



En undersøgelse af kirkegårds- og mindekultur

”TAK FOR ALT”

Stine Birk Leegaard Hansen

Vejleder Poul Duedahl
Specialeafhandling sommer 2023



Abstract

This thesis examines the visual changes through 150 years on Almen Kirkegård in Aalborg. The study examines the changes in remembrance culture from 1870 to 2020 and how these changes is a sign off how the bereaved relates to and perceives death. The study depends on 1083 grave sites which are divided into smaller groups depending on their visual expression, these being the individual, those with titles and the anonymous. Almen Kirkegård has been expanded multiple times which gives a representative opportunity to answer the questions of this thesis.

To study the grave sites visual expressions this thesis applies the methodological approach of visual history. This provides the necessary conceptual framework to investigate the different aspects of working with visual source material. This method uses a specific form in which it works with three reference points Udtryk, Ophav and Reception. Furthermore, this form makes use of three additional concepts the technological, compositional and the social modalities. The analysis relies on the research from the bigger Danish graveyards and how they came to be. These researchers examine an international development on how graveyards evolves when society changes. That is why most grave sites expresses the society in which it came to life. Furthermore, this thesis makes great use of the wide-ranging research which addresses how death and burial culture developed in Denmark. This in-dept research offers four classifications which explains the development of how and why the rituals belonging to the Danish burial changes during the researchers’ historical delimitations.

The result from the analysis shows how the grave sites has an overall visual development in how the bereaved expresses their loss. In the late 1800s the expression relies on staging the deceased as a good Christian who belongs to the privileged part of society. This changes during the 19th century. In the 20th the icons on the gravestone shifts, from references to the Bible to personalized icons. This shift shows how the bereaved in present time decorates the gravestone to fit the personality of the deceased. The overall development shows how the gravestones in the 19th century is staged to accommodate and affect “strangers” to be a personal and intimate expression, primarily for the bereaved. This thesis concludes that the visual expression on grave sites changes with the societal changes.

Indholdsfortegnelse

Abstract	1
Problemformulering.....	4
Begrebsafklaring	5
<i>Kirkegårdskultur</i>	5
<i>Mindekultur</i>	8
Forskningsoversigt	10
Metodiske og teoretiske overvejelser	14
<i>Udtryk</i>	15
<i>Ophav</i>	16
<i>Reception</i>	17
Kildepræsentation	20
Kirkegårds- og mindekultur på gravsten.....	21
<i>De personliggjorte gravsten</i>	21
<i>Udtryk, 1870-1890’erne</i>	22
<i>Ophav, 1870-1890’erne</i>	23
<i>Reception, 1870-1890’erne</i>	24
<i>Titler, 1870-1890’erne</i>	27
<i>Udtryk, titler, 1870-1890’erne</i>	27
<i>Ophav, titler, 1870-1890’erne</i>	28
<i>Reception, titler, 1870-1890’erne</i>	28
<i>Udtryk, personliggjorte sten, 1900-1930’erne</i>	30
<i>Ophav, personliggjorte sten, 1900-1930’erne</i>	32
<i>Reception, personliggjorte sten, 1900-1930’erne</i>	33
<i>Titler, 1900-1930’erne</i>	34
<i>Udtryk, titler, 1900-1930’erne</i>	35
<i>Ophav, titler, 1900-1930’erne</i>	36
<i>Reception, titler, 1900-1930’erne</i>	37
<i>Udtryk, personliggjorte sten, 1940-1970’erne</i>	39
<i>Ophav, personliggjorte sten, 1940-1970’erne</i>	41
<i>Reception, personliggjorte sten, 1940-1970’erne</i>	42
<i>Udtryk, titler, 1940-1970’erne</i>	43
<i>Ophav, titler, 1940-1970’erne</i>	44
<i>Reception, titler, 1940-1970’erne</i>	45
<i>Udtryk, personliggjorte sten, 1980-2010’erne</i>	46

<i>Ophav, personliggjorte sten, 1980-2010’erne</i>	48
<i>Reception, personliggjorte sten, 1980-2010’erne</i>	51
<i>Udtryk, titler, 1980-2010’erne</i>	52
<i>Ophav, titler, 1980-2010’erne</i>	53
<i>Reception, titel, 1980-2010’erne</i>	54
<i>Personliggjorte sten, der skiller sig ud, 1980-2010’erne</i>	55
<i>Udtryk, speciel sten, 1980-2010’erne</i>	55
<i>Ophav, speciel sten, 1980-2010’erne</i>	56
<i>Reception, speciel sten, 1980-2010’erne</i>	56
<i>Udtryk, speciel sten, 1980-2010’erne</i>	57
<i>Ophav, speciel sten, 1980-2010’erne</i>	58
<i>Reception, speciel sten, 1980-2010’erne</i>	59
<i>Anonymiserede gravsten, hele perioden</i>	60
<i>Udtryk, anonyme sten</i>	60
<i>Ophav, anonyme sten</i>	60
<i>Reception, anonyme sten</i>	61
Konklusion	62
Perspektivering	63
Litteraturliste	66
Kilder	68

Indledning

I 2022 har jeg brugt mange timer på at gå rundt på Almen Kirkegård, der nabo til en af de mest trafikerede veje i Aalborg. Kirkegården er genbo til Universitetshospitalet, der dagligt, højlydt, modtager ambulancer med udrykning. Men, jeg får lyst til at skrive på trods, emmer Almen Kirkegård alligevel af fred, og virker som et refugium midt i byens travlhed og larm.

Som jeg gik der blev jeg ramt af historiens vingesus; Mindelunden, der er rejst til minde om 24 aalborgensere, der forsvandt under 2. verdenskrig men også de mange ældre gravsten fangede mit historieinteresserede blik. Ældre gravsten til erindring om mennesker, der har levet deres liv i en by de knapt ville genkende hvis de oplevede den i dag. Jeg kom forbi både ældre og nyere gravsteder og fornemmede en forskel på dem; de ældre hævede sig fra jorden som små mondæne monumenter over et levet liv. De nyere, mere personaliserede med blomster, og titler, der hentydede til familiære forhold og interesser. Disse gåture er grundlag for det, opgaven kommer til at undersøge; hvordan brugen af kirkegårde og især gravsten har ændret sig gennem tiden. Opgaven vil afsøge hvilke

tendenser, der har været i forhold til valg af gravsten i 1800-tallet og frem til i dag. Gravsten og mindesmærker står som de dengang blev sat af sørgende efterladte. Derfor er de vidne om den kulturhistorie, kirkegårdene rummer – både den store nationale fortælling om sørgeskikke og den personlige mindekultur.

De tre større kirkegårde i Aalborg omfatter Almen-, Søndre- og Østre Kirkegård, der blev indviet i henholdsvis 1806, 1940 og 1959. Almen Kirkegårds rolle var, ved anlæggelsen, at fungere som en assistens- eller aflastningskirkegård for de meget overbelastede bykirkegårde og kirkegulve¹. Undersøgelsen tager udgangspunkt i netop Almen Kirkegård vis historie kan følges tilbage til slutningen af middelalderen. Dengang hed kirkegården Skt. Jørgens Kirkegård, og lå i forbindelse med en kirke, der ikke eksisterer længere. Kirkegården blev dengang anvendt til dem, der blev syge og døde af spedalskhed. I et forsøg på at stoppe smitten blev borgere isoleret på kirkegårdens område, der dengang lå i udkanten af byen. Kirkegården blev i 1794 udvidet mod syd og hurtigt efter indvielsen i 1795 blev kirkegården et eftertragtet hvilested for byens bedrestillede borgere. Derudover var det heller ikke ønskeligt for de velstillede borgere at blive begravet på de både overfyldte og dårligt vedligeholdte kirkegårde i byens centrum². Kirkegården blev løbende udvidet helt frem til 1924, hvor byens infrastruktur umuliggjorde yderligere udvidelser³. Da udvidelser af Almen Kirkegård havde nået sit bristepunkt kom både Søndre og Østre Kirkegård til i løbet af 1900-tallet. Denne opgave fokuserer på perioden fra 1870 til 2010'erne. Søndre og Østre Kirkegård kan ligeledes give et indblik i denne udvikling, men nærværende undersøgelse tager udgangspunkt i Almen Kirkegård, fordi den rummer både de ældre og nyere gravsteder i den valgte periode. Gravstenene står nu som unikke kulturminde, i sin tid rejst for at mindes enkeltpersoner. Gravstenene har, gennem tiden, udviklet sig til helt specielle historiske genstande, der endnu står som de blev rejst af de pårørende⁴.

Problemformulering

Hvilke visuelle ændringer i minde- og kirkegårdskultur, fremgår af Aalborg Almen Kirkegård og hvordan kan disse ændringer være udtryk for de efterladtes forhold til døden?

¹ Thyge Lauritsen, ”Aalborg bys kirkegårde”, *Vore Kirkegårde* Nr 1. (1985): 7, downloaded 23. marts 2023, <https://tids-skrift.dk/vorekirkegaarde/article/view/123926/170899>

² Knud Johansen, *Vore dødes haver* (Aalborg, 2014), s. 25-26.

³ Johansen, s. 37.

⁴ Johansen, s. 7.

Begrebsafklaring

Kirkegårdskultur

Kirkegårdens forskellige gravsteder giver udtryk for tidligere tiders opfattelse af hvordan et passende gravmæle skal se ud. Da kristendommen blev indført som den dominerende religion, blev den vigtigste gravplads jorden, der lå omkring kirken. I løbet af middelalderen blev der opsat hegn og stendiger for at holde kreaturer samt vilde dyr væk. De fleste kirkegårde var beklædt med græs og gravstederne lå som tuegrave, der kun sporadisk var markeret med et symbol. Pestforordningen, udstedt af Christian 4. i januar 1625 skabte præcedens for at alle døde skulle begraves en passende dybde under jorden, dengang mindst tre sjællandske alen⁵. Dette tiltag skulle forhindre epidemier i at sprede sig yderligere. Men først langt senere skulle kirkegårdene blive det forholdsvis systematiserede område, der kendetegner dem i dag.

I 1760 blev Assistenskirkegården tæt på København indviet, fordi den lå i god afstand til byen. Kirkegården var varetaget af flere kirker, der hver fik ansvaret for driften af et enkelt areal. Kirkegården var i starten lidet populær blandt befolkningen, fordi der ikke var nogen overordnet kirke tilknyttet, men også fordi der ikke blev arbejdet på at forskønne de områder, der tidligere havde været brugt til tobaksdyrkning og græsning⁶. I starten blev den anset som en fattigkirkegård men mod slutningen af århundredet ændrede den opfattelse sig, da den dannede rigmand Johan Samuel Augustin, i sit testamente, valgte Assistens som sit sidste hvilested⁷. ”Da jeg ikke ved af, at jeg med mit liv forsætligt og med mit vidende skulle have fornærmet nogen, så vil jeg heller ikke, at min døde krop, efter min muligvis snarlig indtrædende død skal forvolde nogen selv den mindste skade.”⁸ Citatet af Augustin vidner om en nylig holdningsændring, der bevægede sig mod, at de døde skulle begraves væk fra de levende for ikke at forpeste dem. Augustin havde også, i sit testamente, udpeget en af sine efterladte venner til at udvælge gravstedets beplantning samt den efterfølgende vedligeholdelse af graven⁹. Snart fulgte flere oplyste folk Augustins billede – og gravstedernes udsmykning var ikke begrænset til grønne planter, men nu også gravsten og monumenter¹⁰. Den nye opfattelse af kirkegården blev ligeledes afspejlet i poesien, som et paradys hvor rig og fattig kunne leve i lykkelig samhørighed og de positive associationer poesien kobled til kirkegården

⁵ ”Christian 4. s pestforordning, 15. januar 1625”, konsulteret d. 8. maj 2023. <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/christian-4s-pestforordning-1625>

⁶ Anne-Louise Sommer, *De dødes haver – Den moderne storbykirkegård*, (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2003), s. 87.

⁷ Sommer, *De dødes haver*, s. 88.

⁸ Sommer, s. 88. Citat fra J. S. Augustin.

⁹ Sommer, s. 88.

¹⁰ Sommer, s. 88.

betød også, at den blev et yndet udflugtsmål. Det var dog ikke kun de smukke gravmonumenter og den fredfyldte stemning væk fra byen, der herskede på Assistens. Netop den afsidesliggende placering væk fra byen gav også byens mere skumle eksistenser ideer til deres lyssky virksomhed. Kirkegården kunne være vært for drikkegilder, hærværk, tyverier, endog gravrøverier og børn, der legede på gravstederne¹¹. Den romantiserede forestilling om kirkegården endte hurtigt med at danne ramme for en, til tider, respektløs adfærd, fordi medbragte madkurve og dans på gravene, akkompagneret med musik og sang, forstyrrede gravfreden.

Omkring år 1800 var der pladsmangel og man ønskede at udvide området. Håbet var, at en kontrolleret etablering af kirkegården kunne skabe mere plads samt sætte en stopper for de menneskeskabte gener¹². Lægen og arkitekten Jens Bangs ønskede i 1805, efter engelsk forbillede, et stort område med spredt bevoksning og snoede stiforløb, og med mausoleer langs kirkegårdsmuren i stedet for gravsten. Bangs var tidstypisk i sit ønske om at arbejde hen mod ”det Skønne” og dermed at alt uhyggeligt skulle undgås for at give plads til opfattelsen af, at ”Døden var en Overgang til et bedre Liv”¹³. Kirkegården skulle indrettes både for at ære tanken om, at de døde var et bedre sted, men også, at det blev: ”[...] en Have anlagt med krumme Gange, som mere fornøjer Øjet end de lige og lange, der trætter og keder”¹⁴. De ellers gode tanker blev aldrig realiseret fordi ejerforholdene mellem de mange kirker, gjorde det sværere at nå til enighed om en overordnet planlægning. Planlægningen blev i stedet udarbejdet af stadsinspektør Rawert. Rawert ønskede en klassisk kirkegård, der skulle udbygges med lige akser og stiforløb, og dermed inddele kirkegården i stramme felter. En opbygning, der stod som en diametral modsætning til Bangs ideer. Rawerts løsning var at opdele kirkegården i mindre felter, samt give kirkegården et havelignende udseende¹⁵. Ovenstående beskrivelse af Assistenskirkegården giver indblik i en del af assistens- og aflastningskirkegårdenes udvikling i løbet af 1800-tallet. Disse kirkegårde er et resultat af den tidligere kirkegårdskultur, der havde ledt til pressede og overfyldte bykirkegårde og kirkegulve. Især pladsmanglen under kirkegulvene medførte i 1805 et forbud mod dette sidste hvilested, og de nye aflastningskirkegårde blev derfor indviet for at komme problemerne til livs¹⁶.

¹¹ Sommer, s. 88.

¹² Sommer, s. 89.

¹³ Sommer, s. 89.

¹⁴ Sommer, s. 89.

¹⁵ Sommer, s. 90.

¹⁶ Thyge Lauritsen, ”Aalborg bys kirkegårde”, s. 7.

Frem til 1805 var det muligt for de rigeste i byen at blive begravet i kirkerummene, så tæt på alteret som muligt og resten af byens borgere blev begravet i forholdsvis tilfældige grave¹⁷. Muligheden for at blive begravet på kirkens indviede jord var, frem til midten af 1800-tallet, ikke mulig for selvmordere, udøbte børn og uidentificerede personer og forbrydere¹⁸. Et gravmæle er et spejl af den levede kultur, og kan derfor være med til at give et indtryk af, hvad der i tiden blev opfattet som ”den gode død” og ”det gode liv”¹⁹. For 1800-tallets borgerskab var det gode liv, et liv i offentlighedens lys. Det gav plads og mulighed for at iscenesætte døden på en anden måde end tidligere, idet kirkegårdene løbende blev flyttet udenfor byerne²⁰.

1900-tallets tendenser læner sig op ad borgerskabets selvscenesættelse. Målet var at opstille et eksempel til efterlevelse for kommende slægter²¹. Derfor blev der opsat mange monumenter hvorpå den afdøde blev hædret og mindet for de borgerlige dyder som flid og gavmildhed²². En anden stor tendens, der ændrede kirkegårdskulturen, var muligheden for at blive kremeret. Kremering blev lovligt i 1892, og det blev indledningsvist introduceret som et hygiejnisk aspekt. Derfor var det også primært læger og byplanlæggere, der ønskede at fremme og udbrede afbrændingen af lig²³. Ligbrænding blev i løbet af 1930’erne den mest udbredte begravelsesform i byerne. Den begravelsesform blev anset for at være mere æstetisk og det var nemmere at håndtere den afdødes aske i en smuk urne, end en større kiste. Denne holdningsændring påvirkede også kirkegårdens udseende, idet kirkegården blev indrettet i mindre gravsteder, omkranset og adskilt af hække, der skulle minde om forstædernes haver²⁴. I denne periode blev alt, der omhandlede død og begravelse et såkaldt ”kvindeanliggende” og det blev primært kvindens opgave at passe gravstederne og gravminderne²⁵.

Fra midten af 1950’erne ses endnu en ændring i kirkegårdskulturen, idet de store fællesgrave blev anlagt. Disse steder blev i folkemunde omtalt som ”de ukendtes grav” fordi de enkelte urnesættelser, ikke var markeret. Tendensen mod det anonymiserede, kan ses i lyset af 50’erne og 60’ernes socialdemokratiske tanker om lighed. Disse tanker var med til, at den tidligere selvscenesættelse af døden, herunder de store mængder penge, der blev brugt på det, ikke længere var acceptabelt²⁶.

¹⁷ Johan Fjord Jensen, *Vest for paradis*, (København: Gyldendal, 2002) s. 124.

¹⁸ Johansen, Vore dødes haver. s. 7.

¹⁹ Johansen, s. 8.

²⁰ Johansen, s. 8.

²¹ Johansen, s. 8.

²² Johansen, s. 8.

²³ Johansen, s. 11.

²⁴ Johansen, s. 11.

²⁵ Johansen, s. 11.

²⁶ Johansen, s. 11.

Kirkegårdskulturen i nyere tid er ikke præget af samme ensartethed som flere af de tidligere årtiers tendenser afspejler. Den nyere kultur viser tegn på en øget individualisering af gravstenene. Desuden er gravstedet blevet et rum hvor, de efterladte kan udvise og pleje deres sorg. For eksempel bliver afdøde børn og unge en del af de levendes liv, ved at gravstederne personliggøres med alderssvarende legetøj samt oppyntning med klokker, vindmøller eller perleplader – både på gravstedets fladeareal, men også i rummet over stedet, i træer og buske²⁷. Gravstederne udsmykkes med permanente ting, planter, træer og sten samt mere forgængelige ting som breve, vindmøller, lys og tegninger²⁸. Denne form for midlertidige udsmykning står i kontrast til den traditionelle gravsteds-kultur hvor budskab er mejslet i sten til evig ihukommelse. Den nyere udsmykning kan ses som et udtryk for, at den individuelle sorg får plads i det offentlige rum²⁹.

Mindekultur

Mindekultur er en samlet betegnelse for de mange forskellige måder hvorpå samfundet mindes de mennesker, der ikke længere er i live. ”Mindekulturen består af alle de forskellige former for ritualer, traditioner, ceremonier, teknologier, celebreringer, symboler og følelser, hvorigennem vi tilkendegiver vores tab, vores afsavn og vores ønske om ikke at glemme.³⁰” Mindekulturen indgår derfor både i begravelsesritualet, anskaffelse og vedligeholdelse af gravsteder samt den inderliggjorte og personlige erindrings- og følelsesbearbejdning³¹.

Tidligere, mens der ikke var system på kirkegårdene og tuegravene stak sporadisk stak op af jorden, var kirkegårde ene og alene et sted hvor de døde blev placeret. Begravelsespladserne var ikke et sted til rekreation eller hvor man gik hen for at mindes sine afdøde slægtninge³². Dengang var gravstederne ikke en del af mindekulturen og der blev sjældent foretaget ritualer eller sørget på det specifikke område. Kirkegården blev betragtet som et sted, hvor de døde skulle hvile til opstandelsen og på grund af de ofte umarkerede gravsteder, blev kirkegården ikke ramme for mindekulturen før senere³³. Udvælgelsen af den afdødes sidste hvilested, foregik ofte randomiseret, men nogle fik mulighed for selv at vælge. Der skulle bare være nogenlunde sikkerhed omkring, at der ikke var

²⁷ Johansen, s. 12-13.

²⁸ Johansen, s. 13.

²⁹ Johansen, s. 14.

³⁰ Michael Hviid Jacobsen og Birgitte Holst, ”De sidste ord – om nekrologer og dødsannoncer før og nu”, I *Memento Mori – døden i Danmark i tværfagligt lys*, red. Michael Hviid Jacobsen et al. (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2008), s. 353.

³¹ Jacobsen og Holst s. 353.

³² Jensen, *Vest for paradis*, s. 126.

³³ Jensen, s. 125.

blevet begravet nogen på det pågældende sted fornyelig³⁴. Før 1800-tallet blev stort set alle kirkegårde forsømt, græsset fik lov at gro og diger og hegn, virkede ikke efter hensigten fordi de ikke blev vedligeholdt³⁵.

I løbet af århundredet mistede troen sit fodfæste i forhold til forfædrenes genkomst³⁶ og det gjorde, at forestillingen om døden, som noget endegyldigt begyndte at vinde ind³⁷. Romantikken dyrkelse af følelser smittede af på mindekulturen og døden blev hovedtema for meget romantisk kunst³⁸. Mindekulturen blev en selvstændig industri og efterladte kunne udtrykke deres sorg med specielle sørgesmykker, indrette med mindevers eller kranse af den afdødes hår, samt mindes den afdøde på kirkegården³⁹. Da fotografiet kom og blev et mere udbredt medie op mod 1900-tallet, afløste det også langsomt de førnævnte populære dødeminder. Tidligere var det kun samfundets overhoveder, der var blevet afbilledet på deres dødsleje, men i slutningen af 1800 og starten af 1900-tallet blev det muligt for almene mennesker at få deres afdøde familiemedlemmer fotograferet⁴⁰. Op mod 1950'erne var mange af de dødeminder, der tidligere havde prydet hjemmets vægge, pakket væk og mindekulturen blev i højere grad en privat sag, der holdtes i den nære familie og som kun var synlig offentligt på kirkegården⁴¹. Omkring 1960 var det på kirkegården, de efterladte kunne værne om den afdødes minde. Plejen af graven oplevedes nærmest som en pligt de efterladte skulle varetage for at hædre den afdødes minde. Forventninger om orden og markeringer på særlige dage blev opstillet som et mål for hvor meget, og hvor godt, man mindedes den afdøde⁴². De forskellige nedslag i mindekulturen giver et indblik i, hvordan sørgetiden er gået fra at være en del af et større fællesskab til at være forankret i hjemmet. Med tiden blev måden, hvorpå mindet om den afdøde holdtes i live, mere indadvendt⁴³.

Nekrologer og dødsannoncer er håndgribelige udtryk for den personlige og kulturelle ihukommelse af de døde, hvilket gør dem til en integreret del af den mindekultur, der omkranser forholdet til døden i samfundet⁴⁴. Nekrologer er de sidste ord, den afdøde får fra de efterladte hvilket giver dem en sidste plads i de levendes verden⁴⁵. Ord er en vej til at udtrykke følelser, både de dybtfølte

³⁴ Jensen, s. 125.

³⁵ Jensen, s. 126.

³⁶ Kraghs, s. 117.

³⁷ Kragh, s. 117.

³⁸ Kragh, s. 120.

³⁹ Kragh, s. 120.

⁴⁰ Kragh, s. 124.

⁴¹ Kragh, s. 126.

⁴² Kragh, s. 117.

⁴³ Kragh, s. 126.

⁴⁴ Jacobsen og Holst, ”De sidste ord”, s. 353-354.

⁴⁵ Jacobsen og Holst, s. 354.

og indestængte. Ordene kan virke helende på den sorg, der føles efter et dødsfald. Mindeordene, der bliver skrevet i forbindelse med døden, kan både bruges til at skabe mening hos de efterladte eller anvendes til at beskrive dødens uretfærdighed, grusomhed og grådighed⁴⁶.

Begrebet mindekultur tager, i denne undersøgelse, primært udgangspunkt i hvordan mindet om den afdøde afspejler sig i udseendet af gravstenen, samt i hvilket omfang den kan give indtryk af de efterladtes forhold til døden.

Forskningsoversigt

For at klarlægge hvordan minde- og kirkegårdskulturen kommer til udtryk på Almen Kirkegård i Aalborg, er det relevant og nødvendigt at skabe et overblik over den litteratur og forskning, der forelægger indenfor dette felt.

Anne-Louise Sommer beskriver i sin bog *De dødes haver – den moderne storbykirkegård* hvordan begravelsesskikke og kirkegårdskulturen har udviklet sig fra Egyptens pyramider til nyere tids mindre gravsteder. Læseren bliver klogere på begravelsesskikke og rejser med Sommer som guide til både Egypten, Frankrig og Amerika samt under hjemlige himmelstrøg på blandt andet Assistenskirkegården i København. Til at understøtte sine konklusioner benytter Sommer sig af både litteraturen, tekstligt kildemateriale og malerkunsten⁴⁷ netop fordi kunsten og litteraturen ofte har beskæftiget sig med døden som tema. Dette har skabt specifikke forestillinger af døden, som giver indblik i opfattelser af og forholdet til døden i de respektive perioder og lande⁴⁸. Johan Fjord Jensens bog *Vest for paradys – begravelsespladsernes natur* lægger sig op ad Sommers perspektiv. Han undersøger begravelses- og kirkegårdskultur fra forskellige lande, de mest kendte kirkegårde samt skaber et overblik over dem og de kulturer, de er grundlagt i⁴⁹. Både Sommer og Jensen undersøger mange års kulturhistorie, og adskiller sig på flere aspekter fra Birgitte Kragh. Hvor Sommer og Jensen anlægger et mere teoretisk perspektiv i forhold til Birgitte Kraghs bidrag til beskrivelsen af kirkegårdskulturens udvikling, der er mere fokuseret på de ritualer og genstande, der knytter sig til den danske begravelseskultur.

Birgitte Kragh sætter i sin bog *Til jord skal du blive... Dødens og begravelsens kulturhistorie i Danmark 1780-1990* et detaljeret fokus på hvilke ritualer og skikke, der har været dominerende i

⁴⁶ Jacobsen og Holst, s. 354.

⁴⁷ Anne-Louise Sommer, Forord i *De dødes haver*, af Anne-Louise Sommer (Odense: Syddansk Universitetsforlag: 2002), s. 7.

⁴⁸ Sommer, s. 8.

⁴⁹ Jensen, *Vest for paradys*, s. 16.

den danske kulturhistorie. Bogens indholdsfortegnelse bærer tydeligt præg af et ønske om at beskrive en bred vifte af perspektiver i den danske kulturhistoriske udvikling af begravelses-, kirkegårds- og mindekultur. De mange nedslag i historien er flankeret med et stort og forskelligartet kildemateriale, der dækker over både billeder fra og af kirkegårde, til kister og personlige ejendele, der fortæller sin egen historie om historien. De personlige ejendele giver bogen et indblik i hvordan mennesker forholdt sig til døden, på en mere materiel måde i 1800-tallet end i det 20. og 21. århundrede. Kraghs bog undersøger ændringer indenfor begravelsesskikke, sørgetid og kirkegården i et diakront perspektiv, fra slutningen af 1700-tallet til 1990’erne. Disse lange historiske træk bliver på samme tid personliggjort, fordi Kragh formår at kigge indenfor i hjemmene hos de mennesker, der har mistet en nær.

Sommers bidrag handler i høj grad om kirkegårdene som helhed, og hvordan historiske teorier gennem historien har sat deres præg på kirkegårde og ligeledes hvordan forskellige kulturer har påvirket kirkegårdenes udtryk og udseende. Bogens visuelle kildemateriale bærer præg af gamle kort og billeder af udvalgte kirkegårde og monumenter, der beskriver en specifik stil og det kulturelle præg, der ligger til grund for den.

Både Jensen og Kragh har et afsnit, der omhandler sekulariseringen af døden og udødeligheden. Jensen beskriver det som en konflikt og griber begrebet mere abstrakt an, hvorimod Kragh behandler fænomenet ved at inddele kulturelle strømninger i fire grupperinger, der udtrykker hvordan døden og udødeligheden er blevet opfattet gennem historien. Jensen beskriver i højere grad konflikten mellem den jordiske og den religiøse verden. Den jordiske verden kender vi fordi videnskaben er med til at opnå viden om den⁵⁰. Den religiøse verden er indbegrebet af alt det vi ikke ved noget om. Indtil nu har det ikke været muligt at undersøge hvad der er på den anden side af ”grænsen” mellem den jordiske og religiøse verden. Jensen påpeger, at kristendommens tradition bidrog til de eksisterende tanker om livet på ”den anden side af grænsen” ved at introducere læren om opstandelsen. Forestillingen om genopstandelsen virkede som en bro mellem de to verdener og Jesus blev figuren, der forenede dem. Jesus blev på den ene side billedet på den guddommelige magt, særligt via det han var i stand til at udrette efter sin død. På den anden side var han personificeret som et jordisk væsen⁵¹. Kragh indleder sin forklaring om sekulariseringen, som et resultat af, at naturvidenskaben overtager synet på verdenen⁵². Men hun lægger vægt på, at en endegyldig konklusion af

⁵⁰ Fjord Jensen, Johan, Forord i *Vest for paradiset – begravelsespladsernes natur* af Johan Fjord Jensen, (København: Gyldendal, 2002), s. 11.

⁵¹ Jensen, s. 11.

⁵² Kragh, *Til jord skal du blive...*, s. 27.

naturvidenskabens sejr over religionen er med til at undervurdere religionens stadige eksistens, og at den fortsat kan skabe rum, der kan udtrykke fælles værdier⁵³. Kragh tager udgangspunkt i forskellige teoretiske synspunkter, der gennem historien kan medvirke til at ændre på synet og opfattelsen af udødeligheden. Kragh inddeler denne sekularisering i fire tidsperioder. Den første er fra 1780-1850, hvor den romantiske natur, alnaturen, der opfattes som den evighed, sjælen kort efter døden bliver en del af. Perioden er også præget af industrialiseringen, der indleder individets frigørelse fra det tidligere så betydningsfulde slægt-, lav- og standssamfund⁵⁴. Opfattelsen af overgangen fra det jordiske liv til efterlivet er endnu præget af gamle forestillinger om de dødes nærvær og gengangere. På kirkegården er Romantikken blandt andet med til at ændre gravstenene, der tidligere havde ligget som et beskyttende låg over den døde, til at være opretstående sten, efter antikt forbillede⁵⁵. Den anden periodisering inddeler Kragh fra 1850-1920, hvor især nationen og historien bliver anset for at være målet for de ”gode” borgeres udødelighed. Ligeledes bliver det den intime, borgerlige kernefamilie, der ligger til grund for et bestemt værdigrundlag. Det er i denne periode, at mindekulturen og iscenesættelse af døden kulminerer, og med disse nye ”ritualer” bliver den gamle overtro lagt i glemmebogen. Nationalstaten og den borgerlige kernefamilies dominans ses også på kirkegården, idet familiegravstedet bruges til at fremhæve den fortjente borger. Gravstedet har stærke patriarkalske træk og bliver en eftertragtet og efterstræbelsesværdig norm⁵⁶. Kirkegården bliver på dette tidspunkt et spejl af de borgere, der bor i sognet, og opnår derfor også sin mest varierede og iscenesatte udtryk⁵⁷. Den tredje periodiske inddeling fra 1920-1980, markeres på baggrund af at den tidligere romantiske opfattelse af naturen, viger tilbage for positivismen og nihilismen. I denne periode markerer særligt Første Verdenskrig et opgør og en mistænkeliggørelse af religion og de tilhørende ritualer⁵⁸. Velfærdsstaten bevirker, at individet bliver yderligere frigjort fra familiære forpligtelser. Demokratiske reguleringer betyder, at de tidligere tydelige klasseskæbninger bliver udjævnet og kremering samt anonyme fællesgrave kommer til at dominere. Sørgetiden bliver usynlig og generelt er perioden præget af en fortrængning af døden⁵⁹. Den fjerde og sidste periodisering er 1980-1990 og er kendetegnet ved, at begravelsen kan personliggøres på en anden måde end tidligere, hvilket er med til at fornægte døden, samt give en høj grad af intimisering. Sorgens fokus flyttes i

⁵³ Kragh, s. 27.

⁵⁴ Kragh, s. 28.

⁵⁵ Kragh, s. 28.

⁵⁶ Kragh, s. 28.

⁵⁷ Kragh, s. 28.

⁵⁸ Kragh, s. 28.

⁵⁹ Kragh, s. 28.

højere grad fra det hinsides til det psykologiske. Perioden bærer præg af, at tanker om, hvad der sker efter døden, men det italesættes aldrig gennem konkrete samtaler. Derfor kommer det til at virke som udenomssnak og som en form for fortsat fortrængning af døden⁶⁰. De personlige gravminder tager til og giver muligheden for at materialisere individets udødelighed⁶¹. Inddelingene er selvfølgelig ikke skarpt adskilte perioder, men hjælper som et overblik over hvilke samfundsmønstre, der ligger til grund for forandringer indenfor opfattelsen af dødelighed og udødelighed. Nærværende opgave benytter Kraghs nedslagspunkter i forhold til at kaste lys på sekulariseringen af døden beror på en bred forskning. I kraft af denne undersøgelses kildemateriale, er gravstenene grupperet i forhold til deres visuelle udtryk. Denne undersøgelse tager heller ikke udgangspunkt i samme historiske periode som Kragh, men læner sig op ad forskningen, der er relevant for denne undersøgelses periodiske afgrænsning.

Memento Mori – døden i Danmark i tværfagligt lys, er som titlen antyder et værk sammensat af forskellige fagligheder, der bidrager med deres individuelle perspektiver på døden. Antologien, der er redigeret af Michael Hviid Jacobsen og Mette Haakonsen, bidrager med et andet perspektiv end de øvrige værker. Antologien tager udgangspunkt i at give læseren et indblik i den danske dødekultur. Det tværfaglige perspektiv er med til at kaste lys over hvilket erfaringsgrundlag vores mindekultur og forhold til døden kommer af, og hvordan det muligvis vil udvikle sig i fremtiden⁶². Dette værk bidrager med et andet perspektiv end de førnævnte fordi den ikke på samme måde forholder sig til et bestemt kildemateriale eller fokuserer på en overordnet periode. Værket indeholder en mangfoldighed af emner, der bidrager til at beskrive de mange nuancer døden fører med sig, samt give et bredt og nyt indblik i de mange måder døden kan behandles og beskrives på. I indledningen, sætter de to redaktører netop ord på det interessante og paradoksale ved døden. *Memento mori – husk at du skal dø*⁶³ er en kort men præcis huskeregel, der er relevant for alle levende væsener, rig som fattig, uanset kultur og religion – vi skal alle sammen dø og udtrykket har været brugt i mange år. Kirkegængere er blevet mindet om denne sætning på kirkens vægge, men med tiden er døden blevet noget, der skal forties og fortrænges⁶⁴. De tidlige formaninger om at leve i nuet ændrede sig til, at det sikreste ved livet – døden, skulle forties. Derfor har sætningen ”tal ikke om

⁶⁰ Kragh, s. 28.

⁶¹ Kragh, s. 28.

⁶² Michael Hviid Jacobsen og Mette Haakonsen, Forord i *Memento Mori – Døden i Danmark i tværfagligt lys*, redigeret af Michael Hviid Jacobsen og Mette Haakonsen, (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2008), s. 9-10.

⁶³ Jacobsen og Haakonsen, s. 11

⁶⁴ Christian Juul Busch, ””Liv og død, den store gaade” – teologiske betragtninger over gamle og moderne myter”, I *Memento Mori – døden i Danmark i tværfagligt lys*, red. Michael Hviid Jacobsen et al. (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2008), s. 190.

døden, så forsvinder den” implicit gennemsyret det moderne menneskes forhold til at samtale om døden. Nyere forskning viser dog modsat, at sorgen mindskes og lettes ved at sætte ord på den⁶⁵.

Knud Johansens bog *Vore dødes haver – om dansk kirkegårdskultur og Aalborgs kirkegårde* indtager pladsen som den lokalhistoriske ekspertise. Bogen fokuserer på historien bag de tre store kirkegårde i Aalborg; Almen, Østre og Søndre Kirkegård, samt beskrivelser af nogle af de kendte personligheder, der er begravet på disse tre kirkegårde. Johansens bog indeholder et afsnit, hvori han lister forskellige symboler forbundet med gravsteder op, efterfulgt af en kort beskrivelse af deres betydning. Bogen giver et hurtigt men godt overblik over hvornår og hvorfor Almen Kirkegård er blevet udvidet, samt korte beskrivelser af de tendenser, der har været dominerende gennem historien.

Dette speciale skriver sig ind i den kulturhistoriske udvikling af minde- og kirkegårdskultur, men anvender et mere snævert og lokalhistorisk perspektiv. Undersøgelsen placerer sig mellem de to store værker og den lokalhistoriske. Afgrænsningen af undersøgelsens område følger Knud Johansens bog, men er i omfang og beskrivelse af gravstenenes symboler, større og mere detaljeret. Ligeledes læner undersøgelsens historiske nedslagspunkter sig op ad Sommer og Kraghs brug af litteratur, kunst og teoretiske perioder til at belyse den afgrænsede tidsperiode. Undersøgelsen afviger fra den øvrige litteratur ved at tage udgangspunkt i specifikke gravsten, symboler og skriftlige mindeord, der beskriver den kultur, der har været tilknyttet Almen Kirkegårds historie.

Metodiske og teoretiske overvejelser

Som problemformuleringen antyder er fokus for denne undersøgelse, især de visuelle udtryk på de gravsten, der står på Almen Kirkegård i Aalborg. Gravstenene er fotograferet i den sammenhæng hvori de altid har stået, på kirkegården. Stederne er blevet affotograferet som enkelte analyseobjekter men bliver også, fordi de står på en kirkegård, analyseret ud fra den kontekst og helhed. De fleste visuelle udtryk er, som ordet hentyder, en kombination af billede og tekst⁶⁶ og det er også tilfældet i denne undersøgelse: hvilke symboler og udformninger, der er på gravstederne sammen med de indskrifter⁶⁷, der er valgt.

Analysen af kildematerialet, som består af 1083 gravsteder på Almen Kirkegård, tager udgangspunkt i modellen, der på dansk, er udarbejdet af Anne Magnussen, Kirstine Sinclair og Casper

⁶⁵ ”At tale om døden gør sorgen mindre kompliceret”, konsulteret d. 9. maj 2023, <https://www.folkekirken.dk/aarets-hoejtider/paaske/doeden/at-tale-om-doeden-goer-sorgen-mindre-kompliceret>.

⁶⁶ Anne Magnussen, Kirstine Sinclair og Casper Sylvest, Indledning I *Visuel historie – Tilgange og eksempler*, redigeret af Anne Magnussen, Kirstine Sinclair og Casper Sylvest (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2018), s. 31.

⁶⁷ Ved indskrift menes der ord, der er på gravstenen udover navn, fødsels- og dødsdato.

Sylvest. Metoden og modellen er formidlet i antologien *Visuel historie – Tilgange og eksempler*. Forfatterne opstiller en model, inspireret af Gillian Rose, der skal bidrage til at systematisere de visuelle udtryk et kildemateriale giver. Modellen har begreberne; udtryk, ophav/produktionskontekst og reception/receptionskontekst som en form for hovedpunkter hvorunder begreberne teknologisk, kompositorisk og social modalitet kan tydeliggøre de analytiske nedslagspunkter⁶⁸. Modellen og de brugte begreber er sammenhængende og kan, i forhold til de stillede spørgsmål, også være delvist overlappende. Derfor bliver modellen i denne undersøgelse brugt som en måde at systematisere og analysere kildematerialet med et overordnet begrebsapparat. For at benytte modellen som analytisk værktøj bør brugeren stille spørgsmål, der skal virke som grundlag for den historiske undersøgelse. Modellen tager udgangspunkt i de såkaldt første- og andenordens spørgsmål, hvoraf det første ”involverer dokumentation, fx i forhold til hændelsesforløb eller tilstedeværelse af specifikke fænomener i særlige historiske kontekster”⁶⁹. Det første spørgsmål er henvendt til at undersøge det et visuelt udtryk viser eller repræsenterer. Andenordensspørgsmålet omhandler materialets performativitet, altså hvad et udtryk gør eller (re)producerer i en given sammenhæng⁷⁰. Det andet spørgsmål medvirker til at fokus flyttes fra det, et visuelt udtryk repræsenterer, til hvordan den repræsentation har betydning både kulturelt, socialt og/eller politisk⁷¹. De to spørgsmål henvender sig i denne undersøgelse til problemformuleringens to spørgsmål; hvilken visualitet, der findes på gravsten samt spørgsmål om hvad denne specifikke visualitet betyder og reproducerer for de efterladte. Modellen eller analyseskemaet er opdelt i kolonner hvoraf den første kolonne omhandler det visuelle udtryks fremtræden. Det er den kolonne, der i modellen kaldes Udtryk⁷².

Udtryk

For de fleste visuelle udtryk gælder det, at det er forholdsvis simpelt at undersøge den teknologiske modalitet. Her er fokus på hvilke enkeltkomponenter udtrykket består af⁷³. Efterfølgende er det den kompositoriske modalitet, der undersøger hvordan udtrykket er sammensat og konstrueret. Her rettes blikket mod hvordan afsenderen har formet sit materiale. Under dette punkt kan det fremhæves hvordan bestemte kompositioner fremstilles i forhold til andre, altså om de er påfaldende, nødvendige eller oplagte for at kunne bestemme ophav eller reception⁷⁴. Denne modalitet indeholder også

⁶⁸ Magnussen, Sinclair og Sylvest, Indledning, s. 15.

⁶⁹ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 17.

⁷⁰ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 17.

⁷¹ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 17.

⁷² Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 19.

⁷³ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 19.

⁷⁴ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 19.

overvejelser om hvorvidt et udtryk er en del af en større narrativ sammenhæng. I forbindelse med denne undersøgelse må det enkelte udtryk, som en gravsten udsender uanset hvad, opfattes som en del af en større kontekst på kirkegården. Den sidste og tredje modalitet er den sociale. Her spørges der ind til hvordan det visuelle udtryk fremstiller et bestemt fænomen eller forhold og svaret på dette kan findes ved at sammenholde svarende fra de to foregående modaliteter⁷⁵.

Ophav

Som med andet kildemateriale er det nødvendigt at undersøge og anskaffe troværdig og nok information, der kan beskrive det visuelle udtryks ophav og karakter. Dette felt handler både om at skaffe relevant viden om materialet, men også at skabe et billede af, i hvilket omfang udtrykket kan bruges til at besvare spørgsmålet⁷⁶. Som overskriften antyder handler dette punkt i analysen om materialets ophav, og inkluderer enhver oplysning, der kan bruges til at komme tæt på materialets tilblivelse. Dette punkt har til formål at bestemme så mange oplysninger om materialets fremkomst som muligt, men hvilke oplysninger det inkluderer, handler om det specifikke materiale. Her arbejdes der også ud fra de tre modaliteter. I arbejdet med den teknologiske modalitet vil det være relevant at tilegne sig viden om de teknologier, der lægger til grund for materialets tilblivelse og udtryk. Dette punkt er mindre relevant i pågående undersøgelse og vil blive inddraget efter relevans. Derimod er den kompositoriske modalitet interessant at undersøge nærmere, idet den primært vedrører de konventioner og praksisser, der knytter sig til særlige medier eller genrer⁷⁷. Den sociale modalitet har til formål at undersøge hvilke aktører, der har produceret udtrykket, hvem udtrykket er produceret med henblik på at påvirke samt med hvilket formål udtrykket er skabt⁷⁸. Den tager fat på hvorledes udtrykket formår at lykkes med at udfordre eller udnytte eksisterende kulturelle, sociale eller politiske antagelser. Formålet med dette punkt er at sætte det visuelle udtryk ind i en relevant kontekst i forhold til de sociale og politiske rammer, samt de sammenhænge det er skabt og fungerer i⁷⁹. Dette punkt er relevant i forhold til opgavens formål med at beskrive de bagvedliggende motiver og intentioner bag gravstenenes udtryk. På den måde, er det muligt at komme nærmere hvad udtrykket gør eller opnår. Som det er gældende i den første kolonne, er det ligeledes gældende her, at den teknologiske og kompositoriske modalitet indgår i svaret på den sociale modalitet. Den

⁷⁵ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 20-21.

⁷⁶ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 21.

⁷⁷ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 22-23.

⁷⁸ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 24.

⁷⁹ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 24.

fungerer ligeledes som en opsamling på ophavsanalysen og lægger op til svaret på førsteordens-spørgsmålet⁸⁰.

Reception

Denne del af analysen er en undersøgelse af politiske beslutningers, kulturelle produkters eller historiske begivenheders betydning, og indebærer en betydelig fortolkningsramme⁸¹. Her er undersøgelsen baseret på god dokumentation, for at overbevise om specifikke fænomeners betydning og indflydelse på den historiske udvikling. Her kan det være relevant at inddrage kvantitative og kvalitative metoder for at undersøge hvordan et historisk fænomen har påvirket de historiske aktører⁸². Som de foregående skematiske nedslagspunkter tager denne del også udgangspunkt i de tre modaliteter, hvoraf den første er den teknologiske. I den teknologiske modalitet undersøges det hvilke teknologiske forudsætninger, der har været til grund for eller forudgående for det visuelle materiales udbredelse og reception. Her er fokus på i hvilken grad det var muligt for historiske aktører at få adgang til kildematerialet og afhængigt af de betingelser, undersøges også hvorvidt der er tale om en egentlig indflydelse⁸³. Konteksten for et visuelt udtryks reception kan være sammenfaldende med ophavskonteksten. Indenfor den teknologiske modalitet kan det også være relevant at overveje hvilke teknologiske muligheder, der har været for at kopiere et medies udtryk. Dertil kan der stilles spørgsmål ved, hvor udbredt et bestemt visuelt udtryk har været og i hvilket omfang det har været muligt for aktører at få adgang til og blive påvirket af⁸⁴. I nærværende undersøgelse kan det specifikke visuelle materiale og udtryk siges at være forholdsvis immobil, og som visuelt udtryk forholdsvis svært at cirkulere. Men dens offentlighed må alligevel siges at give mulighed for at andre aktører kan lade sig inspirere og påvirke. I den kompositoriske modalitet er det de forudsætninger, en modtager eller gruppe af modtagere, har for at forstå, tyde og anvende et visuelt udtryk eller de intentioner, der har været knyttet til det i produktionskonteksten⁸⁵. Et visuelt udtryk kan sagtens have andre effekter eller tilbyde andre muligheder for modtagere, der opdager eller genopdager det i en ny kontekst. Modtageren kan have andre forudsætninger eller visuelle referencerammer end afsenderen og derfor er det vigtigt at klargøre, hvilke elementer, der er væsentlige i forhold til intertekstualitet og intervisualitet⁸⁶. I denne forbindelse er det relevant at forholde sig til de

⁸⁰ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 24.

⁸¹ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 26.

⁸² Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 26.

⁸³ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 26.

⁸⁴ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 27.

⁸⁵ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 27.

⁸⁶ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 27.

modtagerroller eller -positioner, der kan have betydning i forhold til receptionen af et udtryk samt de implicitte eller eksplicitte referencer til andre tekstlige eller visuelle værker. Et visuelt udtryk, indenfor en særlig genre, kan indeholde specifikke forventninger til modtageren, men det afhænger af konteksten. Den sociale modalitet inddrager endnu engang de oplysninger, der er frembragt i de ovenstående modaliteter. Her spørges der til hvem, der møder udtrykket og hvordan det tillægges mening, der reproducerer eller udfordrer eksisterende kulturelle, sociale eller politiske antagelser⁸⁷. Et interessant perspektiv indenfor denne modalitet er også spørgsmålet om hvilke grupper og individer, der har økonomisk adgang til pågældende visuelle materialer og under hvilke omstændigheder, det bliver materialiseret⁸⁸.

Analysemodellen er brugt i det omfang det kan tilpasses til gravsten. Modellens ene kolonne henvender sig specifikt til materialets teknologiske modalitet og omhandler primært et materiales teknologiske tilblivelse og derfor har denne kolonne mindre interesse for analysen af gravsten⁸⁹.

For at skabe et overblik over kildematerialet er det indledningsvist blevet inddelt i tre forskellige grupperinger; gravsten med titler, anonyme gravsten, uden symboler eller indskrift samt personaliserede gravsten; som betegner de sten med symboler og/eller indskrift. Den sidstnævnte gruppering dækker også over gravsten, der er formet på en bestemt måde eller som på anden vis skiller sig ud. Disse tre grupperinger er valgt for at give et overblik over gravstenenes udvikling. Hver enkelt gruppering er efterfølgende fordelt i yderligere underinddelinger.

Fordelingen af årstal er hvert 10. år og starter i 1870'erne og frem til 2020'erne. 2020'erne er ikke anvendt i analysen, men er inddraget i perspektiveringen. Gravstenene med titler er inddelt efter de individuelle titler og hvilke årstal de er rejst⁹⁰. De personaliserede gravsten er ligeledes inddelt efter årstal samt hvilke symboler og indskrifter de bærer. Alle symboler og indskrifter er talt med, og derfor er der flere symboler og indskrifter end enkelte sten. Ligeledes er de enkelte symboler også forsøgt opdelt i kategorier. Hvor muligt er indskrifter inddelt i overordnede afsnit med lignende ordlyd⁹¹. Den anonymiserede gruppering er blot inddelt efter årstal.

Denne metodiske fremgangsmåde medfører udfordringer idet, der er en vis usikkerhed omkring symbolernes oprindelse på en gravsten med flere navne og forskellige dødsår. Som udgangspunkt er symbolerne tilknyttet det tidligste årstal, medmindre det er tydeligt, at det er tilføjet på et

⁸⁷ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 28.

⁸⁸ Magnussen, Sinclair og Sylvest, s. 28.

⁸⁹ Se bilag 1.

⁹⁰ Se bilag 2, ark 2.

⁹¹ Se bilag 2, ark 3.

senere tidspunkt. Det samme gør sig gældende for indskrifter. En udfordring ved kildematerialet er, at kirkegården er blevet udvidet og de gamle gravsteder er blevet nedlagt og erstattet af nyere. Dermed kan den manglende bevaring af gravstenene medvirke til en forskydning af repræsentationen, i nærværende undersøgelse. For at få et så repræsentativt kildegrundlag som muligt, er der udvalgt områder på hele kirkegården, i forhold til de udvidelser den har været igennem. Der er udvalgt gravsteder fra alle kirkegårdens udvidelser bortset fra Skt. Jørgens Kirkegård. I dette område er kirkegårdens Lapidarium, der indeholder de bevaringsværdige monumenter. Dette område er ikke en del af kildematerialet, både fordi de er ældre end denne opgaves afgrænsning samt ikke fungerer i kontekst med de andre gravsten. En udfordring ved de ældre gravsteder, er at de er påvirket af vind, vejr og tidens tand, og dermed kan være svære hvis ikke umulige at tyde. Dette er også med til, at der er en stor koncentration af nyere gravsten. Ligeledes er en udfordring ved denne opdeling, at nogle gravsten med titel også bærer symboler, og at disse ikke er talt med i de personaliserede gravsten. De er ikke inkluderet i den gruppering da titler trumfer symboler. Derfor er symboler og indskrifter på titelgravene ikke medregnet i det samlede regnskab af gravstenenes udtryk. Det samlede antal kan dog stadig medvirke til at vise et repræsentativt billede af fordelingen af symboler og indskrifter.

De fleste gravsteder er affotograferet så helheden kan analyseres ved relevans, men overordnet er det gravstenene, der er fokus for analysen. På de fællesgravsteder, med flere enkelte sten, er det både fotograferet samlet og individuelt for at få overblik over gravstederne. For at skabe et repræsentativt billede af gravstedernes personalisering vil det primære fokus være på stenene og ikke hvorvidt der er sat blomster eller andet personligt.

Optællingen og fordelingen af gravstenene, er udført i excel-ark, der er vedlagt som bilag 2. På bilag 2, ark 1 ses en optælling af de anonyme gravsten, der er inddelt i årtier. På bilag 2, ark 2 foreligger optællingen af gravsten med titler. Dokumentet viser i den vandrette linje de forskellige titler gennem tiden, og den lodrette akse viser i hvilket årstal titlen forekommer. Bilag 2, ark 3 viser en oversigt over de personliggjorte gravsten. Den lodrette akse henviser til gravstenens årti og den vandrette akse er et overblik over de forskellige symboler og indskrifter. De første fire vandrette kolonner er en overordnet inddeling af: symbol, indskrift, familiære forhold og diverse. Derefter følger en detaljeret inddeling af symbolernes motiv. Arkets sidste del er en yderligere inddeling af indskrifterne.

Kildepræsentation

Nedenstående afsnit indeholder en præsentation af de gravsten, der er grundlaget for undersøgelsens analyse. Kildematerialets omfang gør en individuel præsentation af den enkelte sten for omfattende. Derfor præsenterer dette afsnit de enkelte grupperinger. Derfor vil præsentationen tage udgangspunkt i repræsentative udsnit af grupperne samt beskrive de gravsteder, der skiller sig ud. De tre grupperinger er som beskrevet tidligere; gravsten hvoraf kun navn og/eller datoer for fødsel og død er inkluderet, gravsten hvoraf en eller flere afdødes titler fremgår, samt gravsten, der bærer et eller flere symboler og/eller indskrifter. Gravstenene er opdelt på denne måde, for at de forskellige præg og udtryk bliver fremhævet og undersøgt indenfor egen gruppering, men også for at forskelle og ligheder kan tydeliggøres på tværs af årstal og grupperinger.

Den gruppering af gravsten, der i denne undersøgelse betegnes som anonyme, er præget af et forholdsvis enkelt udtryk. De bærer ikke andre personlige træk end de afdødes navne, datoer og eller årstal for deres fødsel og død. Ligeledes er gravstenen forholdsvis enkel og er hverken formgivet på en speciel eller bestemt måde. I de tilfælde, at der er affotograferet en gravsten, der blot har et navn påskrevet, er den ikke talt med i det øvrige antal, fordi det ikke har været muligt at tilskrive den et årstal. Der er 362 anonyme gravsten, hvilket udgør 33,4% af undersøgelsen samlede kildemateriale.

De gravsteder, der er grupperet med titler, er inddelt efter, at der er en eller flere erhvervsmæssige titler skrevet på gravstenen. Titlerne henviser til en eller flere personers arbejdstitler, og skiller sig væsentligt ud fra majoriteten af gravsten, via netop dette udtryk. Sammenholdt med gravstenens øvrige træk er det interessant at se på selviscenesættelsen af individet ved at tilføje denne type information. Derfor er gravstenene opdelt i en selvstændig kategori, men står i forbindelse med de afsnit om personliggjorte udtryk fra samme periode. Gravstenene, med titler, befinder sig i et grænseområde hvor det kan argumenteres for, at de, i nogle tilfælde, kan tilhøre både de anonyme gravsten, og i andre tilfælde til de personliggjorte. De gravsteder med titler udgør 154 af det samlede antal gravsten, hvilket svarer til 14,2% af kildematerialet.

Den største gruppering i denne undersøgelse er den, der inkluderer de gravsten, der er personaliseret i større eller mindre grad. Ved personalisering menes det, at der er tilføjet yderligere symbolik eller indskrift på stenen, udover navn og datoer. En undergruppering herunder hentyder til hvorvidt der er eventuelle familiære titler, for eksempel mor og far, der understreger den afdødes relation til de

efterladte. Personliggørelsen af stenen hentyder til, om stenen er prydet med kors, blomster, fugle og/eller mindeord. De personaliserede gravsten udgør 567 af det samlede antal gravsten, der svarer til 52,4% af kildematerialet.

Kirkegårds- og mindekultur på gravsten

Følgende del af opgaven undersøger visuelle ændringer på udvalgte gravsten, på Almen Kirkegård. Undersøgelsen tager udgangspunkt i det førnævnte analytiske skema⁹². Via skemaets begrebsapparat klarlægges de visuelle udtryks betydninger for stenens samlede udtryk og hvordan det er med til at beskrive samfundets udvikling og dermed også forholdet til døden. Analysen er bygget op efter analyseskemaet og starter derfor med kildematerialets udtryk, ophav og til sidst reception. Hvert af disse begreber bliver gennemgået ved brug af de beskrevne modaliteter; den teknologiske, den kompositoriske og den sociale. Kildematerialet er inddelt i fire periode: 1870-1890, 1900-1930, 1940-1970 og 1980-2010. Hvert afsnit er i kronologisk rækkefølge, så de ældste perioder undersøges først. På den måde synliggøres den historiske udvikling. De personliggjorte gravsten indleder hver periode, der afsluttes af et afsnit om titler. Analysen afsluttes af en gennemgang af de anonyme gravsten.

De personliggjorte gravsten

Undersøgelsen af de personliggjorte gravsten strækker sig over flere forskellige symboler, indskrifter og andre personaliserede aspekter af mindekulturen. De personaliserede gravsten udgør 52,4 % af undersøgelsens samlede kildemateriale. Mængden af symboler og indskrift ses især øget og koncentreret fra 1980'erne frem til 2010'erne. Personliggjorte gravsten, med symboler, ses repræsenteret i hele perioden, men i begyndelsen uden stor diversitet. Diversiteten i symboler og indskrifter bliver højere jo nyere gravstenen er. Fra 1930'erne og 40'erne ses en langsom stigning i symboler, der stiger kraftigt fra 1970-80. Antallet af indskrifter, på gravsten, stiger markant fra 1990 til 2000. Generelt er de personlige træk øget omkring 1980'erne og frem til 2010'erne.

⁹² Bilag 1.

Udtryk, 1870-1890’erne

I perioden fra 1870 til 1890 er gravstene præget af et eller få symboler på hver sten og diversiteten af symbolerne er lav. I perioden er det hyppigst brugte symbol korset, men der er også flere eksempler på relieffer med især to forskellige motiver. Det ene er *Natten* af Bertel Thorvaldsen og det andet er et relief, der forestiller et portræt af Jesus. Den teknologiske modalitet beskæftiger sig med hvilke elementer, det visuelle materiale består af. På en gravsten fra 1882 er der indsat et rundt relief, hvorunder der er to egegrene samlet med et bånd. Gravstenens indskrift er på en hvid plade hvorpå der står: ”Herunder hviler / Ellen Marie Jensen / F. Bondrup / Født Sophiendal 25 febr. 1843 / Død sammested 10 novb. 1882 / Velsignet være dit minde.”⁹³. Ligeledes er stenen udskåret med et bestemt



Billede 2

bladlignende mønster. Det leder videre til den kompositoriske modali-



Billede 1

tet, der arbejder med hvordan de enkelte elementer kan karakteriseres samt hvordan afsenderen har formet materialet. Fra stens top er det første beskueren møder, relieffet *Natten*. Under relieffet breder egegrenene sig ud og danner en indrammende halvcirkel om Thorvaldsens motiv. Det er tydeligt, at stens komposition er fokuseret omkring den hvide plade med indskriften og det hvide relief. De tidssvarende gravsten er opbygget på samme måde, men varierer i forhold til bladenes omfang og positioner. Stenen på billede 2 er et eksempel på hvordan egeløvet breder sig ud over hele stenen, så det både omkranser relieffet og pladen. Desuden bærer stenen på billede 2 er kors øverst. Gravstenene er ikke så forskellige fra hinanden, idet

kompositionen, stilen og farvesammensætningen er ens. Selvom stens udformning underbygger de vigtigste dele, bliver fokus på relief og indskrift endnu tydeligere fordi den hvide farve står i stor kontrast til resten af stens mørkegrå udtryk. Der er flere tidssvarende eksempler på gravsten med

⁹³ Billede 1.

samme udformning, udskåret egeløv samt relieffer placeret øverst. Stenens udformning og symbolernes komposition må derfor være en udtryksform, der er blevet brugt i tiden omkring 1870’erne og 1880’erne. Den sociale modalitet svarer på hvordan det visuelle udtryk fremstiller et bestemt fænomen eller udtryk. Den sociale modalitet peger mod gravsten med et eller flere symboler, der i denne periode kommer til udtryk ved egeløv, relieffer og kors. Disse specifikke visuelle udtryk kan give indtryk af, at døden er noget fredfyldt og naturligt, fordi de bløde former og naturlige elementer smyger sig om afdødes navn. Egeløvet er i kristen gravkunst et symbol på troens styrke og dyden⁹⁴. Fordi egeløvet netop er afbilledet på mange af gravstenene i perioden, bliver religionen implicit formidlet til beskueren. Det vidner om iscenesættelsen af den afdøde, som et menneske, der har levet efter tidens moralske forventninger.

Ophav, 1870-1890’erne

Den teknologiske modalitet omhandler primært materialets tilblivelse. I forhold til gravstenene er det relevant at fastlægge tidspunktet for, hvornår gravstenen er placeret og derfor hvilken periode, der kan have betydning for dens udtryk. I denne forbindelse tager undersøgelsen udgangspunkt i de symboler, stenen er udsmykket med. Derfor er det oplagt at inddrage den kompositoriske modalitet, der undersøger hvilke genrekonventioner, der benyttes i materialet, herunder om udtrykket indeholder og videregiver intertekstuelle og -visuelle referencer. Her er det interessant at undersøge Thorvaldsens relief, der har referencer til antikke myter og personer. *Natten* er som nævnt udformet af Bertel Thorvaldsen omkring 1815, i forbindelse med, at han mister sin femårige søn. Relieffet er en allegori over den græske gudinde Nyx, der her er personificeret af en svævende bevingede kvinde. Hun bærer et stykke stof, der er draperet om hendes krop ligesom hendes hår er gemt under et langt tørklæde. Ved hårgænsen bærer hun en krans af valmueknopper. Hun har lukkede øjne og hendes hoved er bøjet let forover. Hun svæver gennem natten med to spædbørn i sin favn. De to børn er den billedlige fremstilling af tvillingerne Søvn (Hypnos) og Døden (Thanatos). Hypnos er gud over både guder og mennesker, men Thanatos kan kun udøve magt over mennesket⁹⁵. Det er interessant, at lige netop dette motiv er afbilledet på flere gravsten, fordi det indeholder mange forskellige symboler og synonymer for døden. Nattens gudinde får menneskelig skikkelse i form af kvinden, og guderne Hypnos og Thanatos de to sovende børn. De svæver over nattehimlen, der er uforenelig, men samtidig uadskilleligt forbundet med dens modsætning, dagen. Dagen kommer med lyset og natten, mørket. Dagen og natten er blevet synonym for mange sindstilstande og måder at

⁹⁴ Johansen, s. 20.

⁹⁵ ”Hypnos og Thanatos”, konsulteret d. 28. april 2023, https://denstoredanske.lex.dk/Hypnos_og_Thanatos.

billedliggøre de fænomener, der er svære at forklare. Når dagen står for det positive, må natten nødvendigvis blive synonym til det negative⁹⁶. Derfor har natten fået knyttet synonymer som død, angstelse og synd til sig⁹⁷. Motivet har foruden de intertekstuelle referencer mange symbolske henvisninger til natten og mørket. Blandt andet er kvindens blomsterkrans bundet af valmuer, der på grund af deres søvndyssende effekt også er forbundet til søvn og død. Ydermere flyver der en ugle bag personerne. Uglen er aktiv om natten, og derfor er den ofte symboliseret i forbindelse med denne tid på døgnet. Relieffets motiv beretter om en helt bestemt mytologisk fortælling, og det kræver kendskab til den for at forstå den underliggende symbolske betydning den bærer med sig.

Den specielle intertekstuelle reference, spejler den periode, hvori den er skabt. Derfor undersøger den sociale modalitet blandt andet, hvordan udtrykkets budskab forholder sig til eksisterende samfundsmæssige konventioner. Thorvaldsens relief er udarbejdet i en periode, der senere er kendt som guldalderen. Guldalderen er en periode i kunsthistorien, der dækker over den billedkunst og de skulpturer, der blev formgivet i begyndelsen af 1800-tallet. Guldalderen bliver brugt til at beskrive kunsten og det kulturliv, der blomstrede i første halvdel af 1800-tallet⁹⁸. Guldalderen dækker over en periode i kunst- og litteraturhistorien, der havde flere forskellige stilmæssige strømninger. Perioden rummer både antikt inspirerede nyklassicistiske udtryk, der formidler allegorier fra romersk og græsk mytologi samt dramatiske landskabs- og nationalromantiske malerier⁹⁹. Indblik i tidens kulturelle strømninger giver et billede af baggrunden for udtrykkets motiv og giver mulighed for at arbejde med cirkulering og modtagerpositioner, som er det analyseskemaets sidste kolonne, reception beskæftiger sig med.

Reception, 1870-1890'erne

Den teknologiske modalitet er som ordet hentyder, en undersøgelse af et udtryks teknologiske mulighed for at cirkulere. I guldalderen sker der noget afgørende, idet kunsten blev mere offentlig. Tidligere var kunsten udført efter bestilling fra konge, adel eller kirke, men i 1800-tallet var der flere mulige aftagere til kunsten. Kunstnerne fik i løbet af 1800-tallet en større kundekreds, fordi der åbnede offentlige kunstudstillinger, hvor de kunne sælge deres kunst. Heldigvis havde de

⁹⁶ Poul Duedahl og Ulrik Langen, ”Tilblivelsen”, I *Nattens gerninger*, red. Poul Duedahl og Ulrik Langen (København: Gads Forlag, 2015), s. 6.

⁹⁷ Duedahl og Langen, ”Tilblivelsen”, s. 6.

⁹⁸ Begrebet og periodiseringen blev ikke brugt i guldalderens samtid, men fik sit navn i slutningen af århundredet. I begyndelsen blev begrebet brugt til at beskrive litteraturen. I 1960'erne fik litteraturen i starten af 1800-tallet et nyt navn og blev fra det årstal benævnt som romantikken. Kunsthistorikere og fagfolk tog guldalderbegrebet til sig og fra 1960'erne er begrebet blevet brugt om billedkunsten fra 1800-tallets første halvdel. Fra ”Dansk guldalder – perioden og begrebets historie”, s. 28.

⁹⁹ Grand, ”Dansk guldalder”, s. 30.

kunstinteresserede ved adelen, kongen og borgerskabet ikke samme smag, og derfor kunne kunstnerne arbejde indenfor en brede vifte af guldalderens genrer¹⁰⁰. De årlige kunstudstillinger gav et indblik i kunstens verden, til en socialklasse, der ikke tidligere havde haft adgang til den. De fleste udøvende kunstnere tilhørte borgerskabet og det kan være årsag til, at kunstens verden åbnede sig for denne gruppe. De kunne genkende sig selv i de nye motiver, der søgte at udtrykke det samfund de levede i og ikke en fjern mytologisk fortid¹⁰¹. Dermed giver det også et helt nyt grundlag for, at kunst og de ideer, der følger med, kan cirkulere i samfundet. Ligeledes at borgerskabet med deres nye adgang til de kongeliges kulturelle verden, næppe har misset en mulighed for at iscenesætte sig selv.

Jo større kunstmarkedet er, jo flere vil søge lykken som kunstner. Dermed stiger risikoen for at bestemte værkers udtryk bliver kopieret. Gravstenene, der bærer et relief, stammer fra perioden 1870-1890, og befinder sig dermed mellem guldalder-perioden og den tid hvori perioden fik sit navn. Derfor må tankerne om, at kunsten fra første halvdel af 1800-tallet er særligt god og betydningsfuld være spirende på dette tidspunkt. Derfor er det nærliggende at forestille sig, at borgerskabet eller de bedrestillede borgere i samfundet har søgt mod denne periodes billedsprog og formidling, når de har gravlagt deres kære. Spørgsmålet er så i hvor høj grad det intertekstuelle symbolske motiv som *Natten* er blevet tydet og brugt. Det kræver viden om både den antikke mytologi samt betydningen af de mange symboler. Den bevingede kvinde med de to spædbørn kan uden at kendskab til den bagvedliggende mytologi, også give anlæg til en langt mere simpel forklaring. En engel, der er kommet for at hente to spædbørn, for at føre dem til paradiset. Betydningen af valmuekronen og uglens symbolske betydning for natten kan tilføje yderligere dybde til fortællingen. Motivet kan også symbolisere døden, der tager børnene med sig. Thorvaldsens motiv kræver altså kvalificeret viden at afkode, ikke mindst den mytologiske baggrund. Men selvom borgerskabet var blevet tilføjet til kunstnernes kundekartotek, var borgerskabet ikke en ensartet gruppe. Handelsborgerskabet havde en helt anden kulturel baggrund end akademikere og embedsmænd¹⁰². Derfor havde de forskellige socialklasser også forskellige præferencer i forhold til den kunst og litteratur de købte og benyttede¹⁰³. Hvis denne sammensætning af borgerskabet føres op til slutningen af 1800-tallet, kan det diskuteres hvem, der ville bruge og være i stand til at oversætte Thorvaldsens relief. Først og

¹⁰⁰ Grand, ”Dansk guldalder”, s. 59.

¹⁰¹ Grand, ”Dansk guldalder”, s. 59.

¹⁰² Kasper Monrad, ”Kunstens nye publikum – Borgerskabets og portrætmalerens København”, I Dansk Guldalder – Verdenskunst mellem to katastrofer, red. Cecilie Høgsbro Østergaard (København: SMK, National Museum, 2019), s. 71.

¹⁰³ Monrad, ”Kunstens nye publikum”, s. 72.

fremmest kræver det andre forudsætninger at læse et litterært værk end at se på et billede, men netop *Natten* kræver kendskab til begge dele. Det kan vidne om, at det er den dannede del af borgerskabet, der har tydet relieffet da det blev udarbejdet. Relieffet er i slutningen af 1800-tallet en menneskealder, og derfor må det formodes, at er nået ud til et bredere publikum og dermed flere mennesker, der er blevet bekendt med den bagvedliggende fortælling. Valget af dette symbol på en gravsten kan i hvert fald give en antydning omkring hvilken socialklasse den afdøde har tilhørt.

De specifikke valg er med til at udtrykke døden, hvilket er det sidste punkt i den metodiske fremgangsmåde, idet den sociale modalitet arbejder med hvordan det visuelle materiale tildeles mening i samfundet. Denne modalitet omhandler også modtagergruppens adgang til materialet. Borgerskabet havde siden starten af 1800-tallet fået adgang til kunstens verden, som ellers kun havde været de kongelige, adelen og kirken forundt. Men borgerskabet havde forskellige interesser baseret på deres erhvervsmæssige adgang til borgerskabet. I guldalderens samtid var det, det bedre borgerskab, der interesserede sig for den kunst, der handlede om fortidens mytologiske fortællinger og motiver. Om denne fordeling har været gældende i slutningen af 1800-tallet, er sværere at vurdere, men ved at tage udgangspunkt i, at materialet har særligt intertekstuelle referencer, må det formodes at kræve et publikum, der har modtaget undervisning omkring de antikke mytologiske fortællinger. Ved at tage dette perspektiv er det oplagt, at motivets modtagere findes i samfundets øvre samfundslag. Netop kunst fra guldalderen må formodes at være populært og medvirke til at iscenesætte ejeren og brugeren som en intellektuel borger med kendskab til den bedre kultur. Relieffets motiv og navn giver også et indblik i hvordan døden er blevet anset eller ønsket iscenesat. *Natten* hentyder til forskellen mellem dag og nat, og forskellen på at være vågen og at sove. Med natten følger både søvn, men også mørke og død. Men ikke kaos, idet relieffet skildrer scenariet roligt, og børnene bæres trygt over nattehimlen. Døden er tryk og idyllisk, hvilket også dyrkes i den romantiserede tanke om den smukke død.

Titler, 1870-1890'erne

Foruden de personliggjorte sten, er der endnu et interessant nedslagspunkt. Gravstenene med titler fungerer som et supplement til de personliggjorte. De erhverv, der er repræsenteret i denne periode, er særligt indenfor handel og håndværk, titler som købmand, fabrikant og hattemagermester. Gravsten med titler, består, i denne periode af 7,14% af det samlede antal sten med titler, på tværs af hele den historiske periode.



Billede 3

Udtryk, titler, 1870-1890'erne

Den teknologiske modalitet på billede 3¹⁰⁴ viser en sten, med titlen "Købmand Sæbefabrikant Søren



Billede 4

Haubroe", som er rejst i 1886 i forbindelse med købmandens død. Foruden titlen bærer stenen et kors. I forhold til den kompositoriske modalitet er stenen udformet med et indgraveret korset øverst på stenen, over navn og titel. Denne komposition viser vigtigheden af titlen. Den sociale modalitet viser et rent og simpelt udtryk, fordi stenen ikke bærer andre symboler end korset øverst og titlerne, der henviser til afdødes arbejdsliv. En større gravsten fra 1893 er billede 4, der tilhører fabrikant Carl Dam. Over pladen med indskriften viser den kompositoriske modalitet et urnelignende bæger, der står i et indhug i stenen. Under urnen er der en hvid plade med indskriften, der nederst har et indgrave-

ret bibelvers: "Vær tro indtil Døden, saa vil jeg give dig Livets Krone" fra Johannes' Åbenbaring. Den sociale modalitet på denne sten viser en anden form for iscenesættelse. Her er stenen både større, lysere i farven og har en indskrift samt prydnurnen øverst. Disse enkeltkomponenter gør samlet, at stenen får et andet udtryk end billede 3. Stenens religiøse indskrift er med til at formidle hvilke dyder, der tillægges denne samfunds-klasse. Det ses også på en sten, der ligger for foden af stenen på billede 4. På jorden foran gravstenen ligger en sort sten med et kors øverst og indskriften: "I taknemlig erindring fra alle glasværkets arbejdere". Denne sten, i samspil med hovedstenen, er med til at vise fabrikant Dam som en god kristen mand, der har kendskab til de nyklassicistiske symboler¹⁰⁵ og som er en vellidt fabriksejer, der er god mod sine ansatte.

¹⁰⁴ Stenen er en del af en større familiegrav.

¹⁰⁵ Johansen, s. 21.

Ophav, titler, 1870-1890’erne

Den teknologiske modalitet er særlig interessant i forhold til gravstenen på billede 4, fordi den indeholder forskellige, særlige udtryk. Prydurnen, er et udtryk fra nyklassicismen, der henleder tankerne mod inspirationen fra det antikke Rom. Prydurnen er gengivet i den kristne gravkunst, fordi den henviser til antik romersk gravskik, og derfor et symbol på døden. hermed forenes gravkunsten og den nyklassicistiske kunst. Det leder videre til, at den kompositoriske modalitet tager afsæt i de konventioner, der hører til materialets udtryk. Udtrykket via prydurnen, bærer alligevel ikke helt samme fortælling som reliefferne gør. Men valget af dette udtryk er med til at vise, at han tilhører en bestemt del af samfundets klasser, der kender til de forskellige symbolers betydning. Stenen kan derfor udtrykke både det verdslige og det religiøse, hvilket leder videre til den sociale modalitet. Udtrykket er med til at placere fabrikant Dam som en del af borgerskabet, og på samme tid viser det vigtigheden og betydningen af religionen. Henvisningen til bibelpassagen fra Johannes’ Åbenbaring er at bevare troen, selv gennem livets trængsler, for så vil Gud belønne med evigt liv. På den måde bærer det religiøse udtryk intentionen om efterlivet og den rettroende borgers udødelighed, som også Kragh henviser til i sekulariseringen af udødeligheden¹⁰⁶. Kragh nævner også, at det patriarkalske familiegravsted, der fremhæver den gode borger, bliver en norm, der er efterstræbelsesværdig¹⁰⁷. Billede 4 et eksempel på denne patriarkalske norm. Stenen står på et familiegravsted, hvoraf Dams er den største og mest prangende. Stenens udtryk er med til at skabe et helhedsbillede af den hårdtarbejdende, gode kristne mand, der i industrialiseringens tidsalder bidrager til samfundet, men stadig opretholder de kristne dyder. Han er vellidt af sine arbejdere, medvirker til samfundsudviklingen og skaber arbejde i byen. Stenens størrelse og udtryk er med til at vise den status han har haft i byen, som ejer af Aalborg Glasværk¹⁰⁸.

Reception, titler, 1870-1890’erne

Den teknologiske modalitet, der ligger til grund for udtrykkene, især prydurnen og det bibelske vers undersøger muligheden for cirkulering i samfundet. Ligeledes er både bibelske vers og korset kendt og kopieret i mange tilfælde, særligt på kirkegårde og gravsten. Der findes mange passager i Bibelen, der kan bruges som de sidste ord om og til en afdød. Derfor handler det om at have et godt kendskab til hvilke passager, der siger noget særligt, og som kort og præcist kan fortælle noget betydningsfuldt. I forhold til den nyklassicistiske prydurne, er symbolet udbredt indenfor

¹⁰⁶ Kragh, s. 28.

¹⁰⁷ Kragh, s. 28.

¹⁰⁸ P. C. Knudsen, Aalborg Bys Historie tredje del, (Slægtsforskernes Bibliotek: Aalborg, 1933), s. 60. Downloaded fra Slægtsforskernes Bibliotek. <https://slaegtsbibliotek.dk/920151.pdf>.

borgerskabet, der dyrkede denne stilart. Det leder videre til den kompositoriske modalitet, idet det kræver en bestemt kulturel kapital at afkode urnens betydning. Derfor skabes der, som Kragh også antyder, et bestemt efterstræbelsesværdigt udtryk, som det kun er de bedrestillede borgere, der kan opnå. Udtrykket ved stenen på billede 3, er nemmere at aflæse, idet den kun består af et kors. Heri kan der også indlæses nogle bestemte dyder, som mådehold og beskedenhed. Dens iscenesættelse er ikke nær så implicit som den på billede 4. Den sociale modalitet undersøger hvordan de to gravsten udtrykker to forskellige historier. I forhold til de to gravstens udtryk iscenesætter gravstenen på billede 4, en økonomisk og kulturel indflydelse, både fordi gravstenen er stor, pyntet med urne og plade med indskrift, der skiller sig ud fra stenen. Derudover er stenen fra fabrikkens arbejdere med til at underbygge Dams status og iscenesættelse som en god repræsentant fra borgerskabet. Købmand Haubroes sten på billede 3 giver et mere neutralt udtryk, idet den ikke iscenesætter specifikke fortællinger eller symboler, foruden korset. Dette kan hænge sammen med, at Haubroe gik fallit efter tre år og solgte sin virksomhed til sin svigerfar. Der er ikke optegnelser over Haubroes senere erhvervsmæssige fremstød, og meget tyder også på, at han levede resten af livet på familiens penge¹⁰⁹. Dét at Haubroes titel præsenteres på gravstenen 40 år efter han solgte sin virksomhed, vidner om titlernes betydning for den iscenesættelse, der har været gældende. Korset er et udbredt symbol på gravsteder i perioden, så det er ikke med til at iscenesætte Haubroe som en særligt god kristen, men med et udtryk, der kan forsvinde i mængden. Det kan være resultatet af, at de to mænd befinder sig i to forskellige økonomiske lag og dermed ikke har den samme økonomi til at konstruere en stor gravsten. Det underbygges af, at Haubroes gravsten står på svigerfamiliens familiegravsted. Selvom Haubroes sten er tidligere end Dams er den alligevel med til at introducere dele af det udtryk, der følger i næste periode.

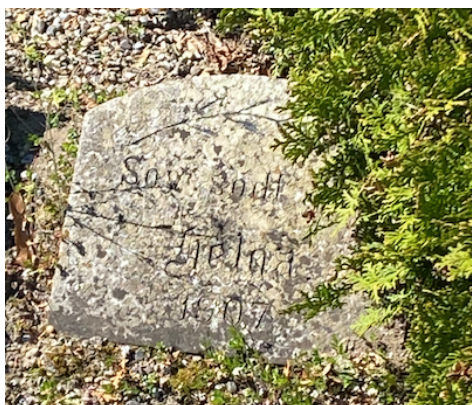
¹⁰⁹ Klaus Haubroe, Henrik Haubroe, Stina Haubroe og Nadia Haubroe, *Stamtavlen over Familien Haubroe* (Slægtsforskernes Bibliotek: Virum, 2007), downloaded fra Slægtsforskernes Bibliotek, s. 7. <https://slaegtsbibliotek.dk/928190.pdf>

Udtryk, personliggjorte sten, 1900-1930’erne

Stenene i begyndelsen af 1900-tallet er enkelte i deres udtryk, men det er allerede tydeligt, at der er større diversitet i forhold til stenenes størrelse, form og udtryk. Billede 5 viser en gravsten, sat i 1907. Det er en firkantet sort stentype, hvorpå der står en olielampe. Den bærer indskriften: ”Chresten Christensen / * 17. 9. 1886 † 25. 5. 1907 / TAK”¹¹⁰. Billede 6 er et andet eksempel på en gravsten fra 1900-tallet. Den tilhører ligeledes et familiegravsted, men hvor hvert familiemedlem har en individuel sten. Stenen er mindre, og har en enkelt gren med blade, en kort indskrift og et enkelt årstal, der tyder på, at denne sten er sat til minde om et barn. Indskriften er ”Sov sødt Helga / 1907”¹¹¹. I 1910’erne er stenene højere, smallere og enkelte i deres udtryk. På billede 7 ses et eksempel på en gravsten fra 1919. Stenen er sort, og på den er der et hvidt kors og indskriften: ”Larsine Toft / f. Nielsen / * i Storvorde 21 Octbr 1858 / † i Aalborg 9 Mai 1919 / Elsket og savnet!”¹¹². Billede 8 viser en gravsten fra 1920, der i sit udtryk ligner billede 7. Billede 8 adskiller sig



Billede 5



Billede 6

ved, at korset har flere detaljer end de tidligere, men også fordi korset er omkranset af bladlignende mønster. Dette mønster er ikke set på andre sten i denne undersøgelse og derfor anvendes stenen som et eksempel på, at stenens form, symbol og indskrift læner sig ind i en tradition¹¹³. På stenen er indskriften under korset: ”Maren Weiss / f. Thorsen / f paa Gjør 5 Decbr. 1886 / d i Aalborg 24 Septbr. 1920”¹¹⁴. Til og med 1930’erne er størstedelen af gravstenene mørkfarvede sten, der oftest bærer et kors. Undersøgelsen af sym-

bolerne viser, at korsene udgør 20 af 29 symboler, i perioden¹¹⁵. I 1930’erne ses der tegn på at brugen af symboler breddes ud til at inkludere fx fugle¹¹⁶. Den kompositoriske modalitet arbejder med hvordan udtrykket er sammensat og konstrueret. I det første årti af 1900-tallet er gravstenene

¹¹⁰ Dette er en familiegravsten, men fordi stenen er talt med i 1900, er det kun Chrestens Christensen, der bliver nævnt.

¹¹¹ Billede 6.

¹¹² Billede 7.

¹¹³ Ved tradition menes her, at der ses tegn på, at flere sten i deres form og af udtryk, deler flere træk.

¹¹⁴ Billede 8.

¹¹⁵ Bilag 2, ark 3.

¹¹⁶ Bilag 2, ark 3.

forskellige i forhold til størrelse og form. Men alle sten har det tilfælles, at symbolet er indsat øverst og centreret. På billede 5 er korset stort og påsat stenenes overflade og ovenpå stenen, står der en olielampe. Billede 6 skiller sig ud fra de resterende gravsten fra perioden, fordi den er lysere samt at den ikke bærer et kors, men derimod en gren. Den skiller sig også ud ved, at der ikke er så mange oplysninger om den afdøde. Ligeledes er indskriften ”Sov sødt” den eneste af sin slags indtil 1940’erne. Billede 7 og 8 er med deres høje, smalle form og komposition eksempler på tidstypiske gravsten. Den sociale modalitet skildrer materialets fremstilling af aktører eller fænomener, og er i forbindelse med perioden forbundet med brugen af korset. De fleste gravsten er forholdsvis enkle i deres udtryk og mange af stenene bærer kun et eller få symboler og indskrifter udover navne og datoer. Idet korsene er placeret øverst på



Billede 7

stenene, oftest farvet hvid på en sort baggrund, bliver symbolet fremhævet og beskueren bliver overbevist

om dets vigtighed. Indskrifterne viser ikke nogen tydelig tendens udover, at de fleste af dem er eksempler på mindeord, der senere er meget brugt. En speciel indskrift, der kun er set på gravsten fra 1910’erne er: ”Købt til 2027”. Denne type indskrift kan virke som et forsøg på at fremstille sig selv om velhavende nok til at betale for gravstedet 100 år frem i tiden. Det kan også være et tegn på en anden form for konkret mindekultur – eftertiden skal kende til og se gravstenene og på den måde bliver familien eller den afdøde ikke glemt. De andre mindeord er hen-



Billede 8

vendt mere til den afdøde og inkluderer alt fra ”Tak” til ”Hvil i fred”. Kragh arbejder med periodens forandringer i sørgetiden, der er relevant i forhold til, at den tidligere havde tilknyttet bestemte ritualer og regler¹¹⁷. Mindekulturen og mindeordene kan være med til at iscenesætte hvordan mindekulturen blev mere iscenesat, fordi de giver et indblik i de efterlattes sorg.

¹¹⁷ Periodiseringen er forklaret i forskningsoversigten. Kraghs periodisering er ikke udgangspunkt for fortløbende analyse, men bruges som et udgangspunkt for historiske nedslagspunkter.

Ophav, personliggjorte sten, 1900-1930’erne

Denne opdeling dækker en bredere periode end den foregående og dermed er det sværere at arbejde med stenenes individuelle teknologiske modalitet. I forhold til tilblivelsen af korset som symbol må vi antage, at det har været kendt lige så længe som kristendommen, fordi det er et af de mest udbredte symboler indenfor denne religion. Her er det relevant at tale om de intertekstuelle og interviuelle referencer, der følger med korset som symbol og dermed den kompositoriske modalitet. Korset som symbol indeholder mange indlagte betydninger, men en af de første associationer, der dukker op hos én, der er bekendt med *Bibelen*, især *Det Nye Testamente*, må være korsets rolle i Jesu korsfæstelse. Derfor har korset også fået tildelt betydning af opstandelse og frelse. Kristendommen overtog fra hellenismen, tanken om, at sjælen når døden er indtruffen, bliver løsrevet fra kroppen og dermed bliver en del af det evige¹¹⁸. Forestillingen om hvad, der sker med sjælen, er i 1800-tallet, at opstandelsen sker umiddelbart ved legemets død. Denne tankegang forbliver i 1900-tallet, centrum for menneskets tro på et liv efter døden¹¹⁹. Det er især på landet, at disse forestillinger dyrkes, og de er med til at bevare en fortrolighed med døden, der havde hersket flere generationer tidligere¹²⁰. Den dualistiske tankegang er med til at vidne om, at troen og religionen var en del af hverdagen. Kragh fremlægger, at døden var mere nærværende på landet hvor børnene tidligt blev konfronteret med dens væsen¹²¹. Korset er en stærk repræsentant for det religiøse budskab, og dermed kan det også anvendes til at vise, hvordan man lever efter de kristne koder. Det er udfordrende at skrive om korsets teknologiske tilblivelse, og dermed undersøge den del af den teknologiske modalitet. Men i forhold til korsets udtryk, indenfor kristendommen, er det oplagt, at de fleste associerer det til Jesu korsfæstelse. Det er indlysende at inddrage korset i forbindelse med en kirkegård, fordi korset er tæt forbundet med kirken. I forhold til hvordan korset som visuelt udtryk, er med til at beskrive bagvedliggende intentioner og motiver, er det relevant at inddrage kristendommens betydning for samfundet i 1900-tallet. I 1870’erne er der på samfundsniveau debattører, der sætter kirkens rolle til debat og som ønsker kirke og stat adskilt. Disse debattørers diametrale modsætninger er medlemmer af den indremissionske vækkelse, der på samme tid spredte sig over hele landet. De religiøse mente, at de sociale problemer skulle afhjælpes ved at gøre en aktiv indsats for at udvise kærlighed til samfundets svageste¹²². Ligeledes blev der opstillet et socialt program for hvordan kirkens såkaldte

¹¹⁸ Kragh, s. 54.

¹¹⁹ Kragh, s. 55.

¹²⁰ Kragh, s. 55.

¹²¹ Kragh, s. 54.

¹²² Peter Lodberg, *Danskernes tro gennem 1000 år, ”Madpakkens opfinder”* (København: Kristeligt Dagblads Forlag, 2016), Udgave fra e-reolen.

kærlighedsarbejde skulle vise sig: den bevarende kærlighed overfor børn, unge mænd og kvinder, den frelsende kærlighed overfor drukkenskab, forbrydelse og utugt og den lindrende kærlighed overfor hjælpeløse, fattige og syge¹²³. I forbindelse med dette arbejde blev blandt andet FDF dannet i 1902, som en udløber af søndagsskolens arbejde. Det frivillige Drenges Forbund skulle udføre en forebyggende, vækkende og bevarende gerning, så drenge i byerne kom væk fra de usunde forhold de boede i og blev en aktiv del af den kristne tro. Arbejdet skal udmønte sig i at lære ungdommen: ”disciplin, høflighed, punktlighed, selvrespekt og alt andet, der hører til virkelig, sand kristen mandighed.”¹²⁴ I samme periode bliver der oprettet en søndagsskole, handelsskole og en tegneskole for kvinder. Dette og de sociale tiltag i byerne kan overføres til kirkegårds-kulturen, og være med til at give et indblik i hvilket værdigrundlag, der herskede i 1900-tallets samfund. I kirkens arbejde ses værdier og dyder som udholdenhed, ydmyghed, arbejdsomhed, ærbarhed og i det forebyggende arbejde en høj grad af barmhjertighed, tilgivelse og godhed. Derfor kan korsets sociale modalitet ses som et forsøg på at vise, at den afdøde har fulgt disse grundlæggende kristne værdier, og dermed har udvist de dyder, der hører sig til at være en del af borgerskabet. Det ses på billede 5, 7 og 8, der alle tre har korset placeret i en fremtrædende position. Stenen er holdt i kontrastfyldte farver, for at korset træder tydeligere frem, og det samme er de afdødes navne. Dette medvirker til at understrege deres forbundethed.

Reception, personliggjorte sten, 1900-1930’erne

Det er ikke på samme måde retvisende at beskrive korsets teknologiske mulighed for at cirkulere i samme grad som med relieffet af Thorvaldsen. Korset er kendt som symbol verden over, findes i mange udgaver og er derfor brugt i forskellige sammenhænge. Anne-Louise Sommers undersøgelse af kirkegårde flere steder i verden viser, at korset er blevet brugt i forskellige udtryk tilpasset den specifikke kirkegårds-kultur. Derfor må korset betegnes som et internationalt anerkendt symbol, der bruges på gravpladser. Modtagernes mulighed for at tyde og bruge korset på baggrund af de intertekstuelle referencer og associationer afhænger af hvem og hvordan. Den kompositoriske modalitet handler om dette. På trods af opbrud og kritik af religionens indflydelse i samfundet, har troen alligevel større del i menneskets verdensbillede, der virker som rettesnor for, hvordan den rigtige kristne skal leve. Religionens betydning for samfundet må medvirke til, at størstedelen af modtagerne har kendt til Jesu død og korsets rolle i den forbindelse. Disse bibelske referencer sammenholdt med de gennemgående kontrastfyldte farver er med til at skabe en fortælling om den mørke

¹²³ Lodberg, ”Madpakkens opfinder”.

¹²⁴ Lodberg, ”Madpakkens opfinder”.

sorg og den lyse frelsende tro. Den hvide farve som både kors og indskrift er optegnet med, skaber selvfølgelig en tydelig kontrast, der gør det nemt at læse. De to farvers symbolske betydninger, kan også tildeles mange forskellige praksisser når de forbindes til sorg, renhed og frelse. Ved at tage udgangspunkt i de dannede dele af samfundet, er det interessant at tildele korset et ekstra lag af betydning til, at det er med til at videreformidle de gode kristne dyder. På den måde kan borgerskabet, på deres spadsereture på kirkegården, via gravstederne aflæse helt andre, eller flere, symbolske værdier end ”blot” troen på opstandelsen og frelsen. Den del af en modtagergruppe, der ikke tilhørte det dannede borgerskab kunne i så fald efterstræbe det liv og de værdier, de stod for at repræsentere i samfundet. Borgerskabets betydning for kirkegårdskulturen kan ses i Kraghs opdeling, idet familiegravsteder og den borgerlige kernefamilie i perioden bliver en forbilledligt og eftertragtet leveform. Den sociale modalitet giver et billede af, at korset i konteksten på kirkegården, hentyder til de mange fortællinger, der hører til den kristne tro. I forbindelse med en kirkegård er det nærliggende at arbejde med udgangspunktet, at korset på gravstenen refererer til korsfæstelsen af Jesus, der døde for menneskenes synder. Men hans genopstandelse må være yderligere relevant som perspektiv fordi troen var, at sjælen ville adskille sig fra legemet og leve videre i paradiset. De mange familiegravsteder giver et indblik i selviscenesættelse i form af, at den borgerlige dannede familie, der kunne udvise disciplin, flid, og streng moral. Et kors øverst på stenen viser en familie, der har levet efter de ovenstående dyder og dermed været en del af den dannede klasse.

Titler, 1900-1930'erne

Det samlede antal gravsten med titler består af 154, deraf er 31,8% i denne periode. Mange af dem ligner i størrelse, farve og form størstedelen af stenene fra perioden, som gennemgået i foregående afsnit. De fleste sten, der bærer symboler, har et kors placeret øverst og hvis der er en indskrift, er den placeret nederst.



Billede 9

Udtryk, titler, 1900-1930'erne

Som nævnt lægger den teknologiske modalitet op ad den i forvejen gennemgåede modalitet i foregående afsnit. Stenen på billede 9, ligner i størrelse og form de foregående, men er lysere i farven. Den bærer et kors, titlen Købmand og en indskrift, hvor der står: "Hans Glæde var at give og han gav i Løndom". På den sorte sten, foran hovedstenen står der: "Sidste Hilsen fra Sparekassens funktionærer". Stenen er rejst i 1907. Den kompositoriske modalitet er som før gennemgået; korset er



Billede 10

indgraveret øverst i stenens top efterfulgt af afdødes titel og navn. Nederst på stenen er indskriften indgraveret. Billede 10 viser endnu en sten med titel, der læner sig op ad det udtryk flertallet af stenene i perioden har. Den teknologiske modalitet viser en smal, sort sten, der bærer et kors og en titel. Denne stens kompositoriske modalitet følger de øvrige kompositioner hvor korset er øverst. Under det følger titlen og afdødes navn samt fødsels- og dødsdatoer. Stenen er rejst i 1916. I 1920'erne og '30-erne er gravstenene store og stadig forholdsvis enkle i udtrykket. Billede 11 viser en gravsten fra 1928, med en kvinde hugget ind i stenen. Kvindens hoved er bøjet let forover



Billede 11

og hun har lukkede øjne. Hun sidder med det ene knæ mod jorden og det andet ben bøjet med foden i jorden. I den ene hånd bærer hun en rose og den venstre hånd ligger let på hendes bryst. På fladen med indskrift står titlen Partikulier samt "Fred"¹²⁵. Stenens kompositoriske modalitet kan opdeles i to, den øverste del er kvinden, der med sit sørgmodige og melankolske udtryk kigger ned på de afdødes navne.

Øverst på pladen med indskrift står titlen som partikulier, der følges af fødsels- og dødsdagene. Indskriften nederst står med versaler. Den sidste sten, der bliver gennemgået i denne forbindelse, er stenen på bil-

lede 12, Fattigforstander Nielsen fra 1935. Den teknologiske modalitet

består af flere enkeltkomponenter; et bevinget væsen i et oxideret materiale, der er blevet grønligt. Ligeledes er der en olielampe i lignende materiale, der er grønlig og mørkt. Den store flade bærer de afdødes navne og indskriften: "Hvil i fred / Vi er ikke døde, men sover kun". Stenens

¹²⁵ Billede 11.

kompositoriske modalitet læner sig op ad de foregående sten, og bærer øverst det englelignende væsen, der står med foldede hænder. Under den er et udskåret rum, hvor olielampen står. Lampen hviler på stenens store flade, hvorpå navnene på de afdøde, samt datoerne for deres fødsel og død står. Nederst på stenen står indskriften. Stenenes sociale modaliteter tager særligt, på de to første sten, udgangspunkt i de enkelte udtryk – de indgraverede kors øverst på stenene og mændenes titler under. Som beskrevet ved billede 4 og 9 er der ekstra sten, der er med til at fremstille den afdøde på en bestemt måde, fordi afdødes eftermæle støttes op af arbejdernes sidste hilsen. Stenene på billede 10 og 11 er fra 1910’erne og ’20’erne. De tilhører begge to partikulierer, hvis udtryk er ret forskellige. Billede 10 har det enkelte udtryk, som kendetegner mange af de øvrige gravsten i perioden. Den adskiller sig på flere områder fra billede 11, både i størrelse og særligt på den store kvindefigur, der sørger over graven. Stenen på billede 11 giver et mere monumentalt udtryk end billede 10. Gravstenen på billede 12 har et anderledes, stadig enkelt, udtryk som de andre sten, men med flere enkeltkomponenter end de tre andre. Olielampen er med til at inddrage antikkens skikke og indskriften er med til at cementere den kristne tro på genopstandelsen.

Ophav, titler, 1900-1930’erne

Ved at tage udgangspunkt i særligt partikulierernes gravsten¹²⁶, er det interessant at se på deres udtryk i forhold til den økonomi, der må formodes at have været til rådighed for at skabe et unikt gravsted. Udtrykkene gennem de fire årtier viser hvordan de bliver skabt. I starten, ved at symboler, skrifttegn og indskrift indgraveres i stenen, til at stenen i sig selv, bliver større og bredere. I starten bliver symbolerne indgraveret i stenen, som det ses på billede 10 og 11. Senere ses der eksempler på, at bogstaverne bliver påsat i andet materiale eller udskæres som på billede 12. Billede 12 viser også hvordan forskelligfarvede sten bliver sat sammen til at skabe et andet udtryk end de mørke skiferlignende plader. Den kompositoriske modalitet tager i denne forbindelse udgangspunkt i særligt gravstenene på billede 11 og 12, fordi de udtryk og titler er nye i forhold til dem, der i forvejen er blevet undersøgt på de personliggjorte sten i perioden. Den knælende kvinde er i sig selv en enkeltkomponent, der indeholder flere forskellige udtryk. Kvindens ansigtsudtryk og holdning, kan lede tankerne mod Thorvaldsens relief *Natten*, der også med bøjet hoved svæver over nattehimlen. Kvinden på billede 11 bærer det samme sørgmodige udtryk, og sammenholdt med hendes knælende stilling, der i



Billede 12

¹²⁶ Billede 10 og 11.

ordbogen beskrives som et udtryk for ydmyghed eller tilbedelse, udviser hun ærbødighed og melankoli. I denne kontekst, er det nærliggende at antage, at hun udviser ydmyghed overfor døden, men også de mennesker, der ligger på gravstedet. Dette aspekt leder videre til det Kragh nævner i sin inddeling af sekulariseringen af udødeligheden, hvor gravstenenes motiver på dette tidspunkt udtrykker sorg på en bevidst måde¹²⁷. Dette perspektiv kan særligt læses ind i dette relief, fordi de enkelte komponenter samlet giver udtryk for, at kvinden er sorgfuld og mindes de døde med kærlighed, hvilket rosen i hånden er med til at symbolisere. Billede 12 har også enkeltkomponenter, der består af motiver og indskrift, der er interessant i forhold til titlen. Englen, der står øverst på stenen, virker i denne sammenhæng som en videreførelse af den knælende kvinde. Men englen bærer i højere grad konnotationer til noget himmelsk eller åndeligt, både på grund af vingerne, men også, at hænderne er foldet i bøn. Olielampen under henviser til den antikke skik, hvor olielampen med flammen, skulle brænde til evigt minde om den afdøde¹²⁸. Ligeledes giver disse motiver, som ved billede 11, indblik i en mindekultur og sorg, som har varierende udtryk. Dette aspekt overlapper med den sociale modalitet fordi det indleder en undersøgelse af motivernes bagvedliggende intentioner. Som tidligere nævnt giver den knælende kvinde og den bedende engel udtryk for sorg. I forhold til den sidste hilsen fra funktionærerne på gravstenen fra 1907¹²⁹, og de mere implicitte udtryk af relief og engel, skaber de, for modtageren et helhedsbillede af mennesker, der har levet efter moralske regelsæt, funderet i den kristne tro. Særligt har de været gældende, og vigtige i de miljøer, som det formodes at de to partikulierer har tilhørt. Indskriften på billede 9 vidner netop om at iscenesætte mennesket på en bestemt måde: ”Hans Glæde var at give og han gav i Løndom” – han ville give noget af sin egen velstand videre, men han gjorde det i det skjulte. Indskriften vidner om, at han har været ydmyg og barmhjertig – de gode borgerlige dyder. Billede 11 og 12’s størrelser er blevet berørt kort tidligere, og i denne forbindelse er det relevant, at de har monumentale størrelser og volumener. Særligt billede 11 er af størrelse både på stenen og relief, med til at give indtryk af en vis økonomisk kapital. De tidligste gravsten i perioden er også større end de fleste nutidige sten, men i forhold til billede 11 og 12 mere simple i udtryk og størrelse.

Reception, titler, 1900-1930’erne

Relieffer af kvindelige skikkelser og engle er set i flere forskellige konstellationer på gravsten. Afhængigt af deres udtryk og positioner er de med til at formidle forskellige symbolske betydninger. Den knælende kvinde er lavet i forskellige former, hvor hun er klædt på og holder en rose, som på

¹²⁷ Kragh, s. 28.

¹²⁸ Johansen, s. 20-21.

¹²⁹ Billede 9.

billede 11 og andre hvor hun er nøgen og rækker en sørgekrans ned mod jorden¹³⁰. Udtrykkene i sig selv kan være forskellige og have varierende detaljer, der påvirker dele af fortællingen, men det overordnede udtryk er i dette tilfælde ofte enslydende. Andre aspekter af gravstenenes motiver er olielampen, der er et udbredt symbol. Symbolet ses særligt fra 1930’erne og i årtierne efter. Gravstenen på billede 12 har både kristne og ikke-kristne symboler, men de er ikke store i forhold til stenens størrelse. Det leder videre til den kompositoriske modalitet og hvordan stenenes udtryk aflæses af modtagerne. Eftersom olielampen har været et symbol, brugt i forbindelse med gravsteder, må særligt det symbols betydning være udbredt. Som nævnt er symbolerne på stenen forholdsvis små i forhold til stenens størrelse, hvilket er med til at strømline stenen og den titel, der står på den. Hvis stenen havde været udformet og udsmykket med store udførlige relieffer eller portræt af afdøde, kunne det virke inkonsekvent, netop fordi han arbejdede med fattige og har skrevet titlen på sin gravsten. Dette kan være en af grundene til, at stenens motiver er nedtonede. På den anden side er selve stenen stor i forhold til andre gravsten fra 30’erne, hvilket kan tale imod den ydmyge tilgang til iscenesættelse som motiverne i sig selv kan henlede tankerne på. Her virker billede 11 mere monumental i sit udtryk, og mindre ydmyg end billede 12. Derimod bærer den kun et motiv, som kræver mere analytisk tilgang at aflæse. For at tyde relieffet er det relevant at have viden om de sociale koder, kropssprog og gestikulationers betydning. I forhold til titlen på gravstenen er der overensstemmelse med stenens symboler, størrelse og overordnede udtryk. Selvom symbolets udtryk er subtilt, vidner dens størrelse om, at afdøde har været i en økonomisk situation og sociale lag, der har givet mulighed for at skabe symbolet og afkode de bagvedliggende intentioner bag relieffet. I forhold til den sociale modalitet har de to sten både enslydende overordnede udtryk for døden, men også divergerende. Stenene adskiller sig fra hinanden ved, at relieffet på billede 11 viser ydmyghed og sorg hvorimod billede 12, med englen, i højere grad vidner om troens betydning, som også indskriften nederst er med til at underbygge. De to sten adskiller sig overordnet ved at billede 11’s motiv udtrykker sorg, kærlighed og mindet om de afdøde, hvorimod billede 12 henvender sig til troen på genopstandelsen. De to sten bærer også to enslydende fortællinger ved at billede 12 har en olie-lampe placeret, der symboliserer det udødelige minde om den døde, som også er det, relieffet ønsker at formidle.

¹³⁰ Niels Hansen Jacobsens relief med nøgen kvinde, der bærer en sørgekrans.

Udtryk, personliggjorte sten, 1940-1970’erne

Gravstenene fra 1940 til 1970’erne viser sig som en kombination af de tidligere og følgende perioder. De er endnu enkle i udtrykket, som de tidlige sten, men stadig ikke med nær så mange forskellige udtryk som stenene fra 1980’erne og frem bærer præg af. Denne inddeling kan, i forhold til deres visuelle udtryk, kendetegnes ved ikke at have overvejende definerende udtryk, idet de hverken har en overvægt af et bestemt symbol og stadig er præget af det forholdsvist enkle udtryk¹³¹. Slutningen af perioden viser tegn på den senere øgede diversitet i både skrift, stenens farve, størrelse og form. Den teknologiske modalitet beskriver stenenes enkelte udtryk. Billede 13 viser en gravsten sat i 1944, der viser hvorledes det enkle udtryk stadig er brugt i flere tilfælde. Stenen er fra et familiegravsted, og er forholdsvis små, af sort sten og ligner i form og tykkelse mere en plade. Stenen bærer som eneste symbol et kors, malet i hvid eller indgraveret i stenen, og på billede 13 står der nederst ”Kærligt Farvel”¹³². De mange mørke, sorte



Billede 13



Billede 14

stentyper er også

stadig et markant træk ved flere gravsten i denne periode, der minder om den foregående¹³³. Familiegravstedet fra 1954¹³⁴, viser hvordan de sorte sten stadig er en del af gravstenenes udseende. Symbolerne er placeret på den største, midterste sten og familiemedlemernes navne på to mindre sten. Stenen bærer et kors hvoraf der vokser to grene med blomster. De samme blomster er også påsat nederst på stenen. Stenenes fir-

kantede udtryk er generelt gennemgående for perioden, men farve og udtryk kan differentiere. Billede 15 viser en sten fra slutningen af 1967. Farven er mørkegrå, men skrifttypen minder meget om den ovenstående beskrevne sten. Dette gravsted bærer mindeordene: ”Æret være dit minde”¹³⁵.

¹³¹ Bilag 2, ark 3.

¹³² Billede 13.

¹³³ Som det blandt andet ses på billede 3 og 9.

¹³⁴ Billede 14.

¹³⁵ Billede 15.

Præcis dette mindeord er det eneste af sin slags i hele undersøgelsen¹³⁶. Den indskrift, der er brugt mest, er ”Tak”¹³⁷ og viser hvordan valg af indskrift holdes indenfor bestemte rammer. Det er tydeligt at se, at der i løbet af perioden, kommer flere og andre symboler på gravstenene. Korset er stadig repræsenteret, særligt i 1950’erne, men symboler og figurer som planter og fugle begynder at præge stenene i højere grad end tidligere¹³⁸. Fugle- og blomstermotiver begynder i 1960’erne at overgå brugen af korset som symbol¹³⁹. I denne periode er der tydelige forskelle i forhold til den kompositoriske modalitet fordi symbolerne bliver mere forskellige og udformet så de kan sidde på forskellige måder. Korset placeres stadig over afdødes navn. Som billede 14 viser, kan symboler placeres i symmetriske mønstre eller ovenpå, som på billede 15. Hvis stenen har mindeord, er det placeret nederst. Mange af stenes udtryk, placerer sig i en periode mellem to modpoler. Familiegravstedet på billede 14 viser den formelle, enkle stil. Billede 16 viser to sten, den første, med korset, er fra 1959 og den anden er fra



Billede 15



Billede 16

1964. Man kan argumentere for, at de to stadig er enkle i deres udtryk, men farven og mængden af mønster og symboler er med til at vise hvordan udtrykkene langsomt ændrer sig. Selvom de to sten er en del af samme gravsted og er sat med forholdsvis korte mellemrum, er der forskel på dem. Stenen fra 1959 er højere og smallere, og minder på den måde om de helt tidlige gravsten, hvor den fra 1964 er firkantet som billede 14 og 15. De to sten bærer tilsammen både kors, fugle og blomsterlignende symboler, hvilket tjener som eksempel på den begyndende diversitet. Samtidig viser disse sten også hvordan korset stadig er placeret øverst på stenen, mens de øvrige symboler kan placeres mere frit på stenens flade. Disse udtryk er med til at give billedlige eksempler på, hvordan den sociale modalitet fremstiller aktører. I forhold til stenes enkelte komponenter og komposition giver det først og fremmest et tydeligt indtryk af tiden, der kom før. Ligeledes at

¹³⁶ Bilag 2, ark 3.

¹³⁷ Eller en afart at dette som Tak for alt, Tak, Tak for al godhed etc.

¹³⁸ Kan både ses på billede 14 og 15.

¹³⁹ Bilag 2, ark 3, linje 12 og 13.

stenene er sat i en periode i historien, der stadig holdt sig indenfor bestemte traditioner og tanker for, hvad der var passende på et gravsted. Som nævnt er korset stadig et hyppigt brugt symbol i tiden hvilket er med til at antyde, at troen, døden og efterlivet endnu er en forestilling, der lever hos de dødende og efterladte.

Ophav, personliggjorte sten, 1940-1970’erne

Brugen af korset kan ses som en fortsættelse af de forrige perioders teknologiske modalitet. Stenenes enkelte form, overordnede ensartede størrelse og farve er med til at understrege at gravstenene, placerer sig mellem to perioder. Det vidner også om, at flere af de nævnte udtryk henviser til de større familiegravsteder i 1920’erne og ’30’erne. Samtidig viser stenene tegn på, at gravstenes udtryk langsomt ændrer sig til at inkludere andre og flere symboler.

Det er i denne periode, de naturlige elementer bliver brugt som enkeltstående symbol, hvor de tidligere har været brugt i samspil med et kors eller som en del af et mønster. Den kompositoriske modalitet kan i denne forbindelse inddrages ved at følge samfundets religiøse spor fra forrige periode, idet den tyske besættelse af Danmark under 2. verdenskrig var med til at forstærke båndet mellem folket, nationen, staten og kirken¹⁴⁰. På trods af flere uenigheder, kom den danske folkekirke, modsat den tyske, ud af krigen uden behov for at indtage en ny rolle i samfundet og den danske folkekirke kunne beholde samme rolle og strukturer som før¹⁴¹. Men med tiden ændres kirkens idealer sig, og den blev mødested for kulturelle arrangementer med foredrag, musik og udstillinger, foruden bryllup, begravelse og gudstjenester¹⁴². Kirken tager på den måde et skridt nærmere at være en kirke for folket, idet den giver plads til at arbejde, uden forkyndelsen som hovedfokus. I løbet af 1960’erne, rammes samfundet af en social og politisk vækkelse, i større grad end en religiøs¹⁴³. Fokus er nu på, at alle skal have del i velstanden, velfærdsstaten vokser frem og udfordrer kirken. Kirken mister sin rolle, fordi den tidligere målgruppe og fokus for diakonarbejdet ikke har brug for den i så høj grad som før. Derfor flytter kirkens fokus til den stigende gruppe af ældre, og dermed bliver kirken de ældres hjem¹⁴⁴. Østens religioner, sprog og mad sætter også sit præg på vestens opfattelse af tro¹⁴⁵. Troen har på dette tidspunkt udviklet sig fra at være allestedsnærværende til at have større fokus på den sociale velfærd. Kragh supplerer til dette, idet hun lægger vægt på, at den

¹⁴⁰ Lodberg, ”Besættelsen”.

¹⁴¹ Lodberg, ”Besættelsen”.

¹⁴² Lodberg, ”Kirken, den er et lille hus”.

¹⁴³ Lodberg, ”Troen er løs”.

¹⁴⁴ Lodberg, ”Troen er løs”.

¹⁴⁵ Lodberg, ”Troen er løs”.

demokratiske proces er med til at udjævne klasseskellene. Denne samfundsmæssige udvikling kan være med til at danne grobund for en yderligere personliggørelse af gravstenen, som leder til den sociale modalitet, der undersøger hvorfor netop blomster bliver introduceret i disse år. Blomsten, især rosen, bliver i perioden så småt introduceret som et symbol i kraft af sig selv¹⁴⁶. Rosen bærer, som korset, mange forskellige symbolske betydninger med sig. I denne kontekst er det oplagt at tage udgangspunkt i, at rosens betydning ved begravelser, symboliserer det evige liv og genopstandelsen¹⁴⁷. Calla liljen, der pryder midten af gravstenen på billede 17, bærer også den symbolske betydning af



Billede 17

Jesu opstandelse. Derfor er det interessant at arbejde med, at de sociale forandringer, der trods alt præger samfundet i årene efter 2. verdenskrig, er med til at skabe en grobund for et mere individuelt, personligt udtryk og forhold til troen. Derfor bliver særligt rosen, og i nogle tilfælde liljen, introduceret som en ny måde at vise sin tro på. Den øgede brug af rosen, i perioden hvor troen og kirken rolle ændres, kaster lys på den nye brug af symboler. Rosen som eksempel, er et symbol, alle har et forhold til, og derfor kan den henvende sig til alle, uanset tro. Den kan også bruges i perioden, der placerer sig som en overgangsfase fra de meget religionsprægede sten, til at troens symboler udfases langsomt ved at bruge mere flertydige udtryk.

Reception, personliggjorte sten, 1940-1970'erne

Den teknologiske modalitet er udfordrende at bestemme. I forhold til gravstenes udtryk er det oplagt, at Almen Kirkegård med dens rolle som aflastningskirkegård har været et sted, hvor byens befolkning har haft mulighed for at lade sig inspirere på deres gåture. I den kontekst kan roserne og blomstermotiverne hurtigt sprede sig, både på grund af deres symbolske betydning, men formodentligt også i form af deres visuelt smukke udtryk. Den kompositoriske modalitet bevæger sig mod modtagerpositionen og de muligheder de har haft for at tyde det visuelle udtryk. Rosen er foruden sin betydning af evigt liv og genopstandelse også tillagt symbolik i forhold til sin farve. Det siges at den røde rose voksede op fra dråberne af Jesu blod, der blev spildt på Golgata¹⁴⁸ og derfor må rosens betydning indenfor den kristne religion være kendt. Særligt siden middelalderen hvor

¹⁴⁶ Bilag 2, ark 3.

¹⁴⁷ J. C. Cooper, *Politikens Symbolleksikon* (København: Politikens Forlag, 2003), s. 220, ”Roser/Rosetter”.

¹⁴⁸ Cooper, *Politikens Symbolleksikon*, s. 221 ”Roser/Rosetter”.

blomstersprog¹⁴⁹ kom til Europa fra Østen¹⁵⁰. Blomsternes forskellige symbolske betydninger blev især dyrket hos borgerskabet og blev først mere folkelig i løbet af 1900-tallet ved at ugebladene udgav forklarende lister¹⁵¹. De fleste mennesker, i denne periode, må derfor have haft stor sandsynlighed for at tyde gravstenes symboler. Særligt liljen og rosen bliver forbundet med død og begravelser, så derfor må deres symbolske udtryk være tydeligt at afkode. Svaret på den sociale modalitet arbejder med disse perspektiver. De demokratiske samfundsændringer, der har ændret troens betydning for familien, har både gjort det personlige forhold til tro og religion mere distanceret, samtidig med at mødet med andre kulturer har ændret forståelsen for og fornyelsen af troen på det åndelige. Samtidig bliver viden og information i langt højere grad formidlet til alle samfundets borgere og dermed bliver viden, der tidligere tilhørte de dannede dele af samfundet, tilgængeligt for flere. Derfor kan brugen af disse visuelle udtryk være med til at vise tilhørsforhold til den danske folkekirke, i kraft af dens traditionelle rolle og tilstedeværelse i samfundet. Blomsternes symbolske betydning som billedlig ihukommelse af genopstandelsen og det evige liv er derfor et symbol på det skifte, der opstår i forholdet til religionens rolle i samfundet. Det kan læses ind i skiftet, at det snarere er håbet om, at sjælen genopstår end det er troen på det, der fylder og derfor må symbolikken følge med. Derfor kan rosen og liljen bruges som et tegn, der ikke ved første øjekast leder tankerne mod kirken, men alligevel bærer lignende fortællinger som korset.

Udtryk, titler, 1940-1970'erne

Billede 18 viser en gravsten fra 1949, der bærer et motiv med to heste med en plov spændt efter sig. Den forreste hest kigger mod jorden, hvilket blottet den anden hests hoved. Stenen er i rødlig granitlignende materiale og ligner, i størrelse og form, de sten, der er undersøgt i foregående afsnit. Desuden præsenteres titlen som gårdejer samt indskriften ”Mindes i kærlighed”. Stenens kompositoriske modalitet læner sig op ad de resterende sten. Lige under motivet med hestene er titlen som gårdejer indgraveret, og under den afdødes navne, fødsels- og dødsdatoer. Nederst på stenen er indskriften



Billede 18

¹⁴⁹ Symbolsprog hvor blomster tillægges individuel betydning.

¹⁵⁰ ”Blomstersprog”, lex.dk. Konsulteret d. 24. maj 2023. <https://denstoredanske.lex.dk/blomstersprog>

¹⁵¹ ”Blomstersprog”.

”Mindes i kærlighed”. Billede 19 viser en sten fra 1950, der også bærer titlen gårdejer. Denne sten bærer to symboler; et kors og en olielampe. Den kompositoriske modalitet viser hvordan der er placeret et forholdsvis stort kors på stenens venstre side og olielampen ovenpå. Stenens udformning



Billede 19

ligner stenene fra perioden, der er mørke i farven og firkantede i form. Billede 20, er en gravsten fra 1976, som tilhører en skibsfører og som bærer et stort anker. Stenens form er mere organisk end de tidligere sten og er lysere i farven. Den kompositoriske modalitet henviser til de foregående emner, idet denne sten også bærer symbolet øverst, efterfulgt af titlen. Den sociale modalitet på billede 18, viser periodens forholdsvis simple udtryk, idet stenen kun bærer et enkelt motiv og ind-

skrift. Samtidig skiller den sig ud ved, at den ikke henviser til symboler, der associerer til død, sorg eller bestemte dyder. Det visuelle udtryk på denne sten, skaber overensstemmelse mellem afdødes erhverv fordi motivet henviser til arbejdet med landbrug. Stenen på billede 19 skiller sig ud fra dette udtryk, idet den bærer de kendte symboler, der er gennemgået tidligere. Disse to gravsten, særligt billede 18, er tidlige eksempler på hvordan gravstenenes visuelle udtryk ændrer sig fra at være præget af kristen tro til at være fokuseret på individet. Billede 20 er et eksempel på en sten, der i udtryk placerer sig mellem den personliggjorte og anonyme gravsten. Stenen er anonym fordi den ikke giver beskueren indblik i afdødes liv på andre måder end erhvervet, men den giver heller ikke indblik i de efterlattedes tanker og sorg. Billede 20 minder i høj grad om billede 18, fordi den bærer et symbol, der henviser til afdødes erhverv og ikke sorgsymboler eller mindeord.



Billede 20

Ophav, titler, 1940-1970'erne

Gravstenenes teknologiske modalitet viser både de visuelle udtryk, der prægede forrige periode, men også den udvikling, der er på vej. Billede 20 viser hvordan gravstene bliver mere organiske i deres form end de tidligere kantede og store sten. Ligeledes vidner de fire eksempler om hvordan brugen af udtryk også befinder sig et sted mellem to perioder. I forhold til den kompositoriske modalitet er det interessant at arbejde med ankeret på billede 20, fordi det i symbolsk forstand kan have flere betydninger. I den kristne ikonografi er ankeret symbol på håb og i hverdagssammenhæng tilknyttet sejlads og søfart. I forbindelse med den sociale modalitet er denne dobbeltbetydning

interessant, idet symbolet kan betyde flere ting, også i kontekst af pynt på en gravsten. Ankeret kan være placeret på gravstenen som et direkte symbol på afdødes erhverv og betydningen for den døde arbejdslev. Derudover kan ankeret, som nævnt, bære flere symbolske betydninger med sig, både som håb, men også i overført betydning; at være et fast holdepunkt for andre. Billede 18 fra 1949, bærer et enkelt motiv, hvis betydning er mere direkte. Her er den sociale modalitet tydelig, idet den viser et motiv, der skal underbygge titlen øverst på stenen. På den måde forankrer motiv og titel hinanden i forhold til stenens samlede udtryk. I forhold til den sociale modalitets afsender og billede 19, er det tydeligt at ane de efterladtes sorg via olielampen. Olielampens ihukommelse af den afdøde samt det store hvide kors, er med til at forbinde afdøde til den kristne tro og hans betydning for de efterladte, der holder hans minde i hævd.

Reception, titler, 1940-1970'erne

Som nævnt i afsnittet ovenover er den teknologiske modalitet med til at give indblik i, i hvilket omfang modtagere kan afkode udtrykket. Ingen af motiverne på de viste sten, kan tildeles nogen bestemt kunstner, så derfor tager dette afsnit udgangspunkt i ankerets betydning. Ankeret er som nævnt et symbol, der rummer flere betydninger og derfor, cirkulerer det i forskellige sammenhænge i samfundet. Hvordan ankerets symbolik tolkes afhænger af, hvilke miljøer, der er i spil for modtageren, der skal tyde det. Den kompositoriske modalitet undersøger de tre nærliggende afkodninger af ankerets symbolik. Ved at anskue gravstenens placering på kirkegården, er det nærliggende at nævne ankerets rolle i tre centrale begreber i kristendommen; tro, håb og kærlighed, hvorefter ankeret repræsenterer håbet. Perioden viser tegn på hvordan tiden er præget af ændringer for kirkens rolle og dermed kan det også tale for, at ankeret skal lede tankerne mod søfart, især når modtageren præsenteres for afdødes arbejde som skibsfører. Disse to symboler er de mest nærliggende, særligt i den kontekst symbolet virker i. Som nævnt kan ankeret også tolkes i overført betydning, og bruges som et adjektiv. Hvis det er de efterladte, der har komponeret gravstens udtryk, er det nærliggende at tildele ankeret en implicit betydning af, at afdøde har været et fast holdepunkt for dem og samtidig henvise til arbejdet som skibsfører.

Udtryk, personliggjorte sten, 1980-2010’erne

Denne gruppe repræsenterer fire årtier, der er kendetegnet ved en stigning af symboler og indskrifter. Diversiteten af stenenes størrelse, farve, udformning, motiver og tekst adskiller denne periode fra de foregående. Brugen af motiver, i disse årtier, markerer sig også ved, at der ofte er flere symboler repræsenteret på én sten. Den teknologiske modalitet er påvirket af, at mange sten har mange



Billede 21

forskellige enkeltkomponenter. Stenen på billede 21 er et eksempel på hvordan symbolerne bliver brugt. Der er to symboler og én indskrift på stenen; to fugle, to hjerter der hænger sammen og indskriften ”Elsket og savnet”. 1980’erne og ’90’erne er der i alt 165 symboler, hvoraf 73 blomstermotiver, svarende til 44,2% af det samlede antal symboler for de to årtier. Antallet af symboler i 2000’erne er 98, hvoraf 35 af dem er fugle, der betyder at fuglemotiver udgør 35,7% af symbolerne i dette årti. Til sammenligning er der 8 kors i denne periode, 8,16%¹⁵². I 2010’erne er der i alt 87 symboler, hvoraf hjerterne er repræsenteret 22 gange.

Dette gør det til det årti med markant flest hjerter¹⁵³. De indskrifter, der er brugt mest i 80’erne og 90’erne er ”Tak” eller ”Tak for alt”, og det bruges fortsat hyppigt som mindeord. I 2000’erne ændrer det sig til ”Elsket og savnet”, ”Elsket” og ”altid elsket, altid savnet”¹⁵⁴. Foruden disse mindeord, er der et rigt udsnit af forskellige personlige indskrifter, der kun er set på én eller få sten. Brugen af andre symboler ud over korset, hjerter og blomster, er højest i 2010’erne. 2000’erne er det årti hvori der er flest symboler og indskrifter på gravstenene – tæt efterfulgt af 2010’erne. Selvom det er individuelle årtier, der er repræsenteret i enkelte symboler, er det generelle træk for hele perioden, at der bruges flere symboler på samme sten. Perioden er anderledes i forhold til de foregående ved, at der på mange gravsten er placeret en ekstra sten, hvorpå der står den afdødes familiære relationer. Billede 22 viser hvordan mange af denne form for familiære tilkendegivelser ser ud med en eller to mindre sten, der refererer til afdødes titler som henholdsvis far og mor. Disse familiære forbindelser er i flere forskellige konstellationer og kan også være samlet i



Billede 22

¹⁵² Bilag 2, ark 3.

¹⁵³ Bilag 2, ark 3.

¹⁵⁴ Bilag 2, ark 3.

mere direkte beskeder fra de efterladte. Et eksempel på dette er en lille sten, ved siden af hovedstenen hvorpå der står: ”Vi elsker dig mor / Markus og Melissa”. Denne form for tilkendegivelse har både et mindeord jf. kærlighedserklæringen samt hentydningen til titlen mor. Perioden kan kendetegnes ved brugen af indskrifter, både ved en stor koncentration af velkendte ord og vendinger, men også unikke, der kun findes på én eller få sten. Indskrifterne breder sig over sangtekster, citater fra den afdøde, digte og vers der er skrevet af afdøde eller af kendte forfattere.

Den kompositoriske modalitet viser hvordan stenenes kompositoriske opbygning ligner den fra forrige årtier. Hvis stenen har fugle, er de ofte placeret ovenpå stenen og er tredimensionelle, hvor de andre symboler oftest er indgraveret i stenen. Fuglene kan indtage forskellige positioner og



Billede 23

ofte sidder de i par. Som billede 21 og 24 viser, kan fuglene sidde på forskellige måder. På billede 21 sidder fuglene tæt, og den ene fugl kigger ned mod afdødes navn mens den

anden kigger ud mod betragteren. På billede 24 ses ligeledes to fugle, der sidder helt tæt med hovederne mod hinanden. Forskellen på de to par kan være, at stenen på billede 24 formodentlig deles af et ægtepar, som de to fugles nærhed repræsenterer. På billede 23 ses også to par fugle, der sidder i forskellige positioner, alle fire en anelse op mod himlen. Den grå sten på billede 23 tjener også som endnu et eksempel på hvordan der bliver brugt flere symboler på samme sten. Som billederne viser er stenenes komposition overordnet ens. Fuglene sidder ovenpå stenen, derefter følger indskrift med afdødes navn samt oftest dato og årstal for fødsel og død. Hvis der er en anden indskrift, er det oftest nederst. Blomstermotiver er primært placeret i enten højre eller venstre side, som det ses på de to yderste sten på billede 23. Blomstermotiver er i denne periode ofte afbilledet som på billede 23, hvor blomsterne er placeret så det ligner at de vokser op af jorden. Hvis stenen bærer et hjerte, er det ofte også placeret over afdødes navn, i midten eller til en af siderne¹⁵⁵. Den sociale modalitet har et broget udtryk fordi diversiteten er så stor. På trods af de mange forskellige symboler og indskrifter bliver det samlede, overordnede indtryk af stenene, at de efterladte vægter det personlige forhold, interne hentydninger og referencer. De efterladte kan henvise til bestemte sangtekster eller bibelvers, der har betydning for relationen eller



Billede 24

¹⁵⁵ Billede 21.

henviser til de efterladtes følelser for den de har mistet. Eksempler på dette er to sten; på den ene er der et portræt af den afdøde og nederst på stenen står der ”Flyv min engel”¹⁵⁶, som refererer til en sang af Tv-2 og på en anden sten står der: ”Ord. sp. 31 v. 29. / Du står over dem alle”, som er et bibels vers fra Ordsprogenes Bog: ”Der er mange dygtige kvinder til, men du overgår dem alle!”¹⁵⁷ Disse to eksempler vidner om hvordan de personlige, direkte henvendelser fra efterladte kan se ud. På trods af disse yderst personlige sidste ord, bærer gravstenene alligevel historien med sig i form af kompositionen og brugen af symboler. Selvom symbolerne langsomt ændrer sig, er der referencer tilbage til de ældre sten og den komposition, der har hersket i 100 år; det vigtigste symbol placeres øverst, over navnet og eventuel indskrift nederst. Det skinner mere igennem her, at de efterladte vægter at beskrive den afdødes personlighed enten ved at præge stenen med et bestemt symbol¹⁵⁸ eller ved stille en mindre sten med et digt, skrevet af afdøde. De mange forskellige symboler og indskrifter giver de efterladte mulighed for at fremstille en gravsten, der for dem viser hvor speciel og



Billede 25

unik afdøde har været både i livet, men også i døden. Derfor får personaliseringen af gravstenen stor betydning og indvirkning i denne periode.

Ophav, personliggjorte sten, 1980-2010'erne

Med fokus på materialets tilblivelse og dermed den teknologiske modalitet, er det relevant at tale om hvordan denne periode er grundlaget for mange gravstens kulturelle ophav.

Det ses i flere forskellige intertekstuelle referencer, der bliver brugt som mindeord på gravstene. Brugen af disse digte,

sangtekster eller teaterstykker er understreger hvordan brugen af tekster er blevet udvidet til at være populær- og højkultur, hvor det tidligere, i højere grad, har været bibelske referencer eller indskrifterne som ”Hvil i fred” eller ”Til minde om...”. De nyere tekster og musik har i større grad fået rollen som et af de medier, hvoraf mennesker kan søge trøst og svar. Til besvarelse af den kompositoriske modalitet er det interessant at tage afsæt i religionen og troens betydning i samfundet. I denne periode fortsatte kirkens udvikling mod nye arbejdsvilkår. Den religiøse mangfoldighed gjorde, at det ikke længere var nødvendigt at udøve nødhjælps- og missionerende arbejde i udlandet, fordi nye religioner og kirkesamfund havde bosat sig i landet¹⁵⁹. På samme tid blev asatroen, den gamle

¹⁵⁶ Bilag 2, ark 3.

¹⁵⁷ Ordsprogenes Bog 31, v. 29.

¹⁵⁸ Billede 25, guitar.

¹⁵⁹ Lodberg, ”Folkekirke mellem tiderne”.

nordiske tro, vækket til live. Især udsendte danske soldater, forbinder denne tro med at forsvare nationen. I forbindelse med ritualer i kirken, fx begravelser, beder flere præsten om at tale mindre om Jesus og mere om livet efter døden¹⁶⁰. Disse aspekter er med til at skabe et billede af, at den direkte tro på *Bibelen* og dens fortællinger træder i baggrunden til fordel for en individuel religion, der er sammensat af flere forskellige trosretninger og ideologier. Folkekirken og kristendommen er i disse år fanget mellem to modpoler, fundamentalister og ateister. De to grupperinger er afhængige af hinanden for at blive bekræftet i, at deres egen holdning er den rigtige¹⁶¹. Bag ateistens tankegang ligger, at al religion skal bekæmpes hvis det skal være muligt at leve sammen i fred og harmoni. Det der før var retvisende for menneskets dagligdag og forståelse for livets gang og efterliv, har udviklet sig til at være et kulturelt aspekt til fejring af højtidene. Muligheden for at plukke i forskellige trosretninger er med til at skabe en grobund for, at den enkelte gravsten kan bruge symboler og mindeord, der ikke nødvendigvis henviser til noget religiøst, men i højere grad til personlige interesser eller interne referencer. Det ses for eksempel i citatet fra Tv-2's sangtekst ”Fald min engel” fra 2001. De tre små ord fra



Billede 26

teksten: ”Flyv min engel”, kan sagtens, i sig selv, give betydning for læseren. Troen på englenes eksistens som væsener, der befinder sig et sted mellem det jordiske og det åndelige, hænger ikke nødvendigvis sammen med en bestemt religion og kan dermed beskrive håbet om, at den døde stadig er hos de levende. Dette aspekt følger også periodens øgede interesse for det spirituelle. Den intertekstuelle reference henviser selvfølgelig også til teksten, der rummer en melankolsk og sørgmodig stemning. Den leder tankerne hen mod de følelser de efterladte kan stå tilbage med efter et dødsfald og begravelse. Det kan også henvise til et specielt forhold til bandet eller den specifikke sang, de efterladte og den afdøde har dyrket sammen¹⁶². Som billede 26 viser er der også referencer til private digte skrevet af afdøde, som viser interessen for og evnen til at digte¹⁶³. Dermed

¹⁶⁰ Lodberg, ”Folkekirke mellem tiderne”.

¹⁶¹ Lodberg, ”Folkekirke mellem tiderne”.

¹⁶² Flyv min engel / Op mod vinden / Kys den mørke nat farvel / Dans min stjerne / Ud af månens / Dystre skyggespil. ”Fald min engel” af Tv-2, 2001. Vers 2. Konsulteret d. 13. juni 2023. <https://genius.com/Tv2-fald-min-engel-lyrics>

¹⁶³ ”Oppe i natten der blinker en stjerne / en stjerne som blinker til mig fra sit fjerne / jeg kalder den min – min fetis min lykke / engang med sit skin min grav den skal smykke / B.B”. Stenen står på et gravsted, og er placeret tættest ud mod stien.

introduceres andre afsendere af visuelle udtryk som den sociale modalitet. Både teksten og digtet henviser til døden. Digtet viser et trygt forhold til døden og forfatteren formidler en forbindelse mellem naturen og det åndelige. Digtet giver en fornemmelse af et roligt og afklaret forhold til og med døden, hvilket kan være lindrende for de efterladte. I mere overført betydning kan digtet også tjene til at skabe en forbindelse mellem forfatteren og de efterladte efter døden. Både i form af tekster de efterladte kan bruge i deres mindearbejde, men også ved, at de kan kigge mod stjernehimlen og derigennem skabe kontakt til deres familiemedlem. På en anden sten, står mindeordene: ”Evig ejes kun det tabte”, hvilket kommer fra teaterstykket *Brand*, der er skrevet af Henrik Ibsen i 1866. Denne intertekstuelle reference kan, som de andre referencer, bære to meninger. Den implicitte er selvfølgelig kendskab til litteraturhistorien og en af de store forfattere i Det Moderne Gennembrud. Den tydeligere, mere direkte kan være et udtryk for den sorg de efterladte står tilbage med efter tabet af deres kære. I den forbindelse henviser citatet til, at de efterladte står tilbage med minderne med og om den afdøde. De tre foregående eksempler tjener både til at vise den ”nye” personliggørelse af gravsteder, men samtidig også hvordan den religiøse symbolik er skiftet til at blive en mere åndelig betragtning af livet og døden. Det er de færreste gravsten, der bærer direkte henvisninger til kristendommen eller anden religiøsitet¹⁶⁴. Dem der ikke bærer umiddelbare religiøse symbolske betydninger, henviser alligevel på den ene eller anden måde til det åndelige, som de to foregående eksempler viser. Tidligere var det samfundsinstitutioner og samfundets elite, der sørgede for at producere og iscenesætte bestemte udtryk. I denne periode vægtes mere intime og private forhold. Det vises ved, at de valgte udtryk betyder noget for omgangskredsen og ikke nødvendigvis for udefrakommende. Brugen af forskellige symboler, vers og mindeord henviser til, at gravstenen komponeres til brug for de efterladtes sorg og mindre til at bevise, at den afdøde har levet efter et bestemt moralsk kodeks. Afsenderne bliver tydeligere i denne periode, fordi de familiære forbindelser inddrages i højere grad¹⁶⁵. Det gør de fordi det tillægges større samfundsmæssig betydning for det enkelte individ at have stærke relationer.

¹⁶⁴ Bilag 2, ark 3.

¹⁶⁵ Bilag 2, ark 3.

Reception, personliggjorte sten, 1980-2010’erne

I takt med, at der er kommet flere medier til og at disse medier er tilgængelige for størstedelen af befolkningen, har det også givet mulighed for, at symboler, tekster og digte får betydning og bliver delt hurtigt mellem mennesker. Dermed kan der dannes store fællesskaber på tværs af online og sociale platforme. Den teknologiske modalitet vidner om de uanede muligheder for at cirkulere. De sociale fællesskaber kan også være med til at skabe referencer og imitere forskellige visuelle udtryk. På den måde er der en hel ny mulighed for at materiale bliver delt og kopieret. Mulighederne for at opsøge materiale både lyrisk og visuelt er også med til at skabe forbindelse til bestemte musikere eller kunstnere. De fleste mennesker har et nærmest utømmeligt bibliotek af forskellige materialer tilgængeligt og dermed bliver mulighederne for at skabe unikke og yderst personlige referencer og mindeord på sine kæres gravsten større. Netop fordi der er så mange muligheder for at skabe unikke intertekstuelle eller intervisuelle referencer bliver det også mere udfordrende for modtagere, der ikke er indviet i deres specifikke betydning, at afkode dem. Derfor taler den kompositoriske modalitet for, at gravstenene i denne inddeling er komponeret og fremstillet for de efterladtes skyld. Dette aspekt kan også ses i forhold til, at der på flere gravsteder står en bänk, som besøgende kan sidde på mens de besøger den døde¹⁶⁶. Det bliver i højere grad et rum hvor de efterladte inviteres ind, så de kan mindes samt tale om og med deres kære. Der bliver i højere grad lagt vægt på de personlige forhold og spirituelle forestillinger. I forhold til tidligere eksempel med Thorvaldsens relief¹⁶⁷, giver de nye muligheder for at dele og cirkulere materiale, ikke nødvendigvis den udefrakommende modtager mulighed for at afkode den indbyggede betydning. Fx Tv-2 teksten, der kan tolkes forskelligt afhængigt af forholdet til Tv-2’s musik og modtagerens associationer til engle. Der er også et aspekt af, i hvor stor grad modtageren er spirituel og tillægger symboler flere betydninger end den umiddelbare. Undersøgelsen af gravstenene i denne periode viser hvordan mindekulturen udfolder sig med en bred vifte af forskellige symboler og indskrifter, der afspejler den afdødes personlighed eller interesser. Den sociale modalitet viser hvordan brugen af symboler i denne periode stiger markant, både på grund af mængden af gravsteder fra perioden, men også fordi der bliver brugt flere symboler på hver sten. Særligt har perioden mange forskellige indskrifter, der i



Billede 27

¹⁶⁶ Se billede 27. Dette er et af flere affotograferede gravsteder med bänk.

¹⁶⁷ Billede 1 og 2.

højere grad end tidligere fungerer som en besked fra de efterladte, der skal fange et specielt minde eller som antyder den sorg de er efterladt med¹⁶⁸. Periodens brug af symboler og indskrift udvikler sig i takt med, at den kristne tro viger for en mere individuel sammensat tro, der i højere grad beror på en åndelig eller spirituel opfattelse af døden og efterlivet. Det ses i undersøgelsen, at indskrifterne ”Vi ses” og ”På gensyn” er brugt på gravsten fra 1990’erne til 2010’erne som det eneste tidspunkt¹⁶⁹. Troen på genopstandelsen er stadig en del af mindekulturen, men bliver vist med andre indskrifter end tidligere. Ligeledes bliver ihukommelsen af de afdøde iscenesat i en mere privat sfære. Som et par af titlerne fra forskningslitteraturen vidner om, bliver gravstederne også omtalt som haver. Det bliver tydeligt på gravstederne i denne periode fordi der flere steder er stillet bænke, lanterner og blomsterkrukker på stedet¹⁷⁰. På den måde bliver gravstedet et rart sted, som man kan opholde sig på længere tid ad gangen.

Udtryk, titler, 1980-2010’erne

Billede 28 viser en gravsten fra 1981, der i høj grad henviser til de forrige perioders gravsten i forhold til dens udformning. Den firkantede brede sten samt bogstavernes materiale minder om gravstenene fra 1940-1970’erne¹⁷¹. Det interessante ved denne gravsten er, at den bærer to titler; landsretssagfører og jordemoder. Derudover bærer stenen ingen andre personlige præg. Fordi den kun bærer de afdødes titler, er den kompositoriske modalitet også forholdsvis enkel. Titlen som landsretssagfører er præsenteret først og øverst på stenen, dernæst jordemoder efterfulgt af de afdødes navne og datoerne for deres fødsels- og dødsdage.



Billede 28

Landsretssagføreren er præsenteret først fordi han er afgang ved døden som den første af de to. Tidligere gravsten har haft præg af de patriarkalske samfundsnormer, hvor husfaderens navn og/eller titel er nævnt som den første, øverst på stenen, selvom han ikke er død som den første af familien, ligesom det også kun er ham, der har en titel. Gravstene i denne periode viser alle sammen at de

¹⁶⁸ Bilag 2, ark 3.

¹⁶⁹ Bilag 2, ark 3.

¹⁷⁰ Se billede 27.

¹⁷¹ Se fx billede 14.

afdødes navne står i den rækkefølge, de er døde. Flere af stenene i dette afsnit, skiller sig ud fra de andre perioder, fordi de bærer flere titler. Ligeledes adskiller stenene sig fra sine samtidige, ved at de ikke bærer mange personlige præg udover titler. Billede 30 er et eksempel på, hvordan begge individers titler er nævnt. Det, der adskiller denne sten fra størstedelen af de tidssvarende er, at der står den by hvor de henholdsvis er født og afgang ved døden. Denne tendens var særligt anvendt i 1800 og starten af 1900-tallet. Billede 31 viser en gravsten med et enkelt navn. Stenen har flere motiver end de foregå-



Billede 29

ende. Øverst er der, et militæremblem i guld, der forestiller hovedet på et vildsvin. Omkring hovedet er en cirkel hvori der står Gloria Finis, og øverst på cirklen ligger en krone. Den kompositoriske modalitet viser, at stenen er bygget op således, at afdødes titel står under emblemet, der efterfølges



Billede 30

af navn samt datoer. Under fødsels- og dødsdatoer er der et mindre hjerte i en grålig farve, hvorunder der står ”vi elsker dig”¹⁷². Stenen er mindre end de to andre eksempler og skråner ned mod jorden. Den sociale modalitet indrammer en sten, der har flere motiver, symboler og indskrift, end billede 28, 29 og 30. Stenens udtryk giver indblik i afdødes personlige interesser og arbejdsliv men også, at de efterladte har sat deres præg på stenen, i form af hjertet og mindeordene. Billede 29 viser en gravsten fra 2003 med bankdirektørtitel. I forhold til den både teknologiske og kompositoriske modalitet bærer stenen øverst titlen bankdirektør fulgt af afdødes navn. Efter afdødes navn, er ”R¹” indgraveret. Den sociale mo-

dalitet er med til at give et indtryk, af et forholdsvis anonymt udtryk da der ikke er tydelige præg efter de efterladte eller anden personlig information. Den eneste personlige information er, at bankdirektøren var Ridder af 1. grad af Dannebrog, som R¹-symbolet henviser til. Denne betydning er dog ikke umiddelbar med mindre, der er kendskab til de forskellige forkortelser for ordener og titler.

Ophav, titler, 1980-2010’erne

Overordnet er perioden, den hvor der teknisk er flest muligheder for at tilpasse den enkelte stens udtryk efter behov og ønske, da udviklingen har øget mulighederne for at designe unikke løsninger. Den digitale udvikling har



Billede 31

¹⁷² Billede 31.

ydermere medført, at designet kan laves på computeren og dermed åbnes der mange muligheder for at differentiere udtrykket. Det er nogle af udtrykkene ovenfor også med til at underbygge. Emblemet fra Prinsens Livregiment, som sidder øverst på stenen på billede 31, er ikke set på andre sten i forbindelse med undersøgelsen. Billede 31 er et eksempel på hvordan størstedelen af stenene i denne gruppering bærer andre symboler end titler¹⁷³. Det leder videre til den kompositoriske modalitet fordi den beskedne brug af andre udtryk giver anledning til at undersøge de symboler, der er. Derfor tager denne modalitet udgangspunkt i ordener og det indtryk de giver. Emblemet på billede 31 bærer som skrevet, inskriptionen ”Gloria Finis”, der oversat til dansk kan tolkes som ”Æren til det sidste” eller ”Æren frem for alt”. Emblemet og det indgraverede motto viser, hvordan den militære tilknytning har haft betydning for den afdøde, der har været stolt af sin titel og vægtet regimentets motto højt. Her indgår dele af besvarelsen til den sociale modalitet, fordi stenen har en tydelig afsender i form af de efterladte. Det er tydeligt på grund af mindeordene nederst på stenen. På billede 29 ville det ved et hurtigt blik være nemt at overse den lille markering, der henviser til at bankdirektøren har været Ridder af Dannebrog. Det er derfor nærliggende, at det er indsat i stenen for at markere afdødes forbindelse til ordenen og formodentlig den følelse af stolthed han må have haft. Desuden kan referencen være henvendt til andre personer indenfor den samme orden, der kender til den specifikke forkortelse.

Reception, titel, 1980-2010’erne

Ved den teknologiske og kompositoriske modalitet er det relevant at nævne hvordan både det militære emblem og forkortelsen af ridderordenen afhænger af en stor viden og indblik i de miljøer. For udefrakommende kan emblemet lede modtageren i retning af et militært emblem, men R¹-forkortelsen kræver mere indgående viden. Selvom emblemet med vildsvinet også kræver fagviden eller en google-søgning, udtrykker det alligevel, at det tilhører noget militært, fordi det består af enkeltkomponenter, som sammensat giver udtryk om det. Det er blandt andet den gyldne farve, størrelsen, samt kronen, der sidder øverst, der er med til at underbygge det militære tilhørsforhold. Emblemet udseende og de følgende associationer til den militære verden underbygges af titlen, der står under og dermed er det muligt for de fleste modtagere at afkode udtrykket – enten blot ved at se på emblemet eller ved at se emblem og titel som en helhed, der underbygger hinanden. Ridderordenen er i denne forbindelse sværere for modtageren at afkode uden indgående kendskab til ordensvæsenet samt de forkortelser, der tilhører de forskellige grader. Ved den sociale modalitet er det nærliggende at sammenholde de udtryk, gravstenene har i forhold til den periode hvori de er rejst. De

¹⁷³ Bilag 2, ark 2.

personliggjorte sten fra perioden er præget af mange forskellige symboler og indskrifter på en enkelt sten, og derfor står disse sten, med titler, fra samme periode i kontrast til dem. Stenene bærer tydelige præg fra de tidligere traditioner, der beror på simple, kantede sten hvor brug af mange motiver er brugt sporadisk. Ligeledes er udtrykket med byerne hvori de afdøde er født også med til at lede tankerne tilbage i tiden. De simple udtryk, trods periodens andre tendenser, er med til at give et udtryk af en grad af professionalisme, der er vægtet i de afdødes eftermæler. De efterladte er ikke nær så tydelige i disse stens udtryk, foruden billede 31, hvor der er en direkte besked. Generelt for gravsten med arbejdstitler og familiære titler, fremgår det af undersøgelsen, at der er en tendens til, at titlerne i starten er fokuseret på erhverv og at de over tid også i høj grad bliver i forhold til familiære tilhørsforhold¹⁷⁴.

Personliggjorte sten, der skiller sig ud, 1980-2010’erne

Dette afsnit undersøger de sten fra perioden, der skiller sig mere ud fra mængden, på trods af de forskellige udtryk perioden generelt bærer præg af. Stenene er både med til at underbygge hvordan de fire årtier markerer de mange individuelle og personificerede udtryk, men samtidig også hvordan der, på trods af de mange udtryk alligevel er en komposition, der går igen. De følgende sten er, som nævnt, nogle der i form eller generelle udtryk skiller sig ud fra mængden. De bliver gennemgået ud fra de samme metodiske nedslagspunkter som foregående afsnit.

Udtryk, speciel sten, 1980-2010’erne

Billede 32 viser, at det specielle ved dette gravsted er stenens form. Den teknologiske modalitet tager udgangspunkt i stenens enkeltkomponenter, som viser en knælende bevinget kvinde, der holder om et hjerte. Hovedet er let bøjet over hjertet, hun har lukkede øjne og et let smil på læberne. Selve stenen med navn og dato er blankpoleret og kvinden er mat i farven. I forhold til den kompositoriske modalitet er det interessant at se på den bevingede kvindes størrelse, da det er her den adskiller sig fra de andre sten i perioden. Nederst på stenen tæt på jordoverfladen står der ”Elsket og savnet” som følger den kompositoriske modalitet som er gennemgået tidligere. Ligeledes står der til højre på gravstedet en bänk som også introduceres



Billede 32

¹⁷⁴ Bilag 2, ark 2 og 3.

særligt i perioden¹⁷⁵. Den sociale modalitet viser her en sten, der i forhold til den generelle sten, har et andet udtryk. Engle ses på gravsteder som små figurer, og da englen udgør halvdelen af stenen må den tillægges betydelig vægt for det overordnede udtryk.

Ophav, speciel sten, 1980-2010’erne

I forbindelse med den teknologiske modalitet er det relevant at arbejde med englen som symbol. Englen er beskrevet i *Biblen* og er derfor et væsen, mennesket har været bekendt med længe. Englen har gennem tiden, både i religiøse skrifter og senere i skønlitteraturen indtaget forskellige køn og udseende. Først som lysende væsner med vinger, senere frem til romantikken, hvis de tog menneskelig form, mestendels som hankøn. Fra sidste halvdel af 1800-tallet og frem, er engle blevet beskrevet som kvindelige feagtige, bevingede væsner. Særligt tager englene denne form i børnelitteraturen¹⁷⁶. Englen viser sig i mange forskellige forbindelser, men de fleste mennesker vil tænke på en engel som et beskyttende væsen, ligesom begrebet skytsengel ofte bruges i forbindelse med de bevingede væsner. Netop det beskyttende aspekt leder videre til den kompositoriske modalitet, idet det ikke kun er englens udseende, der har været fortalt på forskellige måder. Også englens adfærd og roller i forhold til mennesket er blevet beskrevet og udvidet. Englene er bindeleddet mellem det himmelske og jordiske. De hjælper mennesker i nød og i folketro optræder de som skytsånder. Englene viser sig ved flere kendte passager af *Det Nye Testamente*, særligt omkring Jesu fødsel og opstandelse. Englenes tilstedeværelse, særligt ved gravsten, bærer to betydninger. Først og fremmest fungerer englen som vogter af graven og for det andet symboliserer englen, den døde, der nu selv tager form som en engel. I forbindelse med et gravsted viser den sociale modalitet tydelige tegn på et ønske om en beskyttende engel. Englens komposition, der kærligt og beskyttende har armene om stenen, det materielle symbol på den hun skal beskytte. Det vidner om de efterladtes behov og ønske om at der er nogen, der passer på og beskytter den døde.

Reception, speciel sten, 1980-2010’erne

Englen, som symbol, er brugt jævnligt i forbindelse med gravsteder, men sjældent som symbol på stenen. Englefigurer ses oftest som små figurer, der er placeret på gravstedet senere. Engle har længe været en del af både de bibelske fortællinger og den folkelige tro. Ligeledes er englene også portrætteret på mange forskellige måder, og i flere kunstformer. Den teknologiske modalitet fokuserer på, at englen har haft en central betydning for europæisk kunst og litteratur. Fordi englen som væsen er blevet foreviget på malerier og andre kunstværker, har der været et rigt omfang af

¹⁷⁵ Billede 27.

¹⁷⁶ ”engle”, konsulteret d.1. juni 2023. <https://symbolleksikon.lex.dk/engle>.

materiale, der har cirkuleret i samfundet. I ældre tid dog primært hos de privilegerede borgere. I nutiden er kunst og litteratur tilgængeligt for de fleste, der også har et kendskab til og forestillinger om hvad en engel er, samt ser ud. Den kompositoriske modalitet overlapper i dette tilfælde forrige punkt, netop fordi alle modtagere har deres eget billede af en engel. Alligevel er der en fælles forestillingsverden om disse væsner, der gør, at udtrykket bliver afkodet som en beskytter. Den kvindelige skikkelse, den draperede, løse kjole og ikke mindst vingerne er markører, der viser modtageren, at det ikke er et menneske, der er afbilledet ved siden af stenen. De mere subtile træk underbygger blot betydningen af, at der er tale om en engels beskyttende tilstedeværelse. De lukkede øjne og det salige smil lader beskueren vide, at det er fredfyldt og roligt, både for den afdøde, men også for de efterladte. Dette leder videre til den sociale modalitet, der netop er med til at formidle en fortælling om, at døden ikke kun er kaotisk og ensom, den kan være fredfyldt og beskyttet.

Udtryk, speciel sten, 1980-2010'erne

Denne sten adskiller sig fra den generelle gravsten i perioden, både i størrelse og i dens enkeltkomponenter. På stenen er der et portræt af den afdøde med en gylden ramme omkring. Under portrættet er der indgraveret navn og datoer for fødsel og død. Der er ydermere fire hjerter, der hænger sammen og desuden to forskellige indskrifter: ”En livsglad fighter, der ville livet / Du vil altid være i vores hjerter” og ”Vi skal ikke hjem, vi skal videre”. Der er mange enkeltkomponenter på denne sten, og den skiller sig ud ved, at der er mere end en indskrift. Den kompositoriske modalitet ligner mestendels de foregående opsætninger hvor det vigtigste er placeret øverst. Derefter følger navn og datoer, på midten af stenen er de fire hjerter placeret, og på den sidste halvdel af stenen står indskrifterne. Helt nederst er der sætningen i citation. Denne sten har en tydelig afsender fordi den er præget af de fire hjerter, der muligvis kan symbolisere familien og der er mindeord direkte fra de efterladte. Ligeledes er der nederst på stenen placeret et citat, som enten henviser til noget afdøde sagde meget eller til et særligt minde. Det fører videre til den sociale modalitet fordi det netop er med til at underbygge hvordan mindekulturen har ændret sig. Tidligere var korset det symbol, der var øverst på stenen og her er et eksempel på, at religionen er trådt i baggrunden, og at stenen helliges det unikke individ. Hvis vi antager, at hjerterne, der er flettet ind i hinanden, symboliserer den nærmeste familie er det også med til at sætte familien i fokus. Mindeordene giver



Billede 33

et større indblik i den afdødes sidste tid og liv end mange af de andre mindeord, hvilket også understreger hvordan denne sten skiller sig ud. ”En livsglad fighter, der ville livet” antyder, at gravstedet er etableret fordi den afdøde var syg. Ordet fighter hentyder til, at der er blevet kæmpet mod noget, i denne kontekst formodentlig sygdom og at ”ville livet” underbygger hvordan afdøde ikke vandt kampen mod sygdommen. ”Du vil altid være i vores hjerter” er et mindeord, der går igen flere gange i perioden og som hentyder til, at de efterladte altid vil bære mindet om den afdøde, og at kærligheden vil bistå selvom de er adskilt¹⁷⁷. Den sidste linje på stenen er sat i citationstegn som derfor kan aflæses som en hentydning til en vending, afdøde brugte meget. Denne sten er altså yderst personlig fordi den lukker udefrakommende ind i familiens privatsfære. Desuden skiller det sig ud fra de andre sten, at der er et billede af den afdøde.

Ophav, speciel sten, 1980-2010’erne

Den teknologiske modalitet tager, i forhold til denne sten, udgangspunkt i fotografiet som kilde til at erindre og forevige en tilstand samt en oplevelse. Fotografiets historie er lang og er i detaljer ikke relevant til besvarelsen af dette spørgsmål, men alligevel er der perspektiver, der er interessante at inddrage. I forhold til mindekulturen er der forskning, der omhandler dødslejevotografier, som hæder det individ, der nu er væk¹⁷⁸. Portrætfotografiet på stenen er ikke et eksempel på et dødslejevotografi, men det taler ind i hvordan mindekulturen tager form på forskellige måder afhængigt af perioden. Op igennem 1900-tallet blev fotografiet tilgængeligt for alle¹⁷⁹. Portrætbillederne, både som maleri og fotografi, er gennem tiden blevet brugt til at iscenesætte nationen, slægten eller det enkelte menneske. Portrætfotografiet blev i begyndelsen tilgængelig for de velhavende borgere, der ikke var velhavende nok til at få malet et portræt¹⁸⁰. I forhold til den kompositoriske modalitet er portrættets historie baseret på iscenesættelsen af rigdom og magt, og nyere tids portrætfotografi arbejder mere med at få den portrætteredes personlighed frem. Netop personlighed og fokus på individet er med til at underbygge hvordan mindekultur på gravsten udvikler sig, idet det i højere grad er fokuseret omkring den afdødes interesser og som et rart sted de efterladte kan besøge. Portrætbilledet på gravstenen er med til at skildre brugen af fotografiet som en del af mindekulturen. Udarbejdelsen af denne opgave, og indsamlingen af materiale, har vist, at der er få andre sten med portræt af den afdøde.

¹⁷⁷ Bilag 2, ark 3.

¹⁷⁸ Jannie Uhre Ejstrud, Forord i *Det sidste billede – fotografisk mindekultur og sorgarbejde i Danmark i historisk og nutidig optik* af Jannie Uhre Ejstrud, (Forlaget Liljebjerget, 2017), s. 5.

¹⁷⁹ Jannie Uhre Ejstrud, *Det sidste billede – fotografisk mindekultur og sorgarbejde i Danmark i historisk og nutidig optik* (Forlaget Liljebjerget), s. 17.

¹⁸⁰ Ejstrud, *Det sidste billede*, s. 17.

Reception, speciel sten, 1980-2010’erne

Muligheden for at cirkulere og kopiere fotografier, særligt efter år 2000, er med sociale mediers og elektronikkens udvikling er øget. Der findes flere muligheder end nogensinde for at dele sine billeder med familie, venner og helt fremmede. Det gør i langt højere grad også, at det bliver sværere at kontrollere hvem, der har adgang til de billeder, der ligger online. Siden fotografiets udvikling og udbredelse er det blevet brugt til at mindes personer eller begivenheder, og derfor er fotografiet også brugt på menneskets dødsleje. Ikke for at dokumentere dødsårsagen men kun til det formål at skabe et minde om den afdøde. Dødslejefotografiet er taget for at imødekomme et behov hos de efterladte, ofte med det formål at skabe følelsesmæssig afklaring¹⁸¹. Selvom portrættet på gravstenen ikke er i genren for dødslejefotografier, kan det alligevel bruges som afsæt for, hvordan fotografier anvendes som mindeobjekter. Forskellen er, at fotografier i de fleste tilfælde bruges til at mindes den døde i live. Den kompositoriske modalitet tager udgangspunkt i modtagerens position og mulighed for at aflæse intentionen bag udtrykket. Netop her er det relevant at tage udgangspunkt i brugen af fotografier på gravsten som et mindeobjekt. For de efterladte, der opholder sig på gravstedet, tjener fotografiet til minde om hvordan deres familiemedlem så ud, men det vil også vække minder om oplevelser de har haft sammen. For den udefrakommende giver et portrætfotografi på en gravsten et helt andet indblik i den person, der ligger på gravstedet end ved dem uden. På de fleste gravsten er der ikke andet at relatere til end et navn, nogle symboler og en indskrift, derved bliver den fremmede modtager, via billede 33, inviteret ind i en privatsfære. Fotografiet på billede 33, sammen med de andre enkelte komponenter på stenen, er med til at give et endnu mere personligt udtryk for modtageren, der står udenfor den private relation. Både billede, dato og indskrift nederst på stenen vidner om, at det er en ung mand, der mindes. Citatet nederst er originalt fra Olsen Banden, men bruges i nyere tid også i sportssammenhæng. Dét sammen med granitfodbolden, der står til venstre for gravstenen, er med til at give et samlet indtryk af en sportsinteresseret ung mand. De forskellige udtryk giver modtageren et unikt indblik i den sociale modalitet i form af, at denne sten indeholder færre symbolske motiver, der beskriver døden som det ses i de foregående afsnit. Denne sten udtrykker i højere grad fokus på mindet om den afdøde unge mand, hvor hans interesser, personlighed jf., fightergenet og sportsreferencerne bliver markeret. Helhedsindtrykket bliver, at de efterladte har ønsket at lave et sted, hvor de kan mindes og være sammen med deres familiemedlem, selvom han ikke længere er her i jordisk forstand.

¹⁸¹ Ejstrud, *Det sidste billede*, s. 9.

Anonymiserede gravsten, hele perioden

De anonymiserede gravsten bliver samlet i et enkelt afsnit, fordi der ikke er de samme forskellige nedslagspunkter som de gravsten, der skiller sig ud ved at have forskellige symboler og indskrifter. Ud af undersøgelsens 1083 gravsten er 362 anonyme.

Udtryk, anonyme sten

Stenene i denne gruppe har ikke andre udtryk end afdødes navn(e) og i de fleste tilfælde datoerne for deres fødsel og død. Derfor er der ikke noget bestemt i forhold til udtrykkenes teknologiske modalitet fordi, den eneste tekst på gravstenen er navne og datoer. De eneste symboler, der er på ste-



Billede 34

nene, er den lille stjerne, der markerer fødselsdagen og korset, der markerer dødsdatoen. Derfor er den kompositoriske modalitet også forholdsvis ligetil, fordi stenene er kompositorisk opsat som undersøgelsens øvrige sten. Navnet på afdøde er placeret øverst og under navnet følger dato og årstal, i nogle tilfælde kun årstal. Det eneste, der gør at disse sten skiller sig ud, foruden na-

vene, er den sten, der er valgt. På den måde kan stenene få anderledes udtryk selvom der ikke er andet, der er med til at formidle et budskab om døden eller de mennesker, stenen tilhører. De to modaliteter er med til at beskrive den sociale modalitet som enkelte udtryk, uden komponenter, der kan beskrive den døde, eller give indblik i de efterladtes sorg. Derfor er det også udfordrende at beskrive hvordan de forskellige sten udtrykker bestemte bagvedliggende motiver og intentioner.



Billede 35

Ophav, anonyme sten

Kildematerialet viser det største antal anonymiserede grave i 1990'erne og 2000'erne. Den betydelige stigning starter i 1960'erne¹⁸². Der er som nævnt ikke symboler eller indskrifter, der kan være med til at beskrive et udtryks ophav eller intertekstualitet, der kan give indblik i de efterladtes sorgarbejde. Derfor er det interessant at tage afsæt i Birgitte Kraghs inddelinger af sekulariseringen af udødeligheden. Den tredje opdeling er fra 1920-1980 og i perioden introduceres begravelser i stilhed og borgerlige ritualer, der medfører at privathed og intimisering forstærkes og at sørgetiden bliver usynlig¹⁸³. Anonyme fællesgrave bliver på dette tidspunkt dominerende, og det overordnede indtryk er ifølge Kragh, at det medfører en fortrængning af døden¹⁸⁴. Kraghs fjerde opdeling er fra

¹⁸² Bilag 2, ark 1.

¹⁸³ Kragh, s. 28.

¹⁸⁴ Kragh, s. 28.

1980-1990, og nedslagspunkter i denne periode er blandt andet, at sorgen flyttes fra at være knyttet til det hinsides til at blive bearbejdet psykologisk. Selvom det psykologiske arbejde vinder indpas, bliver samtalen om hvad der sker efter døden, stadig ikke italesat¹⁸⁵. Disse faser er med til at give indblik i forskningens fremlæggelse af de strukturer og praksisser, der ændrer sig med årene, og inddelingerne stemmer hovedsageligt overens med de tal, denne undersøgelse har fundet frem til. 24,6% af alle anonymiserede sten, der er medtaget i denne undersøgelse, er sat i 1990'erne¹⁸⁶. Dette punkt overlappes af den kompositoriske modalitet, idet det beskæftiger sig med tidens praksisser og konventioner. Det leder videre til den sociale modalitet fordi de anonyme gravsteder også har anonyme afsendere. De foregående afsnit med personliggjorte gravsten har ofte tydeligere afsendere, fordi stenen enten er præget af symboler eller mindeord, der henvender sig direkte til afdøde eller som beskriver den sorg de efterladte står tilbage med. Et aspekt vedrørende de anonyme gravsten, er at de inkluderer de personer, der ikke nødvendigvis har en omgangskreds og familie, som kan stå for at præge gravstenen på en bestemt måde. Det kan selvfølgelig også være efter afdødes ønske, at stenen og gravstedet bliver holdt så neutralt og enkelt som muligt. Kraghs inddeling fra 1920-1980 er markeret ved flere borgerlige ritualer i forbindelse med jordfæstelse, kremering og anonyme fællesgrave. Det kan være denne tendens, der ses på de anonyme gravsten, fordi forholdet til religionen i både begravelsesritualer og udsmykning af gravsten er trådt i baggrunden.

Reception, anonyme sten

Da der ikke er nogen symboler eller indskrifter på disse sten bliver den teknologiske modalitet kun berørt kort, i forbindelse med, tendenser fra og referencer til årtierne forinden. Det kan også ses som et kompromis mellem, at det sidste hvilested skal være på en anonym fællesgrav og et personliggjort gravsted. Med anonymiserede gravsten som eksemplerne viser, har de efterladte et privat sted at arbejde med sorgen eller mindet, og afdødes mulige ønske om anonymitet bliver imødekommet. Den kompositoriske modalitet, vidner om de samme overvejelser i form af, hvordan de anonyme gravsten henvender sig til modtageren. Kragh nævner i forbindelse med anonymiseringen af gravsteder også, at økonomien kan sætte grænser for, i hvor høj grad, gravstenen kan personliggøres. Derfor påpeger hun også, at mindekulturen er flyttet andre steder hen end på kirkegården¹⁸⁷. Det leder tankerne hen på netop den mindekultur, Kragh har undersøgt, hvor såkaldt dødeminder eller mindevers blev hængt op i de private hjem til minde om den afdøde¹⁸⁸. De anonymiserede gravsten

¹⁸⁵ Kragh, s. 28.

¹⁸⁶ Bilag 2, ark 1.

¹⁸⁷ Kragh, s. 260.

¹⁸⁸ Kragh, s. 121.

kan i denne forbindelse ses som en del af den tendens, som nærværende undersøgelse viser, samt den forskning Kragh har foretaget, nemlig at mindekulturen skifter udtryk. Derfor kan gravstenenes udtryk forklares som en blanding af forrige årtiers anonyme fællesgrave og periodens fokus på individet og personlige gravminder. Som Kragh nævner, har teknologien udviklet sig, så nu kan de sørgende også søge fællesskaber online og derfor flyttes sorgbearbejdelsen til et andet sted, end på kirkegården¹⁸⁹. Den sociale modalitet der bliver iscenesat, kan også anskues i forbindelse med hvordan sorgen har flyttet fokus, først og fremmest de psykologiske hjælpemidler, der kan hjælpe mennesket i sorg. Men det er også tydeligt, at sørgetiden, der i 1800-tallet var offentlig, endnu holdes i mere private rammer, enten på et gravsted eller i hjemmet på baggrund af fotografier eller andre personlige effekter, der holder mindet om afdøde i live.

Konklusion

Denne opgave har undersøgt hvilke visuelle ændringer, der har været i minde-og kirkegårdskulturen på Almen Kirkegård i Aalborg. Disse ændringer og udtryk undersøges ydermere i forhold til hvordan de formidler de efterladtes forhold til sorgen og døden. Mindekulturens visuelle udtryk i begyndelsen af perioden kan ses ved, at symbolerne henviser til den afdødes tro, status og efterlevelse af de kristne værdier. Reliefferne underbygger den afdødes status fordi motivets tolkning krævede kendskab til de mange underliggende betydninger og fortællinger. Iscenesættelsen af afdødes status blev flankeret af egeblade eller -løv, der skulle understrege, at den afdøde var stærk i troen og dermed en god kristen, der levede op til samfundets normer. Stenene i denne periode bærer ikke synlige tegn, der henviser til de efterladtes sorg, men kredser sig om slægten og iscenesættelsen af den enkeltes værdisæt og døden som noget smukt. I perioden fra 1900-1930'erne har stenene et tydeligt udtryk. De er høje, smalle og sorte og har et kors placeret øverst. Oftest er udsmykningen på gravstene farvet hvid og på den måde bliver stenens udtryk præget af de to kontrasterende farver. Det hvide kors og afdødes navn understreger hvordan afdøde har levet i overensstemmelse med den kristne tro. Opfattelsen og udtrykket af døden er ofte koblet med positive associationer, hvilket også afspejler kristendommens tro på genopstandelsen. Religionens betydning i samfundet, i denne periode, afspejler sig tydeligt på kirkegården fordi, gravstenene er prydet med kors hvilket yderligere er med til at underbygge iscenesættelsen af den gode borger. Den tredje periode fra 1940-1970'erne inddeles som en gruppe fordi gravstenene bærer præg af de gamle traditioner, men tegner tynde streger frem mod den periode, der kommer. Det ses via anvendelsen af kors samt på stenenes form.

¹⁸⁹ Kragh, s. 29.

Stenene begynder at have andre symboler, der henviser til andet end religion og her ses konturerende af den store diversitet, der følger denne periode. Samfundsændringerne i perioden, medvirker til, at kristendommens indflydelse mister fodfæste. Dette ses også på symbolerne, der formidler flere udtryk end tidligere. Særligt rosen introduceres i denne periode. Blomstens udtryk skaber reference til kristendommen, men på en mere subtil måde end korset. Den sidste inddeling fra 1980-2010’erne er præget af en øget brug af symboler og indskrifter. Gravstenenes diversitet er med til at adskille denne periode fra de foregående. Stenene vidner om en mindekultur, der handler mindre om døden og mere om de efterladtes minde om den afdøde. Ligeledes er gravstenene ikke præget af at iscenesætte en bestemt social status, snarere hvilke familiære relationer, den afdøde har. Den teknologiske udvikling i samfundet har gjort det muligt at flytte sorgen til andre ”rum”, end det på kirkegården. En anden udvikling indenfor mindekulturen og gravstenenes udtryk er, at modtageren ændrer sig. De tidligere gravsten bar bestemte udtryk, der skulle udvise status. Dette har med tiden ændret sig til at gravstenen og -stedet bliver et rum hvor de efterladte kan mindes den afdøde. Det vidner om, at mindekulturen ikke kun er forankret på kirkegården, på trods af de mange personaliserede sten. Derfor kan det konkluderes, at mindekulturen på Almen Kirkegård har udviklet sig igennem de sidste 150 år. De visuelle udtryk ændrer sig med samfundet, som særligt ses i skiftet fra korset til de personliggjorte motiver. Ligeledes kan det konkluderes, at de efterladtes præg udvikler sig fra at være orienteret mod at iscenesætte den afdøde som et moralsk og dannet menneske til, at de indgraverer personlige mindeord på gravstenen. De efterladtes forhold til døden ses via stenenes udtryk, der formidler positive fortællinger om døden som noget fredfyldt. Den opfattelse vidner alle periodernes overordnede udtryk om, men de adskiller sig fra hinanden i forhold til hvordan det kommer til udtryk. De tidligere udtryk er præget af relieffernes fortællinger samt korsets repræsentation af genopstandelsen og de nyere gravsten formidler den trygge død via engle og personlige indskrifter.

Perspektivering

Nærværende opgave har koncentreret sig om menneskets sidste hvilested og hvordan det er med til at præsentere og udtrykke døden og de efterladtes forhold til den. Derfor omtales sorgen som et fænomen, der forbindes til relieffer og kors, men det er ofte med en umiddelbar positiv undertone, fordi den døde ”er et bedre sted” eller hos Gud. Men den behandler ikke indgående sorgen som fænomen og derfor tager denne perspektivering et dyk ned i sorgens væsen.

Svend Brinkmann italesætter i sin bog *Det sørgende dyr*, at forskningen og populærkulturen har arbejdet sig hen mod, at vi lever i ”sorgens århundrede”, der blev indledt ved terrorangrebene

den 11. september 2001¹⁹⁰. Det er dødsforskeren Michael Hviid Jacobsen, der hentyder til dette århundredes titel. Han tilskriver begyndelsen denne dag, fordi han mener, at sorgen går fra at være tabuiseret og skjult til at blive synlig i det offentlige rum, samt en del af den kollektive bevidsthed. Ligeledes nævner Brinkmann, at der indenfor de psykologiske studier er fokus på sorgen, der er endt med psykiatriske diagnoser som kompliceret sorg¹⁹¹. Brinkmann beskriver, at sorg er et eksistentielt grundfænomen, fordi sorgen opstår på skæringspunktet for hvor kærlighed og død mødes. Ligeledes skriver han, at mennesket ikke kan føle sorg uden at mærke kærligheden på den ene side og bevidsthed om det definitive ved døden på den anden. Sorgen er prisen vi betaler for kærlighed, som det så populært siges, og Brinkmann skriver, at det er gennem sorgen, forbindelsen til den døde opretholdes¹⁹². Michael Hviid Jacobsen og Anders Petersen skriver i antologien *Menneskets sorg*, om døds- og sorgkultur under forandring. Her skriver de, hvordan det senmoderne samfund, dyrker individet og selvet som omdrejningspunkt for det sociale. Problemet opstår fordi samfundet fortsætter når et menneske dør, mens dem, der har mistet mærker de dybe spor et dødsfald sætter¹⁹³. Derfor er mennesket overladt med visheden omkring, at den identitet som er formet og udviklet gennem livet, en dag forsvinder ligesom alle dem, der er døde før. Derfor kan døden få rolle som en angriber af og på den enkelte. På grund af ovenstående er døden og opfattelsen af den ikke kun individuel, den er formet af den tid og det samfund den optræder i¹⁹⁴. Dermed beskrives døden som et socialt fænomen, fordi dens uundgåelighed forener alle i et samfund. Selvom de har forskellige tilgange til livet og lever forskellige liv, så har alle det tilfælles, at de skal dø. Ydermere forenes mennesket af, ikke blot dødens kendsgerning, det gør det også via de tanker, følelser, oplevelser de har samt udøver i forbindelse med døden. De handlings- og tankemønstre er, som sorgen, også formet af den måde hvorpå samfundet definerer og håndterer døden. Døds-kulturen betegner de forhold, der sætter rammen for hvordan mennesket oplever at leve deres liv hen mod døden¹⁹⁵. Døds-kulturen er aldrig statisk fordi forandringer i værdier, trosopfattelser, moral og teknologi kan bidrage til at forandre opfattelsen af døden. Sorgen er, som døden, også formet af historiske, sociale og kulturelle forhold, der er med til at forandrer måden hvorpå sorgen bliver udtrykt. Det er netop derfor sorgkulturen og udtrykket varierer i forhold til i hvilken kultur og samfund, man undersøger den i. Individets

¹⁹⁰ Svend Brinkmann, *Det sørgende dyr – om sorgen, selvet og samfundet*, (Aarhus: Forlaget Klim, 2018), s. 13.

¹⁹¹ Brinkmann, s. 13.

¹⁹² Brinkmann, s. 15.

¹⁹³ Michael Hviid Jacobsen og Anders Petersen, ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”, I *Menneskets sorg – et vilkår i forandring*, red. Anders Petersen et al. (Aarhus: Forlaget Klim, 2021), s. 72.

¹⁹⁴ Jacobsen og Petersen, ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”, s. 72-73.

¹⁹⁵ Jacobsen og Petersen, ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”, s. 73.

forhold til sorgen er, som døden, heller ikke statisk, men ændrer sig i takt med de erfaringer enkeltpersonen gør sig, samt den måde samfundet forholder sig til død og sorg over tid. Begrebet sorgkultur beskriver det kollektive aspekt ved sorgen, fordi der i ordet ligger en forståelse af, at det ikke kun er noget, det enkelte individ oplever, men at sorgen deles med andre indenfor en bestemt social eller kulturel kontekst¹⁹⁶. Sorgen er ikke kun noget, individets skal forholde sig til på samfundsniveau, det er selvsagt også noget, som mennesket føler som et dybt inderligt tab. Samfundet opstiller konventioner for hvordan sorgen skal udtrykkes samt hvordan man forventes at reagere i forhold til andres sorg. Derfor ændres og formes den gennem tiden¹⁹⁷. Jacobsen og Petersen taler om den tabuiserede sorg, der har været herskende igennem det 20. århundrede. Sorgen blev tabuiseret fordi døden blev tabu. Det blev den, fordi den blev anset som et fremmedlegeme i et samfund, hvor fremskridt og vækst blev drivkraft¹⁹⁸. Den tabuiserede død i 1900-tallet blev hurtigt udbredt, og stod i skarp kontrast til 1800-tallets ”smukke død”. Døden i 1900-tallet blev ifølge mentalitetshistorikeren Philippe Ariès den ”forbudte død”. Sigmund Freud undersøgte også døden og sorgen. Han mente, mennesket havde udviklet et unaturligt forhold til døden, og påpegede at døden er det mest naturlige i verden samt at mennesket ”skylder naturen en død”¹⁹⁹. Denne tabuisering er berørt i undersøgelsen så det er interessant at tage kort fat i den patologiserede sorg, der henviser til en sygeliggørelse af normale facetter ved menneskelivet, herunder sorg. Den canadiske sundhedspsykolog Leeat Granek formidler, hvordan grobunden for udviklingen af sorgen er blevet til en psykiatrisk konstruktion, som har været undervejs i noget tid. Hun hæfter sig ved, som foregående ”definition” også omhandler, at denne udvikling skal lokaliseres i sociale, kulturelle og historiske forandringer indenfor rammerne af psykologi og psykiatri²⁰⁰. Sorgen er blevet individualiseret, og dermed gjort til en opgave, som det enkelte menneske må forvalte efter bedste evne²⁰¹. Endestationen i patologiseringen er, at sorgen bliver en diagnose i ICD-11. Nu kan individer tildeles diagnosen Prolonged Grief Disorder eller ”vedvarende sorglidelse” som den hedder i Danmark, og dermed understreges individualiseringen af fænomenet. Sorgen placeres nu i en medicinsk ramme²⁰². Sorgens udvikling er med til at vise de nye mulighedsbetingelser som sorgen har og har fået. Som nævnt var sorgen tidligere ikke objekt for hverken psykologer eller andre faggruppers interesse, men nu kan man omtale

¹⁹⁶ Jacobsen og Petersen, ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”, s. 73.

¹⁹⁷ Jacobsen og Petersen, ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”, s. 74.

¹⁹⁸ Jacobsen og Petersen, ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”, s. 75.

¹⁹⁹ Jacobsen og Petersen, ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”, s. 75-76.

²⁰⁰ Jacobsen og Petersen, ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”, s. 84.

²⁰¹ Jacobsen og Petersen, ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”, s. 85.

²⁰² Jacobsen og Petersen, ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”, s. 85.

forskningen som en regulær sorgekspllosion²⁰³. Denne korte skildring af Jacobsen og Petersens nedslag i sorgens udvikling, viser hvordan sorgkulturen udvikler sig med de praksisser, der er i samfundet. Dermed får sorgen en helt ny dimension, idet man i højere grad kan anerkendes for at være i en tilstand, man skal have hjælp til at komme ud af – også selvom, sorg er en del af livet som alle mennesker på et tidspunkt skal forholde sig til. Det er udfordrende at bestemme hvilket udtryk gravstenen i 2020’erne har, men dem, der foreligger som kildemateriale for denne opgave viser alligevel hvordan brugen af flere symboler og indskrifter på samme sten er faldet. Det kan tyde på, som også Kragh påpeger, at sorgen får et andet rum end det på kirkegården. I strømmen på de sociale medier, særligt Instagram, skabes der store fællesskaber, hvor folk med sorg, kan dele deres op- og nedture. Særligt forældre, der har mistet et barn kan finde hinanden via hashtags, og derigennem finde nogle, der kan spejle den sorg de bærer på, som de færreste kan relatere til. Dette eksempel nævnes for at vise hvordan sorgen ikke nødvendigvis bliver ændret, men tilpasser sig de nye medier. Og netop de sociale medier har i nogle tilfælde været med til at starte ”kampagner” der skal bryde tabuer, herunder det at tale om sorg. Derfor er der via disse sociale medieprofiler vokset et ønske om at gøre det nemmere at befinde sig i en sorg, man aldrig kommer igennem, men lærer at leve med. Virksomheden De rigtige ord, forhandler kort, der kan gøre det lettere for pårørende til mennesker i sorg, at finde de ord, der kan være svære at finde²⁰⁴. Der er altså flere tegn på, at individet og videnskaben begynder at insistere på at døden, og særligt sorgen, skal have en plads i samfundet igen. Kirkegården vil, om mange år, være et stille vidne om hvordan sorgen har udviklet sig, men den hviker allerede om, at sorgen fylder, bare andre steder end på gravstenen.

Litteraturliste

Brinkmann, Svend. *Det sørgende dyr – om sorgen, selvet og samfundet*. Aarhus: Klim, 2018.

Cooper, J. C. *Politikens Symbolleksikon*. København: Politikens Forlag, 2003.

Duedahl, Poul og Ulrik Langen. ”Tilblivelsen”. I *Nattens gerninger*, redigeret af Poul Duedahl og Ulrik Langen, 6-9. København: Gads Forlag, 2015.

Ejstrud, Jannie Uhre. Forord i *Det sidste billede – fotografisk mindekultur og sorgarbejde i Danmark i historisk og nutidig optik*, 5-7. Forlaget Liljebjerget, 2017.

²⁰³ Jacobsen og Petersen, ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”, s. 87.

²⁰⁴ ”Om os”, De rigtige ord – kærlige kort til livets svære tider. Konsulteret d. 11. juni 2023. <https://rigtigeord.dk/pages/om-os>.

Fjord Jensen, Johan. *Vest for paradis*. København: Gyldendal, 2002.

Folkekirken.dk. ”At tale om døden gør sorgen mindre kompliceret”. Konsulteret d. 9. maj 2023.
<https://www.folkekirken.dk/aarets-hoejtider/paaske/doeden/at-tale-om-doeden-goer-sorgen-mindre-kompliceret>.

Grand, Karina Lykke. ”Dansk guldalder – perioden og begrebets historie”. I *Dansk Guldalder – verdenskunst mellem to katastrofer*. 27-63. København: SMK, National Museum, 2019.

Hviid Jacobsen, Michael og Mette Haakonsen. Forord i *Memento Mori – Døden i Danmark i tværfagligt lys*, redigeret af Michael Hviid Jacobsen og Mette Haakonsen, s. 9-10. Odense: Syddanske Universitetsforlag, 2008.

Jacobsen, Michael Hviid og Anders Petersen. ”Sorg i et samtidsdiagnostisk perspektiv”. I *Menneskets sorg – et vilkår i forandring*, redigeret af Anders Petersen og Svend Brinkmann, 69-92. Aarhus: Klim, 2021.

Jacobsen, Michael Hviid og Birgitte Holst. ”De sidste ord – om nekrologer og dødsannoncer før og nu”, I *Memento Mori – døden i Danmark i tværfagligt lys*, redigeret af Michael Hviid Jacobsen og Mette Haakonsen, 352-384. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2008.

Johan Fjord Jensen. Forord i *Vest for paradis – begravelsespladsernes natur* af Johan Fjord Jensen. København: Gyldendal, 2002. s. 11-17.

Johansen, Knud. *Vore dødes haver*, Aalborg, 2014.

Juul Busch, Christian. ””Liv og død, den store gaade” – teologiske betragtninger over gamle og moderne myter”. I *Memento Mori – døden i Danmark i tværfagligt lys*. Redigeret af Michael Hviid Jacobsen og Mette Haakonsen, 190-207. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2008.

Kragh, Birgitte. *Til jord skal du blive... :Dødens og begravelsens kulturhistorie i Danmark 1780-1990*. Skrifter fra Museumsrådet for Sønderjyllands Amt, 2003.

Lauritsen, Thyge. "Aalborg bys kirkegårde". *Vore Kirkegårde* 1 (1985): 7-10. Downloaded 23. marts 2023. <https://tidsskrift.dk/vorekirkegaarde/article/view/123926/170899>.

Lex.dk. "Blomstersprog". Konsulteret d. 24. maj 2023. <https://denstoredanske.lex.dk/blomstersprog>.

Lex.dk. Symbolleksikon, "engle". Konsulteret d. 1. juni 2023. <https://symbolleksikon.lex.dk/engle>.

Lodberg, Peter. *Danskernes tro gennem 1000 år*. København: Kristeligt Dagblad, 2016. Udgave fra e-reolen.

Magnussen, Anne., Kirstine Sinclair og Casper Sylvest. "Indledning". I *Visuel Historie – tilgange og eksempler*, redigeret af Anne Magnussen, Kirstine Sinclair og Casper Sylvest, 11-37. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2018.

Monrad, Kasper. "Kunstens nye publikum – Borgerskabets og portrætmalernes København" I *Dansk Guldalder – Verdenskunst mellem to katastrofer*, redigeret af Cecilie Høgsbro Østergaard, 71-81. København: SMK, National Museum, 2019.

Sommer, Anne-Louise. *De dødes haver – Den moderne storbykirkegård*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2003.

Sommer, Anne-Louise. Forord i *De dødes haver – Den moderne storbykirkegård* af Anne-Louise Sommer. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2003. s. 7-8.

Kilder

Danmarkshistorien.dk. "Christian 4.s pestforordning 15. januar 1625". konsulteret d. 8. maj 2023. <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/christian-4s-pestforordning-1625>.

Haubroe, Klaus., Henrik Haubroe, Stina Haubroe og Nadia Haubroe. ”Stamtavlen over Familien Haubroe”. Slægtsforskernes Bibliotek: Virum, 2007. <https://slaegtsbibliotek.dk/928190.pdf>.

Knudsen, P. C. ”Aalborg Bys Historie”. Slægtsforskernes Bibliotek: Aalborg: 1933. <https://slaegtsbibliotek.dk/920151.pdf>.