

Mikael Wivel, *Penslen og pistolen. Maleren Jens Adolf Jerichau, Strandberg Publishing, 2019, 479 sider.*

Af Aage Jørgensen

Hvad Mikael Wivel overordnet mener om Jens Adolf Jerichau bliver gjort lysende klart fra første færd: Han "havde modet til at realisere sit kolossale talent i billeder af en fuldkommen forbløffende originalitet". Aktæons sjæleangst, da han blev forvandlet til en hjort og overfaldet af sine egne hunde, sætter rammen for forståelsen af maleren, for så vidt som afsættet tages i Axel Saltos Aktæon-maske, det værdifuldeste af denne kunstners mange forsøg på at begribe den fra Ovids *Metamorfoser* kendte antikke myte, her opfattet som et portræt af Jerichau i selvmordsøjeblikket. Salto havde jo taget afsked med vennen et par minutter før skuddet lød. Wivels tolkning af handlingen er da, at Jerichau "havde malet sig op imod en form for guddommelig orden i billedkunsten, og netop fordi det var lykkedes ham at nå frem, kunne han rykke sig fri af det timelige for i stedet at give sig evigheden i vold".

Sin tro på, at Salto har tænkt på Jerichau under skabelsen af Aktæonmasken, befæster Wivel på forskellig vis, men dog især med henvisning til en besynderlig gevækst ved det højre øre, kunstnerens "egen private henvisning" til relationen mellem Aktæons endeligt og Jerichaus selvmord. Han gør herunder en del ud af, at der kun var ét skud. Men ærligt talt, hvem formår at affyre et andet skud mod sin tinding efter et perfekt turneret første? Journalisten Franz von Jessens påberåbte formulering i et følsomt orienteringsbrev til Jerichaus mor tilsigter selvfølgelig at forsikre hende om, at han er død uden lidelse. Dette være fremdraget som et blandt mange eksempler i bogen på "kunstfærdige spekulationer". Bogen vrimler med måske'er og sikkert'er og givetvis'er og utvivlsomt'er, netop indikatorer for, at andre tolkninger eller forklaringer kunne tænkes.

Hvad indledningen skitserer er jo i realiteten en klassisk dannelsesroman, afbrudt præcist der, hvor protagonisten kommer hjem til sig selv. Slægten, rejserne, og så altså den barske afslutning. Bogen følger nogenlunde kronologisk stationerne på vejen. Og målet synes relativt veldefineret, at skabe storartet kunst, der sammenknytter, hvad renæssancens store mestre formåede, med den modernistiske kunst.

Nærmest mytologisk status tilskriver Wivel bedstefaderens relief-fragment af den døde Patrokles, som under Den Trojanske Krig bæres frem for Akilleus, anledningen til, at krigslykken vender. Ophængt over kaminen i hjemmet (Kavalerboligen) i Hørsholm. En slægtstilknytning,

der ikke mindst tog form af en moderbinding. Bedstefaderen, den psykisk ustabile billedhugger Jens Adolf Jerichau, Kunstakademiets direktør, giftede sig som bekendt med den robuste, uforknytte, energiske og rejseglade malerinde Elisabeth Jerichau-Baumann. Relieffet, placeret på den klassiske Winckelmann/Thorvaldsenske linje, lægger grunden til, hvad Wivel kalder Jerichaus "billedberedskab", et stedse voksende og konstant konsulteret lager af indtryk af især ældre kunst set på museer og gallerier, i kunstbøger osv.

Kapitlet om slægten anfører til en indledning, at Jerichau var "arveligt belastet", nærmest "genetisk disponeret" for maleriet, men nok også belemret med en forventning til sig selv om at kunne afstedkomme en slægtsforløsning. I øvrigt indgår i kapitlet "Arv og gæld" præcise karakteristikker af bedsteforældrene, her benævnt Billedhuggeren og Kosmopolitten, samt faderen og farbroderen, her benævnt Favoritten og Hurtigmaleren. Billedhuggeren tillægges "nærmest selvdestruktive modsætninger", men ses jo også i ydre modsætning til sin tysk-polske ægtefælle. Mens han flyttede til Neder Dråby, berejste hun med base i Rom adskillige sydeuropæiske og nærorientalske lokaliteter og bidrog flittigt til tidens orientalske malemode. Hvordan de klarede at få ni børn sammen henstår lidt i det uvisse, men to af dem (den talentfulde landskabsmaler Harald, der døde som 26-årig, samt Holger, Jens Adolfs ophav, der skolet af moderen også opnåede at blive en ferm landskabsmaler) hørte til i branchens lette ende. Den tredje bror, komponisten Thorald, havde ved sin død i 1909 indsat nevøen Jens Adolf som univرسالarving, hvad der gjorde det muligt for ham at etablere sig og siden på kunstnervis rejse sydoover.¹

Jerichaus karriere som maler begynder "officielt" i 1910, da han forlader arkitektskolen, hvilket han pertentligt meddeler moderen søndag 23. januar "kl. ca. 11-12". Han opmuntres af en homoseksuel ven, men får også afgørende støtte af kunsthistorikeren Vilhelm Wanscher. Sommeren tilbringer han i Kerteminde, som "føl" hos Johannes Larsen og Fritz Syberg, der vist skulle indprente ham arbejdsdisciplin. De fynske billeder er "ungdommeligt uafklarede", "endnu ikke nået frem til en løsning". Hvad det nu end betyder, så rykker det året efter, hvor han på Hesselø (ejet af onklen Emil von Holstein-Rathlou, stamherre på Rathlousdal) maler "en række suveræne landskabsbilleder", måske under inspiration fra Gauguin og Munch. Jerichau synes nu "at være i stand til at mobilisere samme nerve i sin streg" som Munch, som det florumvundet hedder, med gentagelse i anden relation s. 110. Moderen og mosteren udvirker i øvrigt, at Wanscher ligefrem bliver Jerichaus mentor. Han fører ham til Renæssancens store stil, til gavn for "det

figurmaleri, der efterhånden blev hans egentlige ærinde her på jorden". Wivel udlægger mekanikken: Jerichau har bladret i en bog med en reproduktion af Rafael-fresken "Skolen i Athen" og dér fået øje på Zoroaster med jordkuglen, og hans blik har så ramt ham "med hele forklarelsens styrke", og så har han ikke kunnet andet end folde motivet ud (i "Babylonisk Stjernetyder"). Tilsvarende historier kommer igen og igen, Jerichau maler sig "op imod de virkelig tunge drenge i vesterlandsk kunst". Deres værker hobede sig op på beredskabslageret. "Skolen i Athen" kopierede han tilmed, og mange skitser fandt vej til hans notesbøger. Wanscher-dialogen løb over et par år. Jerichau maler endda et billede af Sokrates, fordi Wanschers lighed med filosoffen pludselig slår ham. På en Tysklandsrejse i 1911 får han øje på Veronese og El Greco, som skulle få en særdeles fremtrædende plads på beredskabslageret. På Parisrejsen i 1912 er Veronese atter på tjeklisten, men her går han også efter modernisterne og får suppleret sin *hall of fame* med modernisterne bl.a. hos galleristerne. På Louvre standser han op foran Veroneses "Susanna i Badet", et motiv, som han gang på gang vender tilbage til, "selve tændsatsen til Jerichaus eksplosive udvikling som figurmaler i egen ret", næppe for sexchikanens skyld, snarere for billedrytmens. Jerichau tilbringer også et par måneder på Côte d'Azur, hvor han formentlig maler "Susanna for Raadet", hans "første forsøg på at male en figurkomposition i Den store Stil". Vanskelig at afkode! Men målet stod efterhånden klart, Jerichau ville "skabe et forlig" mellem renæssancestilen hos Rafael og Veronese og det sene 1900-tals moderne gennembrud hos Gauguin og van Gogh, intet mindre. En frygtindgydende/megaloman målsætning? Men, som han forsikrede sin stærkt bekymrede mor: Der kan kun ske det, "som er forudbestemt ved de store love".

Hvad by- og landskabsbillederne angår, antyder de en forskydning fra improvisation til komposition, en opstramning. I et billede af mennesker på en strand finder Wivel afsmitning fra "Skolen i Athen". Et andet billede, "Dansende matroser", har en murbue i baggrunden, som også relateres til Rafael-billedet – et trick, som Jerichau ofte anvender senere hen. Wivel spørger begge steder til lokaliteten, men "det betyder heller ikke så meget". Hvorfor så spørge? Og hvorfor antyde, at maleren kan have blandet sig i dansen med "et par trin"? Om et tredje, "Rytter", inspireret af et Daumier-billede i Dresden, som havde bragt Jerichau til at tænke på Michelangelo, noteres: "Ved at male billedet, kunne han trække en lige linje på langs ad tiden, fra den franske modernisme til den italienske renæssance." Wivel er en hund efter den slags linjer; her er det Jerichau, der viser vej, det er det langtfra altid.

Hjemme i København får Jerichau sit gennembrud. Wivel leverer en suggestiv beskrivelse af det livtag med hans (ikke indleverede) guldmedaljemaleri over Sigyns forsøg på at skærme Loke mod slangegiften, en gudestraf lige så modbydelig som den, der overgår Aktæon. Også syndefaldsscenen må selvfølgelig holde for. Wivel ser "et kolossalt spring" mellem Susanna- og syndefaldsbillederne. Af de øvrige greb ned i bibelstoffet cirkler Wivel om Mantegna-parafrasen "Fremstillingen i Templet", som han forsøger at vinkle selvbiografisk. Hertil kommer funderinger af typen: Marias "alt for store og skematiske øje kunne [...] således lige så godt stamme fra en lærebog i optik som fra en teaterplakat eller en tegneserie". Og: "Det stærkt forenkede øje er billedets *punktum* og dermed den præcisering, der stadig gør det vedkommende." Afsnittet om Jerichaus sammenføring af de hellige konger og den babyloniske skøge er en formelig *tour de force*, hvor han som en anden mesterdetektiv kombinerer de forunderligste iagttagelser. Næsten overbevisende!²

Således kommer Wivel via en parafraserende og en fabulerende fase frem til "de store kompositioner", karakteriseret ved "en form for monumental alvor". Det er "sandsynligt", at "benene blev slået væk under ham", da han i 1913 på Den Frie Udstilling stod foran Niels Larsen Stevns' bibelske kompositioner. Den Stevns, som jo er emnet for Wivels disputats (1994). "Gangen til Golgata" er Jerichaus besked til Stevns om, hvordan han burde have løst opgaven. "Det er her, Jerichau for alvor træder ud på gyngende, modernistisk grund."

Rafaels hovedværker rumstere stadig på beredskabslageret, og den førnævnte bue bliver efterhånden Jerichaus signatur. Blandt motiverne bemærker man digtermøder omkring Apollon på Parnassos, "Guldfuglen" og "Foraarets Komme". Førstnævnte med Sokrates i centrum på en høj vil Wivel gerne bemænde med malerens akademiskammerater – en af skikkelserne kunne gælde som "et sarkastisk svirp" til Jean Hakon Schalburg, hans rejsefælle på Côte d'Azur. Men, tør man spørge, er Wanschers i denne forbindelse citerede passus om, at man for at komme i det rette forhold til den gamle kunst må "gaa tilbage til det Punkt, hvor man selv som moderne Menneske mødes med de Gamle i en Art af Ligevægt", en anbefaling af den slags biografisme? I øvrigt sætter Wivel med afsæt i Jerichaus interesse for et billede af venetianeren Georgione "Guldfuglen" ind i den tradition, som topper med Manets "Le Déjeuner sur l'herbe".

"Foraarets Komme" skildrer i Wivels afkodning opbruddet fra højen, menneskenes drift mod den større verden, bort fra "Endelighedens Spektakel" hen mod "Uendelighedens Uro" og "elementarisk Utrættelighed", med Kierkegaards udtryk fra afhandlingen om Johanne Luise

Heiberg. Jerichau ejede et talent, der rakte ud over, hvad slægtens malere før ham besad. Wivel forsøger at forklare dette forunderligt uforklarlige ("denne strøm af beslægtede gener var løbet sammen i en række uforudsigelige relationer på kryds og tværs", osv., samtidig med, at slægtsmedlemmerne kun havde "et begrænset talent at gøre godt med"), dette med, at talentet – med en iboende selvmodsigelse – "materialiserer sig".

Men maleren var også stjernetyder. Der indgik en portion ekstatiske mysticisme i hans psykiske konstitution, stjernefigurationerne var ham "nerven i det skønne", et udsagn, som Wivel ophøjer til "en kode til forståelsen af Jerichaus bestræbelser som maler". Overspændthed iblandet stænk af megalomani truer med at kamme over i tågesnak. Maleriets mål er at nå til "den fulde forståelse", der må bero på en fornyelse af "den gamle visdom og skønhed", på "en ny skabelse".³ Stjernerne indikerede, at malerkunstens centrum havde forskudt sig fra Paris til København. Fransk mændene var forblevet "inden for det sikre, modernistiske felt, hvor motiverne var drænet for indhold, og de store fortællinger bandlyst".

Hvorom alt er, Wivel kan konstatere: "Den ene store figurkomposition afløste nu den anden – med rivende hast og med en nerve i stregen og en dristighed i det koloristiske, der ikke tidligere var set i dansk sammenhæng." Han forlader den overvejende kroniske fremstilling og anlægger i stedet en motivisk. Stjernetyderkapitlet omhandler billeder af en sort profet og en stor kardinal flankeret af to Dante-fremstillinger, malet hen over de eksplosive år 1913-16 i stadig dialog med Rafael/Michelangelo/Veronese og med Cézanne/van Gogh/Gauguin, som udgør en slags cæsurer i udviklingsforløbet. Blandt de mange andre portrætter dvæler Wivel ved ét, som han argumenterer for, forestiller Alkibiades, skønt andre har opfattet det som et Kleopatra-portræt, og som tydeligvis har homoerotiske undertoner. Desuden diskuteres variationer over nogle Albrecht Dürer-motiver. Om "kombinationen af kontrol og frisættelse" vidner et "portræt" af ærkeenglen Gabriel, der viser bebudelsen, men ikke modtageren.⁴ At tage hende med kunne smage lidt vel katolsk, måske?

Dante kommer igen i kapitlet "Inferno", idet Jerichau skabte og skitserede flere svært aflæselige kompositioner med relation til *Divina Commedia*. Han lod sig også friste af Den Hellige Antonius – til et værk, der bringer Wivel, i tvivl om persontallet, til at tænke på heksescenen i *Macbeth* eller på et stillfoto fra en Isidora Duncan-ballet – eller på et trafikuheld. Om det næsten lige så svært aflæselige "Baccanter" konkluderes, at kompositionen godt kunne være "startet op med Antonius som motor, mens Bacchus så først i anden omgang kom ind på tværs". Og "Susanna for Raadet" kommer igen, efter Wivels mening nu – hvor Jerichau havde forelsket sig i rejsekammeraten Jean Hakon Schalburgs

fraskilte søster Sigrun, til familiens rædsel⁵ – med provokatorisk reference til københavnsk bordelvæsen. Han arbejdede i efteråret 1914 "helt ude på kanten".

Nogle malerier med fællestitlen "Offerfesten" fabulerer mindre spontant, mere stramt og velovervejet over kultiske optrin (f.eks. fuglefri-sættelse) blandt "de første tiders mennesker". Denne interesse forbinder Wivel med, hvad et par af Rathlousdal-fætrene, der havde tilbragt længere tid på Ny Guinea, kunne berette; den ene bragte udstoppede fugle med hjem og udgav i 1914 en bog om turen. Billedernes primitivistiske forenkling beror dog formentlig på impulser fra fransk modernisme, inkl. Gauguains Tahiti-billeder, samt fra den generelle fascination, også hos *Die Brücke*-malerne, af afrikansk primitivisme. Det ærgrer tydeligvis Wivel, at han ikke kan give et sikrere bud på Jerichaus vej til maskekunsten end måske privateje (Sally Philipsen). Han ender med at tale om "et vildt mix" af impulser, som Jerichaus "suveræne nerve i stregen" sammenfletter til ugenkendelighed.⁶ "Offerfesten" var for Wansch "selve hovedværket", en mere skeptisk kritiker så figurerne som "mislykkede Kringle".

Det store, uoverkommelige modsætningsforhold mellem slægtskærligheden og pligtfølelsen over for kunsten bragte Jerichau i eksil i sit atelier, hvor han vendte tilbage til sine bacchanter og malede "Elskov", til celebrering af forholdet til Sigrun, som han ville tage med på en ny rejse sydover – en rejse, som hverken familien eller Akademiet ville finansiere. Frisættelsen celebrerer han med en hyldest til Renæssancen ("i virkeligheden" en skitse til et Dante-billede) og en variation over Sankt Georg og Dragen, her en løve, inspireret måske af en reklametegning. Samtidskunsten, fremvist f.eks. på kæmpeudstillingen i Malmö 1914, trængte sig ind på ham. Wivel gengiver demonstrativt tre af Kandinskis fem lærreder fra udstillingen, af hvilke én må have virket overvældende "på alle måder". Men *var* Jerichau nu også i Malmö? Der er i hvert fald langt fra Kandinskis Sankt Georg på omslaget af *Der blaue Reiter*-almanakken 1912 til hans frigørelsesmaleri.⁷

Jerichau tog til Venedig, Sigrun til Bandol på Côte d'Azur.⁸ Han opsogte selvfølgelig sine fra bøgerne så fortrolige renaissancevenner, men lod sig også forfriske af den byzantinske mosaikkunst, både i San Marco og i Santa Maria Assunta ude på Torcello. Hvad angår modernitet overhalede disse kunstnere impressionisterne og kubisterne, der ligesom havde kappet livlinen til traditionen. Jerichau ville det stik modsatte, gå i dialog med de gamle mestre og deres u dødelige værker, forandre traditionen for at bevare den. Han var i den forstand ikke "fri", han var "forpligtet".

Lige før Italien gik ind i krigen, tog Jerichau til Bandol for at male, især udsigter, anslået 30 på to måneder, "intense studier i lys og luft og liv og lyst", ofte med palmer – "potente symboler", tegn på et lykkeligt kærlighedsliv, antager Wivel. Men ellers, opsamlende: Jerichau "malede uden distancer, refleksionen lå i strøgene" – hvad det nu end betyder. Og hvortil skal vi i øvrigt bruge en passus om, at han "uden tvivl" i sin barnlighed lejlighedsvis har sat sig overskrævs på de røde marmorløver nær Marcuskirkens facade? De figurerer som drageløver på et af de figurbilleder, han også fik fra hånden i Bandol.

Et skæbneslag mod Sigruns arbejdsplads sendte parret videre til Madrid, hvor Jerichau selvfølgerlig opsøgte Prado-museet.⁹ Utvivlsomt har den største oplevelse været mødet med El Greco i Toledo, mødet med en farvebeherskelse, som fik selv Tizian til at blegne. I Toledo traf han også kollegaen, El Greco-arvtageren J.F. Willumsen (som jo mistænkte, at han var uægte barn af den ældre Jerichau, Billedhuggeren). Begge malede i øvrigt, dog fra hver sin side, Puente de Alcántara, og unægtelig med forskelligt fokus, hvilket Wivel nøje udreder. Jerichaus brobuer åbner sig "som et par øjne, der ser tilbage på ham", Willumsen har en fæstningsruin i centrum under "drivende skyer af decideret usund kulør". Ser man det! Wivel kunne gerne have sammenlignet Willumsens ruinbillede med et andet af Jerichaus landskabsbilleder, "Kirkegaardsvæjen", hvor tre cypresser peger op mod tre huller i skylaget, et El Greco-trick, "der vidner om, at himlen er blå oppe bag alt det grå". På figurfronten malede han "Evas Skabelse", hans største figurkomposition, som Wivel forestiller sig "startet op" hos Tizian og videreudviklet under indtryk af Grækerens evne (f.eks. i "Kristus i Getsemane Have") til at få sine skikkelser gjort "vægtløse" – en genetisk spekulation, altså, endda med hensyntagen til den farvegennemsugning, som lader sig iagttage på lærredets bagside. Spor af kristen tradition, eller reference til metropolitane reklameskiltning? "Vi får det aldrig at vide." Hvorom alt er, El Greco er "genial", Jerichau kun "genialsk". Men forresten, hvad angår det biografiske: Sigrun ses præcist midt i det hele.

Hun tog ikke med ham hjem. Hans hovedærinde var at konsolidere sig kunstnerisk og økonomisk gennem en stor udstilling af billeder fra hele sin korte karriere, "en af de vigtigste udstillinger i dansk kunsthistorie", som Wivel pointerer. En efterfølgende auktion sikrede, at han kunne gifte sig. Brevet derom til Sigrun krydsede et opsigelsesbrev fra hende. Fortvivlet (nok også over krigsudviklingen) besluttede han *ikke* at ændre sin plan om at rejse til Paris, hvor han ankom først i maj 1916, og hvor han og Axel Salto lejede atelierer side om side. Han gik i lag med "dristige opdateringer" af velkendte motiver, såsom "Guldfuglen", nu mørkere,

tungere, alvorligere, og "Dante", hvis projektilformede ben har bragt Wivel ud på overdrevet efter et par granatbilleder. I øvrigt kom Jerichau hurtigt ind i Picasso-kredsen. Han var inviteret til den udstilling, 16. juli 1916, hvor "Frøkerne fra Avignon" først blev vist, en måned før selvmordet. Picasso inviterede Jerichau på en ikke-realiseret arbejdsrejse til Bretagne og lod ham måske være model for et samtidigt harlekinportræt, et motiv, der gled ind på fortæppet til Cocteau-balletten "Parade". Hermed indledtes, hvad Wivel kalder "den koreografiske fase" i kunstnerens senværk. Efter et par skitser med Harlekin og Kolumbine malede han "Musikken" (en ny version af "Evas Skabelse", har man ment, hvilket præger Wivels beskrivelse). Hvad Picasso kunstnerisk fik ud af det korte bekendtskab, får stå hen. Men han deltog i den mindehøjtidelighed, som Salto arrangerede.

Bogens sidste kapitel hedder "Slægten kalder", benævnt efter en stor figurkomposition, der med sine kvindefigurer tydeligvis tager ham tilbage til start. Han malede også en ny variation af 1913-værket "De hellige tre Konger og den babyloniske Skøge", af Wivel dristigt-forsigtigt udlagt som et eksorcismeforsøg: mobiliseres fædrene, "så de kan hjælpe ham med at fordrive Sigrun fra sind og tanke"? Igen: "Vi aner det ikke." Men det mørke i malerens temperament fik vennerne knap nok øje på, end ikke Axel Salto, den nærmeste.

Først herefter, til allersidst, efter mystificerende nævnelser, omtales "Hæcuba", slutfasens "mest foruroligende figurkomposition", med spor af en "slettet" figur og med et forarbejde bag på samme lærred, og rent ud sagt ikke til at begribe. Jerichau lader titlen (fra Shakespeares *Hamlet*) betegne skønheden som begreb og dedicerer maleriet til Vilhelm Wanschler, der jo tidligst bragte ham på sporet. Slægtens kalden havde lydt længe, i 1914 havde Jerichau skrevet, at "jeg kan dø, når jeg vil, og mine fædre venter mig". Men det er Sigrun, der (urimeligt) får skylden: Han led af "et hjerteonde, forvoldt ham af en kvinde, der således blev skyld i hans pludselige død", en formulering, der også rummer en underkendelse af Frans von Jessens brev til Jerichaus mor om, at Sigrun-relationen næppe var selvmordets udløsende årsag. Hvorom alt er, så slutter fremstillingen (før udenværkerne) med et closeup på den person i maleriet, der kaster sig ud i den blå intethed.

Mikael Wivel har skrevet en overordentlig kyndig bog, et for dansk kunsthistorie væsentligt værk, der ganske vist stedvis med en helt Jerichausk vildskab hengiver sig til fantasifulde antagelser og formodninger. Bagomslaget noterer, at bogen er skrevet "med lige dele indsigt og indlevelse", hvordan man nu end afvejer den slags. Også fysisk er der tale om en sag med tyngde.¹⁰

NOTER

- 1 S. 52 nævnes, at Thorald støttede ind i 1910; arven rakte dog længere.
- 2 Den særegne sammenføring af Mathæusevangeliets hellige konger og Åbenbaringsbogens store skøge kan skyldes en identifikation af Babylon med Østerland.
- 3 S. 171 refereres til en Nietzsche/Strindberg-brevveksling omtalt i *Politiken*-kronikker før 19. august 1913.
- 4 S. 192 er der uoverensstemmelse mellem brød- og billedtekst netop vedrørende "Mariæ Bebudelse".
- 5 Sigrun Schalburg (1882-1969), mor til fire, havde været gift med Peder Axel Holm og blev langt senere gift med Tage Bull. Jean Hakon Schalburg, Jerichaus akademi- og rejsekammerat til Côte d'Azur, var hendes lillebror, født 1885.
- 6 Endog det middelalderlige Åby-krucifiks afbildes (s. 247). Det befinder sig i Nationalmuseet og i kopi i Vor Frue Kirkes krypt, Aarhus.
- 7 Sikkert er det derimod, at almanakken inspirerede Axel Salto til at udgive tidsskriftet *Klingen*, hvis første nummer rummer hans Jerichau-nekrolog (som ikke er medtaget i Finn Hauberg Mortensens *Klingen*-antologi, 1980).
- 8 S. 290 står der Barcelona, hvilket må være en fejl. De kom sammen til Barcelona o. fire måneder senere.
- 9 Opholdet er sparsomt dokumenteret, men parret drev i disse fem måneder i Madrid og Toledo, frem til Jerichaus hjemrejse i december 1914, antikvitethandel som nebengesjæft.
- 10 Bogen er trykt hos Narayana, Danmarks førende trykkeri, hvad angår kunstbøger, med perfektioneret farvestyring. Jan Zibrandtsen bemærker (*Moderne dansk maleri*, 1969-udgaven, s. 103-04), at Jerichau "komponerer i lige høj grad med farven og med formen" og gengiver et figur- og et landskabsbillede, men desværre i sort/hvidt; vil man sammenligne, finder man dem hos Wivel, s. 227 og 303. – I øvrigt bemærkes, at for- og bagsatsen skyldes venen Axel Salto. Indholdsfortegnelsen må være tænkt for svagtseende. Understregning i brevcitater er grimt nok ikke omsat til kursiv. Til gengæld har korrekturlæseren gjort sig umage. En tidslinje og et billedindeks ville have været til megen hjælp.

PS. Andetsteds i dette *Nordica*-bind omtales *Viggo Julius* von Holstein-Rathlou, søn af *Humo* Filip August von Holstein-Rathlou, der var halvbror til Christian Frederik *Emil* von Holstein-Rathlou, stamherre til Rathlousdal

og Gersdorffslund. Emil var gift med Sophie Jerichau, datter af Jens Adolf Jerichau (d.Æ.) og Elisabeth Jerichau-Baumann, forældre til Holger Jerichau, der igen var far til Jens Adolf Jerichau (d.Y.), emnet for Mikael Wivels bog. Jens Adolf var således fætter til Emil og Sophies børn (og endda udstyret med førstelevnævnet Emil). – Intet tyder på nogen kontakt mellem Jens Adolf og Viggo Julius. Derimod fremgår det hos Wivel, at Jens Adolf havde god kontakt med og tilbragte megen tid hos familien på Rathlousdal. Emil, den eventyrlige, tveskæggede herremand, der også ejede Hesselø, "var rummelig som menneske og festlig af natur og fungerede løbende som en slags reservefar, både for Jens Adolf og hans søstre" (idet Holger Jerichau, deres far, jo var død som 39-årig i 1900). Og videre: "De kunne således bo hos ham og hans kone på Rathlousdal, når de ville, og ofte var de også med på Hesselø. Det sidste gjaldt ikke mindst Jens Adolf, der betragtede øen som et fristed, hvor han både kunne tænke, tegne og male i fred." – Det har tydeligvis fascineret Jens Adolf, hvad to af fætrene, som i 1908 tog til New Guinea, samt forældrene, der besøgte dem derude, kunne berette bl.a. om de primitive "negre" og det særprægede dyreliv. Familien hjembragte bl.a. en dværgkænguru, som blev udsat på Hesselø. (Jf. Jesper Laursen og Eva Schmidt, *Herremanden. En adelig families storhed og fald*, 2013, s. 158-60.) – Jens Adolf skitserede i 1913 et omslag til den bog, som fætter Rosenkrantz udgav om rejsen, jf. Wivel, s. 234 f. I september 1914 tilbragte han sammen med bl.a. Axel Salto en munter og enerverende uges tid på øen, jf. Wivel, s. 263. I 1915 misbilligede onklen på samme vis som moderen og mosteren den 25-åriges ide om sammen med sin kæreste, den fraskilte Sigrun Schalburg, at drage til Italien og Spanien. – Apropos dværgkænguruen: Wivel befolker rundhåndet Hesselø med "strudse, kænguruer og kasuarer"; mesteparten af den levende håndbagage endte dog formentlig i den dyrehave, Emil havde indrettet på Rathlousdal.