PERSPECTIVE

Zahrtmanns symposion: Etik, historie og begær

Scenen til Kristian Zahrtmanns (1843-1917) Sokrates og Alkibiades fra 1911 er taget fra Platons Symposion, som var en af de mest brugte referencer for homoseksuelle mænd i Zahrtmanns samtid. Michael Hatt argumenterer for, at Zahrtmanns brug af Symposion adskiller sig væsentligt fra den typiske brug af antikken som forsvar for eller symbol på mandlig homoseksuel kærlighed.

Resumé

Kristian Zahrtmanns Sokrates og Alkibiades, malet i 1911, har længe været bedømt som et billede på homoseksuelt begær og dermed som en repræsentation af Zahrtmanns egen seksualitet. Den helt særlige måde, Zahrtmann anvender Platons Symposion på, er derimod ikke blevet bemærket. Jeg vil argumentere for, at Zahrtmanns praksis adskiller sig fra andre måder at bruge den græske antik som apologi for eller symbol på homoseksuel kærlighed, både i måden den direkte refererer til omstændigheder i Danmark i begyndelsen af 1900-tallet, og som den indskriver sig i kunstnerens æstetiske og filosofiske tanker. Jeg argumenterer for, at Zahrtmann ikke fremstiller homoseksualitet i med eller mod tidens moralske og juridiske normer, men at han derimod, på et tidspunkt, hvor der i København er både systematisk, statslig undertrykkelse af homoseksualitet og en begyndende debat om seksualiteten, overvejer det etiske arbejde, der skal til for at imødekomme begæret i eget liv og praksis.

Artikel

En ældre mand svøbt i kåbe sidder fordybet i tanker med en lille statuette i hånden. Hans fingre holder om figuren, men hans mærkeligt ufokuserede blik virker indadvendt, som om han er mere optaget af en højerestående verden [fig.1]. Ved siden af ham sidder en yngre mand. Han er nøgen og muskuløs, og han læner sig forførende ind mod den ældre mand, som om han har lyst til at bytte den lille figur ud med den ægte vare, erstatte statuettens kolde bronze med den smukke ledsagers varme hud. Man aner et smil på den yngre mands ansigt, som om han er bevidst om det ironiske ved situationen: at hans ældre ledsager foretrækker at søge intellektuel tilfredsstillelse frem for en ellers tilgængelig, kropslig tilfredsstillelse.



Fig. 1: 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

Kristian Zahrtmanns *Sokrates og Alkibiades* fra 1911 har længe været opfattet som et maleri, der italesætter homoseksuelt begær, og som et udtryk for Zahrtmanns egen homoseksualitet.[1] Scenen er taget fra Platons *Symposion*, som i slutningen af 1800-tallet og godt ind i 1900-tallet ganske rigtigt var en af de mest brugte referencer for homoseksuelle mænd. Hvad der imidlertid har været mindre

i fokus, er den særlige måde, Zahrtmann bruger sin kilde på. Mit argument er, at Zahrtmanns brug af *Symposion* adskiller sig væsentligt fra den typiske brug af antikken som forsvar for eller symbol på mandlig homoseksuel kærlighed; både specifikt i forhold til konteksten – Danmark i starten af 1900-tallet – og i forhold til Zahrtmanns mere generelle æstetiske og filosofiske optagethed.

Jeg vil argumentere for, at Zahrtmann ikke forholder sig til emnet homoseksualitet i forhold til, hvorvidt gældende lov og moral overholdes eller ej, men at han – på et tidspunkt hvor staten systematisk undertrykte homoseksualitet, og debatten om seksualitet endnu var i sin vorden – opfatter det etiske arbejde som nødvendigt, hvis begæret skal kunne finde en plads i liv og arbejde. Som ironien i maleriet antyder, er Platons Sokrates ikke blot et symbol på en bestemt form for begær og dets legitimitet; han er i langt højere grad en figur, man kan lære af, i forhold til at bruge begæret til at skabe en relation til sig selv og andre – de strukturer, som Michel Foucault kalder 'brugen af nydelserne' og 'omsorgen for sig selv'.[2]

København, Grækenland

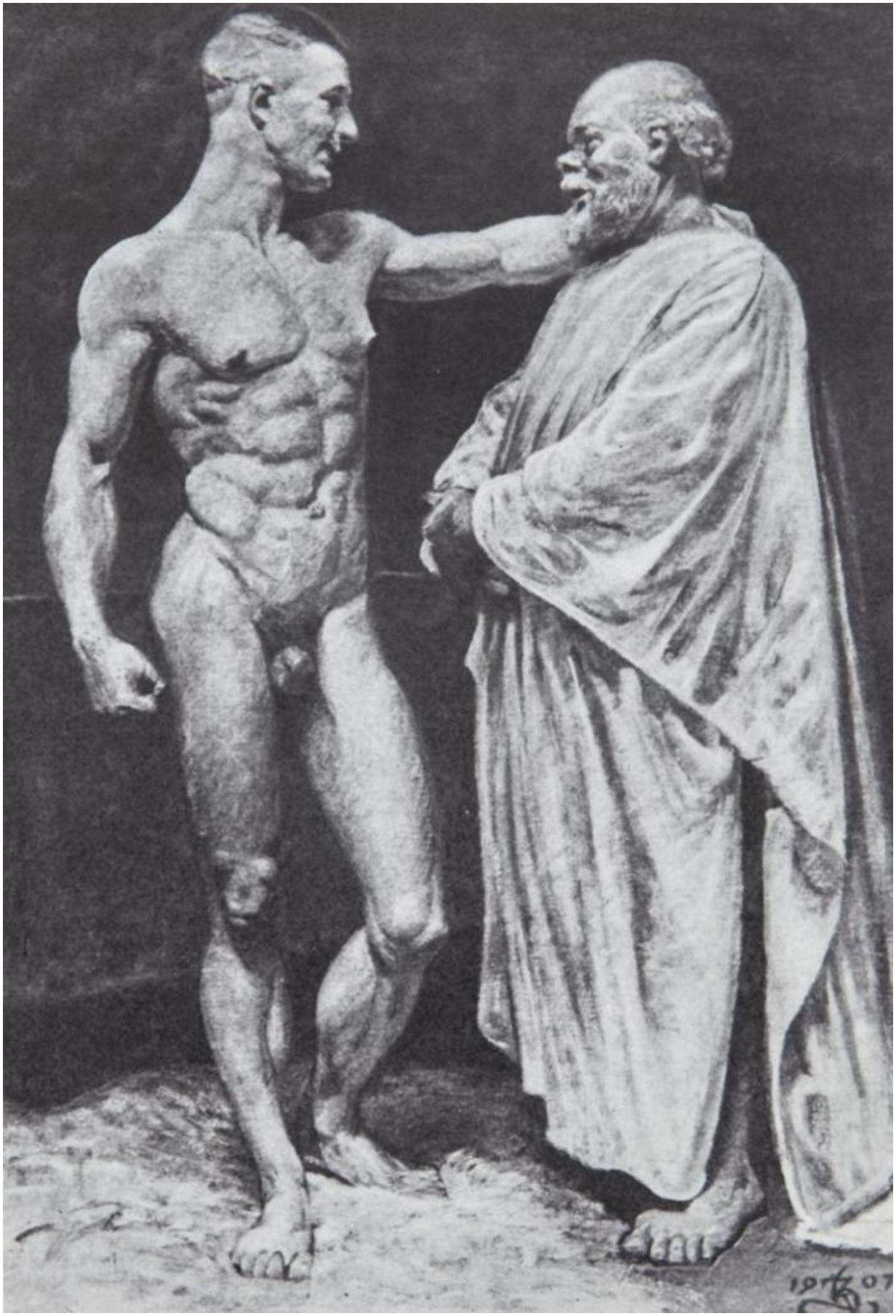


Fig. 2: Kristian Zahrtmann: *Sokrates og Alkibiades*, 1907. Olie på lærred, 49 x 35 cm. Ukendt opholdssted. Foto: © Ole Akhøj fra Danneskjold-Samsøe, *Kristian Zahrtmann*, Rasmus Navers Forlag, København 1942, s. 466.

I et brev, som Zahrtmann skrev til sin mor, fremgår det, at han første gang overvejede at male

Sokrates og Alkibiades i 1876.[3] Men først i 1907 tog han fat på motivet og malede en første version, som siden er gået tabt [Fig. 2]. Hvor de to mænd i første version står ansigt til ansigt, er de i den anden version fra 1911 placeret siddende ved siden af hinanden. Begge malerier blev udstillet i København. Den sene udgave blev udstillet første gang på kunsthandler Kleis' martsudstilling i 1911, og den tidlige version blev udstillet på Den Frie Udstilling i 1914 i forbindelse med en retrospektiv udstilling om Zahrtmann. Begge malerier blev desuden gengivet i flere publikationer. 1907-udgaven var en af de i alt 60 reproduktioner, som blev udvalgt til en udgivelse om Zahrtmann i Gads Forlags serie *Smaa Kunstbøger*. Og den senere udgave af maleriet blev brugt som forsideillustration i avisen Riget i februar 1911, som en forsmag på de nye værker, der skulle udstilles på Kleis' martsudstilling senere det forår.[4] Det første maleri var desuden på forsiden af Social-Demokraten den 29. marts 1914 sammen med flere andre malerier i forbindelse med Den frie Udstillings retrospektive udstilling.[5] 1907-udgaven af maleriet blev købt af H. Chr. Christensen, en af Zahrtmanns vigtigste mæcener, og 1911-udgaven blev solgt af Kleis til E.T. Kiellerup engang efter 1913.[6]

Motivet, og det antydede homoseksuelle begær, var altså tydeligvis ikke nogen hindring for, at billederne blev både udstillet og diskuteret offentligt. Og malerierne blev da også lavet på et tidspunkt, hvor der var stor interesse – også i videnskabelige kredse – for det antikke Grækenland. Ligesom det var tilfældet i resten af Europa og i Nordamerika, var også de københavnske kunstneriske og intellektuelle miljøer i begyndelsen af det 20. århundrede gennemsyret af hellenisme. Det gamle Grækenland dukkede op overalt: i Ny Carlsberg Glyptoteks samling, i Carl Nielsens musik, i uddannelsesdebatter og, naturligvis, i kunstverdenen, særligt tydeligt i form af gruppen Hellenerne, som under ledelse af Gunnar Sadolin forsøgte at genskabe de græske asketiske idealer under noget køligere vejrforhold på Fyn [Fig. 3].[7] Og nøgenstudier af mandlige modeller var en vigtig del af dette.

Zahrtmann var fuldt ud en del af den antikbegejstrede verden. Han havde læst klassisk sprog, var i det hele taget meget lærd, hævdede, at græsk havde været hans yndlingsfag i skolen. Han havde gået på Sorø Akademi, hvor han var blevet undervist af Rektor Bøjesen, en af Danmarks vigtigste filologer, og han elskede Herodot, Xenofon og tragedieforfatterne.[8] Senere studerede han også græsk kunst i både Grækenland og Italien – hvor han sendte vasetegninger hjem til keramikfabrikken Hjorths [Fig. 4] – og han underviste både Gunnar Sadolin og de andre hellenere på sin skole i midten af 1890'erne.[9]

Derudover var Zahrtmann medlem af Græsk Selskab, der blev stiftet i 1906 som et forum for forelæsninger og diskussioner, og som spillede en vigtig rolle i udbredelsen af viden om antikkens Grækenland i Danmark.



Fig. 3: Gunnar Sadolin: *Hellenere på Refsnæs*, 1895. Olie på lærred, 76 x 105 cm. Privateje. Foto: © Ole Akhøj.

Til selskabets allerførste møde holdt Harald Høffding, Danmarks førende filosof, forelæsning om Platons *Symposion*, hvor han fortalte, at det var *Symposion*, der havde gjort ham til filosof.[10] Som man måske kan forestille sig, dvælede Høffding ikke ved emnet homoseksualitet i sin forelæsning, selvom der er en reference til Alkibiades' forsøg på at "besnære" Sokrates.[11] Det vides ikke, om Zahrtmann overværede Høffdings forelæsning, men han og Høffding var i hvert fald gamle venner. Derudover blev forelæsningen trykt i *Tilskueren* i 1906, Danmarks vigtigste kulturavis på det tidspunkt.

Året efter, i 1907, udkom der to danske oversættelser af *Symposion*. Den første var lavet af filologen Hans Ræder, som i indledningen til sin oversættelse tager eksplicit fat på spørgsmålet om seksualitet.[12] Her gør han det klart, at grækerne først og fremmest opfattede kærlighed som en ting mellem mænd. Årsagen til det var både kvindernes lave status og den store sociale og politiske betydning, de mandlige relationer havde. Men han antyder også, at selvsamme mandlige relationer ikke var blottet for begær. Han pointerer, at Sokrates "halvt i Spøg og halvt i Alvor [fremstillede] sit Forhold til de unge Mænd, han omgikkes, som et Elskovsforhold, som han benyttede til i de Unge Sjæle at indplante de Tanker."[13] Homoseksuelt begær var altså et middel til at nå et bestemt mål, selvom det erotiske i Sokrates' selvbillede ikke udelukkende var en forkert fremstilling. Hans Ræders oversættelse blev udgivet i Det Philologisk-Historiske Samfunds tidsskrift *Studier fra Sprog- og Oldtidsforskning*, og her var der plads til at tale rent ud, for hans læsere har uden tvivl haft kendskab til den seksuelle praksis i antikken. Ikke desto mindre indvarsler referencerne til homoseksualitet et skifte: I en bog om Platons dialoger fra 1905 var Ræder meget mere tilbageholdende i sin diskussion af *Symposion* og kom slet ikke ind på emnet homoseksualitet.[14]

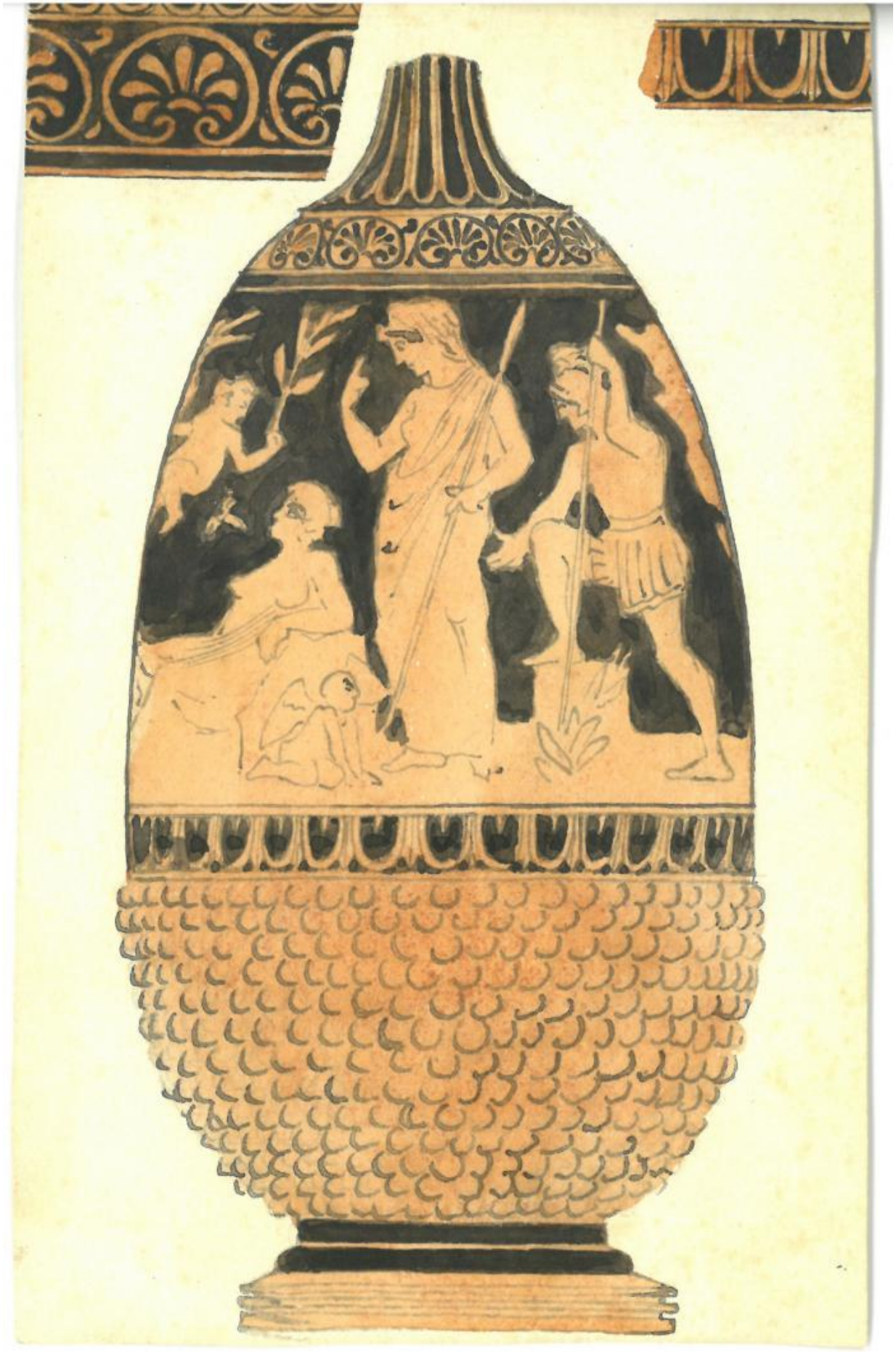


Fig. 4: Kristian Zahrtmann: *Tegning af en græsk vase*, 1883-1884. Vandfarve på papir, 15 x 10 cm. Bornholms Museum, inv. nr. 0046X00593. Foto: © Jens Buus

Jensen.
Den anden oversættelse af *Symposion*, af Martinus Gertz, var rettet mod et bredere publikum, ikke kun universitetsverdenen og de lærde kredse.[15] Bogen fik en meget fin modtagelse i dagspressen, og en af kritikerne skrev om Gertz' oversættelse af "et af Oldtidslitteraturens allerberømteste og mest fængslende Skrifter", at den kun kunne "vække den største Beundring".[16] I bogens indledning går Gertz helt uden om spørgsmålet om homoseksualitet, men forklarer dog ligesom Ræder, hvordan kvinderne levede afsondret fra resten af samfundet og først og fremmest blev opfattet som nogle, der duede til at føde børn og passe hjemmet, og hvordan dette betød, at kærlighed blev opfattet som noget mellem ældre og yngre mænd. Gertz gør med andre ord, hvad han kan, for at balancere på knivsæggen mellem livet i antikken og moralopfattelsen i hans egen samtid. Han gør det klart, at samfundsopfattelsen var meget anderledes i det gamle Grækenland, og han oversætter *eros* med både "elskov" og "attraa". På den måde kan han skelne mellem det, der for en moderne læser godt kunne tolkes som en rent filosofisk brug af homoseksuelt begær, og så det ugudelige, afvigende kødelige begær. Da han kommer ind på Alkibiades' lovprisning af Sokrates, insisterer han da også på, at den unge mands forhold til den ældre udelukkende byggede på kærlighed, og ikke på fysisk begær.

Der var med andre ord stor interesse for antikkens Grækenland i København omkring århundredskiftet, og Platons *Symposion* var en anerkendt og ofte diskuteret reference, særligt i de år, hvor Zahrtmann malede sine billeder af Sokrates og Alkibiades.

Den store sædelighedssag

Men der er også en anden dansk begivenhed, som det er nødvendigt at komme ind på for at forstå den kontekst, Zahrtmanns billeder blev malet i, og som gør årene 1907 og 1911 desto mere interessante. I 1906 bragte Middagsposten en reportage om de københavnske trækkerdrenge og bøsseklubber. Afsløringen udløste den såkaldte store sædelighedssag i 1906-07, hvor mange mænd blev arresteret og retsforfulgt, og emnet mandlig homoseksualitet gjorde sit helt store indtog i den offentlige debat.[17] Noget af det, der har tiltrukket sig mest opmærksomhed, var den måde, Herman Bang blev indblandet i affæren på. Den 30. november 1906 skrev forfatter og senere Nobelprisvinder Johannes V. Jensen et meget omtalt indlæg i Politiken, hvor han antydede, at "en vis kendt forfatter" var homoseksuel. Det er muligvis på grund af denne artikel, at også andre begyndte at skrive om Bangs seksualitet.[18] I hvert fald blev han allerede dagen efter i Middagsposten kaldt "[…] den modbydeligste og farligste Homosexualist […] *den værste af dem alle*".[19]



Fig. 5: G. Lindstrøm: *Herman Bang*, ca. 1900, fra *Verdensspejlet*, 22. november 1903. Foto: © Det Kongelige Bibliotek.

Bang var ganske rigtigt homoseksuel og passede godt til det typiske billede af den æstetiske homoseksuelle, både i forhold til sit udseende, sin interesse for kunst og teater og sit storbyliv. Som Lene Østermark-Johansen har pointeret i et meget fint essay, var han den danske pendant til Oscar Wilde, og på fotografier fremstod han ofte i en velkendt æstetisk persona [fig.5].[20] Han havde givet andre forfattere en model for den homoseksuelle æstetiker, og han havde inspireret til indtil flere romanpersoner. Jensen havde allerede lavet slet skjulte karikaturer af ham både i form af Zacharias i *Kongens fald* (1901) og Evanston (også kendt som Cancer) i *Hjulet* (1905), og Karl Larsen brugte Bang som forlæg for digteren Kold i sin roman *Daniel-Daniela* (skrevet i 1906, men først udgivet i 1922). Men selvom der hos Jensen var en klar modsætning mellem den feminiserede, fysisk svage æstetiker og den sunde og robuste helt – en "homofobisk vitalisme", som en senere kritiker kalder

det – så handlede den moralske og litterære kamp ikke kun om norm og afvigelse.[21] Implicit var der også tale om et modsætningsforhold mellem to modeller for homoseksualitet. Jensen var en stor beundrer af Walt Whitman, han havde oversat Whitmans digte og også brugt nogle af digtene og diskussionerne om dem i *Hjulet*.[22] Whitmans åbenlyse homoseksualitet undskyldte han med digterens højere idealer, demokratiske principper og tilgang til moderniteten.[23] Derfor er der også to meget forskellige læsninger af Whitmans mandlige bånd i *Hjulet*: den sunde vitalist i form af hovedpersonen Lee og den demoraliserede æstetiker i form af Evanston, den karakter, der er baseret på Bang.[24]

Det var ikke kun, imens sædelighedssagen stod på, at der var utallige artikler i pressen om forbrydelserne, retssagerne og domfældelserne over de mænd, som blev mål for politiets indsats. Også i de efterfølgende år fulgte der en lind strøm af artikler om homoseksualitet. Både skandaler i udlandet, bl.a. den berømte Eulenburg-affære i Tyskland, og hjemlige sager, som for eksempel afsløringen af de to præster Mathiesen og Davidsens homoseksualitet.[25] Emanuel Fraenkels bog *De Homosexuelle*, som udkom i 1908, var den første bog på dansk om homoseksualitet, og den fik megen omtale i pressen.[26] Det moralske anliggende var desuden hyppigt til debat ved offentlige møder, hvor emnet blev debatteret, og det bev diskuteret, hvordan man kunne opretholde eller eventuelt stramme loven. Borgermøderne fandt sted rundt omkring i landet, bl.a. i Studenterforeningen, men det største blev afholdt i Koncertpalæet (det nuværende Odd Fellow Palæ, o.a.) i København i 1911. Her hørte næsten 3.000 mænd Fraenkel m.fl. holde tale om den moralske trussel, som homoseksualitet mentes at udgøre, og der var flertal for, at straffene for homoseksualitet skulle skærpes, så København ikke ligesom Berlin skulle ende med at blive endnu mere tilplettet af denne afvigende adfærd. Talerne fra borgermødet blev efterfølgende udgivet under titlen *Vort Folks Skændsel*.[27]

Zahrtmanns malerier af Sokrates og Alkibiades blev altså på den ene side malet på et tidspunkt, hvor *Symposion* hyppigt blev debatteret i kulturelle og intellektuelle kredse, men også på et tidspunkt, hvor homoseksualitet var et endnu hyppigere fokus i en debat præget af sædelighedspanik. Samtidig med at Fraenkel talte til forsamlingen i Koncertpalæet i Bredgade, blev den anden udgave af *Sokrates og Alkibiades* udstillet på Kleis' martsudstilling ikke ret langt derfra, nemlig på Vesterbrogade. Zahrtmann kan – ligesom enhver anden dansker, der læste aviser og boede i København i den periode – ikke have undgået at høre om Den store sædelighedssag og dens efterspil. Desuden er det på dette tidspunkt, at han i højere og højere grad begynder at interessere sig for nøgenstudier af mænd i al deres tiltrækkende muskuløsitet. Er malerierne i en eller anden forstand et modsvar mod den offentlige debat og fordømmelsen af homoseksuelt begær? Er de et forsvar for Jensens positive og sunde whitmanske idé om den mandlige seksualitet? Eller bør vi, i og med at der mangler dokumentation, der kan underbygge disse spekulationer, holde os til en læsning af malerierne, der udelukkende ser dem i relation til Høffding, Hellenerne og Græsk Selskab?

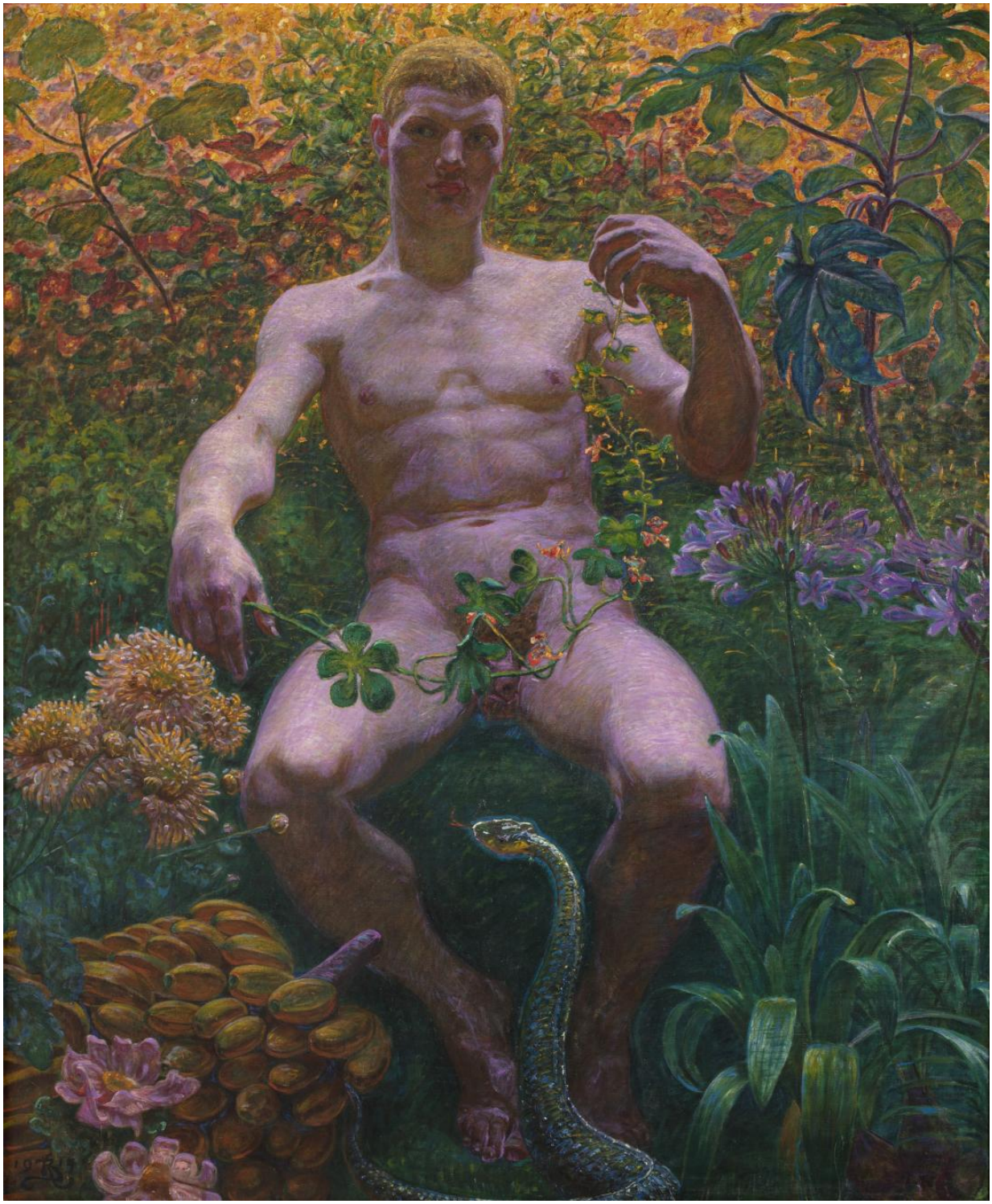


Fig. 6: Kristian Zahrtmann: *Adam i Paradis*, 1914. Olie på lærred, 82 x 69 cm. Privateje. Foto: © Ole Akhøj.

Nøgenstudier af mænd

Zahrtmann havde allerede gjort nøgenstudierne til sit foretrukne motiv, før sædelighedssagen brød ud, og værkerne fra de første år af det nye århundrede, bl.a. maleriet af *Adam i Paradis* fra 1914, er ofte blevet sat i sammenhæng med vitalismen og Jensens etos [fig.6].[28] Zahrtmann havde kendt Jensen i årevis, både fra Bogstaveligheden, den gruppe af avantgardekunstnere og forfattere, som havde dannet sig omkring Georg Brandes i 1880'erne, og fordi Jensen var en ven af Fynbomalerne, som blev undervist af Zahrtmann.[29] Jensen beskrev Fynbomalerne som forbilleder i forhold til sundhed og vitalitet, stik modsat den "anæmi", der ifølge ham prægede symbolisterne Harald og Agnes Slott-Møller.[30] Den sunde og raske mandekrop kan altså ses som et vitalistisk korrektiv til den slappe, blodfattige æsteticisme, der prægede en figur som Bang. Men selvom Zahrtmann havde

personlige relationer til nogle af samtidens vitalister, og selvom der på overfladen er ligheder, såsom interessen for nøgenstudierne af mænd, så delte han i virkeligheden ikke vitalismens grundlæggende principper. Tværtimod var han primært optaget af det æstetiske aspekt af mandekroppen, og i mindre grad i at gøre den til et billede på sundhed, instinkt og livskraft. I den forstand var han helt modsat en tænker som Nietzsche, der var den vitalistiske kulturs vigtigste kilde. For Nietzsche var Sokrates fjenden, et "symptom på degeneration", fordi han undertrykte instinkterne og afviste, at der skulle findes en iboende livskraft – selve vitalismens kerne – og i stedet var fortaler for den absolutte fornuft.[31]



Fig. 7: Kristian Zahrtmann: *Mit atelier*, 1905. Olie på lærred, 74 x 85 cm. Privateje. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Zahrtmann er derimod en sokratisk tænker, der er optaget af selvets etiske forhold til sig selv. Selvom Zahrtmann uden tvivl nægtede at følge et normativt moralkodeks, så var han alligevel bevidst om, at der var brug for en positiv personlig etik, hvilket man f.eks. kan se i hans malerier af katolske ritualer, i de bibelske scener og i de historiske scenarier, hvor der udspiller sig et moralsk valg. Og med den holdning ligger han muligvis tættere på Høffding: Selvom Høffdings arbejde var en vigtig kilde i Nietzsches tænkning, så var Høffding rent moralsk uenig med Nietzsches idéer om det såkaldte "overmenneske" og afvisningen af sociale normer. Høffdings udgangspunkt var i stedet et "velfærdsprincip", en kritisk form for utilitarisme, der kunne forme og rammesætte diskussionen af moralske udfordringer snarere end at komme med deres løsninger.[32] Zahrtmann delte ikke kun Høffdings begejstring for Sokrates, men til dels også hans velfærdsprincipper. I et brev, som Zahrtmann skrev til Otto Haslund i 1889, forklarede han sin kunstnerkollega, at han mente, det var godt, at man ikke kunne få alt, hvad man bad om, og at "Lykken aldeles ikke [ligger] i at være afholdt, men i at holde af Andre."[33]

Zahrtmann er af andre blevet fremstillet som æstetiker, fordi han ligesom Bang var optaget af skønhed, indretning og fandt glæde i at have et delikat hjem. Der blev da også talt og skrevet meget om hans hjem, og hans opulente atelier indgår også i hans egne malerier [fig.7]. Harald Moltke beskrev i sin biografi det "smukke atelier, hvor rige møbler, udskårne renaissancekister og hans egne malerier i brede, udskårne rammer gav rummet sin gyldne, kostelige atmosfære."[34] Og Moltkes kone, grevinde Else, kaldte atelieret en "Aladdins hule", måske som en hentydning til en vis orientalsk dekadence.[35] Luksus, eksotisme og sansemæssig rigdom er desuden troper, der går igen i mange avisartikler om Zahrtmann.[36]



Fig. 8: William Merritt Chase: *Et hjørne af mit atelier*, ca. 1895. Olie på lærred, 61,3 x 91,4 cm. Fine Arts Museums of San Francisco, Gift of Mr. And Mrs. John D. Rockefeller 3rd, inv. nr. 1979.7.29. Foto: © Fine Arts Museums of San Francisco.

Morten Steen Hansen tolker indretningen og kunstnerens interesse for smukke genstande og virkningen af dem som i en eller anden grad relateret til diskursen omkring pervers æsteticisme, og dermed medvirkende til at femininisere kunstnerens identitet.[37] Men Zahrtmann er på ingen måde sindbilledet på en æstetiker. Der er stor beundring for atelierets æstetiske og luksuriøse præg, både i dagspresen og andre steder, uden skyggen af afsmag. Atelieret blev opfattet som et ydre tegn på den store mands kunstneriske overlegenhed og som et fysisk udtryk for et liv, der var dedikeret til kunsten.

Derudover er både indretning, møbler og det at samle på noget mandeaktiviteter, særligt når man taler kunstneratelierer omkring år 1900. Zahrtmann har mange ting til fælles med samtidige kunstnere andre steder i verden, såsom William Merritt Chase i New York [fig. 8] og Lawrence Alma-Tadema i London, der også indrettede deres atelierer som Aladdins huler – hjemlige omgivelser fyldt op med eklektisk skønhed, sanselighed og eksotisme. Disse kunstnere bliver på ingen måde feminiserede af deres omgivelser, heller ikke selvom en homoseksuel mand godt kunne bruge samme form for interiør til at forme og udtrykke sin identitet.[38]

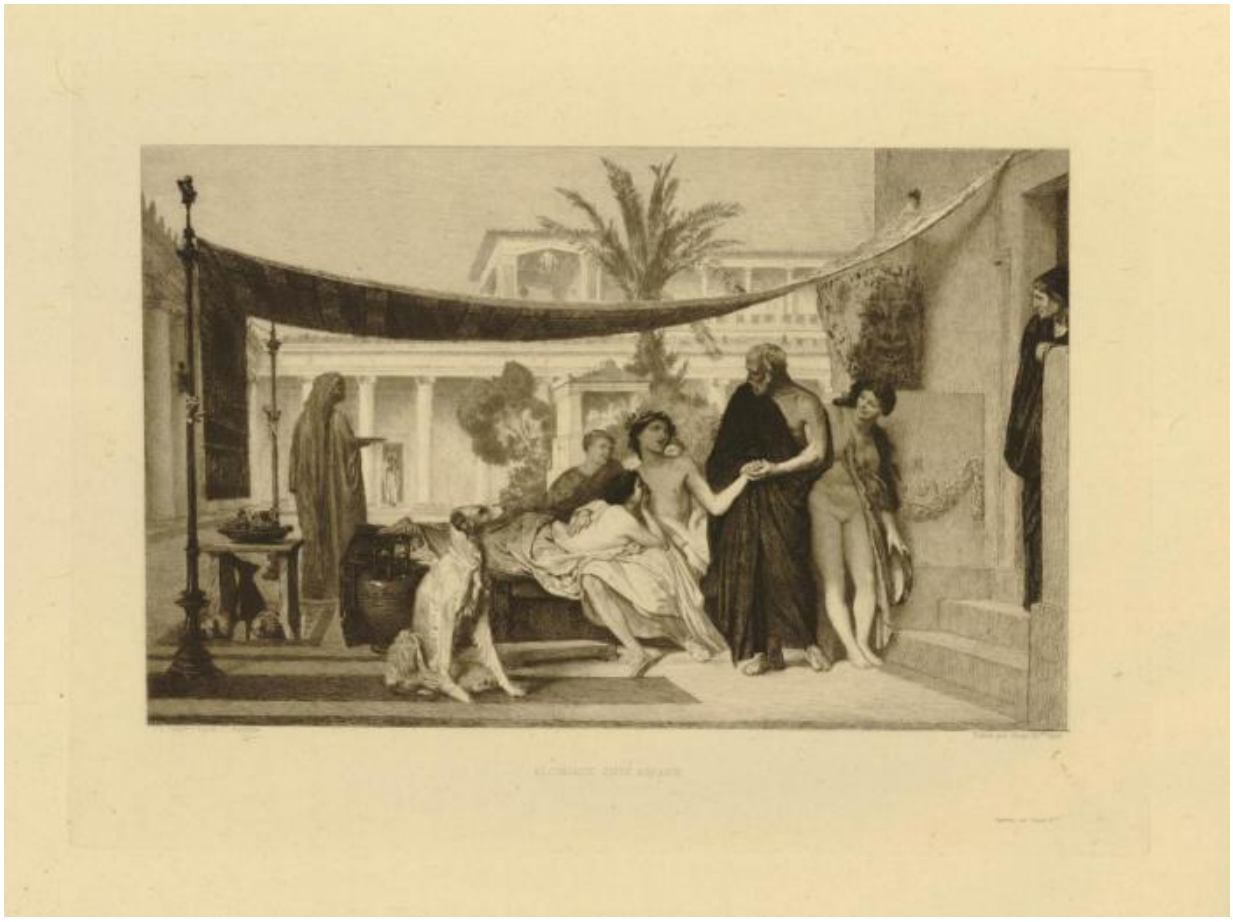


Fig. 9: Charles Courtry efter Jean-Léon Gérôme: *Sokrates søger Alkibiades i Aspasias hus* [1861], 1872. Radering, 22 x 30,2 cm. British Museum. Foto: © The Trustees of the British Museum.

Ikke desto mindre er der en tydelig forbindelse til homoseksuelt begær i netop motivet Sokrates og Alkibiades. Man kunne godt have fremstillet *Symposion* mindre åbenlyst seksuelt, for eksempel ved at portrættere en af de andre personer, Agathon eksempelvis, eller med en mere overordnet afbildning af festen, hvor fokus var på en iscenesættelse af det intellektuelle miljø. Eller man kunne have valgt et andet tidspunkt i Alkibiades' liv, for eksempel det famøse øjeblik, hvor Sokrates river sin discipel ud af kløerne på en kurtisane; en scene, som Jean-Léon Gérôme og adskillige andre kunstnere også har afbildet, og som fokuserer på Alkibiades' heteroseksuelle begær [fig.9].
Hvis man gerne vil postulere, at der er en forbindelse mellem Zahrtmann og Den store sædelighedssag, så er der faktisk et helt konkret forbindelsesled mellem de to: Hjalmar Sørensen, som stod model til Alkibiades. Hjalmar Sørensen, som Zahrtmann beskrev som en "fremragende model", stod model for Zahrtmann i København og rejste derefter til Italien med ham i 1911, først til Pisa og bagefter til Civita d'Antino, hvor Zahrtmann tilbragte sommeren omgivet af venner og elever.[39]

Hjalmar Sørensen ville gerne være maler, og han fik undervisning af Zahrtmann som betaling for at stå model. Det var ikke kun Alkibiades, han stod model til, også *En mandolinspiller* og Henrik 5. i *Henrik 5. og hans søster* (som Danneskjold-Samsøe skriver i sin biografi om Zahrtmann: "Damen har ikke interesseret Zahrtmann, men portrættet af Sørensen er lunerigt og levende.").[40] Zahrtmann mente først, at Sørensen havde talent for at male, men under opholdet i Italien ændrede han mening og stoppede sin undervisning.[41] På trods af det fik Hjalmar Sørensen skabt sig en beskeden karriere som maler, og han udstillede jævnligt både på Kunstnernes Efterårsudstilling, fra 1914, og på Charlottenborgs årlige forårsudstillinger fra 1919. Han havde desuden en soloudstilling med

malerier og skitser hos kunsthandleren Anton Hansen i 1919.[42] Hans mest berømte arbejde er nok loftsmaleriet i Officerspavillonen i Hvidovre [fig.10]. Her ser man tydeligt indflydelsen fra Zahrtmann i de mytologiske motiver, farverne og formgivningen af den nøgne mand. Derudover er der en afbildnig af Prometheus og Ørnen, som tydeligt er skabt over Zahrtmanns maleri af samme motiv.

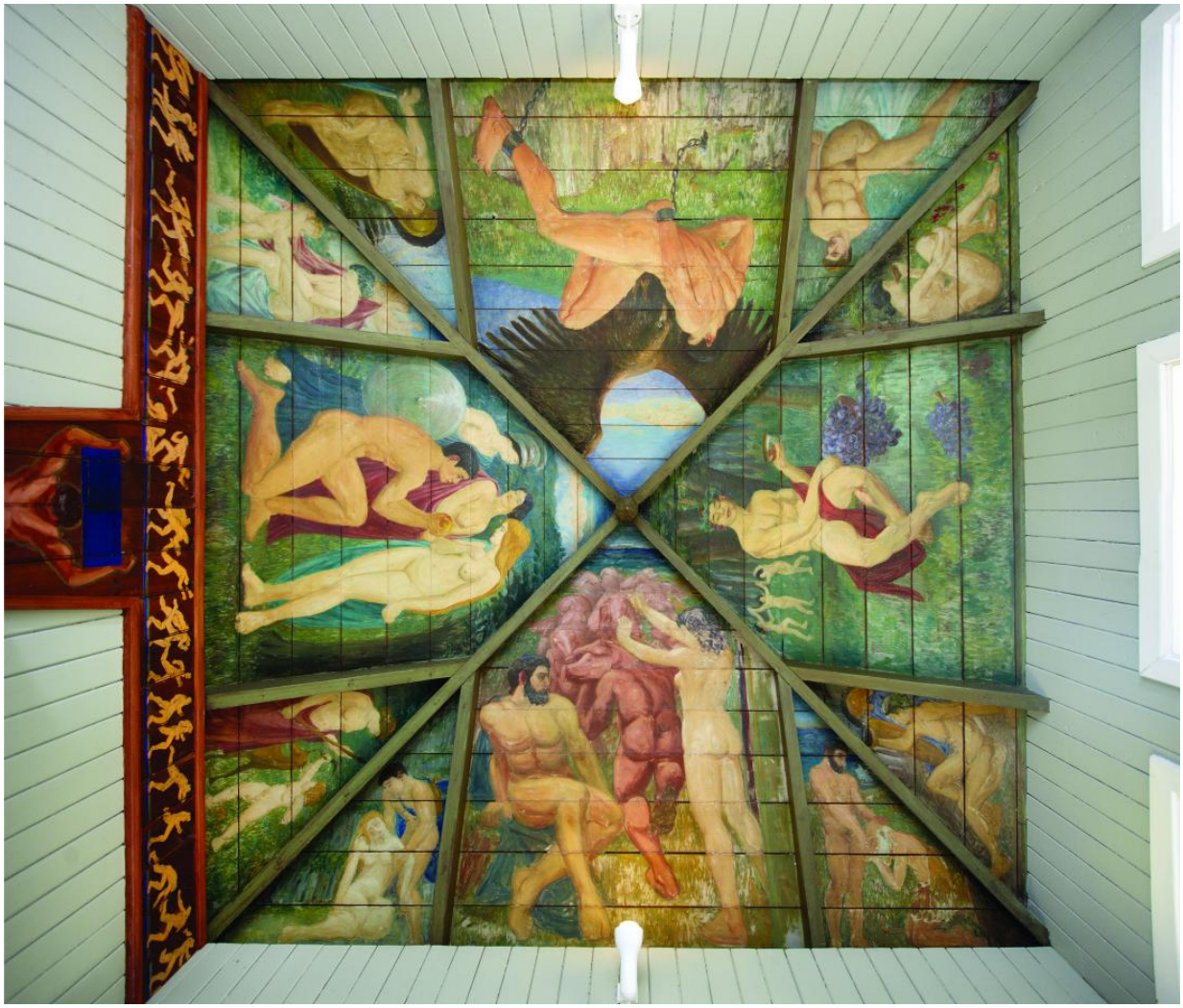


Fig. 10: Hjalmar Sørensen: *Loftet i officerspavillonen, Hvidovre*, u.å. (ca. 1920'erne?). Forstadsmuseet, Hvidovre. Foto: © Forstadsmuseet.

Hjalmar Sørensen var direkte involveret i Den store sædelighedssag. Mellem 1897 og 1903 levede han sammen med Carl Albert Hansen, som var politibetjent og forfatter og en af skandalens mest kendte ofre.[43] Carl Albert Hansen blev fængslet, formentlig ikke mindst fordi han var en del af politistyrken. Hjalmar Sørensen gik fri, men han blev afhørt mange gange, og det samme gjorde flere fra hans familie. Referaterne fra afhøringerne afslører et sammenstød mellem to meget forskellige syn på homoseksualitet. Det, som politiet interesserede sig mest for, var, hvordan de seksuelle akter mellem Sørensen og Hansen havde taget sig ud; havde der kun været tale om gensidig masturbation, eller var de også skyldige i "omgængelse mod naturen"? Det skyldes noget rent lovmæssigt, at den homoseksuelle aktivitet defineres ud fra, hvordan kroppene interagerer. Lovens § 177 handler om omgængelse mod naturen, mens § 185 udløser en knap så alvorlig sigtelse for "grov uterlighed". Det til trods viser arkivmaterialet en relativt snagende forhørsmetode, som ikke kun handlede om selve seksualaktens karakter, men også om de nærmere detaljer: Lå Hansen og Sørensen ned, eller stod de op? Nøjagtigt hvordan interagerede deres kroppe?[44]

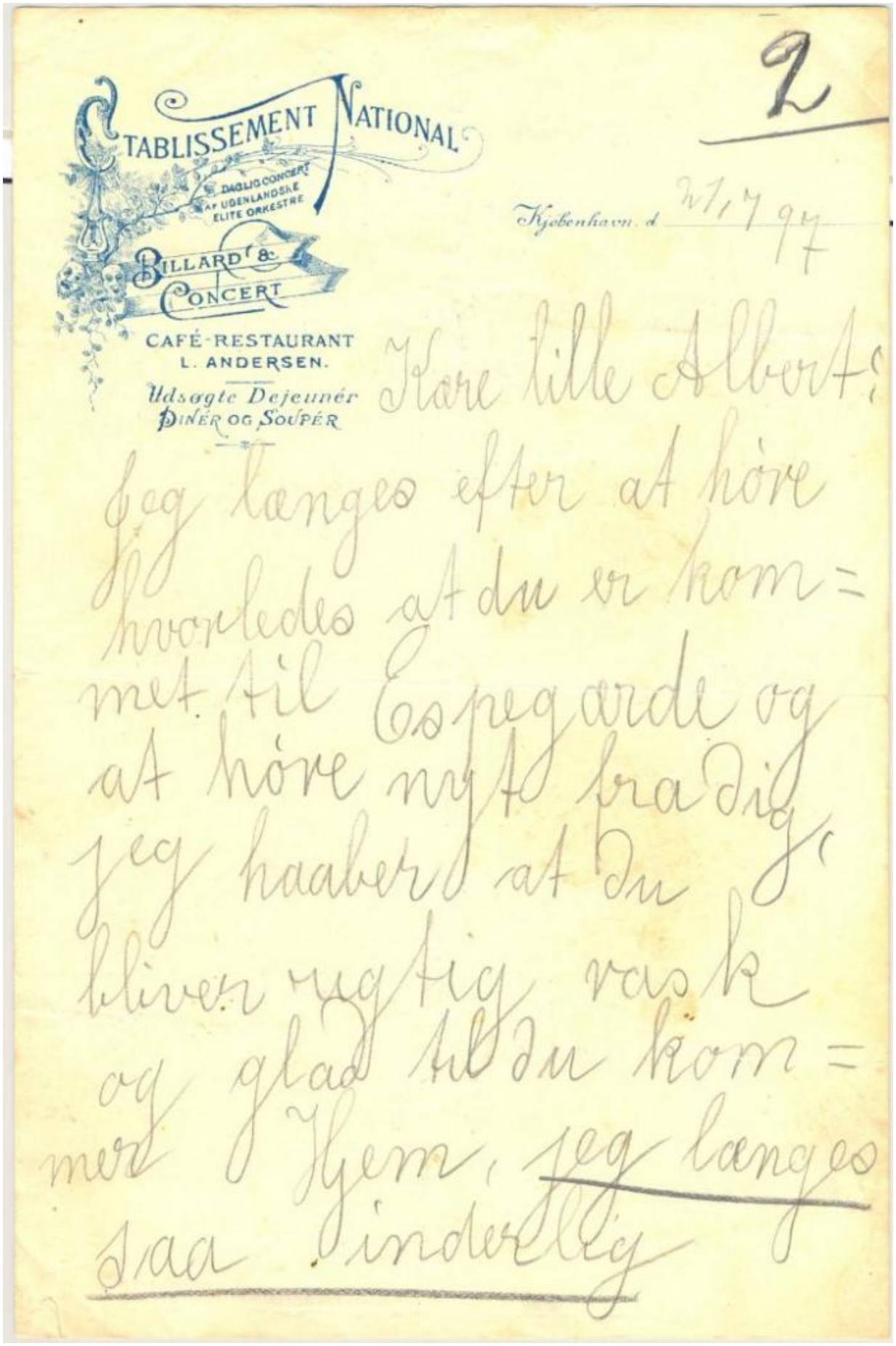


Fig. 11a: Brev fra Hjalmar Sørensen til Albert Hansen, 21. juli 1897. Rigsarkivet, København. Foto: © Rigsarkivet.

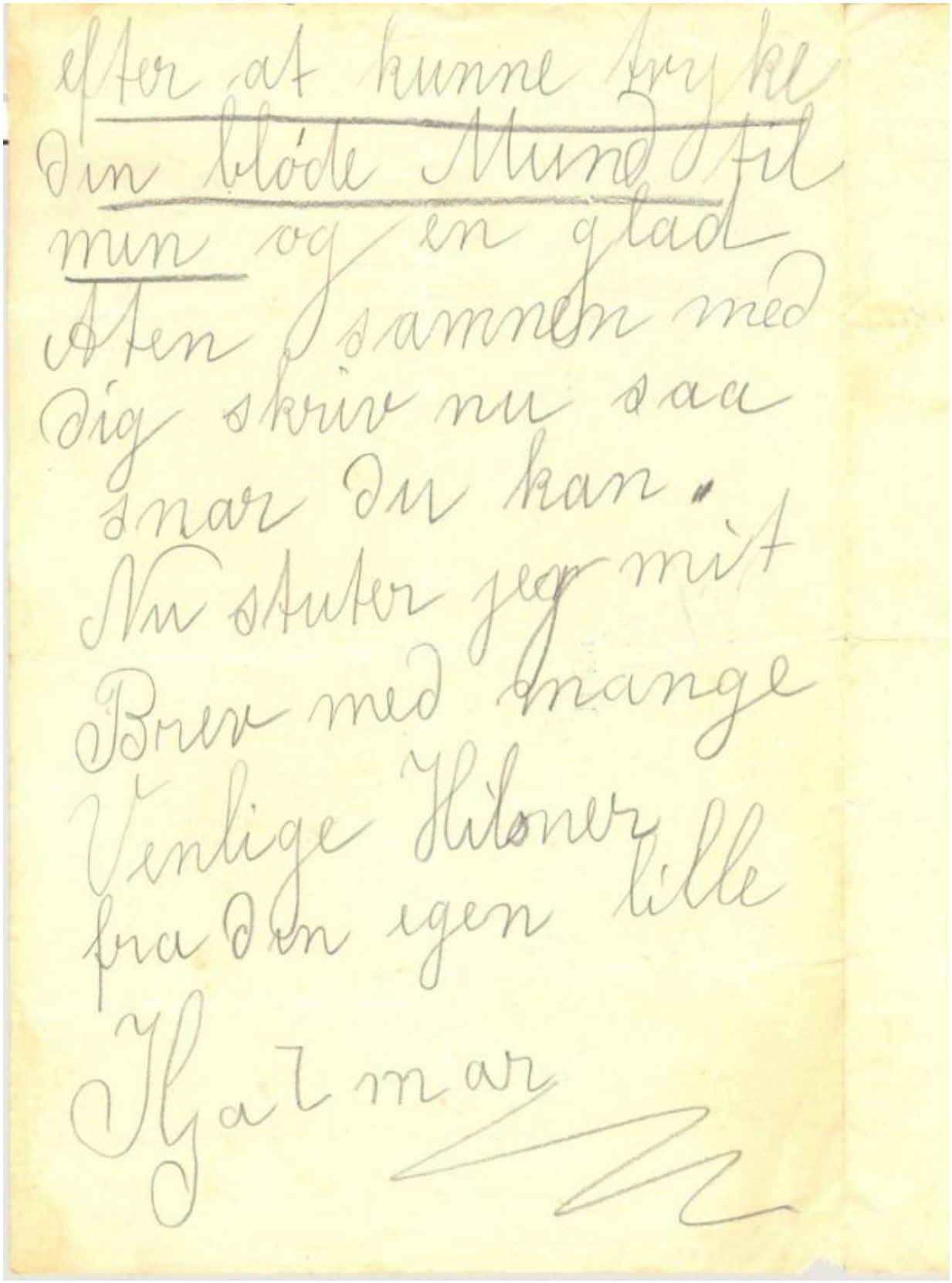

efter at kunne trykke
Din bløde Mund til
min og en glad
Aften sammen med
dig skriv nu saa
snart Du kan.
Nu slutter jeg mit
Brev med mange
venlige Hilsner
fra Din egen lille
Hjalmar

Fig. 11b: Brev fra Hjalmar Sørensen til Albert Hansen, 21. juli 1897. Rigsarkivet, København. Foto: © Rigsarkivet.

Anklagerne mod de homoseksuelle, herunder Carl Albert Hansen, blev underbygget af breve, fotografier m.m., som blev beslaglagt under anholdelserne, fordi de potentielt kunne bruges som

bevismateriale. På Rigsarkivet opbevarer de en række breve, som blev taget i Carl Albert Hansens hjem, bl.a. brevudvekslinger mellem Albert og Hjalmar. Noget af det slående ved brevene er den kærlighed, de udtrykker. Den form for homoseksualitet, som i sædelighedsskandalen blev kædet sammen med denegereret adfærd, udnyttelse og prostitution, er her erstattet af ømhed og hjemmeliv [fig. 11]:

[…] *jeg langes saa inderlig efter at kunne tryke din bløde Mund til min og en glad Aften sammen med dig skriv nu saa snar du kan* […] *med mange Venlige Hilsner fra din egen lille Hjalmar.*[45]

Valget af ordet "lille" er ikke ligegyldigt. Det viser tydeligt en følelsesmæssig tilknytning. Ligeledes underskrev Hjalmar et julekort til Albert fra 1897 med ordene "Fra din tro Hjalmar", efterfulgt af et ønske om, at de ville elske hinanden mange år frem [fig.12].[46] Man kan se i brevene, hvor politibetjenten har streget de belastende detaljer under. Betjentens understregninger er beviser af en anden karakter, beviser på det offentliges insisteren på, at der går en ubrydelig grænse mellem homoseksuel degenerering og heteronormativ kærlighed.

Arkivalierne tegner en fascinerende fortælling om "cruising", kærlighed, sex og selvmordsforsøg, og den historie er der ikke plads til at fortælle her. Vi ved heller ikke, om Zahrtmann havde kendskab til Hjalmar Sørensens fortid. Men vi ved så meget, at Hjalmar blev afhørt af politiet i 1907, og at han få år senere var i Italien sammen med Zahrtmann.

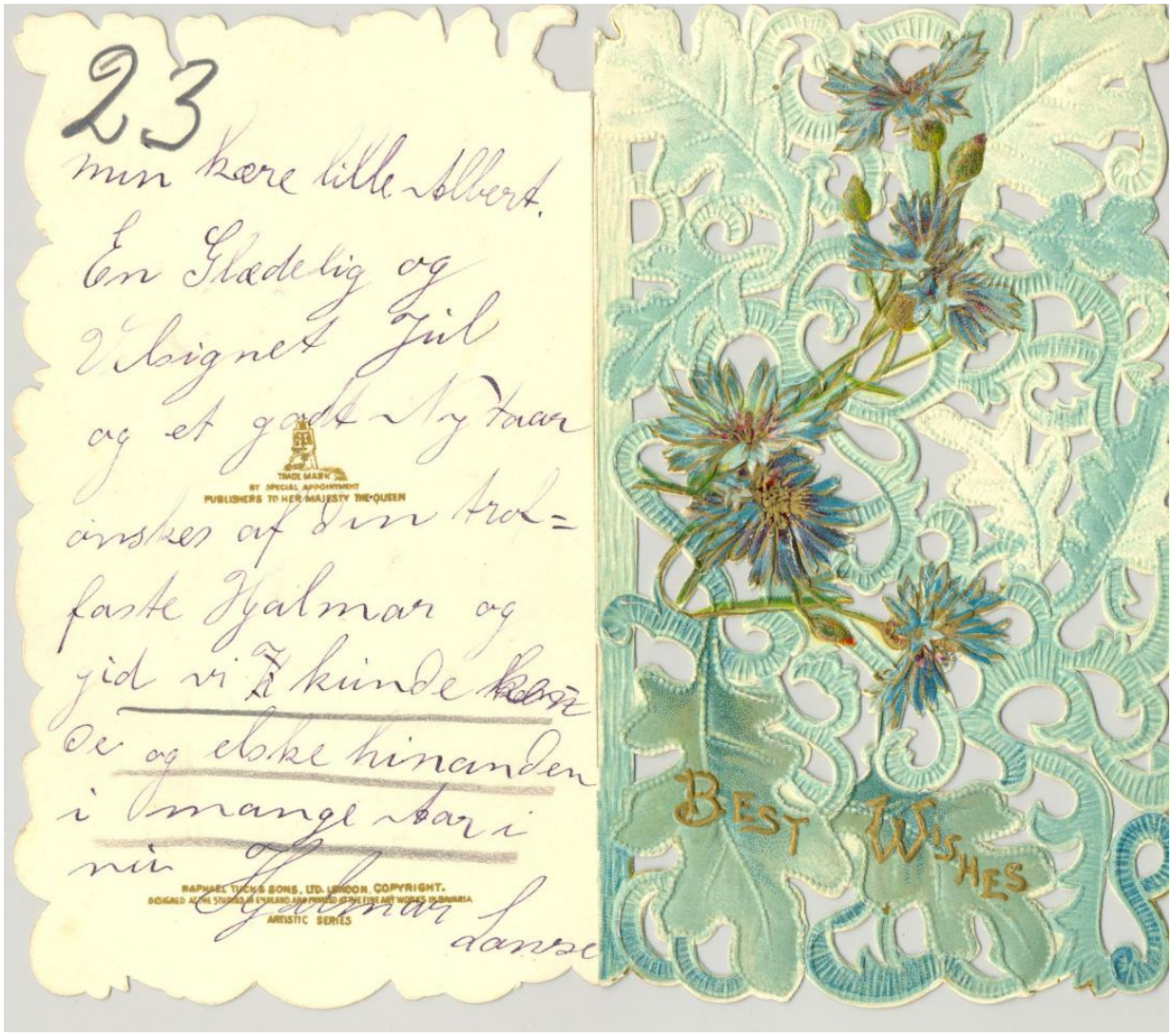


Fig. 12: Julekort fra Hjalmar Sørensen til Albert Hansen, 1897. Rigsarkivet, København. Foto: © Rigsarkivet.

Historiemaleri som etisk praksis

Malerierne af *Sokrates og Alkibiades* indskriver sig i disse to kontekster. Malerierne forener den tilladte antik og den ikke-tilladte seksualitet, men vigtigere endnu udfordrer de selve skellet imellem de to. For i stedet for at være en hellenistisk vitalisme eller en æstetisk omfavnelse af afvigelsen, så præsenterer Zahrtmann os for en helt tredje mulighed. En mulighed for at søge et *etisk* alternativ i Platons *Symposion* til de andre, mere tvetydige eller mere radikale fremstillinger af mandlige bånd og homoseksuelt begær. Zahrtmann tager filosofien i *Symposion* alvorligt og bruger ikke alene teksten som motiv, men går også i dialog med argumenterne i den. Derfor bliver en analyse af værket også nødt til at starte med en kort omsummering af, hvad *Symposion* handler om.

De vigtigste dele af Platons tanker om *eros* er de taler, Sokrates og Alkibiades holder, hvori de udforsker forholdet mellem inkarnation og transcendens. Sokrates refererer i sin tale til Diotima, en fiktiv præstinde, som har fortalt Sokrates om opstigningen fra en fysisk oplevelse af menneskelig kærlighed til en overvindelse af samme i jagten på viden om sandheden. Opstigningen begynder med kærlighed til et smukt væsen, går videre til kærlighed til skønhed generelt, derefter til moralsk skønhed, og til sidst endemålet: kærlighed til visdommen, Skønhedens Ideelle Form. Efter at Sokrates har talt, ankommer Alkibiades fuld og støjende til festen. I sin tale fortæller han om sine forsøg på at forføre Sokrates, og hvordan det er slået fejl, fordi Sokrates er et perfekt eksempel på Diotimas teori. Zahrtmanns 1907-maleri ligger rent emnemæssigt tættest på Alkibiades' historie, mens 1911-udgaven tager fat i Sokrates' filosofi. I begge malerier gælder det dog, at begæret ikke forstås som en fysisk parring mellem to kroppe, men som et forhold, en mand har til en anden mand og til sig selv.

Centralt i Zahrtmanns kunstneriske metode, og særligt i hans fremstilling af begær, er et ønske om at fortsætte i historiemaleriets stolte tradition. Hans stil, og særligt hans brug af farver i de senere værker – samt hans institutionelle forbindelser – placerer ham i avantgarden, men hans kunstneriske projekt er tosidigt, og mere end alt sigter han mod at bevare historiemaleriets betydning og dets moralske styrke. Det vil sige undgå det rent illustrative og genindføre historiemaleriet som etisk form. I et brev til kunstneren Joakim Skovgaard fra 1886 bemærker han, at "[…] det gaar os svage Mænd tidt saaledes, at vi ad æsthetisk Vej drages mod ethiske Maal."[47] Så Zahrtmann ønsker altså at gøre det, som kunsthistorikeren Julius Lange havde skrevet om Poussin, nemlig "at genvinde Antikens ethiske Holdning […] i figurstilen"; men hans metode var både bevidst moderne og på nogle måder ahistorisk.[48] *Sokrates og Alkibiades*, som ganske vist er moderat i størrelse, er et eksempel på dette, selvom driften mod det etiske, som vi skal se, på ingen måde er enkel.

Zahrtmanns samtidige var klar over, at hans historiemalerier var atypiske. I 1922 skriver direktøren for Den Hirschsprungske Samling, Emil Hannover, at Zahrtmann "læste historien anderledes end de fleste mænd, med større fantasi og udsyn".[49] Hannover beskriver Zahrtmanns metode som følelsesmæssig snarere end rationel, mener, at han var ligeglad med historiske fakta, og tilføjer så: "Måske er det blot, fordi han vidste meget om sådanne sager, at han ofte tog sig visse friheder i forhold til dem."[50] Også kunsthistorikeren Karl Madsen havde i en artikel i *Kunst* fra 1904 bemærket, hvordan Zahrtmann vendte op og ned på historiemaleritraditionen: "[H]ans Karakteristik af de historiske Personligheder strider jævnligt med tilvante Forestillinger." For Karl Madsen var dette et udtryk for en udfordring af institutionerne, som konkretiserede sig i en stil "langt fra Frederiksborg", det vil sige langt fra de genrenormer og regler for afbildning af nationalhistorien, som man ellers kunne se på Frederiksborg Slot.[51]

Zahrtmanns udfordring af institutionerne kommer indirekte, og nogle gange også direkte, frem i samtidens diskussioner af Zahrtmann og hans kunst. Han var en vigtig kulturpersonlighed, og derfor optrådte han også jævnligt i avisernes spalter, hvor der blev skrevet om hans gøren og laden, hans udstillinger, fødselsdagsfejringer, undervisning etc. I de mange artikler er der især to troper, der går igen. Den første vedrører hans *ejendommelighed*. Ordet er ikke helt ukendt i kunstkritikken i slutningen af 1800-tallet. Madsen bruger det for eksempel i *Kunstens Historie i Danmark* fra 1907 til at betegne adskillige kunstneres særegne stil.[52] Men det ser dog ud til, at det i forhold til Zahrtmann

ikke blot er ét ud af mange forskellige adjektiver, kunstkritikere og skribenter bruger om ham, men snarere er den primære betegnelse, de griber til. Desuden bruger kritikerne ikke kun ordet om Zahrtmanns kunst, men også til at beskrive Zahrtmann selv.[53] Den anden hyppigt brugte term er *paradoks*. Igen bruges det til at beskrive hans stil, hans natur, hans farvesans og sågar som kilden til hans visdom.[54] Madsen skriver for eksempel, at Zahrtmann mod stutningen af sin karriere blev "paradoksets mester".[55]

Hverken det ejendommelige eller det paradoksale er kvaliteter, der traditionelt er blevet forbundet med historiemaleriet. "Frederiksborg-stilen" kræver en mere konkret fornemmelse af fortiden, og ofte en klar politisk positionering. Historiens modsætninger kan godt vises, men i så fald sker det oftest med en påstået objektivitet uden paradoks. Begge termer kan dog også bruges i en "queer" læsning af Zahrtmanns produktion og dermed vise os, at det er denne "queerness", som hans samtidige så som hans storhed. Hen mod slutningen af Zahrtmanns liv blev hans brug af modellen kritiseret af flere kunstkritikere. Jens Pedersens hævdede i sin nekrolog i Bornholms Social-Demokrat (som også blev trykt i en række andre socialdemokratiske aviser), at Zahrtmann var ude af stand til at frigøre sig fra den nærværende model og hæve kroppene op til at blive henholdsvis Sokrates og Alkibiades.[56] Og nogle kritikere opfattede ikke Adam som meget andet end en nøgen mand, der ikke havde noget at gøre med den bibelfigur, han skulle forestille at være.[57] Den mest svidende kritik kom fra en kritiker, som i sin anmeldelse af Zahrtmanns retrospektive ophængning på Den frie Udstilling hudflettede 1907-udgaven af maleriet og beskrev Sokrates som en gammel, lysten tosse og Alkibiades som en ækel og vulgær bryder.[58] Denne kritik rammer dog ikke ned i et fejlslag fra Zahrtmanns side. Tværtimod beskriver de præcis det, der var hans mål. For Zahrtmann ønskede ikke at udviske modellens moderne, fysiske tilstedeværelse og omdanne nutid til fortid. Han ville hellere udforske spændingerne mellem fortid og nutid; ikke kun fortidens åndsliv, som Petersen mente "var ham fremmed", men også det moderne livs kropslighed. Hvordan kan kødet lede mod det åndelige? Hvordan kan æstetikken lede mod etikken? Disse spørgsmål krævede en accept af spændingen mellem den kødelige model og det historiske ideal.



Fig. 13: Kristian Zahrtmann: *Dronning Kristina i Palazzo Corsini*, 1908. Olie på lærred, 105 x 150 cm. Statens Museum for Kunst, inv. nr. KMS7961. Foto:

Public Domain, www.smk.dk
Zahrtmanns gentænkning af historiemaleriet afspejles også i hans humoristiske tilgang til begge malerier. 1907-udgaven af *Sokrates og Alkibiades* lægger vægt på forskellen mellem Alkibiades' berømte skønhed og Sokrates' endnu mere berømte grimhed, og det, at Sokrates griner, viser både Sokrates' spøgefuldhed og understreger samtidig det ironiske i Alkibiades' begær. I 1911-udgaven kommer den komiske ironi til udtryk på en anden måde. Her ser man i stedet Alkibiades forsøge at forføre den grimme Sokrates ved diskret at læne sig ind mod ham med en lille grimasse. Zahrtmanns humoristiske fremstilling af historien er også tydelig i andre af hans malerier. Det mest nærliggende i den forbindelse er nok maleriet af Dronning Kristina i Rom, hvor man ser hende hive op i skørterne med to mandige hænder for at varme bagen ved ildstedet, mens hun ryger sig en pibe [fig.13]. Humoren er endnu en af de troper, der ofte går igen hos kritikerne, når de skal beskrive Zahrtmanns arbejde og ham selv som person.[59] Emil Hannover skriver for eksempel om Zahrtmanns tilgang til historien, at kunstneren "ikke var bange for at flirte med sin berømmelse […] han holdt af at male alt, hvad der fik de gode folk til at spekulere over, hvorvidt det var alvor eller spøg".[60] Billedet af Zahrtmann som en kunstner, der leger med beskueren og med historien, er mildt sagt en ladet metafor. Legen kan virke banal; og den truer da også med at banalisere den mest alvorlige af alle genrer. Men i virkeligheden er den en del af Zahrtmanns æstetiske radikalisme. Ligesom Ræders Sokrates, der taler "halvt i Spøg og halvt i Alvor", så udfordrer kunstneren grænsen mellem alvor og humor.

Netop humoren er et afgørende skridt væk fra den velkendte fremstilling af den homoseksuelle som tragisk figur. Det tragiske indgik i meget medicinsk og psykiatrisk tænkning, hvor homoseksualitet belv opfattet som en medfødt sygdom, ofte omtalt som en psykisk sygdom på linje med paranoia, kleptomani og epilepsi.[61] Visse kilder peger på, at de homoseksuelle mænd tog den opfattelse til sig. I et brev til sin svoger fra marts 1893 kalder Bang for eksempel sin egen seksualitet for en "forbandelse", og i tråd med tidens lægelige opfattelse taler han om "os, der fra fødslen er bebyrdet med denne sygdoms byrde – for det er, hvad det er".[62] Også i litteraturen fremstilles de homoseksuelle dystert, selv de sympatiske af slagsen. I *For Guds Aasyn*, som Bangs sekretær Christian Houmark skrev i 1910, er homoseksualitet en nedarvet forbandelse, som kun kan føre til eksil og et trøstesløst liv.[63] Naturligvis var der mange homoseksuelle mænd, der blev knækket af frygten for forfølgelse, men deres psykiske problemer skyldtes med større sandsynlighed opfattelsen af homoseksualitet, end den var forårsaget af deres seksualitet. Der var dog også uenigheder i lægekredse. Erik Pontoppidan var for eksempel stærk modstander af idéen om, at homoseksualitet skulle være en sygdom.[64] Men ikke desto mindre var det bredt accepteret at se en kobling mellem homoseksualitet og social udstødelse, elendighed og lidelse.

Zahrtmanns svar på denne medlidenheds- og patosfyldte diskurs er munterhed og nydelse. Nydelse er endnu en af de troper, der går igen i samtidens diskussioner af Zahrtmanns kunst, direkte relateret til noget seksuelt. Kroppen er ikke en byrde, den er et mulighedsfelt. Kropslig nydelse er et yndet motiv hos Zahrtmann, som i maleriet af den svenske dronning Kristina, der varmer sin bagdel foran ilden; eller i form af nydelse, der endnu ikke er spiret frem, som i maleriet *Adam keder sig* (alt. titel: *Adam i Paradis*). For Zahrtmann er seksuelt begær ikke noget, der skal undertrykkes, men noget, der skal problematiseres, det vil sige tages i betragtning, flettes ind i dagliglivet, bruges produktivt. Maleriet fra 1911 af Sokrates og Alkibiades er et mønstereksempel på dette, og det er det maleri, jeg nu vil gå i detaljer med.

Skulptur og hud

En vigtig del af Zahrtmanns gentænkning af historiemaleriet involverede en grundig reflekteren over hans forhold til den store tradition. Der er en meget klar forbindelse i særligt 1907-udgaven af *Sokrates og Alkibiades* til Eckersbergs maleri af samme emne fra ca. 1814 [fig.14]. Zahrtmann opfattede Eckersberg som en af de allerstørste malere, og han har uden tvivl set Eckersbergs maleri på Thorvaldsens Museum.[65]

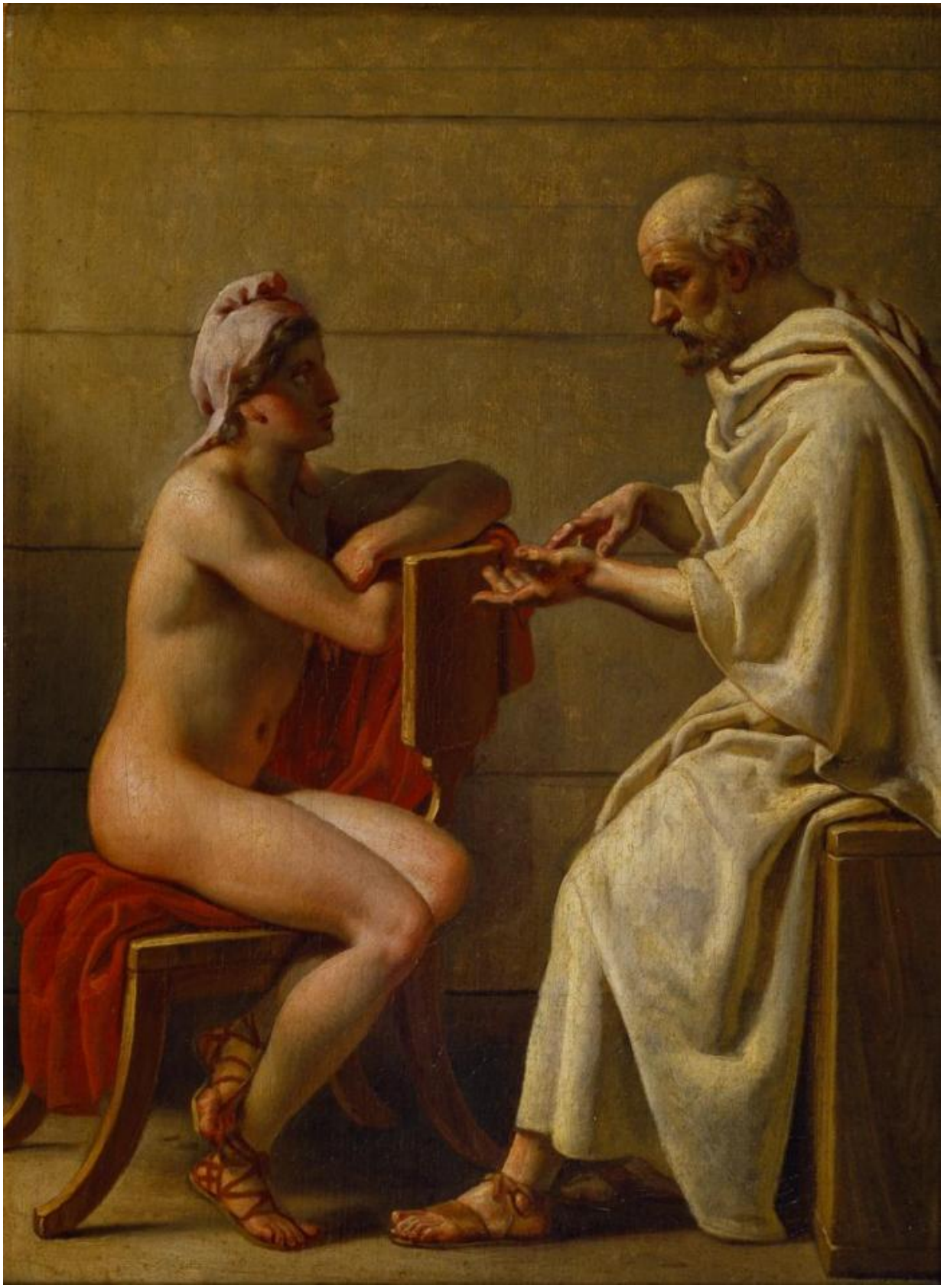


Fig. 14: C. W. Eckersberg: *Sokrates og Alkibiades*, 1813-16. Olie på lærred, 32,7 x 24,1 cm. Thorvaldsens Museum, inv. nr. B212. Foto: Public Domain, www.thorvaldsensmuseum.dk

Hos Eckersberg ser man Alkibiades lytte betaget til Sokrates. Jesper Svenningsen har for nylig argumenteret for, at Eckersbergs historiemalerier kredser om udveksling af blikke og hænder, snarere end store, teatralske bevægelser.[66] Her opfører hænderne og blikkene skiftet fra begær (Alkibiades' nøgenhed og forsøg på at forføre Sokrates) til filosofi (Sokrates' godmodige forsagelse), fra krop til sind. I maleriet fra 1911 har Zahrtmann genbrugt elementerne fra Eckersbergs maleri,

og efterlignet de sparsomme visuelle effekter. Overfladen, farvevalget og beskæringen er ganske rigtigt anderledes, men dette er ikke så meget for at sprænge de danske kunsttraditioner, som det er for at trække det frem, der allerede findes, grave mulighederne for begær og for at beherske eller styre begæret frem af Eckersbergs maleri.

En endnu vigtigere reference til kunsttraditionen er indddragelsen af en skulptur i den sene udgave af maleriet. Sokrates har slet ikke øje for den smukke, muskuløse Alkibiades; han er travlt optaget af at betragte den statuette, han holder i hånden, nemlig *Der Tübinger Waffenlaufer*, en senarkaisk statuette af en atlet fra ca. 485 f.v.t.[67] Ud over at fungere som en paragon, en kappestrid, mellem kød og skulptur er der også en specifik reference til *Symposion* i statuetten. Alkibiades indleder nemlig sin tale med en beskrivelse af Sokrates, hvor han sammenligner ham med en statue af den grimme Silenos, der kan åbnes og gemmer på en smuk gud indeni. Denne afkobling af det indre og det ydre bryder med den vanlige skulpturelle forståelse af kroppen som udtryk for moral, hvor fysisk skønhed og grimhed siger noget om den moralske tilstand. Derudover italesættes spændingen mellem indre og ydre, objekt og idé, i Alkibiades' tale. Alkibiades tilbyder sex til gengæld for Sokrates' klogskab; Sokrates fortæller ham, at han prøver at få ægte skønhed til gengæld for blot udseende, en udveksling, som filosoffen karakteriserer som "bronze for guld".[68]

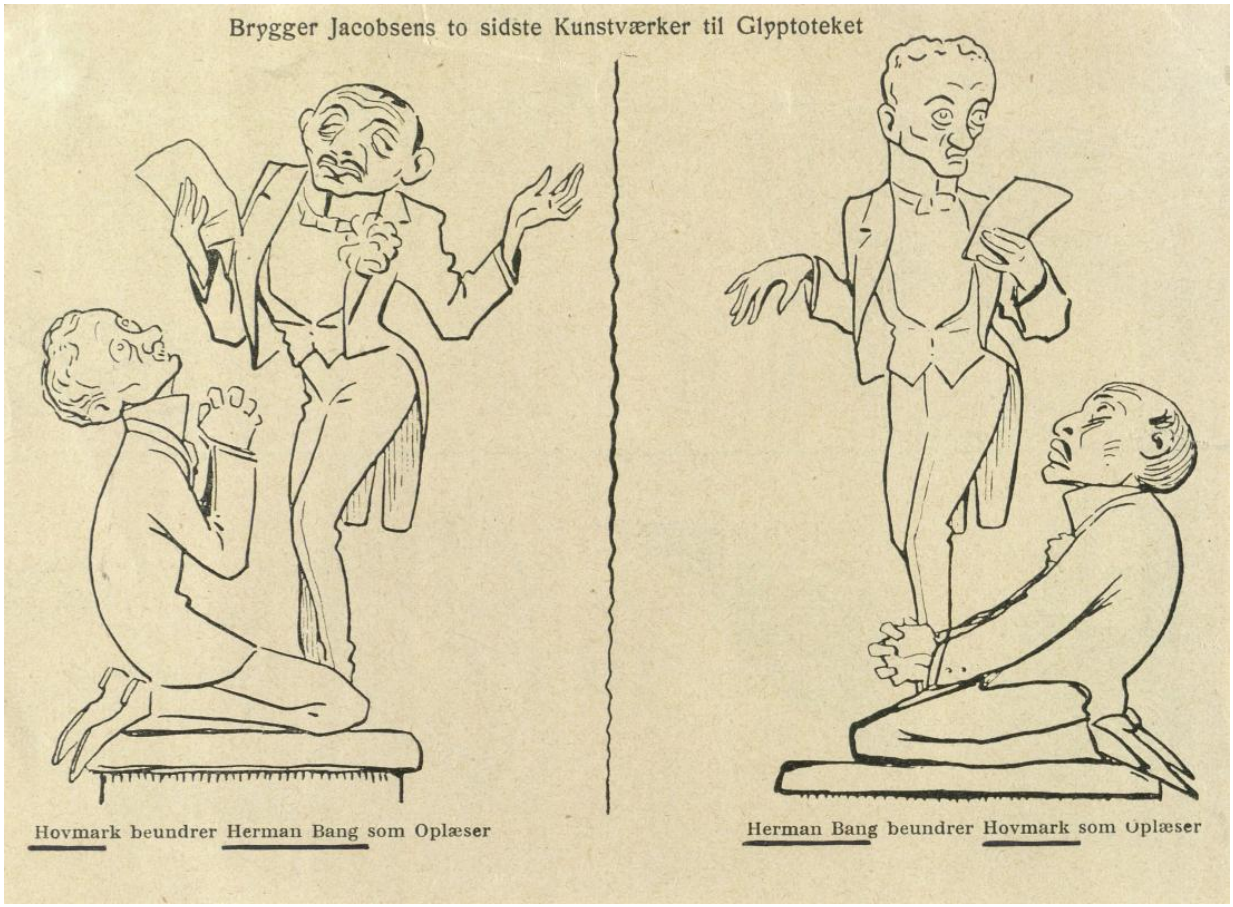


Fig. 15: Eigel Petersen: *Brygger Jacobsens to sidste Kunstværker til Glyptoteket*, i *Klods-Hans*, 25. februar 1906. © Det Kongelige Bibliotek.

Skulpturen, eller den skulpturelle krop, er også relevant, fordi det er den måske mest brugte visualisering af mandlig homoseksualitet omkring år 1900. Mere end nogen anden kunstform er skulpturen indbegrebet af det homoerotiske. Med "homoerotisk" mener jeg grænsen mellem en lovlig værdsættelse og nydelse af mandekroppen og det illegale.[69] Kendere af antik skulptur forventes at beundre, at forstå, objektets erotiske kraft, men er også nødt til at tøjle deres beundring, så tærsklen til det homoerotiske ikke overtrædes, og der ikke mobiliseres et reelt begær, som er andet og mere end en abstrakt lyst.



Fig. 16: Stefan Sinding: *Adoratio,* modelleret 1903, første udhuggede version 1906 (ødelagt), anden udhuggede version, 1909. Marmor, 204 cm., Ny Carlsberg Glyptotek, inv. nr. MIN 1353. Foto: © Ole Haupt.

Brugen af skulpturen til at klassificere det homoerotiske blik er karakteristisk for Danmark i begyndelsen af 1900-tallet. For eksempel fremstiller en satiretegning fra 1906 af Bang og hans

sekretær, Christian Houmark, parret som en nyanakaffelse på Ny Carlsberg Glyptotek [fig.15].[70] Glyptoteket havde kort forinden indkøbt Stephan Sindings *Adoratio* [Fig.16], og dette forhold blev brugt som skabelon for en velkendt karikatur af det homoseksuelle, præget af heftig narcissisme og en forfejlet forståelse af, hvad skønhed er. Houmark forguder Bang, og Bang forguder Houmark, og Stephan Sindings skulpturelle idealkroppe er erstattet med homoseksualitetens svage og degenererede former (og Den store sædelighedssag er naturligvis nøglen til at forstå, hvad der er på spil).

På den anden side af den homoerotiske grænse kan nævnes en figur som kropskultur-guruen J.P. Müller. Müller havde stor succes i hele Europa med sine træningsmetoder, der første gang blev udgivet i bogform i 1904 med titlen *Mit System*.[71] Müller fremstillede sig selv som Lysippos' berømte *Apoxyomenos*, og statuen pryder forsiden af hans bog [fig.17]. Apoxyomenos-statuen er et ideal for mandlig skønhed, der transcenderer det kropslige; figurens abstrakte legemsstilling leder opmærksomheden væk fra det rent fysiske. Müller opfatter skulpturen som det modsatte af de "frastødende billeder" af stærke mænd og bemærker: "Hvor ophøjet rolige, anstandsfuldt noble og yndefuldt harmoniske er ikke i Modsætning hertil de klassiske Figurer."[72] Dette er et direkte angreb på andre kropskultur-guruer, især Eugen Sandows efterligning af Herkules Farnese, og altså delvis motiveret af konkurrence på markedet. Men det handler også om at opretholde det rette forhold mellem beskuer og krop, et forhold, der ikke må synke hen i beundring, hvor man helt glemmer jagten på det indre ideal i sin dyrkelse af den ydre fysiske krop.



Fig. 17: Forside til J. P. Müller: *Mit System. 15 Minutters dagligt*

Arbejde for Sundhedens Skyld, 1904.
Sokrates' betragten af statuetten indskriver sig i denne matrix af ydre og indre, en matrix, som Zahrtmann komplicerer. For den lille skulptur er ikke bare et billede på den begærede krop; den er også med til at forskyde begæret. Fordi Sokrates rører ved genstanden uden at se på den, og fordi han vender sig væk fra Alkibiades' attraktive krop, gør han begæret til et filosofisk spørgsmål; og statuetten symboliserer denne refleksion over begæret, det vil sige dets natur og dets plads i en etisk praksis. Derudover gentænker Zahrtmann også forholdet mellem hud og overflade. Et af Müllers grundprincipper var, at man skulle pleje sin hud, det vil sige frottere sin krop for at stimulere det gode helbred; heraf valget af *Apoxyomenos,* der også kaldes Skraberen. Frotteringen af huden, som Müller kaldte "hudgymnastik", var en central del af hans kropskultur:

Man kan sige, at saavel den gode som den daarlige Behandling af Huden straks indvirker paa hele Almenbefinendet. Huden er ikke et tæt Overtræk paa Kroppen, men sig selv ''t af dens vigtigste Organer'.[73]

Hudgymnastikken var både en del af selve træningen, hvor man i forskellige øvelser skulle gnubbe huden, og en del af badet, hvor man skulle bruge et håndklæde til at rense og friske huden op, som det ses på dette foto fra bogen [fig.18]. Ligesom en poleret marmoroverflade fremhævede det huden som en grænse mellem selvet og verden. Huden er en tærskel for oplevelse og taktilitet, enten helt konkret når den frotteres med et håndklæde, eller i overført betydning som det sted, hvor selvet og verden mødes.

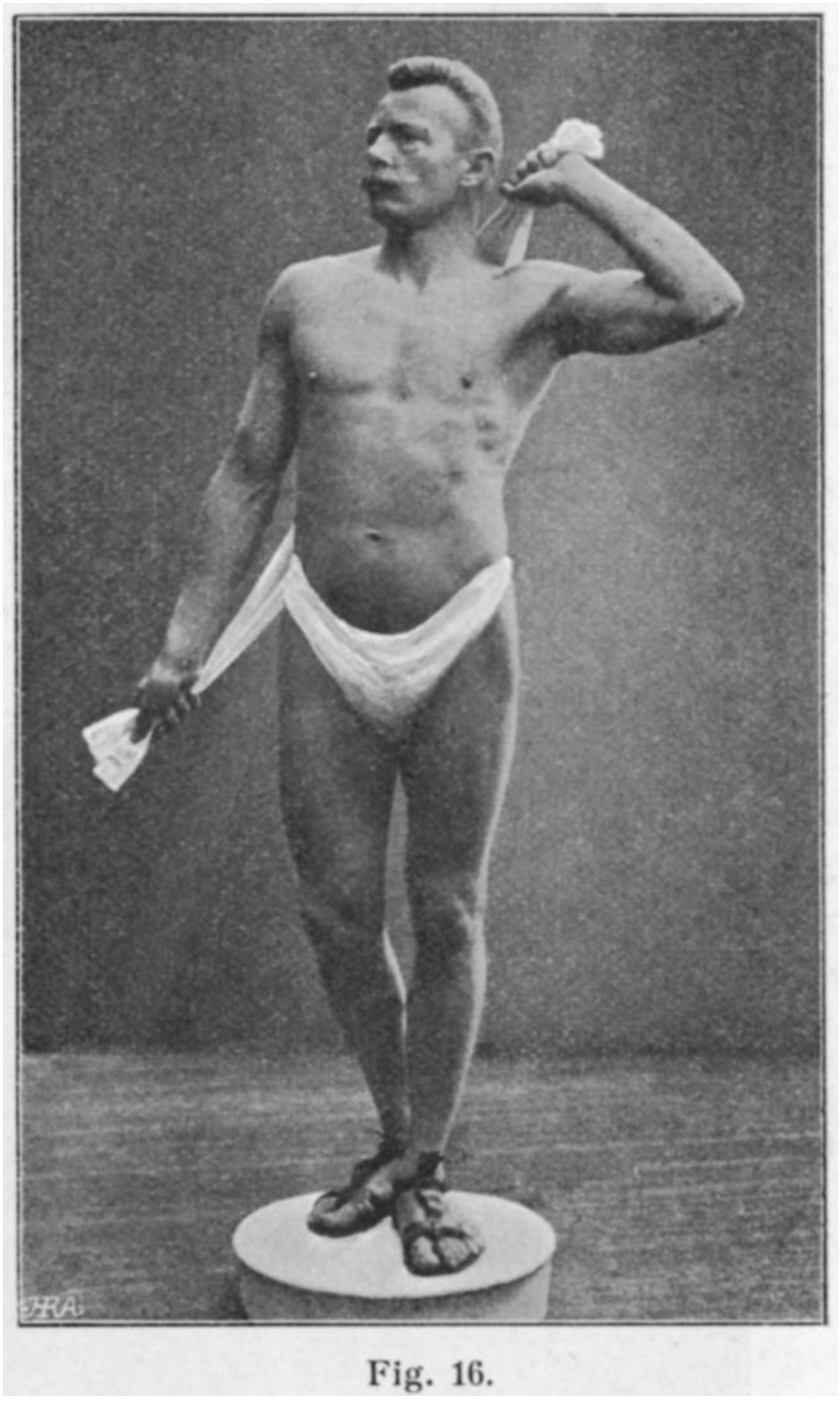


Fig. 16.

Fig. 18: J. P. Müller bruger et håndklæde: Fig. 16 i *Mit System*, 1904.

Zahrtmanns opfattelse af overfladen er anderledes. Han er lige så optaget af huden som Müller, men i hans malerier er kroppens overflade mere kompleks, foranderlig og subjektiv, ikke en abstrakt og objektiv idealhudsgrænse. Og hvor skulpturen, hvad enten den er af marmor eller kød, placerer den taktile oplevelse *på* huden, så spreder Zahrtmann *eros* og oplevelsen ud over maleriets overflade, som om det er i verden, at den subjektive, taktile oplevelse udspiller sig. Dette er noget, der går igen i hele hans værk, både i hans behandling af stoffer og andre materialer, i hænderne, der rækker ud eller berører, i det konstante løfte til beskueren om nydelse eller afsky. Men det er også tydeligt i selve malingen, der ustandselig truer med at gøre sig fri af sin referent, som om det var et erfaringsmæssigt slør, der var bredt ud over verden. Man kan se det i den måde, han maler Alkibiades på; for eksempel i det lys, der falder på hans brystmuskler, hvor Zahrtmann har lagt farve og lys lag på lag, brugt våd maling oven på tør, for at skabe noget på én gang meget kødeligt og alligevel foranderligt, en overflade, der er lige så elastisk som blød hud og lige så poleret som bronze.

Det handler også om Zahrtmanns farvevalg, som er noget af det mest iøjnefaldende og mest omdiskuterede i særligt hans sene kunstpraksis.[74] Farverne i Sokrates og Alkibiades er typiske for den sene praksis, ikke mindst i forhold den måde, hvorpå det tætte net af farvepletter bliver mere og mere komplekst, jo tættere man kommer på maleriet. Set på afstand virker farverne ikke specielt iøjnefaldende, men efterhånden som man nærmer sig overfladen, begynder den at opløses i blå, røde, turkis pletter, der flimrer hen over huden og stofferne. Særligt slående er den klare røde farve i Alkibiades' brystvorter og brugen af karmoisinrød i skyggeområderne – som fik man et glimt af kroppens indre. Igen er det ikke noget, der falder i øjnene, når man betragter billedet på afstand, men først når man er tæt på det; som om intimiteten mellem beskuer og maleri mimer intimiteten mellem to kroppe. Forholdet mellem farve og objekt er selvfølgelig subjektivt, og også her undgår Zahrtmann det objektive til fordel for et historiemaleri, der åbner op mod tiden og begæret. Så derfor, mens Müllers hud er en kontinuerlig og stabil topologisk overflade, så maler Zahrtmann huden som noget bevægeligt, en konstant skiftende overflade, der genererer nydelse, ligesom maleriets overflade, motivets hud, gør. Forskydningen i forholdet mellem berøring og syn fremstilles eksplicit i billedet. Sokrates betragter statuetten, men han ser ikke reelt på den. Hans hånd bevæger sig hen over dens ydre, men hans blik udstråler en dyb indadvendthed. Dette er ikke en paragon, en kappestrid, mellem maleri og skulptur, men mellem berøring og tanke, eller mellem det æstetiske og det etiske.



Fig. 19: Kristian Zahrtmann: *Leonora Christinas udgang af fængslet*, 1907-1910. Bronze, 62,5 x 50 x 30 cm. Fuglsang Kunstmuseum, inv. nr. 390. Foto: © Ole Akhøj.

Men den statuette, som Sokrates holder, er ikke den eneste skulptur i billedet. Zahrtmann har også placeret en af sine egne skulpturer i øverste højre hjørne: *Leonora Christina forlader fængslet* [fig.19]. Han begyndte arbejdet på den i 1905 og udstillede den første gang på Den Frie Udstilling i 1910. Skulpturen er en tredimensionel udgave af de to midterste figurer i maleriet af Leonora Christinas løsladelse fra fængslet, og den blev reproduceret i forskellige materialer [fig.20].[75] Statuetten var Zahrtmanns plastiske fortolkning af noget, der kun kan betegnes som en besættelse af Leonora Christina, Christian 4.s datter. Leonora Christina blev som 15-årig gift med rigshovmester Corfitz Ulfeldt, idet Christian 4. med giftemålet prøvede at vinde adelens loyalitet. Da Frederik 3. kom til magten i 1648, blev Leonora Christina og hendes mand udråbt som fjender af den nye konge og hans kone. Efter både intriger og politisk rivalisering, hvor Leonora Christina nægtede at forråde sin mand, blev hun til sidst anholdt og sad gennem 1660'erne og 1670'erne fængslet i alt tyve år. I fængslet skrev hun *Jammers Minde*, som dog først blev udgivet i 1869. Bogen blev et fundament for Zahrtmanns historiemaleri, og han nåede at male adskillige scener fra Leonora Christinas liv i løbet af sin karriere.[76]



Fig. 20: Kristian Zahrtman: *Leonora Christine forlader fængslet*. 1874. Olie på lærred, 85 x 94 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, inv. nr. MIN 0954. Foto: © Ole Haupt.

Denne model af *Leonora Christina forlader fængslet* skaber endnu mere forstyrrelse i samstillingen af krop, homoseksuelt begær og skulptur. For hvad laver en moderne statuette af en adelskvinde fra 1600-tallet i et billede af det antikke Grækenland, der er malet i et samtidigt Danmark? Jeg vil gerne komme med tre bud:

For det første er Leonora Christina et symbol på frihed, ligesom den frygiske hue, Eckersbergs Alkibiades har på. Det er ikke nogen radikal politisk opfattelse af frihed, sådan som huen er, men snarere en etisk. Det er en konkret frihed, i og med at hendes fængsling er slut, men også en frihed for selvet, en frihed *fra* selvet. Det, som Zahrtmann beundrede hos Leonora Christina, og som igen og igen blev understreget i hans billeder, var hendes selvkontrol. Hun repræsenterer en anden udgave af Diotimas opstigning fra det fysiske til det transcenderende. I maleriet af Leonora Christinas død fra 1897 har han malet hende som forvandlet, mere som en Jomfru Maria end en 1600-talsaristokrat: hendes krop opløses til en tåget ånd, mens figurerne omkring hende fremstår kødelige og bastante [fig.21]. Leonoras tilstedeværelse i *Sokrates og Alkibiades* antyder, at *Symposion* ikke handler om tilfredsstillelse af begær, men – ligesom Sokrates argumenterer for i sin tale – om en forståelse af kærligheden hinsides det individuelle.



Fig. 21: Kristian Zahrtmann: *Leonora Christinas død på Maribo Kloster*, 1897. Olie på lærred, 113 x 120 cm. Fuglsang Kunstmuseum, inv. nr. 346. Foto: © Ole Akhøj.

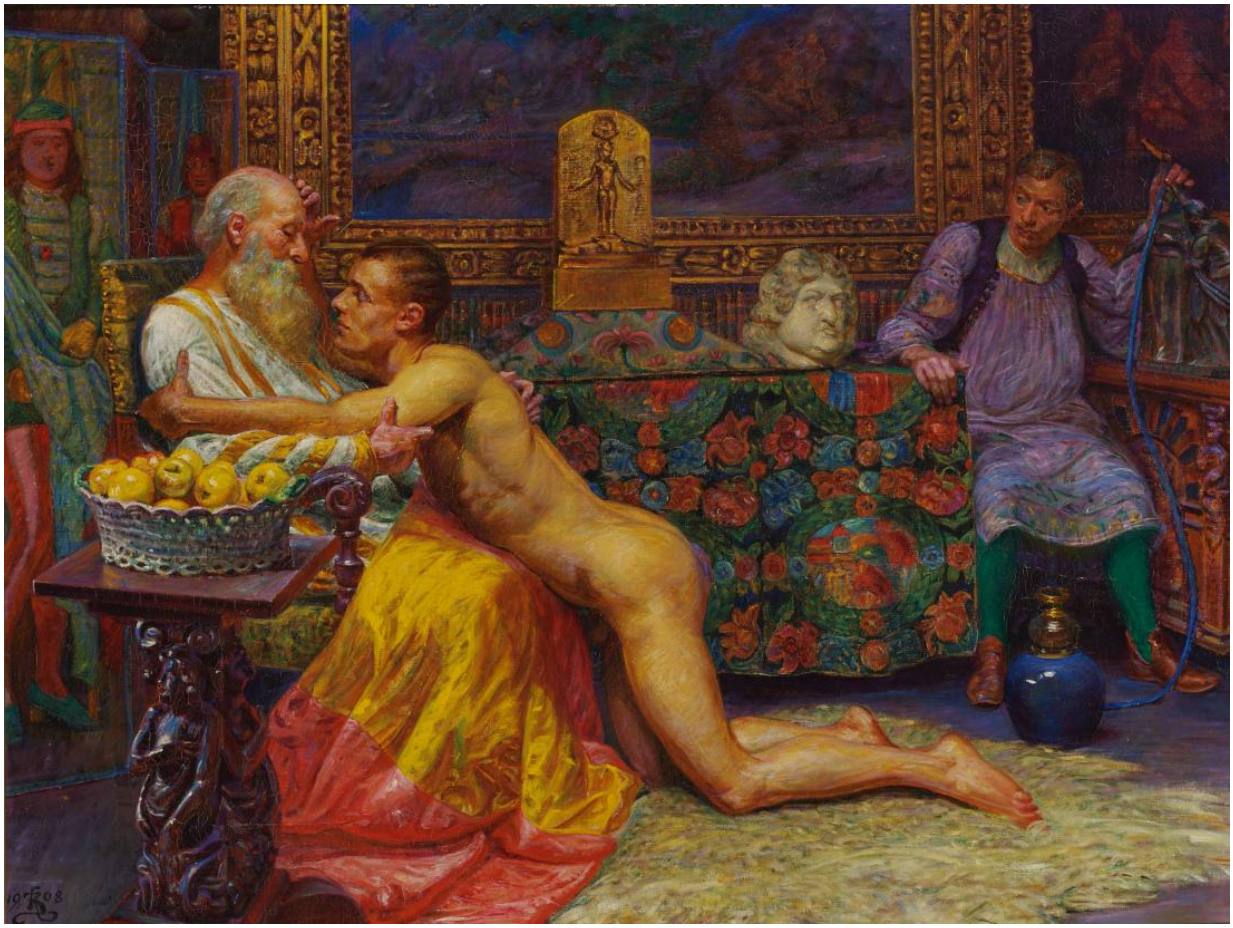


Fig. 23: Kristian Zahrtmann: *Den fortabte søn*, 1909. Olie på lærred, 63 x 84 cm. HHGSA Samlingen. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Det andet, jeg gerne vil fremhæve, er det faktum, at statuen bryder med både tid og rum i maleriet. Den harmonikaeffekt, det skaber ud af historien, svarer til strukturen i *Symposion*. *Symposion* handler ganske vist om én enkelt begivenhed, men rent tidsmæssigt er fortællingen forholdsvis kompleks: Platon beretter om, hvad hans fortæller Apollodorus beretter om nogle taler, som andre har holdt, bl.a. Sokrates' gengivelse af, hvad Diotima har fortalt ham. Zahrtmanns visuelle sammenkædninger kan ligeledes opfattes som en afbildning af kærlighed og dyd, der gives videre af forskellige kilder gennem tiden. I den henseende er det også en måde at undgå et direkte led mellem antikken og samtiden.



Fig. 22: Nicolai Abildgaard: 'Klismostol', ca. 1790. Forgyldt bøgetræ med spanskrørssæde, 76,5 x 58 x 69 cm. Design Museum Danmark. Foto: © Klemp/Woldbye.

I Eckersbergs *Sokrates og Alkibiades* sidder Alkibiades på en moderne klismosstol, som minder om den, Abildgaard designede i 1790 [Fig. 22]; men her er der i høj grad tale om et antikt møbel, der er genskabt efter historiske kilder. Zahrtmann samler historien på en anden måde. Han føjer ofte sådanne genstande til sine historiske optrin og skaber med vilje en tids- og rummæssig diskontinuitet for at forstyrre iscenesættelsen og udfordre os til at tænke over betydningen af disse sammenstillinger. For eksempel har han placeret både Leonora-statuetten og den buste, han lavede af hende, i maleriet *Den fortabte søn*, som blev udstillet på Den Frie Udstilling i 1909, sammen med andre genstande fra hans atelier, bl.a. et egyptisk relief, et alterlignende klæde og et malet

skærmbræt [fig.23]. Dette adskiller sig fra den måde, andre kunstnere har brugt ting fra deres atelier til at forsøge at skabe et autentisk billede af en anden tid eller en anden kultur. Zahrtmann bruger genstandene på en måde, hvor de strider mod hinanden og får tid og rum til at kollapse, fordi de er åbenlyst anakronistiske. Historien om den fortabte søn, dramaet om begær og pligt, om spændingen mellem moral forstået som en lov, der skal efterleves, og moral forstået som personlig forløsning, udspiller sig reelt i Zahrtmanns atelier.

Zahrtmanns brug af anakronisme er nok det tydeligste tegn på *ejendommelighed* og *paradoks* i hans historiemalerier. Her er han så langt fra Frederiksborg og det traditionelle historiemaleri, som han på en gang afviser og positioner sig i forhold til, som man overhovedet kan komme. Hans ærinde er ikke at lave en billedmæssig moralprædiken, men at tegne en etisk tråd gennem historien, undersøge den selv-skabelse og selv-refleksion, der til stadighed optager mennesket. I et brev til maleren August Jerndorff, som Zahrtmann sender fra Grækenland i vinteren 1883-84, forklarer han, at:

Der er rig lejlighed her til at studere Leonora Christina, for al billedhuggerkunst her har det samme store, uskyldige, rolige og lysende som hun.[77]

Idéen om, at studiet af græsk skulptur er en måde at studere Leonora Christina på, kan måske virke mærkelig, men den bunder i Zahrtmanns overbevisning om, at enhver historisk begivenhed bedst forstås, hvis den sammenlignes med andre begivenheder; altså ikke ved at man laver en arkæologisk undersøgelse af et enkelt øjeblik, men gennem en genealogisk sekvens, en udfoldning, der omfatter ham selv, fra den græske antik via det tidlige moderne Danmark til samtidens København. Det var det, Hannover opfattede som karakteristisk for ham: At den utraditionelle læsning af historien, hans "fantasi og udsyn", hans flirten med historien som subjektivt begær, flettes sammen med historiske fakta.

Så Zahrtmann bruger ikke Sokrates på samme måde som for eksempel en Oscar Wilde til at hævde, at der er direkte overensstemmelse mellem fortid og nutid.[78] I stedet bliver Sokrates et eksempel på, hvordan man finder en plads til sig selv i verden og i historien, hvordan man kan forene begæret med andre etiske anliggender. Og det er også en påmindelse om, at forestillingerne om de mandlige – og andre – bånd på tværs af historien, mellem fortid og nutid, er komplekse, samt at de forestillede eller identifikationsmæssige evige bånd altid handler om selvets forhold til sig selv.



Fig. 24: Kristian Zahrtmann: *Ved bibelbordet*, 1912. Olie på lærred, 64 x 55 cm. HHGSA Samlingen. Foto: © Bruun Rasmussen Kunstauktioner.

Zahrtmann/Sokrates

Dette fører os videre til den tredje grund til at bruge statuetten af Leonora Christina i maleriet: Det er Zahrtmanns måde at inkludere sig selv i billedet på. Men ud over at være en erstatning for Zahrtmann selv, så spekulerer jeg nok så vigtigt over, om ikke hun også bliver hans Diotima. Ligesom Diotima i *Symposion* er Leonora en karakter, der kun *citeres* i maleriet, og alligevel er hun det moralske centrum. I forlængelse heraf fremstiller Zahrtmann sig selv som Sokrates. Det sokratiske selvbillede findes også i andre af Zahrtmanns værker. *Ved bibelbordet*, det første maleri, han malede, efter at han var flyttet ind på Fuglebakken i København i november 1912, viser hans atelier, med en gammel Bibel, der ligger opslået på et bord, og Zahrtmanns egen gipsbuste af Sokrates i vinduet [fig.24]. Den eneste person i billedet er hans husholderske, men Sokrates symboliserer uden tvivl Zahrtmann selv.

Ligesom den række selvportrætter, Zahrtmann malede af sig selv i denne periode, forblev den buste,

der blev brugt som forlæg til Sokrates i maleriet, i Zahrtmanns eje [fig.25-26].[79] Busten bliver næsten en del af serien af selvportrætter, der udgør en sokratisk selv-undersøgelsesproces. Igen udforskes optagetheden af det etiske selv og selvets forhold til begæret. Selvportrætterne viser tydeligt Zahrtmanns kærlighed til Rembrandt, men de efterligner ikke direkte. I stedet tager de del i det, Foucault kalder "selvets teknologier", det vil sige en praksis, hvor gentagelsen er en måde at forme eller forstå selvets forhold til sig selv på.[80] Hvor det at gnubbe huden i hudgymnastikken er den teknik, der former kroppen som et ydre, så skabes der her en anden fornemmelse af overflade via lagene af maling på lærredet, blikket i spejlet, den intense selvgrænskning. Selvet som subjekt skaber og beskuer på én og samme gang; en samtidig forening og adskillelse af disse roller. Igen er vi hverken vidne til en vitalistisk optagethed af den indre, dynamiske substans, eller til æstetikerens sans for ydre fremvisning, men til en problematisering af selvsamme idéer. Danneskjold-Samsøe bemærker: "Havde Zahrtmann i de unge aar flittigt ladet sig fotografere, saa malte han paa sine ældre dage en lang række selv-portætter, hvoraf flere kom til at indtage en fremskudt plads i hans kunst."[81] Ligesom Sokrates, der funderer over løber-statuetten, funderer Zahrtmann over sit eget forhold til begæret, efterhånden som han bliver ældre.

Mit ærinde er ikke at påstå, at det, at Zahrtmann ser sig selv som Sokrates, skal forstås som selvforherligelse. Identifikationen med Sokrates er snarere en måde at reflektere over forholdet mellem æstetik og etik på; at reflektere over, hvordan der i hans liv som kunstner og underviser kan blive plads til begæret, hvordan det kan bruges produktivt. Igen kan den specifikke kontekst – det danske kulturliv i starten af 1900-tallet – være med til at understøtte teorien. Der er nemlig en interessant parallel til Julius Langes arbejde – den danske kunsthistoriker, som spillede en stor rolle for udviklingen af et videnskabeligt studie af antikken, og som Zahrtmann kendte hele livet. I bogen *Menneskefiguren i kunstens historie*, som blev udgivet efer hans død – hhv. på dansk i 1892-1899 og på tysk i 1903 – placerede Lange Sokrates som en grundpille i vestlig kunst. Lange indleder sin redegørelse for det, han opfatter som et vendepunkt i fremstillingen af menneskets form, med et langt citat fra Xenofons *Erindringer om Sokrates*, hvor Sokrates definerer kunsten som et udtryk for sjælens liv. Det er her – mener Lange – at Sokrates opdager subjektiviteten, og denne opfattelse af subjektivitet opstår i mødet mellem Eros og Skønhed: "[Eros] vækkes af Skønhed […] Og paa den anden Side vækker Eros Skønheden."[82] Derudover siger Lange om Sokrates' definition: "Disse ord have Klang af noget vist Erotisk."[83] Han går videre til at forklare, at for Sokrates og grækerne blev *eros* illustreret med en ældre mands kærlighed til en yngre mand; at den ædleste form for *eros* i det antikke Grækenland var begæret efter en anden mand. Dette var kunstens rod, og derfor også roden til at forstå sjælens liv.

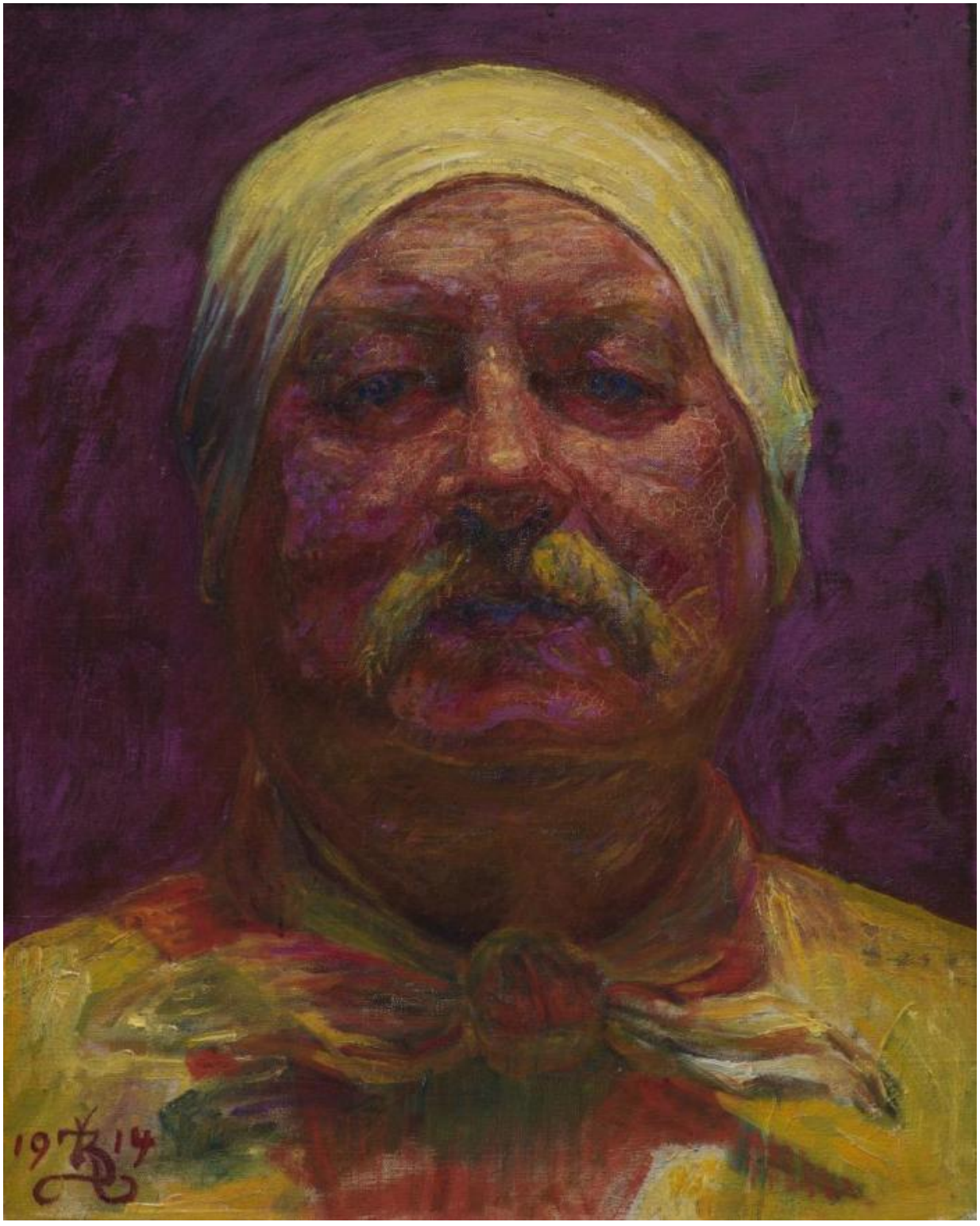


Fig. 25: Kristian Zahrtmann: *Selvportræt. Lampelys,* 1914. Olie på lærred, 39,5 x 32 cm. Statens Museum for Kunst, inv. nr. KMS7474. Foto: Public Domain, www.smk.dk

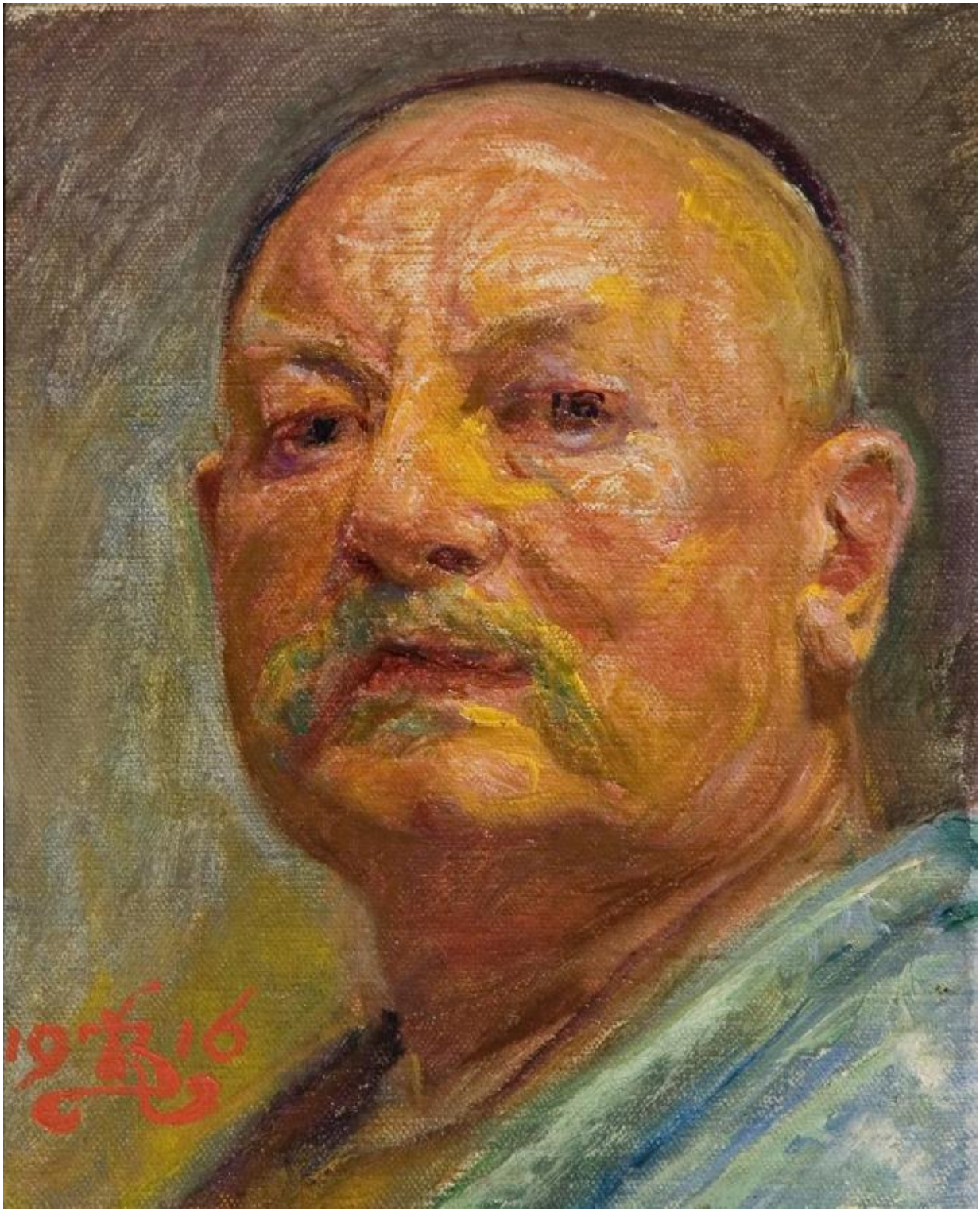


Fig. 26: Kristian Zahrtmann: *Selvportræt*, 1916. Olie på lærred, 17,6 x 14,9 cm. Fuglsang Museum, inv. nr. 347. Foto: © Ole Akhøj.

Der er et slægtskab med Zahrtmanns arbejde i denne idé om, at det seksuelt begærende selv ikke kun finder sit erotiske objekt motiveret af et fysisk behov, men at det erotiske også er et udgangspunkt for selv-dannelse, et mere ægte sokratisk synspunkt. Alt dette åbner mod et andet aspekt i *Symposion*: faderskab og udødelighed. Diotima skelner i sin fortælling om forholdet mellem *eros* og udødelighed mellem mænd, der fostrer børn, og mænd, der er "gravide i ånden", og som fostrer ideér eller monumenter i stedet for sønner og døtre, i et forsøg på at opnå udødelighed. For de førstnævnte er børnene et resultat af kærlighed til en smuk kvinde; for sidstnævnte er kilden til kærlighed og forplantning en yngre mand, hvis etiske dannelse bærer på vidsom og dyd.

Zahrtmanns pædadogik var bestemt på linje med dette. Som de fleste ved, startede han sin egen skole som en protest mod Kunstakademiets traditionelle undervisning, hvor eleverne blev oplært i at skabe deres egen stil frem for at tilpasse sig én bestemt stil.[84] Peter Hansen, en af Zahrtmanns vigtigste elever, skrev om sin tid på skolen i *Tilskueren* i 1913, i anledning af at Zahrtmann fyldte halvfjerds. Hansen beskriver skolen som "et anarki, hvor vi hver især gjorde krav på vores personlige frihed". Og han fortsætter:

Han søgte, at studere os, vore Anlæg, vort Naturel, ikke alene gennem Arbejdet paa Skolen, men ogsaa i vor Virken uden for denne. I sin Iver efter at trænge til Bunds i os, gjorde han sig bekendt med vor økonomiske Stilling og vore andre privat Forhold, ja selv med de mest intime Ting, som for ham havde Betydning til Forstaaelse af os.[85]

Det lader til, at Zahrtmanns pædagogiske fremgangsmåde var at fokusere på elevernes forhold til sig selv, deres forståelse af sig selv, og hvordan de kunne udvikle selvet. Zahrtmann så sin rolle som lærer og mentor som mere end bare at undervise i malerteknikker. Det var ikke kun et æstetisk, men også et etisk arbejde. Det forstod hans samtidige udmærket, og de gjorde det eksplicit i deres beretninger fra skolen. Emil Hannover skrev i 1922, at Zahrtmann "havde en overordnet moralsk indflydelse, for hans eksempel gav mange andre mod til at være sig selv, og kun sig selv".[86] Ligeledes bad Karl Madsen om, at Zahrtmann blev takket for at have været et moralsk forbillede og for at have bekymret sig om sine elever på skolen, "[…] hvor Eleven kunde eksperimentere, tvivle og finde sig selv."[87] Her handler det etiske igen om at kende og være tro mod sig selv, om indre arbejde med selv-skabelse, snarere end en bedømmelse af ydre handlinger.

Som en del af den etiske dannelse tog Zahrtmann hver sommer nogle af sine yndlingselever med til Italien, bl.a. Poul S. Christiansen og Peter Hansen samt føromtalte Hjalmar Sørensen. Dette var en del af den personlige uddannelsesstruktur, som strakte sig ud over skolen og dens klasser. Det handlede ikke om intergenerationelle seksuelle relationer, selvom det har en relation til det erotiske i pædagogikken. I et brev til Otto Haslund, som Zahrtmann sendte fra Grækenland i 1889, skriver han, at han er tiltrækket af uge mænd – men understreger i parentes bemærket "som lærer".[88] Også tidligere i hans karriere ser vi ham reflektere over sin seksualitet ud fra et sokratisk synspunkt, som ikke lukker øjnene for det erotiske, men anvender en forståelse af *eros*, der ligger tættere på det i *Symposion*. Det er en del af hans på mange måder konservative og utvivlsomt patriarkalske position, hvorved den homoseksuelle *eros* vækker skønheden, og skønheden vækker dette *eros*.

Jeg har omtalt eleverne i hankøn, eftersom kvinderne ikke var inkluderet. Andre forskere har påvist Zahrtmanns patriarkalske indstilling og begrænsningerne i hans indstilling til kvinder.[89] Et tidligere maleri, udstillet i 1903, forestillede Sokrates og Xanthippe, den velkendte myte om den stakkels filosof og hans arrige kone.[90] Også grevinde Else Moltke bevidner Zahrtmanns sexistiske holdninger i sine erindringer. Moltke beskriver, hvordan hun deltog i kunstsamtaler i Zahrtmanns hjem på Fuglebakken, men mens mændene tog del i festen, måtte hun sidde tavst bøjet over sit sytøj under en rød silkeskærm, for at skabe den smukke effekt af lyst hår i et rødligt skær.[91] Dette er det modsatte af Zahrtmanns selvportræt, hvor en rød silkeskærm bruges til at udforske sit indre frem for at reducere kroppen til en attraktiv overflade; men trods alt et portræt, hvor Zahrtmann placerer sig selv i et andet lys – konkret og i overført betydning – for at stille spørgsmålet om, hvordan hans kunst, begær og selv er forbundet.

Sammenligner man *Sokrates og Xanthippe* og *Sokrates og Alkibiade*s, ser man to sider af hans patriakalske holdning: det, som er rettet *imod* kvinder, og det er er rettet *henimod* unge mænd. Platons *Symposion* bruges til at underbygge dette patriarkalske perspektiv. Der var naturligvis kvinder, som Zahrtmann elskede og beundrede, ikke mindst hans mor og Leonora Christina, og der var kvinder, som han malede igen og igen, særligt Madame Ullebølle, der stod model for mange af hans historiske personer. Disse feminine forebilleder er, ligesom Diotima i Platons dialog, exceptionelle og frataget enhver erotisk udstråling; de viser en *forståelse* af det erotiske, snarere end en *oplevelse* af det erotiske.

Konklusion

På den ene side har vi altså Sokrates, Alkibiades og Diotima, på den anden side Zahrtmann, Sørensen og Leonora Christina: Maleriet her er hverken et vitalistisk alibi for at beundre mandekroppen eller udtryk for æstetikerens platoniske kærlighed. I stedet udfolder maleriet det homoerotiske, dvs. grænsen mellem det legitime og det illegitime, den nydelse, der kan udleves, og den, der ikke kan. Zahrtmanns mål er ikke blot at afbilde homoseksuelt begær, men at bruge dette begær til at skabe sit historiemaleri, sin rolle som lærer, sit offentlige omdømme og sin kulturelle magt.

Zahrtmann brugte *Symposion* til at komme med et billedmæssigt svar på Den store sædelighedssag i 1906, der fortalte en anden historie om den homoseksuelle mand. Hensigten var ikke kun, at man skulle kunne se sit eget begær afspejlet i historien, men også at man skulle forstå, at historien kunne være et middel til at forme selvet, til at sætte spørgsmålstegn ved begæret og på den måde opnå visdom eller lykke; en etisk formaning i en identitetspolitisk ære. Naturligvis har vi ingen dokumentation for, hvordan Zahrtmann rent faktisk læste *Symposion*. Men maleriet er ikke desto mindre en visuel pendant til Diotimas teori: opstigningen mod idealet fra det smukke individ (Alkibiades) til skønhed generelt (statuetten), til moralsk skønhed (Leonora), og derfra til en drøm om visdom og udødelighed. Ligesom Sokrates anerkender Zahrtmanns maleri – halvt i spøg, halvt i alvor – det forførende kød og den nydelse, der ligger heri, men giver afkald på det ud fra en etisk forestilling om bronze for guld.

Tak

Jeg vil gerne takke Rasmus Kjærboe og Lene Østermark-Johansen for deres uvurderlige hjælp med denne artikel.

Noter

1. Enhver diskussion af Zahrtmann og seksualitet begynder ved Morten Steen Hansens arbejde, hvis research jeg er stor tak skyldig. Morten Steen Hansen: *Kristian Zahrtmann (1843-1917). En homoseksuel kunstneridentitet i Danmark ved århundredskiftet og den kunstneriske fremstilling af homoseksualiteten i Nordeuropa*, Cand.phil.-speciale afleveret ved Institut for kunsthistorie, Københavns Universitet 1993; Morten Steen Hansen: ”Kristian Zahrtmanns sene historiemalerier: en kontrærseksuel kunstners persona i Danmark ved århundredskiftet”, *Periskop*, 4, 1995, s. 43-64.

2. Michael Foucault: *The Use of Pleasure: The History of Sexuality, Volume 2*, overs. Robert Hurley, Harmondsworth, Penguin 1992; Michael Foucault: *The Care of the Self: The History of Sexuality, Volume 3*, overs. Robert Hurley, Harmondsworth, Penguin 1990. Danske udgaver: *Brugen af nydelserne. Seksualitetens historie 2*, DET lille FORLAG 2004; *Omsorgen for sig selv. Seksualitetens historie 3*, DET lille FORLAG 2004. Foucaults tilgang til emnet ændrede sig radikalt mod slutningen af hans liv, hvor andet og tredje bind af *Seksualitetens historie* udkom. Fra den metodiske fremstilling i bind 1, *Viljen til viden*, af, hvad Foucault opfatter som opfindelsen af den moderne homoseksualitet, vender han sig her mod en opfattelse af begæret som værende det etiske forhold mellem selvet og selvet selv og analyserer, hvordan begæret i antikken aktivt blev brugt til at forme selvet og levemåder. Jeg antyder ikke, at Zahrtmann er en moderne udgave af de antikke fremgangsmåder, Foucault diskuterer – ikke mindst fordi Foucaults nye tilgang til emnet i bind to og tre af *Seksualitetens historie* betød, at den genealogi, han havde foreslået for seksualiteten, ikke længere kunne forsvares rent teoretisk – men dog vil jeg gerne tale for, at der findes en parallel i Zahrtmanns arbejde og tænkning, hvor han ligeledes opfatter begæret som noget, man skal arbejde på i forhold til sig selv, og som derfor imødekommer en mulig ”eksistensæstetik”. Michael Foucault: ”An Aesthetics of Existence”, in Sylvère Lotringer (red.): *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984*, New York, Semiotext(e) 1996, s. 450-454. Litteraturen om Foucaults etik er enorm og afslører, hvor kompleks, problematisk og inkonsekvent den i nogle sammenhænge er. Nogle af de fremstillinger, der kan anbefales, er: Arnold I. Davidson: ”Ethics as Ascetics: Foucault, the History of Ethics, and Ancient Thought”, in Gary Gutting (red.): *The Cambridge Companion to Foucault*, Cambridge, CUP 2005, s. 123-148; Wolfgang Detel: *Foucault and Classical Antiquity: Power, Ethics and Knowledge*, overs. David Wigg-Wolf, Cambridge, CUP 2005; Stuart Elden: *Foucault’s Last Decade*, Cambridge, Polity Press 2016.

3. Kristian Zahrtmann til sin mor, Rom, 28. juni 1876, in: *Kristian Zahrtmann 1843 31 Marts – 22 Juni 1917. En Mindebog. Bygget over hans egne Optegnelser og Breve fra og til ham,* samlet og udgivet af F. Hendriksen, København 1919, s. 215.

4. *Kristian Zahrtmann. 60 Autotypier i Tontryk efter Fotografier af Originalerne*, del af serien *Smaa Kunstbøger*, nr. 5, København, Gads Forlag 1911; ”En opsigtsvækkende Marts-Udstilling”, *Riget*, 25. februar 1911, s.1.

5. ”Den fri Udstilling”, *Social-Demokraten*, 29. marts 1914, s. 3.

6. Brev fra Zahrtmann til Christensen, 16. januar 1907, in *Kristian Zahrtmann. En Mindebog*, s. 528; *Kr. Zahrtmann, 31 Marts 1843 – 22 Juni 1917. Fortegnelse over hans Malerier*, København, F. Hendriksens Reproduktions-Atelier 1917, s. 247.

7. Gertrud Oelsner: ”Healthy Nature”, in Gertrud Hvidberg-Hansen og Gertrud Oelsner (red.): *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890-1940*, København, Museum Tusculanum Press 2011, s. 159-163. Daniel M. Grimley: *Carl Nielsen and the Idea of Modernism*, Woodbridge, Boydell 2010, s. 61-95; angående debatterne om Grækenland i en undervisningsmæssig kontekst, og særligt klassicist og uddannelsesreformator J.V. Pingels rolle, se:

J.V. Pingel: ”Om Græsk som det centrale Fag i vor højere Undervisning”, *Tilskueren*, 1. årg., juni-juli 1884, s. 486-492; Vilhelm Andersen: *Tider og Typer*, København, Gyldendal 1915, bd. 2, s. 302-315; Victor Madsen: *Victorinus Pingel. En Livsskildring*, København, C.A. Reitzels Forlag 1934.

8. Kristian Zahrtmann: ”Indtryk fra Min Barndom”, in *Kristian Zahrtmann. En Mindebog*, s. 47. Zahrtmanns erindringer blev oprindeligt trykt i *Tilskueren*, april 1913, s. 330-342.

9. Hanne Honnens de Lichtenberg, *Zahrtmanns Skole*, København, Forum 1979, s. 48-50.

10. Harald Høffding læste *Symposion* første gang i skolen, og historien om, hvordan dette møde blev en filosofisk vækkelse for ham, er ofte omtalt i litteraturen. Se for eksempel: Harald Høffding: *Erindringer*, København, Gyldendalske Boghandel 1928, s. 31; Erik Rindom: *Samtale med Harald Høffding*, København, Nyt Nordisk Forlag 1918, s. 55. Desuden: Harald Høffding: ”Nogle Bemærkninger om Platons Psykologi”, *Nordisk Tidsskrift for Filologi*, vol. 2, 1874/5, s. 194-230.

11. Harald Høffding: ”Platons Symposion”, *Tilskueren*, Aarg. 23, 1906, s. 147.

12. Hans Ræder: ”Indledning”, in *Platons Symposion. Oversat af Hans Ræder*, del af serien *Studier for Sprog- og Oldtidsforskning udgivne af Det Philologisk-Historiske Samfund*, syttende bind, København, Tillges Boghandel 1907, s. 5-6.

13. Ræder: ”Indledning”, s. 6.

14. Hans Ræder: *Platons philosophische Entwicklung*, Leipzig, B. G Teubner 1905.

15. *Platon: Symposion*, oversat af M.Cl. Gertz, København, Gyldendal 1907.

16. *Berlingske Politiske og Avertissementstidende*, 21. september 1907, p.1. Af andre anmeldelser kan nævnes: ”Platon paa Dansk”, *Dannebrog*, 16. maj 1908, s. 3; ”Platons “Symposion”, *Viborg Stifts-Tidende*, 23. september 1907, p.1; ”Platons Symposion”, *Berlingske Politiske og Avertissementstidende*, 30. marts 1913, s. 11.

17. Wilhelm von Rosen: *Månens kulør: Studier i dansk bøssehistorie, 1628-1912*, København, Rhodos 1993, s. 719-760. Von Rosens bog er og bliver et afsæt for enhver forskning i homoseksualitetens historie i Danmark, og ligesom alle efterfølgende universitetsfolk er jeg ham stor tak skyldig for den banebrydende udgivelse. Af nyere værker kan nævnes: Niels Nyegaard: ”Ud over videnskabens grænser: Om de københavnske dagblades fremstillinger af den homoseksuelle mand omkring år 1900,” *Gränsløs*, 6, 2016, s. 93-105; Niels Nyegaard: ”Negotiating Respectable Citizenship: Homosexual Emancipation Struggles in Early-Twentieth-Century Copenhagen”, in Deborah Simonton (red.): *The Routledge History Handbook of Gender and the Urban Experience*, New York and London, Routledge 2017, s. 221-232. En interessant redegørelse for den homoseksuelle subkultur i København før sædelighedsskandalen kan læses i Kevin Dubout og Raimund Wolfert: ”Eigentümliche Städte, sympathetische Völker und Sehenswürdigkeiten von grosser Schönheit: Zur Skandinavien-Rundreisen des WhK-Aktivisten Eugen Wilhelm 1901”, *Invertito: Jahrbuch für die Geschichte der Homosexualitäten*, 15, 2013, s. 9-44.

18. Johannes V. Jensen: ”Samfundet og Sædelighedsforbryderen”, in Johannes V. Jensen: *Journalisten Johannes V. Jensen*, udvalgt og indledt af Lars Handesten, Århus, Ajour 2002, s. 102-107.

19. Citeret i Dag Heede: *Stoppet i Farten: Herman Bang i karikaturens troldspejl*, København, Gyldendal 2007, s. 22

20. Lene Østermark-Johansen: ”From Continental Discourse to ‘A Breath from a Better World’: Oscar Wilde and Denmark”, in Stefano Evangelista (red.): *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, London, Continuum 2010, s. 229-244. Jeg har også fundet meget viden i Dag Heedes glimrende bøger, se: Dag Heede: *Herman Bang: Mærkværdige Læsninger. Toogfirs tableaux*, Odense, Syddansk Universitetsforlag 2003; Dag Heede: *Livsbilleder: Fotografiske portrætter af Herman Bang,* Odense, Syddansk Universitetsforlag 2014. En del kritikere omtalte Bang i homofobiske vendinger, både før og efter sædelighedsskandalen. Se for eksempel Harald Nielsen: ”Herman Bang (1904)”, in *Af Tidens Træk: Litterære Afhandlinger*, København og Kristiania: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag 1909, s. 37-53; og Nielsens mindeord: ”Herman Bang (1912)” in *Bøger og Mænd*, Kjøbenhavn, H. Aschehoug & Co. 1924, s. 53-57.

21. Maja Bissenbakker Frederiksen: ”Perverterende prøveboringer: queer muligheder i Johannes V. Jensens forfatterskab”, in Stefan Iversen (red.): *Kraftlinjer: Johannes V. Jensens forfatterskab*, Odense, Syddansk Universitetsforlag 2004, s. 40.

22. Johannes V. Jensen: *Hjulet*, København og Kristiania: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag 1905; Johannes V. Jensen: ”Walt Whitman,” in Gay Wilson Allen (red.): *Walt Whitman Abroad: Critical Essays from Germany, France, Scandinavia, Russia, Italy, Spain and Latin America, Israel, Japan and India*, Syracuse University Press 1955, s. 123-126. En fin fremstilling af Jensen og Whitman, som dog ikke går i detaljer med emnet seksualitet, kan læses i Anders Ehlers Dam: *Den Vitaliske Strømning i dansk litteratur omkring år 1900*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag 2010, s. 253-275.

23. I sin indledning til oversættelsen af Whitmans digte, som blev udgivet i 1919, argumenterer Johannes V. Jensen for, at man bør se bort fra digterens eget liv og personlighed, eftersom ”den patologiske natur, som han ikke kunne skjule” ikke gør hans værk mindre værdifuldt: Johannes V. Jensen, citeret i Gay Wilson og Ed Folsom (red.): *Walt Whitman and the World*, Iowa City, University of Iowa Press 1995, s. 371.

24. Jensen 1905, s. 35-56, 170, 187-188.

25. Man kan læse mere om Eulenburg-affæren i Norman Domeier: *The Eulenberg Affair: A Cultural History of Politics in the German Empire*, overs. Deborah Lucas Schneider, Boydell & Brewer 2015; Isabel V. Hull: *The Entourage of Kaiser Wilhelm, 1889-1918*, Cambridge, CUP 2004. Den visuelle kulturs rolle i skandalen er glimrende fremstillet i James D. Steakley: ”Iconography of a Scandal: Political Cartoons and the Eulenberg Affair in Wilhelmine Germany”, in Martin B. Duberman, Martha Vicinus og George Chauncey (red.): *Hidden From History: Reclaiming the gay and lesbian past*, London, Penguin 1991, s. 233-263.

26. Emanuel Fraenkel, *De Homosexuelle*, København, J. Frimodts Forlag 1908. Fraenkel insisterer – i modsætning til senere forskere som f.eks. John Addington – på, at den græske kærlighed var ikke-seksuel og refererer eksplicit til *Symposion*, hvor han hævder, at det platoniske eller sokratiske syn på begær skal forstås som en præference for en ærbar kærlighed mellem mænd, frem for den moralsk fordærvede kærlighed til kvinder (Fraenkel 1908, s. 41-45). Typiske eksempler på anmeldelser: J. Frimodt: ”E. Fraenkel: De homoseksuelle”, *Slagelse-Posten*, 23. september 1908, s. 2; P.P. Jørgensen: ”Dr. E Fraenkel: De homoseksuelle,” *København*, 6. oktober 1908, s. 5.

27. *Vort Folks Skændsel*, København, J. Frimodt 1911. For flere oplysninger om borgermødet, se: von Rosen 1993, s. 776-77.

28. Lili-Ann Körber: ”Sexuality, Aesthetics and the Vital Male Body”, in Hvidberg-Hansen og Oelsner 2011, s. 218-231; Erik Brodersen: ”Zahrtmann og kunstværket mellem vitalisme og platonisme”, in *Kristian Zahrtmann, 1843-1917*, 1999, s. 88-96; Ole Nørlyng: ”Skønheden og sandheden”, in Henrik Wivel (red.): *Drømmetid. Fortællinger fra Det Sjælelige Gennembruds København*, København, Gads Forlag 2004, s. 151.

29. Frederik Hendriksen: *Mennesker og Oplevelser*, København, Forfatternes Forlag 1932, s. 206-211; Valdemar Pedersen: *Xylograf F. Henriksen 1847-1938*, Munksgaard, Forening for Boghaandværk 1963, s. 132-136; Grete Zahle: *Dagens Lys. Johs. V. Jensen og de fynske Kunstnere*, København, Rhodos i samarbejde med Faaborg Museum 1988.

30. Zahle 1988, s. 10.

31. Friedrich Nietzsche: *Twilight of the Idols*, overs. R.J. Hollingdale, Harmondsworth, Penguin 1968, s. 19-112. Mens det, som Nietzsche kaldte ”Problemet Sokrates”, understøtter vitalismen, så findes der en vigtig undtagelse i Vilhelm Andersens *Bacchustoget i Norden*; Andersen søger at lave en nordisk udgave af Nietzsches *Tragediens fødsel*, men stik modsat Nietzsche karakteriserer han Sokrates som en eksemplarisk dionysisk figur. Vilhelm Andersen: *Bacchustoget i Norden,* København, Det Schuboteske Forlag 1904. En glimrende analyse af denne bog kan læses i Ehlers Dam 2010, s. 125-154.

32. Harald Høffding: ”Om Velfærdsprincipet”, in *Etiske Undersøgelser*, København, P.G. Philipsens Forlag 1891, s. 24-41. Den vigtigste strid mellem nietzscheanere og anti-nietzscheanere i Danmark var debatten mellem Georg Brandes og Høffding i *Tilskueren*: Georg Brandes: ”Aristokratisk Radikalisme: En Afhandling om Friedrich Nietzsche”, *Tilskueren*, Årg. 6, august 1889, s. 565-613; Harald Høffding: ”Demokratisk Radikalisme”, *Tilskueren*, Aarg. 6, november 1889, s. 849-872; Georg Brandes: ”Det Store Menneske, Kulturens Kilde”, Aarg. 7, januar 1890, s. 1-25. Endnu en artikel samt reaktioner fra begge forfattere blev trykt i avisen i begyndelsen af 1890.

33. Zahrtmann til Otto Haslund, 23.2.1889, *Kristian Zahrtmann. En Mindebog*, s. 430-431.

34. Citeret i Else Moltke: *Fra Herregård til Kunstnerhus*, København, Hernov 1965, s. 198.

35. Else Moltke: *Min svanevinge*, København, Hernov 1984.

36. Eksempler på de mange reportager fra Zahrtmanns atelier: Haagen: ”En Skumringstime hos Zahrtmann”, *Nationaltidende*, 27. februar 1912, s. 1; Haagen: ”I Zahrtmanns Casa d’Antino”, *Nationaltidende,* 28. marts 1913, s. 1; ”Kr. Zahrtmann i sit Atelier”, *Berlingske Tidende*, 23. juni 1917, s. 5.

37. Steen Hansen 1993, kapitel IV, særligt s. 37, s. 47.

38. Isabel L. Taube: ”William Merritt Chase’s Cosmopolitan Eclecticism”, *Nineteenth-Centruy Art Worldwide*, 15:3, efterår 2016: http://www.19thc-artworldwide.org/autumn16/taube-on-william-merritt-chase-cosmopolitan; Elizabeth Prettejohn og Peter Trippi: ”Introduction: The Alma-Tademas’ Studio-Houses and Beyond”, *British Art Studies*, nr. 9: https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-9/beyond-studio-houses; Michael Hatt: ”Space, Surface, Self: Homosexuality and the Aesthetic Interior”, *Visual Culture in Britain*, 8:1, sommer 2007, s. 105-28.

39. Zahrtmann til sin mor, København, 3. februar 1911, in: *Kristian Zahrtmann. En Mindebog*, s.

561.

40. Danneskjold-Samsøe 1942, s. 446-47.

41. Zahrtmann til sin mor, København, 3. februar 1911, in: *Kristian Zahrtmann. En Mindebog*, s. 561; Zahrtmann til Johan Rohde, Civita d”Antico, 15. september 1911, in: *Kristian Zahrtmann. En Mindebog*, s. 564.

42. *Fortegnelse over Malerier og Studier af Hjalmar Sørensen,* 23. januar – 5. februar 1919, udstillet hos kunsthandler Anton Hansen, Købmagergade 13, København, B. Nielsen 1919.

43. Hansen var i øvrigt den første til at argumentere for, at H.C. Andersen havde været homoseksuel, nærmere bestemt i en artikel til Magnus Hirschfelds sexologiske årbog, som dengang var det førende forum for diskusioner om seksualitet. Albert Hansen: ”H.C. Andersen. Beweis seiner Homosexualität”, *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen mit besonderer Berücksichtigung der Homosexualität*, III. Jahrgang, 1901, s. 203-230. Se også: Askel Dreslov: *H.C. Andersen og “denne Albert Hansen”*, København, Samlerens Forlag 1977. Carl Albert Hansen savner endnu at blive genstand for videnskabelig interesse i forhold til både seksualitet og dansk litteratur, men se: Frederick Hale: ”Carl Hansen and Crime in Copenhagen”, *Scandinavian Studies*, 55, 1983, 105-122; von Rosen 1993, s. 741-753; Wilhelm von Rosen: ”Carl Albert Hansen Fahlberg”, in Robert Aldrich og Garry Wotherspoon (red.): *Who’s Who in Gay and Lesbian History: From Antiquity to World War II*, London and New York, Routledge 2002, s. 237-38. Se også Carl Hansens meget interessante nøgleroman, som bygger på hans egen barndom og ungdom frem til ca. 1895, og derfor tidsmæssigt ligger for tidligt til at rumme en fiktiv beretning om hans forhold til Hjalmar Sørensen, men som til gengæld har interessante afsnit om erotiske venskaber, jagt på sexpartnere og en ”*grande passion*”: Carl Hansen Fahlberg: *Et Barn blev Korsfæstet. Kaj Halvdals Barndom*, København, Forlaget Fremad 1937.

44. Københavns Kriminal- og Politiret, Justitskontoret: Pådømte sager oktober 1907 nr. 229, Rigsarkivet, København.

45. Stavefejlene er Sørensens egne. Københavns Kriminal- og Politiret 1907 nr. 229.

46. Københavns Kriminal- og Politiret 1907 nr. 229.

47. Zahrtmann til Joachim Skovgaard, 30. maj 1886, in: *Kristian Zahrtmann. En Mindebog*, s. 408.

48. Julius Lange: *Menneskefiguren i Kunstens Historie fra den græske Kunsts Blomstringstid til vort Aarhundrede*, København: Det Nordiske Forlag, 1899, s. 479.

49. ”read history in a different way from most men, with more fancy and more vision”. Emil Hannover: ”Danish Art in the Nineteenth Century,” in Carl Laurin, Emil Hannover, Jens Thiis (red.): *Scandinavian Art: Illustrated*, New York, London, The American-Scandinavian Foundation, Humphrey Milford, Oxford University Press 1922, s. 338-39.

50. ”Perhaps it was just because he knew a great deal about such things that he frequently took liberties with them.” Hannover 1922, s. 339.

51. Karl Madsen: ”Kristian Zahrtmann”, *Kunst*, 4. Aargang, 1902, n.p.

52. Karl Madsen: ”Eckersberg og hans Skole”, in Karl Madsen (red.): *Kunstens Historie i Danmark*, København, Alfred Jacobsen 1907, s. 277, s. 379.

53. Se for eksempel *Ringsted Folketidende,* 29. marts 1903, s. 1; ”Bornholm,” *Bornholms Avis og Amstidende*, 8. juni 1912, s. 2; ”Ny Radering,” *Nationaltidende*, 1. marts 1907, s. 2; ”Farvenes Mester”, *Holbæk Amts Venstreblad*, 29. marts 1913, p 1; ”Zahrtmann”, *Ribe Stifts-Tidende*, 26. juni 1912, s. 1; ”Zahrtmann”, *Berlingske Tidende,* 23. juni 1913; ”Det Ancherske Legat uddeltes i Gaar,” *Nationaltidende*, 12. maj 1918, s. 5.

54. ”Kristian Zahrtmann”, *Riget*, 31. marts 1913, s. 5; ”De københavnske Forårs udstillinger”, *Aarhus Stifts-Tidende*, 6. april 1915, s. 3; ”Den frie Udstilling”, *København*, 2. juni 1905, s. 1; ”Fri Udstilling,” *Social-Demokraten*, 23. marts 1907, p.1. Påstanden om, at paradokseet var kilden til Zahrtmanns visdom, blev fremsat i Professor C.J. Salomonsens mindetale ved Zahrtmanns begravelse: ”Kristian Zahrtmanns Bisættelse”, *København*, 30. juni 1917, s. 2; Madsen 1902, ingen paginering.

55. Madsen 1907, s. 402.

56. Jens Pedersen: ”Kristian Zahrtmann”, *Bornholms Social-Demokrat*, 25. juni 1917, s. 2; Danneskjold-Samsøe 1942, s. 419.

57. Sigurd Müller: ”Fra Forårsudstillingerne”, *Ribe Stifts-Tidende*, 14. april 1914, s. 2; A. St.: ”Aarets Kunst”, *Roskilde Avis*, 30. marts 1914, s. 1; Brodersen 1999, s. 93.

58. J. E. H.: ”Den frie Udstilling: Zahrtmann”, *Berlingske Politiske og Avertissements-tidende*, 1. juli 1914, s. 2.

59. Se for eksempel: Francis Beckett: ”Vor Tids Malerkunst”, in Madsen 1907, s. 407; Harald Moltke: ”Min Nabo, Zahrtmann”, *Dagbladet*, 31. marts 1913, p.1; Sørensen: ”Zahrtmann”, *København*, 24. marts 1907, s. 2; ”Navne og Noter: Kr. Zahrtmann”, *Aalborg Amtstidende*, 9. juni 1917, s. 1.

60. ”was not above coquetting with his reputation … he liked to paint anything that made good people wonder whether it was in jest on in earnest”. Hannover 1922, s. 339-40.

61. Se for eksempel: Knud Pontoppidan: *Retspsykiatriske Erklæringer*, København, Th. Linds Efterfølgers Forlag 1901, som dels fremstiller homoseksualitet som en arvelig hjernesygdom (s. 88), som en degenerativ psykose (s. 91) og som en seksuel udskejelse, der skyldes nervøsitet og melankoli (s. 97). Ironisk nok var argumentet hos nogle af dem, der kæmpede hårdest for at afkriminalisere homoseksualitet, at eftersom det var en medfødt defekt, altså noget naturbestemt, så fortjente det heller ikke straf. Alexander Friedenreich, som var en af de førende inden for psykiatrien omkring århundredskiftet, hældede imod den opfattelse, at homoseksualitet var en medfødt degeneration, og han var i retten for at føre bevis for dette i forbindelse med nogle af retssagerne i sædelighedsskandalen; uden at retten dog godkendte hans vurdering. A. Friedenreich: *Kortfattet speciel Psykiatri*, Kjøbenhavn, F. H. Eibes 1901, s. 137; Wilhelm von Rosen: ”Denmark 1866-1976: From Sodomy to Modernity”, in Jens Rydstrom og Kati Mustola (red.): *Criminally Queer: Homosexuality and Criminal Law in Scandinavia, 1842-1999*, Amsterdam, aksant 2007, s. 66-67.

62. Citeret i Pål Bjørby: ”The Prison House of Sexuality: Homosexuality in Herman Bang Scholarship”, *Scandinavian Studies*, 58, 1986, s. 223. En længere redegørelse for Herman Bangs syn på homoseksualitet, herunder hans egen, kan læses i Herman Bang: *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, herausgegeben von Dr. Wasbutzki, Bonn, A. Marcus & E. Webers Verlag 1922.

63. Christian Houmark: *For Guds Aasyn*, København og Kristiania, Gyldendalske Boghandel 1910. En

interessant analyse af sådanne romaner kan læses i Dag Heede: ”Når enden er god: heteronarrativitet og døde homoer”, *Kvinder, Køn & Forskning*, nr. 2, 2015, s. 7-19.

64. Victor Schroll, som var en af dem, der blev arresteret, skrev en ”Lille Selvbiografi” som en del af sit forsvar, hvor han fortalte, at Pontoppidan, en af Københavns førende specialister i kønssygdomme, havde fortalt ham, at homoseksualitet ikke var en sygdom: Københavns Kriminal- og Politiret oktober 1907 nr. 229.

65. Zahrtmann til Johannes Wilhelm, 8. november 1894, in *Kristian Zahrtmann: En Mindesbog*, s. 465.

66. Jesper Svenningsen: ”Storytelling: Escaping Pathos”, in Kaspar Monrad (red.): *Christoffer Wilhelm Eckersberg*, Munich, London & New York, Prestel Verlag og Statens Museum for Kunst, København 2016, s. 131.

67. Det var Jan Zahle, der identificerede statuetten; se Morten Steen Hansens efterord til det genudgivede essay fra 1994, *Kristian Zahrtmann's Late History Paintings: The Artistic Persona of an Invert in Turn-of-the-Century Denmark*.

68. Platon: *The Symposium (Symposion)*, overs. Christopher Gill, Harmondsworth, Penguin 1999, s. 58. Gertz oversætter det med ”kobber for guld”, mens Ræder lægger større vægt på den homeriske forbindelse og oversætter det med ”en Rustning af Guld for en Rustning af Kobber”: Gertz 1907 , s. 105; Ræder 1907, s. 90.

69. En mere udførlig redegørelse for denne forståelse af det homoerotiske kan læses i Michael Hatt: ”Near and Far: homoeroticism, labour and Hamo Thornycroft’s *Mower*,” *Art History*, 26:1, februar 2003, s. 26-55; Michael Hatt: ”The Male Body in Another Frame: Thomas Eakins’ ‘The Swimming Hole’ as a Homoerotic Image”, *The Body: Journal of Philosophy and the Visual Arts*, 1993, s. 9-21.

70. Heede 2007, s. 140-43.

71. J. P. Müller: *Mit System: 15 Minutters dagligt Arbejde for Sundhedens Skyld*, København, Tillges Boghandel 1904; Hans Bonde: ”From Hygiene to Salvation: I. P. Muller, International Advocate of Gymnastics”, *The International Journal of the History of Sport*, 26:10, august 2009, s. 1357-75.

72. Müller 1904, s. 85.

73. *Müller 1904, s. 17-18. *

74. Hannover 1922, s. 335-37; Beckett 1907, s. 404-06; desuden Sophus Michaelis’ digt: ”Kristian Zahrtmann” in *Palmerne*, København og Kristiania: Gyldendalske Boghandel & Nordisk Forlag 1904, s. 114-5. Digtet er interessant nok placeret mellem Michaelis’ digteriske hyldester til Høffding og Bang.

75. Marianne Saabye og Jan Gorm Madsen (red.): *Ære være Leonora: Kristian Zahrtmann og Leonora Christina*, København, Den Hirschsprungske Samling 2006, s. 85.

76. Hanne Honnens de Lichtenberg: *Zahrtmann og Leonora*, Randers Kunstmuseum 1984; Saabye og Madsen 2006; Karl Madsen: ”Kristian Zahrtmanns Leonora Christina Billeder”, *Tilskueren*, årg. 2, juni-juli 1885, s. 524-43.

77. Danneskjold-Samsøe 1942, s. 220.

78. Wildes søgen efter et ahistorisk begær kan bl.a. findes i vidneudsagnet fra hans retssag og i hans tekster: *The Trial of Oscar Wilde, from the Shorthand Reports*, Paris, Privately Printed 1906, s. 58-59; Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, London, Ward, Lock & Co. 1891, s. 177. Også mange videnskabelige afhandlinger giver et interessant billede af Wilde og begæret, se for eksempel: Stefano Evangelista: ”’Lovers and Philosophers at Once’: Aesthetic Platonism in the Victorian ‘Fin de Siècle”’, *The Yearbook of English Studies*, 36:2, 2006, s. 230-44; Nikolai Endres: ”From *Eros* to Homosexuality: Love and Sex in *Dorian Gray*”, in Kathleen Riley, Alistair J. L. Blanshard, and Iarla Manny (red.): *Oscar Wilde and Classical Antiquity*, Oxford: OUP, 2018, s. 251-66.

79. Busten blev solgt på auktionen over Zahrtmanns kunstværker efter hans død: *Katalog over Kr. Zahrtmanns efterladte Malerier og Tegninger samt Samling af andre Kunstneres Værker og en Del af hans Kunstsager og Møbler*, 5. november 1917, s. 29.

80. Foucault 1992, s. 10-11 m.fl.; Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton (red.): *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, London, Tavistock Publications 1988.

81. Danneskjold-Samsøe 1942, s. 479.

82. Lange 1899*,* s. 8.

83. Lange 1903, s. 7.

84. Vedrørende Zahrtmanns Skole, se: Honnens de Lichtenberg: *Zahrtmanns Skole*; Kerry Greaves: ”Pedagogy, Provocation and Paradox: Denmark’s *Kunstnernes Studieskole”, Studies in Ethnicity and Nationalism*, 13:3, december 2013, s. 373-93; Alice Christiansen: ”Zahrtmann Lærer og Mentor: Henry Lørup, og Karl Schou i Civita d’Antino”, in *Fynboerne i Italien*, Faaborg, Faaborg Museum 2013, s. 31-64.

85. Peter Hansen og Harald Giering: ”Erindringer fra Zahrtmanns Skole”, *Tilskueren*, 30. årg., april 1913, s. 347-48.

86. ”had a general moral influence, for his examples encouraged many others to be themselves and themselves only.” Hannover 1922, s. 337.

87. Madsen 1907, s. 372.

88. Zahrtmann til Otto Haslund, 23. februar 1889, in: *Kristian Zahrtmann. En Mindebog*, s. 430-31. Brevet er i virkeligheden en del mere komplekst, end det fremgår af min analyse. Inden Zahrtmann skriver om sit forhold til yngre mænd, diskuterer han emnerne ægteskab og heteroseksualitet. Dette ændrer dog ikke ved hans idé om pædagogik som en form for tilknytning til unge mænd.

89. Vedrørende Zahrtmanns patriarkalske holdning, se: Louise Wolthers: ”Queering the History Painter: Concepts for Addressing ‘Gender’ in Pre-Twentieth-Century Art at the National Gallery of Denmark”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 80:3, september 2011, s. 139-152.

90. *Fortegnelse over Malerier og Studier af Agnes Slott-Møller, V. Kyhn, P. S. Krøyer, K. Zahrtmann, Frants Henningsen m. fl., udstillede hos V. Winkel & Magnussen*, april 1903, s. 5.

91. Else Moltke: *Fra mit Livs Dagbog*, Nykøbing Falster, Hernovs Forlag 1975, s. 32.

Om forfatteren



Michael Hatt

Michael Hatt er professor i kunsthistorie ved University of Warwick. Han har blandt andet udgivet *Art History: A Critical Introduction to its Methods* (Manchester University Press, 2006) sammen med Charlotte Klonk og *Sculpture Victorious: Art in an Age of Invention, 1837-1901* (Yale University Press, 2013), der fulgte den første større udstilling om victoriansk skulptur, kurateret i samarbejde med Martina Droth og Jason Edwards. Hatt forsker i dansk kunst fra 1800-tallet og har artikler på vej om det visuelle billede i Grønland i midten af 1800-tallet og om skibe, skulptur og dansk guldalder.

- m.hatt@warwick.ac.uk