

Hellig lyd uden hellig tro? Resonans, fællesskab og religionsleg på Copenhell

Brian Arly Jacobsen, Københavns Universitet

Abstract

Artiklen analyserer heavy metal-festivalen Copenhell som et midlertidigt, intenst og kollektivt erfaringsrum, hvor elementer, der traditionelt forbindes med religiøse praksisser og hellighed – kropslig affekt, ritualisering, symbolik og hellighed – aktiveres uden at være forankret i trosforestillinger eller institutionel autoritet. Med udgangspunkt i 16 kvalitative interviews med festivaldeltagere samt feltobservationer undersøges det, hvordan lyd, krop og fællesskab organiseres i en social form, der opleves som meningsfuld og adskilt fra hverdagen. Teoretisk kombinerer artiklen Hartmut Rosas resonansbegreb med Thomas Luckmanns funktionelle religionsforståelse, Émile Durkheims begreb om det hellige og Mikhail Bakhtins analyse af karneval og normomvending. Analysen viser, hvordan intense koncertoplevelser beskrives som relationelle og kropsligt forankrede resonanserfaringer, hvordan fællesskabet ritualiseres gennem gentagne praksisser, og hvordan satanistisk og antikristen symbolik anvendes som karnevalistisk religionsleg snarere end trosudsagn. Artiklen argumenterer for, at Copenhell kan forstås som et rum præget af sekulær hellighed uden religiøs trosforpligtelse i et post-kristent samfund og bidrager dermed til religionssociologien ved at nuancere skellet mellem religiøst og sekulært gennem studiet af æstetiske og kollektive praksisser.

Nøglebegreber: resonans, ritualisering, festival, heavy metal, religionsleg

Heavy metal-festivalen Copenhell har siden sin etablering i 2010 udviklet sig til en af Danmarks mest markante musikalske begivenheder — og samtidig til et tilbagevendende kulturelt konflikt punkt. Festivalens æstetik trækker eksplicit på satanistiske og antikristne symboler: scenenavne som *Helviti*, *Gehenna* og *Pandæmonium*, omvendte kors (Billede 1), helvedesreferencer og lejlighedsvis iscenesættelser af kirkeafbrændinger. Dette har med jævne mellemrum affødt kritik fra kristne aktører, der har tolket festivalen som udtryk for blasfemi, satanisme eller moralsk forfald. I den offentlige debat fremstilles Copenhell ofte som en grænseoverskridende modkultur, der står i opposition til både kristendom og bredere samfundsnormer.



Billede 1. Omvendt kors og fingerede kirkeafbrænding i en bygning der også er en bar. Installationen trækker på black metal-historien i Norge, hvor unge fra miljøet i begyndelsen af 1990'erne stod bag en række kirkeafbrændinger. På Copenhell er referencen ikke en opfordring, men en mørk og teatralisk bearbejdning af metalgenrens konfliktfyldte forhold til kristendommen.

Samtidig peger både festivalens vedvarende popularitet og dens publikumsdemografiske bredde på et mere komplekst billede. Copenhell tiltrækker årligt titusindvis af deltagere på tværs af alder, køn, uddannelses- og erhvervsbaggrund og religiøs orientering. Blandt deltagerne findes både erklærede ateister, kulturkristne, spirituelt søgende og personer med aktiv religiøs praksis. For mange fremstår festivalen ikke som et antikristent rum, men snarere som et sted præget af stærkt fællesskab, gensidig omsorg og intense kropslige oplevelser. Dette rejser et centralt religionssociologisk spørgsmål: Hvordan kan et rum, der eksplicit iscenesætter satanistiske og antikristne symboler, samtidig fungere som et meningsfuldt, samlende og for nogle næsten ophøjet erfaringsrum?

Denne artikel undersøger Copenhell som et særligt kulturelt rum, hvor lyd, krop, symbolik og fællesskab flettes sammen i det, der her begrebsliggøres som en form for *sekulær hellighed*.¹ Udgangspunktet er ikke en substantiel definition af religion baseret på tro, dogmer eller institutionel tilknytning, men derimod en bredere sociologisk forståelse af det hellige som noget, der opleves som adskilt fra hverdagen, følelsesmæssigt intensiveret og kollektivt meningsfuldt. Med dette perspektiv spørger artiklen ikke, om Copenhell *er* religion (det er festivalen tydeligvis *ikke*), men hvordan religiøse former, symboler og erfaringstyper cirkulerer og genanvendes i et post-kristent kulturelt landskab.²

Analytisk trækker jeg i artiklen på begrebet 'resonans', som udviklet af den tyske sociolog Hartmut Rosa, hvor sociale relationer, kropslige erfaringer og æstetiske praksisser forstås som potentielle steder for intens, gensidig berøring mellem individ og verden (Rosa 2021). Rosa knytter resonans til erfaringen af, at verden ikke blot er noget, vi behersker eller forbruger, men noget, der kan svare igen og dermed bringe os i levende kontakt med omgivelserne.³ I et moderne hverdagsliv præget af acceleration og kontrol bliver sådanne 'svarende' øjeblikke ofte situeret i æstetiske og kollektive praksisser, her i metalfestivalens lydlige og sociale intensitet. Som Hartmut Rosa formulerer det i sin analyse af heavy metal, er denne musik ikke blot noget, der høres, men noget der lyttes til "med hele kroppen", idet der opstår en "symbiose mellem lyd og krop", hvor musikalsk erfaring bliver kropsligt, affektivt og relationelt forankret (Rosa 2025, 113). Resonans peger her på øjeblikke, hvor deltagerne beskriver at blive "ramt", "løftet" eller

¹ Med hellighed forstås her ikke religiøst ritual, tro eller gudsforestillinger, men erfaringer af særlig betydning, intensitet og adskillelse fra hverdagen (se også nedenfor).

² Min forståelse af det post-kristne er inspireret af den franske protestantiske teolog Gabriel Vahanian (1927–2012). For Vahanian betegner det post-kristne ikke en anti-kristen kultur, men en situation, hvor Gud er blevet kulturelt overflødiggjort. Tiden er "ikke så meget anti-kristen som post-kristen – men stadig religiøs", idet Gud er blevet et *datum* [et konstaterbart forhold] snarere end et levende *mandatum* [en levende forpligtelse] (Vahanian 1961, xx–xxi, min oversættelse). Religion forsvinder ikke, men omdannes til religiøsitet i en radikalt immanent kultur.

³ Cf.: "Det er resultatet af et forhold til verden, der kendetegnes ved etablering og opretholdelse af stabile *resonansakser*, som gør det muligt for subjekterne at føle sig *båret* eller sågar *trykke* i en verden, der svarer og kommer dem i møde" (Rosa 2021, 40).

“opsuget” af musikken og fællesskabet – erfaringer, der ofte beskrives som ukontrollerbare, kropsligt forankrede og svære at sætte ord på. Artiklen argumenterer for, at sådanne resonanserfaringer på Copenhell ikke blot er individuelle musikoplevelser, men socialt og rumligt strukturerede fænomener, der har klare lighedstræk med klassiske ritualoplevelser. Artiklen kombinerer et erfaringsorienteret resonansperspektiv med en karnevalistisk forståelse af midlertidig normomvending, som muliggør en analyse af de kollektive og tidsligt afgrænsede sociale former, hvori disse erfaringer opstår.

Empirisk bygger artiklen på et kvalitativt materiale bestående af semistrukturerede interviews med festivaldeltagere gennemført over flere år. Materialet er primært indsamlet i 2025, men suppleres af enkelte tidligere interviews og medietekster fra perioden 2010–2025. Interviewene spænder fra korte samtaler foretaget på festivalpladsen til længere dybdeinterviews gennemført uden for festivalsammenhængen. Informanterne varierer betydeligt med hensyn til alder, køn, uddannelse, musiksmag og religiøs selvforståelse. Nogle har deltaget på Copenhell én enkelt gang, andre vender tilbage år efter år. Fælles for materialet er, at informanterne selv reflekterer over kroppen, stemningen, fællesskabet og den religiøse symbolik – ofte uden på forhånd at have et klart sprog for disse erfaringer.

Artiklen bidrager til den religionssociologiske litteratur på tre måder. For det første nuancerer den forestillingen om heavy metal og metalfestivaler som entydigt antikristne fænomener ved at vise, hvordan religiøse symbolformer og erfaringstyper genopstår i sekulære og æstetiske sammenhænge. For det andet tilbyder den en analyse af kropslige erfaringers betydning for fællesskab og ritualisering i et kulturelt rum, der sjældent analyseres som andet end subkultur. For det tredje bidrager artiklen til diskussionen om religion i post-kristne samfund ved at vise, hvordan religiøse symboler, figurer og erfaringstyper fortsat fungerer som symbolske og affektive reservoirer – også blandt mennesker, der ikke selv forstår sig som religiøse.

I det følgende præsenteres først artiklens metodiske og analytiske tilgang, hvorefter analysen udfoldes i tre hovedspor: resonans og kropslig erfaring, fællesskab og ritualisering samt religiøs symbolik og det, informanterne selv beskriver som “leg” med religion. Artiklen afsluttes med en diskussion af, i hvilken forstand Copenhell kan forstås som et helligt, men ikke religiøst, rum i det post-kristne Danmark.

Tidligere forskning – metal, religion og det mørke symbolske register

Studiet af heavy metal og religion har siden 1990'erne udviklet sig til et tværfagligt forskningsfelt, hvor religionsvidenskab, kulturstudier og musikforskning mødes. Et gennemgående spørgsmål har været, hvordan metalmusik skal forstås i relation til religion: som antikristen provokation eller bredere religionskritik, som bærer af alternative spirituelle former eller som et kulturelt rum, hvor religiøse symboler cirkulerer løsrevet fra institutionaliseret tro.

Et centralt bidrag til feltet er analyser, der forstår metal som en 'symbolsk bricolage'. Den schweiziske religionsforsker Lavinia Pflugfelder viser, hvordan religiøse billeder og motiver i metal, særligt i ekstreme subgenrer, genbruges, omkodes og cirkuleres i nye sammenhænge, hvor deres oprindelige religiøse betydning ofte er forsvundet eller fragmenteret (Pflugfelder 2020, 66–72). Satanistiske symboler fungerer her sjældent som udtryk for en sammenhængende teologi, men som æstetiske ressourcer, der bliver en norm-overskridende, genkendelig og subkulturel kapital (Pflugfelder 2020, 72–78). Denne tilgang har været afgørende for at nuancere forestillinger om metal som enten 'skjult religion' eller egentlig satanisme.

Samtidig har flere forskere peget på, at metalmiljøer udgør en vigtig del af det, den finlandssvenske religionsforsker Marcus Moberg betegner som "den mørke side af alternativ spiritualitet" (2009, 110). Her placeres metal i relation til den bredere alternative spirituelle og okkulte strømning i senmoderne vestlige samfund, hvor mørke temaer som død, lidelse, dæmonologi og apokalypse fungerer som eksistentielle ressourcer snarere end troslæresystemer (Moberg 2009, 110–118). Moberg viser, hvordan metal både trækker på og distancerer sig fra kristen symbolik og samtidig tilbyder æstetiske og affektive former, der kan give mening i en postkristen kulturel kontekst (Moberg 2009, 117–123).

I en senere forskningskritisk oversigt identificerer Moberg to dominerende spor i litteraturen: analyser, der forstår metal som *ressource for religion og spiritualitet*, og analyser, der betragter metal som *religion i sig selv* i funktionalistisk forstand (Moberg 2012, 114–118). Moberg advarer imod begge reduktioner og argumenterer for, at feltet i højere grad bør fokusere på praksis, erfaring og kontekst frem for at afgøre, om metal *er* religion (Moberg 2012, 121–125). Denne artikel placerer sig eksplicit i forlængelse af denne kritik.

En beslægtet, men mere historisk orienteret tilgang findes hos den amerikanske religionsforsker Jason Bivins, der analyserer metalmusikkens vedvarende engagement med religiøse forestillinger gennem fire idealtypiske cases (Bivins 2017, 100–104). Bivins viser, hvordan metal siden sin tidlige udvikling har været optaget af Gud, Djævelen, dommedag og moralsk konflikt, og hvordan disse temaer løbende har ændret betydning i takt med bredere kulturelle forandringer (Bivins 2017, 101–115). Særligt relevant for denne artikel er Bivins' pointe om, at metal producerer intense kropslige og affektive erfaringer, som kan analyseres religionssociologisk uden at forudsætte religiøs tro (Bivins 2017).

Inden for nordisk forskning har relationen mellem metal og satanisme fået særlig opmærksomhed. Religionsforskerne Hjelm, Bogdan, Dyrendal og Petersen viser, hvordan satanisme i de nordiske lande i høj grad må forstås i relation til medialiseret moralsk panik og luthersk majoritetskultur snarere end til udbredt satanistisk praksis (Hjelm et al. 2009, 517–523). Black metal fremstår her som en central kulturel reference, men satanistiske symboler fungerer primært som reaktive og performative markører i et sekulariseret velfærdssamfund (Hjelm et al. 2009, 523–528). Dette perspektiv er af-

gørende for at forstå, hvorfor satanistisk symbolik kan være både allestedsnærværende og samtidig religiøst “tynd”.

I en dansk kontekst viser Henrik Marstals analyse af *Mercyful Fate* tilsvarende, at forholdet mellem satanisme, provokation og musikalsk æstetik ikke kan reduceres til et simpelt spørgsmål om tro eller ikke-tro. I bandets tilfælde fungerede satanismen både som en normbrydende æstetik og som udtryk for King Diamonds personlige satanistiske overbevisning, hvilket understreger, at metalmusikkens satanistiske register kan rumme forskellige grader af religiøs forpligtelse (Marstal 2022, 32–39).

Samlet set peger forskningen på tre centrale indsigter, som denne artikel bygger videre på: 1) at religiøs symbolik i metal ofte fungerer som bricolage snarere end doktrin (Pflugfelder 2020, 65–85); 2) at metal udgør et vigtigt rum for mørk alternativ spiritualitet og eksistentiel bearbejdning (Moberg 2009, 110–130); 3) at intense kropslige og affektive erfaringer er centrale, men ofte underteoretiserede dimensioner i feltet (Moberg 2012, 121–125; Bivins 2017, 115–117). På tværs af disse bidrag savnes imidlertid et mere præcist begrebsapparat til at analysere, hvordan sådanne erfaringer organiseres kollektivt, udfolder sig i tidsligt afgrænsede rum og antager bestemte sociale former. Det er netop denne sidste dimension, erfaring, krop og resonans, der står i centrum for nærværende analyse af Copenhell som et midlertidigt, sekulært, men meningsmættet rum.

Resonans, symbolsk mening og karneval

Som centralt analytisk greb anvendes Hartmut Rosas begreb om resonans, der betegner relationelle erfaringer, hvor subjekt og verden opleves som gensidigt berørende (Rosa 2021, 193, 203). Resonans betegner ifølge Rosa ikke en harmonisk tilstand eller en subjektiv stemning, men et relationelt forhold, hvor “verden berører subjektet, taler til det og omvendt giver det mulighed for at reagere på en række fysiske, følelsesmæssige og kognitive måder, så begge i sidste ende berører og gennemtrænger hinanden internt” (Rosa 2025, 122). Resonans indebærer således altid både berøring, respons og forandring, men er samtidig grundlæggende ukontrollerbar og kan hverken frembringes teknisk eller garanteres gennem bestemte stimuli (Rosa 2025, 81–84). Resonans forstås her ikke som en subjektiv følelse alene, men som en relationel tilstand, der opstår i mødet mellem krop, sansning, sociale relationer og materielle omgivelser. I resonanserfaringen opleves verden ikke som fremmed eller kontrollerbar, men som noget, der svarer, bevæger og påvirker subjektet på en måde, der er både affektivt intens og grundlæggende uforudsigelig.

Rosa beskriver resonans som en relation til verden, der indebærer fire sammenhængende momenter: *affektion*, hvor subjektet bliver berørt eller bevæget af noget; *responsivitet*, hvor subjektet svarer og oplever sig som virksomt i relationen; *transformation*, hvor mødet forandrer subjektets forhold til verden; og *ukontrollerbarhed*, idet resonans afhænger af et modstykke, der ikke fuldstændigt kan beherskes eller gøres tilgængeligt (Rosa 2021, 191–203). Musik udgør i denne sammenhæng et særligt vigtigt medium for

resonans. Rosa beskriver, hvordan musik kan berøre, bevæge eller gribe os og samtidig ændre vores måde at være situeret i verden på (Rosa 2021, 110–112). Disse træk er særligt relevante i analysen af musikalske og kropslige erfaringer. Rosa fremhæver netop musikens evne til at berøre og bevæge og til at ændre vores forhold til verden, samtidig med at den samme musik ikke nødvendigvis fremkalder resonans fra gang til gang.

I denne artikel anvendes resonansbegrebet til at analysere informanternes beskrivelser af at blive “ramt”, “løftet” eller “opsuget” af musikken, stemningen og fællesskabet på Copenhell. Sådanne erfaringer beskrives ofte som kropsligt forankrede, emotionelt ladede og vanskelige at sætte ord på. Samtidig peger informanterne på, at resonansen ikke alene opstår i mødet med musikken, men i samspillet mellem lyd, krop, publikum, rum og iscenesættelse. Resonans forstås derfor som et socialt og rumligt struktureret fænomen snarere end som en rent individuel musikoplevelse.

Resonansbegrebet giver således adgang til at analysere, hvordan festivaloplevelser kan opleves som meningsfulde og næsten ophøjede uden at være forankret i religiøs tro. Begrebet siger imidlertid mindre om, i hvilke kollektive former sådanne erfaringer opstår, og hvordan de midlertidigt organiseres socialt. Til dette formål inddrages nedenfor Luckmanns og Bakhtins perspektiver.

Selvom Rosas resonansbegreb giver et præcist sprog for disse erfaringsdimensioner, peger han selv på, at sådanne resonansoplevelser sjældent opstår i hverdagen, men er knyttet til ekstraordinære tider og steder, hvor mennesker er disponerede for at lade sig berøre (Rosa 2025, 113–137). Det åbner for spørgsmålet om de sociale former, hvori resonans bliver mulig – et spørgsmål, som Mikhail Bakhtins analyse af karnevallet gør det muligt at besvare (se nedenfor).

Kollektiv intensitet og det hellige

For at begrebsliggøre, hvorfor intensitet og fælles affekt kan opleves som ’helligt’ uden trosindhold, kan Rosas resonansperspektiv kobles til Émile Durkheims (1858–1917) klassiske pointe om, at det hellige opstår gennem social intensivering: når gruppen samler sig, vender den sin energi mod sig selv og erfarer den som noget, der overskrider individet. I denne optik handler ’hellighed’ mindre om teologi og mere om den særlige status, som visse tider, steder og praksisser får, når de afgrænses fra hverdagen og fyldes med kollektiv betydning (Durkheim 1995 [1912]). Det gør Durkheim til et analytisk mellemlid: Rosa hjælper med erfaringens kvalitet (berøring/svar), mens Durkheim hjælper med at forstå, hvorfor netop fælles synkronisering og intensitet kan få en særlig (hellig) karakter.

Symbolske universer og funktionel religion

For at forstå, hvordan resonanserfaringer kan antage en mere varig social og symbolsk betydning, trækker analysen på Thomas Luckmanns funktionelle religionsforståelse. Luckmann introducerer begrebet ’symbolske universer’ som socialt objektiverede

meningssystemer, der forbinder hverdagslivets erfaringer med mere overordnede forestillinger om mening, orden og transcendens (Luckmann 1967, 25).

I Luckmanns perspektiv er religion ikke nødvendigvis knyttet til institutioner, doktriner eller eksplicit tro, men kan forstås funktionelt som de former for mening, der gør det muligt for individer at transcendere den umiddelbare biologiske eksistens og orientere sig i en socialt konstrueret verden (Luckmann 1967, 69–72). Symbolske universer kan således fungere som overordnede meningssystemer, mens deres religiøse betydning ikke nødvendigvis er knyttet til specialiserede religiøse institutioner eller en eksplicit religiøs selvforståelse (Luckmann 1967, 73–77).

Anvendt på Copenhell betyder dette, at festivalens oplevelser ikke analyseres ud fra informanternes trosforestillinger, men ud fra hvordan bestemte erfaringstyper – eksempelvis intensitet, fællesskab, grænseoverskridelse og midlertidig ophævelse af hverdagsnormer – objektiveres og deles socialt. Resonans forstås her som en erfaringstype, der kan indlejres i bredere symbolske universer, hvor den forbindes med forestillinger om fællesskab, autenticitet, frigørelse eller eksistentiel mening.

Luckmanns perspektiv gør det muligt at analysere Copenhell som et rum, hvor bestemte meningsdannende funktioner, der ofte forbindes med religion, delvist videreføres uden religionens institutionelle former eller trosforpligtelser. Samtidig rejser dette perspektiv spørgsmålet om, hvordan sådanne symbolske universer konkret organiseres i tid og rum, og hvilke sociale former der muliggør deres midlertidige aktualisering. Dette spørgsmål adresseres gennem Bakhtins karnevalsbegreb.

Karneval, latter og omvendt orden

For at forstå de kollektive og tidsligt afgrænsede sociale former, hvori resonans og symbolsk mening kan udfolde sig, inddrages Mikhail Bakhtins analyse af karneval og folkelig latterkultur. Bakhtin udvikler sin teori i opposition til det, han betegner som den officielle kultur, der i middelalderen var tæt knyttet til stat, kirke og hierarkisk magtudøvelse. Den officielle kultur er ifølge Bakhtin kendetegnet ved alvor, entydighed og stabilitet og søger at fastholde eksisterende religiøse, politiske og moralske normer gennem autoriserede ritualer og ceremonier (Bakhtin 2019, 10–11).

Over for denne officielle kultur placerer Bakhtin den folkelige latterkultur som en parallel, ikke-officiel kulturel sfære. Latterkulturen kommer til udtryk i karnevaler, dårfester (middelalderlige narrefester), parodier, kropslige excesser og sproglig omvendning. Latteren fungerer her ikke blot som underholdning, men som en social og eksistentiel kraft, der midlertidigt opløser frygt, hierarki og autoritet. Som Bakhtin formulerer det: “Det, middelaldermennesket oplevede stærkest ved latteren, var netop sejren over angsten” (Bakhtin 2019, 127).

Karnevallet forstås hos Bakhtin ikke som en forestilling, men som en særlig social tilstand. Under karnevallet sættes hverdagens hierarkier, normer og roller midlertidigt ud af kraft, og der opstår en “fri, familiær kontakt mellem mennesker” (Bakhtin 2019, 30). Karnevallet er kendetegnet ved omvendning: det høje bringes ned, det lave ophøjes, narren

krones som konge, og autoriteter gøres til genstand for latter. Denne omvending er ikke destruktiv, men produktiv, idet den peger mod fornyelse, genfødsel og social mulighed.

Et centralt element i karnevallet er den groteske realisme, hvor kroppen fremhæves i dens materielle, åbne og foranderlige aspekter: spisning, drikning, sved, latter, seksualitet og overdrivelse (Bakhtin 2019, 114–117). Den groteske krop er ikke lukket og idealiseret, men porøs og kollektiv, i konstant udveksling med verden. Gennem det groteske neutraliseres det skræmmende og autoritative; det, der ellers fremkalder frygt, gøres latterligt og dermed håndterbart (Bakhtin 2019, 78–79).

Samtidig understreger Bakhtin, at karnevallet er midlertidigt. Det ophæver ikke den officielle orden permanent, men markerer en tidsligt afgrænset “særlig tilstand” (Bakhtin 2019, 26), hvorefter hverdagen kan genoptages. Netop denne midlertidighed gør karnevallet socialt acceptabelt og kulturelt effektivt som kollektiv ventil og symbolsk bearbejdning af sociale spændinger.

Overført til analysen af Copenhell muliggør Bakhtins karnevalsbegreb en forståelse af festivalen som et midlertidigt, ikke-officielt rum, hvor gængse normer for krop, adfærd, hierarki og religiøs symbolik sættes i parentes. Festivalens legende omgang med satanistiske og antikristne symboler kan i dette perspektiv forstås som karnevalistiske omvendinger snarere end som substantielle trosudsagn. Latter, støj, kropslig intensitet og fællesskab fungerer som måder, hvorpå deltagerne midlertidigt suspenderer hverdagens alvor, disciplin og moralske entydighed.

I samspil med Rosas resonansbegreb og Luckmanns forståelse af symbolsk mening gør Bakhtins analyse det muligt at forstå Copenhell som et sekulært karneval: et tidsligt afgrænset rum, hvor intense erfaringer organiseres kollektivt, hvor symboler kan bruges legende og eksperimenterende, og hvor deltagerne kan erfare forbundethed, fornyelse og midlertidig frigørelse, uden at dette forudsætter religiøs tro.

Hellighed som analytisk kategori

Når Copenhell analyseres som et potentielt helligt rum, er det ikke, fordi festivalen forstås som religion, eller fordi deltagerne tillægger symbolerne overnaturlig betydning. Med inspiration fra Durkheim forstås hellighed snarere som et resultat af kollektive følelsers investering i bestemte steder, symboler og praksisser, der opleves som særligt betydningsfulde og adskilt fra hverdagen (Durkheim 1995, 416).⁴ Hellighed betegner derfor ikke en egenskab ved festivalen i sig selv, men er en analytisk betegnelse for den særlige status, bestemte erfaringer, steder og praksisser midlertidigt kan få for deltagerne.

Metode og materiale

Artiklens empiriske grundlag består af 16 kvalitative interviews (hvoraf ét er et gruppeinterview med to personer) med deltagere på heavy metal-festivalen Copenhell indsamlet

⁴ “Det, der gør en ting hellig ... er den kollektive følelse, som det er genstand for” (Durkheim 1995, 416).

i 2025.⁵ Ud over interviewmaterialet indgår kortere feltobservationer fra festivalpladsen (rumlige iscenesættelser, publikumspraksisser og tilbagevendende ritualiserede mønstre) samt udvalgte medietekster som kontekst for festivalens offentlige konfliktdimension, fx debatten om den sortbejdsede "Den brændte kirke" som barinstallation (Holm 2018). Materialet omfatter både få korte, løse interviews gennemført på festivalpladsen og 16 længere semistrukturerede foretaget uden for festivalsammenhængen. Interviewene er gennemført med informanter, der varierer betydeligt med hensyn til alder (22-57 år), køn (tre kvinder og 13 mænd)⁶, uddannelsesbaggrund, musikalsk præference og religiøs selvforståelse. Informanterne repræsenterer et bredt udsnit af både akademiske og ikke-akademiske uddannelsesforløb, herunder studerende og kandidater fra humaniora (bl.a. religionsvidenskab, kultur- og sprogstudier, moderne kultur og formidling), statskundskab, IT, naturvidenskab (biologi), samt personer med erhvervsuddannelser og ledende stillinger inden for fx byggeri, økonomi, kommunikation, forskning, politik og kulturformidling. Flere informanter er fortsat studerende, mens andre har etablerede karrierer som fx biolog, økonomidirektør, bygningskonstruktør eller museumsformidler.

Den kønsmæssige skævhed betyder, at analysen især afspejler mandlige deltageres erfaringer. Samtidig peger de kvindelige informanters beskrivelser af tryghed, kropslighed og at blive set i mængden på, at festivalens fællesskab også må forstås som kønnet. Tryghed er derfor ikke blot en generel festivalstemning, men en social erfaring, der kan have forskellig betydning afhængigt af køn, alder og kropslig placering i rummet.

Musikalsk spænder informanternes præferencer bredt inden for heavy metal og beslægtede genrer, fra mere ekstreme udtryk til klassisk heavy metal og hard rock. Nogle informanter har deltaget på Copenhell én enkelt gang, mens andre har været tilbagevendende gæster gennem mange år, hvilket giver adgang til både førstegangserfaringer og mere rutinerede festivalperspektiver.

Religiøst spænder selvforståelserne fra erklæret ateisme og agnosticisme til mere kulturelle eller implicite former for religiøs tilknytning. Flere informanter beskriver sig selv som ikke-troende, men samtidig fortrolige med kristne ritualer og traditioner (fx dåb, jul eller kirkemusik) gennem opvækst, familie eller kulturel praksis.

Materialets bredde gør det muligt at analysere Copenhell som et socialt og kulturelt rum snarere end som en subkulturel niche.⁷ Formålet har ikke været at producere et repræsentativt udsnit af festivalens publikum i statistisk forstand, men at indfange variationen i oplevelser, fortolkninger og kropslige erfaringer, som deltagerne selv til lægger betydning. Udvælgelsen af informanter kan derfor karakteriseres som strategisk

⁵ Studentermedhjælperne Alma Munk Kronik og Ida Lav Madsen (studerende på Religionsvidenskab, Københavns Universitet) har hjulpet med at indsamle seks af de 16 interviews.

⁶ Der er en klar overvægt af mænd på Copenhell og i metalmiljøet. Det afspejler udvalget af informanter også, men kønsfordelingen er dog stadig alt for domineret af mænd i mit materiale. Aldersgennemsnittet på festivalen er ca. 42 år mod ca. 40 i mit materiale.

⁷ Som privatperson har jeg gennem en længere årrække haft kendskab til og deltaget aktivt i heavy metal-miljøet og festivalen Copenhell. Denne fortrolighed har givet indsigt i feltets kulturelle koder og symbolik, men har samtidig krævet løbende refleksion over egne forforståelser i analysearbejdet.

og teoretisk orienteret snarere end tilfældig (jf. Kvale og Brinkmann 2015, 98–102). Informanterne blev rekrutteret gennem personlige kontakter samt henvendelser på festivalpladsen. Informanterne er anonymiserede, og alle informanter er informeret om projektets formål samt deres mulighed for at trække udtalelser tilbage.

Citater anvendes ikke som illustrative anekdoter, men som analytiske knudepunkter, hvor centrale begreber og erfaringstyper træder tydeligt frem. I overensstemmelse med en fortolkende tilgang forstås citaterne ikke som umiddelbare 'data', men som situerede ytringer, der altid allerede er formet af interviewsituationen og informantens refleksive arbejde (Silverman 2011, 162–166).

Metodiske begrænsninger

Det empiriske materiale er kontekstafhængigt og knyttet til en specifik festival i en dansk, overvejende sekulariseret kultur. Resultaterne kan derfor ikke uden videre generaliseres til heavy metal-miljøer i andre kontekster. Samtidig betyder interviewenes kvalitative karakter, at analysen primært afdækker erfaringstyper og meningsstrukturer frem for udbredelse og hyppighed. Disse begrænsninger er imidlertid også en styrke, idet de muliggør en detaljeret analyse af, hvordan religion, krop og æstetik flettes sammen i konkrete sociale situationer. Jeg søger ikke at afgøre, *hvad* Copenhell er, men at vise *hvordan* deltagerne selv erfarer og fortolker festivalen som et særligt rum, og hvordan disse erfaringer kan belyses religionssociologisk.

Interviewdesign og tematiske fokusområder

Interviewene er gennemført som semistrukturerede samtaler med en fælles tematisk ramme, men med betydelig åbenhed over for informanternes egne prioriteringer og begreber. Denne tilgang er valgt for at give plads til erfaringer, som informanterne ikke nødvendigvis på forhånd forstår som religiøse, men som i analysen kan belyse religiøse former og funktioner i bred sociologisk forstand (jf. Ammerman 2014, 190–193).

Interviewguiden kredsede om fem overordnede temaer:

1. **Lyd og krop** – herunder fysiske reaktioner, sansning og intensitet
2. **Stemning og affekt** – oplevelser af eufori, opløftelse, ro eller uro
3. **Fællesskab** – relationer til andre deltagere, oplevelser af tryk og inklusion
4. **Symbolik og iscenesættelse** – herunder religiøse, satanistiske og antikristne markører
5. **Religion, tro og ritual** – informanternes egne refleksioner over tro, mening og grænser

Spørgsmålene var bevidst formuleret åbent og erfaringsnært. Informanterne blev eksempelvis ikke spurgt direkte, om Copenhell var *religiøs*, men om konkrete situationer, hvor musikken *ramte*, hvor fællesskabet blev særligt tydeligt, eller hvor noget følte *ander-*

ledes end hverdagen. Denne tilgang er inspireret af fænomenologisk orienterede interviewmetoder, hvor analytiske begreber først introduceres i den efterfølgende fortolkning (Kvale og Brinkmann 2015, 150–155).

Analysen er gennemført som en tematisk kodning af interviewmaterialet med udgangspunkt i interviewguidens hovedtemaer. I den efterfølgende analytiske bearbejdning blev materialet samlet i tre tværgående analysetemaer: resonans og kropslig intensitet, fællesskab og ritualisering samt karnevalistisk symbolik og religionsleg. Denne proces gjorde det muligt at identificere mønstre på tværs af de enkelte interviews og belyse sammenhængen mellem erfaring, social form og symbolsk mening.

Kropslig erfaring, fællesskab og religionsleg på Copenhell

Analysen tager udgangspunkt i interviewguidens fem erfaringsnære temaer – lyd og krop, stemning og affekt, fællesskab, symbolik og iscenesættelse samt religion, tro og ritual – men organiserer materialet analytisk i tre tværgående spor. Denne analytiske struktur afspejler, at de erfaringer, informanterne beskriver, sjældent fremstår som adskilte dimensioner, men tværtimod optræder sammenflettet i konkrete situationer på festivalen. I stedet for at analysere hvert interviewtema isoleret undersøger analysen derfor, hvordan bestemte erfaringsformer gentages, intensiveres og deles på tværs af materialet.

I det første analyseafsnit samles interviewtemaerne *lyd og krop* samt *stemning og affekt* i en analyse af resonans og kropslig intensitet. Her undersøges det, hvordan informanterne beskriver fysiske reaktioner, sansning og affektive tilstande som øjeblikke, hvor musikken opleves som særligt nærværende, overvældende eller transformerende. Disse erfaringer analyseres som resonanserfaringer i Rosas forstand, hvor relationen mellem krop, lyd og verden midlertidigt intensiveres.

Det andet analyseafsnit fokuserer på *fællesskab* og undersøger, hvordan oplevelser af tryghed, omsorg og gensidig opmærksomhed organiseres kollektivt. Her inddrages også stemningsdimensionen, idet affekt ikke blot forstås som individuel, men som noget, der opstår og vedligeholdes i samspillet mellem deltagerne. Analysen viser, hvordan gentagne praksisser, kropslige mønstre og sociale forventninger bidrager til en ritualisering af fællesskabet, der rækker ud over den enkelte koncert.

I det tredje analyseafsnit samles interviewtemaerne *symbolik og iscenesættelse* samt *religion, tro og ritual* i en analyse af karnevalistisk symbolik og det, informanterne selv beskriver som leg med religion. Fokus er her på, hvordan satanistiske og antikristne symboler anvendes, fortolkes og afdramatiseres gennem overdrivelse, humor og midlertidighed. Analysen viser, at symbolikken sjældent forstås som udtryk for religiøsitet, men snarere som en legende og kollektiv måde at suspendere hverdagens normer og moralske entydighed på.

På tværs af de tre analyseafsnit undersøges således sammenhængen mellem kropslig erfaring, social form og symbolsk mening. Analysen søger ikke at fastslå, hvad Copenhell er, men at vise, hvordan deltagerne erfarer festivalen som et særligt rum, hvor

intensitet, fællesskab og symbolik midlertidigt falder sammen på måder, der kan belyses religionssociologisk.

Allerede på vej mod festivalpladsen etableres en kollektiv rytme. Eksempelvis skabes og markeres festivalstemningen allerede i bussen på vejen mod festivalen gennem passagerer og chaufførs horn-tegn, latter og fælles forventning. Bussen har i øvrigt i anledning af festivalen fået nummeret 666 i forruden – en eksplicit satanistisk reference. Transporten fungerer her som en overgangszone, hvor hverdagen gradvist suspenderes. Ankomsten kan i dette perspektiv forstås som en sekulær procession, hvor deltagerne indstilles på at lade sig berøre – ikke af stilhed, men af lyd, krop og tæt samvær.

Resonans og kropslig intensitet

Et gennemgående træk i interviewmaterialet er, at intense koncertoplevelser på Copenhell beskrives som udpræget kropslige erfaringer, hvor lyd, bevægelse og affekt smelter sammen i øjeblikke, informanterne selv har vanskeligt ved at reducere til enten det fysiske eller det følelsesmæssige. Resonans fremtræder her ikke som en metafor for nydelse, men som en konkret erfaringsform, hvor kroppen opleves som direkte berørt, aktiveret og i samspil med musikken.

Flere informanter beskriver disse øjeblikke som en fysisk gennemstrømning eller påvirkning, der involverer hele kroppen. En kvindelig informant formulerer det som “en følelse i kroppen fra tåspids til toppen af hovedet”, hvor lyden opleves “som en storm, en vind, der blæser imod mig og løfter mig op” (Kvinde1, 51 år).⁸ Tilsvarende beskriver en yngre mand, hvordan “tempoet og rytmen vækker noget dyrisk i en, et kæmpe pump af adrenalin suser igennem kroppen” (Mand, 23 år). I disse beskrivelser er musikken ikke blot noget, der lyttes til, men noget, der mærkes, presser sig på og sætter kroppen i bevægelse.

Resonansen opleves ofte som delvist ukontrollerbar. Gåsehud, sus og fornemmelsen af at “blive løftet” nævnes gentagne gange som tegn på, at oplevelsen ikke udelukkende er viljestyret (Kvinde1, 51 år). En mand i 40’erne beskriver, hvordan “gåsehud og en følelse af at blive løftet op er centrale, når de øjeblikke opstår” (Mand, 40 år), mens en anden taler om, at “følelsen af glæde og opstemthed eksploderer inde i kroppen” (Mand, 53 år). Flere informanter understreger netop dette element af overraskelse og affektiv intensitet, hvor noget sker, uden det er planlagt eller kontrolleret.

Samtidig viser materialet, at resonans ikke nødvendigvis er bundet til ekstrem lydstyrke alene. En mand i midten af 40’erne bemærker, at det “ikke er bassen eller andet, der kan give ståpels, det er følelserne i musikken”, som særligt opstår, “hvis en sanger rammer tonerne helt unikt” (Mand, 45 år). Resonans fremstår her som et relationelt fænomen, hvor teknisk kunnen, musikalsk intensitet og affektiv modtagelighed spiller sammen, snarere end som et simpelt spørgsmål om fysisk påvirkning.

⁸ To informanter er kvinder på 51 år. Derfor benævnes de henholdsvis Kvinde1 og Kvinde2 i artiklen.

Flere informanter beskriver resonansoplevelser som øjeblikke, hvor grænsen mellem individ og omgivelser midlertidigt opløses. En informant fortæller, hvordan han under en koncert oplevede, at han “knap så meget var bare et individ”, men at publikum og band “blev sådan helt til en samlet organisme” (Mand, 20’erne). En anden beskriver oplevelsen som “opslugende” og “medrivende” (Mand, 51 år). Disse udsagn peger på, at resonans ikke blot er en indre tilstand, men en erfaring af at indgå i et større, fælles samspil mellem kroppe, lyd og rum.

Eftervirkningen af sådanne resonansøjeblikke er også central i informanternes beskrivelser. Flere taler om en form for “afterglow”, hvor oplevelsen efterlader energi, ro eller glæde, der rækker ud over koncertens varighed. En informant beskriver, hvordan hun efter en koncert kan føle sig “narkoman-agtigt” draget mod den næste intense oplevelse (Kvinde1, 51 år), mens en anden taler om “en indre glæde, der kan vare flere dage” (Mand, 53 år). Resonans fremstår her ikke som et isoleret øjeblik, men som noget, der sætter spor i kroppen og i hverdagen efterfølgende.

Det er samtidig karakteristisk, at informanterne ofte har svært ved entydigt at klassificere disse erfaringer. Flere afviser, at der er tale om noget religiøst, men beskriver alligevel oplevelserne i et sprog, der ligger tæt på klassiske beskrivelser af ekstase, ophøjelse og transformation. En informant formulerer det således: “Det føles næsten helligt” (Mand, 40 år), mens en anden taler om “et øjeblik, hvor der er nogle ting, der går op i en højere enhed” (Mand, 50 år). Resonans fremstår her som en erfaringsform, der udfordrer skellet mellem det musikalske, det kropslige og det meningsmæssige.

Resonans og kropslig intensitet fremstår i interviewmaterialet som erfaringer, der ikke kan reduceres til individuelle præferencer eller æstetisk nydelse. De opleves som relationelle, affektive og delvist ukontrollerbare erfaringer, der opstår i mødet mellem krop, lyd og social kontekst. I næste afsnit udfoldes det, hvordan disse resonanserfaringer ikke blot forbliver individuelle, men organiseres og deles i kollektive former gennem fællesskab og ritualisering.

Fællesskab og ritualisering

Hvor resonans i det foregående afsnit primært blev analyseret som en kropslig og affektiv erfaring i mødet mellem lyd og krop, træder fællesskabet i interviewmaterialet frem som den sociale form, hvori disse erfaringer stabiliseres, deles og gentages. På tværs af interviewene beskrives Copenhell ikke blot som en samling individuelle koncertoplevelser, men som et midlertidigt socialt rum præget af tryghed, genkendelighed og ritualiserede former for samvær.

Et gennemgående tema er oplevelsen af tryghed. Flere informanter beskriver festivalpladsen som et sted, hvor man ikke konstant skal orientere sig mod sociale koder eller vurdere, hvordan man bør opføre sig. En informant formulerer det således: “Der er en eller anden mærkelig form for tryghed, som er ret udefinerbar. Som man bare kan mærke, når man er der” (Gruppeinterview, mand 26 år). Trygheden knyttes ikke til fravær af intensitet eller konflikt, men til en oplevelse af fælles formål og delt forståelse: “Du er

ikke i tvivl om, hvad folk gerne vil på Copenhell. Man ved, at alle sammen er der for at hygge sig. Og så tror jeg også, at det gør en stor forskel, at der er så mange mennesker med et fælles formål andet end bare at have det sjovt” (Gruppeinterview, mand 26 år).

Denne oplevelse af fælles orientering kommer også til udtryk i beskrivelser af konkrete sociale praksisser. Flere informanter peger på uskrevne regler og normer, særligt i forbindelse med moshpitten og de tætte publikumszoner (Billede 2).⁹ En informant beskriver det kort: “Ja, jeg har ikke set brud på det [moshpit-regler]. Vi er sammen om det” (Mand 51 år). En anden uddyber: “Man fester, hjælper og beskytter dem, man står i nærheden af, selvom man ikke kender dem. Giver også lige en øl eller et kram om nødvendigt” (Kvinde2, 51 år). Disse beskrivelser peger på en form for situeret etik, hvor omsorg og opmærksomhed på den andens krop er integreret i den fysiske intensitet frem for at stå i modsætning til den.

Fællesskabet beskrives samtidig som inkluderende og ikke-dømmende. Flere informanter sammenligner eksplicit Copenhell med andre by- eller nattelevssituationer, hvor sociale normer opleves som mere restriktive. En informant formulerer det sådan her: “Du føler dig ikke dømt. Hvis du føler for at lave en eller anden åndssvag bevægelse, så gør du det. Der er højst sandsynligt folk, der kommer op til dig og siger: ‘kæft, hvor var det fedt’” (Gruppeinterview, kvinde 22 år). En anden understreger samme pointe ved at fremhæve kontrasten til hverdagsrum: “Meget mere trygt end det at gå ned ad Strøget en lørdag aften” (Mand, 53 år).

Disse erfaringer peger på, at fællesskabet på Copenhell ikke blot er et biprodukt af musikken, men en aktivt produceret social form, der gentages år efter år. Flere informanter fremhæver netop festivalens varighed som afgørende: “Det er fire dage, hvor du kun gør det her. Hvor du kan være i det der mindset lidt længere” (Gruppeinterview, kvinde 22 år). Gentagelsen – både i tid (årligt) og i praksis (koncerter, moshpits, fællessang, symboler) – bidrager til at ritualisere fællesskabet og skabe en oplevelse af kontinuitet på tværs af individuelle forskelle.

For nogle informanter får dette ritualiserede fællesskab en tydeligt eksistentiel betydning. En informant beskriver, hvordan oplevelsen rækker ud over øjeblikket: “En indre glæde, der kan vare flere dage” (Mand, 53 år). En anden fremhæver, at fællesskabet netop adskiller sig fra almindelig underholdning: “Det er andet og mere end at have det sjovt. Det er selve formålet at opleve, blive set, lytte, blive fyldt med energi” (Kvinde2, 51 år). Her knyttes fællesskabet ikke alene til nydelse, men til mening, genkendelse og en midlertidig suspension af hverdagens krav.

⁹ Moshpit betegner et område foran scenen, hvor publikum danser og bevæger sig fysisk og ofte støder ind i hinanden, typisk efter uformelle regler om gensidig hensyntagen og hjælp.



Billede 2. En moshpit er et af heavy metal-kulturens mest karakteristiske ritualer, hvor publikum skubber, støder og løber ind i hinanden til musikens rytme. Fænomenet opstod i den amerikanske hardcore punk-scene i slutningen af 1970'erne og blev senere en fast del af metalmiljøet. Trods det voldsomme udtryk bygger moshpitten på uskrevede regler om gensidig respekt, hvor faldne deltagere hurtigt hjælpes på benene igen.

Samtidig er det karakteristisk, at informanterne sjældent beskriver fællesskabet som religiøst i substantiel forstand. Tværtimod insisterer mange på, at det netop er fællesskab, og ikke tro, der er det bærende element: “Det er fællesskab, ikke religion” (Mand, 50 år). Alligevel anvendes religiøst farvede metaforer, når erfaringerne skal beskrives, fx ved

sammenligninger med kirkerum eller kollektive ritualer: “Man føler sig som et større fællesskab ... lidt ligesom når man er religiøs og sidder i en kirke sammen” (Mand, 42 år).

Disse udsagn peger på, at fællesskabet på Copenhell kan forstås som ritualiseret uden at være institutionelt religiøst. Det er et fællesskab, der etableres gennem gentagne handlinger, kropslig synkronisering, fælles symbolbrug og en midlertidig suspension af hverdagens sociale hierarkier. I dette perspektiv fremstår fællesskabet som den sociale infrastruktur, der gør resonanserfaringer mulige, delbare og genkendelige, og som dermed udgør et centralt element i forståelsen af Copenhell som et særligt, men midlertidigt, meningsmættet rum.

Karnevalistisk symbolik og religionsleg

Hvor de foregående afsnit har analyseret henholdsvis kropslig resonans og fællesskabets ritualisering, retter dette afsnit blikket mod den symbolske dimension af Copenhell, særligt brugen af religiøse, satanistiske og antikristne markører (Billede 3). I interviewmaterialet fremstår symbolikken ikke som udtryk for trosforestillinger eller ideologisk stillingtagen, men som en legende, karnevalistisk omgang med religion, autoritet og normer.

At satanistisk symbolik i metal kan fungere som æstetik og religionsleg betyder dog ikke, at den historisk altid har været løsrevet fra substantielle overbevisninger. Marstals analyse af *Mercyful Fate* viser eksempelvis, hvordan King Diamonds erklærede satanisme indgik i et komplekst samspil med bandets normbrydende æstetik, mens de øvrige bandmedlemmer ikke nødvendigvis delte hans religiøse position (Marstal 2022, 34–39).

Et gennemgående træk i informanternes beskrivelser er, at satanistiske og antikristne symboler – omvendte kors, helvedesreferencer, navne på scener, områder og installationer såsom “Den brændte kirke” – sjældent tillægges substantiel religiøs betydning. Det står i kontrast til dele af den offentlige kritik, hvor netop “Den brændte kirke” er blevet læst som en problematisk iscenesættelse af kirkeafbrænding, mens festivalledelsen selv kaldte installationen “et dystert monument” over metalmusikkens historiske konflikt med kristendommen (Holm, 2018). I stedet beskrives de som humoristiske, æstetiske eller grænseafprøvende elementer. En informant formulerer det kort: “Sjovt og masser af humor og leg. Nej, intet er helligt for mig” (Mand, 53 år). En anden understreger samme pointe ved at fremhæve symbolernes kollektive funktion: “Det skaber en totalitet. Vi kan grine af det sammen” (Mand, 50 år).

Flere informanter anvender eksplicit ordet “leg” til at beskrive deres forhold til symbolikken. En informant beskriver metal generelt som noget, der “leger med religion. Leger med de store fortællinger om godt og ondt, hvad der er retfærdigt og uretfærdigt, og leger med frygten for smerte og død” (Kvinde2, 51 år). Her forstås religiøse traditioner ikke som normative systemer, men som et reservoir af fortællinger, figurer og billeder, der kan omformes, overdrives og vendes på hovedet. Denne leg er ikke tilfældig, men trækker netop sin kraft fra religionens kulturelle genkendelighed.



Billede 3. Fenrisulven vogter over Copenhell. Ulvens hoved har i flere år prydet B&W Hallerne, som blev opført i 1960'erne på vegne af Burmeister & Wain med det formål at bruge det til skibsbygning. I nordisk mytologi er Fenrisulven et kaosvæsen og et symbol på de destruktive kræfter, der ved Ragnarok bryder gudernes orden, da den dræber Odin.

Symbolikken fungerer dermed karnevalistisk i bakhtinsk forstand: som en midlertidig omvending af den officielle ordens alvor og entydighed. Flere informanter beskriver satanistiske figurer og referencer som provokation uden trosindhold. "Hvis noget, så provokation" (Mand (Sjælland), 51 år), siger en informant, mens en anden uddyber: "Satanisme eller Satan er efter min mening mest et udtryk for revolte mod konformitet. Eller 'det normale'" (Mand, 51 år). Her er der tale om en symbolsk inversion, hvor det forbudte og frygtede gøres legende og håndterbart.

Samtidig er det karakteristisk, at denne symbolske leg sjældent opleves som ekskluderende. Tværtimod beskrives den som fællesskabsskabende. En informant bemærker: "Det er simpelthen, fordi der er så mange mennesker samlet, som på overfladen er nogle skræmmende satanister med grimt tøj, men som er de sødeste, rareste hjælpsomme personer" (Mand, 45 år). Den ydre iscenesættelse – mørk, aggressiv, grænseoverskridende – står i kontrast til de sociale erfaringer af omsorg og tryghed, der blev analyseret i forrige afsnit. Netop denne kontrast er central for symbolikkens karnevalistiske virkning.

Religiøse referencer fungerer således ikke som trosmarkører, men som kulturelle rekvisitter i en kollektiv leg. En mere markant position formuleres af en informant, der selv identificerer sig som satanist, men som samtidig afviser, at Copenhells symbolik skal forstås som egentlig religiøs. Han beskriver festivalens brug af omvendte kors, dæmonfigurer og 666-referencer som "æstetik og marketing og branding" (Mand, 28 år). Samtidig understreger han, at satan først og fremmest er et kulturelt og symbolsk redskab: "Det er ikke fordi, satan er noget unikt i sig selv. Det er fordi, vi gør satan unikt." (Mand, 28 år). Hans perspektiv peger dermed på en internaliseret forståelse af symbolikken som kulturelt materiale snarere end trosmarkør. En anden informant siger direkte: "Det er jo også bare en æstetik. Det er ikke det samme som, at vi render rundt og tror på noget" (Mand, 57 år). En anden fremhæver, at selv erklæret satanistiske kunstnere opleves som performative snarere end prædikende: "Selvom han er erklæret satanist, så var det hele bare et show, ingen prædiken" (Mand, 45 år). Symbolikken løsriver sig dermed fra institutionel religion og indgår i en æstetisk og affektiv sammenhæng, hvor betydning opstår i brugen snarere end i doktrinen.

Denne brug af symbolik og kropslige udtryk er samtidig tydeligt tidsligt og situationelt afgrænset. Flere informanter understreger, at festivalens æstetik og praksisser netop hører Copenhell til og ikke søges videreført i hverdagslivet. Som én informant formulerer det i en refleksion over sin egen deltagelse: "Der er heller ikke så meget modkultur at finde til hverdag i den gennemsnitlige festivaldeltager på nogen-og-40 år med en normal 8-16-hverdag. Men hér kan man komme og lege med; tage sin battle-vest på og kaste nogle horn-tegn... inden man møder op mandag morgen på arbejde" (Kvinde1, 51 år).

En anden informant beskriver på lignende vis, hvordan bestemte genstande og udtryk bevidst holdes adskilt fra hverdagen: "Jeg har også en enkelt band-T-shirt, som jeg plejer at tage på, når jeg er derude. Jeg har den aldrig på til hverdag" (Mand, 42 år).

Symbolikken aktiveres således i et afgrænset tidsrum og i et særligt rum, hvor den netop kan udfoldes intensivt uden at udfordre informanternes hverdagsidentiteter eller sociale roller. Denne afgrænsning fremstår ikke som et udtryk for manglende alvor, men snarere som en forudsætning for, at leg, intensitet og fællesskab kan opstå og accepteres kollektivt.

Set i sammenhæng med de foregående analyser kan religionslegen på Copenhell forstås som en karnevalistisk praksis, hvor religiøse symboler løsnes fra trosforpligtelse og autoritet og i stedet bruges til at skabe fælles stemning, latter og grænseoverskridelse. Det er ikke troen, der deles, men legen med religiøse symboler og kulturelt genkendelige forestillinger om det hellige. Denne leg bidrager til at suspendere hverdagens moralske entydighed og åbner for et rum, hvor det alvorlige kan gøres latterligt, og det frygtede kan vendes til fællesskab.

I dette perspektiv fremstår Copenhells brug af satanistisk og antikristen symbolik ikke som et udtryk for anti-religion, men som en sekulær, karnevalistisk omgang med religiøse traditioner. Symbolerne fungerer som sociale redskaber snarere end som trosudsagn, og netop i denne forskydning mellem betydning og brug bliver religionslegen et centralt element i festivalens særlige sociale og affektive dynamik.

Tilsammen peger analysen på, at Copenhell organiserer kropslig intensitet, fællesskab og symbolik i et midlertidigt socialt rum, hvor erfaring, mening og social form falder sammen. Resonans, ritualisering og karnevalistisk religionsleg fremstår her ikke som adskilte fænomener, men som indbyrdes forbundne dimensioner af samme erfaringsstruktur. I det følgende diskuteres det, hvordan dette kan forstås som en form for hellighed uden religiøs forpligtelse i et post-kristent kulturelt landskab.

Helligt uden religion

Analysen har vist, at Copenhell hverken kan forstås som et antikristent tomrum eller som en skjult religionsform. Snarere fremstår festivalen som et midlertidigt, intenst og kollektivt erfaringsrum, hvor elementer, der traditionelt forbindes med religiøse praksisser og hellighed – kropslig affekt, fællesskab, ritualisering, symbolik og erfaringer af hellighed – aktiveres uden at være forankret i trosforestillinger, doktriner eller institutionel autoritet. Spørgsmålet er derfor ikke, om Copenhell *er* religion, men hvordan festivalen giver anledning til erfaringer, der af deltagerne selv opleves som særlige, meningsfulde og adskilt fra hverdagen. Analysen bygger ikke på en antagelse om, at religiøs symbolik i sig selv er religiøs eller producerer hellighed. Det afgørende er snarere samspillet mellem symbolik, ritualiserede praksisser, kropslig affekt, fællesskab og den midlertidige adskillelse fra hverdagen, hvori symbolerne får deres sociale betydning.

Den tidligere nævnte informant, der identificerer sig som satanist, afviser imidlertid, at Copenhell som helhed kan forstås som et helligt rum: "Jeg synes jo ikke rigtigt, at Copenhell kan forstås som et helligt rum" (Mand, 28 år). For ham kan ekstase opstå i koncertsituationen, men ikke som noget unikt for netop denne festival: "Det [ekstase]

kan det være, men ikke i sin grundnatur” (Mand, 28 år). Hans modstand mod at betegne festivalen som hellig synliggør den analytiske udfordring, artiklen bevæger sig i: hvornår kan intens kollektiv erfaring forstås som en form for hellighed, og hvornår er der tale om en sekulær, æstetisk intensitet?

Her tilbyder Hartmut Rosas resonansbegreb et første analytisk greb. Som analysen har vist, beskriver mange informanter intense musikalske øjeblikke som noget, der “rammer”, “løfter” eller “overtager kroppen” – erfaringer, der netop er kendetegnet ved at være ukontrollerbare, relationelle og vanskelige at oversætte til refleksivt sprog. I Rosas forstand er dette typiske resonanserfaringer: øjeblikke, hvor verden ikke mødes som et objekt, men som noget svarende og berørende. Det afgørende er, at disse erfaringer ikke forudsætter religiøsitet. Resonans er ikke bundet til bestemte indholdsformer, men kan opstå i æstetiske, kropslige og kollektive praksisser; her gennem heavy metal-koncertens høje lydstyrke og fysiske intensitet.

Samtidig viser materialet, at disse erfaringer sjældent opleves som rent individuelle. De er indlejret i en fælles stemning og en delt kropslig orientering, hvor deltagerne gensidigt bekræfter hinanden i oplevelsens intensitet og fælles karakter. Dette peger videre mod Thomas Luckmanns forståelse af religion som et symbolsk meningssystem, der ikke nødvendigvis er institutionelt eller teologisk organiseret. De erfaringer, der udfolder sig på Copenhell, kan i denne forstand forstås som funktionelt religions-lignende: De skaber mening, intensitet og orientering i forholdet mellem individ og verden, uden at deltagerne selv betegner dem som religiøse. Som det tidligere fremgik af en informants beskrivelse, hører symbolik og praksis festivalen til og adskilles tydeligt fra hverdagen, netop fordi deres betydning er situationelt og tidsligt afgrænset (Mand, 40 år).

Det er imidlertid Bakhtins karnevalsbegreb, der tydeligst indfanger den sociale form, hvori disse erfaringer organiseres. Copenhell fungerer som et midlertidigt, ikke-officielt rum, hvor hverdagens normer, hierarkier og identiteter suspenderes uden at blive permanent udfordret. Den satanistiske og antikristne symbolik, som udefra ofte læses som provokation eller nihilisme, fremstår i materialet snarere som karnevalistiske omvendinger: en legende, overdrevet og affektivt ladet omgang med symboler, der netop mister deres alvor og dogmatiske tyngde. Informanterne beskriver igen og igen, hvordan disse symboler ikke har “noget med tro at gøre”, men indgår som en del af festivalens æstetik og stemning – noget, der aktiveres i nogle få dage og derefter lægges væk igen.

Denne midlertidighed er central. Som analysen har vist, understreger flere informanter, at bestemte udtryk – tøj, gestik, sprog og kropslig intensitet – bevidst holdes adskilt fra hverdagen. Festivalen fremstår som et tidsligt afgrænset rum, hvor man kan lege med identitet og symbolik uden at forpligte sig på dem uden for konteksten. Netop denne afgrænsning er i Bakhtins forstand en forudsætning for karnevallets sociale funktion: Det er, fordi karnevallet er midlertidigt, at det kan være både norm-omvendende og socialt accepteret.

I dette lys kan Copenhell forstås som et helligt rum uden religion. Ikke helligt i teologisk eller institutionel forstand, men helligt i den durkheimianske betydning som noget, der adskilles fra hverdagen, omgives af særlige praksisser og investeres med kollektiv betydning. Det hellige opstår her ikke gennem trosindhold, men gennem social form, kropslig intensitet og fælles affekt. Som analysen har vist, er det netop samspillet mellem resonans (Rosa), symbolsk mening (Luckmann) og karnevalistisk omvendning (Bakhtin), der gør det muligt at forstå, hvordan Copenhell kan opleves som dybt meningsfuldt – også for deltagere, der eksplicit afviser religiøs tro.

Dermed bidrager artiklen til at udfylde et analytisk hul i studiet af religion i post-kristne samfund: manglen på begreber, der kan indfange kollektive erfaringer, midlertidige sociale former og affektivt ladede rum, som hverken er entydigt religiøse eller blot sekulære. Copenhell viser, at religiøse symboler, figurer og forestillingsformer fortsat udgør et kulturelt reservoir, som kan aktiveres uden tilsvarende trosforpligtelse.

Det hellige set udefra: Copenhell som virkeligt religiøst rum for outsiders

Analysen kan yderligere nuanceres ved at inddrage perspektiver fra religiøse aktører uden for festivalfællesskabet. Et tv-interview fra 2019 dokumenterer, hvordan kristne missionserende aktører ved festivalens indgang fortolker Copenhell i substantielt religiøse termer (Mikkelsen, 2019). Her beskrives helvede og Satan ikke som metaforer eller æstetik, men som virkelige, åndelige størrelser, og metalmusik med satanistiske tekster forstås som en negativ åndelig påvirkning, der bringer menneskers sjæl i fare.

En substantiel religiøs fortolkning af Copenhell genfindes ikke kun i dette tv-indslag, men også bredere i den kristne offentlighed. Her problematiseres festivalens æstetik ikke som symbolsk leg eller karneval, men som åndeligt alvorlig. Installationer som "Den brændte kirke" forstås som en krænkelse af noget helligt, og satanistiske referencer læses ikke metaforisk, men som udtryk for virkelige, åndelige størrelser. I denne optik er metalmusik med satanistiske tekster ikke neutral æstetik, men noget, der kan udøve en negativ åndelig påvirkning og bringe menneskers sjæl i fare (Engedal, 2013; Birk, 2016).

Set fra dette outsiderperspektiv markerer Copenhell ikke blot leg eller karneval, men et reelt religiøst rum, et sted for åndelig kamp, mission og frelse. Parallelt etablerede ateistiske aktører mod-happenings til den kristne missionsvirksomhed, hvor religion igen gøres til eksplicit samtaleemne. Dermed producerer Copenhell utilsigtet en midlertidig religiøs offentlighed, hvor forskellige verdensforståelser kolliderer og sameksisterer.

Denne forskydning peger på en vigtig pointe: Copenhell er (typisk) ikke religiøs for deltagerne, men kan være dybt religiøs for dem, der ser festivalen udefra. Helligheden opstår her ikke gennem fælles tro, men gennem konflikt, grænsedragning og divergerende ontologier. I den forstand bidrager Copenhell ikke blot til sekulær religionsleg, men også til at gøre religion socialt virksom som konflikt, grænsedragning og offentlig fortolkning – netop dér, hvor deltagerne selv insisterer på, at der ikke er tale om religion.

Det, der for deltagerne fremstår som karnevalistisk religionsleg, fremstår for enkelte kristne aktører som en faktisk åndelig kampplads. Hvor insiderne beskriver symbolerne som æstetik, humor og fællesskab, fortolker nogle outsiders dem som henvisninger til reelle overnaturlige kræfter og eksistentielle konsekvenser.

Set i forlængelse af Hjelm, Bogdan, Dyrendal og Petersen (2009) kan disse reaktioner forstås som udtryk for, at metalæstetik i en nordisk, luthersk majoritetskultur ikke blot vækker smagsmæssig forargelse og forsøg på moralsk panik (Cohen 2011, 46–65), men også aktiverer forestillinger om reel åndelig trussel, hvor satanistiske symboler netop får deres kraft, fordi de tolkes inden for en fortsat virksom kristen kosmologi.

Hellig lyd uden hellig tro. Og hvorfor det er religionssociologisk vigtigt

Denne artikel har analyseret Copenhell som et kulturelt rum, hvor elementer, der ofte forbindes med religion – intensitet, ritualisering, symbolik og en særlig form for hellighed – kan opstå uden trosforpligtelse og uden institutionel ramme. På tværs af interview-materialet fremtræder festivalen som en midlertidig undtagelsestilstand, hvor deltagerne beskriver at blive berørt, løftet og opslugt af en kombination af lyd, krop og fællesskab. Den centrale pointe er derfor ikke, at Copenhell er religion, men at festivalen gør det muligt at iagttage, hvordan religiøse symbolformer og erfaringskvaliteter, der historisk har været knyttet til religion, kan cirkulere i et post-kristent landskab som sekulære, æstetiske og kollektive praksisser.

At studere en metalfestival bidrager dermed til religionssociologien på mindst tre måder. For det første flytter det analysen fra trosindhold til erfarings- og praksisniveau. Når informanterne insisterer på, at de ikke tror, men samtidig taler om noget, der føles “næsten helligt”, bliver det empirisk synligt, hvordan skellet mellem religiøst og sekulært i praksis ikke først og fremmest går gennem doktrin, men gennem kropslig affekt, social synkronisering og rumlig afgrænsning. For det andet synliggør festivalen religiøse symboler og forestillingsformer som et kulturelt reservoir: symboler, fortællinger og normbrud kan bruges legende og kollektivt meningsproducerende, selv når deltagerne ikke forstår sig selv som religiøse. For det tredje viser analysen, at religion ikke kun er noget, der findes *i* en praksis, men også noget, der kan opstå *omkring* den: for outsiders kan Copenhell blive substantielt religiøst som et sted, hvor Satan, helvede, mission og frelse opleves som værende reelt på spil. Dermed bliver festivalen et laboratorium for at forstå, hvordan religion bliver socialt virksom gennem grænsedragning, konflikt og divergerende ontologiske fortolkninger – ikke blot gennem fælles tro.

Artiklens teoretiske bidrag består i at kombinere begreber, der hver især belyser forskellige dimensioner af denne proces. Rosas resonansbegreb giver et præcist sprog for erfaringens kvalitet: at verden kan 'svare', og at musikken kan erfares som berøring, respons og transformation, ofte som noget ukontrollerbart. Durkheims perspektiv fungerer som et sociologisk mellemlid, der forklarer, hvorfor netop kollektiv intensivering og

synkronisering kan få en særlig (hellig) status, selv uden teologi. Luckmann gør det muligt at forstå, hvordan sådanne erfaringer kan indlejres i symbolske universer og fungere religionslignende uden at blive til religion i substantiel forstand: det er mening, orientering og fælles horisont, ikke dogme, der er på spil. Bakhtin nuancerer endelig symbolikkens sociale form ved at vise, hvordan omvendning, latter og midlertidighed ikke blot er provokation, men en karnevalistisk praksis, der afdramatiserer det farlige, opløser hierarkier og muliggør en kollektiv omgang med det 'forbudte' som leg. I forlængelse af metalforskningens diskussioner om religion, satanisme og transgression (Moberg 2012; Bivins 2017; Marstal 2022) bidrager denne kombination til at nuancere både 'metal som religion'-teser og mere reduktionistiske forståelser af metal som simpel antikristen provokation. Hvor tidligere analyser ofte har fokuseret på symbolik (brico-lage) eller på metal som mørk alternativ spiritualitet, viser nærværende studie, hvordan symboler, krop og fællesskab organiseres i en tidsligt afgrænset social form, der gør intensitet delbar og meningsmættet. Og hvor Hjelm et al. (2009) tydeliggør, hvordan nordiske satanisme-skrækkampagner og luthersk majoritetskultur former læsningen af metal, viser dette studie, at samme festival kan være religionsleg for insiderne og reel åndelig fare for nogle outsiders – uden at nogen af positionerne reduceres til misforståelse. Den analytiske gevinst er netop at kunne fastholde denne dobbelte sandhed: Copenhell er typisk ikke religion for deltagerne, men kan alligevel producere en religiøs offentlighed og en oplevelse af hellighed, både indefra som resonans, og udefra som konflikt og kosmologisk realitet.

Studiet af Copenhell peger dermed på et bredere religionssociologisk perspektiv: i post-kristne samfund forsvinder religiøse symboler, konflikter og forestillingsformer ikke nødvendigvis; de skifter form, cirkulerer som symbolsk materiale, og genopstår som erfaring, social energi og grænsedragning. Ved at følge lydens og kroppens kollektive intensitet og ved at analysere både insideres og outsideres ontologier bliver det muligt at forstå, hvordan 'hellig lyd uden hellig tro' ikke er et paradoks, men et empirisk vindue ind i religiøse symbolers, erfaringstypers og konflikters fortsatte sociale og kulturelle liv.

Brian Arly Jacobsen er lektor i religionssociologi ved Institut for Tværkulturelle og Regionale Studier, Københavns Universitet. Hans forskning fokuserer på religion i det danske og nordiske samfund med særlig vægt på religion og civilsamfund, institutionel forandring, minoritetsreligioner og forholdet mellem religion, politik og stat. Han har publiceret bredt om bl.a. folkekirken, islam i Danmark og religionens rolle i aktuelle samfundsdebatter og deltager jævnligt i den offentlige samtale som forsker og kommentator. Mail: brianj@hum.ku.dk

Referencer

Ammerman, Nancy T. 2014. "Finding Religion in Everyday Life." *Sociology of Religion* 75 (2): 189–207. <https://doi.org/10.1093/socrel/sru013>.

- Bakhtin, Michail. 2019. *Karneval og latterkultur*. 2. udg., uændret optryk. Oversætter, Jan Hansen. København: Hans Reitzels Forlag.
- Birk, Christian. 2016. "Hører musikken hjemme i en kirke, når dens publikum skriger på Satan?". *Kristeligt Dagblad*, 29. august 2016.
- Bivins, Jason C. 2017. "The Weight of the World: Religion and Heavy Metal Music in Four Cases." *Religion and Popular Culture in America*, 3rd ed., edited by Bruce David Forbes and Jeffrey H. Mahan, 100–118. Oakland: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520965225-008>.
- Cohen, Stanley. 2011. *Folk Devils and Moral Panics*. 1st ed. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203828250>.
- Durkheim, Émile. 1995. *The Elementary Forms of Religious Life*. Oversætter, Karen E. Fields. New York: Free Press.
- Engedal, Henrik. 2013. "Åndelig kamp - og sejr". *Udfordringen*, 26. jun. 2013.
- Hjelm, Titus, Henrik Bogdan, Asbjørn Dyrendal, and Jesper Aagaard Petersen. 2009. "Nordic Satanism and Satanism Scares: The Dark Side of the Secular Welfare State." *Social Compass* 56 (4): 515–529. <https://doi.org/10.1177/0037768609345972>.
- Holm, Anne-Sofie. 2018. "Copenhell kritiseres for at forherlige kirkeafbrændinger." *Kristeligt Dagblad*, 22. juni 2018.
- Kvale, Steinar, og Svend Brinkmann. 2015. *Interview: Det kvalitative forskningsinterview som håndværk*. 3. udg. København: Hans Reitzels Forlag.
- Luckmann, Thomas. 1967. *The Invisible Religion: The Problem of Religion in Modern Society*. New York: Macmillan.
- Marstal, Henrik. 2022. *Mercyful Fate's Don't Break the Oath*. 1st ed., Bloomsbury Publishing Inc, <https://doi.org/10.5040/9781501354410>.
- Mikkelsen, Dina. 2019. "Copenhell - Helvede i København". *Frederiksberg LokalTV*, [tilrettelægger].
- Moberg, Marcus. 2009. "Popular Culture and the 'Darker Side' of Alternative Spirituality: The Case of Metal Music." *Postmodern Spirituality*, edited by Tore Ahlbäck, 110–130. Scripta Instituti Donneriani Aboensis 21. Åbo: Donner Institute. <https://doi.org/10.30674/scripta.67347>.
- Moberg, Marcus. 2012. "Religion in Popular Music or Popular Music as Religion? A Critical Review of Scholarly Writing on the Place of Religion in Metal Music and Culture." *Popular Music and Society* 35 (1): 113–130. <https://doi.org/10.1080/03007766.2010.538242>.
- Pflugfelder, Lavinia. 2020. "Heavy Metal Bricolage: Religious Imagery and 'Religionized' Visual Language in Music Videos." *Journal for Religion, Film and Media* 6 (2): 65–85. <https://doi.org/10.25364/05.6:2020.2.6>.
- Rosa, Hartmut. 2021. *Resonans: En sociologi om forholdet til verden*. Oversætter, Peter Tudvad. København: Eksistensen.
- Rosa, Hartmut. 2025. *Når monstre brøler og engle synger: Heavy metal og resonans*. Oversætter, Gustav Damgaard. København: Eksistensen.
- Silverman, David. 2011. *Interpreting Qualitative Data: A Guide to the Principles of Qualitative Research*. 4th ed. London: SAGE.
- Vahanian, Gabriel. 1961. *The Death of God: The Culture of Our Post-Christian Era*. New York: George Braziller.