



# Som et suk i natten

## Vilhelm Hammershøis mørke mesterværk

*Graat er ikke graat, og sort er ikke sort,  
/Livets Farveunder gør det stille stort.*

SOPHUS CLAUSSEN VED VILHELM HAMMERSHØIS DØD, 1916

Den danske kunstner Vilhelm Hammershøi (1864-1916) er særligt kendt for sine stille og sparsomt møblerede interiører malet i hvide og grålige nuancer, ofte med en rygvendt kvindefigur fordybet i aktivitet eller tanker. Ikke sjældent finder et hvidligt lys sin vej ind gennem sprossede vinduer bag hvide lette gardiner og oplyser støvkornene i den stillestående luft og danner et blødt grid af lys på gulvet. Men ud over at undersøge lyset malede Hammershøi også mørket. To år efter sin debut skabte den 23-årige kunstner i 1887 et af sit livs største værker, *Job*, der i dag må være et af dansk kunsthistories mørkeste malerier [1]. Maleriet synes at stå i stærk kontrast til den hvide stue med den påklædte, rygvendte kvinde, da værket er et af Hammershøis få mandebilleder, hvor en nøgen mandfigur vender front delvist mod os, siddende i et udefinerbart, sort rum. Manden er som stivnet i bevægelse med lukkede øjne og let åben mund, som var han netop vågnet af en drøm. Han lader sig knap ane i det altomsluttende mørke. Kun en gullig lyskilde fra venstre oplyser det nøgne bryst “som et halvkvalt Suk i den mørke Nat”, som kunsthistorikeren Karl Madsen (1855-1938) formulerede det i tiden (25. marts 1888). Mandens løftede højre arm tegner sig som en sort skygge mod den gulbrune grund.

<

[1] Vilhelm Hammershøi: *Job*, 1887, olie på lærred, 168 x 126,5 cm. Den Hirschsprungske Samling. Fotoet er taget med kraftigt lys før restaurering af en flænge i nederste venstre hjørne. Foto: Lin Rosa Spaabæk.

Hammershøi eksperimenterede i sit indtil da største figurmaleri med den mørke farve og har sandsynligvis brugt det asfaltholdige pigment bitumen i sin maling. Det har resulteret i, at værket formentligt allerede kort efter, det blev malet, eftermørknede i en sådan grad, at Jobfiguren har trukket sig dybere og dybere ind i dunkelheden, så han i dag kun træder frem ved hjælp af et kraftigt lys. Bitumen er et sortbrunt termoplastisk stof, der forekommer i de fleste råolier, og som i dag bruges i asfalt, og som flere kunstnere særligt i 1700- og 1800-tallet brugte i deres maleri, ofte for at skabe dybde i et mørkt billedrum.

Maleriet med de gammeltestamentlige referencer i titlen og det dybsorte motiv vakte voldsom opsigt blandt publikum og tidens anmeldere, da det blev udstillet for første gang i 1888 på Charlottenborgs Forårsudstilling i København. Samme år blev værket vist på den Nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstudstilling i samme by, imens det i 1889 var med på den prestigefyldte Verdensudstilling i Paris. Herefter forsvandt maleriet, og efter Hammershøis død i 1916 fremgik det af kataloget til hans mindeudstilling, at *Job* ikke længere eksisterede. Først i 1956 dukkede værket op igen, da det blev givet som gave til Den Hirschsprunges Samling af kunstnerens søster Anna Hammershøis (1866-1955) dødsbo. På grund af værkets nedbrudte stand skulle der gå 130 år, førend *Job* igen blev vist i en mindre udstilling på museet. Her blev maleriet udstillet i sin rå form og uden ramme, da den oprindelige pryddramme er gået tabt.<sup>1</sup>

*Jobs* motiv, modtagelse og mystiske historie er blevet behandlet i dele af Hammershøilitteraturen. Her er det især en af landets første Hammershøibiografer Poul Vad (1988, 39-47), der i sin monografi har lagt grunden for efterfølgende analyser af værket med sine henvisninger til forstudier og receptions-historikken. Hertil har kunsthistorikerne Annette Rosenvold Hvidt og Gertrud Oelsner (2018, 170-183) i deres store bogværk om Hammershøi sat *Job* i relation til kunstnerens fotografiske interesse og sammenligner værket med andre Jobskildringer i tiden samt kunstnerens behandling af mørket generelt. Begge monografiske værker beskæftiger sig indgående med tilblivelsesprocessen af *Job* og kunstnerens mulige inspiration gennem bl.a. forstudier, hvorfor denne artikel ikke i udpræget grad vil gå nærmere ind i dette. Hertil er maleriet i andre sammenhænge blevet sat i relation til det filmiske (Meldgaard 2017), den egyptiske kunst i figurens oprette statuariske positur (Larsen 2000, 27; Cox, 2018)<sup>2</sup> og det bibelske (Andersen 2019, 77-82).

Nærværende artikel vil fortsætte ad den sti, der indtil nu er lagt. Artiklen vil dykke ned i maleriets historie, afdække dets receptionshistorie og efterliv gennem ældre og nyere Hammershøilitteratur, anmeldelser fra tiden, udstillings-, samlings- og auktionskataloger, konserveringsberetninger samt Vilhelm

Hammershøis mor Frederikke Hammershøis (1838-1914) scrapbøger. I den eksisterende litteratur om værket citeres der ofte fra få udvalgte anmeldelser fra Charlottenborgudstillingen i 1888. Denne artikel vil fremdrage flere anmeldelser, der kan give et langt mere dækkende billede af modtagelsen af Hammershøis gådefyldte maleri. Hertil vil særligt mørket og kunstnerens eksperimenter med den sorte farve i maleriet blive undersøgt og sat i relation med en generel interesse i tiden for mørke billedrum. Artiklen vil afslutningsvis udrede male-riets proveniens, der hidtil ikke har været dækket i litteraturen om *Job*.

Artiklen bevæger sig hermed i tre trin gennem receptionshistorien over undersøgelsen af mørket til provenienshistorikken for derigennem at undersøge maleriets sorthed, både konkret i værkets motiv og materiale samt de “sorte huller” i værkets historie. Er det netop den mørke farve med den antagelige iblanding af bitumen, der kan have ført til, at værket kort tid efter, at Hammershøis pensel forlod lærredet, blev opfattet som gået til grunde og dermed gemt væk og op til flere gange skiftede hænder? For at svare på dette spørgsmål skal vi først se på, hvordan samtiden opfattede *Job*, første gang det blev vist for offentligheden.

### ***Job* på Charlottenborg 1888**

Udstillingen på Charlottenborg åbnede 1. marts 1888, og dagen efter skrev *Politikens* anmelder profetisk om *Job*, som han kaldte udstillingens eneste vovede billede og kunstnerens dæmpede skriftemål: “Om denne *Job* vil Hovedinteressen samle sig; det vil blive angrebet og forsvaret med Lidenskab” (2. marts 1888). Profetien viste sig at være sand, og Frederikke Hammershøis scrapbog rummer i dag femten længere anmeldelser og omtaler af værket skrevet fra 2. marts til 22. april med anmærkninger og kommentarer tilføjet i hånden af den stolte mor.

Der tegner sig et tydeligt billede af to nogenlunde lige store fløje blandt kritikerkaren i holdningen til Hammershøis eneste udstillede billede på gruppeudstillingen dette forår.<sup>3</sup> Hvor den ene fløj stod undrende over for værket og med vrede så det som affekteret, manieret, et udtryk for kunstnerens “forlorne Excentricitet” (*Avisen* 26. marts 1888) og “intet Andet end den pure pretentiøse Tomhed” (*Oculus Dagens Nyheder* 20. marts 1888), var den anden fløj langt mere positiv i sin dom. Heriblandt stod en del af Hammershøis kunstnerkollegaer, som med forventning så en ung kunstner, der havde noget på hjerte. Også *Aftenbladet* var positivt stemt og mente, at værket burde få plads på Nationalgalleriet (V.G. 15. marts 1888), imens *Social-Demokraten* rosende skrev “Sjældnen er den menneskelige Lidelse udtrykt saa værdig som i Hammershøjs Arbejde” (2. marts 1888).



Det var særligt to aspekter ved maleriet, som de to fløje henholdsvis kritiserede og forsvarede: værkets titel og den mørke farve. Titlen *Job* refererer til en fortælling fra Det Gamle Testamente, hvor den gudfrygtige mand Job lever et lykkeligt og harmonisk liv. I fortællingen møder Gud en dag Satan, som udfordrer Gud til at tage alt fra Job for at prøve hans tro. Derfor mister Job alt: sine børn, sine venner, sin ejendom og sit helbred, dog uden at miste sin tro, selvom Guds dom for ham er uretfærdig. Interessant er det, at den mand, som antageligt sad model til Hammershøis *Job*, efter maleren Poul S. Christiansens (1855-1933) beretning synes at have lidt en lignende skæbne som den bibelske Job. I sine livserindringer fra 1925 i *Tilskueren* skriver han: "I slutningen af 80'erne var der kommet en mærkelig mand på modelmarkedet. 'Han er lige til at male en Kristus efter', hed det i nogle kunstnerkredse. I andre kaldtes han Job, efter at Vilh. Hammershøi havde brugt ham som model til sin 'Job'" (Brandt-Pedersen 1989, 14). Manden, der fik tilnavnet "Job", hed Niels Peter Brandt (1840-1912) og havde ejet et møllebrug ved Odense. Han var kautionist i Fyns Folkebank og mistede alt, da banken krakkede i 1880-81. Det skulle imidlertid blive hans vej ind i kunstens verden, da han med sin familie tog til København, hvor han begyndte at sidde model for byens malere. Han blev siden ansat som opsynsmand ved De frie Studieskoler og blev i 1892 inspektør ved Den frie Udstilling (Brandt-Pedersen 1989, 12-16).

Mens Hammershøi fik sit mørke og udfordrende maleri optaget på udstillingen, blev hans lille og langt lysere maleri *Ung pige, der syr* afvist af udstillingskomiteen på Charlottenborg samme år (Krämer, Sato & Fonsmark 2008, 15). Det skyldes formentligt, at Jobbilledet i kraft af titlens bibelske reference var i tråd med det traditionsrige historiemaleri, imens publikum og kritikere forgæves ledte efter fortælling i det lille maleri af pigen fordybet i sytøj. Men det var imidlertid også titlen på Jobbilledet, der skabte røre og undren. Publikum og anmeldere ledte efter tegn på den bibelske historie i maleriet. Man havde tidligere set Job syg og omringet af sine venner i Kristian Zahrtmanns (1843-1917) *Job*, også fra 1887, udstillet på Charlottenborg året forinden. Men i Hammershøis maleri var Job alene, og den kritiske anmelder i *Dagens Nyheder* spurgte retorisk: "Dette kaldes Job. Hvorfor? Herren maa vide det" (Oculus 20. marts 1888), imens den anonyme anmelder i Berlingske dundrede:

Noget, der dukker frem af Taagen, et [sic] ganske Ubegribeligt, der kaldes Job og skal være et bibelsk Billede [...] Der er hverken Tale om Colorit eller Tegning i dette Værk, skjønt man ellers altid har anset Form og Farve for Malerikunstens Midler; det tager sig ud, som om det var malet med næsten

tillukkende Øjne, som et Phantom paa et Rullegardin i lang Afstand, eller snarere som et Mareridt, der er ved at forsvinde. Navnløs, usand, affekteret, uvirkelig og forfeilet, som denne Kunstretning er, kan man kun haabe at dens Udøvere ville lære at lukke Øjnene op. (4. april 1888)

Forfatteren Otto Benzon (1856-1927) gik til forsvar for Hammershøi og skrev en kommentar til *Berlingskes* dundertale i *Kunstbladet* 22. april. Også Frederikke Hammershøis irettesættende stemme brød ind med en tilføjelse i scrapbogen, der giver et praj om Hammershøis intention: "Vilhelm har aldrig tænkt at det skulle være et bibelsk Billede, men da det skulle have et Navn i Katalogen valgte han navnet 'Job' som den bedste Betegnelse for et lidende Menneske" (scrapbog 1). Hammershøis og værkets tilhængere på den positive fløj lader til at have forstået netop dette, heriblandt Erik Skram, der i sin artikel, som udelukkende omhandler Job, skrev: "Om det er det gamle Testamentes Job, der lider saaledes, er ligegyldigt. Det er Hammershøjs Job. Det er Billedet af den Elendighed, som han har ment bedst kunde udtrykkes i et Maleri uden Farver" (*Politiken* 22. marts 1888).

Interessant er det, at Skram skriver, at Hammershøi har malet *Job* "uden Farver". I 1800-tallet var man af den opfattelse, at sort ikke var en farve. En forestilling, der havde formet sig op gennem senmiddelalderen og for alvor stedfæstet sig i midten af 1600-tallet med den britiske fysiker Isaac Newtons (1643-1727) teori om farver og lys, der ikke efterlod nogen plads til sort (og hvid) blandt de andre farver. Denne opfattelse var dominerende helt op til midten af det 20. århundrede (Pastoureau 2008, 11ff), og citatet er dermed et udtryk for tidens syn på sorthed og mørke.

*Dagbladets* anmelder "P" mente i tråd med Skram, at titlen *Job* skulle ses som et symbol på lidelse og forladthed, fremfor en bogstavelig reference til den bibelske fortælling. Han lader endda til at have vidst, at titlen først kom til, da det skulle have et navn i udstillingskataloget, som han skriver, imens han tilføjer: "Meningen var kun at skildre en Mand, der legemlig og aandelig lidende vaagner om Natten og ikke kan finde Ro og Hvile" (2. april 1888).

Muligvis har Hammershøi med den sorte farve (som vi i dag igen og i denne artikel betragter som en farve) både villet eksperimentere med mørket og maleriets kunnen samt lade mørket underbygge fortællingen om menneskelig lidelse, som citaterne ovenfor antyder. Hammershøi malede *Job* i en tid, hvor den tyske filosof Friedrich Nietzsche (1844-1900) netop havde erklæret Gud for død (Wivel 2004, 14). Og værket kan med mørket og den enlige nøgne mandsfigur ses som et billede på menneskets ensomhed, udsathed, skyggesider og tab i en

gudsforladt tilværelse. Værkets sitrende uro og stille drama kan være et udtryk for tidens dekadencekultur og følelsen af hjemløshed, der opstod i moderniteten på grænsen til det nye århundrede (Wivel 1996, 14; Larsen 2012, 181-194). Hertil var flere kunstnere i tiden optaget af natten og drømmen,<sup>4</sup> som maleriet også peger på i kraft af mørket og Jobfigurens lukkede øjne, der indikerer, at det er det indre følelses- og sjæleliv, der er værkets egentlige motiv. Som Vad (2003, 234) skriver i relation til Hammershøis mørke motiver og nattebilleder, er natten ofte forbundet med ensomhed. Den indbefatter en psykisk dimension, der peger på det skjulte, det ubevidste, mekankolien og døden. Alle aspekter, der kan knyttes til *Job*. Aspekter, som er i tråd med symbolismen, der flød som en sjælelig åre gennem kunst og litteratur i slutningen af 1800-tallet, hvor den franske symbolist og poet Paul Verlaine (1844-1896) i sin tekst "Art Poétique" fra 1874 (publiceret 1882) foreslår en ny orden for symbolismen, som en kunst og poesi uden farver: "Ingen farver, intet andet end nuancer!" (Bantens 1990, 70).

### **Sort som asfalt**

Samtlige anmeldere i 1888 bemærkede sortheden og mørket i Hammershøis *Job*. Værket blev af kritiske røster beskrevet som en "bruunsort Figur paa en bruunsort Baggrund" (*Berlingske* 4. april 1888), imens en mere positivt stemt skribent beskriver lyset i maleriet som "svagt, varmt, olivenfarvet" og bifalder kunstnerens "ejendommelige bløde Farveharmonie" (*V.G. Aftenbladet* 15. marts 1888). Når man læser anmeldelserne, er det tydeligt, at værket allerede i 1888 var meget mørkt. En anmelders beskrivelse kunne ligefrem være skrevet om værket, som det fremstår i dag: "Baade Ben, Skuldre og Hoved ere i saa tyst Mørke, at man lige netop kan gætte sig til, hvor de maa være, og for Ansigtets Vedkommende opdage et Spøgelsesagtigt Omrids" (*Oculus Dagens Nyheder* 20. marts 1888). Det skal dog hertil bemærkes, at som to skribenter påpeger, var *Job* udstillet side om side med to hvide vinterlandskaber, som ifølge anmelderne uretmæssigt fik værket til at fremstå om end endnu mørkere (*Politiken* 2. marts 1888; *A.H. Social-Demokraten* 16. marts 1888).

To anmeldere mener, at der er noget "tysk" over Hammershøis farvebrug. Efter at have gennemgået maleren Valdemar Kornerups (1865-1924) værker på udstillingen skriver den såkaldte "P" fra *Dagbladet*: "Er Kornerup tysk, saa er Hammershøi det paa sin Vis ikke mindre, skjønt han vistnok aldrig har staaet i noget som helst direkte Forhold til tysk Kunst. Hvor han har faaet sin underlige brune Farve fra, er vanskeligt at vide, men den har en ejendommelig Lighed med Münchenskolens Malemaade" (2. april 1888). Også den kritiske anmelder på *Morgenbladet* sammenholder værket med det tyske:

At præstere et Arbejde hvorover der ganske sikkert hviler en Stemning af dyb Lidelse, om end som i hele sin Fremtræden er søgt og sært, som i lige saa høj grad vidner om Studier af fremmed Kunst som af selve Naturen, og som er udført i en ensartet brunlig Tone, som vi herhjemme er vant til at foragte paa det dybeste som 'Sauce' naar vi træffer den hos de Tydske Malere: Hvorfor saa falde i Henrykkelse, naar en af vore egne benytter den? (18. marts 1888)

På dette tidspunkt var det kun 24 år siden, at Danmark havde tabt hertugdømmerne Slesvig, Holsten og Lauenborg til Tyskland under den 2. Slesvigske Krig, og tysk kunst havde generelt haft et dårligt ry i danske kunst kredse i en lang årrække (Laursen 2020, 75-82). *Berlingskes* anmelder kan tilmed ses som en reference til de såkaldte "Europæere" eller "Brunette", som i midten af 1800-tallet blev brugt som betegnelse for en række internationalt orienterede kunstnere, der ikke malede det danske land og folk som de "Nationale" eller "Blonde" guldalderkunstnere, der fulgte tidens nationalliberale paroler. De knyttede sig i stedet bl.a. til den tyske kunstscene og malede ofte i brunlige nuancer (Oelsner 2018, 92). At Hammershøis værk sammenholdes med den tyske kunst er altså afgjort ikke ment som et bifald. Netop spændet mellem det brune og det sorte, som flere af anmelderne kommenterer på, og som her omtales som "sovs", er altså med til at placere værket op ad den tyske kunst og de "Brunette". Hammershøi forlod senere de brunsorte farver og arbejdede siden i mere grålige, hvide og mere rent sorte nuancer. Det brune og gullige i *Job* kan stadig ses i dag, når værket belyses kraftigt, mens det i normal belysning og dagslys fremstår nærmest sort som kul.

1800-tallet er blevet kaldt "The Age of Black" (Harvey 2013, 209), hvor sorthed ses i alt fra tidens mode over fremkomsten af det sort-hvide fotografi til industrialiseringen. En sorthed, der også findes i tidens danske og europæiske billedkunst som en generel interesse for det mørke billedrum. Genopdagelsen af blandt andet den italienske barokmaler Caravaggios (1571-1610) dramatiske lys-skygge-spil og den spanske kunstner Francisco Goyas (1746-1828) sort-hvide grafiske værker af vanvid og mareridtsagtige scener satte sine spor i tidens kunst. Eksperimenter med lys og skygge i mørke billedrum brød frem i alt fra grafik og kultegning til oliemaleri på tværs af genrer og stilretninger hos både landskabsmalere, realistiske kunstnere og symbolister (Hendrix 2016, 17, 2). Franske kunstnere som Odilon Redon (1840-1916) og Eugène Carrière (1849-1906) arbejdede lig Hammershøi med mørket i deres kunst, hvor begge kunstneres værk i lighed med Hammershøis *Job* er blevet sammenholdt med drømmen, imens Carrière grundet sin begrænsede brunsorte palet i eftertiden har været offer for spekulationer om farveblindhed (Bantens 1990, 63), hvilket også gælder for Hammershøi (Vad 2003, 372).



Hammershøi arbejdede i tråd med tidens tendenser med valørmaleri eller tonemaleri, som han blev undervist i på Kunstnernes frie Studieskoler af læreren P.S. Krøyer (1851-1909), der tog teknikken med hjem fra sin studietid hos den franske maler Leon Bonnat (1833-1922) i Paris (Villumsen 2019). Hammershøi har i *Job* eksperimenteret med og undersøgt effekten af lys, skygge, figurens modellering og dybde i de forskellige lag af sort og brunt i det mørke billedrum i ægte chiaroscuro-stil lig tidens barokidol Rembrandt (1606-1669), som Hammershøi netop havde oplevet på sin første rejse til Holland i maj 1887 (Vad 1988, 42).

Den brunlige “Sauce”, som anmelderen i *Berlingske* skriver om, kan ligeledes pege på Hammershøis antagelige brug af det asfaltholdige pigment bitumen. Ifølge en nyere konservatorvurdering tyder det på, at Hammershøi kan have

lagt et lag eller en “sauce” af brunsort bitumenholdig undermaling oven på lærredets grundering og blandet bitumen i de laserende og mørke farver.<sup>5</sup> Flere kunstnere i 1880’erne eksperimenterede med netop bitumen i deres maleri for at skabe dybde i et mørkt interiør, blandt andet Krøyer i det store værk *Et sardineri i Concarneau*, 1879 (Laursen 2020, 95). Da Krøyers værk blev udstillet i 1880 på Salonen i Paris, bemærkede kunstnerkollegaen Christian Zacho (1843-1913) i et brev, at “Bithumen er jo nok stærk fremtrædende og muligt det har ædt sig mere frem saa det har taget noget af Lufttonen bort”.<sup>6</sup> Bitumen kan altså allerede

efter kort tid resultere i utilsigtet eftermørkning og kan med konservatortermer over tid danne såkaldte “krokodilleskindskrakeleringer”. Netop denne type krakeleringer ses i dag i *Job* og har skabt et arvæv hen over størstedelen af billedfladen [2].

I flere af Hammershøis malerier fra de unge år ses denne type krakeleringer i de mørke og sorte farver, blandt andet i Anna Hammershøis sorte kjole i kunstnerens gennembrudsværk *Portræt af en ung pige* (1885) og i maleriet *En gammel kone* (1886). Denne type krakeleringer ses typisk i sorte og mørke farver i ældre maleri og behøver ikke skyldes bitumen. De skyldes ofte, at kunstneren af iver, uvidenhed eller glemsel har malet fortyndet oliemaling over fede lag maling. Det øverste lag tørrer dermed før den fede undermaling, så malingen revner og danner optørringsskader. Bitumen eller ej – meget tyder på, at *Job* har været nedbrudt, allerede da det blev udstillet i 1888, hvor en anmelder da også bemærker, at værket så ud “som om det var et Par hundrede Aar gammelt, med



[2] Såkaldte “krokodilleskindskrakeleringer” i et lyst område i Hammershøis *Job*.

Foto: Lin Rosa Spaabæk.

Lag af mørknet Fernis” (*Dagbladet* 2. april 1888). Bitumen er et levende pigment i konstant, langsom forandring og irreversibel bevægelse. Optørringsskaderne og Jobfigurens fortsatte flugt dybere og dybere ind i mørket kan derfor ikke nødvendigvis bremses ved konservering. Man kan spørge, om denne bevægelse mod større og større grad af mørke kan være årsagen til, at værket efter Verdensudstillingen i Paris i 1889 syntes forsvundet fra jordens overflade og ligefrem i nyere litteratur fortsat har været opfattet som gået tabt (Scavenius 2002, 243)?

### Maleriets efterliv

Efter udstillingen på Charlottenborg, visningen på den Nordiske Landbrugs-, Industri- og Kunstudstilling samt Verdensudstillingen i Paris er *Job* som gået under jorden. Det omdebatterede billede blev ikke i kunstnerens egen levetid udstillet igen. Da Hammershøi døde i 1916, blev der afholdt en stor mindeudstilling for kunstneren, og i udstillingskataloget udformet af Hammershøisamleren og -kenderen Alfred Bramsen (1851-1932) fremgår tre mindre Jobstudier til det “ikke mere eksisterende Oliemaleri” (Kunstforeningen 1916, 7). Bramsen formulerer det dog en anelse anderledes i sin registrant fra 1918, hvor det fremgår, at *Job* er “gaaet til Grunde”.<sup>7</sup> Hvorvidt Bramsen har vidst, at værket fysisk stadig eksisterede, men at det blot var motivet, der efter tidens opfattelse var “gået til grunde”, er uvist. Selvom formuleringen kan tyde på, at han har kendt til maleriets eksistens.

Går man de to udstillingskataloger fra København 1888 efter, fremgår det, at *Job* var til salg under begge udstillinger (Charlottenborg kat.nr. 106, Kunstafdelingen kat.nr. 162). Umiddelbart efter den Nordiske Udstilling må maleren og kunstkritikeren Karl Madsen have købt maleriet, da han i kataloget fra Verdensudstillingen i Paris 1889 står angivet som værkets ejer (Exposition Universelle Internationale 1889, kat.nr. 47, 157). Den britiske kunsthistoriker Jan D. Cox (2018) nævner Karl Madsen som ejer af *Job*, som en af de første i nyere Hammershøilitteratur i sin gennemgang af kunstnerens udstillede værker på Verdensudstillingen dette år.

Karl Madsen, som senere blev direktør for Statens Museum for Kunst, var blandt den positive fløj i kritikerkaren, da *Job* blev udstillet på Charlottenborg i 1888. I sin anmeldelse i Kunstbladet beskriver han *Job* som gribende i sin stemning, fint og nobelt i sin farveholdning, selvom han ærgrer sig over, at den løftede hånd ikke har fået anden form end en skygge. Til slut skriver han: “Og dog er det at haabe, at Hammershøj ikke vil tage fast Ophold i det subtile Element, jeg mener Luften, Fantasilyrikens Regioner; nærmere vor Dør er der Emner nok for sjælfuld Kunst” (25. marts 1888). Ser man bort fra kunstnerens senere

*Artemis* fra 1893-94, skulle Hammershøi da også efterfølgende primært fokusere på motiver fundet i virkelighedens verden, ofte i kunstnerens egne stuer, blandt familie, i landskabet og i byerne. Dog altid med en sitrende indikation af en indre verden og sjælelighed udtrykt i den neddæmpede farveholdning, den luftige og sensible penselføring og figurerens stilfærdige indadvendthed.

På trods af Madsens håb om, at Hammershøi ville bevæge sig mod andre emner i sin kunst, har han formentligt set vigtigheden i at bevare det både forhadte og elskede ungdomsværk. Det har da også været et værk af væsentlig betydning set fra både hans, kunstnerens og det franske kunstmiljøes stol, da det blev udstillet på netop Verdensudstillingen. Og det kan derfor også undre, at værket forsvandt fra udstillinger i både Danmark og i udlandet herefter. Dette skyldes formentligt værket eftermørkning og gradvise nedbrud, som for alvor må være sat ind efter udstillingen i Paris. Motivet var dog ikke helt glemt, da en kulskitse til *Job* [3], som Madsen ejede frem til sin død, blev vist på flere udstillinger efter det store maleris forsvinden (Winkel & Magnussen 1938, 28). Kulskitset blev tilmed brugt som illustration til det store maleri i de to udstillingskataloger fra 1888 og giver sammen med et mindre oliestudie det bedste indtryk af Hammershøis tanker og arbejde med *Job* [4].

I forbindelse med arbejdet med nærværende artikel er endnu et spor i værket indtil nu stort set ukendte provenienshistorie dukket op. På Madsens dødsauktion i 1938 blev kulskitset solgt, og i tillægget til auktionskataloget "Nogle Tilføjelser til Teksten i Karl Madsens Auktionskatalog" står der skrevet følgende: "Maleriet eksisterer endnu (i Etatsraadsinde Wilhelm Hansens Eje), mørknende saa det er umuligt at se Figuren, den er saa at sige absorberet paa Grund af daarlig Teknik. Det tilhørte i mange Aar Karl Madsen" (Winkel & Magnussen 1938, 28). Madsen har altså før sin død overdraget værket til en anden væsentlig samling i tiden, nemlig medstifteren af kunstmuseet Ordrupgaard Henny Hansens (1870-1951) samling, eller måske nærmere hende og hendes mands, Etatsråd og forsikringsdirektør Wilhelm Hansen (1868-1936). Hvornår Madsen har frasolgt eller foræret *Job* til Hansen, efter at have ejet det i en lang årrække, er uvist.<sup>8</sup> Der findes så vidt vides ikke overleveret brevkorrespondance mellem Madsen og Hansen, fotografier fra hjemmet eller en fortegnelse over parrets danske samling ført i tiden, der kan fortælle om, hvornår maleriet er overgået fra den ene til den anden.<sup>9</sup> Det er dog ikke utænkeligt, at Madsen kan have solgt *Job* til Wilhelm Hansen inden Hansens død i 1936, og at Henny Hansen har arvet maleriet efter sin mand.

Wilhelm Hansen var i tæt kontakt med museumskollegaen Karl Madsen. Han har ligesom Madsen haft øje for Hammershøi og erhvervede sit første værk



[3] Vilhelm Hammershøi: *Job*, 1887, kul på papir, 470 x 270 mm. Privateje. Foto: Ole Akhøj.



[4] Vilhelm Hammershøi: *Job*, 1887, olie på lærred, 60 x 40 cm. Privateje. Oliestudiet er ikke eftermørknet i samme grad som det store maleri. Det skyldes formentligt, at Hammershøi kan have brugt en anden type maling til dette studie. Foto: Ole Akhøj.



af kunstneren i 1894. Han købte i sin levetid seks værker af Hammershøi, dog er *Job* ikke listet blandt værkerne i samlingskataloget fra 1918 (Hertz, 80-85). Maleriet kan altså være kommet til senere med et ønske om at få det nedbrudte maleri konserveret og dermed bevare det. Det kan undre, at Hansen tog et så mørkt værk af Hammershøi ind i samlingen, der ellers er præget af langt lysere impressionistiske værker og malerier, der peger frem mod Fynbomalerne. Hansen ejede imidlertid også et mindre oliestudie til Zahrtmanns store *Job*, erhvervet i 1909 (Hertz 1918, 50). Det kan dermed tænkes, at parret har set en sammenhæng mellem de to samtidige skildringer af den lidende, fortabte Jobskikkelse.<sup>10</sup>

Hvornår Henny Hansen præcis valgte at udskille Hammershøis *Job* fra samlingen, vides ikke. Hvad vi imidlertid ved er, at værket i midten af 1940'erne blev konserveret for måske første gang. Og her var det ikke Henny Hansen, men Vilhelm Hammershøis bror Svend Hammershøi (1873-1948), der var igangsætter af konserveringen, hvilket kunsthistoriker Else Kai Sass' (1912-1987) samtidige beretning om *Job* vidner om: “[...] Det blev et betagende Værk, men desværre forfaldt det hurtigt og var i mange Aar en fuldstændig Ruin, indtil det for kort Tid siden paa Foranledning af Kunstnerens Broder Svend Hammershøi er blevet nænsomt restaureret af Konservator Hjalmar Mathiessen” (1946, 142). Noget tyder på, at det eftermørkede Jobbillede har været en lidt for stor mundfuld og måske en for bekostelig affære for Henny Hansen. Og beretningen vidner da også om, at hun før konserveringen omkring 1946 må have overdraget *Job* til de, for hende, formentligt eneste mulige aftagere af værket: kunstnerens søskende, Svend og Anna Hammershøi. Det kan dermed konkluderes, at *Job* må have været i Hansens eje fra et ikke nærmere definerbart tidspunkt før Karl Madsens død i 1938 indtil et tidspunkt før konserveringen i midten af 1940'erne. Vad endte imidlertid med eftertidens viden og syn på sagen med at konkludere, at Hjalmar Mathiessens (1880-1955)<sup>11</sup> forsøg på konservering mislykkedes, da Jobfiguren i 1988, hvor Vad skrev sin bog om Hammershøi, formentligt igen (eller fortsat) var suget dybt ind i malingens mørke.<sup>12</sup>

Svend Hammershøi levede frem til 1948. Og da Anna Hammershøi døde i januar 1955, som den sidste i Hammershøislægten, blev *Job* året efter givet som gave til Den Hirschsprungske Samling af søsterens dødsbo. I et brev fra 4. marts 1956 i museets arkiver kvitterer den daværende direktør Egil H. Brünniche (1906-1995) for modtagelsen af “Billede af ‘Job’ (ruineret og beroende i Statens museum for kunst)”. Om det var Anna Hammershøi, de personer, der gjorde boet op, eller Brünniche selv, der stod for indleveringen af værket til SMK's konserveringsafdeling, ved vi ikke. Men her befandt det sig frem til 1997, hvor det ifølge papirer på Den Hirschsprungske Samling først fysisk flyttede til det nuværende ejermuseum i Stockholmegade.



## Et fortsat mysterium

Der er ingen tvivl om, at det monumentale værk med det komplekse mørke billedrum, som kunstneren ifølge morens scrapbog (scrapbog 1) først var tilfreds med i 1888 efter halvandet års arbejde, var et slags programværk for den unge, ambitiøse kunstner. Hammershøi udtalte sig selv sjældent om sin kunst, men han har om sin afdæmpede farvebrug i et interview sagt: “Hvorfor jeg bruger faa og dæmpede Farver? Det ved jeg skam ikke. Det er ganske umuligt for mig at sige noget derom. Det er naturligt for mig [...] jeg synes absolut, at et Billede virker bedst i ren koloristisk Henseende, jo færre Farver der er i det” (Hvidt & Oelsner 2018, 152). I sine erindringer har kunstnerkollegaen J.F. Willumsen (1863-1958) om Hammershøi og hans arbejde med *Job* skrevet: “Saa forsvandt han fra Skolerne og holdt sig indelukket paa et Atelier, for at finde sig selv, som han sagde; Det vilde sige: sin egen Stil. Han viste den i ‘Job’” (u.å., 202).

*Job* blev kritiseret og forsvaret med passion i samtiden. Publikum og den kritiske fløj blandt tidens anmeldere i 1888 så værket som sært og affekteret, imens de ledte forgæves efter tegn på bibelfortælling og undrede sig over malerens palet. Den positive fløj lovpriste derimod den unge kunstners mod og skildring af lidelse, hvor netop den mørke farve for dem underbyggede figurens lidelsessuk. Men kort tid efter de første visninger blev maleriet gemt væk. Det er imidlertid blevet vist, at to centrale skikkelser i dansk kunst- og museumshistorie så vigtigheden af det omdebatterede ungdomsmonument og holdt hånden over det i ønsket om at bevare det: Først Karl Madsen, så Henny Hansen, og måske før hende Wilhelm Hansen.

Man kan spørge, hvorfor *Job* mon blev gemt væk, skiftede ejere og til sidst lader til at være blevet opgivet af så prominente kulturpersoner i dansk sammenhæng. Det kan skyldes maleriets motiv og modtagelse, men måske i nok så høj grad dets sorte farve og tilsyneladende ustoppelige, iboende selvdestruktion som et resultat af Hammershøis angivelige brug af bitumen. At Henny Hansen må have opgivet værket og overdraget det til kunstnerens søskende kan skyldes, at det dels har skilt sig ud i Ordrupgaardssamlingen, dels må have været en både dyr og risikabel affære at få værket konserveret.<sup>13</sup> Og mysteriet om værket fortsætter. For selvom ældre revnelapper, retoucher og nyere UV-optagelser af *Job* viser, at der er gjort op mod fire forsøg på restaurering af maleriet, er det endnu ikke lykkedes at finde tidligere konserveringsrapporter om værket.<sup>14</sup> Ligesom den nøjagtige varighed af Hansens eje af *Job* også fortsat er ukendt.<sup>15</sup>

Man kan stille det spørgsmål, om det i virkeligheden var Hammershøis hensigt, at Jobfiguren kun skulle kunne ses fra udvalgte vinkler i et særligt lys,

når øjnene over tid har vænnet sig til mørket. Og man kan spørge, om *Job* virkelig er resultatet af et mislykket ungdomsekperiment og en uheldig farvekombination, eller om Hammershøi vidste præcis, hvad han lavede, som Hvidt og Oelsner (2018, 171) antyder. Måske var det netop hans intention, at hans lidende Jobfigur langsomt og gradvist skulle opluges i sit eget mørke.

### Abstract

A nude male figure frozen in motion can be dimly glimpsed within an all-encompassing darkness. Vilhelm Hammershøi (1864-1916) painted the work *Job* in 1887. The artist had experimented with his materials, possibly using the asphalt pigment bitumen, which prompted an irreversible process of gradual darkening. When the piece was first exhibited in 1888, it attracted tremendous attention. Some found the work flawed, while others were more positive in their views. In connection with the extensive memorial exhibition after the artist's death, the catalogue noted that *Job* no longer existed. Yet the work was not completely lost, and in 1956 it was bequeathed to The Hirschsprung Collection by the estate of the artist's sister, Anna Hammershøi. This article seeks to shed light on the painting's history, focusing on its reception, the artist's use of dark colour and its afterlife. Concentrating on exhibition and auction catalogues, this article digs into the artist's mother's scrapbooks and reviews from 1888, which have never previously been quoted. The article shows that *Job* was owned by two key figures in Danish art history before it came into Anna Hammershøi's possession. Firstly, art historian Karl Madsen, the later director of the National Gallery, and secondly Henny Hansen, one of the founders of Ordupgaard. The article asks if the contemporary critique, the condition of the work and the blackness of the painting resulted in Hansen's decision to give up ownership of the work.

---

### NOTER

- 1 Forud for udstillingen gennemgik værket en mindre restaurering ved konservator Lin Rosa Spaabæk, hvor en stor revne blev udbedret og billedfladens overflade rensset for støv. Udstilling: *Hammershøis dunkle mesterværk*, 9.10.2019-12.1.2020.
- 2 Egyptiske tegn i dansk symbolisme er fornylig behandlet af Thomas Lederballe (2018).
- 3 Det er sandsynligt, at det bredere publikum har set undrende på det mørke billede, hvorfor gruppen af skeptikere i sin helhed formentlig er størst. Dette indikeres af A.H. i *Social-Demokraten* 16. marts 1888: "Publikum staar fuldstændig uforstaaende overfor det, hvad der er ganske naturligt. Den, der har bidt sig fast i Titlen 'Job' og kræver Løsningen efter de Forudsætninger Vedkommende har gennem sin Børnelærdom, vil intet Svar finde hos Hammershøj."
- 4 Et eksempel er franske Odilon Redon, for hvem den sorte farve også spillede en central rolle (Andersen & Gregersen 2018, 21-22). Også tidligere i århundredet var dele af de romantiske malere optaget af mørket og natten, fx Anton Melbye (Laursen 2018, 49-55).
- 5 Det vides ikke med sikkerhed, om Hammershøi har brugt bitumen i *Job*, da der endnu ikke er blevet foretaget tekniske undersøgelser af pigmentet. Flere konservatorer har dog påpeget, at der med stor sandsynlighed er tale om bitumen. Konserveringsrapporter fra SMK, 2019, og Lin Rosa Spaabæk, 2020, Den Hirschsprungske Samling. Se også video "Hammershøis dunkle mesterværk. Om konserveringen af *Job*", Den Hirschsprungske Samling: [https://vimeo.com/366225016?fbclid=IwAR2VQT3tT1peN1Y3LRYodWnCW5leItl7dp-VEfE3\\_yCr4MUcftT-69NkVnK0](https://vimeo.com/366225016?fbclid=IwAR2VQT3tT1peN1Y3LRYodWnCW5leItl7dp-VEfE3_yCr4MUcftT-69NkVnK0). Tilgået 30.07.2020.

- 6 Brev fra Zacho til Krøyer, 10.5.1880, Den Hirschsprungske Samlings Arkiv.
- 7 Hvidt & Oelsner (2018, 172-175) gennemgår 1918-registranten og sammenholder den med de i dag kendte skitser til det store maleri.
- 8 Ordrupgaards arkiver rummer ingen fortegnelser, breve eller lignende dokumenter, der kan dokumentere, hvornår *Job* er blevet overdraget og senere udskilt fra Hansens samling. Overdragelsen kan have fundet sted på Hansens forsikringskontor, hvilket kan være årsagen til, at eventuelle kilder ikke findes i museets arkiver.
- 9 Tak til gode kollegaer Rasmus Kjærboe og Ernst Jonas Bencard for at dele deres indsigt, viden og relevante kilder om Ordrupgaardsamlingen.
- 10 Tak til Rasmus Kjærboe for at pege på den mulige sammenhæng mellem Hammershøis og Zahrtmanns Jobbilleder i Hansens samling.
- 11 Mathiessen var kunstner og konservator. Han udførte på dette tidspunkt konserveringsopgaver for Rosenborg og Frederiksborg Slot. Ingen af museerne har konserveringsrapporter fra Hjalmar Mathiessens hånd, hverken af museets egne eller private værker, kun få løse noter. Han har formentligt udført konserveringen af *Job* på sit private værksted. Tak til begge museer for at undersøge deres arkiver.
- 12 Vad skriver på s. 40 om en konservering i 1940'erne "med ringe held" i 1988-udgaven af sin bog uden henvisning. I 2003-udgaven (2003, 45) tilføjer han en note, der henviser til Sass' artikel.
- 13 Nyere UV-optagelser viser, at man tidligere har forsøgt at konservere og rense værket fra øverste venstre hjørne og skråt ned, men er stoppet ved selve Jobfiguren. Muligvis af frygt for at komme til at ødelægge selve figuren.
- 14 Lin Rosa Spaabæks "Tilstandsrapport og Konserveringsforslag vedr. V. Hammershøis 'Job'", 2020, udført til Den Hirschsprungske Samling. Hverken i SMKs eller Den Hirschsprungske Samlings arkiver findes ældre konserveringsrapporter vedr. værket. Nogle af de ældste konservatorrapporter, der findes i DHS' arkiver, er fra 1970'erne. Ældre rapporter kan være flyttet fra de to statslige museer til Rigsarkivet.
- 15 Hvorvidt der eksisterer en endnu ukendt ejer af *Job* imellem Henny Hansen og de to Hammershøisøskende, vides ikke, da det ikke har været muligt at finde dokumentation for overdragelsen af værket fra Hansen til Svend og Anna Hammershøi.

## LITTERATUR

- A.H. 1888. "Kunstudstillingen paa Charlottenborg." *Social-Demokraten*, 16. marts 1888.
- Andersen, Christine Buhl og Anna Kærsgaard Gregersen. 2018. *Into the Dream. Odilon Redon*. København: Ny Carlsberg Glyptotek.
- Andersen, Lisbeth Smedegaard. 2019. *Gådefuld bør man være. Vilhelm Hammershøi og inspirationen fra Søren Kirkegaard*. København: Kristeligt Dagblads Forlag.
- Bantens, Robert James. 1990. *Eugène Carrière. The Symbol of Creation*. New York: Kent Fine Art.
- Benzon, Otto. 1888. "Kunstkritik." *Kunstbladet*, nr. 8 (22. april).
- Brandt-Pedersen, Finn. 1989. *Rod i det Grundtvigske*. Kolding: Nøgleforlaget.
- Claussen, Sophus. 1916/1917. "Vilhelm Hammershøj." I *Fabler*. København: Gyldendalske Boghandel: 87.
- Cox, Jan D. 2018/19. "Vilhelm Hammershøi at the Exposition Universelle of 1889." *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 36,(2): 15-33.
- Hammershøi, Frederikke. 1885-1892. Scrapbog 1. Den Hirschsprungske Samlings Arkiv.
- Harvey, John. 2013. *The Story of Black*. London: Reaktion Books.
- Henrix, Lee. 2016. *Noir: The Romance of Black in 19th-Century French Drawings and Prints*. Los Angeles: Getty Publications.

- Hertz, Peter. 1918. *Malerisamlingen Ordrupgaard Wilhelm Hansens Samling*. København: Martius Truelsens Bogtrykkeri.
- Hvidt, Annette Rosenvold og Gertrud Oelsner. 2018. *Vilhelm Hammershøi. På sporet af det åbne billede*. København: Lindhardt og Ringhof.
- Krämer, Felix, Naoki Sato og Anne-Birgitte Fonsmark. 2008. *Hammershøi*. London: Royal Academy of Arts.
- Larsen, Peter Nørgaard. 2000. *Sjælebilleder. Symbolismen i dansk og europæisk maleri 1870-1910*. København: Statens Museum for Kunst.
- Larsen, Peter Nørgaard. 2012. "Hammershøi og hjemløsheden." I *Hammershøi og Europa*, redigeret af Kasper Monrad, 181-194. København: Statens Museum for Kunst.
- Laursen, Camilla Klitgaard. 2018. "Eventyreren og eventyret. Anton Melbye og H.C. Andersens lille havfrue." I *Mod fjerne horisonter. Anton Melbye 200 år*, redigeret af Camilla Klitgaard Laursen & Gertrud Oelsner, 45-73. København: Den Hirschsprungske Samling.
- Laursen, Camilla Klitgaard. 2020. "Et realistisk rodnet i P.S. Krøyers og Max Liebermanns maleri." I *Medgang og modgang – Udvekslinger mellem dansk og tysk kunst*, redigeret af Amalie Marie Laustsen og Søs Beck Ladefoged, 72-104. Tønder/Aabenraa: Museum Sønderjylland.
- Lederballe, Thomas. "Hieroglyffer. Prægnant form i symbolismens billedkunst." I *Hieroglyffer*, redigeret af Cecilie Høgsbro Østergaard, 77-97. København: Statens Museum for Kunst.
- Madsen, Karl. 1888. "Foraarsudstillingen." *Kunstbladet*, 1. årgang, nr. 6 (25. marts).
- Melgaard, Morten. 2017. "Mellem lys og mørke – Notater om erfaring og viden i den kunstneriske skabelsesproces." *Kosmorama*, nr. 268.
- Oculus. 1888. "Kunstudstillingen ved Charlottenborg." *Dagens Nyheder*, 20. marts 1888.
- Oelsner, Gertrud. 2018. "Kurs mod nye horisonter. Anton Melbye mellem Danmark og Europa." I *Mod fjerne horisonter. Anton Melbye 200 år*, redigeret af Camilla Klitgaard Laursen og Gertrud Oelsner, 75-100. København: Den Hirschsprungske Samling.
- P. 1888. "Kunstudstillingen." *Dagbladet*, 2. april 1888.
- Pastoureaux, Michel. 2008. *Black. The History of a Color*. Oxford: Princeton University Press.
- Saas, Else Kai. 1946. "Vilhelm Hammershøi." *Danmark*, 6. årgang, København: 137-144.
- Scavenius, Bente. 2002. "Fransk esprit i den danske muld." I *Uden for murene. Fortællinger fra det moderne gennembruds København*, redigeret af Klaus P. Mortensen, 234-246. København: G.F.C. Gads Forlag.
- Skram, Erik. 1888. "Kunstudstillingen på Charlottenborg III. Job." *Politiken*, 22. marts 1888.
- Ukendt. 1888. *Avisen*, 26. marts 1888.
- Ukendt. 1889. *Exposition Universelle Internationale de 1889 A Paris*.
- Ukendt. 1916. *Fortegnelse over Arbejder af Vilhelm Hammershøi*. København: Kunstforeningen.
- Ukendt. 1888. *Illustreret Katalog over Kunstudstillingen ved Charlottenborg 1888*. København: August Bang's Boghandel.
- Ukendt. 1938. *Karl Madsens Samling af Danske Malerier og Tegninger*. København: Winkel & Magnussen.
- Ukendt. 1888. "Kunstudstillingen ved Charlottenborg." *Berlingske politiske og Avertissements Tidende*, 4. april 1888.
- Ukendt. 1888. "Kunstudstillingen ved Charlottenborg." *Morgenbladet*, 18. marts 1888.
- Ukendt. 1938. "Nogle Tilføjelser til Teksten i Karl Madsens Auktionskatalog." København: Winkel & Magnussen.
- Vad, Poul. 1988/2003. *Hammershøi*. København: Gyldendal.
- Vad, Poul. 1957. *Vilhelm Hammershøi*. København: Gyldendal.
- V.G. 1888. "Udstillingen ved Charlottenborg." *Aftenbladet*, 15. marts 1888.

- Villumsen, Anne-Mette. 2019. "Hvorfor vil du danse, når franskmændene fløjter?" Joakim Skovgaard og Atelier Bonnats første danske elever." *Perspective*, redigeret af Camilla Jalving og Rune Finseth. København: Statens Museum for Kunst.
- Willumsen, J.F. Upublicerede erindringer. J.F. Willumsens Museums Arkiv.
- Wivel, Henrik. 1996. *Dansk klassikerkunst. Vilhelm Hammershøi*. København: Forlaget Søren Fogtdal.
- Wivel, Henrik. 2004. "Verden er dyb." I *Drømmetid. Fortællinger fra Det Sjælelige Gennembruds København*, redigeret af Henrik Wivel, 12-29. København: Gads Forlag.