov for historisk legitimerende repræsentationer. Således var Zahrtmanns første Leonora Christina-motiv udført i forbindelse med den Neuhausenske konkurs udstedt af Kunstakademiet i København, der som emne havde et motiv fra Leonora Christinas selvbiografi *Jammersminde*. Værket var blevet genudgivet i 1869. I Zahrtmanns Leonora Christina-afbildninger fremstilles hun som kvinden, der blev sine idealer tro, og som pga. kærligheden til husbonden gik så meget ondt igennem, samtidig med at hun bibeholdt sin stolthed.⁷³ På et plan var der intet progressivt i den kvindelighed, som Leonora Christina repræsenterede for det sene 19. århundrede, og det er sigende, at Amalie Skram som litterær fortæller for kvindesagen intet pænt havde at sige om hendes person og Zahrtmanns dyrkelse af denne.⁷⁴ Billedernes borgerlige potentiale blev ikke mindre af Zahrtmanns hyppige udtalelser om, at det var i Leonora Christinas figur, han genfandt sin moder.⁷⁵ Men samtidig transcenderer Leonora det ellers lukkede maskuline univers i Zahrtmanns oeuvre gennem hendes fordybelse i intellektuelle aktiviteter. Hun var først og fremmest husket som forfatter til sin selvbiografi, og i *Leonora Christina og Dina Vinhoffvers* er hun afbildet i færd med at beskue et maleri før afbrydelsen af Dina. Ligeledes genfindes hun i form af statuetten i *Sokrates og Alkibiades* fra 1911, og i *Den fortabte søn* fra 1909, i form af masken og statuetten. Hun træder således ind i den maskuline sfære for dannelse og ånd tematiseret i mandebillederne og scenerne med det italienske kleresi, transcenderende den kvindes rolle, som ellers tonede frem under aflæsningen af Zahrtmanns genrebilleder, hans sene mandebilleder og hans egne udtalelser. I motiverne fra hendes ældre dage er hun afbildet karlestor med et hofteparti, som til tider synes at overgå det anatomisk mulige. Zahrtmanns Leonora-billeder viser en homoseksuel attitude eller sensibilitet over for kønnet, som er rodfæstet i overleverede, forestillinger om dette, samtidig med at kønsrollerne overskrides, idet de defineres som roller; derigennem åbnes der op for ironien og den teatraliske overdivelse. Den kontrærseksuelles mentale androgynitet videreførte kønsrollemønsteret med absurd konsekvens.

Mens Leonora-figurens ekstremitet i Zahrtmanns billeder var holdt inden for grænserne af, og støttede, den borgerlige kvindelighed, så forholdt det sig anderledes med *Dronning Kristina i Palazzo Corsini*. Billedet viser den svenske dronning i Rom efter abdikationen, hvor hun holdt hof og fortsatte sine studier af de intellektuelle discipliner. Hun ses omgivet af overvejende unge hofmænd. En af disse holder en statuette frem for hende, som hun betragter med løftet hage, da hun har en pibe i munden. Idet hun læner sig frem, sørger hun for, at hendes bagparti bliver ved den bagvedstående kamin, idet hun med hænderne har løftet op i kjolen for at varme sin bagdel. Tre af hofmændene smiler i formodet vished om den foregående kjoleløftning (som foregår foran et barokkrucifiks ophængt på væggen bagved), men ingens blikke er rettet hen mod det blottede sted. Dronning Kristinas handling ligger et sted mellem et spontant ønske om varme uden hensyn til dekorum og en selvbevidst kontrol af omgivelserne under visheden af det indtryk, som hendes handling og indifferente attitude gør. Zahrtmann berettede i et interview om Dronning Kristina samme år, som billedet blev malet, at man ved hendes fødsel troede, at hun var en dreng, at hun senere fik sin hofdame Ebba Spare til at læse uartige historier op for sig for at more sig over dennes rødmen, og at hun engang mødte op i operaen iført herreklæder.⁷⁶ I billedet gør hendes uengagerede seksuelle provokation og de maskuline aktiviteter som piberygning og beskuen af et kunstværk hende til en forbilledlig figur for en kontrærseksuel mand ved århundredeskiftet: gennem overskridelsen af de givne normer *inden for* de samme normer. Som Jonathan Dollimore har påpeget kan omvendingen af de eksisterende normer have et radikalt potentiale, også selv om det indebærer, at de selv samme normer bevares.⁷⁷ I Dronning Kristina udkrystalliserede Zahrtmann flere temaer fra Leonora Christina, nu flyttet fra en moraliserende, nyttig kontekst over til en selvbevidst leg med normer for god opførsel og overskridelse af disse ud fra en bevidsthed om en superior position i kraft af den royale status – en parallel til den ligeledes "aristokratiske" Zahrtmanns kunstneriske frihed.

Den relative glemsel, som faldt over Zahrtmanns sene værker efter hans død, og som fortsættes i dag af de danske museer, udtrykker en modvilje over for Zahrtmanns selvbevidste tematisering af og ironisering over grænserne for respektabilitet, seksualitet og køn, der igen er nært forbundet med spørgsmål om identitet.⁷⁸

Efterskrift 2019

Morten Steen Hansen, cand.phil., ph.d., Accademia di Danimarca, Rom

I sommeren 1993 indleverede jeg mit cand.phil.-speciale ved Københavns Universitet, og dele af specialet blev til den overstående artikel. Med undtagelse af et par faktuelle ændringer har jeg valgt ikke at revidere teksten til nyudgivelsen i forbindelse med Zahrtmann-udstillingen ved Ribe Kunstmuseum i 2019. Da jeg genlæste teksten, fandt jeg meget, som jeg gerne ville have gjort anderledes, men jeg indså, at en revision ville ende med en helt ny artikel. Dette har dels ikke været muligt, og dels ville det ikke være rimeligt i forhold til en tekst, som jeg skrev i en meget ung alder. I den engelske oversættelse har jeg dog skåret ned på de omfattende noter mht. diskussioner af den kunsthistoriske litteratur. Artiklens metodiske udgangspunkt – at en historisk relevant undersøgelse af Zahrtmanns "dekadente" malerier bør være funderet dels i periodens kunstteori og dels i en Foucaultsk opfattelse af seksualitet som en historisk konstruktion – finder jeg stadig konstruktivt.

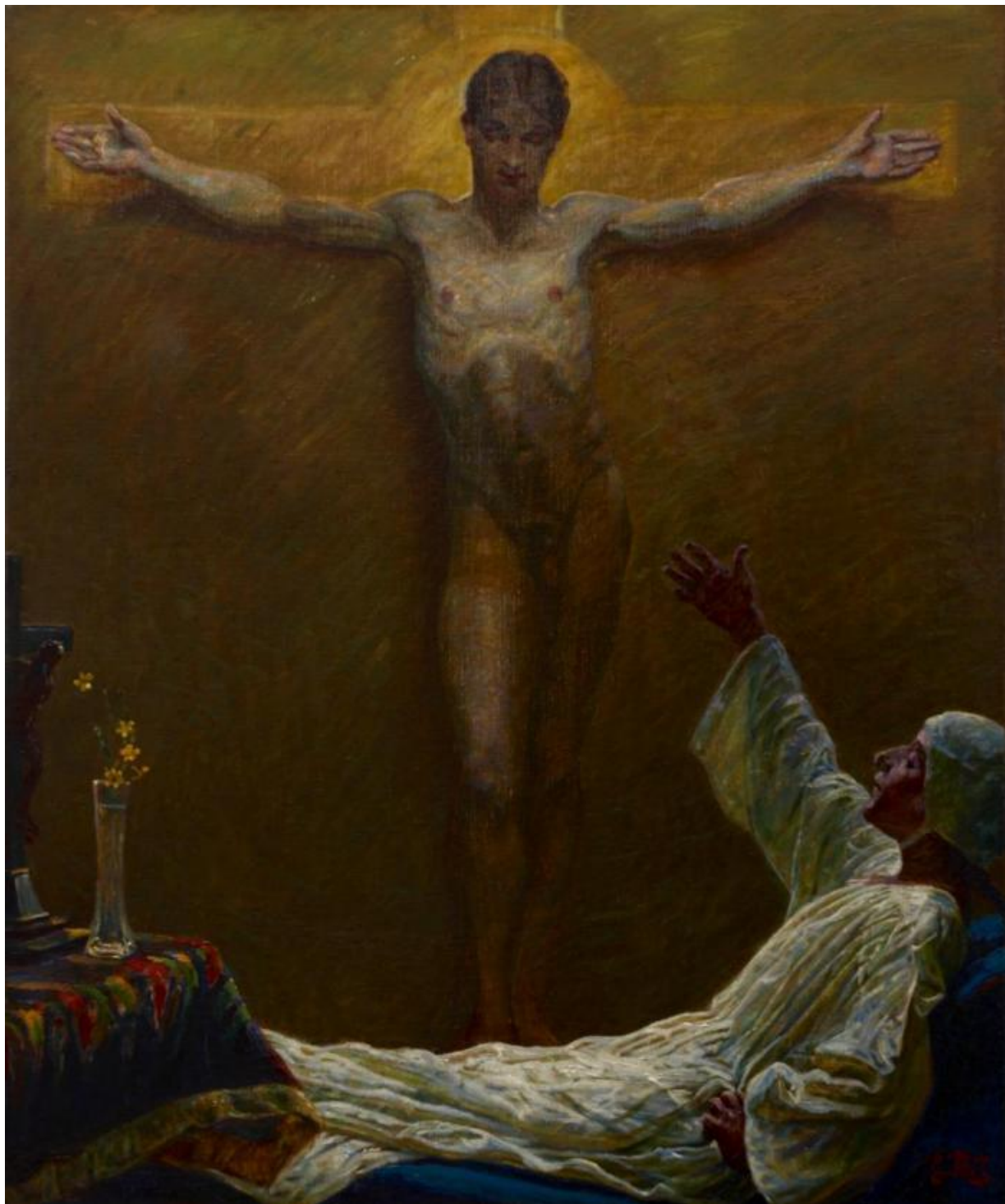


Fig. 19. Kristian Zahrtmann: Den Hellige Katarina fra Siena, 1914. Olie på lærred, 56 x 67 cm. Randers Kunstmuseum, inv. nr. 1930. Foto: © Randers Kunstmuseum.

Da jeg skrev om Zahrtmann i begyndelsen af 1990'erne, var "queer theory" en relativt ny disciplin inden for humaniora. Inspireret af denne fandt jeg det slående i hvor høj grad Zahrtmanns Leonora Christina-motiver var blevet taget for "pålydende." Maleriernes *camp*-værdi og tvetydighed mht. kønnet var ikke blevet beskrevet. Ligeledes fandt jeg det slående, at så få af Zahrtmanns mere outrerede malerier befandt sig på danske museer, på trods af at han ellers er en velrepræsenteret kunstner. Siden da har Statens Museum for Kunst anskaffet *Dronning Kristina i Palazzo Corsini* samt 1911-udgaven af *Sokrates og Alkibiades*, og Randers Kunstmuseum har ladet indgå i deres samlinger *Den Hellige Katarina fra Siena* fra 1914 (DS1097) [fig.19]. Man kan håbe, at Zahrtmann-

udstillingen vil resultere i, at flere af hans mere ejendommelige værker vil blive erhvervet til offentlige samlinger. Nedenfor følger en tilføjelse til mine tidligere analyser samt et forslag til en filosofisk kontekst for videre undersøgelser af kunstnerens oeuvre.



Fig. 20. Kristian Zahrtmann: I ormegården, 1915. Olie på lærred, 60 x 48 cm. Ubekendt opholdssted. Foto: © Det Kgl. Bibliotek - Danmarks Kunstbibliotek.

Hvad angår Zahrtmanns billeder af nøgne mænd er det værd at bemærke, at hans samtidige ikke nødvendigvis fandt dem upassende. Når man tager i betragtning, at Zahrtmann senere malede *I Ormegården* fra 1915 (DS 1135) [fig.20], hvor en nøgen mand brutalt angribes af slanger (!), er det

vanskeligt ikke at se sadomasochistiske elementer i *Prometheus*-billedet. Der er dog intet, der tyder på, at hans samtidige fandt billedet provokerende. Den heroiske, tragiske figur blev værdsat som en nutidiggørelse af den klassiske tradition i naturalismens maleriske formsprog. Værkerne, som gjorde kritikerne utilpasse, implicerede beskueren meget direkte i erotiseringen af kroppen.

Dette var tilfældet med det store Adambillede, hvor slangen bliver en fortsættelse af beskuerens blik og kvasi-fysiske tilstedeværelse. At Zahrtmann opererede med en analogi mellem blikket og seksualakten, da han malede Adamfiguren med slangen/beskuerens blik/fallos på vej op mellem benene, fremgår også af et fotografi taget i Zahrtmanns atelier i 1914 [fig.21]. Maleren sidder til højre i forgrunden og ser ind mod modellen, som med ryggen til læner sig fremover i fremvisning af bagdelen. Konfigurationen af analerotik og kontrærseksualitet optræder også i Dronning Kristina-billedet i den androgyne dronnings ekshibitionisme samt hendes behag ved at mærke varmen fra ildstedet.

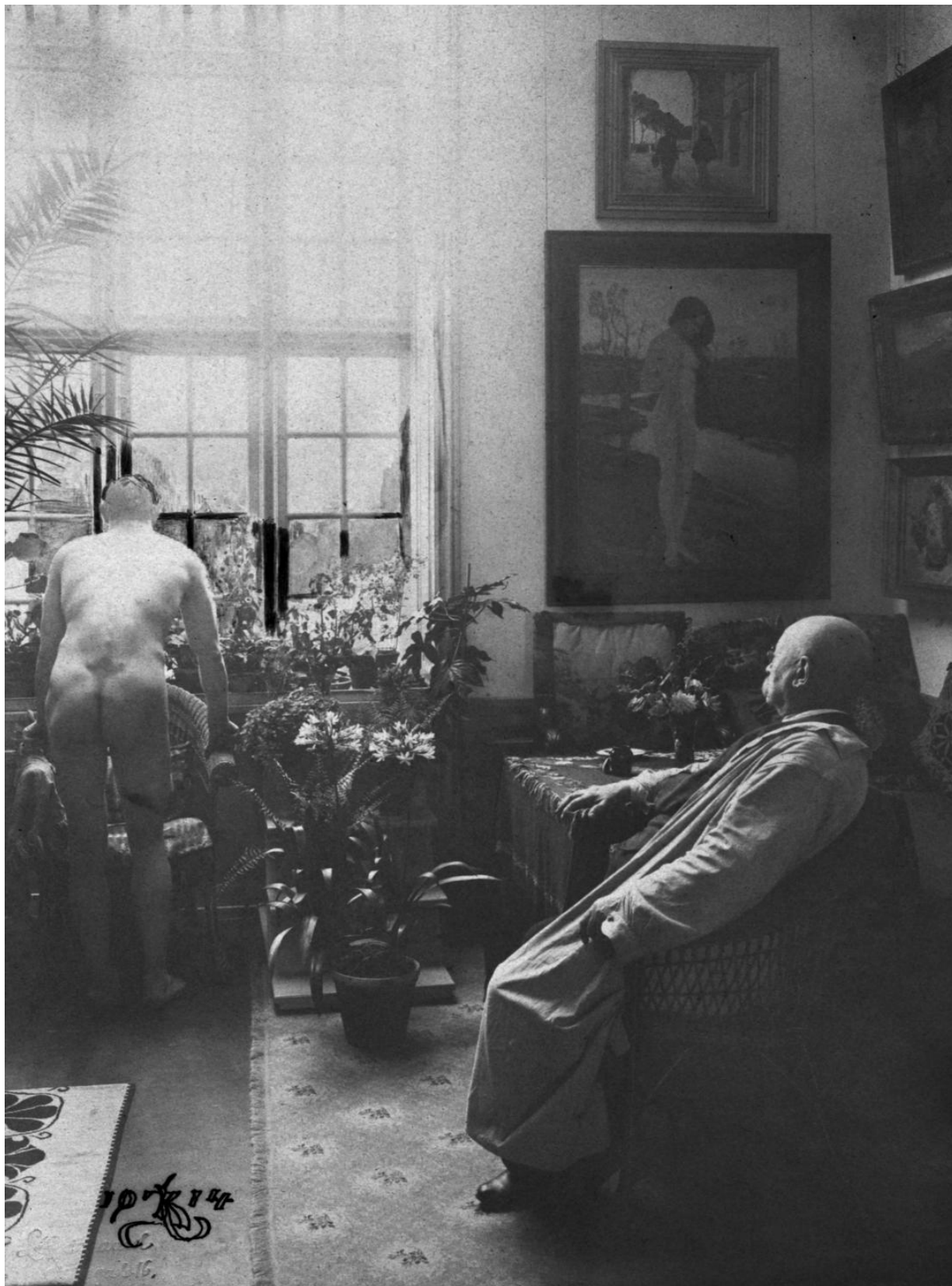


Fig. 21. Kristian Zahrtmann i atelieret med modellen til Adam, ca. 1913. Fotografi signeret af Zahrtmann. Original i privateje. Foto: © SMK /Jakob Skou-Hansen.

I *Dronning Kristina i Palazzo Corsini* er der en enkelt figur, som har fuld visuel adgang til den katolske dronnings blottelse: Jesus på korset. Den halv-blasfemiske humor henleder opmærksomheden på en vigtig kontekst for Zahrtmanns kunst, nemlig Friedrich Nietzsches

ateistiske filosofi, som blev introduceret i Danmark af litteraturkritikeren Georg Brandes, som Zahrtmann stærkt beundrede. I november 1887 begyndte Brandes og Nietzsche at korrespondere, hvilket varede indtil filosofens sammenbrud året efter. I 1888 forelæste Brandes for første gang i København om Nietzsche og skrev året efter *Aristokratisk Realisme*, der introducerede Nietzsches tanker i Norden. Nietzsches ide om et nyt åndsaristokrati blev billiget af Brandes og kunne have gødet Zahrtmanns adelssnobberi, som primært vakte hans samtidiges undren. Som lærer insisterede Zahrtmann på, at de studerende skulle være tro over for dem selv uden at falde tilbage på traditionen, hvilket finder genklang i Brandes' skrifter om Nietzsche. Det mest interessante udtryk for filosofens ideer i Zahrtmanns kunst er nok intensiteten i den sanselige oplevelse, som ud over malerierne med mandekroppene kommer stærkest til udtryk i hans kolorit. Når Zahrtmann er bedst, er hans farve ekstatiske, berusende, "dionysisk." Dog i stedet for en følelse af frisættelse så skaber Zahrtmanns kunst en fornemmelse af indelukke, og de sceniske rum tenderer det klaustrofobiske. Den effekt finder man ikke blot i interiørerne men også i udendørsscenerne. I den sammenhæng er det interessant, at Zahrtmanns heltinde Leonora Christina skrev sin selvbiografi i fængsel. Disse spændinger i værkerne af en bedsteborger/provokatør gør Zahrtmann til en af de mærkeligste og mest fascinerende figurer i fin-de-siècle kunsten.

Noter

1. Artiklen diskuterer et repræsentativt udvalg af disse motiver i Zahrtmanns oeuvre. Nogle af de vigtigste publikationer om Zahrtmann er: Erik Brodersen: "Kristian Zahrtmann: Mit frokostbord i Portofino"; i William Gelius (red.) *Ribe Kunstmuseum 100 år*, Ribe 1991; Erik Brodersen: "Maleren mellem ideal og virkelighed: Omkring Kristian Zahrtmann og det maskuline"; *Varia*, nr. 1, 1991, s.22- 33; Hans Christian Christensen: *Kristian Zahrtmann. Fortegnelse over hans Malerier*, København 1917; Sophus Danneskjold-Samsøe: *Kristian & Zahrtmann*, København 1942; Frederik Hendriksen: *Kristian Zahrtmann 31. Marts 1843 - 22. Juni 1917. En Mindebog bygget op over hans egne Optegnelser og Breve fra og til ham*, København 1919; Frederik Hendriksen: *En dansk Kunstnerkreds fra sidste Halvdel af det 19. Aarhundrede. Bidrag til en Tidsskildring i Breve, Billeder, Oplysninger*, København 1928; Hanne Honnens de Lichtenberg: *Zahrtmanns skole*, København 1978; Hanne Honnens de Lichtenberg: *Zahrtmann og Leonora* udstillingskatalog, Randers 1984; Peter Michael Hornung: *Realismen. Ny dansk Kunsthistorie*, Bind IV, København 1993; Susan Jane Lyngberg: *Zahrtmann som historiemaler*, hovedfagsspeciale afleveret ved Institut for kunsthistorie, Københavns Universitet, uden år; Marianne Marcussen: "Zahrtmanns Dronning Sophie Amalies død"; i *Enten eller*, udstillingskatalog, Sophienholm, Lyngby 1980; Ernst Mentze: *Bornholmer malerne. Fra Zahrtmann til Freddi Fræk*, København 1971; Annette Stabell: *Civita d'Antino. Zahrtmanns by i Italien*, udstillingskatalog, Kunstforeningen, København 1989; *Kristian Zahrtmann*, udstillingskatalog, Kunstforeningen, København 1907; *Kristian Zahrtmann*, udstillingskatalog, Kunstforeningen, København 1955. Til den samtidige Zahrtmann-reception er anvendt Hjalmar Bruhns udklipsmapper, Kunstakademiets Bibliotek, København [nu Danmarks Kunstbibliotek, Det kongelige Bibliotek, red.]. Til kritikken af Zahrtmann-litteraturen har jeg anvendt artiklen af Hans Dam Christensen: "Anna Ancher og den kunsthistoriske litteratur"; *Periskop*, nr. 1, 1993, s.9-24. De teoretiske overvejelser omkring homoseksualiteten i et historisk perspektiv er baseret på Henning Bech: *Når mænd mødes. Homoseksualiteten og de homoseksuelle*, København 1988; Michel Foucault: *Seksualitetens historie I. Viljen til viden*, oversat af Søren Gosvig Olesen, København 1978; George L. Mosse: *Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York 1985; Wilhelm von Rosen: "Bøssekulturen/mandekulturen"; *Hug*, Nr. 27, 6. årg, 1980, s.47-54; Wilhelm von Rosen: "Bøssehistorie: Den historiske konstruktion af homoseksuelle roller og identiteter"; *Kvindestudier*, nr. 7, 1983, s.64-91. Bøsse-lesbiske studier inden for kunsthistorien baseret på teorien om seksualitet som en historisk konstruktion træder stadig sine barnesko. Det mest ambitiøse værk til dato om modernistisk kunst er Jonathan Weinberg: *Speaking for Vice: Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the First American Avant-Garde*, New Haven and London 1993. Betegnelsen DS efterfulgt af et nummer refererer til værkfortegnelsen i Danneskjold-Samsøe, op.cit. Blandt de mange, som skal have tak for at have bidraget med materiale, inspiration og kritik, bør især nævnes Hans Dam Christensen, Hans Jørgen Hansen, Wilhelm von Rosen og Jens Toft, samt Erik Brodersen for billedmateriale.

2. "Maaske vil Zahrtmann endnu i 1914 vække Forargelse. I saa Fald vil det blive med "Den hellige Katerina fra Siena"; George: "Den frie Udstilling aabnet af Kongen"; *Ekstrabladet*, 28.3.1914. "De sidst forløbne Foraarsudstillinger har bragt Vidnesbyrd om Zahrtmanns Kunstighed og Søgthed på en undertiden skræmmende Maade."; Elise Konstantin-Hansen: "Fra Foraarsudstillingerne II"; *Højskolebladet*, 1914. Listen kunne fortsættes.

3. Wilhelm von Rosen: *Månens kulør. Studier i dansk bøssehistorie 1628-1912*, Bind I-II, København 1993.

4. Se *Vort Folks Skændsel. Talerne ved Borgermødet i Koncertpalæet den 30. marts 1911*, København 1911.

5. Knud Pontoppidan: "Pervers Seksualitet. En klinisk Forelæsning, Decbr. 90"; *Bibliothek for Læger*, København 1891, s. 509-510. For neurasthenien se samme,

”Neurasthenien”, *Bibliothek for Læger*, Bind XVI (1886).

6. Pontoppidan 1891, s.505-513.

7. Pontoppidans synspunkter var i overensstemmelse med andre nervelæger i Nordeuropa på dette tidspunkt, f.eks. kan nævnes det meget læste værk *Psychopathia sexualis* af den østrigske overlæge Richard von Krafft-Ebing, som udkom første gang i 1886. Krafft­Ebing foreslog ligeledes, at kontrærseksuelle handlinger afkriminaliseredes, da der var tale om arvelige dispositioner i det enkelte individ. Tilsvarende argumenter genfandt man i Danmark hos Christian Geill, som havde følgende at sige om den kontrærseksuelles kønskrise: ”Men oftest har han [den kontrærseksuelle mand] dog andre psykiske Overensstemmelser med kvinden; han er ængstelig, undselig, forfænglig, har et stærkt udtalt Følelsesliv, stor Sans for æstetiske Nydelser, Smag og Tilbøjelighed for kvindeligt Haandarbejde. Paa lignende Maade kan den kontrærseksuelle Kvinde finde Smag i et emanciperet Væsen og Klædedragt, holde af at røge og drikke og vise absolut Ulyst til kvindeligt Arbejde.” Christian Geill: ”Læren om Psychopathia sexualis og dens retsmedicinske Betydning”, *Ugeskrift for Læger*, 4de Række, XXVII. Nr.31. 26. Maj 1893, s. 476. Den berlinske Carl O. Westphal udgav den første lægevidenskabelige afhandling om homoseksualitet i 1869 og indgav samme år et memorandum til den preussiske rigsdag for afskaffelse af straffelovsparagraf 143 om illegaliseringen af seksuelle handlinger mellem mænd. Dette blev dog afslået under hensyn til den almene sædelighed og moral. Paragraffen blev overtaget af det samlede tyske rige i 1870. Se Manfred Herzer, ”Das Jahr 1869”, i *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950*, udstillingskatalog, Berlin 1984, s.10, og von Rosen 1993, Bind I, s.225-226, og Bind II, s.481-483.

8. Rosen 1993, Bind. II, s.592-596. En tilsvarende udvikling fandt sted i Tyskland i århundredets begyndelse. Se Manfred Baumgart: ”Die Homosexuellen-Bewegung bis zum Ende des Ersten Weltkrieges”, i *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950*, udstillingskatalog, Berlin 1984, s.17-26. Se også James D. Steakley (1983): ”Iconography of a Scandal: Political Cartoons and the Eulenburg Affair”, i W.R. Dynes and Stephen Donaldson: *History of Homosexuality in Europe and America*, New York and London 1992, s. 323-385.

9. Jeffrey Weeks: ”Inverts, Perverts, and Mary-Annes: Male Prostitution and the Regulation of Homosexuality in England in the Nineteenth and early Twentieth Centuries”, i *Against Nature. Essays on History, Sexuality and Identity*, London 1991, s.46-67.

10. Bent Fausing, Steffen Kiselberg og Niels Senius Clausen: *Billeder af mændenes historie*, København 1984, s.122-126.

11. Carl Dumreicher: *Studenteforeningens Historie 1870-1920*, Bind II, København 1934, s.72.

12. Rosen 1993, Bind II, s.578-581.

13. Forestillingen om den kontrærseksuelle mands sirlige, ungpigeagtige boudoir optrådte flere steder. Ved mordet på den homoseksuelle rentier Lars Hansen 1893 kunne avisen *København* d. 8. januar 1893 fortælle, at der ofte fulgte soldater med ham op i lejligheden i Pilestræde, om vinteren tilfældige samlet op på gaden: ”Med dem drak han for omhyggeligt nedrullede Gardiner i sin lille Stue, udstyret med en fruentimmeragtig Smag for bløde Polstre og intetsigende Nips.” Rosen 1993, Bind II, s. 606-610. Under Den store Sædelighedssag 1906-07 kunne sagens første offer Emil Aae i sin redegørelse og kritik af sagen berette følgende om N.N., som ifølge Aae blev idømt 8 måneders forbedringshusarbejde: ”N.N. blev altsaa derimod arresteret, og *Middagsposten* strømmede over med de latterligste Løgnehistorier om ham og hans overordentlig prunkløse, lille Bolig, der skildredes og afbildedes som en Suite vældige Saloner, udstyrede med vellystig, orientalsk Pragt.” Emil Aae: *Den fulde Sandhed om min Arrestation og Fhv. Kst. Kriminalretsassessor Wilcke's Store Sædelighedssag 1906-07*, København 1909, s.102. Den berlinske læge Max Placzek beskrev i forordet til udgivelsen af Herman Bangs efterladte værk om homoseksualiteten

hans boligindretning på følgende måde: ”Sein Heim erinnerte viel eher an das Zimmer eines jungen Mädchens als an das eines ernst denkenden, mit dem Leben schwer kämpfenden Mannes.” Herman Bang: *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, hrsg. M. Placzek, Bonn 1922, s.6. Der var i det 19. århundrede en tradition for, at ofte overdådige kunstneratelierer var steder som den urbane elite besøgte, f.eks. Hans Makarts atelier i Wien. I Danmark havde denne tradition ingen fortilfælde med samme format som Zahrtmann.

14. Skærmene blev færdigbroderede juni 1889. Hendriksen 1919, s. 480.

15. Om kulten omkring Zahrtmanns mor i Rønne se bl.a. Ernst Goldschmidt: ”Kristian Zahrtmann”, *Politiken*, 25.2.1907; Emma Kraft: ”Paa Besøg hos Kristian Zahrtmann”, *Hus og Hjem*, 18. Aarg., nr.14, 1913; Georg Carstens digt i *Ekstrabladet*, 31.3.1913 i anledningen af Zahrtmanns 70 års fødselsdag, hvor vers 11-16 omhandler moderen; Henry Hellesen: ”Casa d’Antino. Et besøg i Kristian Zahrtmanns Atelier”, *Avertissements Tidende*, 165. Aarg., 14.1.1913. Den borgerlige moderdyrkelse ved århundredeskiftet fandt man også inden for kunsthistorien i f.eks. Emil Hannover: ”Kunstnermødre”, *Juleroser*, 1902, uden sidetal, med følgende indledning: ”Da den Kunst er bedst, som er dikteret af Kærlighed til Æmnet maa det forudsættes at besjæle den Kunstner, der maler sin Moders Billed, da han desuden oftest har malet hende endnu medens han var ung og i uformindsket Besiddelse af sine Kræfter, har *Julerosers* Redaktør ikke taget Fejl i den Formodning, at der kunne sammenstilles et smukt Galleri af Portrætkunst ved at samle et antal af de Portrætter, som skandinaviske Kunstnere har malet af deres Mødre.” Et af Zahrtmanns portrætter af sin moder optrådte blandt mange andre kunstneres moderportrætter i dette galleri. Året efter bragte *Juleroser* et indlæg med titlen ”Moderen i den nordiske Kunst”. Efter moderens død 20.3.1918 blev Zahrtmanns ”Et Minde om min Moder, som hun staar for mig”, dateret 30.8.1914, trykt i *Tilskueren*, april 1918, hvori det fremgik, at det efter Zahrtmanns eget ønske først måtte trykkes efter moderens død. *Politiken* udkom dagen efter moderens død med en nekrolog, hvori det fremgik, at det var som Zahrtmanns moder og model til de mange Leonora Christina-malerier, at hun blev hyldet. Faktisk er der kun tale om et maleri med motiv fra *Jammersminde*, i hvilket Laura Pauline er genkendelig som model. Det drejer sig om det første af disse motiver som Zahrtmann malede, *Leonora Christine i Blåtårn 1870-71*, (DS 260), som blev udført i forbindelse med den Neuhausenske konkurs, som han vandt i 1871, dog med en anden udgave af det samme motiv (DS 261), hvor modellen ikke længere havde moderens fysiognomi. Den enige Zahrtmann-litteratur fra 1940’erne og fremefter har fortolket hans moder som en psykopatologisk indflydelse på ham og hans kvindebilleder i nær forbindelse med hans ugifte tilstand, med Marcussen 1980, som undtagelsen. Således Walter Schwartz i ”Mesteren uden Naturanlæg”, *Politiken*, 27.3.1943: ”Naar han aldrig knyttede sig til nogen anden Kvinde, var det uden Tvivl, fordi Moderidealet stadigt stillede sig imellem; ingen kunde i hans Øjne blot tilnærmelsesvis taale Sammenligning med den fine og elskelige gamle Dame i Rønne. Det almene, der nu og da savnes i hans Kunst, skyldes maaske, at hans Følelsesliv aldrig fik naturlig Udløsning, som det kan ske gennem en sund Forelskelse og Forholdet til Kone og Børn.” I Peter Michael Hornungs bog 50 år senere, Hornung 1993, s.150-166, hvor Zahrtmann karakteriseres som infantil og umandig, bliver alt i Zahrtmanns gøre symptom på den dominerende moderindflydelse, lige fra hans interesse for botanik til hans kvindefremstillinger, og hans homoseksualitet, formodentligt ud fra den ”populærvideenskabelige” opfattelse at homoseksuelle mænd er et resultat af dominerende mødre. Denne tradition i Zahrtmann-litteraturen bemærker sig ved ikke at forholde sig analyserende til den historiske udformning af Zahrtmanns moder, dvs. hvordan hun optrådte og hvilke sammenhænge hun indgik i, samt hvilke betydninger mødre ellers blev tillagt i det borgerlige Danmark ved århundredeskiftet. For en detaljeret kritik af Zahrtmann-litteraturen se undertegnede cand.phil.-speciale, *Kristian Zahrtmann (1843-1917). En homoseksuel kunstneridentitet i Danmark ved århundredeskiftet og den kunstneriske fremstilling af homoseksualiteten i Nordeuropa*, København 1993.

16. Th. Lind: ”Kristian Zahrtmann. Digteren i dansk Malerkunst”, *Almanaken*, København 1913, s.49.

17. Afbildet i: *Julius Paulsen. Smaa Kunstbøger*, nr. 12, København 1915.

18. Se f.eks. ”Kristian Zahrtmanns Breve til Fru Benedicte Frölich. I Uddrag ved M. K. Zahrtmann”, *Tilskueren*, 1923, s.216-235, samt diverse breve på Det kongelige Bibliotek, København.

19. Danneskjold-Samsøe 1942, s.365-366.

20. I brev til S. Danneskjold-Samsøe fra Rønne 10.4.1903 beskrev Zahrtmann festen, som endte med, at han blev båret hjem af festdeltagerne, og hvor en af de ledsagende politimænd ytrede, at det ikke var en måde at bringe en dame hjem på. Danneskjold-Samsøe 1942, s. 506-507.

21. Kristian Zahrtmann: ”Indtryk fra min Barndom”, *Tilskueren*, april 1913, s. 330-342. Se også Elise Konstantin-Hansen: ”Kristian Zahrtmann og hans kunst”, *Højskolebladet*, 1922, s.1018.

22. Schwartz 1943. Agnes Slott-Møller, som absolut ikke brød sig om Zahrtmann, var ikke interesseret i at rense Zahrtmanns ”adelslir” for erotiske undertoner, hvad følgende citat fra *Folkevisebilleder*, København 1923, s. 8, demonstrerer. ”Nu skulle man jo tro, at det maatte være den herligste Oplevelse for unge Kunstnere at følges ind i Italien med en kunstner som Zahrtmann, det kunne det sikkert ogsaa være blevet hvis ikke Z. havde været saa op over begge Øren optaget af den unge Greve, ved hans almindeligste Betragtninger udbrød Z. henrykt: ’det er jo egentlig glimrende sagt’ eller: ’det har Du min Tro ret i’ ...”

23. Se Marianne Zenius: *Genrebillede og virkelighed*, København 1976. Forfatteren nærlæser Vermehrens, Exners og Dalsgaards genrebilleder i relation til samtidige byggeskikke og klædedragter på landet og konkluderer, at der for interiørernes vedkommende er tale om frie bearbejdningsformer af den traditionelle, landlige arkitektur ud fra pittoreske og narrative hensyn, og at der m.h.t. tøjet er tale om afbildninger af forældede egnsdragter understøttende det københavnske borgerskabs fantasi om det uforanderlige liv på landet i industrialiseringens tidsalder. En tilsvarende detaljeret analyse af Zahrtmanns genrebilleder er endnu ikke foretaget.

24. Disse læsninger er inspireret af Laura Mulvey (1975): ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, i Brian Wallis (red.): *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York 1984, s.361-373. En biografistisk læsning af Zahrtmanns oeuvre, som fortolker alt som udtryk for kunstnerens ”personlighed”, må enten se et problem i de italienske genremotiver, hvis tesen om Zahrtmanns homoseksualitet skal underbygges, eller et frelsende bevis på det modsatte. Således kan Annette Stabell berette, hvorledes Civita d’Antinos vitalitet afbalancerede Zahrtmanns komplicerede tilværelse som ”mand og menneske”, hvad netop afspejler sig i malerierne, idet de bizarre psykologiske dramaer som man ellers støder på hos Zahrtmann (forfatteren har her formodentligt haft historiemalerierne i tankerne) ikke dukker op i Italiensmotiverne. Denne fortolkning er ikke overraskende i betragtning af, at forfatteren ikke ser Zahrtmanns genrer som konventionelle. Således bliver genrebillederne for Stabell til ureflekterede virkelighedsgengivelser. ”Zahrtmann iagttog scenerierne og fæstnede dem på lærredet.” Stabell 1989, s.12, 22. Accepterer man derimod kunstneridentiteten som noget performativt, vil man se hvorledes Zahrtmann tematiserer en erotik, som bevæger sig på forskellige niveauer relateret til de forskellige genrer – den simple blandt den italienske underklasse og den mere idealiserede i historiemaleriernes homosociale rum.

25. Se Robert Aldrich: *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*, London og New York 1993.

26. Zahrtmann redegjorde i to interviews til Per Pryd (Andreas Vinding) i *Politiken* for, hvorledes billedet af ”den unge Pige, der ganske tvangfrit morer sig efter Badet” var udført i

opposition mod de akademiske prisopgaver. Per Pryd: ”Kr. Zahrtmann og ’Dronning Christina’. Besøg hos Mesteren”, ukendt dato, formodentlig 1907, udklip i Hjalmar Bruuns Udclipssamling, Zahrtmann, Bind I, og ”Zahrtmann fortæller om ’Susanne i badet’”, *Politiken*, 10.4.1907.

27. Hendriksen 1928, s.193-194. I et tidligere brev til Krohn fra Siena 28.7.1876 beklagede Zahrtmann, at hans nyfortolkning af motivet med den purunge og derfor korthårede Samson over for den 40-årige Delila næppe ville blive forstået af publikum: ”Der er meget, som det var morsomt at gøre, men Publicum holder en om Livet som en Frø, man vil have til at gabe.” Hendriksen 1928, s.192.

28. Lyngberg u.å., s.40.

29. For det intimiserede historiemaleri hos J.-A.-D. Ingres som en karakteristisk udtryksform for det 19. århundrede i Europa se Stefan Germer: ”Stillgestellte Geschichte” i Ekkehard Mai: *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein 1990, s.193-198. En eksponent for denne form for historiemaleri kronologisk og geografisk tættere på Zahrtmann var Adolph Menzel, bl.a. dennes *Friedrich den Stores fløjtekoncert i Sanssouci* ca. 1850, Schloss Charlottenburg, Berlin. I en dansk sammenhæng kan Eckersbergs historiemalerier afbilde en borgerlig ideologi, se Mogens Nykjær: *Kundskabens billeder*, Århus 1991, kap. 1.

30. Karl Madsen: ”Kristian Zahrtmanns Leonora Christina-Billeder”, *Tilskueren*, 1885, s.524-543. Karl Madsen viste sig ellers at få problemer med Zahrtmanns historiemalerier, idet han kunne genkende elementer de enkelte billeder imellem. For Madsen ødelagde de anakronistiske elementer illusionen om den selvoplevede historie. Jeg fortolker disse elementer i Zahrtmanns historiemalerier som del af hans teatralisering og nutidiggørelse af historiemaleriet, se nedenfor. Karl Madsen i *Politiken* 10.5.1886 i anmeldelse af kunstudstillingen samme år, og samme i anmeldelse af forårsudstillingen 1887 i *Politiken* 31.5.1887. Francis Beckett var også forstyrret af de anakronistiske elementer når han hævdede historiemalerens ret til at forudsætte kendskab til det afbildede motiv, men som så også til gengæld måtte gengives historisk korrekt. Francis Beckett: ”Maleren Kristian Zahrtmann”, *Illustreret Tidende*, nr. 30, 34. bind, 1893, s.358. Emil Hannover kontrasterede i *Politiken* 31.5.1887 Otto Baches ”Chr. IV.s kroningstogt”, malet til Det Nationalhistoriske Museum, med Zahrtmann, som forstod at udtrykke menneskets sindsstemninger. For Frederiksborgmuseet se Mette Bligaard (red.): *Fædrelandshistoriske billeder*, udstillingskatalog, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg 1989, indledning ved Bligaard s. 9-24.

31. Zahrtmann i kort til professor J. L. Heiberg i Rom, stemplet Kbh. 5.3.1914, Det kgl. Bibliotek, Kbh., NKS 4417-4.

32. Se bl.a. Zahrtmann i brev til F. Hendriksen fra Rom 27.1.1877, og brev til etatsrådinde Frölich 21.7.1911, i Hendriksen 1919, s.227, 563-564.

33. Honnens de Lichtenberg 1984, s. 42.

34. Frans Hals-citatet blev foreslået af Stephen J. Campbell.

35. *Julie og ammen* fra Shakespeares *Romeo og Julie* blev malet 1881 (DS 514) med forstudier tilbage til 1874. *Lady Macbeth* blev til i 1900 (DS 853) med forstudier udført året før, og *Fyrstinde Helena* fra Ibsens *Kejser og Galilæer* blev malet 1894 (DS 769).

36. Zahrtmann i brev til Pietro Krohn 24.4.1883, i Hendriksen 1928, s.272. Samme i brev til Otto Haslund og hans kone 1.6.1883 fra Sara di Campagna, *ibid.*, p.324. I brev til Karl Madsen 7.1.1910, København, udtrykte Zahrtmann sin skuffelse over, at Van Gogh og Paul Gauguin blev købt til Galleriet til fordel for Jens Birkholm. *ibid.*, s.549-550.

37. Bloch og Marstrand havde igen deres måder at få deres maleri til at fungere på, som var anderledes end Zahrtmanns. En analyse af dette ligger uden for denne artikels rammer.

38. Brodersen 1991a, s.56.

39. Vilhelm Wanscher beskrev Zahrtmanns udvikling på følgende vis: Da han var elev af Carl Bloch (ikke at forstå i bogstavelig forstand) var hans plastiske rumfølelse stærkest. Men med de sene billeder som f.eks. *Dronning Kristina i Palazzo Corsini*, 1908, var det kun farvepragt, som interesserede ham. Billedet viste ikke brudt lys, men et klart rum med nærværende figurer. Dette udtrykte for Wanscher ”en vældig kunstnerisk Konsekvens.” Vilhelm Wanscher: ”Føraarsudstillingerne 1908”, *Gads Danske Magasin*, 1908, s. 493-494.

40. Hendriksen beskrev, hvorledes Zahrtmann docerede Constantin Hansens fresker i universitetets vestibule for sine elever sammen med Rafael og Thorvaldsen. Hendriksen 1919, s. 403.

41. Constantin Hansen (1863): ”De ’Skjønne Kunstners’ Enhed”, *Artes*, Tome IV, 1936, s.63, 66.

42. Hansen 1936, s.63, 66-67.

43. Wanscher (1908) beskrev en dualitet i dansk kunst eksemplificeret ved Zahrtmann og Viggo Johansen som kontrasten mellem rumfølelse og maleriske valører. Zahrtmann kontrasterede i et brev til Fritz Syberg 15.7.1912 Bloch med Johansen. Mens Bloch for Zahrtmann stod for hjerte, psykologi, farve og følelse, stod Johansen for farvens opløsning og virkede intetsigende. Dette kan ses som en kontrastering af det fortællende maleri med en bestemt form for realisme. I samme brev kritiserede han Christen Købkes frastødende realisme, som blev stillet over for C.W. Eckersbergs farve, smag og storstilethed. Hendriksen 1919, s.573-575.

44. Vilhelm Wanscher: ”Føraarsudstillingerne”, *Dansk Tidsskrift*, 1904, s. 408-416. Wanschers kunstideal var netop præget af den samme fortidsdyrkelse som Zahrtmann, som samtidig ophævede historien, idet det var det samme ideal, der blev genfundet på tværs af historien i forskellige udformninger. Flere af de kunstnere som Wanscher hyldede som forbilledlige, samt de unge kunstnere, som han mente var på det rette spor, blev ligeledes prist af Zahrtmann ved forskellige lejligheder: Fidiás, Eckersberg, Constantin Hansen, Thorvaldsen, Einar Nielsen o.a. Se også Vilhelm Wanscher: ”Naturalismen paa Føraarsudstillingerne”, *Dansk Tidsskrift*, 1906, s. 428-434.

45. Danneskjold-Samsøe 1942, s. 236. Ideerne om det selvrefleksive i Zahrtmanns maleri er inspireret af Michael Frieds værker, bl.a. *Courbets Realism*, Chicago 1990.

46. Zahrtmann-eleven Poul S. Christiansen beskrev hvorledes Zahrtmanns praksis inkorporerede og forsøgte at levendegøre den skulpturelle tradition ved at anbefale eleverne at starte med studiet af den levende model for derefter at gå til gipsmodellen. Christiansen tolkede dette som Zahrtmanns ønske om, at eleverne skulle kunne give gipsen liv i afbildningen. Poul S. Christiansen: ”Livserindringer. Zahrtmanns Skole”, *Tilskueren*, 1926, s.111.

47. Prometheus blev tolket som symbol på kunstneren af Lactantius i bind II af *Divinae Institutiones*, og historien blev gentaget af Giorgio Vasari. Se Lactantius: *The Works of Lactantius*, translated by William Fletcher, Vol. I, London 1871, s.115, og Giorgio Vasari: *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, Vol. II, Testo, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze 1967, s.27. Henning Bech har tolket Zahrtmanns Prometheus som et tidligt udtryk for ”bøssecamp”: ”Her er misforholdet mellem Zahrtmanns tydelige erotiske betagelse af sin model og så den setting som bruges til at legitimere at billedet males: den nøgne unge mand ligger lad og absolut uforstyrret henslængt over det meste af billedet og piller sig fraværende i den ene brystvorte, mens en meget grum og udstoppet ørn hænger med

udslåede vinger i det ene hjørne og – ved man fra historien men absolut ikke fra billedet – skal til at hakke hans lever ud.” Bech 1988, s.195. At Zahrtmanns eneste interesse i at male billedet var sex og at han har kaldt det ”Prometheus” for at kunne slippe afsted med at male en nøgen mand, er dels en fejllæsning af Zahrtmanns meget originale og ikke let forståelige fortolkning af motivet med den resignerende Prometheus, og dels en frakendelse af sameksistensen af et erotisk indhold med et mytologisk. Lige så tydelig som den erotiske fascination er for Bech, lige så utydelig var den for det bedsteborgerlige kunst- og litteraturtidsskrift *Juleroser*, centreret omkring familiejulen, som i 1908 bragte en farvegengivelse af billedet.

48. Elaine Showalter: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siecle*, Harmondsworth 1990, kap. I.

49. Dumreicher 1934, s.243.

50. Dumreicher 1934, s.18-31.

51. Hendriksen 1919, s.205.

52. En *Madonna med barn* af Zahrtmann afsluttet 1893 (DS 726) optrådte på væggene i flere af genremotiverne fra Civita d’Antino som et andagtsbillede. I *En fange. Johanne den gale af Castilien* 1899 (DS 834) optræder hans eget *Det mystiske bryllup i Pistoia*, 1894 (DS 752), Bornholms Kunstmuseum, som det centrale billede i en triptykon.

53. Gunnar Sørensen: ”Vitalismens år?”, *Cras*, XXVI, 1981, s.26-42; Hans Bonde: *Mandighed og sport*, Odense 1991, s.189-192.

54. H. B. i: *Illustreret Tidende*, nr. 27, 1906. Zahrtmann var ligeledes i sine mandebilleder optaget af ideer om det ”racerene” menneske, og i overensstemmelse med strømninger i Nordeuropa ved århundredeskiftet mente Zahrtmann, at nordboerne stammede fra de gamle grækere i modsætning til de mørke italienerne, som udgik fra romerne. Zahrtmann i brev til L. Zeuthen 21.4.1884: ”Forskellen mellem det græske antike og det romerske er saa aldeles ubegribelig stor, man ser at det er et anderledes tænkende Folk. Noget medvirker maaske at vi Nordboer aabenbart er mere stammebeslægtede med Grækerne.” Og i et brev til kusinen grevinde Wanda Danneskjold-Samsøe, 14.5.1908 fra Montpellier: ”Det er morsomt hvor man mærker at disse sydfranske stamme baade fra Grækere og Romere. I aftes var jeg paa en Knejs næsten ene med Soldater. Jeg talte at netop Halvparten var blonde, altsaa af ægte græsk Herkomst.” Hendriksen 1919, s.365 og 534. I Zahrtmanns mest græske motiv *En sejrherre*, 1915, privateje (DS 1136), er den skandinavisk udseende unge mand placeret over et bjerglandskab. Han er udstyret med et hofteparti som en græsk *kouros* fra den arkaiske eller den tidlige klassiske periode, mens den nedadhængende højre arm med laurbærkransen genkalder den tilsvarende arm i Michelangelos David. Den poserende atlet holder en statuette frem af en løbende figur kontemplerende sin egen kropslige idealitet i et lukket, narcissistisk kredsløb. Figuren dukker op i 1911-udgaven af *Sokrates og Alkibiades*. Billedet kan sammenlignes med Franz von Stucks heteroseksuelle fortolkning af det tilsvarende motiv, hvor den nøgne sejrherre holder en Nike-statue frem for sig som billede på hans inspiration, afb. Otto Julius Bierbaum: *Stuck*, zweite Auflage, Bielefeld und Leipzig 1901, s.56. For motivet med den nøgne, ensomme yngling på klippetoppen se Bram Dijkstra: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, New York og Oxford 1986, s.223-227.

55. Bonde 1991, s.63.

56. Læsningerne af afbildningen af den homosociale erotik er bl.a. inspireret af Michael Hatt: ””Making a Man of Him”: Masculinity and the Black Body in Mid-Nineteenth-Century American Sculpture”, *Oxford Art Journal*, Vol. 15, No. 1, 1992, s.21-35, og samme, ”Muscles, Morals, Mind: The Male Body in Thomas Eakins” *Salutat”*, i Kathleen

Adler and Marcia Pointon (red.): *The Body Imaged. The Human Form since the Renaissance*, Cambridge 1993.

57. Se artiklens del II.

58. Teten's billede er blot et enkelt eksempel på den vitalistiske kunsts demonstrative udelukkelse af en potentiel homoseksualitet som et socialt tabu, ekstra problematisk i en scene med nøgne mænd. En analyse af Gunnar Sadolins *Hellenere på Refsnæs*, 1895, kunne føre til samme resultat hvad angår figurernes isolerede/ende posering. 'Hellenerebevægelsen' udgik overvejende fra Zahrtmanns malerskole i 1894 og bestod af sommerlejre, hvor der blev dyrket nudisme, gymnastik og udendørs modelstudier. Se Honnens de Lichtenberg 1978, s.48-50.

59. Anonym: 'Fra 'Den frie', *Hver 8. Dag*, 12.4.1914, med reproduktion af det store Adam-billede. Se også Brodersen 1991b, s. 24-25

60. Helge: 'Portræt', *Politiken*, 28.3.1914.

61. Anonym: 'Portræt', *Politiken*, 23.3.1912.

62. Anonym: 'Malerier paa Den fri Udstilling', *Illustreret Tidende*, nr. 27, 1912.

63. Brodersen 1991b, s.27.

64. Peter Gay: *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud. The Tender Passion*, Vol. II, New York og Oxford 1986, s.237-246.

65. Måske var det som respons på Zahrtmanns Sokrates-motiver, at Johannes V. Jensen, som var på venlig fod med Zahrtmann og som bemærkede sig ved sin stærkt anti-homoseksuelle indstilling, udtrykte sig i følgende vendinger: 'Den Zahrtmannske Skole tilhører allerede Historien. Aanden i hans Laboratorium var, som alle ved, den sokratiske: vend tilbage til dig selv.' J.V. Jensen: *Myter*, København 1912, a.90. Se også hans kronik 'Samfundet og Sædelighedsforbryderen', *Politiken*, 30.11.1906. Anderledes udtrykte Peter Hansen sig i beskrivelsen af, hvorledes Zahrtmann lod optagelsen af nye studerende være afhængig af de ældre elever: 'Det var de mærkeligste Fyre, Zahrtmann sendte op til os, en Protest fra vor Side kunne da mødes med den Motivering: 'ja, men han ser da saa ung og bedaarende ud,' og skønt vi fandt et saadant Argument meningsløst, har det sikkert været Adgang nok.' Peter Hansen: 'Erindringer fra Zahrtmanns Skole. Fra Skolens første Aar', *Tilskueren*, april 1913, s.346. I forbindelse med Den Store Sædelighedssag bragte Ekstrabladet 24.11.1906 artiklen 'Sokrates. En Afsløring' som svar på en artikel i Social-Demokraten, hvor man bl.a. kunne læse følgende: 'For retten hævdede Sokrates frækt og standhaftigt sine modbydelige Standpunkter i den berømte Forsvarstale eller *Apologi*, som vi allesammen er blevne plagede med i Skolen. En Tale, der vrimler med Hentydninger til ækle Ting. Nu har vi i over 2000 Aar lært, at Sokrates blev stillet for Retten, fordi han lærte Ungdommen nogle ideelle radikale Anskuelser. Men det var det ikke. Nej, han blev stævnet af den daværende offentlige Politiret, hvor Wilckipaminades var Assessor – som gemen Sædelighedsforbryder. Det var en skandaløs Proces, til hvilken samtlige Athens Piccoloer, Markører, Skuespillere og Forfattere var stævnedes [hellip;] Sokrates' Skrivebordsskuffe vrimlede med Fotografier af den hæsligste Art. Disse Fotografier fremlagdes i Retten, og Hr. Sokrates blev efter en kort Votering dømt til Døden. – Saaledes fik den gamle Homoseksualist sin velfortjente Straf. Og hermed er han afsløret.' Jeg er Wilhelm von Rosen taknemmelig for denne henvisning.

66. Brodersen 1991b, s. 28. For Zahrtmanns *Sokrates og Xantippe*, 1895, privateje, København (DS 990), se s. 27-28.

67. Platon: *Platons Skrifter*, Bd. III, red. Carsten Høeg og Hans Ræder, København 1992, s.135-147.

68. Bjarne Jørnæs: ”Zahrtmann”, *Dansk biografisk leksikon*, Bind 16, 3. udg., København 1984, s.129.

69. Modellen, der hed Petersen og gik under kunstnernavnet Barley, var artistisk og musikalsk klovn og arbejdede som model på Kunstakademiet i København. Billedet blev malet til kontorchef Hans Christian Christensen, som registrerede Zahrtmanns malerier. Denne modtog billedet fra Zahrtmann 5.4.1907. Formodentligt nåede det ikke at komme med på en senere ophængning på Zahrtmanns udstilling i Kunstforeningen, Gl. Strand, som åbnede februar samme år. I et udateret brev på Det Kgl. Bibliotek til Christiansen, stemplet Kbh. 1.3.1907, berettede Zahrtmann følgende om hans fortsatte arbejde på maleriet: ”De vil neppe finde megen Forskel og dog har jeg ofte malt derpaa, da det interesserer mig og jeg er indtagen i Barley.”

70. Længslen efter det militære blandt de homoseksuelle ved århundredeskiftet var noget af en kliché, se Rosen 1993, Bd. II, s.590- 592.

71. Brev til fru H. Hendriksen, Fuglebakken, 8.7.1913, Brodersen 1991b, s. 24. Se også brevet til Wanda Danneskjold-Samsøe 14.5.1908, note 53.

72. Det vigtigste kildemateriale til disse værker er Honnens de Lichtenberg 1984.

73. Brodersen 1991b, s. 23.

74. Amalie Skram om Zahrtmanns ”Leonora Christinas død” i anmeldelse af Den Frie Udstilling, *Politiken*, 26.5.1901. Skram gjorde op med Leonora Christinas historie ved at kritisere dels hendes loyalitet over for husbonden, da mange andre kvinder havde delt denne skæbne uden at blive takket, og dels at hun støttede sin søns landsforræderiske planer. Den ro, som hun udviste i fængslet, var ifølge Skram hendes eneste mulighed.

75. Se note 15.

76. Per Pryd, ukendt dato. Zahrtmann berettede, at han havde hørt anekdoten 25 år før i Rom. Dette modarbejder Jens Thiis, som i en kronik i *Politiken* 20.4.1908 pegede på et digt af Verner von Heidenstamm som forlæg. Dennes ”Drotning Kristinas Julnatt” blev udgivet i *Dikter*, Stockholm 1895, s. 98-102. I digtet er den abdicerede dronning kun i selskab med sin terne under kjoleløftningen.

77. Til spørgsmålet om hvorvidt reaktionen mod de givne, anti-homoseksuelle normer ikke blot gentager og forstærker disse ved netop at forholde sig til og arbejde inden for dem svarer Dollimore, at reaktionen foregår inden for den eneste virkelighed som er til, og anerkender man ikke dens betydning fratager man oppositionen muligheden for at tale overhovedet. Jonathan Dollimore: *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford 1991, s.85-89. ”[...] binarism affords the opportunity for transgression *in and of its own terms*; transgression is in part enabled by the very logic which would prevent it.”, Dollimore 1991, s. 88.

78. Karakteristisk nok har Zahrtmanns reetablering koncentreret sig om hans rolle som lærer ved Studieskolen (Honnens de Lichtenberg 1978), hans Leonora Christina motiver i en nationalhistorisk fortolkning (Honnens de Lichtenberg 1984), og de folkekære, italienske genremotiver som gengivelser af et ukompliceret og sundt liv som en modvægt til Zahrtmanns komplicerede personlighed (Stabell 1989). Jeg har i denne artikel kun antydnet hvilke muligheder der ligger i en revisionistisk læsning af resten af Zahrtmanns oeuvre. Ingen af Zahrtmanns sene mandebilleder, som i disse dage hyppigere end nogensinde bydes til salg rundt omkring i landets auktionshuse, befinder sig i offentlige samlinger.

Om forfatteren



Morten Steen Hansen

Morten Steen Hansen er ph.d. fra Johns Hopkins University og forsker i kunst fra renæssancen og barokken med særligt fokus på Italien. For nuværende er han Novo Nordisk research fellow ved Det danske Institut i Rom.

- mortensteen2001@yahoo.com