

# Mellem tradition og fornyelse. Om maleren Johannes Wilhjelms liv og kunst

Af Tine Nielsen Fabienke

Artiklen "Mellem tradition og fornyelse. Om maleren Johannes Wilhjelms liv og kunst" handler om den lollandsk fødte maler Johannes Wilhelm (1868-1938), som voksede op på herregården Øllingsøe. Han blev siden uddannet på privat kunsthøjskole, kunstakademiet samt Kunstnernes Studieskole i København, og han kom under indflydelse af både den akademiske tradition og nye tendenser. Wilhelm tillagde også sin baggrund på landet stor betydning for sit virke, og livet igennem rejste han meget i Danmark og udlandet for at male især landskaber, folkelivsbilleder og interiører. I nyere kunsthistorie har han været associeret med Italien og kredsen af yngre skagensmalere, men denne artikel retter blikket mod flere facetter af Wilhjelms liv og kunst, herunder hans væsentlige arbejder fra Svinkløv og hans sene ophold i Sydfrankrig.

Fuglsang Kunstmuseums samling blev i slutningen af 1800-tallet grundlagt som del af det kulturhistoriske museum i Maribo. I 1966 blev den udskilt som selvstændigt kunstmuseum og eksisterede under forskellige navne på samme matrikel frem til 2008, hvor den ny bygning blev indviet på

Fuglsang. Samlingen består af dansk maleri, skulptur og kunst på papir fra slutningen af 1700-tallet og frem, og den indeholder kunsværker, som har velkendt og væsent-



Fig. 1. Julius Folkmann (1864-1948): Portræt af Johannes Wilhelm. U.å. Fotografi i privateje. Ved dette og de øvrige illustrationers titler er der brugt nutidig retstavning.

lig betydning i kunsthistorien. Den gemmer dog også på glemte og oversete perler, som er blevet udskrevet af kanon, selvom kunstnerne i egen samtid var en etableret del af det danske kunstmiljø. Indtil for nylig var den lollandsk fødte maler Johannes Wilhjelm (1868-1938) en af slagsen (se fig. 1).

Fuglsang Kunstmuseum har bl.a. fokus på kunstnere med relation til Lolland-Falster og til landskabskunsten, og da Johannes Wilhjelm indskrives sig i begge dele, var det kun naturligt, at museet i 2018 åbnede udstillingen *Johannes Wilhjelm – fra Italien til Skagen* i anledning af hans 150 år. Udstillingen var den første i et halvt århundrede om ham alene og rummede landskaber, genremaleri og interiører malet på Lolland, i Italien, Jylland og Frankrig.<sup>1</sup> Dertil udkom en større bog, som var den første selvstændige udgivelse om Wilhjelm siden 1937, hvor han blev portrætteret af kunstkribenten Kai Flor (1886-1965) i serien *Danske Kunstnere*.<sup>2</sup> Det samlede projekt var resultat af et nært samarbejde med Wilhjelm efterkommere, Skagens Kunstmuseer og Ribe Kunstmuseum, der alle ejer betydelige værker af ham. Det blændede op for ny viden og perspektiver i forhold til kunstnerens baggrund, uddannelser, rejser, netværk og position, og undersøgte særligt, hvordan han navigerede mellem tradition og fornyelse.

Den følgende tekst baserer sig på udstillingsprojektets forskning af denne forfatter samt af museumsinspektør Mette Harbo Lehmann (født 1976) fra Skagens Kunstmuseer og Josephine Nielsen-Berqvist (født 1987) fra Ribe Kunstmuseum.<sup>3</sup> Jeg vil fokusere på Wilhjelm lollandske baggrund, uddannelserne i København samt hans ophold i Danmark og udlandet. Og selvom Wilhjelm udover ovennævnte landskaber, genremaleri og interiører også ma-

lede bypartier, portrætter og religiøse motiver, beskæftiger jeg mig hovedsageligt med hans 'Livsbilleder': hans skildringer af mennesket i samklang med naturen, som i min optik hører til hans mest interessante. Begrebet blev anvendt af kunsthistoriker og docent Julius Lange (1838-1896) om dansk og fransk folkelivsmaleri fra midten af 1800-tallet, som ikke var trivialiserende eller anekdotisk, men derimod formulerede almenyldige udsagn om menneskets basale vilkår.<sup>4</sup>

### ***Den lollandske baggrund***

Johannes Wilhjelm blev født i 1868 på gården Bartofte ved Nakskov. Hans far afhændede imidlertid allerede stedet i 1870, og familien flyttede til den fædrene herregård Øllingsøe, som faren overtog. Gennem bl.a. gunstigt salg af fæstegårde var der i 1800-tallets senere halvdel økonomi til en ny historicistisk hovedbygning samt en omfattende renovering af haveanlægget.<sup>5</sup> Wilhjelm voksede således op i et velstående godsejerhjem nær landsbyen Græshave blandt ældre og yngre søskende, og han tillagde den lollandske barndom på landet væsentlig betydning for sit liv og sin kunst.

Som voksen blev Wilhjelm af venner kaldt "Naturbarn", hvilket skulle forstås i både privat og professionel henseende.<sup>6</sup> Han dyrkede friluftslivet ved f.eks. at vandre, havbade, gå på jagt, stå på skøjter og ski, ligesom en gammel smalfilm illustrerer, hvordan han selv i en moden alder adræt legede med børn og børnebørn.<sup>7</sup> Han var desuden tilhænger af friluftsmaleriet, som blev moderne i hans tidlige år, og hvor kunstneren arbejdede direkte foran motivet uden dørs. Han udtalte, at hele hans virke netop handlede om "at kæmpe med Lærreder i det Fri" og male i den friske luft, for "det er den største Glæde der er".<sup>8</sup> Europæiske kunsterkolonier blomstrede op i de sidste årtier

af 1800-tallet, hvor medlemmerne dyrkede friluftskulturen fjernt fra storbyerne. Det var bl.a. en civilisationskritisk reaktion mod industrialiseringen af samfundet,<sup>9</sup> og Wilhelm blev i sin levetid en del af sådanne kolonier i både Italien, Nordjylland og Frankrig.

Wilhelm rejste ofte i Danmark og udlandet for at male. Han havde base i København, drog til andre metropoler, men opsøgte gerne fjernere udkantsområder, hvor han håbede at møde et autentisk folkeliv i stadig pagt med naturen og dens ressourcer. Længslen efter uspolerede pletter på landkortet tilskrev han opvæksten i samhørighed med den lollandske muld og bondestand: ”Jeg er vokset op paa Landet og har følt mig som hørende Jorden og Landlivet til – ligesom alle de andre Bønderrenge, der var mine Legekammerater; vi levede det sunde, naturlige Liv, der var fælles for os alle”.<sup>10</sup> Denne tilstand af ”Oprindelighed og Sunde Menneskelighed”, som Wilhelm mødte her, forblev ifølge Flor et livslangt kunstnerisk projekt for ham at genfinde,<sup>11</sup> og talrige anmeldelser og interviews illustrerer, at hans motiver med det indhold også høstede størst anerkendelse hos både kolleger, kritikere og ikke mindst kunstneren selv.<sup>12</sup>

Efter farens død i 1878 flyttede Wilhelm med sin mor og søskende til København.<sup>13</sup> Han vendte dog regelmæssigt tilbage til Øllingsøe, også med sin egen efterhånden børnerige familie: Den norske hustru Johanne Marie (1870-1951) samt døtrene Sofie (1895-1970), Karen (1897-1992), Marie (1899-1976) og Eline (1902-1988) plus efternøleren Johannes (1914-2009). I Elines erindringsessay ”En kunstnerfamilie i syd og nord” beskriver hun opvæksten som berejst kunstnerbarn med rod i konservativ godsejerkultur. Hun nævner bl.a. de tilbagevendende pinseferier på Lolland,

hvor hun og hendes søskende blev fascineret af herregårdslivets ritualer og den importerede ”spragletklædte fremmedartede” arbejdskraft i sukkerroeproduktionen.<sup>14</sup>

Wilhelm selv var betænkelig ved de relativt nye afgrøder og metoder, som senere citater vil tydeliggøre, men hans skepsis forhindrede ham dog ikke i at skildre dem. Fuglsang Kunstmuseum ejer således et værk fra cirka 1910, som viser et dengang normalt lollandsk skue: *Polske roearbejdere i marken ved Øllingsøe på Lolland* (se fig. 2).



Fig. 2. Johannes Wilhelm: *Polske roearbejdere i marken ved Øllingsøe*. Ca. 1910. Olie på lærred. 35 x 45 cm. Fuglsang Kunstmuseum. Foto: Ole Akhøj.

Værket har været kendt i nyere tid, fordi forfatteren R. Broby-Johansen (1900-1987) i sin bog *Kunstvejviser. Med Broby på Sydhavsøerne Lolland-Falster og Møn* brugte det som eksempel på, at kunstnerne ”forskønnede” det opslidende arbejde i markerne.<sup>15</sup> Jeg er enig i, at Wilhelm til en vis grad romantiserer motivet, fordi det udspiller sig i et solbeskinnet landskab med bl.a. en fremtrædende veldrejet kvindefigur, men til gengæld udmærker billedet sig også ved at høre til blandt hans mest vellykkede og karakteristiske i form og indhold, hvilket jeg vil uddybe nu.

Det lille maleri skildrer en mand og fem polske arbejdere i et fladt landskab ved Øllingsøe, hvor Græshave anes i horisontens dis. I forgrunden til venstre ses en foroverbøjet kone i færd med dagens hårde dont, mens en yngre og rank model til højre skærmer sig mod solen og iagttager optrinet i billedets midte: Med sin stok kommanderer gruppens opsynsmand med den hvilende kvinde ved hans side. Situationen forstyrrer den tilsyneladende landlige idyl, hvor roemarken ellers fremhæves som et frodigt hav i grønt, blått og orange, og hvorfra roepigen til højre næsten stiger op som en skumfødte Venus. Gennem 'Polakloven' af 1908 var forholdene for sæsonarbejderne blevet forbedret, men Wilhelm kommenterer kun diskret socialt hierarki og aktuelle arbejdsforhold, for han har også andre ærinder. Med overbevisende rumligt perspektiv og klassisk kropsideal demonstrerer han traditionelle kunstakademiske dyder, mens de klare farver i brede og løse penselstrøg virker lige så moderne som billedets indhold. Selvom motivet således i visse aspekter kan ligne et tilfældigt øjebliksbillede, funderer Wilhelm det imidlertid også til områdets kristne og historiske fundament, idet silhuetten af den lille middelalderlige Græshave Kirke bagude troner i landsbyens – og billedets – midte.

Maleriet betragter jeg som ikonisk blandt Wilhelms 'Livsbilleder', fordi det i en afstemt kombination af natur og menneske, nutid og fortid, tradition og fornyelse beretter om både skønhed, nytte og kulturelt tilhørsforhold i livet på landet. Lignende motiver fra andre lokaliteter vil jeg vende tilbage til senere for at vise flere eksempler på, hvordan han med uddannelser og rejser som afsæt beskæftiger sig med emnet på tværs af kronologi og geografi.

### ***Uddannelser i København***

I København blev Wilhelm student og tog

basisuddannelsen filosofikum på universitetet. Efterfølgende studerede han på Den Polytekniske Læreanstalt (i dag DTU, Danmarks Tekniske Universitet), men gik 1888-90 også på privat tegneskole hos landskabsmaleren Harald Foss (1843-1922).<sup>16</sup> Foss var i slutningen af 1800-tallet kendt for sine panoramiske landskaber fra det jyske søhøjland, og han tog også sine elever med til området med de store linjer i det kuperede terræn.<sup>17</sup> Det er meget tænkeligt, at Wilhelm var på en sådan studietur, for senere malede han fra kirken i Alling (se fig. 3), og vi ved,



*Fig. 3. Johannes Wilhelm: Formiddagssol i våbenhuset. 1891. Olie på lærred. 44 x 52 cm. Privateje. Foto: Ole Akhøj.*

at han i Gammel Rye mødte Foss' gode kollega, den akkrediterede hedemaler Hans Smidth (1839-1917).<sup>18</sup>

I lyset af Wilhelms senere kærlighed til Italien og Nordjylland har Foss og Smidth tilsyneladende påvirket hans syn på landskabstype og folkloristik.<sup>19</sup> Wilhelm beskrev selv i mindeord for Smidth i 1917, at denne havde åbnet hans øjne for det maleriske i jysk natur og folkeliv.<sup>20</sup> Lignende motiver havde rod i den tidligere herskende nationalromantik, hvor malerne opsøgte Dan-

marks yderområder for bl.a. at bidrage visuelt til forestillingen om en fælles national identitet.<sup>21</sup> Fra begyndelsen af 1870'erne og frem blev den dagsorden imidlertid udfordret af det moderne gennembruds mænd og kvinder, der var under påvirkning af bl.a. kritikere og litteraturforsker Georg Brandes (1842-1927) og dennes forelæsninger på Københavns Universitet (*Hovedstrømninger*; udgivet 1872-90).<sup>22</sup> De stræbte efter at gøre op med den idealistiske enhedskultur og ville i stedet sætte problemer under debat samt frihed, fornuft og fremskridt i centrum.

I billedkunsten medførte udviklingen fornyelse i naturalistisk retning, dvs. hvor kunstnerne skildrede deres omgivelser, som de så dem. En række malere født omkring 1850 markerede sig med et hidtil uset realistisk indhold, hvor man sympatiserede med samfundets fattige og udstødte samt kredede om døden som allestedsnærværende symbol. Andre fra samme årgang, som skagensmalerne Michael Ancher (1849-1927) og P.S. Krøyer (1851-1909), dyrkede mere heroiske fremstillinger af lokale fiskere eller iscenesatte selskabelighed og hverdagsliv i Skagen. 'Det gode liv' blev også omdrejningspunkt for de yngre fynbomalere, Wilhjelm's jævnaldrende, der grupperede sig som koloni i Faaborg og Kerteminde. Her kom også tidens vitalistiske strømninger med fokus på krop og sundhed til at spille en rolle i motiver med bonden i pagt med naturen.<sup>23</sup> Wilhjelm havde ikke samme agenda som de socialrealistiske malere, og trods den fælles interesse for livet på landet hørte han heller ikke til fynboerne, fordi hans baggrund var Lolland og hans foretrukne lokaliteter blev Italien og Nordjylland. Til gengæld flirtede han med vitalismens kropsdyrkelse i sine høstbilleder, ligesom han fra 1909 indgik i kredsen af 'yngre skagensmalere', som socialiserede

med skagenskoloniens pionerer og fornyede forgængernes motivkredse.

Inden Wilhjelm kom så langt, var han imidlertid blevet optaget på kunstakademiet i København, hvor han studerede 1890-92.<sup>24</sup> Dengang var institutionen udfordret, fordi mange så den som utidssvarende i organisation, undervisning og ideologi.<sup>25</sup> Wilhjelm fremhævede aldrig selv årene som formative, men det er oplagt, at modeltegning og perspektivlære samt forelæsninger i kunsthistorie og mytologi støbte ham et solidt fundament. I forhold til Wilhjelm's 'Livsbilleder' er det værd at bemærke, at de traditionelle akademiske kategorier var kommet under pres op gennem 1800-tallet, fordi grænserne mellem historiemaleri og genremaleri var blevet flydende. Kunsthistoriker Peter Nørgaard Larsen (født 1960) har påpeget, hvordan genremaleriet i midten af århundredet blev opskrevet til et "samtidshistorisk figurmaleri", hvor befolkningen på landet i etisk forstand erstattede guder og helte i det ellers højest rangerende historiemaleri.<sup>26</sup> Fortalere for denne kunst var bl.a. docent Julius Lange, som jeg nævnte i indledningen, og akademiprofessor Frederik Vermehren (1823-1910). Wilhjelm fremhævede netop Lange som afgørende for udviklingen af sit kunstsyn,<sup>27</sup> ligesom inspirationen fra f.eks. Vermehrens hyrder og bønder er åbenbar.

Efter to års "slid" på akademiet fulgte Wilhjelm en række af sine medstuderende og skiftede til det progressive kunstnerdrevne alternativ: Kunstnernes Studieskole.<sup>28</sup> Grundet utilfredshed med akademiet i København og gennem erfaring med private kunstsoler i Paris havde en gruppe danske kunstnere omkring 1880 oprettet skolen med nye undervisningsmetoder og lærerkræfter. Øget brug af model samt indføring i valørmaleriet (valører forstået som

farvernes relative lysstyrke) stod centralt.<sup>29</sup> Både Krøyer og kollegaen Laurits Tuxen (1853-1927) var medstiftere og undervisere, og i 1885 stødte den karismatiske kolorist Kristian Zahrtmann (1843-1917) til. Hans afdeling, som havde fokus på farven, blev kendt som 'Zahrtmanns Skole' med omkring 200 skandinaviske elever i alt i perioden 1885-1908.<sup>30</sup> Blandt de første hørte fynboerne, blandt de sidste var unge modernistiske malere, der i 1910'erne radikalt eksperimenterede med billedkunstens virkemidler.

Mens Zahrtmanns og Tuxens indsats er velbeskrevet, er viden om Krøyers undervisning begrænset.<sup>31</sup> Ofte citeret er hans bemærkning om eleven Vilhelm Hammershøi (1864-1916), der malede "ganske mærkeligt", men som han mente ville blive "betydelig", og derfor ikke ønskede at påvirke.<sup>32</sup> Den indstilling flugter med betragtningen om, at Krøyers elever, eksempelvis Hammershøi og J.F. Willumsen (1863-1958), ikke lignede hverken ham eller hinanden.<sup>33</sup> I 1892-94 gik Wilhjelm imidlertid hos Krøyer,<sup>34</sup> og han må have haft sine grunde til at vælge netop denne som lærer. Det tidligere nævnte motiv fra Alling (se fig. 3) er blandt Wilhjelm's tidligst kendte, og her eksperimenterer han tydeligt med lys og atmosfærisk virkning, som Krøyer var så overlegen til at formidle. Solstrålerne er lagt på lærredet i så tykke malingslag, at det nærmer sig reliefvirkning, men trods den famlende teknik gengiver Wilhjelm et stemningsfuldt øjeblik fra det svale våbenhus, hvilket formentlig har været et udtryk, han ville forfølge. Det er da også beskrevet, hvordan han hos Krøyer blev "Naturstudiets Mand med den umiddelbare Indstilling overfor det Friluftsmaleri, der var Tidens friske, vækkende Parole".<sup>35</sup>

Gennem studieskolen havde Wilhjelm en

direkte forbindelse til miljøet i Skagen, men det er først muligt at spore ham dertil i anledning af Krøyers begravelse i 1909.<sup>36</sup> Han skulle åbenbart over Italien og Svinkløv, før han var parat til at indgå i konteksten, og betydningen af de to lokaliteter vil jeg derfor uddybe i de følgende afsnit.

### ***Mødet med Italien***

Trods årene hos Krøyer var det Zahrtmann og Italien, der i 1890'erne blev en afgørende faktor for Wilhjelm. Og det selvom loyalitet mod Krøyer først tillod Wilhjelm at opsøge Zahrtmanns Skole i 1903-4, da den sygdomsprægede Krøyer ikke længere underviste:

*Jeg gaar paa Aftenskole hos Zahrtmann og maler Model og gjør dem saa grønne og gule og røde, som jeg bare kan se dem. Det er morsomt og forfriskende dette Aftenarbejde og stort er jo Zahrtmanns Evne til at interessere sig for den enkelte og opmuntre ham til at lægge Vilje og Kraft i sit Arbejde.*<sup>37</sup>

Allerede ti år før dette udsagn, i 1893, tog Wilhjelm imidlertid på sin første rejse til Italien med netop Zahrtmann, samme år som dennes søster giftede sig med Wilhjelm's bror. Gennem studieskolen delte de et kunstnerisk fællesskab, gennem deres søskende blev nu de knyttet i et familiært slægtskab. Som mange andre i Zahrtmanns omgangskreds lærte Wilhjelm også Zahrtmanns foretrukne sommerdestination at kende, bjergbyen Civita d'Antino i Abruzzerne øst for Rom. Her kunne han arbejde og samtidig pleje det skandinaviske kunstmiljø, han kendte hjemmefra (se fig 4).<sup>38</sup>

At have Zahrtmann som rejsefører var tillige af betydning for kendskabet til europæisk kunst, for han styrede sine unge medreisende lige durk i de store kunstsamlinger



Fig. 4. Johannes Wilhjelm: *Landskab fra Civita d'Antino*. Ca. 1895-1900. Olie på lærred. 50 x 62,5 cm. Skagens Kunstmuseer. Foto: Skagens Kunstmuseer.

i Tyskland og Italien, hvor renæssancen og barokken blev fremhævet som inspiration og forbillede.<sup>39</sup> I sin bagage havde Wilhjelm allerede en facetteret ballast fra Foss, akademiet og Krøyer, men italiens- turen blev alligevel skelsættende. Den blev startskuddet til en livslang kærlighed til landet mod syd med stolte kunstneriske traditioner, rige landskaber og sine steder et autentisk og uspoleret folkeliv, som det blev stadig sjældnere at finde. Italien blev også forum for venskaber og netværk, som Wilhjelm havde glæde af resten af livet.

Tilbage i Danmark blev Wilhjelm i 1894 gift med Johanne Marie, og det nygifte par flyttede til Italien, hvor de boede i Rom, Assisi og Firenze frem til 1898.<sup>40</sup> Opholdet bød på produktivitet fra Wilhjelmets side: ”Dejlige rige Aar var det, rige paa Arbejde og værdifuldt menneskeligt Samvær”.<sup>41</sup> Men det bød også på kvaler, fordi han både dengang og senere af den hjemlige kritik blev anklaget for at være for afhængig af Zahrtmanns kunst i sine værker.<sup>42</sup> Wilhjelm var vitterlig påvirket af lærerens eksotiske italiensmotiver, som blev serveret med

karakteristiske kontrastfarver samt kolde og varme kulører. Samtidig arbejdede han dog også selvstændigt: Josephine Nielsen-Bergqvist har fremhævet, at Wilhjelm og Zahrtmann i årenes løb var fælles om udførelsen af værker i Italien, mens Mette Harbo Lehmann har pointeret, at flere af hans store hovedværker i 1890'erne besad træk, der adskilte sig fra studieskolens undervisere.<sup>43</sup>

Disse træk gælder bl.a. hovedværket *Bøn om regn*. *Procession i Appenninerne* fra 1895, der blev erhvervet til Statens Museum for Kunst (se fig. 5).



Fig. 5. Johannes Wilhjelm: *Bøn om regn*. *Procession i Appenninerne*. 1895. Olie på lærred. 110 x 161 cm. Statens Museum for Kunst. Foto: www.smk.dk, public domain.

Selvom Wilhjelm her deler Zahrtmanns fascination af de mandlige katolske fællesskaber, adskiller han sig også, idet handlingen udspiller sig parallelt med billedfladen som en relieffrise. Denne kompositionsmodel ses hverken hos Zahrtmann eller Krøyer, og Wilhjelm formår med den rytmiske opstilling sikkert og empatisk at favne model- lernes forskellige aldre, væsen og positurer. Han eliminerer også motivets mellemgrund for i stedet at fokusere på forgrund og baggrund. Hermed fremhæver han illusionen om et vældigt perspektivisk rum, hvor et



storslået historisk landskab sænker sig som bagtæppe for de lokales dekorative ritualer og skikke. Helhedsindtrykket mellem menneske, natur og tro forstærkes desuden gennem gentagelsen af især farverne grøn, blå og rød i bl.a. det rosenbestrøede flisegulv, messekåbernes draperi og bakkedskrinernes bevoksning i det fjerne.

Selvom motivet ikke viser den direkte dyrkning af jorden, så handler det stadig om menneskets grundlæggende afhængighed af naturens ressourcer og luner: bønner om regn for at få afkast til høst. Og i forhold til maleriet fra Alling fire år tidligere er det tydeligt, at Wilhjelms, der i løbet af sommeren havde malet direkte foran motivet i Pistoia nær Firenze,<sup>44</sup> nu behersker sine virkemidler og har fundet en kombination af figur og landskab, der matcher hans kunstneriske ambitioner.

Som et appendiks til 'Livsbilleder' som omdrejningspunkt, men til gengæld som understregning af Wilhjelmns navigation mellem tradition og fornyelse, skal det fremhæves, at kunstneren sideløbende med folkelivet i uspolerede egne hyppigt brugte



Fig. 6. Johannes Wilhjelms: *Moder og barn*. 1905. Ribe Kunstmuseum. Olie på lærred. 63 x 73 cm. Foto: Ribe Kunstmuseum.

sin nære familie som motiv. Et af de mest vellykkede er *Moder og barn* fra 1905, der blev præmieret med Serdin Hansens Pris for genremaleri. Nielsen-Bergqvist har påpeget, at historiske madonnafremstillinger her fusionerer med en aktuel scene fra kunstnerens eget liv, hvor hustruen Johanne Marie omsorgsfuldt betragter den sovende datter Eline (se fig. 6).<sup>46</sup>

Værkets titel refererer ikke til Wilhjelmns privatsfære, men derimod til moderkærlighed generelt, ligesom det lille barns placering alene fremfor i morens favn eller skød peger tilbage på florentinske renessanceskildringer af Jomfru Maria, der tilbeder Jesusbarnet. *Moder og barn* binder på den måde en smuk sløjfe mellem Italiens religiøse figurmaleri og det moderne genembruds kunst, hvor intime interiører i familiens skød indgår i raffinerede iscenesættelser af privatlivet. I dette værk brydes den afdæmpede gyldne kolorit desuden af det blå sengetæppe i nedre venstre hjørne og især af lampens turkise vifteskærm øverst til højre, der understreger, at scenen foregår i et nutidigt indrettet hjem og ikke en bolig fra begyndelsen af vor tidsregning.

Netop "den store klassiske kunst", som også Lange var så optaget af, havde Wilhjelms rig lejlighed til at udforske i italienske kirker, klostre og kunstsamlinger.<sup>47</sup> Og han fremhævede sine historiske forgængere som forbillede i et brev fra 1896 til vennen Bernt Grønvold (1859-1923):

*Tror De ikke, at der er en Sandhed i det, at vi ikke tør arbejde paa samme Maade som dem der gaar umiddelbart forud for os. Det tror jeg. Jeg tror, vi kan bedre grave op i Gallerierne nogle af de gamle og bruge dem til Lærere. Vi naaar næppe videre frem paa den bestemte Vej og paa det specielle Felt, hvor '80'ere Malere havde sine Laurbær.*<sup>48</sup>



Wilhjelm vendte livet igennem tilbage til ”de gamle” og til Italien, der blev hans ”store Kærlighed”.<sup>49</sup> Han malede landskaber, folkeliv og familie billeder dernede, og når han vendte hjem til Danmark, længtes han hurtigt tilbage.<sup>50</sup> Længslen blev imidlertid imødekommet med opdagelsen af Svinkløv efter århundredeskiftet, hvor han søgte at omsætte sine erfaringer sydfra i en dansk kontekst. I det hele taget var 1900-tallets første årti en succes for ham: Hovedværker solgt til museer illustrerer, at Svinkløv kastede imponerende ’Livsbilleder’ af sig, hvori tradition og fornyelse tydeligt befrugter hinanden.

### **Lykken i Svinkløv**

Efter hjemkomsten til Danmark i 1898 voksede Wilhjelm’s familie fortsat. De to ældste døtre var født i Italien, og yderligere tre børn kom til frem til 1914. Flokken hindrede dog ikke en nomadisk kunstnertilværelse, som børnene i vist omfang tog del i. Selvom det udelukkende var hustruen Johanne Marie, der tog med sydpå om vinteren, så fulgte børnene også med om sommeren, når Wilhjelm slog sig ned i måneder og halvår ved den jyske vestkyst. Eline husker området ”som en vidunderlig oase af uberørt natur



*Fig. 7. Johannes Wilhjelm: Solbelyste fyrretræer. Motiv fra det sydlige Norge. 1902. Olie på lærred. 94 x 135 cm. Fuglsang Kunstmuseum. Foto: Ole Akhøj.*

med store hedestrækninger med mager jord og spredte smågårde befolket med bønder og fiskere”.<sup>51</sup> Selvom vi ikke ved, hvordan Wilhjelm blev opmærksom på området, så fandt det toskanske bakkelandskab med bøndernes enkle levevis sin pendant i det storladne hede- og klitlandskab ud til Jammerbugten. Stedet mindede også Wilhjelm om hustruens hjemland Norge, som han var blevet fortrolig med (se fig. 7), og i *Berlingske Tidende* 1919 anførte han dets kvaliteter:

*For di Landskabet er smukkere. Der er efter min Mening overhovedet ingen Steder i Jylland, hvor der er kønnere og mere jydsk end i Svinkløv. Heller ingen Steder, hvor Linierne er saa rene og store. Naar mine norske Venner ser Bakkedragene derovre og Heden og Belysningen, siger de altid, at det minder om Højjfjeldet.*<sup>52</sup>

Wilhjelm beskrev også, hvordan en lille koloni af friluftsmalere spirede frem, kun forstyrret af efterårets jægere.<sup>53</sup> De lokale blev gerne brugt som malernes modeller, og de tjente også ekstra ved at udleje værelser, længer eller hele huse til f.eks. Wilhjelm og familie. Flere af kollegerne købte sommerbolig, og Wilhjelm ejede på et tidspunkt også ”et lille hus”.<sup>54</sup> I kølvandet på den voksende turisme, hvor tilrejsende fra byerne søgte lyset, luften og havet, kom der pensionater til, og i 1925 kulminerede udviklingen med opførelsen af det berømte Svinkløv Badehotel. Ironisk nok blev den urbaniserede middelklasse tiltrukket bl.a. af kunstnernes fremstillinger af stedets uberørte charme, og derfor mistede Svinkløv med tiden det ”fjerne og ensomme Præg”,<sup>55</sup> som ellers var det, de alle søgte.<sup>56</sup>

Wilhjelm’s arbejde i Svinkløv blev i samtiden karakteriseret som hans mest værdifulde, hvilket han selv istemte.<sup>57</sup> Kunsthistoriker og daværende direktør for Thorvaldsens

Museum, Sigurd Schultz (1894-1980), fremhævede det også i sin nekrolog over Wilhjem i 1938:

*Men de jyske Billeder vil dog maaske hævde sig længst som Wilhjelm's egentlige Indsats i dansk Malerkunst. Det kan han godt være tjent med. Thi i dem er der et ærligt og et rent Sind, der altid vil indgyde Beskueren Respekt for det, som de forestiller, og for den Mand, der malede dem.<sup>58</sup>*

Med denne formulering in mente vil jeg gerne fremhæve to malerier fra 1908, der dengang blev erhvervet af henholdsvis Ribe Kunstmuseum og Statens Museum for Kunst, samt afslutte afsnittet med et værk malet to årtier senere, ejet af Fuglsang Kunstmuseum. Wilhjem udstillede gennem hele sin karriere i ind- og udland, men han var altid at finde på Charlottenborgs årligt tilbagevendende og censurerede forårsudstilling, som promoverede den traditionsbundne og figurative kunst. I 1909 var han repræsenteret med syv malerier, herunder de store *Fiskerbåde i fare* og *Idyl på heden* (se fig. 8 og 9).<sup>59</sup>



*Fig. 8. Johannes Wilhjem: Fiskerbåde i fare. 1908. Olie på lærred. 121,5 x 187 cm. Ribe Kunstmuseum. Foto: Ribe Kunstmuseum.*

*Fiskerbåde i fare* forestiller et udstrakt klitlandskab langs Vesterhavet. En ung kvinde står i billedets forgrund, to ældre koner sid-

der bag hende. De stirrer alle tre på noget, der foregår uden for beskuerens synsfelt, og derfor bliver det også værkets titel, der definerer anledningen til motivet og den konkrete situation: Flere fiskerbåde er i fare på det oprørte hav, og de pårørende kvinder ser på afstand hjælpeløst til. Ængstelsen udtrykkes i rynkede bryn, en afmægtig tagen sig til hovedet og anspændte positurer i marehalmen, men sindstilstanden understreges også af Wilhjelm's beskæring, farver og teknik: Forgrundens kvindefigur er så tæt på, at hun næsten træder ud af billedets fiktive rum og ind i beskuerens virkelige verden, mens sammensmeltningen af himmel og hav i en isnende kold blå understreger naturens barske uforsonlighed. Samtidig bearbejder hans penselskrift nøje alle detaljer på hele lærredet, hvilket forstærker fornemmelsen af uro og af mennesket som underlagt omgivelserne.

Nielsen-Bergqvist har også her fremhævet, hvordan motivet refererer til forgængere i kunsthistorien.<sup>60</sup> Hun peger især på Michael Anchers gennembrud *Vil han klare pynten?* (1879, H.M. Dronningen) malet 30 år tidligere, hvor fiskerbåde i fare også er udenfor synsfeltet, men med mandlige fiskere placeret i fuld figur i havstokken. Wilhjem genbruger altså et ældre kompositorisk trick, men vælger at zoome ind



*Fig. 9. Johannes Wilhjem: Idyl på heden. 1908. Olie på lærred. 105,5 x 184,5 cm. Statens Museum for Kunst. Foto: www.smk.dk, public domain.*

på kvindernes psykologiske, indre tilstand fremfor at hylde mændenes ydre handlekraftighed.

Det samtidige *Idyl på heden* skildrer til gengæld begge køn: en ung mand og en ung kvinde i et violet blomstrende idyllisk lyngland, der måler sig med bakkerne fra *Bøn om regn* et årti tidligere (se fig. 5). Værket refererer bl.a. til antikkens idé om det uskyldige hyrdelandskab Arkadien, men den knytter også an til 1600-tallets franske landskabskunst, hvor sværmeriske persongallerier befolker gyldent belyste naturscenerier. Wilhjelm's billede med samme kendetegn foregår ved Svinkløv, hvor en solid hedebonde afslappet konverserer sin rygvendte udkårne. Parret er forskudt fra billedets midte og lukket om sig selv i intim samtale, så beskuerens blik kan frit vandre med de græssende får ind i det nærmest uendelige landskabelige rum. Med størrelse og indhold ophøjer Wilhjelm en ellers ubetydelig hverdagsscene til historiemaleriets monumentale format og fejrer dermed en kultur, der havde trange kår i begyndelsen af 1900-tallet. Da havde opdyrkningen af Jylland taget fart og truede med helt at udrydde landskaber og folkeliv som dette. Wilhjelm's forbundethed med områdets mennesker, natur og levevis fremhævede han langt senere i et fødselsdagsinterview i *Politiken* 1928:

*[...] jeg føler mig bedst hjemme mellem Bønder, enkle og usammensatte Mennesker, og i Naturen. Jeg længes ikke tilbage til Lolland, for der er Bønderne blevet saa fine og moderne. Jeg vil allerhelst bo oppe paa den øde Vestkyst, hvor Menneskene endnu staar i Pagt med Naturen. Egentlig burde jeg være en Bondesøn fra Vestjylland.*<sup>61</sup>

Som i *Fiskerbåde i fare* er hele lærredet nænsomt bearbejdet med penslen, så over-

fladen tæt på ligner et forstørret korsstingbroderi. På den måde forbliver de store flader i samme nuancer stofflige og levende, himmel og jord næsten sitrer, og teknikken tilfører et både fysisk-sanseligt og psykisk-religiøst nærvær, som maleren doserer forskelligt i sine mange motiver herfra.



Fig. 10. Johannes Wilhjelm: *Høstfolk*. 1927. Fuglsang Kunstmuseum. Olie på lærred. 114 x 174,5 cm. Foto: Ole Akhøj.

Det sene *Høstfolk* fra 1927 (se fig. 10) blev også udstillet på Charlottenborg,<sup>62</sup> og det indskrives sig i en populær emnekreds fra årtierne omkring år 1900. De hårdtarbejdende bønder, som pløjer, sår og høster, var velrepræsenteret i bl.a. billedkunst, kunstindustri og litteratur, og de var sågar stridspunkt i "Bondemalerstriden" fra 1907, hvor uenige fløje i dansk kunst offentligt diskuterede deres berettigelse.<sup>63</sup> Disputten handlede om den kunstneriske værdi i fynbomalerens naturalisme, som imidlertid blev forsvaret af indflydelsesrige kunsthistorikere og forfattere. Wilhjelm's billede minder i den henseende om tidligere værker af fynboen Peter Hansen (1868-1928), hvor lys, kolorit og bevægelse også skaber et dynamisk og nærværende bud på mennesket i pagt med naturen.

I *Høstfolk* har Wilhjelm placeret bonden i fuld figur i billedets front, hvor han med

sit faste greb i mejetøjet er på vej diagonalt ind i billedets udstrakte rum for at fortsætte årets høst. Han følges af to 'binderpiger', antagelig mor og datter, som til forveksling ligner de polske roearbejdere på Lolland og de italienske medsøstre sydpå. På den måde går motivet på tværs af landegrænser, hvilket også karakteriserer Wilhjem selv, der som berejst kunstner registrerede ligheder og forskelle i kunst og kultur, hvor han kom frem. De tre figurer arbejder i et specifikt landskab, der nærmest er inddelt i tre vandrette bånd: sletten med mark og eng udgør den nedre del, himlen med spredte hvide skyer den øvre del, og midt mellem himmel og jord ses den imponerende indlandsskrænt Lien som en bred horisontlinje. Scenen er badet i varme gule, brune og grønne kulører samt kølige blå og rosa kontraster, hvor brede strøg skaber højlys og kontur, mens smallere pensler antyder kornets mange strå. På afstand blander disse sig optisk for øjet, ikke ulig de franske impressionisters teknik, som Wilhjem satte stor pris på.<sup>64</sup> Farverne har rod i både himlen, skrænten og mulden, og de manifesterer sig alle i det livgivende korn, som knejser mod solen.

Hvis ikke billedet tidligere havde haft titlen *Niels Alsted mejer sit korn*, kunne man nemt forveksle det fascinerende fænomen Lien – kaldet 'de blå bjerge' – med Abruzzerne eller de franske alper, som Wilhjem jo også malede.<sup>65</sup> Kolossen, der sine steder når 60 meter i højden, var i stenalderen kystskrænt, og den strækker sig kilometervis ind i landet ved Svinkløv og naboen Slettestrand. Og det er netop på den tidligere havbund foran Lien, at Wilhjem har iscenesat sit vederkvægende høstmotiv. Selvom mekanisering og effektivisering på dette tidspunkt var udbredt, sorterer Wilhjem bevidst både det moderne landbrug og turismen fra til fordel for en "primitiv"

symbiose mellem menneske og natur.<sup>66</sup> Han forklarede selv få år efter, hvorfor han elskede stedets befolkning og natur, og derfor havde malet der i et kvart århundrede: "Det er det primitive i alle Forhold, det er den Egn her i Danmark, som mindst er præget af Opdyrkning og af Mennesker og Biler og Motorskraal".<sup>67</sup>

I den forbindelse er det også værd at dvæle ved den aldrende mandlige hovedperson, hvor stråhatten som attribut symboliserer bonden, men måske også Wilhjem selv? Han var næsten 60 år, da han malede billedet, og ihukommende citatet om at ville være en "vestjysk Bondesøn" samt Elienes beskrivelse af at kunne kende sin far i Svinkløvs bakker "svingende med stråhaten",<sup>68</sup> er det måske ikke helt ved siden af også at se motivet som et indirekte selvportræt.

Ovennævnte tre værker ser jeg som optimale udbytter af Wilhjems årtier lange tilknytning til Svinkløv, og de er monumentale bud på de tematikker, som indledningsvist blev gennemgået i det lille *Polske roearbejdere i marken ved Øllingsøe på Lolland* (se fig. 2). Den lollandske baggrund, uddannelserne i København og kærligheden til Italien når her en kunstnerisk syntese, som han fra 1909 og frem kombinerer med sommerbolig og værkproduktion i Skagen.

### ***En yngre skagensmaler***

Selvom Wilhjem i eftertiden er blevet associeret med Zahrtmann og Italien samt Krøyer og de yngre skagensmalere, mener jeg, at det foregående afsnit om Svinkløv har defineret tyngdepunktet i hans kunst. Hans virke i Skagen er imidlertid også interessant, fordi Mette Harbo Lehmann har påvist, hvordan Wilhjem fortsat navigerede kunstnerisk mellem tradition og fornyelse, men også socialt og organisatorisk var

del af kunstmiljøet på en måde, der ikke tidligere har været belyst.<sup>69</sup>

Hvis man kort skal ridse kunstnerkoloniens lange linjer op i forhold til paralleller i Wilhjelm's liv og kunst, kom Michael Ancher til Skagen i 1874, som en af de første af de senere kendte skagensmalere. I 1880 blev han gift med Anna Brøndum (1859-1935), som var indfødt skagbo, og hvis forældre ejede byens gæstgiveri og købmandsbod, hvor de tilrejsende kunstnere samledes. Ægteparret fik fra 1898 vinterbolig i København, men var ellers de eneste fastboende kunstnere. De øvrige var sommergæster som Krøyer, der dukkede op første gang i 1882 og fra 1891 vendte regelmæssigt tilbage. Trods et nært venskab med Michael Ancher blev Krøyer en konkurrent i forhold til fiskerne som motiv, men iscenesættelser af familie og venner til fest og hverdag blev med tiden blandt hans mest eftertragtede billeder.<sup>70</sup> Disse motivkredse skulle Wilhjelm også beskæftige sig med i Skagen.

Det vides ikke, hvorfor Wilhjelm først kom til Skagen i 1909, for han tilbragte meget tid i Svinkløv i samme landsdel og kendte allerede en række af de kunstnere, der færdedes i miljøet. Et kvalificeret gæt er, at byen, der ikke længere var en uspoleret plet på landkortet, som Wilhjelm ellers foretrak det, på det tidspunkt må være forekommet uimodståelig. Eline formulerede det meget direkte: ”det levende kunstmiljø virkede tiltrækkende på begge mine forældre, og Skagen blev også en spændende kontrast for både voksne og børn”.<sup>71</sup> Udover potentialet for yderligere netværksdannelse må Wilhjelm, som havde hustru og snart fem børn at forsørge, også have set kommercielle muligheder i Skagen, som Svinkløv ikke kunne honorere. I årene 1910-16 lejede familien derfor sommerbolig i Vesterby nær Tuxen og en række yngre kolleger, f.eks.

den nære ven fra studieskolerne og Italien G.F. Clement (1867-1933) plus flere malere fra Svinkløv. I 1916 købte Wilhjelm så den tidligere købmandsgård lige bag Brøndums Hotel i Østerby, hvor han indrettede sig med stort atelier og dermed signalerede et permanent tilhørsforhold til byens kunstnerkreds.<sup>72</sup>

Wilhjelm malede fortsat lokalbefolkningen her, som vi også har set det i Italien og Svinkløv. Hans blik rettede sig imidlertid især mod afslappede fritidssysler og stemningsfulde landskaber: familien i sommerhusets have og på stranden samt gengivelsen af mennesketomme kystpartier, havudsigter, plantager. Det eksistentielle niveau i de store ’Livsbilleder’ blev ofte skruet ned til fordel for mere anekdotiske øjebliksbilleder, som må have haft appel til private købere. Paletten varierede fra klare kontrastfarver til mildere pasteller, og arbejdet med lys og atmosfære var gennemgående. Han forfulgte således de motivkredse, som de ældre kolleger i Skagen allerede havde opdyrket, men som Harbo Lehmann har kortlagt, eksperimenterede han med materialer og teknik.<sup>73</sup>



Fig. 11. Johannes Wilhjelm: *To piger på Skagen strand*. 1910. Olie på lærred. 62,5 x 80,5 cm. Skagens Kunstmuseer. Foto: Skagens Kunstmuseer.



*To piger på Skagen Strand* fra 1910 (se fig. 11) er et af den slags motiver, og det stammer fra Wilhjelm's første sommer i Skagen. Børnene i forgrunden leger forsigtigt i vandkanten, og modsat Krøyers og Willumsens samtidige vitalistiske skildringer af badende børn er de ikke ved at kaste sig hovedkulds i bølgerne.<sup>74</sup> De er heller ikke nøgne, men derimod iklædt tøj og hovedbeklædning i blå og røde farver, der skærmer mod solens stråler og upassende blikke. Motivet er opbygget som en enkel diagonalkomposition, hvor det gyldne sand udgør billedets ene halvdel, det blå hav den anden. Strandpartiet er malet med tykke lag af 'sandet' karakter, hvorimod havet udgøres af tynde, flydende lag. På den måde forstærker teknikken og materialet fysisk motivet. Denne strategi ses også i mindst ét andet billede fra stranden, hvor han har blandet mere sand i malingen end det, der under normale omstændigheder ville være, når der blev arbejdet direkte foran motivet (se fig. 12).



Fig. 12. Ubekendt fotograf: Wilhjelm maler på stranden i Skagen. U.å. Fotografi i privateje.

At Wilhjelm ikke tøvede med at variere allerede etablerede genrer, kan også iagttages i hans malerier fra haverne. Det gælder bl.a. det lille, men farvestærke *Kunstnerens børn*

*i haven ved hjemmet i Skagen* fra 1916 (se fig. 13).



Fig. 13. Johannes Wilhjelm: *Kunstnerens børn i haven ved hjemmet i Skagen*. 1916. Olie på lærred. 50 x 62,5 cm. Skagens Kunstmuseer. Foto: Skagens Kunstmuseer.

Det forestiller den toårige Johannes, der undersøger en blomstrende busk under opsyn af sin ældre søster. Også her er kunstnerens børn klædt på til at undgå solen, men deres sribede tøj i hvidt, blå og rosa stråler om kap med de skærmende stråhatte, det grønne græs samt bede og vækster omkring dem. Begge Wilhjelm's lærere fra studienskolen synes at møde hinanden i dette maleri: Krøyers lys, stemning og friluftsmaleri i kombination med Zahrtmann's markante og utraditionelle farvelære.

Da Wilhjelm opsøgte Skagen, var jernbanen indviet næsten tyve år før og fiskerihavnen et par år tidligere, så byen havde ændret sig markant siden 1870'erne. Skagen var nu en populær turistattraktion, bl.a. baseret på mediernes beretninger om de berømte kunstneres virke og privatliv.<sup>75</sup> At Wilhjelm i et eller andet omfang var del af miljøet, viser Michael Anchers lille profilbillede (ubekendt årstal, Skagens Kunstmuseer) af ham i Brøndums Spisesals berømte portrætfrise. Det understreger, at unge og



gamle omgikkes og påvirkede hinanden socialt og kunstnerisk, men som Harbo Lehmann imidlertid også har fundet ud af, var Wilhjelm engagement i positioneringen af den yngre kunstnergeneration samt hans forhold til den ældre inderkreds mere kompleks end hidtil antaget.<sup>76</sup>

Arkivalisk materiale har således vist, at Wilhjelm var medstifter af udstillingsstedet ”Den sorte Lade”, som huserede på flere matrikler i perioden 1912-39. Det lå nær lokalerne for Skagens Museum, der var stiftet i 1908, samt Drachmanns Hus, der i 1911 var åbnet som mindestue for Holger Drachmann (1846-1908). ”Den sorte Lade” var altså strategisk placeret nær den allerede berømmede skagensmalerkunst, og den blev bemærket som platform for også nye impulser. En anmeldelse i *Vendssysel Tidende* 1916 lød således: ”Det er en Forfriskning og Oplevelse at følge denne Udstilling, hvor de nye Malemaader og Synspunkter brydes med de gamle”.<sup>77</sup> Livsdueligheden for ”Den sorte Lade” på næsten tre årtier dokumenterer også, at der var efterspørgsel efter alternative kunstnere, motivkredse og udtryk, som bl.a. malede sommerens omrejsende tivoli eller den moderne havns nye kuttere i kraftige farver og anderledes penselføring.

Udover relationen til ”Den sorte Lade” har Harbo Lehmann også påvist, at Wilhjelm var ganske tæt på at blive del af Skagens Museums indflydelsesrige bestyrelse.<sup>78</sup> Tuxens enke ønskede i 1928 således Wilhjelm som erstatning for Laurits Tuxen, der var død året før. Det var Michael Ancher også, men Anna Ancher, som havde overtaget posten fra sin mand, kørte med succes i stedet sin gamle ven, kunsthistoriker og kritiker Karl Madsen (1855-1938) i stilling. Madsen var tidligere direktør for Statens Museum for Kunst og kunne fra 1928 ligeledes

pryde sig med titlen for Skagens Museum. Sammen med den øvrige bestyrelse udstak han også strategien for museet, hvor den første generation af skagensmalere blev favoriseret, mens generationen efter blev marginaliseret. Hvis Wilhjelm var blevet del af bestyrelsen på dette tidspunkt, havde den herskende udlægning af koloniens omfang, historie og medlemmer måske allerede dengang set anderledes ud.

Samlet set viser ovenstående, at Wilhjelm med først lejet og siden ejet bolig i det centrale Skagen var tæt på begivenhedernes midte. Han spillede også en hidtil uudforsket rolle i promovningen af den yngre kunstnergeneration på stedet, og han var tæt på at få formel indflydelse på retningen for Skagens Museum og definitionen af kunstnerkolonien. Selvom det ikke lykkedes ham at placere sig som central aktør i forhold til kanoniseringen af skagensmalerne, viser hans historie på stedet, at der var et mere differentieret kunstmiljø end hidtil beskrevet. Som på Lolland, i Italien og Svinkløv fortsatte Wilhjelm i øvrigt med at arbejde i Skagen hele livet, selvom endnu en lokalitet kom til repertoire, som jeg kort vil runde i det følgende afsnit.

### *Inspiration i Sydfrankrig*

Den rastløse energi, der bestandigt drev Wilhjelm til især Italien og Nordjylland, gav sig også udslag i et par års ophold i Sydfrankrig i begyndelsen af 1920'erne. Efter første verdenskrig, hvor Wilhjelm havde været afskåret fra at rejse sydpå, tog han og hustruen afsted på et længere ophold med de to yngste børn. Eline beskrev oplevelsen i et fordomsfrit, kosmopolitisk og stimulerende fransk og skandinavisk miljø,<sup>79</sup> som på mange måder må have mindet Wilhjelm om livet i Zahrtmanns Civita d'Antino og kunstnerkoloniens Skagen. Der kan være flere årsager til, at Wilhjelm søgte mod de

endnu urørte småbyer ved den sydfranske riviera, men hidtil upåagtet korrespondance mellem Wilhjelm og J.F. Willumsen peger på, at Willumsens tilstedeværelse i Frankrig var udslagsgivende.<sup>80</sup> Som stedkendt var det åbenbart også ham, der foreslog de charmerende kunstnerbyer Cagnes-sur-Mer og Saint-Paul de Vence som passende lokaliteter.<sup>81</sup>

Det er uklart, hvornår det umage par blev venner, men Wilhjelm og Willumsen følte sig tilsyneladende forbundne: De skrev sammen fra 1900-tallets første år, kendte hinandens familier gennem mange besøg, og de rejste sammen til Venedig i 1929. Året efter portrætterede de også hinanden i Nice (J.F. Willumsen, *Portræt af Johannes Wilhjelm*, 1930, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot; Johannes Wilhjelm, *Portræt af J.F. Willumsen*, 1930, ARoS Aarhus Kunstmuseum). Deres mangeårige forbindelse understreges af brevudveksling umiddelbart efter Wilhjelm's død, hvor Willumsen fra Nice skrev til enken Johanne Marie: "Det har gjort mig meget ondt at høre, at min gode gamle Ven ikke er her mere. Han var en trofast Natur, et fint Menneske, og en god Kunstner". Hun replikerede fra København: "Tak for Deres gode Brev med de varme Ord om min Mand og Tak fordi De altid har vist ham det oprigtige Venskab, som han satte saadan Pris paa".<sup>82</sup>

Willumsen gik på kunstakademiet i København få år før Wilhjelm og havde bl.a. haft Krøyer som underviser på studieskolen. Han malede i Norge i 1890'erne, da Wilhjelm mødte sin norske hustru, og han arbejdede i Skagen på sit vitalistiske hovedværk *Sol og Ungdom* (1910, Göteborgs konstmuseum), da Wilhjelm opsøgte byen. Desuden boede Willumsen i først Nice og senere Cannes fra 1916 og frem til sin død i 1958, dvs. han var tæt på, da Wilhjelm mid-

lertidigt flyttede til Sydfrankrig. Trods de mange skæringspunkter var de to imidlertid meget forskellige i både liv og virke: Willumsen udforskede mange udtryksformer, ligesom han privat nåede at være gift og samlevende med flere kvinder. I det lys passer han fortrinligt til myten om 'den store kunstner',<sup>83</sup> mens Wilhjelm derimod havde et stabilt privatliv og arbejdede indenfor rammerne af det figurative maleri.

Af Wilhjelm's efterladte produktion kan man se, at årene i Sydfrankrig blev en kunstnerisk saltvandsindsprøjtning, hvor han må have oplevet fornyet glæde og frihed som "Naturbarn". Allerede på vej mod den endelige destination ved Middelhavet var der ophold sommeren over i det i dag eksklusive skisportssted Megève nær Mont Blanc, hvor alpernes friske luft og de sne-dækkede bjerge betog ham (se fig. 14).



Fig. 14. Johannes Wilhjelm: *Alpelandskab nær Cagnes*. Ca. 1921. Olie på lærred. 68 x 80 cm. Privateje. Foto: Ole Akhøj. Bemærk at der i bunden af maleriet står ELINE og FRITS 20.I.25. Det er skrevet på senere end værkets tilblivelse i anledning af, at datteren Eline blev gift med Frits Kjølser. Det var en bryllupsgave og datoen for brylluppet er således også påført.

Siden var det også udsigter over byerne mod havet, fårehyrder i åbne landskaber eller landarbejdere i vinlandet, der hørte til blandt de foretrukne emner. Farverne var klare med distinkte penselstrøg, udtrykket friskt, og Wilhelm viser en moden frihed, hvor et livs erfaringer fra Lolland, Italien og Nordjylland videreføres.

Det virker også, som om inspirationen fra Frankrig smittede af mange år efter, bl.a. som vi har set det i *Høstfolk* fra 1927, men også i det helt sene *Stormen*, hvor Wilhelm med dramatisk penselføring, farvede felter og cirkelkomposition understreger ”selve Havets og Stormens Vælde” (se fig. 15).<sup>84</sup>



Fig. 15. Johannes Wilhelm: *Stormen III*. 1936. Olie på lærred. 94 x 119 cm. Privateje. Foto: Ole Akhøj.

I motiver fra sine sidste par år eksperimenterer han således med stil og malemåde, som bringer mindelser om f.eks. den meget yngre Jens Søndergaard (1895-1957), der også malede ved Vesterhavet i samme periode.

### **Mellem tradition og fornyelse**

Med udstillingsprojektet *Johannes Wilhelm – fra Italien til Skagen* satte tre kunstmuseer fokus på en ellers glemt lollandsk

født maler. Trods en lang karriere med motiver fra især Italien og Nordjylland forblev han nært knyttet til sin barndomsegn, og han gav en lykkelig barndom blandt ”Bønderdrenge” og ”som hørende Jorden og Landlivet til” æren for en livslang længsel efter at skildre det uspolerede liv på landet – i Danmark eller udenfor landets grænser. Eftertiden har kategoriseret ham som Zahrtmanns elev og en af de yngre skagensmalere, men i kraft af sine tidligste uddannelser videreførte han også nationalromantikens landskabskunst og det klassiske akademiske figurmaleri. Hans navigation mellem tradition og fornyelse finder jeg især i de ’Livsbilleder’, som jeg har givet eksempler på i denne tekst.

Gennem mange rejser i ind- og udland og poster i dansk kunstliv, bl.a. Charlottenborgs censurkomité og kunstakademiets plenarforsamling,<sup>85</sup> var Wilhelm velbevandret i europæisk kunst og kultur fra antikken og frem, men han holdt også øje med nye impulser, som han anerkendte og interesserede sig for. Også selvom han tilstod, at han ikke magtede radikale nybrud i sit eget virke.<sup>86</sup> Som repræsentant for en kunstnergeneration født i tiden midt mellem skagenskoloniens pionerer og 1900-tallets tidlige modernistiske malere tilhører Wilhelm imidlertid en stor og mangfoldig gruppe, som i kunsthistorien er blevet udskrevet til fordel for mere markante personligheder eller synlige skred i billedkunsten. I sine allersidste år forholdt Wilhelm sig åbent til denne problematik:

*Vi Kunstnere, der staar midt i dette underlige Tidehverv, hvor Mennesker, Kunst, Kultur og snart sagt alt er i Støbeskeen, vi fornemmer maaske mere skæbnesvangert end andre, hvorledes Fortid og Nutid tørner sammen i vort Indre. Og vi erkender, at det, vi malte for nogle Aar tilbage, selvom*

*Publikum holder af det, ikke mere er Udtryk for det, vi fornemmer i Dag.<sup>87</sup>*

Det er imidlertid min mening, at det alligevel er værd at dvæle ved Wilhjelm's "slags", fordi han og hans ligesindede kan tilføre glemte eller hidtil ufortalte facetter til allerede velkendte forbindelser og perspektiver, f.eks. som det her er fremhævet i forhold til Lolland, Italien, Svinkløv og Skagen. Og selvom Wilhjelm ikke umiddelbart spiller en rolle på kunstscenen i dag, forekommer bevågenheden på naturen og mennesket, og ikke mindst en bæredygtig forbrødring de to imellem, om muligt større end nogensinde. I den kontekst kan Wilhjelm's 'Livsbilleder' og deres "Oprindelighed" og "Menneskelighed" måske alligevel give udtryk for noget af det, vi fornemmer i dag. Som Flor skrev:

*Mere end een stor Kunstner har betonet, at intet senere hen i Livet har haft tilnærmelsesvis den Betydning for dem som de Indtryk, de modtog i Barndommens og Ungdommens allerførste Aar [så der er] sikkert ingen Tvivl om, at hans Naturfølelse har Rod i Hjemmets Jord, og at han, naar han senere som Landskabsmaler vendte sig mod andre, mere karakterfulde, barske Egne af Landet, i Virkeligheden kun søgte Emner fra Naturen og Bøndernes Liv, hvori han kunde genfinde den Oprindelighed og sunde Menneskelighed, der første Gang havde mødt ham i hans Barndoms Egn.<sup>88</sup>*



*Tine Nielsen Fabienke (født 1970) er mag.art. i kunsthistorie fra Københavns Universitet og museumsinspektør ved Fuglsang Kunstmuseum. Mangeårig erfaring med museumsarbejde i bred forstand, herunder større udstillingsprojekters forskning og formidling. Har skrevet artikler om dansk kunst fra 1800- og 1900-tallet, bl.a. Richard Winther, kunstnerkredsen på Fuglsang og Johannes Wilhjelm. Er bosiddende på Lolland. Foto: Ingrid Riis.  
E-mail: [tnf@fuglsangkunstmuseum.dk](mailto:tnf@fuglsangkunstmuseum.dk)*

## Litteratur og kilder

Broby-Johansen, R.: *Kunstvejviser. Med Broby på Sydhavsøerne Lolland-Falster og Møn*. (København, 1981). (Forkortet Broby-Johansen, 1981).

Busk Laursen, Bodil og Susanne Thestrup Andersen: *Naturen og kunsten. Bondema-lerstriden 1907*. (Faaborg, 1986). (Forkortet Busk Laursen og Thestrup Andersen, 1986).

Bøgh Jensen, Mette: *At male sit privatliv. Skagensmalernes selvscenesættelse*. (Skagen, 2005). (Forkortet Bøgh Jensen, 2005).

Bøgh Jensen, Mette (red.): *I bølgen blå. Willumsen og de badende børn*. (Aarhus, 2016). (Forkortet Bøgh Jensen, 2016).

Bøgh Jensen, Mette: KIG IND! Michael Ancher og P.S. Krøyer som kunstnerfigur i samtidens medier, in: Gether, Christian m.fl. (red.): *Michael Ancher – P.S. Krøyer. Venner og rivaler*, s. 74-89. (Ishøj, 2015). (Forkortet Bøgh Jensen, 2015).

Cel.: Johs. Wilhjelm aabner Udstilling, in: *Berlingske Tidende* 17. januar 1938. (Forkortet Cel., 1938).

Christensen, Inger: Johannes Wilhjelm som Maler og Menneske, in: *Tidens Kvinder* 25. januar 1928. (Forkortet Christensen, 1928). Det Kgl. Bibliotek – Danmarks Kunstbibliotek, Weilbachs Arkiv, Johannes Wilhjelm. (Forkortet Weilbachs Arkiv).

Det Kgl. Bibliotek, Håndskriftsamlingen, Johannes Wilhjelm. (Forkortet Håndskriftsamlingen).

Fabienke, Tine Nielsen: I pagt med naturen – Johannes Wilhjelm's fremstillinger af livet på landet, in: Fabienke, Tine Nielsen og Mette Harbo Lehmann (red.): *Johannes Wilhjelm. Fra Italien til Skagen*, s. 12-41. (Toreby L, Skagen og Ribe, 2018). (Forkortet Fabienke, 2018).

Fabritius, Elisabeth: Tuxen og De Frie Studieskoler, in: Bøgh Jensen, Mette og Tine Nielsen Fabienke (red.): *Tuxen – farver, friluft og fyrster*, s. 26-39. (Aarhus, 2014).

(Forkortet Fabritius, 2014).

Finn: En Malers Bekendelser, in: *Politiken* 7. januar 1928. (Forkortet Finn, 1928).

Flor, Kai: *Danske Kunstnere VI*. Johannes Wilhjelm. (København, 1937). (Forkortet Flor, 1937).

Foss, Harald: Af en gammel Kunstners Erindringer. I Uddrag og med Noter af Gunnar Foss, in: *Fra Himmerland og Kjær Herred*. (1949). (Forkortet Foss, 1949).

Gether, Christian m.fl. (red.): *Michael Ancher – P.S. Krøyer. Venner og rivaler*. (Ishøj, 2014). (Forkortet Gether, 2014).

Haugner, C.C.: Øllingsø, in: *Sønder Herreds Historie, Topografi og Statistik*, s. 259-274. (Nakskov, 1924). (Forkortet Haugner, 1924).

Hedin, Gry (red.): *J.F. Willumsen. "Over grænser"*. (København, 2006). (Forkortet Hedin, 2006).

Hertel, Hans: Georg Brandes, in: *Den Store Danske*. Online: <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=50520>. (17.7.2019). (Forkortet Hertel).

Honnens de Lichtenberg, Hanne: Johannes Wilhjelm, in: *Weilbach. Dansk Kunstnerleksikon*. (København: 1994-2000). Online: <https://www.kulturarv.dk/kid/VisKunstner.do?kunstnerId=1142>. (17.7.2019). (Forkortet Honnens de Lichtenberg, 1994-2000).

Honnens de Lichtenberg, Hanne: *Zahrtsmanns Skole*. (København, 1979). (Forkortet Honnens de Lichtenberg, 1979).

Houmark, Christian: Maleren og hans Model, in: *B.T. eller Berlingske Tidende*, februar 1930. (Forkortet Houmark, 1930).

Haagen: Sydens Sommer og Sol paa Højbro, in: *Nationaltidende, Aften* 11. februar 1930. (Forkortet Haagen, 1930).

J.F. Willumsens Museum, J.F. Willumsens Arkiv, Johannes Wilhjelm. Online: Kilder til dansk kunsthistorie, J.F. Willumsens Arkiv, <https://jfwillumsen.ktdk.dk/>. (Forkortet Willumsens Arkiv).

Kjølsen, Eline: En kunstnerfamilie i syd og

- nord, in: Spies, Margrethe (red.): *Strengt kår – gyldne år. Danske hjem 1900-1920*, s. 139-157. (København, 1979). (Forkortet Kjølens, 1979). Tak til Tine Kjølens, Johannes Wilhjelm's oldebarn, for at gøre mig opmærksom på denne tekst.
- Lange, Julius: *Nutids-Kunst. Skildringer og Karakteristikker*. (København, 1873). (Forkortet Lange, 1873).
- L., Chr. H.: De yngre Skagensmaleres Udstilling i Den sorte Lade. Jørgen Aabye, Einar Hein, Will. Stuhr, Johs. Wilhjelm og Professor L. Tuxen, in: *Vendsyssel Tidende* 28. juli 1916. (Forkortet L., Chr. H., 1916).
- Lehmann, Mette Harbo: Skagensmaleren Johannes Wilhjelm, in: Fabienke, Tine Nielsen og Mette Harbo Lehmann (red.): *Johannes Wilhjelm. Fra Italien til Skagen*, s. 66-91. (Toreby L, Skagen og Ribe, 2018). (Forkortet Lehmann, 2018).
- Lübbren, Nina: *Rural artists' colonies in Europe 1870-1910*. (Manchester, 2001). (Forkortet Lübbren, 2001).
- Nielsen-Bergqvist, Josephine: Johannes Wilhjelm og Zahrtmanns Skole, in: Fabienke, Tine Nielsen og Mette Harbo Lehmann (red.): *Johannes Wilhjelm. Fra Italien til Skagen*, s. 42-65. (Toreby L, Skagen og Ribe, 2018). (Forkortet Nielsen-Bergqvist, 2018).
- Nørsgaard Larsen, Peter: Fra Hellas til Hades. Julius Lange og det samtidige danske figurmaleri, in: Kolind Poulsen, Hanne m.fl. (red): *Viljen til det menneskelige. Tekster omkring Julius Lange*. (København, 1999). (Forkortet Nørsgaard Larsen, 1999).
- Nørsgaard Larsen, Peter: Med ryggen mod fremtiden. Billedkunst i anden halvdel af 1800-tallet, in: Fuchs, Anneli og Emma Salling (red.): *Kunstakademiet 1754-2004. Bind I*, s. 119-185. (København, 2004). (Forkortet Nørsgaard Larsen, 2004).
- Oelsner, Gertrud: Den sunde natur, in: Oelsner, Gertrud og Gertrud Hvidberg-Hansen (red.): *Livsløst. Sundhed – Skønhed – Styrke i dansk kunst 1890-1940*, s. 158-197. (Toreby L og Odense, 2008). (Forkortet Oelsner, 2008).
- Oelsner, Gertrud: Det opdelte land. Sjælland, Fyn og Jylland i dansk landskabsmaleri og geografi i 1800-tallet, in: Oelsner, Gertrud og Gry Hedin: *Jordforbindelser. Dansk maleri 1780-1920 og det antropocæne landskab*, s. 76-107. (Aarhus, 2018). (Forkortet Oelsner, 2018).
- Optimisten: Maler-Portræt, in: *Politiken* 23. december 1938. (Forkortet Optimisten, 1938).
- Pastel: Smaa Atelier-Besøg, in: *Berlingske Tidende, Aften* 26. marts 1919. (Forkortet Pastel, 1919).
- r.: 60 Aar. Maleren Johannes Wilhjelm, in: *Berlingske Tidende* 7. januar 1928. (Forkortet -r., 1928).
- Roussell, Aage: Øllingsøe, in: *Danske Slotte og Herregårde. 2. udgave*, s. 327-332. (København, 1965). (Forkortet Roussell, 1965).
- Schultz, Sigurd: Maleren Johannes Wilhjelm død, in: *Nationaltidende* 23. december 1938. (Forkortet Schultz, 1938).
- Stabell, Annette: *Civita d'Antino. Zahrtmanns by i Italien*. (København, 1989). (Forkortet Stabell, 1989).
- Tandrup, Leo: Julius Lange, in: *Dansk Biografisk Leksikon*. Online: <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=293230>. (17.7.2019). (Forkortet Tandrup).
- Vad, Poul: *Hammershøi. Værk og liv*. (København, 1990). (Forkortet Vad, 1990).
- Vagabonden: Strejftog i Døgnet, in: *Fyens Stiftstidende* 10. marts 1936. (Forkortet Vagabonden, 1936).
- Wilhjelm, Erik: *Slægten Wilhjelm i Danmark*. 2. udgave. (København, 1973). (Forkortet Wilhjelm, 1973).
- Wilhjelm, Johannes: Maleren Johannes Wilhjelm om Hans Smidth, in: *Berlingske Tidende* 7. maj. 1917. (Forkortet Wilhjelm, 1917).



## Noter

- 1 Udstilling på Fuglsang Kunstmuseum 12. oktober 2018 – 6. januar 2019, Skagens Museum 26. januar – 28. april 2019 og Ribe Kunstmuseum 17. maj – 15. september 2019.
- 2 Flor, 1937.
- 3 Fabienke, 2018; Lehmann, 2018; Nielsen-Bergqvist, 2018.
- 4 Lange, 1873; Nørgaard Larsen, 1999. Om Lange generelt, se Tandrup.
- 5 F.eks. Haugner, 1924; Roussell, 1965; Wilhjelm, 1973.
- 6 Optimisten, 1938.
- 7 F.eks. Johannes Wilhjelm i Bordighera 18. februar 1913 til J.F. Willumsen, Willumsens Arkiv; Kjølens, 1979, s. 145, 149; smalfilm fra 1925 i privateje.
- 8 Johannes Wilhjelm i Rom 20. april 1896 til Bernt Grønvold, Håndskriftsamlingen; Johannes Wilhjelm i Saint-Paul de Vence 18. maj 1930 til J.F. Willumsen, Willumsens Arkiv.
- 9 Lübbren, 2001.
- 10 Flor, 1937, s. 5.
- 11 Flor, 1937, s. 6.
- 12 Diverse scrapbøger og udklip i privateje samt materiale hidrørende Johannes Wilhjelm i Det Kgl. Bibliotek – Danmarks Kunstbibliotek.
- 13 Tak til Helge Danneskiold-Samsøe, Øllingsøe, for at gøre mig opmærksom på dette forhold. Også tak til UNESCO site manager Jesper Munk Andersen, Museum Nordsjælland, for at bekræfte oplysningerne med folketællinger.
- 14 Kjølens, 1979, s. 143.
- 15 Broby-Johansen, 1981, s. 17.
- 16 Weilbachs Arkiv; Fabienke, 2018, s. 34-36.
- 17 Foss, 1949, s. 25-26.
- 18 Wilhjelm, 1917.
- 19 -r., 1928.
- 20 Wilhjelm, 1917.
- 21 Oelsner, 2018.
- 22 Om Brandes generelt, se Hertel.
- 23 Oelsner, 2008.
- 24 Weilbachs Arkiv.
- 25 Nørgaard Larsen, 2004.
- 26 Nørgaard Larsen, 2004, s. 125, 127.
- 27 Finn, 1928.
- 28 Flor, 1937, s. 7; Weilbachs Arkiv.
- 29 Fabritius, 2014.
- 30 Honnens de Lichtenberg, 1979.
- 31 Lehmann, 2018, s. 67.
- 32 F.eks. citeret i Vad, 1990, s. 23.
- 33 Lehmann, 2018, s. 68.
- 34 Weilbachs Arkiv.
- 35 Flor, 1937, s. 7; Lehmann, 2018, s. 69.
- 36 Lehmann, 2018, s. 70.
- 37 Johannes Wilhjelm i København 21. december 1903 til Bernt Grønvold, Håndskriftsamlingen; Nielsen-Bergqvist, 2018, s. 45.
- 38 Flor, 1937, s. 8; Honnens de Lichtenberg, 1979; Stabell, 1989.
- 39 Nielsen-Bergqvist, 2018, s. 51; Honnens de Lichtenberg, 1979, s. 181.
- 40 Weilbachs Arkiv; Flor, 1937, s. 12; Kjølens, 1979, s. 141.
- 41 Flor, 1937, s. 8.
- 42 Nielsen-Bergqvist, 2018, s. 60-61.
- 43 Nielsen-Bergqvist, 2018, s. 46, 49; Lehmann, 2018, 69.
- 44 Flor, 1937, s. 9.
- 45 F.eks. Weilbachs Arkiv.
- 46 Nielsen-Bergqvist, 2018, s. 52-56.
- 47 Kjølens, 1979, s. 141.
- 48 Johannes Wilhjelm fra Rom 20. april 1896 til Bernt Grønvold. Håndskriftsamlingen.
- 49 Finn, 1928.
- 50 Finn, 1928.
- 51 Kjølens, 1979, s. 144.
- 52 Pastel, 1919.
- 53 Christensen, 1928.
- 54 Haagen, 1930.
- 55 Christensen, 1928.
- 56 Lübbren, 2001.
- 57 Jf. note 12.
- 58 Schultz, 1938.
- 59 Foraarsudstillingen 1909, kat. 547 og 548.
- 60 Nielsen-Bergqvist, 2018, s. 56-59.
- 61 Finn, 1928.
- 62 Foraarsudstillingen 1928, kat. 608.
- 63 Busk Laursen og Thestrup Andersen, 1986.
- 64 F.eks. Vagabonden, 1936.
- 65 Tak til Naturstyrelsen Thy for at være

mig behjælpelig med en identifikation af motivet. Udtrykket 'de blå bjerge' er bl.a. anvendt af forfatteren og digteren Jens August Schade (1903-1978) i dennes Danmarksrejse, s. 93. (København, 1970). Tak til Rita Rendow fra Lokalhistorisk Arkiv i Fjerritslev for at gøre mig opmærksom på dette.

- 66 Lübbren, 2001.
- 67 Houmark, 1930.
- 68 Kjølser, 1970, s. 145.
- 69 Lehmann, 2018.
- 70 F.eks. Bøgh Jensen, 2005; Gether, 2014.
- 71 Kjølser, 1979, s. 146; Lehmann, 2018, s. 70.
- 72 Kjølser, 1979, s. 146-148.
- 73 Lehmann, 2018, s. 80.
- 74 Bøgh Jensen, 2016.
- 75 Bøgh Jensen, 2015.
- 76 Lehmann, 2018.
- 77 L., Chr. H., 1916; Lehmann, s. 75.
- 78 Lehmann, 2018, s. 78-79.
- 79 Kjølser, 1979, s. 154-155.
- 80 Breve fra Wilhjelm til Willumsen i Willumsens Arkiv; breve fra Willumsen til Wilhjelm i privateje.
- 81 Kjølser, 1979, s. 154.
- 82 Willumsens Arkiv, hhv. 30. december 1938 og 9. januar 1939.
- 83 Se f.eks. Hedin, 2006.
- 84 Cel., 1938.
- 85 Weilbachs Arkiv.
- 86 Finn, 1928; Houmark, 1930; Flor, 1937, s. 19.
- 87 Flor, 1937, s. 19-20.
- 88 Flor, 1937, s. 6-7.