

Lyden af autenticitet

Kurateringen af lyd i et forfatterhjem

MIKKEL ELLERSGAARD SØRENSEN & JESPER BÆKGAARD

Title: The Sound of Authenticity. The Curation of Sound in the Home of a Writer

Abstract: *From 2020 to 2022 Struer Museum in collaboration with academics from Aarhus University worked on the implementation of a soundscape for the historical house of author Johannes Buchholtz. The task was to make a historic soundscape that enhances the visitor experience without interfering with the authentic feeling of the house itself. It is argued that producing soundscapes for historical houses is made difficult partly by their defined settings and partly by demands for historization. By adopting an approach inspired by R. Murray Schafer's acoustic design and thoughts of constructivist authenticity we produced a soundscape that was less restricted by historicizing thereby making it more flexible and better suited for enhancing visitor experience. We suggest that this is one way to engage more museums in the production of soundscapes for historical houses and discuss the experiences we made in the process.*

Keywords: Museums, Sound studies, Soundscapes, Historic houses, Authenticity, Visitor experience.

Ved siden af Struer Museum ligger et rødt murstenshus, der fra 1911 til 1940 var hjem for den danske forfatter Johannes Buchholtz og hans kone Olga. Han tegnede selv huset fra bunden, der derfor skilte sig ud fra Struers andre huse, men kun få kunne forestille sig den rolle, det skulle få i den lille Limfjordsby. Da Buchholtz i 1915 udgav debutromanen *Egholms Gud* blev han med ét kendt over hele landet. Med årene blev han én af Danmarks mest læste forfattere, samtidig med at huset blev et yndet mødested for store dele af datidens kulturelite. Da Olga døde i 1957, blev huset en del af Struer Muse-

um, og det står i dag, som da hun forlod det. Møblerne står på deres plads, papirkurven er aldrig blevet tømt, og selv potteplanterne stammer fra dem, der var i huset, da hun døde.

Fortællingen er, at huset står originalt og autentisk. Det er fortællingen om, at gæsten besøger det kunstnerhjem, hvor litteraturen blev skabt, og hvor kultureliten mødtes til hyggelige sammenkomster. Personer som Jeppe og Nanna Aakjær, Johannes V. Jensen, Thøger Larsen, Johan Skjoldborg, Thit Jensen, Jo Jacobsen, Piet Hein, Jens August Schade, Karl Bjørnhof og Anker Hoffmann. Men fortællin-

gen er for unuanceret. Huset *står* ganske vist som dengang, men man oplever ikke huset, som det *var*. Engang duftede der nemlig af hjemmelavet mad, og man blev budt hjerteligt velkommen af Johannes eller Olga. Indenfor kunne man opleve sang, musik og åbenhjertige diskussioner, og udefra kunne man høre lyden af hestevogne, hønsehold og arbejdet ved jernbanen hundrede meter væk. Lyden, duften og følelsen er anderledes i dag.

I dag er der stille i Buchholtz' hus. Kun de jævnlige besøg af museets gæster og ansatte skaber et lydbillede, der bryder de lyde, der kommer fra huset selv og fra verden uden for dets fire vægge. Det er muligvis huset i sin originale form, men ikke nødvendigvis den, der giver den mest autentiske oplevelse af datidens forfatterhjem. I beskrivelserne om livet bag husets fire vægge er det sjældent, at fokus alene er på huset, væggene og møblerne. Jo – huset *var* stort, væggene var kraftigt blå, og møblerne *var* specielle. Men i kilderne er der et mindst lige så stort fokus på Johannes og Olga, deres gæster og den stemning, der blev skabt imellem dem. Johannes og Olga var et ekstraordinært par, deres gæster var blandt landets absolutte elite, og stemningen var varm og inkluderende. Gæsterne oplever i dag et hus, hvor der er gået noget tabt af historien.

På Struer Museum valgte vi at genskabe et udsnit af det forfatterhjem, der i dag er forsvundet, nemlig lyden i Buchholtz' hus. Vi vil i denne artikel redegøre for projektet, herunder diskutere de udfordringer, der følger, når man installerer lyd i en historisk bygning. Disse museumsrum er ofte kendetegnet ved visuelt stærke udtryk, der skaber mange synsindtryk hos museumsgæsten, hvilket kan komplicere formidlingen af lyd, hvis man samtidig ønsker at fastholde en autentisk oplevelse i huset. Vi har taget udgangspunkt i Raymond Murray Schafers begrebsapparat, herunder specielt

tanken om *akustisk design*, som er blevet kombineret med en konstruktivistisk forståelse af *autenticitets*-begrebet. Det er vores overbevisning, at det har gjort det muligt at skabe en installation, der understøtter museums-gæstens oplevelse af autenticitet, men uden at gå på kompromis med den historie, som museet har forpligtet sig til at formidle.

SOUNDSCAPES OG AUTENTICITET

Raymond Murray Schafer indledte den lyd-historiske tradition, da han i slutningen af 1960'erne påbegyndte arbejdet med *The World Soundscape Project*. Hans begrebsapparat er senere blevet forsøgt videreudviklet, da han er blevet kritiseret for at have en reduktionistisk og normativ tilgang til lydens udvikling (Kelman 2010:214). Han havde en klar holdning til om lyde var gode eller dårlige, og der var en tydelig tendens til, at de dårlige lyde kom med teknologiens og byernes vækst (Schafer 1994:15-99, Kelman 2010:216-7). For Schafer var kortlægningen af samfundets lyde dog ikke målet i sig selv, så meget som det var et middel til designet af et nyt og bedre soundscape (1994:4-5). Et *soundscape* kunne være "[t]he sonic environment" eller mere specifikt "any portion of the sonic environment regarded as a field of study" (Schafer 1994:274). Hertil kom begreberne *keynotes*, *signals* og *soundmarks*. *Keynotes* betegner de lyde, der er så almindelige i et område, at de typisk bliver overhørt; *signals* er de lyde, der er så markante, at de påtvinger sig lytterens opmærksomhed; og *soundmarks* betegner de lyde, der er unikke og definerende for et område (Schafer 1994:9-10, 272, 274, 275).

Debatten om lyd var dog ikke ny, da Schafer begyndte sit arbejde, og specielt støj fyldte meget. I vesten havde befolkningen i årtier oplevet, at de lyde, der omgav dem, var un-

der forandring (Bijsterveld 2008:1-26, Meyer 2015:369-71). Nogle var forsvundet, og nye var kommet til, imens andre var blevet højere, mere udbredte og mere hyppige end tidligere. Schafer var opmærksom på disse forandringer, og hans projekt handlede grundlæggende om at eliminere netop støjen: "When we know this, the boring or destructive sounds will be conspicuous enough and we will know why we must eliminate them" (Schafer 1994:4, 205). Schafer ønskede dog ikke blot at beskrive lydene som en kilde til frustration, men han ønskede at starte en bevægelse, hvor lydene var en fundamental kilde til menneskeligt velvære: "We must seek a way to make environmental acoustics a *positive* study program" (Schafer 1994:4).¹ Et kernebegreb var det *akustiske design*, hvormed han beskrev den proces, hvor befolkningen aktivt tog del i designet af fremtidens soundscape. Ved at træne befolkningen til at lytte til lydene, der omgav dem, ville hver enkelt efterfølgende kunne deltage i designet af fremtidens soundscape (Schafer 1994:205).

Det akustiske design kan direkte overføres til kurateringen af soundscapes i historiske bygninger. Bygningerne formidler aldrig hele historien, og derfor er ikke alle lyde relevante at genskabe. Et soundscape, der ikke følger et akustisk design, må integrere alle lyde, og selvom dette i én forstand er mere historisk korrekt, så vil oplevelsen også være langt mere kaotisk. Datidens mennesker kunne til dels sortere i de mange indtryk, men denne evne kan de kulturhistoriske museer ikke forvente af deres gæster. Gæsterne mangler den grundlæggende forståelse af datiden, hvori soundscapet eksisterede. Museerne kan forsøge at forklare de lyde, som museumsgæsterne hører i et soundscape, men løsningen er i modstrid med oplevelsen af det uberørte, hvorfor de historiske bygninger ofte formidles med færrest mulige informerende formidlingslag. At tage ud-

gangspunkt i det akustiske design indebærer, at museerne er villige til at acceptere et mindre komplet soundscape, der bedre formidler den ønskede historie.

Dette metodiske greb lettes ved at opfatte autenticiteten ud fra et konstruktivistisk synspunkt. Tidligere er autenticiteten blevet opfattet som en objektiv kvalitet, der var iboende genstande på baggrund af deres historiske brug, men i de seneste årtier har én opfattelse vundet frem, hvor autenticiteten alene skabes på baggrund af observatørens egne forventninger. Flere varianter findes af hver teori, men Newman (2016) har samlet dem under betegnelserne *historisk* og *kategorisk autenticitet*. Vi har taget udgangspunkt i en variant af sidstnævnte, hvor "authenticity is not considered to be inherent in the object, but instead comes to life through specific interactions between people and material things" (Newman 2016:612-3, Hammp & Swan 2014:449-50). Dette udgangspunkt var nødvendigt, da det rent praktisk er umuligt at (gen)skabe et soundscape, der lever op til kravene for den historiske autenticitet, idet ingen reproduktion besidder den iboende kvalitet, der er nødvendig for at skabe en autentisk oplevelse. Ophavet til den konstruktivistiske autenticitet kan i stedet ses som den rammesætning, hvor soundscapet formidles. Et soundscape, der skal formidle livet i en historisk bygning, må naturligvis tage udgangspunkt i de visuelle indtryk, der findes i bygningen, og den fortælling, der findes om den.

Ophavet til den autentiske oplevelse kan dog også stamme fra gæstens syn på museet. Denne autenticitets-opfattelse kalder Newton (2016) for *værdi*-autenticitet, og her stammer oplevelsen af autenticitet fra observatørens opfattelse af aktøren, når denne opfattes som værende motiveret af et bestemt værdisæt. Her er oplevelsen af autenticitet hverken defineret af

40 en iboende kvalitet eller af soundscapets overensstemmelse med museumsrummet, men derimod af museumsgæstens tillid til museet som kulturhistorisk institution.

LYDEN I HISTORIEN - PÅ SKRIFT OG PÅ MUSEER

Lydforskningen har udviklet sig meget siden R. Murray Schafer, og specielt siden årtusindeskiftet er udviklingen gået stærkt. I disse år rammer udviklingen også de danske museer, hvor der er påbegyndt store projekter på Københavns Museum og Rosenborg Slot, ligesom denne artikel markerer afslutningen på forskningsprojektet *Soundscapes i autentiske bygninger*, hvor også Museum Midtjylland og Museum Skanderborg har deltaget (Internetkilde 1 og 2). Projektet har haft til formål at bruge lyd til at formidle det levede liv i tre historiske bygninger, som i kraft af deres materielle fremtoning besidder et stort potentiale for oplevelsen af autenticitet. Det betyder, at lyden ikke kunne erstatte den eksisterende formidling, men i stedet måtte integreres i og understøtte den. Denne rammesætning adskiller projektet fra de fleste lydhistoriske formidlingsprojekter, der er udført på museer rundt omkring i verden.

Os bekendt har kun det britiske herregårdsmuseum The Vyne taget en lignende udfordring op. I forbindelse med et konserveringsprojekt i 2017-18 valgte museet at genskabe lyden i et kapel, som Henrik 8. gentagende gange besøgte i begyndelsen af 1500-tallet (Brooks et al. 2019:440-1). Kapellet står nærmest intakt fra perioden, og man har lister over indboet, der viser, hvilke genstande der i dag er forsvundet (Brooks et al. 2019:441). Museet ønskede at skabe et soundscape, der understøttede den autentiske oplevelse af kapellet, men som stadig var historisk funderet. Museet valg-

te at genskabe en forkortet udgave af messen, der fungerede som et naturligt formidlingslag i udstillingen, idet hele installationen var gemt fra gæsternes synsvidde. Gæsterne kunne ikke direkte interagere med soundscapet, der dermed primært var stemningsskabende, men selve designet og produktionen var så stærkt historisk funderet, at soundscapet formidlede en lyd, der var nær den oprindelige lyd af kapellet (Brooks et al. 2019:443-5). Selvom installationen var så anonym, at flere gæster ikke aktivt reagerede på den, så vurderer museet alligevel at den var en succes, da andre opfattede den som en positiv tilføjelse til udstillingen (Brooks et al. 2019:446-50).

Soundscapet er bevis på, at formidlingen af lyd i historiske bygninger ikke behøver tage udgangspunkt i den historiske autenticitetsopfattelse. Museet brugte ikke originale optagelser, og reproduktionerne var hverken optaget i kapellet eller designet én-til-én med de lyde, der historisk fandtes i kapellet. Soundscapet var derfor heller ikke historisk korrekt i en snæver forståelse af begrebet, hvilket er vigtigt, da de historiske bygninger ofte formidles uberørt i kraft af deres originalitet og dermed grundlæggende trækker på den historiske autenticitetsopfattelse. Ved at undlade skilte og foldere står de historiske bygninger uformidlet, så gæsterne i størst mulig grad kommer i kontakt med den iboende kvalitet, der skal give mulighed for at opleve museumsrummet som autentisk. Denne autenticitetsforståelse vil dog reelt umuliggøre auditiv formidling af de historiske bygninger.

Soundscapet på The Vyne var et pionerprojekt i museernes formidling af lyd. Efter i flere år at have været bandlyst på de kulturhistoriske museer, er lyden i dag fuldt integreret i mange kulturhistoriske udstillinger, men den er typisk blot et stemningsskabende eller informerende element, hvis ikke den alene er en praktisk kon-

sekvens af udstillingernes elektriske installationer (Bubaris 2014:393-5, 399-401, Mortensen 2012:23). Selvom The Vyne ikke er de første, der har behandlet lyden som en genstand i sin egen ret, er de formentlig det første museum, der har formidlet lyden i en historisk og autentisk bygning. Udfordringerne ved at formidle et soundscape i denne type museumsrum kan illustreres ved to tidligere udstillinger, der også ønskede at formidle lyden som et selvstændigt formidlingsobjekt.

Den første udfordring kommer af det moderne, vestlige menneskes tendens til at bruge synssansen over de øvrige sanser - *synets hegemoni*, som det er blevet kaldt (Levin 1993). På Danmarks Mediemuseum kunne gæsterne i 2012-13 besøge *You are what you hear*, hvor de igennem syv sparsomt indrettede lyttestationer i et mørkt udstillingsrum kunne opleve radioens udvikling som massemedium. I udstillingen brugte man originale lydklip, men synsindtrykkene var reduceret til et minimum for at understøtte gæsternes brug af lyttesansen: "In order to transform a normally visually oriented exhibition space into an auditorium, we have taken a constraining approach to the visual aspects" (Mortensen 2012:33). Synets hegemoni er en reel udfordring i formidlingen af lyd, og her løste man udfordringen ved at reducere de visuelle indtryk. De historiske bygninger er dog defineret ved deres overdragelse og følgende musealisering, hvorfor udfordringen må løses på en anden måde her.

Den anden udfordring stammer fra de seneste års historisering af lyden og erkendelsen af, at lyde ikke høres ens på tværs af historien. Årsagen er, at konteksten har ændret sig, og udfordringen handler derfor om, hvordan lyden kan formidles på en måde, hvor museumsgæsterne ikke blot hører den, men derimod også forstår, hvad den betød for datidens mennesker (Smith 2012). I 2013-14 indrette-

de Amsterdam Museum en installation, hvor gæsterne kunne opleve et udvalg af lyde fra Amsterdams centrale plads i henh. 1895 og 1935. Installationen var interaktiv, så gæsterne kunne sammensætte deres eget soundscape ved brug af en touchscreen, hvorefter de kunne lytte til soundscapeet igennem høretelefoner, imens de visuelt kunne støtte sig til et maleri af pladsen fra 1895. Projektets force var lydenes produktion, idet man gjorde brug af den nyeste teknologi inden for virtuel akustik, ligesom alle reproduktioner blev forsøgt lavet med genstande, der kunne have været i brug på pladsen og i miljøer, der akustisk mindede om den (Bijsterveld 2015:75-6, 81). Samtidig ønskede museet at sikre, at gæsterne ikke fik en falsk følelse af autenticitet, og de valgte derfor at installere et beskrivende formidlingslag, der kunne forklare gæsterne lydenes betydning for datidens indbyggere (Bijsterveld 2015:76-8).² Udfordringen kan opsummeres til, at lyd langt fra er selvforklarende, og netop dette forhold bliver ikke altid formidlet af museerne. Løsningen man tog i brug i Amsterdam, er dog heller ikke holdbar i de historiske bygninger. Disse bygningers autenticitet skabes i høj grad på baggrund af deres uberørthed, men dette er netop et forhold, som man begrænser ved at installere beskrivende formidlingslag. Formidlingslaget – skriftligt eller auditivt – vil adskille gæsten fra museumsrummet og herved svække den autentiske oplevelse. Udfordringen med historiseringen kan heller ikke løses, som det blev gjort i Amsterdam.

Lydens historisering stammer specielt fra den akademiske forskning, der generelt er skeptiske over for Schafer og hans begrebsapparat. Som nævnt var Schafer's studier aldrig rent deskriptive, men de indebar stærke normative elementer, hvor han havde en klar holdning til, hvilke lyde der var gode, og hvilke der var dårlige. Den amerikanske forsker Ari Y.

Kelman har bemærket, at denne dualisme langsomt er forsvundet med soundscape-begrebets øgede popularitet, hvor nogle blot beskæftiger sig med dele af Schafers teori, imens andre udvider og omdefinierer den (2010:215-6, 220-8). Ifølge Kelman skyldes denne situation, at Schafers begrebsapparat var fundamentalt usammenhængende. Han havde en deterministisk holdning til lydens udvikling, og da han samtidig idealiserede et forgangent landskab, medførte hans teori et nutidigt soundscape, der primært bestod af støj. Det forhold var mere end noget andet resultat af den teknologiske udvikling, hvor Schafer opfattede de afledte lyde som værende unaturlige og dermed per definition negative (Kelman 2010:216-7). Ivrig efter at indrette og formidle et soundscape, som han selv værdsatte, blev Schafer blind for, at al lyd skabes i en kontekst, der er meningsfuld for samfundet og dets indbyggere. Ifølge Kelman er baggrundslyden nemlig aldrig at opfatte som støj, idet den udgør den kontekst, der i første omgang gør lyden værd at studere (2010:231).

Denne historisering har generelt beriget forskningen, idet den har gjort os klogere på fortidens lyd og den betydning, som lyden havde for fortidens mennesker. Alligevel er det dog denne artikels pointe, at historiseringen ikke altid er hensigtsmæssig, idet den sætter store grænser for formidlingen af lyd til personer uden for den akademiske verden. Det er personer, der ikke nødvendigvis besidder stor viden om fortidens samfund, og som ikke nødvendigvis ønsker at tage stilling til dette forhold i deres besøg på museerne. Museerne bør altid være opmærksomme på den kontekst, som lyden fandtes i, men det er ligeledes vigtigt, at museerne formidler lyden inden for de rammer, som museumsrummet tillader. Ofte er det muligt at indrette museumsrummet til at understøtte både formidlingen af lyden,

lydens kontekst og museumsgæstens lyst til interaktion – hvilket var tilfældet i de to førnævnte udstillinger – men i andre tilfælde er museumsrummet defineret af dens historiske brug og kan derfor ikke blot indrettes til dette formål. Det er tilfældet med museernes historiske bygninger.

Da disse museumsrum ikke kan indrettes til at understøtte oplevelsen af et komplet soundscape, er det nødvendigt at være opmærksom på, hvilke lyde der er meningsfulde for gæsterne i den konkrete formidlingsramme. Inspireret af Schafer og hans akustiske design er disse lyde at opfatte som gode, imens de lyde, der forvirrer gæsten, er at opfatte som dårlige. Nu skal det handle om, hvordan dette arbejde blev udført på Struer Museum.

LYDEN AF EN HISTORISK BYGNING

For at genskabe et historisk soundscape er det nødvendigt at kortlægge det miljø, hvor lyden eksisterede. Ofte er miljøet forsvundet, og derfor kræver denne kortlægning et betydeligt arbejde med at gennemgå f.eks. artikler, beretninger og billeder. Når vi ønsker at genskabe lyden i en historisk bygning, er det en betydelig fordel, når det materielle miljø stadig er bevaret. Projektets første redegørelse var derfor en total kortlægning af de genstande, der i dag findes i Buchholtz' hus.³ Formålet var at give et overblik over de lyde, der blev skabt i huset, men det viste sig, at overblikket ikke kom uden to sammenhængende erkendelser, der begge kom til at påvirke genstandslisten.

Først viste det sig, at der i forfatterhjemmet var meget få genstande, der selv skabte lyd. De genstande, der lever op til denne beskrivelse, er standurene, radioen, bekkasinen og koge kedlen. Alle har de til fælles, at de skaber lyd i en periode efter at være blevet sat i gang, hvorefter de principielt er stille. Det gælder specielt

kogekedlen, men også bekkasinen kræver brænde, og standuret skal trækkes op. Radioen skiller sig ud ved at være afhængig af en udefrakommende energikilde, nemlig elnettet, hvorfor den uafhængigt af hjemmets beboere konstant kan skabe lyd, når først den er tændt. Hermed repræsenterer den en type genstand, der er resultat af samfundets teknologiske fremskridt, der skaber mange af nutidens lyde, men som i fortiden var langt mindre udbredte end i dag.

På den baggrund stod det klart, at den menneskelige indflydelse på forfatterhjemmets lyd var større end antaget og dermed også, at en genstands lyd strengt taget aldrig kan udledes af genstanden selv. Lyden må altid udledes af en menneskelig brug, hvilken vi aldrig kan tage for givet. Det kan virke logisk, at en violin og en skrivemaskine begge skaber markante lyde i et hjem, men hvis den ene flittigt bliver brugt, imens den anden blot er til pynt, så er det ikke tilfældet. Når genstandenes lyd er afhængig af den menneskelige brug, betyder det, at en genstandsgennemgang aldrig kan være rent deskriptiv. Den vil være påvirket af den fortælling, der ønskes fremført om hjemmets personer. I forfatterhjemmet afgrænses museets fortælling grundlæggende til perioden fra 1924 til 1940, hvor Johannes og Olga alene levede af Buchholtz' arbejde som forfatter, og hvor hjemmet fungerede som samlingssted for landets kulturelite. Når der sker nedslag i fortællingen før denne periode, er det netop til det kulturelle liv, der for alvor begyndte med forholdet til Jeppe Aakjær i 1917 (Internetkilde 3).

Kategorierne, der dannede skelet for genstandsgennemgangen, var derfor påvirket af fortællingen om Buchholtz' hus som forfatterhjem, og derfor var det naturligt, at kategorierne var inspireret af Schafers tanker om *keynotes*, *signals* og *soundmarks*. Den vigtigste kategori er de *selvstændige lydgivere*, der allerede

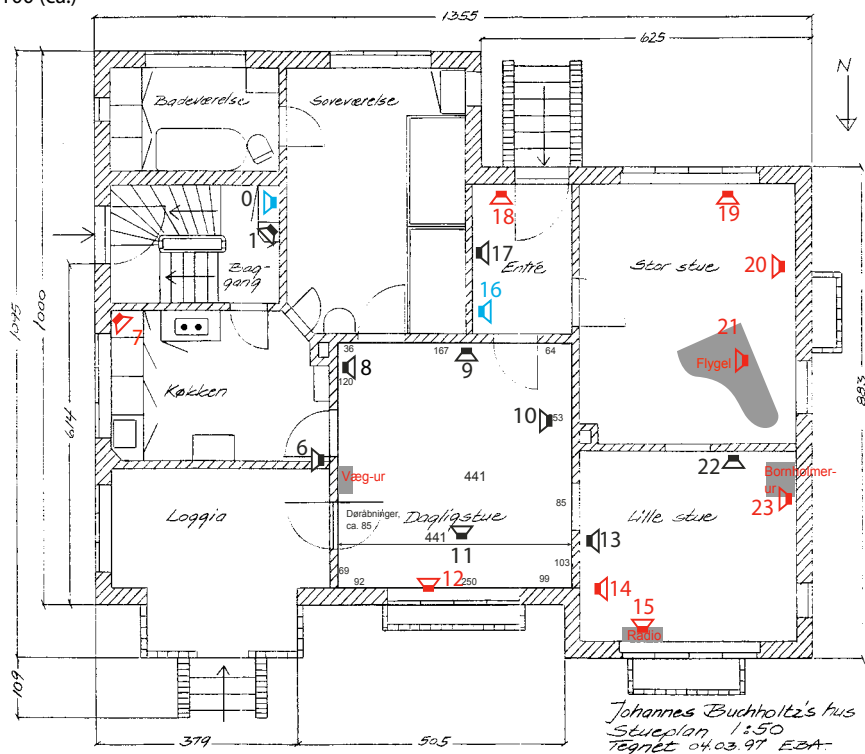
er blevet omtalt. Genstandene skabte typisk en lyd, der var lav i volumen og ofte fungerede som huslige *keynotes*. To andre kategorier dækker de genstande, der skabte *hyppigt forekommende lyde* og *markante lyde*. Da Buchholtz var en aktiv forfatter, er skrivemaskinen et eksempel på en hyppigt forekommende lyd, imens ringeklokken er et eksempel på en markant lyd, idet den er designet til at påkalde sig lytterens opmærksomhed. De hyppigt forekommende lyde kan sammenlignes med *soundmarks* og de markante lyde med *signals*. Samtidig var det nødvendigt at have kategorier for *lydabsorbende genstande* og *irrelevante lyde*. Den førstnævnte kategori definerer genstande, der ikke selv afgiver lyd, men som spiller ind på husets soundscape. Det er f.eks. gulvtæpperne, som gør fodtrin nærmest lydløse. Som nævnt, er kategorierne ikke rent deskriptive og de *irrelevante genstande* illustrerer i høj grad dette forhold. Her findes alle de genstande, der ikke spiller en rolle i den valgte fortælling om forfatterhjemmet, og som derfor ikke var vigtige nok til at blive integreret i husets soundscape. Hertil kommer de genstande, der ikke kunne integreres af hensyn til historiske forhold, som for eksempel telefonen, der er produceret efter Buchholtz' død, og violinen, der antagelig var en pyntegenstand, da ingen kilder nævner at den blev brugt.

LYDEN AF ET FORFATTERHJEM

At violinen aldrig var i brug, illustrerer hvorfor det er vigtigt at understøtte genstandsgennemgangen med de skriftlige kilder og det blev endnu vigtigere, da det viste sig, at lydene i hjemmet i høj grad var bevirket af Johannes, Olga og deres gæster. Kilderne omfatter artikler, interviews, litteratur, erindringer og breve, hvoraf specielt de to sidstnævnte fik vores opmærksomhed.

Buchholtz' Hus, Struer

1:100 (ca.)



0: Subwoofer (i skab ved trappe)

1: Trappe, nede (i skab ved trappe)

2: Trappe (på repos ovenfor trappe)

3:

4:

5:

6: Fodtrin, køkken (bag dør)

7: Olga i køk. (under skab på køkkenbord)

8: Fodtrin, radiator, dagligstue (ved siden af radiator)

9: Fodtrin, under skænk, dagligstue

10: Fodtrin, under sofa, dagligstue

11: Fodtrin, spisebord (under spisebord/bænk)

12: Fugle, have (bag bæk, 6-7cm, h<80))

13: Fodtrin, chatol (under reol v.s.a. chatol)

14: Brevskrivning (under skriveplade, chatol, 2+106+2cm)

15: Radio (i radio)

16: Subwoofer, dørhammer (i kiste, 27x31x40cm)

17: Fodtrin, entré (under kommode)

18: Uventet besøg/dørhammer (bag frakke)

19: Sang, lænestol (ved radiator)

20: Sang, sofa (bag sofa)

21: Flygel (under flygel, lyden udbredes t. 20/v19)

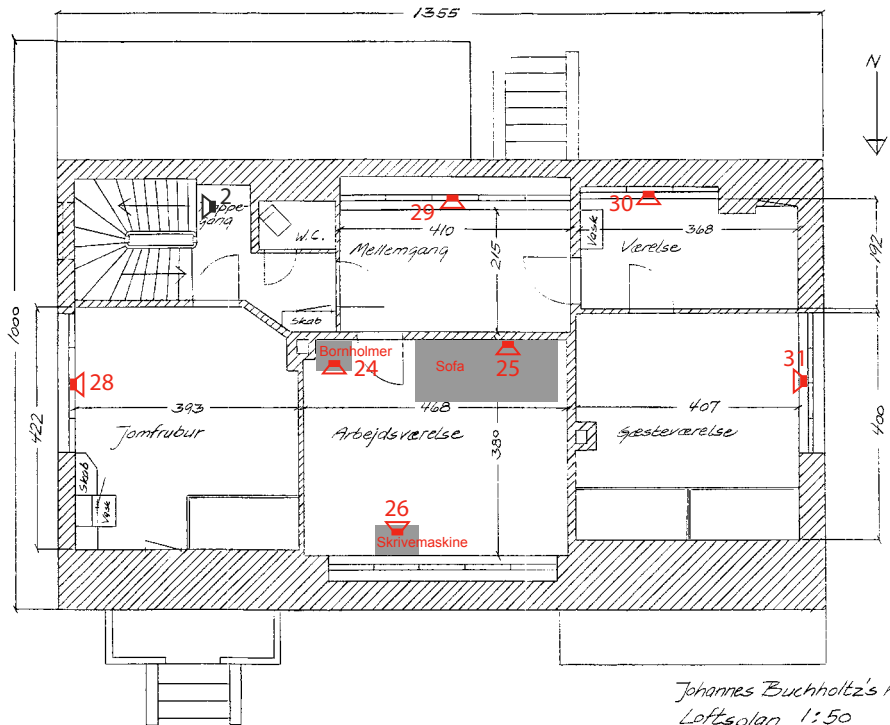
22: Fodtrin, bogreol (under reol - 9,5x23)

23: Violin (bag sofa, 12cm h<85 cm)

🔊 Højttalere ved gulv, animerede lyde

🔊 Højttalere oppe

🔊 Subwoofere



🔊 Højttalere ved gulv, animerede lyde

🔊 Højttalere oppe

🔊 Subwoofere

2: Trappe (på repos ovenfor trappe)

- 24: Bornholmer, arbejdsværelse (ovenpå/ved ur)
- 25: Diktat, arbejdsværelse (bag sofa)
- 26: Skrivemaskine, arbejdsværelse (under bord)
- 27:
- 28: Lyde udefra, jomfrubur
- 29: Lyde udefra, mellemgang
- 30: Lyde udefra, værelse
- 31: Lyde udefra, gæsteværelse

Fig. 1 a-b. Installationen i Buchholtz' Hus består af 28 højttalere fordelt i stueetagen og på første sal. Højttalerne er placeret uden for gæstens synsvidde; enten ved gulvet (sort) eller hævet over jorden (rød). Med blå ses to subwoofere, der tilføjer dybe frekvenser, så lydene fra hhv. dørhammeren i entréen og trinene på trappen fremstår med større energi og fysisk nærvær. På 1. sal ses højttalerne 28-31: Disse blev tilføjet efter en prøveinstallation, da museet og CAVI i fællesskab erfarede, at gæsten ellers ville opleve, at soundscapes forsvandt i overgangen fra køkkenet til arbejdsværelset. Soveværelset og badeværelset er afspærret for gæsterne og derfor er der ikke placeret højttalere her.

Den lettest tilgængelige kildegruppe er erindringerne. Utallige personer oplevede hjemmet på første hånd, og flere af dem har efterladt sig beskrivelser af forfatterparret og deres hjem. Forfatter og musiker Karl Bjarnhof boede i Struer fra 1918 til 1920, hvor han blev en nær ven af Buchholtz-parret. I *Kølvandsstriber* (1968) får vi et indgående indblik i kunstnerhjemmet, som han oplevede det i perioden umiddelbart efter Buchholtz' gennembrud som forfatter (Bjarnhof 1968). Litteraturprofessor Ejnar Thomsen boede i Struer fra 1925 til 1932, hvor også han blev nær ven af Johannes og Olga. Kort efter Buchholtz' død beskrev han forfatterens liv på godt og ondt (Thomsen 1940). Esther Pilgaard var tjenestepige hos parret fra 1933 til 1936 og hun beskrev senere perioden for det lokale dagblad, hvorved hun gav os et unikt indblik i dagligdagens mindre omtalte rutiner (Hanna 1982). Herudover er der erindringer af Haakon Lund, der fra 1927 var læge i byen og havde Johannes som patient og ven (2003); Solvejg Bjerre, der var datter af Jeppe og Nanna Aakjær og i 1920'erne ofte gæstede huset (1992); Gunnar Sandfeld, der er én af Struers vigtigste lokalhistorikere og kom i huset fra 1938 og til Olgas død i 1957 (Arkivmateriale 1, 1982); Andreas Lund-Drosvad, der blev del af kunstnermiljøet omkring Buchholtz og kom i hjemmet både før og efter Johannes' død (1983); Teo Weber, der var barnebarn til Jo Jacobsen og i perioden fra 1930-37 var hyppig gæst hos parret (1984); og Ejvind Østergaard, der var Johannes' sekretær fra 1929 og frem til dennes død i 1940 (1985).

Udover erindringerne er der bevaret mange breve og postkort fra parrets korrespondancer med venner og bekendte. Der findes indkomne og udgående breve, hvoraf sidstnævnte er den bedste kilde, da vi her får beskrevet livet i huset med parrets egne ord. Specielt to korrespondancer skiller sig ud. Den ene blev ført

med Jeppe og Nanna Aakjær, hvor der i alt er bevaret 63 breve og postkort afsendt fra Struer imellem 1917 og 1929 (Arkivmateriale 2). Parrene var nære bekendte, hvilket gav en meget åben og personlig korrespondance (Jensen 2000:6). Det samme gælder korrespondancen, som parret førte med Jo Jacobsen. Den består af 139 breve afsendt fra Struer imellem 1919 og 1946, hvoraf hovedparten blev sendt før 1927. I første halvdel af 1920'erne boede Jacobsen i perioder hos forfatterparret, hvor hun også senere var hyppig gæst. Forholdet var ekstraordinært tæt, og brevene til Jacobsen giver et unikt indblik i Buchholtz-parrets dagligdag og følelser (Arkivmateriale 3).⁴

Der er kun få kilder, der direkte beskriver, hvordan der lød i forfatterhjemmet, men kildematerialet giver os et indtryk af de lyde, der kunne høres i datiden. Dels giver de et indblik i forfatterparrets dagligdag, dels beskrives nogle specifikke situationer, der har været kendetegnende for livet i hjemmet.

DESIGNET AF ET AUTENTISK SOUNSCAPE TIL EN HISTORISK BYGNING

Med udgangspunkt i kildegennemgangen stod det klart, at forfatterparrets dagligdag ikke kunne danne grundlag for det endelige design af soundscape. Et soundscape, der præcist gengav denne dagligdag, ville være mest historisk korrekt, men designet ville samtidig medføre en række negative konsekvenser, hvoraf flere ville påvirke gæsternes oplevelse af forfatterhjemmet.

For det første ville de enkelte elementer i soundscape blive langvarige. Johannes' skriveperioder varede to timer ad gangen, ligesom også parrets daglige gåture gjorde det. Elementer af den længde er dyre at producere og ville formentlig kun skabe træthed blandt museumsgæsterne. For det andet ville essentielle

elementer ligge uden for museets typiske åbningstid. Det gælder skriveperioderne, der lå om morgenen og i de sene eftermiddagstimer, hvilket reelt ville fratage museet muligheden for at formidle denne afgørende del af forfatterlivet igennem soundscape. For det tredje ville resultatet være et soundscape, der ofte er stille for menneskelig aktivitet. Dette gælder først og fremmest de perioder, hvor parret slet ikke var hjemme, hvilket f.eks. gælder under parrets gåture. Parret gik typisk lige inden middag, hvilken udgør op imod en fjerdedel af museets nuværende åbningstid.

Det blev derfor besluttet, at soundscape måtte bestå af et underlæggende baggrundslag kombineret med en række enkeltstående scenarier. Beslutningen hang tæt sammen med museets vision om et soundscape, der opleves som en naturlig del af den historiske bygning, idet al overlagt interaktion hermed var udelukket. Denne type installation ville skabe en radikal ændring i mange gæsters handlingsmønstre, og frygten var, at det ville fjerne fokus fra forfatterhjemmet i sin helhed. Samtidig ville en sådan installation skabe et helt tydeligt formidlingslag imellem gæsten og hjemmet, hvilket konkret ville modarbejde den autentiske oplevelse.

Det endelige soundscape blev derfor designet med det fokus, at det skulle være dynamisk og diskret. Det dynamiske soundscape blev opnået ved at fjerne gæstens overlagte interaktion med soundscape og at lade det udvikle sig efter statistiske tilfældigheder. Soundscape er på denne måde en konstant del af udstillingen, som gæsterne ikke kan påvirke, imens den tilfældige afspilning sikrer, at soundscape ikke opleves som ensartet gentagelse.

Det diskrete soundscape er skabt ved at holde volumen på et naturligt lavt niveau, hvilket gælder både grundstemning og scenarier, samt ved et bevidst valg af lydelementer. Lydene i

grundstemningen er hyppigt forekommende, hvilket betyder, at hjernen hurtigt filtrerer dem fra og fokuserer opmærksomheden andetsteds. Lydene fungerer som huslige *keynotes*, som gæsterne kun bemærker, hvis de aktivt lytter til dem. Her adskiller de fire indtalte lydscenarier sig en smule, selvom de grundlæggende fungerer på samme måde. De er diskret indtalte, indeholder kun få markante lyde og er flettet direkte sammen med grundstemningen. Det betyder, at gæsterne ikke nødvendigvis bemærker, hvis et scenarie går i gang. Det gælder specielt, hvis gæsterne opholder sig langt fra der, hvor scenariet udspringer sig, idet lyden her blot optræder som en svag brummen igennem væggene. Soundscape er dermed indrettet sådan, at det ikke ændrer gæsternes handlingsmønstre i huset, men blot understøtter oplevelsen af autenticitet der, hvor de befinder sig. (Fig. 1)

Der blev udarbejdet i alt syv scenarier, der blev sendt videre til projektets lyddesignere ved Aarhus Universitet til videre bearbejdning. Fire blev indarbejdet i det endelige soundscape.⁵ Før vi gennemgår scenarierne, skal vi dog kort behandle lydene, der blev skabt uden for huset. Projektet havde aldrig til formål at lave en total kortlægning af de lyde, der fandtes rundt om huset, men de kom til at skabe en række formidlingstekniske udfordringer i projektet.

LYDENE UDEFRA

Buchholtz' hus ligger få hundrede meter fra havnen, banegården og Struers nu nedlagte slagteri, og lydene herfra kunne høres i hvert fald omkring forfatterhjemmet: Karl Bjarnhof har beskrevet, at man fra banegården kunne høre "rangerlokomotivernes pift og godsvogne, der ramlede bufferne ind i hinanden" og Buchholtz klagede i 1932 over, at man fra slag-



Fig. 2. Johannes' arbejdsværelset før og nu. Det historiske billede er udateret, men formentlig taget i 1920'erne. Arbejdsværelset er i de følgende årtier blevet ommøbleret, men flere møbler går igen. På det nutidige billede ses bl.a. skrivemaskinen, som Ejvind Østergaard i 1930'erne brugte, når Johannes dikterede. Lyden af skrivemaskinen kan i dag høres i soundscapet.

teriet bestandigt hørte "Dyrenes Dødsskrig [...] over Byen" (1968:38, Arkivmateriale 4). Det er teoretisk muligt, at lydene ikke kunne høres inde i huset, men dette udfordres af, at soveværelsesvinduet, der pegede ned mod byen, "altid" var åbent (Sandfeld 1982:52).

Ved en gennemlæsning af kilderne om livet i huset, såvel som supplerende læsning af den litteratur, der findes om de nærmeste gader, kunne vi danne os en indledende oversigt over lydene, der fandtes uden for huset. Flere af lydene blev ikke integreret i det endelige soundscape, da vi ikke mente at kunne skabe

overensstemmelse imellem fortidens lyd og et soundscape, der i en formidlingsmæssig sammenhæng understøtter den autentiske oplevelse af forfatterhjemmet. Det skyldes udstillingsrummets status som historisk bygning, hvilket betyder, at kontakten med rummet skaber en følelse af autenticitet, der risikeres at mindskes med indlejringen af formidlingslag (Venturini 2020:139-142). For ikke at indlejre formidlingslag, der eksplicit beskriver de enkelte lyde i soundscapet, tog vi udgangspunkt i museets nuværende formidling og valgte kun at integrere de lyde, som vi på denne bag-



grund forventer, at gæsterne forbinder med forfatterhjemmet. Den nuværende formidling indebærer blot en enkelt folder med en kort beskrivelse af parrets liv og deres hjem, og derfor vurderede vi, at lydene primært måtte dække aktiviteter, der kunne knyttes direkte til forfatterhjemmet, som de står beskrevet her, samt lyde fra genstande, som gæsterne visuelt kan observere i hjemmet. I en proces inspireret af det akustiske design, fravalgte vi de for byen karakteristiske lyde af svineslagtning og rangering på banegården, men tilvalgte de letgenkendelige lyde af hanegal, fuglesang og damplokomotivernes tuden (Lauridsen 1981). Specielt fuglesangen var vigtig, da Buchholtz var et naturmenneske og haven én af hans største glæder (Thomsen 1940:20-25, Olsen 2018).

DET GENSKABTE SOUNSCAPE

Soundscapet, der er blevet installeret i Buchholtz' Hus, består af tre niveauer: Baggrundslaget, mini-scenarierne og de fire lydsценарier. Baggrundslaget består af en række tilfældigt, men fast, forekommende lyde. Her høres bornholmeruret, der tikker, fuglene, der synger og damplokomotiverne, der kører til og fra Struer Station. Formidlingsmæssigt er baggrundslaget en aktiv stilstand i huset, der giver soundscapet et skelet, hvorudfra de fire scenarier udspiller sig, idet de fungerer som soundscapets aktive elementer. De udspiller sig aldrig samtidig, men bygger oven på baggrundslaget, når de med mellemrum sætter i gang. Baggrundslaget og scenarierne er in-



Fig. 3. Den lille stue før og nu. Det historiske billede er udateret, men formentlig taget i 1920'erne. Ligesom arbejdsværelset er den lille stue senere blevet ommøbleret, men flere møbler ses alligevel i rummet i dag. I den lille stue udspiller scenariet sig, hvor Johannes' læser højt for Olga af et brev, som han har skrevet til Jo Jacobsen.

spireret af historiske kendsgerninger, omend scenarierne mere tydeligt er informerende end baggrundslaget. Gæsterne oplever fire typiske hverdagssituationer, som de kunne have udspillet sig i forfatterhjemmet: To formidler hjemmet som arbejdssted, imens de to andre formidler huset som rum for hyggeligt samvær. Mini-scenarierne fungerer som en blød overgang imellem baggrundslaget og lydscenarierne, hvor gæsterne oplever f.eks. Johannes, der vandrer omkring i huset.

Det første scenarie udspiller sig i Johannes' arbejdsværelse, hvor Johannes dikterer no-

vellen *Godhed* (1938) for sekretæren Ejvind Østergaard. Scenariet understreger husets rolle som et forfatterhjem. Stemningen er bevidst munter, da Østergaard har beskrevet forholdet som meget venskabeligt. Johannes stemme afspilles fra enden af sofaen, da han ligeledes har beskrevet, at Johannes ofte lå her og dikterede (1985:7, 8). Selve novellen beskriver moderens godhed, og scenariet fortæller dermed indirekte om det nære forhold forfatteren havde til hende. Slutteligt var det afgørende for valget af novellen, at Østergaard blev ansat i 1929, da det dermed er sandsynligt, at novellen blev



dikteret som indtalt. I det andet scenarie afviser Olga høfligt, men bestemt en gæst ved husets hoveddør. Johannes arbejder og vil ikke forstyrres. Hermed sættes der fokus på det forhold, at Johannes havde faste arbejdstider, hvor det ellers gæstfrie hjem var lukket for omverdenen (Lund 2003:7, Bjerre 1992:50, Arkivmateriale 5). Et afledt budskab er den rolle, som Olga havde for Johannes og hans forfatterskab, idet utallige kilder har beskrevet hende som den altafgørende støtte for Johannes. Det var hende, der opfordrede ham til at skrive, og hun var altid den første, som han delte sine idéer med (Sandfeld 1982:48-9, Lund 2003:5-6). (Fig. 2)

De to andre scenarier beskriver forfatterhjemmet uden for arbejdsperioderne. Det ene udspiller sig i den pæne stue, hvor Johannes og

Olga har besøg af en ukendt kunstner. Gæsten skænkes en øl, før de har en munter samtale og synger en sang af Jeppe Aakjær. Det illustreres, hvordan husets gæster blev modtaget i en varm atmosfære, samtidig med at scenariet indeholder mange historiske beskrivelser af parrets liv. Øllen er lokal, hvilket afføder en kommentar om Johannes' glæde ved lokale varer, herunder også rugbrød. Det er en henvisning til *Struer Grovbrød*, der blev sat i kommerciel produktion af netop Johannes (Ravn 1989:12-4). Valget af en Aakjær-vise illustrerer det nære forhold, der var imellem Johannes og Jeppe Aakjær, ligesom en henvisning til Johan Skjoldborgs fødselsdag understreger den rolle, som forfatterparret havde i de kunstneriske kredse (Jensen 2000). Der refereres samtidig til en vits, der

ikke blot understreger forholdets venskabelige karakter, men samtidig er en fri fortolkning af én, som Buchholtz' fortalte til Skjoldborgs 60-års fødselsdag (Sørensen 1990:225). Slutteligt var sangen en aktivitet, som parret nød og hermed illustreres også, at Olga var en dygtig pianist (Arkivmateriale 3a, Arkivmateriale 3b, Lund 2003:7, Sandfeld 1982:48). Det sidste scenarie udspiller sig i dagligstuen, hvor kun Johannes og Olga optræder. Johannes træder ind i dagligstuen og fortæller Olga, at han er færdig med et brev til Jo Jacobsen. Brevet er afsendt i 1923, hvor Johannes forvaltede Rydhave Slot for Jacobsen, hvilket fremgår tydeligt, hvis gæsterne lytter til brevs indhold. Scenariet illustrerer to vigtige forhold i forfatterhjemmet. For det første at parret, der aldrig fik børn, vendte meget af deres energi ud af huset til venner, bekendte og til lokalmiljøet (Lund 2003:7, Sandfeld 1982:46). For det andet at parret nød at læse højt for hinanden, hvilket de gjorde af både breve, bøger og Johannes' egen litteratur (Arkivmateriale 3c, Bjarnhof 1968:35-6, Bjarnhof 1970:6-7, Sandfeld 1982:61-2). (Fig. 3)

KONKLUSION

Forskerne bag installationen i kapellet på The Vyne bemærkede, at det var svært at evaluere installationen. Soundscapet blev rost i de nationale medier, og flere gæster omtalte lyden som et element, der skabte liv i kapellet, da de evaluerede herregårdsmuseets udstillinger. Forfatterne kunne dog også konkludere, at mindre end halvdelen af gæsterne brugte mere end ét minut i rummet, hvorfor meget tyder på, at mange ikke oplevede nogen mærkbar ændring af installationen (Brooks et al. 2019:447-9). Forfatterne pointerede, at den usikkerhed er symptomatisk for evaluering af soundscapes: "With almost every other medium, visitors

make an active physical and measurable signal of engagement. [...] Hearing and conscious or unconscious listening are much harder to measure and analyse" (Brooks et al. 2019:449).

På Struer Museum skal vi nu til at evaluere gæsternes opfattelse af soundscapet i Buchholtz' hus, og her kan vi håbe, at konklusionen bliver nogenlunde den samme. De to projekter deler mange lighedspunkter, herunder at begge har søgt at integrere soundscapet i en større helhed, hvor lyden er en ligeværdig del af udstillingen. I den forstand er det positivt, hvis gæsterne kun i begrænset omfang italesætter lyden som en vigtig del af oplevelsen, idet det beviser, at soundscapet ikke er blevet for markant i forfatterhjemmet.

I projektet har vi gjort brug af en konstruktivistisk autenticitetsopfattelse, hvor "genstandens" originalitet ikke er nødvendig for den autentiske oplevelse. Det var nødvendigt, idet der ikke findes historiske optagelser fra Buchholtz' hus, der kunne bruges i soundscapet. Soundscapet er blevet kurateret som andre museumsudstillinger, hvilket er i overensstemmelse med den normative tilgang som Schafer havde til sine lydstudier. Schafer ønskede ikke alene at beskrive samtidens lyde, men han ønskede også at skabe debat om, hvilke der var æstetisk gode. På samme måde har vi ikke ønsket blot at genskabe lydene, der var i Buchholtz' hus i mellemkrigstiden, men vi har ønsket at genskabe dem, der understøtter formidlingen af huset som et forfatterhjem. Hermed skabes et sammenhængende museumsrum, hvor lyd og materialitet fortæller den samme historie. Metoden indebærer dog, at soundscapet ikke i sig selv garanterer den historiske faglighed, der i stedet falder på museet og dets personale. Den konstruktivistiske autenticitetsopfattelse er afhængig af den værdi-autenticitet, som gæsterne tillægger museet og dets ansatte.

For at opretholde tilliden er det nødvendigt,

at museet aktivt italesætter soundscapet og dets begrænsninger. Det kræver klar kommunikation omkring den fortælling, der formidles i Buchholtz' hus, herunder åbenhed omkring de fravalg, der er blevet taget i kurateringen. Det indebærer lyde, der i datiden var karakteristiske for byen, men som museet for nuværende vurderer vil modarbejde den autentiske oplevelse af forfatterhjemmet.

Soundscapet er bevidst underspillet i Buchholtz' hus. Vi har vurderet, at den mest autentiske oplevelse skabes i et miljø, hvor hverken lytte- eller synssansen forstyrres af pludselige ændringer. Design teknisk er soundscapet derfor primært stemningsgivende. Lyden er dog ikke blot et stemningsskabende element, idet projektets historiske relevans er funderet i den fortælling, som soundscapet understøtter. Soundscapet er baseret på lyde, som vi ved, kunne høres i huset, ligesom det er baseret på fire scenarier, som vi ved, har kunnet udspille sig her. Denne type formidling er kun i begrænset omfang tidligere blevet taget i brug og ved at fokusere på den historisk korrekte fortælling peger vores soundscape dermed i nye retninger for fremtidens (re)produktion af historiske soundscapes.

NOTER

1. Fremhævnning i oprindeligt citat.
2. Fremhævnning i oprindeligt citat.
3. En tidlig redegørelse for genstandsgennemgangen findes i Bækgaard (2021).
4. Forholdet er beskrevet af Chakravarty (2016) og Bækgaard (2012).
5. Arbejdet med lyddesignet er beskrevet af Udsen & Halskov (2022).

LITTERATUR

Bijsterveld, Karin 2008. *Mechanical Sound – Technology, Culture, and Public Problems of Noise*

in the Twentieth Century. Cambridge: MIT Press.

Bijsterveld, Karin 2015. "Ears-on Exhibitions."

The Public Historian 37: 4, 73–90. <https://doi.org/10.1525/tpb.2015.37.4.73>.

Bjarnhof, Karl 1968. *Kølvandsstriber*. København: Gyldendal.

Bjarnhof, Karl 1970. "Forord." *Johannes Buchholtz Selskabets årsskrift*, 5–7.

Bjerre, Solvejg 1992. *Længe siden – Erindringer*. København: Gyldendal, 1992.

Brooks, Jeanice, Lucy Kaufman & Matthew Tyler-Jones 2019. "Soundscape Case Study: A Tudor Soundscape in a Historic House Chapel – Origins, Challenges, and Evaluation." *Curator. The Museum Journal*. 2019. Vol. 62, No. 3: 439–451. Web. <https://doi.org/10.1111/cura.12303>.

Bækgaard, Jesper 2012. "Jo, Johannes og Olga." *Det lokalhistoriske magasin Struer* 2013, 13–22.

Bækgaard, Jesper 2021. "Hvordan lød der i Buchholtz' hus?" *Det lokalhistoriske Magasin Struer* 2022, 42–47.

Bubaris, Nikos 2014. "Sound in museums – museums in sound." *Museum Management and Curatorship* 29:4, 391–402. <http://dx.doi.org/10.1080/09647775.2014.934049>.

Chakravarty, Dorthie 2016. *Jo: Carlsbergfruen, der gik sine egne veje: et portræt af Jo Jacobsen*. København: Gyldendal.

Hampp, Constanze & Stephan Schwan 2014.

"Perception and evaluation of authentic objects: findings from a visitor study." *Museum Management and Curatorship* 29:4, 349–367. <https://doi.org/10.1080/09647775.2014.938416>.

Jensen, Henrik Fibæk 2000. "Forord." *Johannes Buchholtz Selskabets årsskrift*, 5–7.

Kelman, Ari Y. 2010. "Rethinking the Soundscape. A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies." *The Senses and Society* 5:2, 212–234. Web. <https://doi.org/10.2752/174589210X12668381452845>.

Lauridsen, Finn H. 1981 "Om det, der længst har

- været. Barndom og ungdom i Struer i 1920'erne og 1930'erne". I Benny Boysen (red.), *Hardsysselfolk I – Livet i byen*. Lions Clubber i Hardsyssel, 30–47.
- Levin, David Michael (red.) 1993. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press.
- Lund, Haakon 2003. "Mit venskab med Buchholtz.: *Johannes Buchholtz Selskabets årsskrift*, 5–8.
- Lund-Drosvad, Andreas 1983. "Johannes Buchholtz – Sine venners ven – Erindringer." *Johannes Buchholtz Selskabets årsskrift*, 7–12.
- Meyer, Frank 2015. "Gjennem lydturen!" *Historisk tidsskrift* 94, 357–382.
- Mortensen, Christian Hviid 2012. "A museological approach: radio as intangible heritage." *SoundEffects* 2: 2, 22–35.
- Newman, George E. & Rosanna K. Smith 2016. "Kinds of Authenticity." *Philosophy Compass* 11:10. 609–18. <https://doi.org/10.1111/phc3.12343>.
- Olsen, Majken Høgh 2018. "Buchholtz' have." *Det lokalhistoriske magasin Struer* 2019, 27–39.
- Ravn, Thomas Bloch 1989. *Digteren i Struer. Johs. Buchholtz, digterhuset og den gode lille by*. Struer: Struer Museums Venner.
- Sandfeld, Gunnar 1982. "Johannes Buchholtz – Digteren i Struer." *Hardsyssels Årbog*. Anden række: Bind 16, 41–65.
- Schafer, Raymond Murray 1994 [1977]. *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Smith, Mark M. 2012. "The Garden in the Machine: Listening to Early American Industrialization." In Trevor Pinch & Karin Bijsterveld (eds.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press, 39–57.
- Sørensen, Knud 1990. *Op over den lave jord. En bog om Johan Skjoldborg og hans tid*. Haslev: Samleren.
- Thomsen, Ejnar 1982 [1940]. "Johannes Buchholtz i byen ved fjorden." *Johannes Buchholtz Selskabets årsskrift*, 9–30.
- Udsen, Anne-Sofie & Kim Halskov 2022. "Soundscape Design for Historical Buildings as a Sonic Placemaking Process." In Lockton, D., Lenzi, S., Hekkert, P., Oak, A., Sádaba, J., Lloyd, P. (eds.), *DRS2022: Bilbao*, 25 June - 3 July, Bilbao, Spain. <https://doi.org/10.21606/drs.2022.178>
- Venturini, Anna 2020. "Constructions of Authenticity at Scottish Historic House Museums." *Collections: A Journal for Museum and Archive Professionals* 16:2, 139–61. <https://doi.org/10.1177/1550190620903310>.
- Weber, Teo 1984. "Snapshots." *Johannes Buchholtz Selskabets årsskrift*, 9–11.
- Østergaard, Ejvind 1985. "Forord." *Johannes Buchholtz Selskabets årsskrift*, 7–14.

INTERNETKILDE

1. Københavns Museum (red.). "Lyden af hovedstaden." *Københavns Museum*. <https://cphmuseum.kk.dk/om-museet/forsknings-og-formidlingsprojekter/lyden-af-hovedstaden>. (tilgået 28.1.2022).
2. Danmarks Frie Forskningsfond (red.). "Forskere genskaber 300 år gamle lyde fra Rosenborg Slot." Danmarks Frie Forskningsfond. <https://dff.dk/cases/forskere-genskaber-300-ar-gamle-lyde-fra-rosenborg-slot>. (tilgået 28.1.2022).
3. Struer Museum (red.). "Buchholtz' hus." *Struer Museum*. <https://struermuseum.dk/struer-museum/udstillinger/buchholtz-hus>. (tilgået 24.4.2022).

ARKIVMATERIALE

1. Struer Lokalhistorisk Arkiv: *Brask Andersen*. 0957A0001. Gunnar Sandfeld "Olga Buchholtz – den uselviske og sjælsstærke" 1.6.1978.
2. Struer Lokalhistorisk Arkiv: *Breve fra arkiv på Kgl. Bibliotek m.m.* 0717A0001.
3. Nationalbiblioteket. Håndskriftsamlingen: *Jo Jacobsens arkiv*. Tilg. 751. Kps. 2: Breve (bu-e).

Olga Buchholtz til Jo Jacobsen. 13.3.1925.

Olga Buchholtz til Jo Jacobsen. 1.1.1920.

Olga Buchholtz til Jo Jacobsen. 5.3.1924.

4. Struer Lokalthistorisk Arkiv: *Buchholtz kasse 12*.
0078A0001-4. Johannes Buchholtz: Stanken,
01.06.1932.
5. Struer Lokalthistorisk Arkiv: *Ejvind Østergaard,
Johannes og Anton Valdemar Pilgaard Christensen*.
0821A-0004. Hanna. "Livet hos Buchholtz set fra
køkkenet. Tjenestepigen Esther fortæller 50 år
efter". *Dagbladet*. 13. februar 1982. Weekend: 11.

Mikkel Ellersgaard Sørensen, Cand.mag.,
Museumsinspektør, mikkel@struermuseum.dk
Struer Museum,
Søndergade 23,
7600 Struer, Denmark

Jesper Bækgaard, Cand.mag., Museumschef,
jb@museumoj.dk
Museum Østjylland,
Stemannsgade 2,
8900 Randers C, Denmark
Tidl. leder af Struer Museum