

Mundt og Luplau

To malerinder, to kvinder

Af John V. Jensen



Emilie Mundt og Marie Luplau i deres stue på Frederiksberg. Foto: Mary Steen, 1885. Det Kgl. Biblioteks billedsamling.

Interessen for malerinderne Emilie Mundt og Marie Luplau har aldrig været større end nu. Og samtidig har omverdenen opdaget, at Vardemuseerne nok har landets største samling af deres malerier. Interessen retter sig ikke alene mod Mundt og Luplau, men imod kvindelige kunstnere i det hele taget, og det smitter af på, hvad der udstilles på kunstmuseerne, men også hvad auktionshusene oplever efterspørgsel på. En artikel fra dr.dk fra november 2021 kunne berette, at det massive fokus på gamle glemte værker især af kvindelige kunstnere fra omkring år 1900 fik auktionspriserne til at stige.¹

DR selv har bidraget med en programrække om dansk malerkunst og satte i den forbindelse blandt andet fokus på Emile Mundt. På Vardemuseerne og Varde Lokalhistoriske Arkiv bistod vi sammen med Den Hirschsprungske Samling i København DR's researchere med oplysninger om Emile Mundt og dermed også Marie Luplau, da de to malere hænger sammen som ærtehal.

Interessen for museets samling af Mundt-Luplau har vi helt aktuelt mærket i form af udlån til flere udstillinger. Således har vi i år udlånt malerier til både Ringkøbing-Skjern Museum og til Den Hirschsprungske Samling – og i skrivende stund er et af malerierne på vej til kunstmuseet ARKEN i Ishøj, et andet er på vej til Munchmuseet i Oslo, mens vi desværre måtte afslå en udlånsforespørgsel fra det fine kunstmuseum Prins Eugens Waldemarsudde i Stockholm, fordi det efterspurgte maleri allerede var udlånt.²

De to malerinder Marie Luplau og Emilie Mundt har tilknytning til Varde, og det er derfor, Vardemuseerne har denne samling, hvis første erhvervelser var testamentariske gaver fra Marie Luplau selv. Men den aktuelle interesse skyldes nu ikke forbindelsen til Varde og måske heller ikke deres hovedindsats, nemlig malerierne. Den synes mere at handle om køn og livsform.

Sammen drev Mundt og Luplau på Frederiksberg en malerskole for kvinder, de levede sammen i årtier og adopterede og opfostrede sammen pigen Carla. De var med andre ord meget forud for deres tid. De var LGBT+ (Lesbian,

Gay, Bisexual and Transgender, da. lesbiske, bøsser, biseksuelle og transpersoner) og regnbuefamilie, længe før nogen havde hørt om den slags, og det er noget, nutiden kan spejle sig i.

I det følgende skal vi derfor se nærmere på, hvem Emilie Mundt og Marie Luplau egentlig var. Hvad er tilknytningen til Varde? Giver det mening at sætte dem i forbindelse med nutidens regnbuefamilier og LGBT+ bevægelse? Jeg vil også se nærmere på deres malerier, som, jeg synes, får for lidt af opmærksomheden i den fornyede interesse for de to malerinder og de to kvinder.

Under dette arbejde dukkede yderligere materiale op i form af nogle både gemte og glemte negativer samt en korrespondance med en af parrets "mæcener", Inger Sørensen, fra Esbjerg. Det drejer sig om Mundts og især Luplaus breve til Inger Sørensen. Alt sammen fra parrets sidste år. Jeg ser nærmere på, hvad disse fotos og brevkorrespondancen kan fortælle os om de to i mange henseender særprægede kvinder, og på hvorfor de blev glemte?

Familien Luplau og Varde

I 1866 kom Daniel Luplau og hans hustru Line til Varde. Han havde søgt embede som præst ved Sct. Jacobi Kirke. Han var 48 år gammel og blev valgt til embedet, og sammen med sin fem år yngre hustru flyttede han ind i Varde Præstegård, som dengang lå på Torvet med udsigt til kirken. Daniel Carl Erhard var født i Ringsted i 1818, men forlod hjemegnen for at studere i hovedstaden. Hans senere hustru Nicoline (Line) Christine Luplau (f. Monrad) var født i 1823 i en præstefamilie i Mern sogn på Sydsjælland. Hun var datter af pastor Hans Christian Monrad (1780-1825), som hun mistede i en alder af blot to år.³ Line var kusine til den kendte biskop D.G. Monrad (1811-87).

Inden Daniel blev præst i Varde, havde han i 1843 bestået sin eksamen og var blevet cand.theol. Et par år senere, i 1845, blev han institutbestyrer i Hillerød.⁴ Dette job indbragte tilstrækkeligt til, at han den 11. december



Vardes gamle præstegård på Torvet, fra 1866 til 1888 beboet af pastor Luplau og hans hustru, kvindesagsforkæmperen Line Luplau, og en kort overgang også af deres eneste datter Marie.

1847 kunne gifte sig med Line, og den 7. september 1848 kom parrets eneste barn Henriette Marie Antonette Luplau (Marie) til verden. Efter nogle år i Hillerød lod Daniel sig ordinere til præst og blev kaldet til sit første embede i 1853 i Ladelund i Tønder-Løgum Kloster provsti. I 1859 blev han kaldet til Hellevad-Egvad sogne, stadig i det sønderjyske, men blev som følge af nederlaget i 1864 afskediget, da Slesvig nu ikke længere var under dansk styre. Familien mistede dermed sit levebrød, og i den følgende tid var Daniel Luplau bl.a. hjælpepræst for provst Bojsen i Ribe, hvorfra familien et par år senere kom til Varde.⁵ Marie havde altså sin barndom i Hillerød og i Sønderjylland og var omkring 17 år gammel, da familien kom til Varde. Hun boede derfor ikke længe i byen.

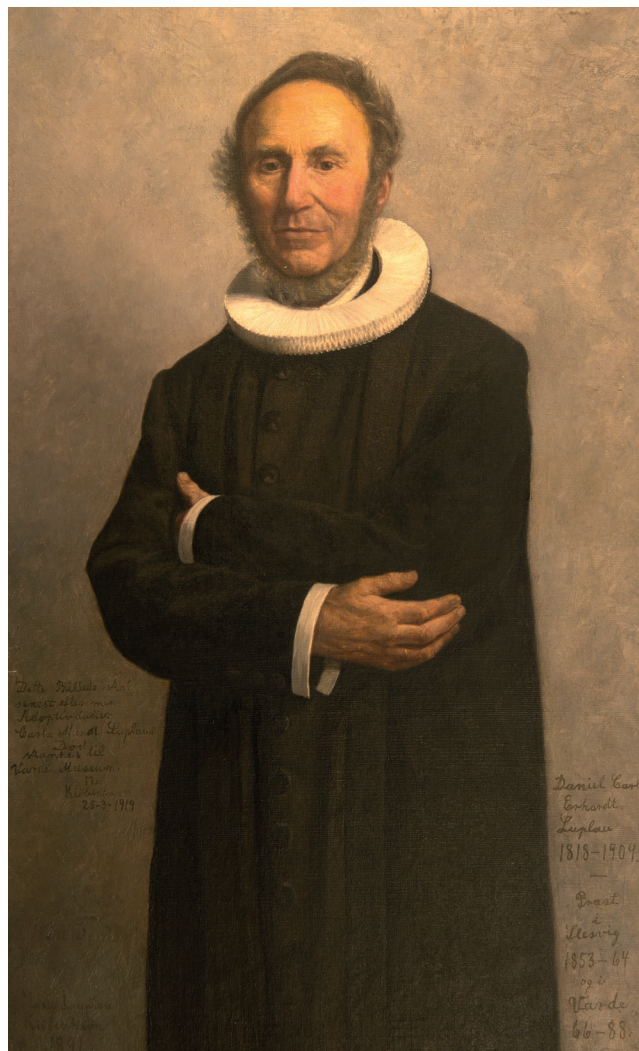
Daniel Luplau passede de efterfølgende 22 år sin præstegering i Varde frem til sin pensionering som 70-årig i 1888. Samtidig var hustruen Line yderst aktiv inden for kvindesagen, bl.a. for indførelsen af kvinders valgret. Efter Daniel Luplaus pensionering flyttede parret til Bianco Lunos Allé 9 på Frederiksberg tæt på Emilie og Marie, og her døde den aktive kvindesagsforkæmper Line Luplau i 1891. Hun nåede altså ikke at opleve, at kvinderne, og dermed også hendes egen datter, fik valgret i 1915.⁶

I nekrologerne over Line Luplau kunne man læse adskillige – også kritiske – kommentarer til hendes virke:

Kvindebevægelsen herhjemme er kun faa Aar gammel; men lige fra den Stund, den blev rejst, tog man Sagen galt op. Man indbildte sig strax, at naar man blot tog dygtig paa Vej, vilde Mændene snart komme til at gaa til Canossa⁷ og bede om Absolution for deres svare Synder. Man erindrede ikke et Øjeblik, at de urimelige Fordringer kun kunde gennemføres ved Lov – og det er Mændene, som skrive Love.⁸

Tonen er både nedladende og uretfærdig, men giver et fint indblik i 1890'ernes kønspolitiske strømninger.

Daniel Luplau fik et længere otium end sin hustru, og i ca. 1893, nogle år efter hendes død, flyttede han ind hos Marie og Emilie på Gammel Kongevej 136 på Frederiksberg, hvor han døde, mange år senere i 1909.



Pastor Daniel Luplau. Marie Luplau har på et tidspunkt, noget utraditionelt, skrevet på selve maleriet: "Dette Billede skal senest efter min Adoptivdatter Carla Mundt-Luplaus Død skænkes til Varde Museum. ML [Marie Luplau] København 25-3-1919". Og det er muligvis også Marie Luplau, der har tilføjet: "Daniel Erhardt Luplau 1818-1909. Præst i Slesvig 1863-64 og i Varde fra 1866-88". Udateret.



Den gamle præstegårdshave i Varde malet i 1880-81. Bag den for længst nedrevne præstegård på Torvet i Varde anes Varde Kirkes spir. Manden på trappen er formentlig kunstnerens far Daniel Luplau klædt i sort og med høj hat, og til højre for ham ses to kvinder, hvor den nærmeste kan være Line Luplau, mens den anden kvinde kunne være Emile Mundt.

Datteren Marie Luplau eller "Frøken Luplau", som hun kaldtes i samtiden, fortalte senere selv, at hun i hjemmet fandt støtte og forståelse, og at hun i 20-års alderen selv fik lov til at forme sin tilværelse. I en artikel er hun citeret for at hylde sin afdøde mor:

Jeg skylder min storslåede moder stor tak for hendes forståelse af mit Tarv, at hun trods det Ramaskrig, der rejste sig fra hendes spidsborgerlige Omgangskreds, fuldstændig gav den unge 20 årige Pige fri Hænder til at rejse, hvorhen hun vilde.⁹

Marie Luplau forlod således den lille sydvestjyske provinsby omkring 1868 efter at have boet i byen i et par år. Ikke lang tid, men tilknytningen til Varde beholdt hun så længe, hendes forældre boede der, og senere betænkte hun også nogle af sine egne og Emilie Mundts malerier til det dengang unge Varde Museum. Det gælder bl.a. Emilie Mundts portræt af Daniel Luplau.

Marie Luplau, Emilie Mundt og adoptionen af Carla

Muligvis tog Marie direkte til København, i hvert fald gik hun i omkring 1870 til undervisning hos maleren Vilhelm Kyhn (1819-1903), der havde en tegneskole for kvinder. Her mødte hun Caroline Emilie Mundt, der blev "en Ven og en kammerat for Livet", som det hedder i Dansk Biografisk Leksikon.¹⁰ Fra 1875 indtil Emilie Mundts død i 1922 levede de to kvinder sammen på Frederiksberg.

Emilie Mundt var seks år ældre end Marie. Hun var født i Sorø den 22. august 1842 som datter af matematiker, lektor ved Sorø Akademi og senere professor og Landtingsmand Carl Emil Mundt (1802-73) og Caroline (Amalie) Jørgensen (1808-45). Nogle år efter at akademidelen blev nedlagt i 1849, forlod familien Mundt Sorø til fordel for Frederiksberg.¹¹ Da Emilie var omkring tredive, besluttede hun sig for at blive maler, hvorfor hun, som allerede nævnt, også søgte Vilhelm Kyhns tegneskole. Derudover malede hun også en kort tid hos maleren Jørgen Roed.¹²

I 1874 søgte hun og Marie ind på Kunstakademiet, men fik ikke adgang, da det dengang endnu var forbeholdt mænd. På maleren Elisabeth Jerichau Baumanns (1818-81) opfordring rejste de to i stedet til München, hvor de opholdt sig i 1875-76.¹³ Efter dette skoleophold vendte de tilbage til København, hvor de i 1878 i fællesskab oprettede en privat tegne- og malerskole på Vesterbrogade 107B, "som talrige unge Kvinder benyttede med stort Udbytte", og som de drev i de følgende ca. 35 år.¹⁴ Skolen regnes for et af de vigtigste rekrutteringssteder til den med Akademiet forbundne Kunstskele for Kvinder, der blev oprettet i 1888.¹⁵

I 1878 udstillede de to for første af mange gange på Forårsudstillingen på Charlottenborg og senere også på Kunstnernes Efterårsudstilling. 1882-84 holdt deres tegneskole pause, og de ophævede hjemmet og drog sammen til Paris (Académie Colarossi) og Bretagne. I 1885 vendte de tilbage til København, hvor de byggede hjemmet og skolen op, men nu i en større målestok på Gammel Kongevej 136, hvor dagligstuen fungerede som et stort atelier.¹⁶ Et stipendium gjorde det i 1891 muligt for Mundt at drage til Paris,¹⁷ og i 1912 drog hun også til Italien og Schweiz. Luplau, ved vi også, var i Schweiz flere gange bl.a. 1892-93, mens hun blot en enkelt gang var i Italien.¹⁸

Mundt og Luplau slog sig ned sammen som bofæller i 1875, og i januar 1891 adopterede Marie Luplau en pige, født uden for ægteskab af Olga Karelia Pauli. Af adoptionspapirerne, der findes på Rigsarkivet, fremgår det blandt andet, at det var Marie Luplau, der formelt adopterede Carla. Inden adoptionen blev bevilliget, fik hun besøg af en betjent fra Frederiksberg Politi, der på myndighedernes vegne skulle sikre sig, at forholdene var i orden. Denne noterede i sin rapport, bl.a. at frk. Marie Luplaus økonomiske forhold var gode, idet hun ejede en formue på 30.000 kr., og at hun og den i ansøgningen nævnte frøken Mundt i forening, ved en tegneskole årligt tjente 14 á 1600 kr. "Hun skal ikke have nogen som helst Betaling for Adoptionen", noterede betjenten i rapporten og fortsatte: "Ansøgeren, frk. Luplau, og frk. Mundt bor i en lejlighed til 600 kr. om

året". Økonomisk var der altså intet til hinder for, at myndighederne kunne godkende adoptionen. Men også de moralske forhold interesserede øvrigheden, og betjenten forhørte sig derfor hos ejeren af ejendommen, en murermester Schioldann, der kunne fortælle, at frk. Luplau i alle måder var en "hæderlig og respekteret Dame".¹⁹

130 år senere er det måske påfaldende, at myndighederne ikke interesserede sig for, at barnet ville få to forældre

af samme køn, men først og fremmest for, om Marie Luplau var i stand til at forsørge pigen uden at ligge samfundet til last. At en sådan adoption ikke i samtiden blev opfattet som nogen større sensation, fremgår af en artikel om parret i Næstved Tidende skrevet et par år senere: "ogsaa i filantropisk Henseende findes et varmt Hjærte hos de to Kunstnerinder, de adopterede et lille syv Maaneder gammelt Barn, som yderligere forhøjer det hyggelige i Hjemmet".²⁰



Den herskabelige ejendom Gammel Kongevej 136 på Frederiksberg er opført i 1885, samme år som Marie Luplau og Emilie Mundt flyttede ind på fjerde sal. Fra 1891 boede også parrets adoptivdatter Carla Mundt-Luplau i lejligheden og fra 1893 og indtil hans død i 1909 også Luplaus far.

At Mundt og Luplau boede sammen, var næppe så usædvanligt, som vi har en tendens til at opfatte det i dag. Vi kender også andre eksempler, fx lærerindeparret komtesse Tusnelda Moltke (1843-1928) og Elise Bay (1842-1916), der boede i en fælles lejlighed i det indre København og tog tre børnehjemsdrengene til sig som fælles plejebørn.²¹ Et andet eksempel er de kvindelige kunstnere Sophie Holten (1858-1930) og Erika "Erikke" baronesse Rosenørn-Lehn (1871-1945), der også boede sammen, og hvor førstnævnte adopterede sin niece, Ragnhild født i 1893 – måske inspireret af Mundt og Luplau? Et andet eksempel er den kendte skolebestyrer Nathalie Zahle (1827-1913), der privat omgav sig med sine plejedøtre Anna Paulsen, Hansine Gerdtzen og Henriette Skram. Hun boede først sammen med Ulrikke Rosing og efter hendes død med Povline Govl. De sidste 34 år af sit liv tilbragte hun sammen med Ingeborg Vinderen. I familien havde Zahle rollen som en slags husmoder, mens hendes bofælle var husmoder, og plejedøtrene var børnene.²²

I sin ansøgning til Københavns Stiftsamt forklarede Marie Luplau i øvrigt, at hun var ugift og uden livsarvinger, men at hun ville sikre at barnet fik samme arveret efter hende, "som et ægte født Barn efter Loven vilde have".²³ Marie Luplau oplyste desuden til stiftsamtet, at hun havde sikret sig samtykke fra både barnets mor og far til at overtage forældremyndigheden, og at hun, når adoptionen var bevilliget, ville lade barnet døbe med "mit Efternavn", som hun skriver. Ganske vist stod hun efter loven ene, men jeg "deler [...] dog faktisk Forældremyndigheden med Malerinde Caroline Emilie Mundt med hvem, jeg har delt Hjem i 15 Aar".²⁴ Marie Luplau redegjorde afslutningsvis for, at hvis hun skulle afgang ved døden før barnet og Emilie Mundt, og hvis denne da skulle ønske at ordne sit forhold til barnet ved formelig adoptionsbevilling, da ville dette være i fuldkommen overensstemmelse med de imellem frk. Luplau og frk. Mundt truffede aftaler om barnets fremtid.

Der var i sandhed tale om to foregangskvinder, og det lod datidens aviser da også skinne igennem, når det blev



Carla Mundt-Luplau til højre, i midten Emilie Mundt og til venstre Marie Luplau. I samtiden synes det ikke at have spillet en rolle, at Carla fik to forældre af samme køn, langt vigtigere var det, at adoptionsforældrene kunne betale. Foto: Julie Laurberg, Det Kgl. Biblioteks billedsamling.

fremhævet, at også sport, gymnastik og friluftsliv havde stor tiltrækning på dem og, selvom de havde passeret de fyrre, var begyndt at cykle og nu "benytter Cyklen baade til Nytte og Glæde".²⁵ Dette synes at have været en større nyhed, end at de to kvinder levede sammen og havde adopteret et barn – dengang.

To moderne kvinder – men hvor moderne?

Den Hirschsprungske Samlings lille udstilling fra 2021 *Marie og Emilie* bar undertitlen: "En regnbuefamilie på Frederiksberg" (eng. An LGBTI+ Family in Frederiksberg), mens Ringkøbing-Skjern Museum indlånede billeder af Mundt og Luplau til deres PRIDE-udstilling i 2021. I Politikens week-enttillæg I Byen kunne man læse: "De var Danmarks første regnbuefamilie, kunstmalere og kvindesagsforkæmpere".²⁶ Overskrifterne lader forstå, at der var tale om to meget moderne kvinder. Således mere end antydes det, at Mundt og Luplau var lesbiske og måske Danmarks første regnbuefamilie.²⁷ Sensationelt?

Vardemuseernes samling af Mundt- og Luplau-malerier og de tidligere omtalte breve og negativer kan hjælpe til at kaste lys over sagen. På såvel malerier som fotografier ses især Marie Luplau med sit kortklippede strithår, der virker helt moderne, og som sammen med hendes statur var med til at give hende et lidt mandhaftigt udtryk.²⁸ I forhold til Luplau forekommer Emilie Mundt mere typisk i forhold til tidens kvindeideal. Fotografierne viser også Luplau som cigarryger, hvilket dengang var usædvanligt for kvinder, idet rygning helt op til det 1900-tal blev anset for upassende for kvinder. På et af de omtalte negativer ses Mundt og Luplau sammen med deres veninde fru Lambert (skuespillerinden Andrea Vilhelmine Lambert, f. Wermuth (1853-1927)), der som ægte kvindesagskvinde også røg cigar.²⁹ Både cigarerne og det kortklippede hår antyder, at vi ikke mindst i Luplaus tilfælde har med en kvinde at gøre, der ikke bare var, men også udstrålede, at hun var en emancipereret eller uafhængig kvinde. Dette er jo mindre



Marie Luplau (til venstre) og Emilie Mundt (siddende). Fotografiet er taget i juli 1921, året inden Mundts død. På billedet virker hun svækket, hvilket måske skyldtes den øjensygdom, hun led af i de sidste år.



Fra venstre: Ukendt, Emilie Mundt, Fru Lambert med cigar, ukendt, Marius Sørensen (gift med Inger) og Marie Luplau – også med cigar. Vedbygård, august 1921.

overraskende, eftersom hun var datter af en af kvindesagens helt store skikkelser i Danmark, Line Luplau.

Det overrasker heller ikke, at Mundt og Luplaus livsform og sidstnævntes udseende har været med til at skabe fortællingen om de to lesbiske kvinder og deres regnbuefamilie på Frederiksberg. Således er der heller ikke for hverken Mundts eller Luplaus vedkommende noget, der tyder på, at der nogensinde skulle have været kærlighedsrelationer til mænd inde i billedet.

Hvordan passer homoseksualitet i det hele taget ind i 1890'ernes victorianisme, forstået som en levevis og et værdisæt præget af pligtfølelse, økonomisk rationalitet og moral, med forkastelse af lystbetonet, især seksuel adfærd? Hvordan kunne myndighederne uden videre tillade, at Marie Luplau adopterede en forældreløs pige, når det var kendt, at hun levede sammen med en anden kvinde?

Tiden var ikke just til seksuel frigjorthed. Forfatteren Herman Bang (1857-1912) oplevede at blive idømt en bøde og truet med fængsel, fordi hans roman *Haabløse Slægter* fra 1880 rummede scener, som samtiden fandt både utugtige og pornografiske. Nogle år senere, i 1906-07, rullede den såkaldte store sædelighedssag i København. Den var kulminationen på afsløringen af en større mandlig, homoseksuel subkultur. En sag, som datidens mere "anstændige" aviser, der "helst undgaar at beskæftige sig med disse uappetitlige Sager", nu alligevel så sig nødsaget til at omtale under den sigende overskrift "En uhyggelig Affære. Dagens uappetitlige Æmne". Det var kommet frem, at: "en Bande af unge Slyngler, som benyttede sig af ældre Mænds unaturlige Tilbøjeligheder", ifølge aviserne, efterfølgende afpressede de "ældre mænd". En af de anholdte var en ung forsikringsdirektør, "hvis Bolig paa Nørregade

[i København] var Skuepladsen for Orgier, hvis Karakter næppe en Gang lader sig antyde". Affæren blev i avisen vurderet som "den grimme Affære, der har beskæftiget Gemytter i Hovedstaden" blot var der at håbe på, at "den uhyggelige Sag" hurtigt blev afsluttet, og at alle de virkeligt skyldige ville få deres straf.³⁰

I den københavnske smudspressen holdt man sig heller ikke tilbage med vendinger som "syg Elskov" og "Storbyens allerlaveste Kryb – den mandlige Prostitution", så ingen kunne være i tvivl om, at det var noget, som borgerligheden ikke accepterede.³¹ Blot et par år tidligere, i 1905, havde Rigsdagen i øvrigt vedtaget et lovtillæg, som gjorde mandlig prostitution strafbart med en strafferamme på op til to års fængsel. Og først i 1930 blev homoseksualitet afkriminaliseret i Danmark.³²

Spørgsmålet om Mundt og Luplaus eventuelle homoseksualitet, som interesserer nutiden så meget, er i mine øjne i virkeligheden mindre interessant. Og spørgsmålet er, om ikke hele denne diskussion er ahistorisk. Altså at den er bestemt af en nutidig opfattelse og ikke har meget med fortiden at gøre. Ser vi på begrebet homoseksualitet, blev det opfundet af lægevidenskaben i slutningen af 1800-tallet, men kendskabet til og brugen af begrebet blev holdt inden for de medicinske kredse. Først i 1920'erne blev det mere almindeligt brugt, og herefter blev det også en identitet, som man kunne tage på sig og dermed også en afvigelse, som andre kunne tage afstand fra.³³

Men med til billedet hører, at kvinden i 1800-tallet, i modsætning til manden, blev opfattet som værende uden kønsdrift eller seksuelt begær. Det betød, at kvinder dengang relativt uproblematisk kunne leve sammen. Kvinder, der, som Mundt og Luplau, levede sammen, blev ikke i samtiden opfattet som homoseksuelle, fordi præmissen var, at de ingen seksualitet havde, og under disse forudsætninger var det muligt for to kvinder at leve et "borgerligt respektabelt" liv sammen.³⁴ Hvilket jo for Mundt og Luplaus vedkommende blev bekræftet af førømtalte murermester Schioldann i forbindelse med politirapporten.

I slutningen af 1800-tallet var der ikke så få intellektuelt, kunstnerisk og politisk søgende kvinder, som to og to delte hus og hjem, og som talte om deres "Samliv". Men her bør man være forsigtig, for især i sidste halvdel af det 20. århundrede er der sket et skred i ordets og i det afledte ord "samlever"s, betydning. I dag hentyder ordene til et seksuelt forhold, og det kan man ikke hævde, at de gjorde i 1800-tallet. Ret beset kender vi ikke ret meget til disse kvinders intime liv.³⁵

Blandt disse borgerskabets ugifte kvinder opstod der i tiden fællesskaber, der bl.a. viste sig i arbejdet for en fælles sag, og dette blev mod 1800-tallets slutning til arbejdet for kvinders uddannelse, emancipation og moralreform.³⁶ Disse nye tanker, som dukker op i anden halvdel af 1800-tallet, handler om, at piger ikke bare skulle opdrages inden for hjemmet, men også uddannes til at blive samfundsborgere. I Danmark står førnævnte Natalie Zahle som en central figur i dette arbejde, som også handlede om at give kvinder mulighed for en selvstændig livsstilling uden at skulle være økonomisk afhængig af ægteskabet, og her blev lærerindegerningen vigtig som et alternativ til ægteskabet.

En anden central skikkelse i dette arbejde var Maries egen mor, Line Luplau, der gik ind i arbejdet for kommunal valgret for visse kvindegrupper over hele landet. Parlamentariske rettigheder til kvinder var et oprør mod den uretfærdighed, at kvinder var politisk umyndiggjorte, men også en pointering af, at de i kraft af deres moralske overlegenhed ville kunne påvirke samfundet i en mere kvindelig – og dermed bedre – retning.³⁷ Kvindesagen spillede en vigtig rolle for Emilie Mundt og Marie Luplau. De befandt sig på den "yderste radikale Fløj", hvor ønsket var at opnå absolut lige ret og adgang til alt for kvinde som for mand.³⁸ Dette lå især Marie Luplau på sinde både på skrift og i tale, og gennem det meste af sit liv publicerede hun artikler og kommentarer, mens Emilie Mundt i højere grad bidrog med tegninger og illustrationer til tidsskrifterne.³⁹ Under Første Verdenskrig tog Luplau også bladet fra sin

pacifistiske mund i fredens og i Guds navn imod dem, der mente, at krig måtte til for at skaffe fred.⁴⁰

Et andet eksempel på især Marie Luplaus aktivisme (og humor) var, da hun i 1895 henstillede til professor og teaterdirektør Christen Riis-Knudsen (1863-1932) at forbyde damerne at beholde hatten på, når de gik i Dagmar-teatret,

ligesom det var forbudt for herrerne at beholde hatten på, for som hun ræsonnerede: "en Herrehat henregnes ubestrideligt til Overtøj og bliver ikke taalt, – er en Damehat da – Undertøj?"⁴¹ Det handlede om ligeberettigelse mellem mænd og kvinder, men det siger også meget om tiden, og hvor forsigtigt man trods alt synes at være gået frem i 1895.



Skolebestyrer Natalie Zahle boede også sammen med en anden kvinde. På billedet ses hun (siddende til venstre) og bag hende, lærer Ingeborg Vinderen, som hun i mange år delte hjem med. I midten ses forstander (og plejedatter) Hansine Gerdtzen, stående til højre skoleinspektør Minne Bruun og siddende yderst til højre seminarieforsander Christiane Lund med hunden Bob i forgrunden. Fotograf ukendt, ca. 1900, Det Kgl. Biblioteks billedsamling.

Periodens moralske oprustning, som den fandt sted blandt disse foregangskvinder, kom også til udtryk i form af socialt engagement og et ønske om at gøre mændene kønsligt rene, mens et andet område var kampen mod alkoholmisbrug og prostitution. Således gik Marie Luplau ind for, at voldtægtsmænd skulle "kønsløsgøres" eller kastreres.⁴² Frem voksede også en bevidsthed om, at kvinder var ofre for ækle mænd, og det kom for nogle til at betyde, at kærlighed mellem kvinder blev betragtet som det mest værdifulde. Hvor sådanne forhold blandt borgerkvinder først i århundredet var blevet tålt, fordi de holdt sig indenfor kvindelighedens grænser, så ændrede "overgangskvinderne", som Karin Lützen har kaldt dem, i slutningen af 1800-tallet med deres sædelighedsbevidsthed dette og satte indirekte den kærlighed, der var blottet for kønsligt begær, som det højeste mål.⁴³ Og fordi overgangskvinderne selv havde skabt en overbevisning om, at det mest moralsk anstændige og mest tilfredsstillende på grund af fælles begærløshed og høj moral var kærligheden til andre kvinder, indgik de med roligt sind sådanne forhold, som endvidere blev mulige med den selvskabte økonomiske selvstændighed.⁴⁴

Det private, der interesserer nutiden så meget, er det i sagens natur vanskeligt at belyse nærmere, fordi det intime privatliv kun sjældent omtales i breve og dagbøger. Vi kan slutte, at en kvinde, der fødte børn, må have haft et sådant, men i barnløse ægteskaber er det i sagens natur mere kompliceret. I et brev til Inger Sørensen fra Marie Luplau fra den 19. december 1922, altså mindre end to måneder efter Emilie Mundts død, fortæller hun:

De spørger, hvordan det gaar for mig – ja – kære Fru Inger, det er svært – kan De tro – mit Savn er Ubeskriveligt – 47½ Aar levede vi det inderligste – herligste Samliv – i Stort og Smaat – i Et og Alt – saa De vil nok forstaa, at jeg føler det, som var hele Livet slået istykker.

Hvad mener Luplau med "47½ Aar levede vi det inderligste – herligste Samliv..."? Der kan næppe være meget tvivl om, at de to efter så mange år sammen var blevet som et

gammelt ægtepar, dvs. de var vokset sammen i tanke og handling, og at Mundts død derfor måtte føles som en amputation af en meget stor del af Marie Luplau selv. Mange af de fælles erindringer og oplevelser døde sammen med Emilie Mundt, som i ethvert andet lykkeligt samliv, hvor den ene falder fra. Ret meget mere giver brevet til Inger Sørensen os ikke ret til at konkludere.

Nationaltidendes nekrolog over Marie Luplau satte følgende ord på hendes og Mundts samliv: "De to Kunstnerinder var ikke alene som Mennesker knyttet inderligt til hinanden. De ledede i Fællesskab en Malerskole..."⁴⁵ Igen kan vi naturligvis kun gisne om, hvad "inderligt" betyder i denne sammenhæng. I Dagbladet (København) stod: "i mellem hende [Mundt] og Marie Luplau bestod et trofast Venkab lige indtil Døden skilte dem".⁴⁶

Inden vi drager forhastede konklusioner: som vi lige har set fordrede datidens kvindelighedsideal kyskhed, blufærdighed og åndfuldhed, og netop derfor var sådanne forhold ikke nødvendigvis kønslige, men det er, hvilket også fremgår med al tydelighed af Luplaus breve, overhovedet ikke det samme som, at de var uden betydning – tværtimod.

Mundt og Luplau var foregangskvinder, ingen tvivl om det. Det er dog nok alligevel at gøre dem mere moderne, end de trods alt var, når de og datteren Carla pludselig ud nævnes til regnbuefamilie og til en del af LGBT+ bevægelsen. Der er selvfølgelig ligheder, men der er mindst lige så mange forskelle. Jeg føler mig ikke overbevist om, som det gennem årene er blevet insinueret og nu tilsyneladende også gennem avisartikler og udstillinger slået fast, at de var kærester og havde et homoseksuelt forhold i en regnbuefamilie. Måske er det snarere et udtryk for nutidens ønske om at ville spejle sig selv i fortiden. Og den slags bør vi generelt være forsigtige med – i hvert fald hvis vores hensigt er at forstå fortiden og dens mennesker.

Den rygende pistol i form af et afgørende bevis får vi aldrig, og så længe tvivlen består, kan synspunktet jo fortsat hævdes, også selvom det måske hviler på et skrøbeligt

fundament. Og det, vi kun kan gisne om, er jo netop den slags stof, som myter er gjort af. Det er derimod hævet over enhver tvivl, at de to kvinder stod hinanden meget nært forbundet i den samme form for kærlighed, man typisk finder med en mand og en kvinde i et traditionelt ægteskab.

Samlingen

Den aktualitet som Vardemuseernes samling af Mundt og Luplaus malerier har for tiden, skal vi kun glæde os over. Men gad vide, om ikke de to kvinder ville have undret sig over nutidens store interesse for deres privatliv? En interesse, der reelt kan ende med at reducere deres kunstværker til en form for vedhæng til det, at de var kvinder, regnbuefamilie og måske homoseksuelle?

Man må antage, at det de gerne vil huskes for er de efterladte malerier. Samlingen af Mundt og Luplaus malerier i Varde er dels indkøbt, dels doneret til museet i årenes løb. Det var tidligere museumsdirektør Ole Faber, der med sit kendskab til og sin store interesse for den lokale malerkunst så mulighederne i de dengang "glemte" kvinders kunst. På den ene side er der deres tilknytning til købstaden Varde, malerier fra byen og portrætterne af forældrene, og på den anden side to gode malere med en særlig historie. Af større betydning er det dog, at både Mundt og Luplau efter at være flyttet til hovedstaden af og til var på besøg i Varde og vigtigere endnu også malede, når de var i byen.

Som malere tilhørte Emilie Mundt og Marie Luplau vel nærmest realismen, der, sammen med naturalismen, var en reaktion imod romantikkens drømme og idealisme. Som afløsning for romantikkens sværmeri blev det ambitionen at gøre livet sandere, indholdsrigere og stærkere ved at vække mennesket af dets drømme for at sætte fokus på den sanselige tilværelses faste grund. Inden for det sociale liv førte det, som vi har set, til en bestræbelse på moralens højnelse, mens det inden for kunsten betød, at den ikke længere skulle skabe nye verdener, men i stedet

dyrke den indgående iagttagelse og studium af tilværelsen selv. Karakteristikken passer glimrende på både Mundt og Luplau, dog med i hvert fald én undtagelse, der synes at bekræfte reglen i Marie Luplaus værk. Det skal vi se nærmere på.

Emilie Mundt

Som Kunstner er Frøken Emilie Mundt særlig Børnemaler. Det er navnlig hendes Fortællermaade i hendes Børnebilleder, hun er kommen højest, og hvori næppe nogen Kunstner her hjemme er kommen hende nær.⁴⁷

Hendes malerier ikke mindst af børnehjemsbørn opfattedes dengang som radikale, fordi de beskæftigede sig med motiver fra samfundets bund og som sådan var nyskabende. I nekrologer over Emilie Mundt i Socialdemokraten hed det om et af disse malerier:

Et Mesterværk er det store Billede, malet i 1886, hvor hun har fremstillet en Hvilestund i Istedgades Asyl. Det var da ogsaa Tale om i 1886, at dette Billede skulde være belønnet med Guldmedaille, men man mente, det var uklogt at give en Kvinde denne Belønning.⁴⁸

Der er dog ingen grund til at reducere Emilie Mundt til "børnemaler". Fra hendes palet eksisterer både portrætter og landskaber, heriblandt også motiver fra Varde, bl.a. et lille billede fra Smedegade malet i 1886, altså efter opholdene både i München og Paris – og en fransk påvirkning fornemmes da også. Maleriet må være blevet til i forbindelse med et sommerbesøg hos hr. og fru. Luplau i Varde Præstegård. I hvert fald viser det Smedegade malet fra øst mod vest på en sommerdag med udsprungne grønne træer og en høj blå himmel. I maleriet demonstrerer Mundt, at hun også kunne male gadepartier fint komponeret, som billedet er, delt op mellem lys og skygge. Hvorvidt, der var tale om et forarbejde til et større maleri, er uklart, men der er tale om et naturalistisk maleri, hvor det skitseagtige præg nærmer sig impressionisme, fordi hun ofrer enkelthederne – konturlinjerne står ikke længere helt skarpe, hvorved farverne



Emilie Mundt: Et flot komponeret kig ned ad Smedegade i Varde set fra øst mod vest, 1886. Det forreste hus til højre ligger der stadig, mens det efterfølgende er erstattet af en nyere bygning.

kommer til at vibrere som en varmedis på en sommerdag og tilfører samtidig husrækken og de forskellige huse liv. Særligt billedets højre side, hvor solens stråler spiller i træernes grønne blade og hustagenes røde teglsten, løfter maleriet udover det rent lokalhistorisk interessante.

Emilie Mundts for tiden mest efterspurgt og udlånte maleri er *Malerinde og barn i atelieret* dateret 1893. Det er i modsætning til det foregående et fortællende billede, der med sine perspektiviske linjer i gulvbrædderne drager os ind bag forhænget og ind i det private – meget apropos nutidens interesse for netop det private. På maleriet ses den lille Carla sammen med Marie Luplau, der sidder foran staffeliet med palet og pensel, og som let genkendes på sit kortklippede hår. Maleriet viser parrets lejlighed på Gammel Kongevej 136, hvor deres tegneskole også holdt til. Man fornemmer dels Emilie Mundts glæde ved børn og hendes evne til at male dem, dels giver hun prøver på sine

evner som portrætmaler. Et andet eksempel kunne være portrættet af Daniel Luplau, som hun har skildret som den myndige, erfarne og tænksomme præst.

Malerinde og barn i atelieret er et typisk realistisk maleri af et borgerhjem på Frederiksberg i victorianismens dage med tunge møbler og tykke tæpper og draperier. Marie Luplau i en lang sort tilknapet kjole og den lille Carla iført en tidstypisk rød kjole. Maleriet er mere konservativt i malemåden end det førnævnte maleri fra Smedegade i Varde med de vibrerende farver, men Mundts fornemmelse for billedkomposition fornægter sig ikke. Delt som det er mellem gulvbrædder, tæppe og et forhæng, der danner billedets for- og baggrund, mens Marie Luplau udgør dets absolutte centrum. Det tunge mørke draperi optager det meste af billedets venstre side og har sikkert haft som funktion at kunne opdele den store stue. Omend en moderne symbolsk tolkning af forhænget sikkert ville hæfte sig ved, at kunstneren Emilie Mundt har trukket det til side for at fortælle os om sit kødelige kærlighedsforhold til Marie Luplau. Lidt mindre spekulativt, men nok mere sikkert er det, at de personer, hun har malet: familien: Marie, Carla, Daniel og Line Luplau, som sammen med rummet: dvs. arbejdet, arbejdspladsen og hjemmet, var de alt overbyggende elementer i hendes tilværelse.

Bag Marie ses den gamle pastor Luplau med ryggen til ved klaveret, og på bagvæggen til venstre for ham ses et portræt af Line Luplau, som på det tidspunkt, hvor maleriet er dateret, havde været død i et par år, men som i kraft af portrættet stadig synes at være til stede i lejligheden. Til dette portræt gemmer der sig en lille historie, for et nærmere kig på maleriet af Line Luplau afslører en til forveksling slående lighed med samme skikkelse i et andet maleri, nemlig Marie Luplaus berømte maleri *Fra Kvindevalgretskampens første Dage* (1897), som i dag hænger på Christiansborg. Tilsyneladende en detalje, som dog muligvis kaster lys over en gammel gåde. Sagen er nemlig den, at der på et tidspunkt er blevet skåret i det omtalte billede på Christiansborg, hvor Line Luplau står



Emilie Mundt: Malerinde og barn i atelieret, 1893. Maleriet er fra Mundt og Luplaus hjem på Gammel Kongevej 136 på Frederiksberg. På maleriet ses Marie Luplau sammen med adoptivdatteren Carla, Daniel Luplau ved klaveret og Line Luplau på væggen. Sammenlignes maleriet med Mary Steens fotografi fra 1885 på artiklens første side ses det let, hvordan Mundt har ramt noget meget karakteristisk hos Luplau.

*Ar på bagsiden af Marie Luplaus Fra Kvindevalgrettens første dage (1897), hvor Luplau selv eller en tekniker har indsat portrættet af hendes mor.
Foto: Anne Brøndum.*



Marie Luplau: Fra Kvindevalgrets kampens første Dage, 1897. Line Luplau stående som bevægelsens frontfigur i datterens berømte gruppeportræt. Maleriet voldte vanskeligheder at male og Luplau endte med at genbruge et gammelt portræt af moderen. Marie Luplau selv ses i øvrigt stående som nummer fire fra højre. Senere fraskrev hun selv gruppebilledet al kunstnerisk værd.

helt centralt.⁴⁹ Ar bag på lærredet afslører indgrebet, og det ser unægtelig ud til, at det netop er det portræt, som Emilie Mundt har malet som en del af interiøret i *Malerinde og barn i atelieret*. Portrættet har sandsynligvis været Marie Luplaus pendant til Mundts store portræt af Daniel Luplau. Alt tyder derfor på, at Marie Luplau på et tidspunkt har taget portrættet af sin mor ned fra væggen og indsat eller fået det indsat i det berømte gruppebillede.

Hvorfor skulle Marie Luplau så have taget portrættet af moren ned fra væggen og placeret det i et andet maleri? Forklaringen kan være, at det ikke var lykkedes hende at male et nyt portræt af moren, som var kunstnerisk tilfredsstillende for hende, måske fordi moren jo ikke længere kunne sidde levende model. Opgive ville Marie dog ikke, da hun jo med sit gruppebillede fik lov at fortælle, hvilke personer, der var og havde været de vigtigste i kvindevalgretskampens første dage. Og det blev, måske mindre overraskende, med Line Luplau i forgrunden. Det kan i øvrigt nævnes, at Marie Luplau aldrig blev tilfreds med billedet, som hun selv fraskrev "al kunstnerisk Værd" og kun tillagde "kulturhistorisk Betydning".⁵⁰ Marie optræder i øvrigt selv på maleriet, stående som nummer fire fra højre.

Marie Luplau

Marie Luplau har hidtil haft sin Styrke i Landskabsmaling, som ofte har faaet den Ros af Kunstnere: "ja, det er virkelig Natur".⁵¹

Sådan blev Luplau karakteriseret i samtiden, og selvom karakteristikken er gammel, er den stadig relevant, men som det allerede er fremgået, kunne Marie Luplau også male portrætter. Der findes flere, men et godt eksempel er hendes fine portræt af Emilie Mundt dateret 1872.

Frk. Rosenørns hus er et smukt lille maleri, som emmer af både ro og harmoni. Det er malet af den ca. 30-årige og relativt nyuddannede maler, der tydeligt demonstrerer, at hun med farver og linjer kunne gengive et motiv på realistisk vis. Det viser også, at hun evnede at indfange stemningen på en



Marie Luplau, Frk. Rosenørns hus, 1878. Huset lå ved Storegade i Varde, men blev nedrevet i 1933. Et smukt lille maleri, der viser Luplau som en god skildrer af stemningen på en sommerdag.

sommerdag med et par enkelte skyer på den blå himmel. En velkendt stemning, hvor beskueren næsten kan fornemme duften af havens træer og buske, fornemme den kølende brise, der roligt bevæger blade på træer og buske. Motivet er en lille oase i Varde, og den frodige have skildres med de sommerlige træers grønne grene. Vi ser en mand med hat – måske er det hendes far – og ved de åbne døre ses en kvinde siddende ved det, der kunne ligne et dækket bord. Bag bygningen, træer og buske ses også Varde Kirke, som i 1878 havde fået sit nuværende spir, og samtidig understreger det sikkert også Luplau-familiens relation til byen. Fra samtidige fotografier af bygningen kan man se, at Luplau i dette billede skildrer virkeligheden på næsten fotografisk vis. Det ses af bueslagene og de enkelte sten i murværket samt træernes blade, malet med akkuratess. Det er et æstetisk vellykket miniatureværk (blot 14,5 x 19 cm) helt i tidens smag. Hverken i motiv, stil eller teknik er det revolutionerende, tro som hun er mod tidens malestil.

Marie Luplau: Symbolistisk
gadeparti, 1898. Dette
symbolistiske maleri er vist nok
det eneste i hendes samlede værk.
Maleriet er yderst gådefuldt og kan
hænge sammen med en åndelig
krise, hun gennemlevede i de år.
Maleriet er for tiden udstillet på
Munchmuseet i Oslo.



Frk. Rosenørns hus er dateret 1878 og er altså malet efter opholdet i München og på den tid, da de to kvinder oprettede og dedikerede sig til deres malerskole på Frederiksberg. I 1878 var Daniel Luplau endnu præst i Varde, og igen må det være blevet til under et besøg i byen. Det lille maleri forestiller frk. Rosenørns hus i Varde med storkerede på taget. Det er malet i haven, der lå ud til Arnbjerg ved herredsfoged Axel Rosenørns (1824-91) ejendom, hvor det nu nedrevne Varde Posthus senere kom til at ligge. På billedet ses østgavlen af Rosenørns hus, der var opført i 1853 af en anden herredsfoged, nemlig herredsfoged og minister Theodor Rosenørn-Teilmann (1817-79). Huset er også blevet kaldt "Frøkenen på Nørholms hus" efter Ingeborg Kristiane Rosenørn-Teilmann (1852-1929), og det blev senere hjemsted for Rosenørnske legatstiftelse i Varde. Maleriet har således også en stor lokal-historisk værdi.

En fuldstændig anden stemning finder vi i det næste maleri. Det er et sjæleligt billede, hvor sommeridyllen er afløst af et natligt mareridt eller en vision fra helvede. På maleriet ses fire nøgne kvinder. En står (bundet?) med ryggen mod et træ, en anden strækker sig op ad et træ, en tredje er sunket sammen foran et, mens en fjerde ligger på vejen i nogle grene. På vejen ligger hvide blomsterbuketter tilsyneladende smidt. Den mærkelige scene udspiller sig i en gade med karréer på begge sider. Natten er faldet på, og halvmånen ses sammen med en mørk og truende skyformation. I dette symbolistiske maleri synes Marie Luplau at skildre scener fra en helt anden side af tilværelsen end den, vi umiddelbart kan se, men som vi måske en gang imellem kan fornemme.

Det er uden sammenligning det mest radikale af alle de malerier, der findes i museets samling, og som sådan atypisk, og det er i den forstand i slægt med symbolismens store mestre som fx norske Edvard Munch (1863-1944) og danske Johannes Holbek (1872-1903). Maleriet er både uhyggeligt og gådefuldt, for hvilken apokalyptisk vision kan det mon dreje sig om? Er maleriet et forsøg på at forny sig eller ramme tidsånden? Næppe! Det er motivet for skræmmende og for uforståeligt til.



Marie Luplau: Portræt af Carla Mundt-Luplau, 1901. "Denne Begyndelse til Carla fra mine Sygdoms Aar..." har Luplau skrevet på selve lærredet.

Vi kender ikke til, at Marie Luplau skal have haft en åndelig krise i de år. Og dog! På et portræt af adoptivdatteren Carla har Luplau skrevet: "Denne Begyndelse til Carla fra mine Sygdoms Aar, som aldrig blev færdig. Gjemmes for Haarets skyld til Minde om det paa det Stadium". Oplysningen understøttes af, at Marie Luplau i 1897 for alvor gik ind i kvindesagsarbejdet, hvor hendes mor havde været yderst aktiv, men allerede i 1899 trak sig igen af helbredshensyn.⁵² Det er kun muligt at gisne om, hvad det kan have drejet sig om, men det kan have været sygdom eller overbelastning af fysisk eller psykisk art. Den ro og harmoni, der herskede i maleriet *Frk. Rosenørns hus*, er i det symbolske billede afløst af en søgen ud i sjælens

afkroge. Det er et meget radikalt maleri, der vidner om, at Marie Luplau kendte til sjælens afgrunde, et sted, hvor hun ikke syntes at have været før, og så vidt vides heller ikke siden vendte tilbage til. Et sted, hvor det kendte og genkendelige opløses, men som hun alligevel med sine pensler formåede at bringe noget med tilbage fra.⁵³ Måske skræmt? Eller måske helet? Efter år 1900 vendte hun igen tilbage til de harmoniske landskabsmalerier og portrætter. Samtidig er det også klart, at det atypiske motiv med de nøgne kvinder har nærret ideerne om Marie Luplaus homoseksualitet. Endnu mere interessant ville det dog have været, om vi kendte til flere af disse mørke symbolistiske billeder fra Marie Luplaus palet. Måske blev det bare ved det ene, fordi prisen for disse rædselsvisioner var for høj?

Parrets sidste år

Den brevsamling, der opbevares på Varde Lokalhistoriske Arkiv, er fra årene 1920-25. Den er hovedsageligt skrevet af Marie Luplau, mens enkelte breve er af Emilie Mundt. Brevene stammer fra parrets sidste leveår, efter at de omkring 1913 var flyttet til Amicisvej 1's tredje sal på Frederiksberg. På dette tidspunkt nedlagde de også deres tegne- og malerskole efter 35 års virke.

Brevene er skrevet til Inger Sørensen, som var gift med herreekviperingshandler Marius Sørensen, Esbjerg. Foruden brevene dukkede, som nævnt, også en samling på 13 fotografier op taget ved Esbjerg og på Fanø samt ved afholdshotellet i Ruds Vedby på Sjælland i sommeren 1921. På billederne ses bl.a. Inger Sørensen og hendes mand Marius sammen med Mundt og Luplau og fru Lambert. Billederne viser nogle selvbevidste kvinder, det være sig fru Lambert rygende på en cigar eller Marie Luplau med det kortklippede hår. Mest påfaldende er måske Emilie Mundt, der sidder lidt sammensunken på billederne, som blev taget blot et års tid inden hendes død.

Brevene giver et lille kig ind i Mundts og Luplaus tilværelse. De kredser om arbejde og forretning, men også om



På fotoet ses fra venstre: Inger Sørensen, Emilie Mundt, Marie Luplau og Fru Lambert med stok og cigar. Emilie Mundt synes ganske svækket. Sommerferien 1921.

parrets vigende kræfter og stadigt svageligere helbred. Selvom de var kommet op i årene, fornemmer man, at især Luplau stadig var i vigør, og at arbejdet spillede en meget vigtig rolle, også så meget at hun flere gange måtte undslå sig Inger Sørensens invitationer om at komme til Esbjerg og Fanø. I stedet holdt parret sig i de sidste år til udflugter og malepladser, der lå tættere på København i Ruds Vedby og Farum. Brevene vidner også om Luplau som en talentfuld sælger af parrets kunst, og derfor spiller penge også en fremtrædende rolle i korrespondancen. Men nu var Inger Sørensen jo også en af parrets gode kunder, som dette brev fra Marie Luplau, 28. august 1920 viser:

Betalingen til Emilie er ganske undergivet samme Vilkaar som til mig; i 45 Aar har vi levet sammen og kun havt en Pengekasse – og der har aldrig været Klammeri er det ikke helt godt gjort! – altsaa De kan, om De vil – eller Deres Mand vil – beholde Billedet og betale det om et Aar f. Ex. – nu har De jo Lov at betænke Dem saa meget De vil.

Parrets "mæcen," Inger Sørensen, var født Inger Hansen i 1881 og altså en hel generation yngre end Mundt og Luplau. Inger Sørensens voksenliv startede med, at hun som 17-årig blev gravid. En måned før sin 18-års fødselsdag nedkom hun med sønnen Georg og blev gift med drengens far, Marius Sørensen. To år senere fik de en pige, Lauritza og nok et par år senere endnu en dreng, Knud. Denne bagatel, efter nutidens målestok, at Georg var blevet undfanget inden ægteskabet, betød, at parret aldrig fejrede deres bryllupsdag og hverken deres sølv- eller guldbryllup, da sønnens alder jo var afslørende. Marius blev, som allerede nævnt, herreekviperingshandler i Dansk Beklædning, der havde til huse i Axelborg på hjørnet af Kongensgade og Kirkegade i Esbjerg. Marius overtog butikken, og familien flyttede ind i den herskabslejlighed, der hørte til forretningen på Kirkegade 18's anden sal. Denne herskabelige lejlighed må have haft store tomme vægge, og samtidig må forretningen også have givet økonomisk råderum, så den kunstinteresserede Inger kunne udstyre hjemmet med kunstværker af både Emilie Mundt og Marie Luplau, men også af en lokal skikkelse som Niels Holbak (1884-1954).

Af brevene fremgår det, at Inger Sørensen nok var en flittig kunde, men det er også tydeligt, at der havde udviklet sig et venskab mellem hende og Emilie Mundt og måske især Marie Luplau. I foråret 1921 inviterede Inger og Marius Sørensen Mundt og Luplau til Fanø, hvor de havde lejet et stråtekt fanøhus. På et af fotografierne ses Marie Luplau male under åben himmel, og bag hende står den 10-årige Knud, Inger og Marius' yngste søn, der siden huskede, hvordan han havde set, Luplau male direkte på lærredet uden først at tegne motivet op.⁵⁴



Inger og Marius Sørensens yngste søn Knud og Marie Luplau på klinten over havnen med udsigt mod Fanø 23. april 1921.

I sommeren 1921 mødtes de igen. Denne gang på Ruds Vedby afholdshotel, der tilhørte noget familie til Inger og Marius, som derfor ofte holdt deres sommerferier der. Her mødtes de med Emilie Mundt og Marie Luplau, som holdt ferie der sammen med fru Lambert. Inger Sørensen blev meget fascineret af de to malerinder og købte flere både store og mindre malerier af dem begge. Emilie Mundts og Marie Luplaus breve antyder da også, at parret satte stor

pris på Inger. I et brev fra 23. november 1921 skriver Emilie Mundt til "kjære lille fru Sørensen" og takker for de tilsendte 200 kr. og mindes de gode sommerdage i Ruds Vedby:

Har De det godt? Siden vi saaes dernede i Ruds Vedby! Det er snart længe siden – hvor er det dog underligt saadan at leve sammen og saa skilles brat. Jeg synes, der var saa meget vi kunde tale sammen om. Kort sagt jeg længes efter Dem. Kommer De ikke herover og ser Maries Udstilling?



Efter at have lukket deres tegneskole flyttede Marie og Emilie til 3. sal på Amicisvej 1, stadig på Frederiksberg. Ejendommen ses her på et postkort stemplet i 1925. På dette tidspunkt boede Marie Luplau alene i lejligheden. Påskriften lyder: "Mig og min Parapluie paa Altanen Carlus Mand ogsaa, men utydelig".

I et brev fra 28. maj 1922 er det Luplau, der skriver:

bare De ikke bliver træt af mig, men der ligger jo saa meget imellem os, og det er dejligt! Ved De, hvad jeg strax laa og tænkte paa – om De rigtig havde truffet mig for bare et godt Aar siden, da jeg var i min fulde Kraft for det var jeg som baade Kunstner og Menneske.

Bemærk rækkefølgen: kunstner først, menneske så. Det synes oplagt at havde været Luplaus selvforståelse.

I et brev, dateret 11. juni 1922, fortæller Luplau, at parret var taget til Farum, hvor de opholdt sig på frk. Herholdts pensionat, men til Sydvestjylland ville hun dog ikke.

Derovre har jeg lidt langt til Motiverne og mine Kræfter til at gaa langt og slæbe Bagagen er ikke saa mange; men her er hjælpsomme Hænder. Nej, det Værste – og det er slemt og trangt, kan De tro, er at min kære Ven [Emilie Mundt] er sløj; Syn, Hørelse, Talen er ikke altid god og Gangen synes jeg er taget af hende, men det kommer maaske nok af, at hun er blevet lidt overforvænt med Spadsereture herude i den første Tid; saa det retter sig jo nok.

I det følgende brev til Inger Sørensen fra 9. juli 1922 fortæller Luplau, at Mundt har fået en skade på sit ben, da hun en nat ville stå ud af sengen, men styrtede baglæns om, og nu næsten ikke kunne gå længere. "Jeg kunde næsten misunde Dem et lille Fanø-ophold – skøndt mit Humeur og de triste Forhold med Emilie ikke egner sig til nogen Rejselængsel".

Den 22. august 1922 fejrede Emilie Mundt sin 80-års fødselsdag, og i Luplaus brev den 6. september til Inger Sørensen fortæller hun, at "Fødselsdagen blev en stor Dag for min kære Emilie, der var Hyldest og en Anerkendelse fra offentlig og privat Side som jeg ikke havde drømt om". Den 20. oktober skrev Luplau, at Emilie var bedre end året forinden, og at hun nu havde flere kræfter, "og det er jo dejligt".

Helt godt var det nu ikke, for blot fem dage senere den 25. oktober 1922 døde Emilie Mundt og blev begravet fra Frederiksberg Kirke på Solbjerg Park Kirkegård. I december samme år arrangerede Marie Luplau en mindeudstilling hos Bergenholtz i Vesterbro Passage for hende, og i aviserne kunne man læse, at Emilie Mundt nu blev udnævnt til "fattigmands-børnernes Malerinde".⁵⁵

Et brev fra fru Lambert til Inger Sørensen fra 28. november 1922 vidner om, at vennerne var bekymrede for Marie Luplaus befindende: "Den store Sorg hun har trænger til at blive afledet lidt. Det bliver forfærdeligt tomt for hende for noget elskeligere end lille Mundt fandtes ikke". Trods vennernes bekymring livede Luplau op igen.

Den 19. december 1922 takkede Marie Luplau Inger Sørensen for både brev, penge og billeder og benyttede lejligheden til at fortælle, hvor hårdt et slag Emilie Mundts død havde været for hende:

... men siden hun gik bort har jeg ikke malet endnu dels af aandelig Umulighed – dels fordi 1000 ting har lagt beslag paa Tid, Kraft og Kræfter – ikke mindst hendes Udstilling, som har været et uhyre Arbejde for min Aand og min Haand; ja kun Tegninger 134 og et Par enkelte Billeder – Asylbilledet som Reklamebilledet i Vinduet.

I brevet til Inger fortalte Luplau også om Emilies allersidste tid:

Gud være lovet, at hele Mundts aandelige Støbning var fuldstændig uberrørt af hendes svækkede Syn; men lyst var hendes Liv jo ikke i de sidste Aar; dog – Mærkeligt nok var de sidste Maanedes herhjemme forholdsvis rigtig rare – hun færdedes jo alle Steder med mig – endog alene gik hun Ture med Jeppe – kunde gaa og pille med mangt og meget i Huset [...] og – hun spillede Kort! Baade L'hombre og Bridge, hvilket var en stor Opmuntring for hende. Og godt og vel var det jo, at hun ikke skulle være bleven hjælpeløs (det var hendes Skræk at tænke paa) eller ligge længe – det var kun 24 Timer.

Og brevet slutter: "De kan tro, at jeg er glad for min Carla, hun var Gudskelov jo hjemme de sidste 2 Maanedes [Emilie] levede og hun var lykkelig for hende". At tabet af livsledsagersken ramte Luplau hårdt, er tydeligt i et brev, hun skrev efter nytår, den 19. januar 1923:

De maa ikke være vred paa mig, og De maa ikke tro, at det er Utaknemmelighed – men – min stakkels Hjerne er saa overfyldt og saa forarbejdet; De aner ikke hvad der er gaet igennem den siden 'hun' gik bort af Afgørelser, Pengesager, Bestemmelser o.s.v. og Alt er jeg jo ene om – dertil kommer, at jeg i hvert et Aandedrag lever med det dybe Savn.

Brevene bærer vidnesbyrd om Luplaus fortsatte lyst til at male, men også om at de sidste år blev svære. Således kunne hun året efter, den 1. februar 1924, fortælle Inger Sørensen, at hun efter julebesøget i Ruds Vedby var faldet og havde knust højre overarmsmuskel. Den efterfølgende tid havde været drøj med smerter og uarbejdsdygtighed, men hun håbede på snart at kunne begynde at male lidt igen. Hun sluttede brevet af med følgende: "Send mig et lille Ord – jeg længes efter Dem og et lille Livstegn" – og fortalte, at Carla havde giftet sig til uhyre beskedne forhold, men at hun virkede både glad og lykkelig.

Trods besværlighederne kunne Marie Luplau den 24. september 1924 skrive til Inger Sørensen fra Ruds Vedby og fortælle, at hun havde det betydeligt bedre end året før, og at hun også havde fået malet en del, især under et fem-ugers ophold i Farum, og igen får man fornemmelsen af, at kunsten med stort K var, og vel altid havde været, hendes liv: "Kraften og Kræfterne er jo mindre, dog det er jo kun naturligt – men – jeg tror ikke, at der er en Aftagen i Evnerne naar jeg sidder foran et Motiv med en Pensel i Haand – og det er jo vidunderligt – en stor Naade".

Lidt efter nytår, den 20. januar 1925 skrev Marie Luplau på ny til Inger Sørensen, og som altid ganske nøgternt både om sig selv og sin karriere, men også med en usentimental bevidsthed om, at enden måske var nær:

Selvfølgelig skal De ikke have det italienske Billede, naar De saa meget ønsker det andet; De ved jo nok, at det er min Skræk at prakke Mennesker mine Billeder paa. Men lad os tale om det store – mit Hjertebarn [Landskab på Taasinge] (Jeg tror ikke, at jeg har malet noget bedre, hvilket jo ikke siger saa meget i min lille beskedne Kunstnerbane).

Luplau foreslog, at Inger sikkert med sin mands hjælp kunne erhverve et af hendes store lærreder, som hun egentlig havde forestillet sig skulle koste 1800 kr. for blot 1200 kr., og at de kunne betale i rater ad åre. Skulle hun selv gå hen at dø, var der stadig Carla.

Luplau fortæller i et brev fra den 23. januar 1925, at hun havde opsøgt sin læge, og denne havde straks sagt, "at det

ikke var noget farligt som Kræft eller anden Daarlighed – kun Katarh". Alt var tilsyneladende godt, og derfor kastede hun sig ind i forhandlinger om prisen på det store maleri, som Inger Sørensen ønskede sig. Et par uger senere, den 4. februar gav Luplau sig: "Ja, saa i Guds Navn – tag da mit Hjertebarn! Er der nogen i Verden; som jeg under det, saa er det Dem". Samtidig lovede Luplau, at hun nok skulle betale for fremsendelsen, men at Inger måtte have tålmodighed, for samtidig med Ingers brev havde hun fået udstillingsanmeldelserne fra Charlottenborg, og nu sled hun med billederne og havde ikke kræfter til andet. Den 13. marts forhørte Luplau sig, om Inger eventuelt kom til Forårsudstillingen – både Den Fri og Charlottenborg – hendes 42. Forårsudstilling.

Måske var det foråret og arbejdet med udstillingerne, der fik Luplau til at live op og igen få mod på tilværelsen. I et brev den 21. marts 1925 fortæller hun:

Jeg selv er nu virkelig ret flink, male har jeg jo hidtil kunnet efter beskeden Maalestok. Folk kan ikke forstaa, at jeg ligner mig selv saa godt," og man havde sagt hende, at hun aldrig havde malet bedre. "Jeg er taknemmelig for det, kan De tro.

Godt var helbredet dog ikke, og i det sidste brev i samlingen fra Marie Luplaus hånd, der er dateret den 6. maj 1925, fortæller hun, at hun har været dårlig, men at hun nu mente igen at være kommet på ret køl. Men det gik mod enden, og den 26. august 1925 døde Marie Luplau, men ifølge nekrologen i Nationaltidende bevarede hun i modsætning til Emilie Mundt sit helbred til det øjeblik, da hun 77 år gammel under et ophold i Nordsjælland (sandsynligvis Farum), hvor hun ellers havde arbejdet med usvækket lyst og energi, pludselig blev syg og (på Frederiksberg Hospital) måtte underkaste sig en operation, som fik døden til følge. Nekrologen sluttede med disse ord: "Som Menneske og Kunstner vil Marie efterlade sig et smukt Minde".⁵⁶ Ordene siger noget om den anerkendelse, hun havde opnået i sin samtid, men også at mindet snart skulle falme. Til gengæld er det næsten profetisk med den nutidens interesse for både Luplau og Mundt, at rækkefølgen er først menneske

og derefter kunstner. Jeg tror, som allerede nævnt, at Luplau selv ville have vendt rækkefølgen om.

Brevene fra Marie Luplau giver netop indtryk af en kunstner, men også en forretningskvinde, for hvem arbejdet fyldte store dele af tilværelsen. Til trods for at brevene stammer fra en periode på kun godt fem år, får man et indtryk af, at Marie Luplau altid må have været en kunstner, der fuldt ud helligede sig sit arbejde, og for hvem kunsten gik forud for alt andet og gennem en menneskealder havde fyldt hele hendes og Emilie Mundts tilværelse.

Marie blev ligeledes begravet fra Frederiksberg Kirke af pastor Mundt, der var præst ved Matthæuskirken og nevø af Emilie. Hun blev stedt til hvile på Solbjerg Parkkirkegård sammen med sine forældre og Emilie Mundt. Gravstederne er siden blevet nedlagt.

Hvorfor blev de glemt?

Nutidens interesse for Mundt og Luplau synes at skyldes deres privatliv. Det virker opsigtsvækkende, at to kvinder på den tid kunne leve og arbejde sammen, og det påkaldte sig interesse i nutiden, fordi vi kan og gerne vil spejle os i dem. Men lige så interessant og relevant er spørgsmålet, hvorfor blev de glemt?

Som kunstmalere udstillede Marie Luplau og Emilie Mundt på de mest anerkendte udstillingssteder i Danmark. De drev en meget søgt tegne- og malerskole. De var stof i landets aviser, der skrev om deres kunst i forbindelse med udstillinger, fødselsdage og jubilæer og fulgte dem til gravene med nekrologer. Kort sagt: de var feterede i samtiden, og i den danske offentlighed respekteret for deres kunst.

At Mundt og Luplaus stjerner falmede, har intet at gøre med en eventuel forargelse over de to kunstneres private forhold. For, som vi har set, synes det slet ikke at have været et tema i samtiden. Jeg tror faktisk heller ikke, at det var en mandsdomineret dansk kunsthistorie, der mere eller mindre bevidst skrev de to og mange andre i glemmebogen, fordi de var kvinder.

Forklaringen skal nok snarere søges i, at Mundts og Luplaus malerier set i forhold til modernismen og udviklingen inden for dansk malerkunst og malerkunsten i det hele taget blev kørt ud på et sidespor og vurderet som umoderne og utidssvarende. Set med eftertidens øjne er deres malerier hverken nyskabende eller radikale. Mundts malerier af børnehjemsbørn virker ikke længere provokerende. Det, at hun tidligt havde blik for de svage, skyldtes hendes sociale engagement, som hun delte med Marie. Det havde den datidige socialdemokratiske presse blik for: "Dette Billede med de fattigt klædte, forsultne Børn er gripende og vil altid staa som et Minde om de sociale Forhold paa den Tid".⁵⁷ Det er jo sandt, men ikke lige det, som interesserer os mest i øjeblikket. Mindre tidsbunden er vel nok Mundts evne til at karakterisere og skabe liv og personlighed i portrætter. Luplaus landskaber og portrætter nåede måske ikke altid helt Emilie Mundts niveau. Luplaus landskaber er mange og gode, og som allerede hendes samtid var opmærksom på, så "Trods [...] aarelange Ophold og gentagne Rejser i Udlandet bevarede hun i sine Skildringer af danske Mennesker og dansk Landskab et tydeligt fremtrædende Hjemstavnspræg".⁵⁸ Dette var ved Luplaus død i 1925 helt sikkert ment som en ros, men de efterfølgende modernistiske strømninger inden for kunsten fandt ingen nåde for det hjemstavnsagtige. Den radikalitet, hun gav prøver på i det omtalte symbolistiske maleri, hvor hun skabte sit mest gådefulde og vildeste maleri, der førte hende ud i egne af tilværelsen, hvor hverken hun – og slet ikke Mundt ellers færdedes, synes at have været en enlig svale.

Manglen på intens radikalitet og originalitet i forhold til deres motiver og malerisk teknik må være en hovedårsag til, at de gled ud af kunsthistorien, hvor fokus ofte er på nybrud og stilbrud på maleriets egne præmisser, og her gik andre malere foran.⁵⁹ Det er her deres lidt yngre samtidige Skagensmaleren, Anna Ancher (1859-1935), udmærkede sig, fordi hun i sin behandling af lyset og dets reflekser kunne noget, ingen andre kunne helt på samme måde, men som netop har interesseret eftertiden.



Marie Luplau: Portræt af Emilie Mundt, 1872. Maleriet er et godt eksempel på, at Marie var mere end landskabsmaler. Hun kunne også male portrætter som her, hvor karakteren og personligheden bag de tænksomme øjne og læber, der udtrykker beslutsomhed, træder frem. Foto: Ole Akhøj.



*Emilie Mundt: Portræt af Marie Luplau, 1913.
En almindelig hverdagsituation: Marie på
altanen med avisen under sin "Parapluie".
Maleriet er dateret 1913, omkring det
tidspunkt, da parret var flyttet til 3. sal på
Amicisvej 1 på Frederiksberg. Foto: Ole Akhøj.*

Disse bemærkninger gør dog ikke Mundt og Luplau til ringere malere, fordi de jo så tydeligt var dygtige malere teknisk, kompositorisk osv., med andre ord deres værker har helt klart kunstnerisk kvalitet. Når det er sagt, bør vi også huske på, at her deler de skæbne med mange, mange andre fra deres generation, hvis værker ikke længere står i forreste række.

Når vi kan glæde os over genopdagelsen af Emilie Mundt og Marie Luplau, skal det, efter min mening, være fordi de begge har skabt værker af høj kunstnerisk kvalitet, der i sig selv fortjener at blive vist frem i stedet for at friste en tilværelse på et museumsmagasin. Værker, der faktisk er noget i deres egen ret og ikke behøver at hæftes op på, at kunstnerne var kvinder, eller på at nutiden finder deres privatliv spændende. Og det tror jeg faktisk, de ville have foretrukket.

Tak til Lene Kolind, Søborg, for oplysninger om Inger og Marius Sørensen.

John V. Jensen kan kontaktes på jjv@vardemuseum.dk

Noter

1. Karen Lerbech Pedersen: Priserne på gamle 'glemte' værker af kvindelige kunstnere stiger markant. *dr.dk nyheder*, 15. november 2021.
2. At både Mundt og Luplau længe var uden for rampelyset, ses fx af en mindre udgivelse: *31 Women Artists. From 31 Danish Art Museums*, som blev udgivet af det danske Kulturministerium i 1995 ved Marianne Sørensen. Her glimrer de begge ved deres fravær, men siden er interessen for dem kun øget.
3. *Dansk Biografisk Leksikon*. Red. Sv. Cedergreen Bech, 3. udgave. København 1979-84.
4. *Danmarks Præstehistorie 1884-1911* ved Max Grohshennig og Th. Hauch-Fausbøll, "Varde" bind 2. København 1914, s. 356.
5. Nekrolog over Line Luplau. *Silkeborg Avis* 24.09.1891.
6. Udklip 1904, Varde Lokalhistoriske Arkiv.
7. "At gå til Canossa" – eller "at gå Canossagang" er et udtryk, der bruges, når nogen må ydmyge sig: gå canossagang eller bodsgang. Det stammer fra 1077, da den tysk-romerske kejser Henrik IV, måtte gå til pave Gregor VII, der opholdt sig på slottet Canossa i det nordlige Italien, for at bede om tilgivelse for overgreb mod den katolske kirke.
8. *Vestjyllands Dagblad* 17.09.1891.
9. Johanne Meyer: Marie Luplau og Emilie Mundt. *Kvindebladet: "Hvad vi vil"* Nr. 35, 1893, s. 137-138; Marie Luplau og Emilie Mundt. *Næstved Tidende* 23.09.1893.
10. Marie Luplau i *Dansk Biografisk Leksikon*. Red. 2. udgave Povl Engelstoft og Svend Dahl. København 1933-44.
11. Carl Mundt i *Dansk Biografisk Lexikon*. Tillige omfattende Norge for Tidsrummet 1537-1814, Udg. og red. C.F. Bricka. København 1887-1905.
12. *Dansk Biografisk Leksikon*. Red. Sv. Cedergreen Bech, 3. udgave. København 1979-84.
13. Emilie Mundt i *Weilbachs Kunstnerleksikon*.
14. Dødsfald Marie Luplau. Nekrolog trykt i landets dagblade. *Nationaltidende* 27.08.1925.
15. Marie Luplau i *Weilbachs Kunstnerleksikon*.
16. Meyer 1893a; 1893b.
17. Danmark. *Kvindebladet: "Hvad vi vil"* Nr. 30, 1891, s. 119-120.
18. *Dansk Biografisk Leksikon*. Red. Sv. Cedergreen Bech, 3. udgave. København 1979-1984.
19. Politirapport af 16. januar 1891. Frederiksberg Politistation. Rigsarkivet.
20. Meyer 1893a; 1893b.
21. Niels Nyegaard: *Den store homoskandale*. Aarhus 2021, s. 35.
22. Birgitte Possing: Nathalie Zahle. Kvininfo. *Dansk Kvindebiografisk Leksikon* <https://www.kvinfo.dk/side/170/bio/1655/>; Viljens styrke: *Natalie Zahle – en biografi om dannelse, køn og magtfuldkommenhed*. København 1992/1997, s. 235; 316.
23. Marie Luplaus ansøgning af 23. januar 1891 til Københavns Stiftsamt. Rigsarkivet.
24. Marie Luplaus ansøgning af 23. januar 1891 til Københavns Stiftsamt. Rigsarkivet.
25. Meyer 1893a; 1893b.
26. Sidsel Welden & Inger Christine Løwe: De to kvinder drømte om et barn. Men som homoseksuelle måtte de ikke adoptere. Så fandt de en kattelæm. *Politiken*. 11.06.2021. <https://politiken.dk/ibyen/art8222481/De-to-kvinder-dr%C3%B8mte-om-et-barn.-Men-som-homoseksuelle-m%C3%A5tte-de-ikke-adoptere.-S%C3%A5-fandt-de-en-kattelæm>
27. Welden & Løwe; Kim Sejr: Emilie Mundt – lesbisk feminist og kunstnerisk entreprenør. *Kunstbloggeren* 16.12.2020. <https://kunstbloggeren.blogspot.com/2020/12/emilie-mundt-lesbisk-feminist-og.html>

28. Barbara Sjøholm gør bl.a. opmærksom på Marie Luplaus moderne frisur. Barbara Sjøholm: What we want: The Art of Marie Luplau and Emilie Mundt. *Feminist Studies* Vol. 35, no. 3 (s. 549-572) s. 551.
29. Fotografierne blev indleveret i 2021 som negativer af Lene Kolind, der er barnebarn af Inger Sørensen, og siden overdraget til Varde Lokalhistoriske Arkiv.
30. Både *Skive Folkeblad* og *Horsens Folkeblad* bragte artiklen med den meget værdiladede overskrift: "En Uhyggelig Affære. Dagens uoppe-titlige Æmne". 23.11.1906.
31. Fra Storbyens Dyb. *Middagsposten* 29.08.1906.
32. Niels Nyegaard: *Den store homoskandale*. Aarhus 2021 s. 33. Se også Homoseksualitetsbegrebet i Danmark. www.danmarkshistorien.dk
33. Karin Lützen: *Hvad hjertet begærer. Kvinders kærlighed til kvinder 1825-1985*. København 1986, s. 16
34. Nyegaard, s. 35. Se også Homoseksualitetsbegrebet i Danmark www.danmarkshistorien.dk.
35. Possing 1992/1997, s. 452; 342.
36. Lützen, s. 54.
37. Lützen, s. 59.
38. Meyer 1893a; 1893b.
39. En oversigt over en del af Marie Luplaus artikler og indlæg findes på: <https://www.kvinfo.dk/side/444/?action=3&personid=263&personolle=skribent>
40. Fred paa Jorden. Et Ord til Overvejelse for Kristne. *Fredsbladet* nr. 1, 25. Aargang, 1916, s. 2f.
41. *Isefjordsposten* 29.05.1895.
42. *Kvinden og Samfundet* nr. 6, 1921, s. 44. Begrebet "Kønsløsgørelse" er et uklart begreb og dækker over både sterilisation og kastration. Ifølge Lene Koch var en simpel sterilisation næppe nok til at hindre en seksualforbrydelse. I datidens terminologi taltes der således om både sterilisation (aflukning af henholdsvis æggelederne og sæd-strengene) og kastration (fjernelse af hhv. testikler og ovarier). Lene Koch: *Racehygiejne i Danmark 1920-56*. København 1996, s. 71.
43. Lützen, s. 71; 111.
44. Lützen, s. 73.
45. Dødsfald Marie Luplau. *Nationaltidende* 27.08.1925.
46. Nekrolog over Marie Luplau. *Dagbladet* (København) 02.10.1925.
47. Meyer 1893a; 1893b.
48. Emilie Mundt død. Nekrolog. *Socialdemokraten* 29.10.1922. Det omtalte maleri fra børneasylet i Istedgade gengives ikke her, men det kan ses hængende på væggen på fotoet af de to kvinder på artiklens første side.
49. Claudine Stensgaard Nielsen: Fra Kvindevalgretskampens første Dage. *Årbog, Kvindemuseet* 2007, s. 13-27. I artiklen findes en oversigt over, hvem alle personerne på maleriet er, ligesom forfatteren også gør opmærksom på maleriets ar. Museet blev i øvrigt i løbet af efteråret 2021 kontaktet af formidlingsafdelingen på Christiansborg Slot, hvorvidt vi kendte noget til forklaringen på denne "skade", som altså snarere er et bevidst indgreb – og som helt sikkert blev foretaget med Marie Luplau velsignelse.
50. Artikel i anledning af Marie Luplaus 70-års fødselsdag. *Nationaltidende* 07.09.1918.
51. Meyer 1893a; 1893b.
52. Lis Bruselius: Marie Luplau. *Dansk kvindebiografisk Leksikon*. 2003. <https://www.kvinfo.dk/side/597/bio/1833/origin/170/>
53. Udgangspunktet er Vardemuseernes samling, og det omtalte maleri er aldeles atypisk for Marie Luplaus værk i øvrigt. Jeg har ikke kendskab til tilsvarende malerier.
54. Oplysning fra Lene Kolind, datter af Knud Sørensen.
55. *Socialdemokraten* 11.12.1922.
56. Dødsfald Marie Luplau. *Nationaltidende* 27.08.1925.
57. Emilie Mundt død. Nekrolog. *Socialdemokraten* 29.10.1922.
58. Dødsfald Marie Luplau. *Nationaltidende* 27.08.1925.
59. Lis Bruselius ser både Mundt og Luplau som traditionsbundne og nyskabende på samme tid. Det kan hun have ret i, men stadig mangler både radikalitet og en dybere originalitet. Lis Bruselius: Marie Luplau og Emilie Mundt. *To kvindelige kunstnere i det danske kunstliv i slutningen af det 19. århundrede og begyndelsen af det 20. århundrede*. Upubliceret konferensopgave 1992.